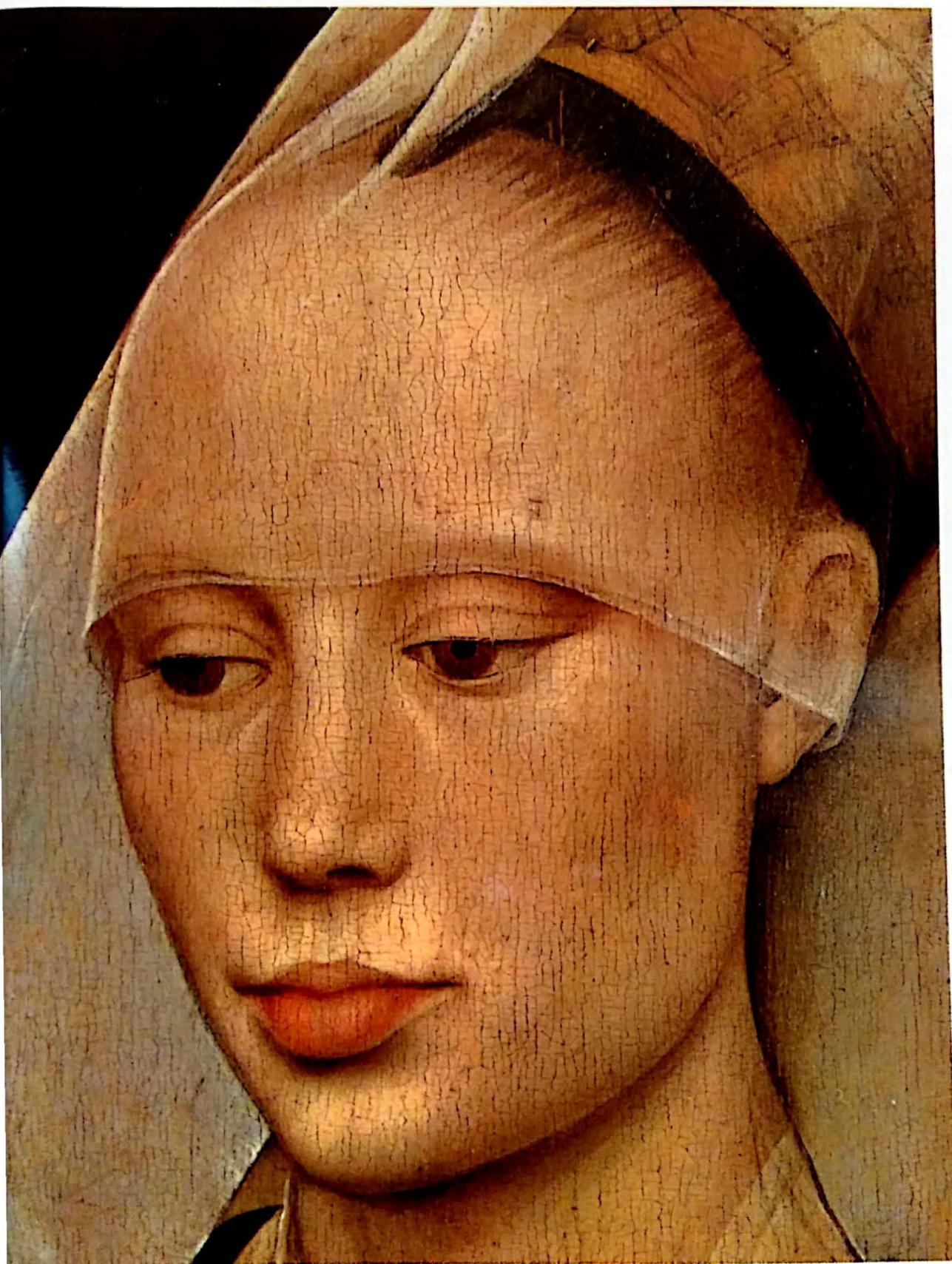


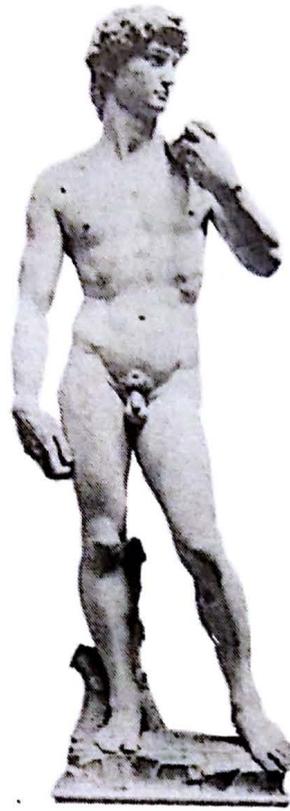
# Historia del arte

para jóvenes

Akal / Arte y estética



H. W. Janson / A. F. Janson



TERCERA  
PARTE

# El Renacimiento



## La «Nueva Era»

Al analizar la transición entre la Antigüedad clásica y la Edad Media, pudimos referirnos a una gran crisis, el auge del Islam, que separaba las dos eras. Ningún acontecimiento comparable diferenciaba la Edad Media del Renacimiento. Los siglos XV y XVI presenciaron acontecimientos de largo alcance: la caída de Constantinopla y la conquista turca de la Europa meridional; los viajes de exploración que condujeron a la fundación de imperios de ultramar en el Nuevo Mundo, Africa y Asia, con la consiguiente rivalidad entre España e Inglaterra como primeras potencias coloniales; la profunda crisis espiritual de la Reforma y la Contrarreforma. Pero no podemos atribuir a ninguno de esos acontecimientos la causa de la nueva era. Cuando se produjeron, el Renacimiento estaba ya en marcha. Por tanto, no resulta sorprendente que los estudiosos que analizan las causas del Renacimiento no estén de acuerdo, como los ciegos del proverbio que trataban de describir a un elefante. Aunque descartáramos a los que negaban totalmente la existencia del animal, seguirían quedándonos una amplia variedad de opiniones. Cada rama del estudio histórico ha desarrollado su propia imagen del período. Esas imágenes se superponen, pero no coinciden, por lo que nuestro concepto del Renacimiento puede variar según nos centremos en sus bellas artes, la música, la literatura, la filosofía, la política, la economía o la ciencia. Quizá el único punto en el que están de acuerdo la mayoría de los expertos es en que el Renacimiento había comenzado cuando la gente se dio cuenta de que no vivía ya en la Edad Media.

Esa afirmación no es tan simple como parece, pues el Renacimiento fue el primer período de la historia en ser consciente de su propia existencia y acuñar una etiqueta para sí mismo. El hombre medieval no pensaba que pertenecía a una era diferente de la Antigüedad clásica; para él, el pasado se

