

709.034
A686
v.1
c.1

RENACIMIENTO Y BARROCO

I. El arte italiano de Giotto a Leonardo da Vinci

Giulio Carlo Argan

Traducción

J. A. Calatrava Escobar



Adquisición Bibliográfica 2006 Librería \$31.297

Maqueta: RAG

Motivo portada: Sandro Botticelli, *La virgen escribiendo el Magnificat*

1.ª edición, 1987

2.ª edición, 1996

© 1976 by Sansoni Editore Nuova S.p.A., Firenze

Para todos los países de habla hispana

© Ediciones Akal, S. A., 1996

Los Berrocales del Jarama

Apdo. 400 - Torrejón de Ardoz

Madrid - España

Telfs.: 656 56 11 - 656 51 57

Fax: 656 49 11

ISBN: 84-7600-248-3 (Obra completa)

ISBN: 84-7600-243-2 (Tomo I)

Depósito legal: M. 10.275-1996

Impreso en Litoprint, S. A.

Fuenlabrada (Madrid)

Reservados todos los derechos. De acuerdo a lo dispuesto en el art. 534-bis, a), del Código Penal, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes reproduzcan o plagien, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica fijada en cualquier tipo de soporte sin la preceptiva autorización.

- Fig. 278 figuras de la *Incredulidad de Santo Tomás* (1467-1483) en Orsanmichele el tema es, además, el diálogo, la vicisitud psicológica y afectiva de dos personas que se encuentran. ¿Recuerdas, precisamente allí, en Orsanmichele, los cuatro santos esculpidos cincuenta años antes por Nanni di Banco? Bloqueados en el nicho, como detrás de una pared de vidrio invisible pero infranqueable y encerrado cada uno de ellos en sus propios pensamientos y en su propio gesto cuidadosamente oratorio. Aquí Cristo está en el nicho y se engrandece en la ligera penumbra, Santo Tomás está fuera, más cerca pero también más afectado por la viva luz que lo baña; uno interroga y otro responde. San Pedro, en el *Tributo* de Masaccio, no hace más que repetir con exactitud el gesto de Cristo: la voluntad del Maestro es ya su voluntad y no queda margen para la duda. Observemos aquí el juego psicológico de las tres manos: la mano incierta, dubitativa y tímida de Tomás, la de Cristo que se abre, con resignado dolor, las vestiduras sobre el costado herido, y la otra mano de Cristo, en alto, que parece decir: ¿lo ves? Pero todo esto se obtiene, más que con una descripción minuciosa de los rasgos psicossomáticos, con la variación de la luz y del modo de las figuras de estar en la luz. No es un plano, sino una zona de luz animada que se extiende hasta el umbral del nicho, precisamente donde la mano del santo está a punto de tocar el costado de Cristo. Y el complejo y agitado drapeado de las dos figuras es todo un juego de obstáculos para recibir, intensificar y filtrar la luz o para condensar, por contra, la sombra.

- Fig. 279 En clave psicológica más que monumental hay que entender igualmente la estatua ecuestre de *Bartolomeo Colleoni* en Venecia (1479-1488), una obra interrumpida, vuelta a empezar y después terminada por otros: tan distinta de la imagen tranquila y noblemente conmemorativa del *Gattamelata* de Donatello. Aquí, el caballo avanza en el espacio y el *condottiero* se engrandece mediante la torsión y el fuerte escorzo del busto; y en el rostro se busca y se expresa la *terribilità* del guerrero, lo mismo que en el David la gracia del paje, en el Santo Tomás la duda o en Cristo la melancolía resignada por la incredulidad humana y la magnanimidad de acceder a la prueba.

EL CONTRASTE DE LAS TENDENCIAS

Con el último Lippi, Pollaiuolo y Verrocchio se plantea el problema no ya de la acción volitiva e histórica, sino del sentimiento humano como modo de ser-en-el-mundo. Dicho problema puede tener muchas soluciones: el sentimiento como aspiración a lo trascendente, a lo divino; como interés por conocer la realidad natural, por participar en la vida profunda del