dividía simplemente en «a.C.» y «d.C.»; desde ese punto de vista, la historia se hace no tanto en la tierra como en el cielo. En cambio, el Renacimiento no dividía el pasado de acuerdo con el plan divino de salvación, sino sobre la base de la acción humana. Veía la Antigüedad clásica como la era en la que el hombre había alcanzado la cima de su capacidad creativa, era que tuvo un fin repentino por causa de los bárbaros que destruyeron el imperio romano. En el intervalo de 1.000 años de oscuridad que vino después fue muy poco lo que se logró, pero ahora, por fin, ese tiempo de «intermedio» o «Edad Media» había dado lugar a un restablecimiento de las artes y las ciencias que habían florecido en los tiempos antiguos. Por tanto, podía etiquetarse en justicia el presente como un *renacimiento*. El origen de esta revolucionaria visión de la historia puede rastrearse hasta el decenio de 1330, en los escritos del poeta italiano Petrarca, el primero de los grandes hombres iniciadores del Renacimiento. El hecho de que hubiera tenido su principio en la mente de un hombre es ya un eficaz comentario sobre la nueva era, pues Petrarca encarna dos rasgos sobresalientes del Renacimiento: individualismo y humanismo. El individualismo, una nueva conciencia de sí mismo y una confianza en sí mismo, le permitió afirmar, frente a toda autoridad establecida, que la «era de la fe» era en realidad un tiempo de oscuridad, y que los «ignorantes paganos» de la Antigüedad representaban la fase más iluminada de la historia. Para Petrarca, el humanismo significa la creencia en la importancia de lo que seguimos llamando las «humanidades» o «letras humanas» (en contraste con las letras divinas, o el estudio de las Escrituras): la búsqueda, en las lenguas, la literatura, la historia y la filosofía, del aprendizaje por sí mismo, dentro de un contexto seglar en lugar de religioso. En esto estableció un modelo, pues

los humanistas, la nueva raza de estudiosos que le siguieron, se convirtieron en los dirigentes intelectuales del Renacimiento.