cosmos; como satisfacción por vivir en un ambiente dado, en una concreta sociedad humana; como nostalgia de un tiempo pasado e irrecuperable; como inquietud, deseo de captarlo todo al instante e ir más allá. Otras soluciones serán propuestas más tarde, y baste pensar en la profundamente ética de Miguel Ángel; pero ateniéndonos a las primeramente indicadas, tenemos ya una idea de las tendencias florentinas que divergen en los últimos decenios del Quattrocento, con personalidades de variada importancia pero todas significativas, como Botticelli, Leonardo, Ghirlandaio, Piero di Cosimo o Filippino Lippi. Debemos tener presente, también que en este período toma cuerpo en Florencia, en la corte medicea, una concreta corriente filosófica con un fuerte acento estetizante: el neoplatonismo de Marsilio Ficino y de Pico della Mirandola. El arte no podrá prescindir de ella, deberá tomar posición a favor o en contra, aceptarla en parte o rechazarla en parte; y la importancia de este hecho no reside tanto en la posición ideológica de dicha doctrina cuanto en la situación en que el arte termina por encontrarse: no poder definirse ya como sistema del saber sino como función dialéctica. En otros términos, el arte debe limitarse a plantear sus propios problemas o a considerar los problemas ajenos en función del propio. Debe, por tanto, especializarse. La «fortuna» crítica de SANDRO BOTTICELLI (1445-1510) es similar, *mutatis mutandis*, a la de Fra Angelico. Si este último era considerado como un puro místico, Botticelli será considerado como un místico del bello ideal, como un puro esteta. Por el contrario, su pintura aparece cargada de problemas, también religiosos y morales, y si, indudablemente, trata de realizar un bello ideal, es porque tal era el fin ético y cognoscitivo del círculo cultural neoplatónico, al que Botticelli estuvo más profundamente ligado que ningún otro.

El maestro de Botticelli es Verrocchio, y en su taller tiene lugar el encuentro con Leonardo, sólo siete años más joven: la antítesis entre ambas personalidades explica en gran parte la pintura de Sandro y la del período florentino de Leonardo. Y explica, sobre todo, por qué Botticelli es considerado como el último de los grandes maestros del Quattrocento y Leonardo como el primer gran genio del Cinquecento.

Espíritu «sofístico», como dirá Vasari, Botticelli se remite al origen del contraste entre naturaleza e historia: a Lippi y a Andrea del Castagno. Pero su meta es superar la antítesis, encontrar algo que esté igualmente más allá de la naturaleza y más allá de la historia. La *Judith*, pintada en torno a 1470, es una obra claramente relacionada con el último Lippi, una meditación sobre el tema del sentimiento. Está representada en el camino de vuelta, en medio de la trémula luz del alba; la brisa encrespa los pliegues de la vestimenta y su movimiento indefinido disi-

Fig. 280

280. Sandro Botticelli (Florença, 1445-1510), *Judith* (en torno a 1470); temple sobre tabla, 31 x 24 cm. Florença, Uffizi.



280

mula el movimiento del cuerpo y hace incierto el equilibrio y el paso. Es la melancolía, el sentido del vacío que sucede a la acción: no un sentimiento definido, pues, sino un estado de ánimo, una aspiración a algo vago, sin saber si se trata de espera en el futuro o nostalgia del pasado. Inutilidad de la acción, de la historia, y melancólica difusión del sentimiento en la naturaleza sin historia, donde todo ocurre sin una voluntad que decida. Andrea del Castagno había expresado el principio de decisión que crea la historia en la dureza incisiva del trazo, en la línea que define con claridad y para siempre. Sandro se plantea también este problema en el *San Sebastián* de 1473. Pero sus-

cosmos; como satisfacción por vivir en un ambiente dado, en una concreta sociedad humana; como nostalgia de un tiempo pasado e irrecuperable; como inquietud, deseo de captarlo todo al instante e ir más allá. Otras soluciones serán propuestas más tarde, y baste pensar en la profundamente ética de Miguel Ángel; pero ateniéndonos a las primeramente indicadas, tenemos ya una idea de las tendencias florentinas que divergen en los últimos decenios del Quattrocento, con personalidades de variada importancia pero todas significativas, como Botticelli, Leonardo, Ghirlandaio, Piero di Cosimo o Filippino Lippi. Debemos tener presente, también que en este período toma cuerpo en Florencia, en la corte medicea, una concreta corriente filosófica con un fuerte acento estetizante: el neoplatonismo de Marsilio Ficino y de Pico della Mirandola. El arte no podrá prescindir de ella, deberá tomar posición a favor o en contra, aceptarla en parte o rechazarla en parte; y la importancia de este hecho no reside tanto en la posición ideológica de dicha doctrina cuanto en la situación en que el arte termina por encontrarse: no poder definirse ya como sistema del saber sino como función dialéctica. En otros términos, el arte debe limitarse a plantear sus propios problemas o a considerar los problemas ajenos en función del propio. Debe, por tanto, especializarse. La «fortuna» crítica de SANDRO BOTTICELLI (1445-1510) es similar, *mutatis mutandis*, a la de Fra Angelico. Si este último era considerado como un puro místico, Botticelli será considerado como un místico del bello ideal, como un puro esteta. Por el contrario, su pintura aparece cargada de problemas, también religiosos y morales, y si, indudablemente, trata de realizar un bello ideal, es porque tal era el fin ético y cognoscitivo del círculo cultural neoplatónico, al que Botticelli estuvo más profundamente ligado que ningún otro.

El maestro de Botticelli es Verrocchio, y en su taller tiene lugar el encuentro con Leonardo, sólo siete años más joven: la antítesis entre ambas personalidades explica en gran parte la pintura de Sandro y la del período florentino de Leonardo. Y explica, sobre todo, por qué Botticelli es considerado como el último de los grandes maestros del Quattrocento y Leonardo como el primer gran genio del Cinquecento.

Espíritu «sofístico», como dirá Vasari, Botticelli se remite al origen del contraste entre naturaleza e historia: a Lippi y a Andrea del Castagno. Pero su meta es superar la antítesis, encontrar algo que esté igualmente más allá de la naturaleza y más allá de la historia. La *Judith*, pintada en torno a 1470, es una obra claramente relacionada con el último Lippi, una meditación sobre el tema del sentimiento. Está representada en el camino de vuelta, en medio de la trémula luz del alba; la brisa encrespa los pliegues de la vestimenta y su movimiento indefinido disi-

Fig. 280

281. Sandro Botticelli, *La Primavera* (en torno a 1478); tabla, 2,03 × 3,14 m. Florencia, Uffizi.
282. Sandro Botticelli, *detalle de Flora*, del n. 281.

pende la figura en el aire, la adelgaza y la alarga para que la bella forma del cuerpo no tenga otra comparación que la luminosidad del cielo: un cielo vacío que se aleja aún más por acción de la larga perspectiva del paisaje. La forma es diáfana, pero no se llena de luz como la de Piero: se ilumina en los márgenes, como si la materia experimentase un adelgazamiento, y se resuelve en la línea que recorta las zonas de sombra y destaca las de luz contra el fondo del cielo. No hay exaltación del héroe sino melancolía por su belleza ofendida o herida: una belleza que el mundo no comprende porque su razón se encuentra más allá del horizonte mundano, tanto del espacio natural como del espacio histórico.

También Sandro, por su continua aspiración a una trascendencia inaferrable, está en confrontación con la certeza moral de Piero della Francesca, y no hay duda de que en este punto encontraría toda la solidaridad de Leonardo, espíritu por excelencia dubitativo, crítico y antidogmático. Pero Leonardo quiere hundirse dentro de la realidad, analizarla, descubrir su secreto; quiere, por tanto, la *experiencia*. Botticelli, en cambio, pretendería sobrepasarla, trascenderla, no «contaminarse» con la experiencia; persigue, por tanto, la *idea*. He aquí, pues, en el seno del frente común antidogmático (o anti-Piero) la confrontación entre el más anciano y el más joven de los discípulos de Verrocchio.





282

el neoplatonismo
florentino
como «filosofía de la
crisis»

La *idea* del neoplatonismo florentino no es, propiamente hablando, el arquetipo platónico; en realidad no es, propiamente, nada definido, sino un vago estar-más-allá respecto a la naturaleza (o al espacio) y a la historia (o al tiempo). También el *bello*, con el que se confunde la *idea*, es *aliquid incorporeum*: desconfianza en la realidad más que imagen perfecta. No hay que olvidar que el neoplatonismo es, como diríamos hoy, una «filosofía de la crisis»: crisis de los grandes valores afirmados por el humanismo desde comienzos del siglo, pero también de las grandes aspiraciones políticas y culturales de Florencia. Lorenzo el Magnífico es un político habilísimo, que sabe resolver

las situaciones más difíciles, pero que sabe también que no puede invertir el giro de la rueda de la historia: su «estilo» diplomático es perfecto, pero su política, como su poesía, se encuentra totalmente invadida por la idea de que «acerca del mañana no existe certeza».

Para los filósofos y escritores del círculo neoplatónico, por lo tanto, la *idea* se encuentra más allá del tiempo: el cristianismo preexistía, como idea, a la llegada histórica de Cristo, y de ello encontramos la prueba en la antigüedad hebraica y en la grecorromana, que no son sino prefiguraciones de la revelación cristiana; el *antiguo* no es historia vivida, sino una idea de la naturaleza, con respecto a la cual las apariencias de las cosas son meras alegorías.