Mas Petrarca y sus sucesores no querían revivir la Antigüedad clásica totalmente. Al interponer el concepto de «mil años de oscuridad» entre ellos mismos y los antiguos, reconocían, a diferencia de los classicistas medievales, que el mundo grecorromano había muerto irremediabilmente. Su gloria sólo podía restablecerse en la mente, a través de la barrera de los «tiempos oscuros», redescubriendo la plena grandeza de los logros de los antiguos en el arte y el pensamiento, y tratando de competir con ellos en un plano ideal. El objetivo del Renacimiento no era duplicar las obras de la Antigüedad, sino igualarlas, y quizá sobrepasarlas. Ello significaba, en la práctica, que la autoridad concedida a los modelos antiguos

estaba lejos de ser ilimitada. Los humanistas no se convirtieron en neopaganos, sino que hicieron un gran esfuerzo tratando de reconciliar la filosofía clásica con el cristianismo; y los arquitectos siguieron edificando iglesias, no templos paganos, pero para ello utilizaron un vocabulario arquitectónico basado en el estudio de las estructuras clásicas. Los médicos renacentistas admiraban los manuales anatómicos de los antiguos, pero descubrieron errores al comparar los libros con lo que les enseñaba la experiencia directa en la mesa de disección, y aprendieron a confiar en la evidencia de lo que veían con sus propios ojos. En una paradoja fundamental, el deseo de regresar a los clásicos, basado en un rechazo de la Edad Media, no produjo el renacimiento de la antigüedad, sino el nacimiento del hombre moderno.

# Pintura del gótico tardío al norte de los Alpes

## RENACIMIENTO FRENTE A «GÓTICO TARDÍO»

Al estrechar nuestro foco de atención desde el Renacimiento como totalidad al Renacimiento en las bellas artes, nos enfrentamos a algunas cuestiones que siguen siendo objeto de debate: ¿Se originó, como el arte gótico, en un centro específico, o lo hizo en varios lugares al mismo tiempo? ¿Debemos pensar en él como en un estilo nuevo y coherente, o más bien como en una actitud nueva que podría encarnar en más de un estilo? Por lo que concierne a la arquitectura y a la escultura, existe un acuerdo general en que el Renacimiento comenzó en Florencia poco después del año 1400. Pero en relación con la pintura, la situación no es tan clara. Algunos estudiosos creen que el primer pintor renacentista fue Giotto; afirmación comprensible, puesto que sus logros (y los de sus contemporáneos de Siena) habían revolucionado la pintura en toda Europa (ver pág. 154). Sin embargo, para que la pintura renacentista naciera se necesitó una segunda revolución, un siglo después de Giotto, y esa revolución se inició independientemente en Florencia y en los Países Bajos. Las revoluciones gemelas estaban unidas por un objetivo común, la conquista de un mundo visible más allá de los límites del estilo gótico internacional; pero se hallaban absolutamente separadas en casi todos los otros aspectos. Mientras el nuevo realismo de la pintura florentina posterior al año 1420 forma parte, claramente, del movimiento del primer Renacimiento, no podemos encontrar un nombre satisfactorio para su contrapartida del norte. La etiqueta de «Gótico tardío» que se le aplica con frecuencia apenas hace justicia a su carácter especial, aunque dicho término tenga alguna justificación. Indica, por ejemplo, que en Flandes los creadores del nuevo estilo no rechazaban el estilo internacional, a diferencia de lo que hacían sus contemporáneos