Figs. 281, 282

Los significados alegóricos de la *Primavera* (en torno a 1478) son diversos y complejos; pero (y en este punto el neoplatonismo de Botticelli reencuentra una idea de Dante) el mensaje de la obra será recibido a distintos niveles. El significado conceptual (dictado en este caso por Poliziano: la *Venus-Humanitas*) quedará claro sólo para los filósofos, o incluso para los iniciados; pero todos podrán captarlo en la amenidad del bosquecillo y del prado florido, en el ritmo de las figuras, en la atrayente belleza de los cuerpos y de los rostros, en el fluir de las líneas, en los delicados acordes de los colores. Si el valor de los signos no es ya encuadrar y explicar la realidad sino, por



283. Sandro Botticelli, *Sacrificio del Leproso*, del ciclo de frescos de la capilla Sixtina en Roma (1481-82). 3,50 × 5,55 m.

284. Sandro Botticelli, *Castigo de Dathán, Korah y Abiron*, del ciclo de frescos de la capilla Sixtina en Roma (1481-82); 3,50 × 3,70 m.

el contrario, superarla, caen todos los factores de conocimiento positivo que se habían acumulado en la pintura florentina de la primera mitad del siglo, culminando en la grandiosa construcción teórica de Piero: desaparece la perspectiva como estructura del espacio, la luz como realidad física, la búsqueda de la masa y del volumen como concreción de las cosas y del espacio. Nada menos prospectico que la alineación de los troncos paralelos o el bordado de hojas sobre el fondo de la Primavera; pero es precisamente con respecto a este fondo sin profundidad y a la reafirmada cadencia de estas paralelas como adquiere valor el fluir de los ritmos lineales de las figuras, del mismo modo que las tenues transiciones de color adquieren valor con respecto al preciso recorte de las masas oscuras de los árboles sobre la claridad del cielo.

Enviado a Roma por Lorenzo de' Medici junto con otros maestros florentinos, Botticelli pinta, en 1481-1482, tres frescos en la capilla Sixtina. La «misión» tiene una finalidad político-religiosa no muy distinta a la otra misión, desafortunada, de Pico della Mirandola, que quiere persuadir al Papa y a los cardenales de la Curia de la verdad del cristianismo supra-histórico. Los frescos de Botticelli presentan temas bíblicos y evangélicos, pero no aparecen tratados como cuadros «de historia»: las *historias de la vida de Moisés*, por ejemplo, preten-