italianos, lo consideraban más bien como su punto de partida, por lo que la ruptura con el pasado fue menos abrupta en el norte que en el sur. Nos recuerda también que, en el siglo XV, la arquitectura del norte seguía firmemente enraizada en la tradición gótica. Con independencia del nombre que decidamos dar al estilo de los pintores del norte de aquella época, su entorno era claramente el gótico tardío. ¿Cómo pudieron crear en ese contexto un estilo auténticamente posmedieval? ¿No sería más razonable considerar su obra, a pesar de su gran importancia, como la fase final de la pintura gótica? Si los consideramos aquí como la contrapartida septentrional del primer Renacimiento, lo hacemos por varias razones. Los grandes maestros flamencos, cuya obra vamos a examinar, eran tan admirados en su patria como en Italia, y su realismo intenso tuvo una influencia visible sobre la pintura del primer Renacimiento. Tuvieron, además, un estrecho paralelismo en el campo de la música: desde el año 1420, los Países Bajos produjeron una escuela de compositores tan revolucionaria que dominaría el desarrollo de la música en toda Europa en los cien años siguientes. Un contemporáneo dijo de ellos que antes de su tiempo no se había compuesto nada digno de escucharse. Una afirmación análoga podría haberse hecho con relación a la nueva escuela de pintores flamencos.

### El Maestro de Flémalle

La primera fase de la revolución pictórica de Flandes está representada por un artista conocido con el nombre de Maestro de Flémalle. Se trata probablemente de Robert Campin, el pintor principal de Tournai, registrado allí desde el año 1406 hasta su muerte, en 1444. Entre sus mejores obras está la *Anunciación*, la tabla central del *Retablo de Merode*, realizado poco después de 1425 (fig. 165). Si comparamos esta obra

con las pinturas franco-flamencas del estilo internacional (ver fig. 161), reconocemos que pertenece a esa tradición; pero encontramos también aquí una nueva experiencia pictórica. Por primera vez tenemos la sensación de mirar realmente, *a través* de la superficie de la tabla, a un mundo espacial con todas las cualidades esenciales de la realidad cotidiana: profundidad ilimitada, estabilidad, continuidad y complitud. Los

pintores del estilo internacional no se propusieron nunca esa consistencia; sus pinturas tienen la cualidad encantadora de los cuentos de hadas, en donde la escala y la relación de las cosas se puede variar a voluntad y los hechos y fantasías se entremezclan sin conflicto. En cambio Campin se ha propuesto decir la verdad, toda la verdad y nada más que la verdad. No logra hacerlo con comodidad: sus objetos, excesivamente

165. El Maestro de Flémalle (¿Robert Campin?). *Anunciación*, tabla central del *Retablo de Merode*. c. 1425-28. Oleo sobre tabla, 64 × 63 cm. Metropolitan Museum of Art, Nueva York (adquisición de la Colección Cloisters).



escorzados, tienden a empujarse unos a otros buscando su espacio. Pero a cambio define, con determinación obsesiva, todos los aspectos de hasta el último objeto: la forma y tamaño individual, el color, material, textura y su modo de responder a la luz (obsérvense los reflejos de las superficies y las sombras agudamente definidas). En resumen, la *Anunciación de Merode* nos trasporta abruptamente desde el mundo aristocrático del estilo internacional hasta la casa del burgués flamenco. Es la primera Anunciación en pintura sobre tabla que se produce en un interior doméstico completamente equipado. Campin se ha enfrentado aquí a un problema con el que nadie antes se había atrevido: cómo trasladar un acontecimiento sobrenatural (el ángel anunciando a María que nacerá de ella el Hijo de Dios) desde un marco simbólico a un entorno cotidiano, consiguiendo que no parezca trivial ni incongruente. Solucionó ese problema mediante un método que recibe el nombre de «simbolismo disfrazado», consistente en que cualquier detalle del cuadro, por casual que pueda ser, transmite un mensaje simbólico. Aquí los lirios denotan la castidad de la Virgen, mientras el brillante recipiente de agua y la toalla que cuelga de la percha no son simples objetos domésticos, sino atributos de María como el «recipiente más limpio» y el «pozo de las aguas vivas». El símbolo más misterioso es, posiblemente, la vela situada junto a los lirios. Acaba de apagarse hace un momento; ¿pero por qué había sido encendida bajo la luz del día y qué es lo que apagó la llama? ¿Acaso la irradiación divina de la presencia del Señor extinguió la luz material? ¿O la llama representaba la luz divina, que ahora se ha extinguido para mostrar que Dios se ha hecho hombre, que en el Cristo «el Verbo se hizo carne»? Resulta evidente que en la pintura sobrevive toda la abundancia del simbolismo medieval, pero se ha sumergido tanto en el mundo de las apariencias cotidianas que a menudo dudamos de que un determinado detalle exija una interpretación simbólica. ¿Cómo, nos preguntamos, pudo intentar Campin simultáneamente lo que nosotros consideramos generalmente como objetivos opuestos, es decir el realis-

mo y el simbolismo? Es evidente que para él ambas cosas eran interdependientes, en lugar de hallarse en conflicto. Debió pensar que, para hacer una pintura digna, tenía que «santificar» la realidad cotidiana con el máximo de significado espiritual. Esa actitud profundamente reverencial hacia el universo físico, como espejo de la verdad divina, nos ayuda a entender la razón de que en la tabla hasta los detalles menos visibles sean tratados con la misma concentrada atención que las figuras sagradas; todo es un símbolo, al menos potencialmente, y merece por tanto un análisis igualmente exacto.

Si comparamos la ilustración a color de la *Anunciación de Merode* con la de una pintura sobre tabla anterior (ver fig. 161), tomamos conciencia de otra cualidad revolucionaria de la obra de Campin. La brillantez de joya de la pintura más antigua, su esquema de tonos brillantes y el abundante uso del dorado han dado paso a un esquema de color mucho menos decorativo, pero mucho más flexible y diferenciado. Los tonos apagados —verdes suavizados, grises azulados o marrónceos— muestran una nueva sutileza, y la escala de los tonos intermedios es más suave y de gama más amplia. Estos efectos son esenciales para el estilo realista de Campin; fueron posibles gracias a la utilización del óleo, medio que fue uno de los primeros en explotar. La técnica básica de la pintura medieval había sido el temple, en la cual los pigmentos en forma de polvo se mezclaban («temperaban» o «templaban») con yema de huevo diluida. Se obtenía así una capa delgada, resistente y de rápido secado que convenía admirablemente al gusto medieval por las superficies de color planas y fuertes. El óleo, en cambio, es un medio viscoso que seca lentamente. Puede ofrecer una vasta gama de efectos, desde películas delgadas y translúcidas (llamadas «vidriados») hasta el más espeso impasto (una capa densa de pintura cremosa y gran cuerpo). El óleo permite también la mezcla de los colores directamente sobre la tabla, técnica que produce una escala continua de tonos, incluyendo unos oscuros, ricos y aterciopelados que no se conocían anteriormente. Sin el óleo, el logro de una