Figs. 283, 284

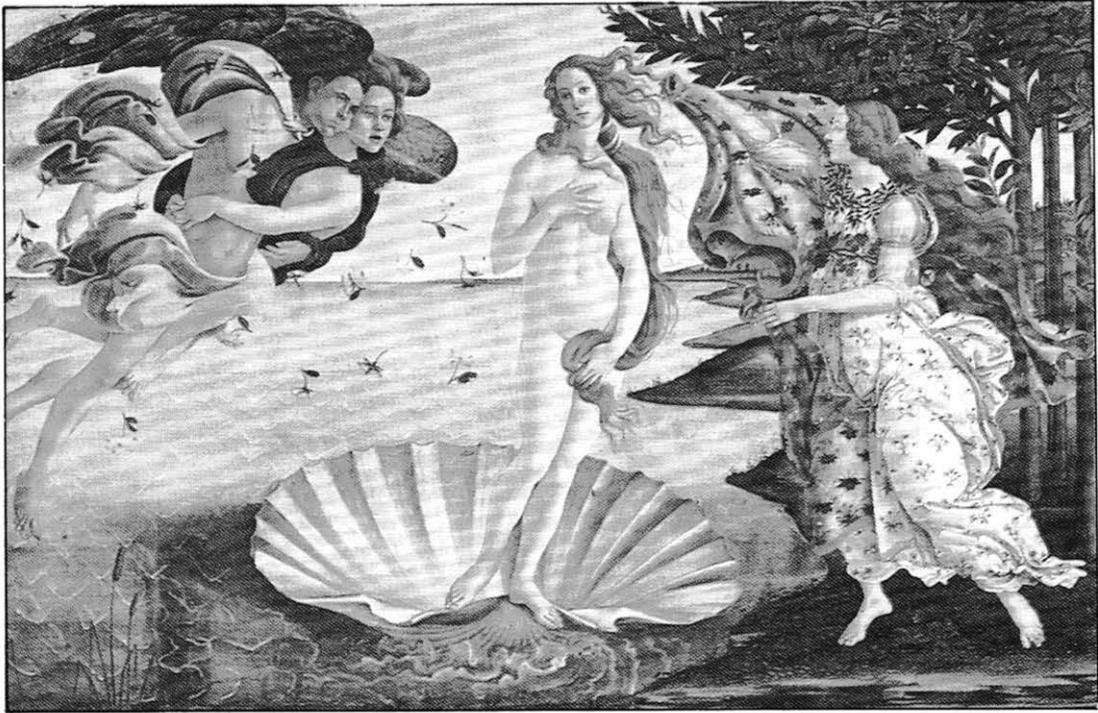


Fig. 283

Fig. 284

den ser una prefiguración de la vida de Cristo. Y en los otros frescos los temas encierran, igualmente significados trasladables: el *Sacrificio del leproso* y la *Tentación de Cristo* es una alusión a la fidelidad de Cristo a la ley mosaica, y, por tanto, a la continuidad entre Viejo y Nuevo testamento, el *Castigo de Korah, Dathán y Abiron* alude igualmente a la continuidad de la Ley (simbólicamente expresada por el arco de Constantino, al fondo) y a la confirmación divina de las sanciones contra quienes la infringen, con una transparente alusión a las corrientes heréticas. Se encuentran, en efecto, referencias a situaciones y personajes actuales. Pero, al relacionar idealmente episodios históricamente distintos, se destruye la unidad espacio-temporal y la propia unidad del relato. Los hechos aparecen relacionados a distancia por súbitas e impetuosas reanudaciones del ritmo lineal después de largas pausas; y a este ritmo, no ya fluido y melódico sino lleno de saltos y de disonancias, viene confiado el dramatismo, que no puede ya expresarse en la acción o en el gesto de cada uno de los personajes individualizados.

Para hacernos una idea precisa de la antítesis entre el intelectualismo religioso de Botticelli y la concepción histórico-dogmática instaurada por Piero della Francesca basta con comparar sus tres frescos citados con el pintado, en los mismos años, siempre en la Capilla Sixtina, por Perugino, un pintor for-



285. Sandro Botticelli, *Nacimiento de Venus* (en torno a 1485); lienzo, 1,72 × 2,78 m. Florencia, Uffizi.
286. Sandro Botticelli, *la Calumnia* (en torno a 1495); tabla, 62 × 91 cm. Florencia, Uffizi.

mado en el ambiente de la Umbría, fuertemente influido por Piero. Perugino representa la *Entrega de las llaves*, el hecho histórico sobre el que se fundamenta la autoridad dogmática de la Iglesia romana. Y lo representa en un espacio rigurosamente prospettico, medido por la degradación de las dimensiones de las figuras escalonadas en planos paralelos en profundidad; y alinea a los protagonistas de la historia en el primer plano, como sólidos volúmenes oscuros sobre el fondo claro, alternando los espacios vacíos con los llenos. Todo aparece claro, concreto, demostrado, sin dobles o triples significados; el propio templo circular en el fondo, donde convergen las líneas de la perspectiva, no es el símbolo sino la forma visible de la Iglesia.

Fig. 285

Así, pues, tras su retorno a Florencia, Botticelli, quizás por propio espíritu polémico, parece querer exasperar las cualidades propiamente florentinas de su estilo: la pureza de la línea, la aridez del color ya insensible a la luz... El *Nacimiento de Venus* (pintado en torno a 1485) no es, en efecto, una exaltación pagana de la belleza femenina; entre sus significados implícitos se encuentra también el de la correspondencia entre el mito del nacimiento de Venus desde el agua marina y la idea cristiana del nacimiento del alma desde el agua del bautismo. La belleza que el pintor quiere exaltar es, en todo caso, una belleza espiritual y no física: la desnudez de Venus significa simplicidad,