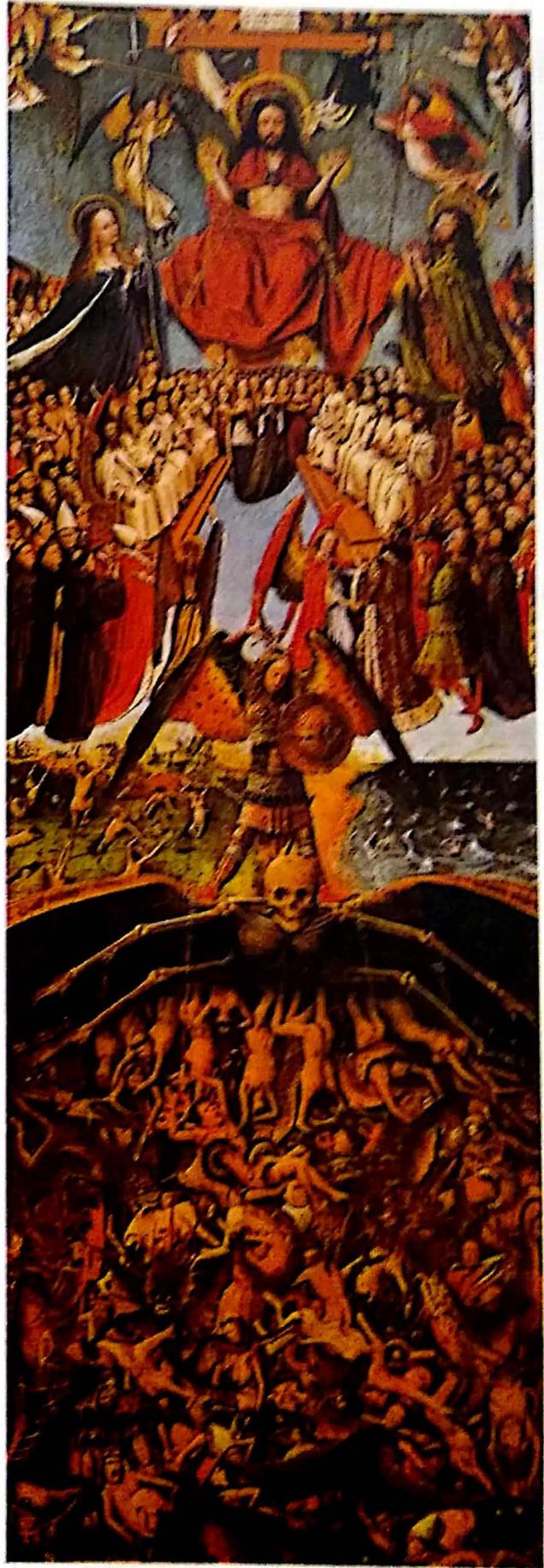
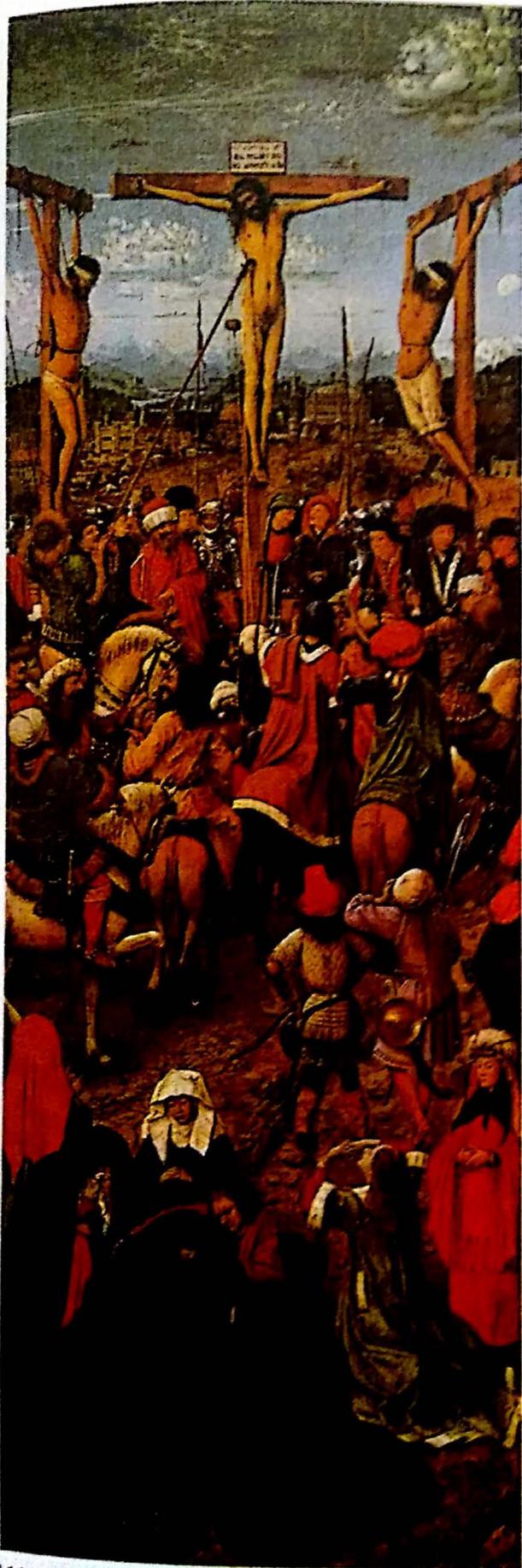
realidad visible por parte de los maestros flamencos hubiera estado mucho más limitado. Por tanto, también desde el punto de vista técnico fueron los «padres de la pintura moderna», pues se convertirían en todas partes en el medio básico del pintor.