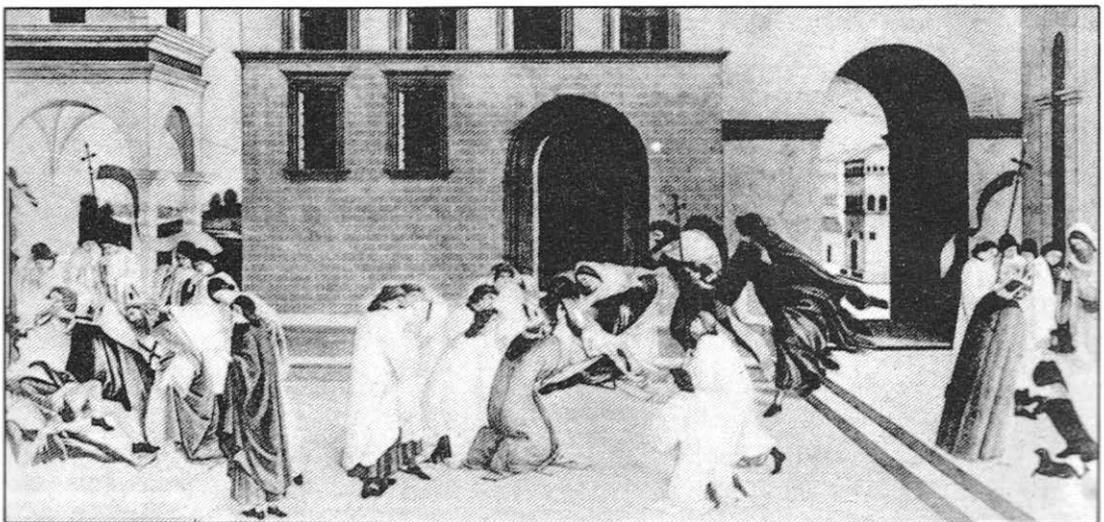


287. Sandro Botticelli, *Natividad mística* (1501); temple sobre lienzo, 108 × 75 cm. Londres, National Gallery.

288. Sandro Botticelli, *historias de San Cenobio*; tabla, 68 × 51 cm. New York, Metropolitan Museum.

pureza, ausencia de ornamentos; la naturaleza se expresa en sus elementos (aire, agua, tierra); el mar, encrespado por el viento que soplan Eolo y Boreas, es una superficie verde-azulada sobre la que las olas aparecen esquematizadas mediante trazos absolutamente iguales; e igualmente simbólica es la concha. En el gran vacío del horizonte marino se desarrollan, con intensidad diversa, tres episodios rítmicos distintos: los Vientos, Venus surgiendo de la concha y la criada que acude con el manto florido (alusión a las vestimentas de hierba y de flores de la naturaleza). Por tres veces el ritmo nace, sube hasta la máxima intensidad y se agota; ninguna otra ley lo gobierna sino la inspiración profunda, el *daimon* platónico, el *furor* que Ficino llamaba *malinconicus* en cuanto que generado por la aspiración a algo que no se tiene o por la nostalgia de algo que se ha perdido.

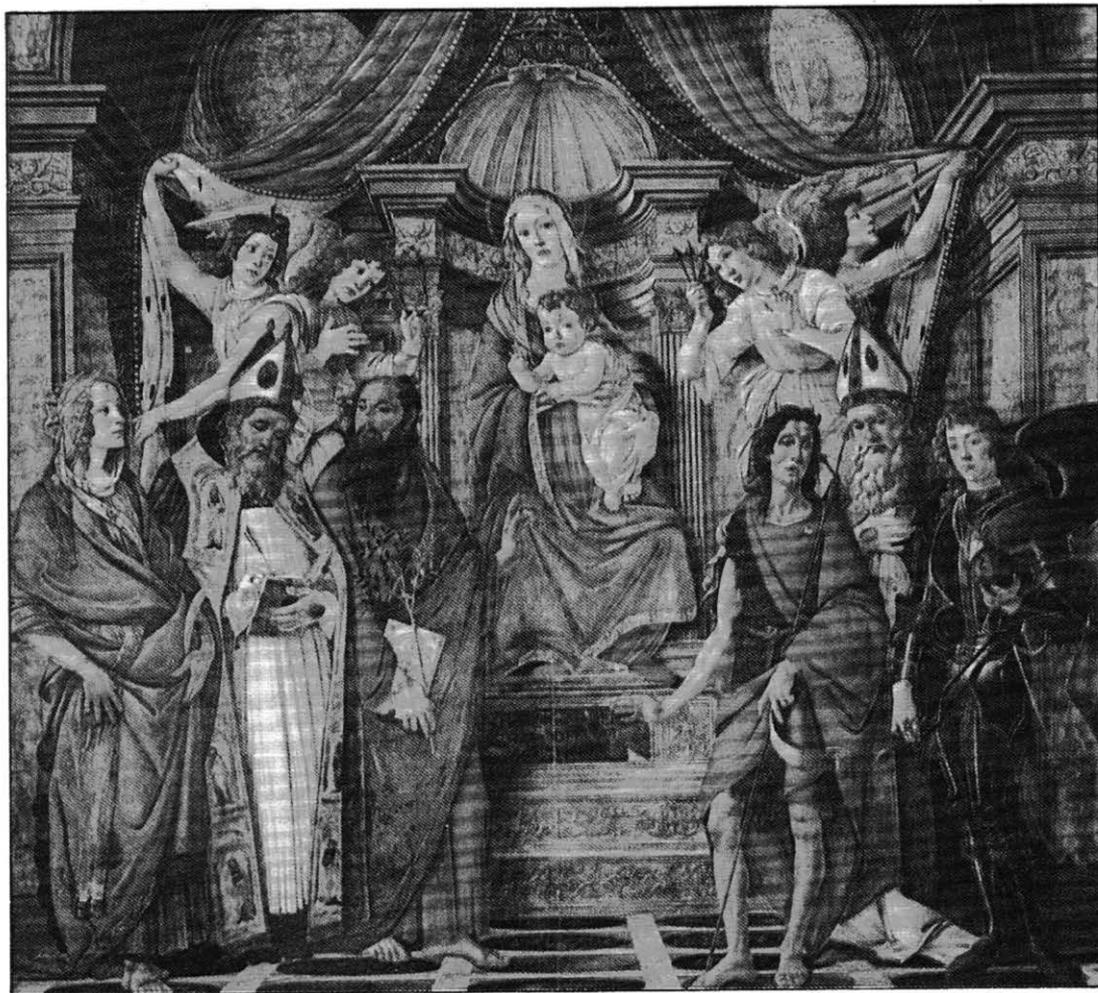
La ansiedad espiritual que se transcribe en el ritmo intenso y siempre bruscamente truncado de la línea botticelliana termina por asumir un tono ascético; pero, a diferencia del ascetismo de Fra Angelico, el de Botticelli no está sostenido por la certeza de la fe. Con el paso de los años y el precipitarse de los acontecimientos florentinos (la muerte de Lorenzo, el martirio de Savonarola, la decadencia política y económica de la burguesía florentina, los primeros avisos de la inminente crisis religiosa de la Contrarreforma) la ansiedad se convierte en angustia, soledad y desesperación. Vasari describe a Botticelli en sus últimos años decrepito (pero murió a la edad de sesenta y cinco años), ferviente seguidor de Savonarola, cada vez más «sofístico». El retorno de Leonardo a Florencia en 1500 no hace sino exasperarlo en mayor medida aún. La pintura que Leonardo muestra a los admirados florentinos es justamente lo con-