### Van Eyck

No creo necesario decir que la gama completa de efectos que posibilitó el óleo no fue descubierta de una sola vez ni por un solo hombre. La contribución de Campin fue menor que la de Jan van Eyck, artista algo más joven y mucho más famoso, considerado durante mucho tiempo como el verdadero «inventor» de la pintura al óleo. Es mucho lo que sabemos sobre la vida y carrera de Jan, pero su hermano mayor, Hubert, que, por lo visto, era también pintor, sigue siendo una figura discutida. Hay varias obras que podrían haber sido pintadas por cualquiera de los dos, incluyendo las dos tablas en las que representan la *Crucifixión* y el *Juicio Final* (fig. 166). Los estudiosos están de acuerdo en fecharlas entre 1420 y 1425, pero no en cuanto a si el autor fue Jan o Hubert. El estilo de estas tablas tiene mucho en común con el de la *Anunciación de Merode*: la devoción absoluta por el mundo visible, el espacio profundo, los pliegues angulares de los ropajes, menos graciosos, pero mucho más realistas de los lazos discontinuos del estilo internacional. Sin embargo, las formas individuales no son tan tangibles, parecen menos aisladas, menos «esculturales», y la sensación de profundidad del espacio procede no tanto del escorzado violento como de cambios sutiles de la luz y el color. Al inspeccionar lentamente la *Crucifixión*, desde las figuras del primer plano hasta la distante ciudad de Jerusalén y las cimas nevadas del fondo, vemos una disminución gradual en la intensidad de los colores locales y en el contraste de la luz y la oscuridad. Todo tiende hacia un tinte uniforme de luz gris azulada, de modo que la cadena montañosa más lejana se funde con el color del cielo. Este fenómeno óptico recibe el nombre de «perspectiva atmosférica o aérea», pues se debe al hecho de que la atmósfera no es nunca totalmente trans-

parente. Incluso en el día más claro, el aire que se interpone entre nosotros y las cosas que estamos mirando actúa como una pantalla neblinosa que interfiere nuestra capacidad de ver claramente las formas y colores distantes; cuando nos aproximamos al límite de visibilidad, hace desaparecer totalmente las formas y colores. Para nuestra percepción del espacio profundo, la perspectiva aérea, es más fundamental que la lineal, que registra la disminución del tamaño aparente de los objetos conforme aumenta su distancia con respecto al observador. Su eficacia no se limita a las vistas alejadas; en la *Crucifixión*, hasta el primer plano parece envuelto en una neblina que suaviza los contornos, sombras y colores. Toda la escena tiene una continuidad y armonía que está más allá de la gama pictórica de Campin. Es evidente que los Van Eyck utilizaron con refinamiento extraordinario el óleo.

Considerada en conjunto, la *Crucifixión* parece singularmente desprovista de drama, como si la escena se hubiera suavizado mediante algún hechizo mágico. Sólo al concentrarnos en los detalles nos damos cuenta de las emociones violentas de los rostros de la multitud que hay bajo la cruz, y del dolor retenido, pero profundamente conmovedor de la Virgen y sus compañeros en el primer plano. En el *Juicio Final*, este aspecto dual del estilo eyckiano adopta los dos extremos: por encima del horizonte todo es orden y tranquilidad, mientras predomina la condición opuesta por debajo, sobre la tierra y en el reino de Satán. Los dos estados se corresponden de ese modo con el Cielo y el Infierno, la bendición contemplativa frente a la turbulencia física y emocional. El mayor desafío a la capacidad imaginativa del artista se produce, claramente, en la mitad inferior. Los muertos, que se levantan de las tumbas con gestos frenéticos de miedo y de esperanza, así como los condenados, despedazados por monstruos diabólicos más terribles que todo lo que hubiéramos visto anteriormente, comparten la realidad pavorosa de una pesadilla; pesadilla que es «observada» con el mismo cuidado infinito que se puso en el mundo natural de la *Crucifixión*.