289. Sandro Botticelli, *Pala de San Bernabé (en torno a 1487)*; tabla, 2,68 × 2,80 m. Florencia, Uffizi.
 290. Sandro Botticelli, *Piedad (entre 1490 y 1500)*; tabla, 1,10 × 2,07 m. Munich, Alte Pinakothek.
 291. Sandro Botticelli, *Descendimiento (entre 1490 y 1500)*; tabla, 107 × 71 cm. Museo Poldi Pezzoli de Milán.
 292. Sandro Botticelli, *ilustración para un canto del Paraíso de la Divina Comedia*. Berlín, Kupferstick Kabinett.

Fig. 287

trario de su ideal: no tiene contornos netos ni colores tersos, es un puro movimiento de masas, un torbellino de luces y sombras. No trasciende la realidad fenoménica apuntando al cielo, sino que la penetra, la registra y la analiza. No acepta la autoridad histórica ni cree en el significado ideal del antiguo: mientras que él, Botticelli, había llegado incluso a reconstruir, a partir de fuentes literarias, un famoso cuadro de Apeles, la *calumnia*. Leonardo no guarda ningún respeto por la tradición florentina, mientras que él, Botticelli, se había remitido a las fuentes, había ilustrado la Divina Comedia con tanta sabiduría que sus tablas eran más comentario que ilustración del texto. Precisamente en ese año de 1500, que a él le parece el año del fin del mundo, pinta la *Natividad*, quizás el más ascético pero también el más ásperamente polémico de los cuadros de su último período, y la acompaña con un escrito apocalíptico que predice





290



291



292

273

293, 294, 295. Hugo Van Der Goes, *Triptico Portinari* (en torno a 1475); tres tablas, respectivamente de 2,49 × 1,37, 2,49 × 3,00 y 2,49 × 1,37 m. Florencia, Uffizi.



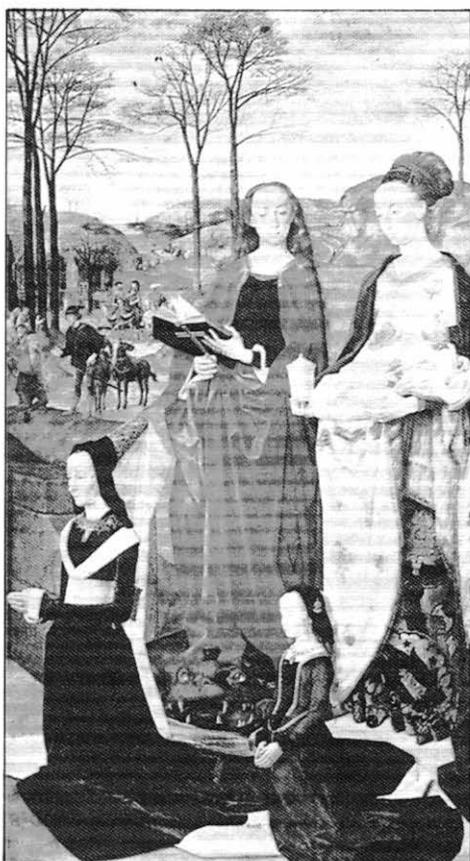
293

Fig. 288

inmensas desventuras para el siglo que nace. Mientras Leonardo explica su nueva ciencia, la voz de Sandro, ya sola, predica la vuelta atrás, a la mística ingenuidad de los primitivos, eliminando todo lo que, por instigación del demonio, ha puesto a la pintura en la vía de la ciencia: la perspectiva, las proporciones, la anatomía, el antiguo. Imagina un espacio absurdo en el que las figuras próximas son más pequeñas que la lejanas, porque así lo hacían «los primitivos», y las líneas no concurren en un punto sino que andan en zig zag en un paisaje de miniatura gótica, entre un remolino de ángeles. En las *historias de San Cenobio* se propone como modelo a Fra Angelico, con el encanto de sus milagros, la pureza de sus colores, sus cándidas perspectivas. Dichas historias están entre las obras más elevadas que nunca pintara Botticelli, pero expresan una desesperación lúcida y estridente. La perspectiva, rígida hasta el absurdo, no construye el espacio sino el vacío; fija en el mismo lugar y tiempo episodios sucesivos, pero tan rápidos que carecen de un desarrollo y anulan precisamente cualquier razón de es-



294



295

pacio y de tiempo. El ritmo es precipitado y contradictorio: converge y diverge, se rompe y se reanuda. Una serie de «figuras» se forman y se disuelven como en un ballet mediante las subidas y los descensos del ritmo; pero el color puro, plano y estridente fija el movimiento sobre la superficie pulida y fría, como una taracea. ¿Cuál es el sentido de esta coreografía trágica? Estamos ya en los primeros años del Cinquecento: en el salón del palacio de la Signoria, Leonardo y Miguel Ángel pintan, en competición, dos «historias» de guerra. El tema de la disputa es el movimiento; movimiento cósmico, sostiene Leonardo, que desde la naturaleza se comunica a los hombres, los conmociona, suscita sus pasiones, que son como los torbellinos y las tempestades; movimiento heroico, sostiene Miguel Ángel, que no sólo se extiende al espacio sino que lo conmociona, lo implica en la fuerza del gesto. Ciertamente, Miguel Ángel está más próximo a Botticelli, surge del mismo círculo neoplatónico; pero Botticelli no puede aceptar la tesis de un origen físico del movimiento. No es la Providencia la que lo suscita, sin em-

296. Filippino Lippi (Florencia, 1457-1504), *Visión de San Bernardo* (en torno a 1486); tabla, 2,10 × 1,95 m. Florencia, iglesia de Badia.
297. Filippino Lippi, detalle de los frescos de Santa Maria sopra Minerva, capilla de Garafa, Roma.
298. Filippino Lippi, *Martirio de San Felipe*; fresco, Florencia, Santa Maria Novella, Capilla Strozzi.



296

bargo, sino un gesto de la voluntad divina cuyo significado permanece oscuro para los hombres, lo mismo que el destino: un gesto que a los hombres les puede parecer arbitrario pero que es, por el contrario, la señal de la salvación o de la gracia. Así, Botticelli condena duramente toda la cultura de su propia época, tendente a poner entre el hombre y Dios la mediación lógica de la naturaleza y de la historia; pero en su arcaísmo polémico, en su reducir a los hombres al rango de títeres agitados por una mano invisible, anticipa dolorosamente las instancias espirituales que, en el transcurso de pocos años, serán clamorosamente enunciadas, en Augsburgo, por Martin Lutero.

Para el único gran discípulo de Botticelli el impulso espiritual y ético del maestro es ya letra muerta. FILIPPINO LIPPI (1457-1504) es a Botticelli lo que su padre, Filippo, a Fra Angelico. La idea sublime del *arbitrio* divino como gracia que salva al hombre en el límite de su desesperación ni siquiera lo roza; pero ¿qué posibilidades no abre al artista la idea de un arbitrio válido, positivo, de origen divino y, por tanto, creativo? Transportemos este arbitrio creativo a la mente humana y tendremos lo que se llama la *fantasía*; pero si la fantasía tiene algo de divino no es estéril, quimérico, soñar con los ojos abiertos; es una actividad de la mente que produce algo. El arte se convierte así en el momento práctico, fáctico (operativo, diría-