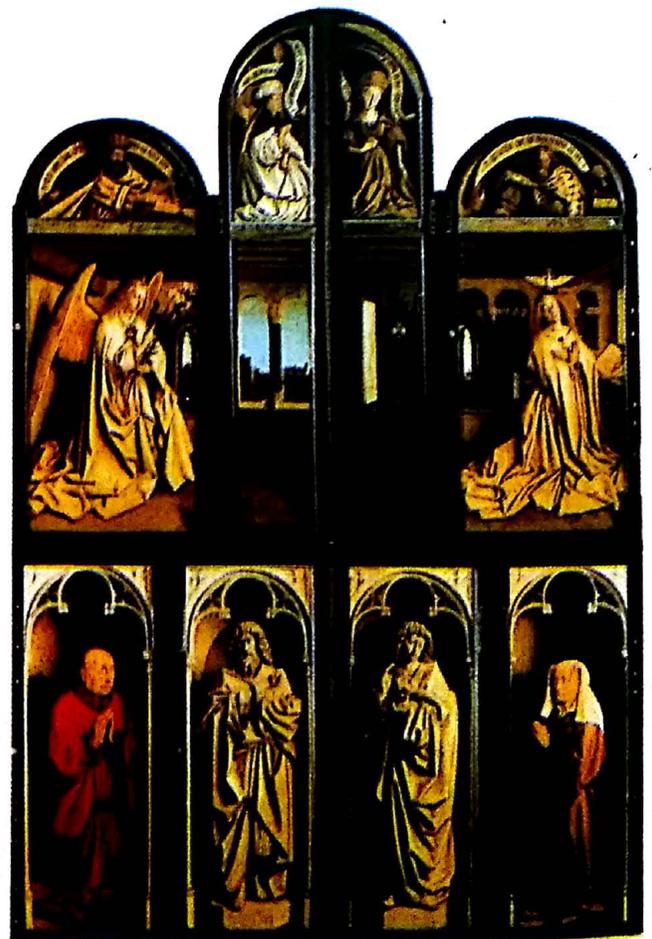
166. Hubert y/o Jan van Eyck. *Crucifixión; El Juicio Final*. c. 1420-25. Temple y óleo sobre lienzo transferido de tabla; 56,5 × 19,5 cm. Metropolitan Museum of Art, Nueva York (Fletcher Fund, 1933).



167-69. Hubert y Jan van Eyck. *El Retablo de Gante*. Completado en 1432. Oleo sobre tabla, 3,40 × 4,40 m. St. Bavo, Gante. 167. (arriba a la izquierda) retablo abierto; 168. (arriba a la derecha) detalle de *Adán y Eva*; 169. (abajo) retablo cerrado.

*El Retablo de Gante* (figs. 167, 168 y 169), el mayor monumento de la primera pintura flamenca, presenta problemas tan complejos que tenemos que limitar el análisis a lo más esencial. La inscripción nos informa que la obra, iniciada por Hubert, fue completada por Jan en el año 1432. Como Hubert murió en 1426, suponemos que el retablo fue realizado en los siete años transcurridos entre 1425 y 1432. Podemos esperar, por tanto, que nos introduzca en la fase siguiente del nuevo estilo, después de las pinturas que hemos visto hasta ahora. Aunque la forma básica es un tríptico, un cuerpo central con dos laterales con bisagras, cada una de las tres unidades se compone de cuatro tablas distintas, y como los laterales están pintados por ambos lados, el retablo tiene un total de veinte partes componentes, de formas y tamaños diversos. El conjunto constituye lo que con justicia se ha denominado un «superaltar», abrumador pero nada armonioso, que no podía haber sido planificado de ese modo desde el principio. Parece ser que Jan se hizo cargo de las tablas que Hubert dejó sin terminar, las completó, añadió algunas suyas y las reunió por orden del rico donante, cuyo re-

trato vemos en el exterior del altar. La reconstrucción del orden de estos aconteci-



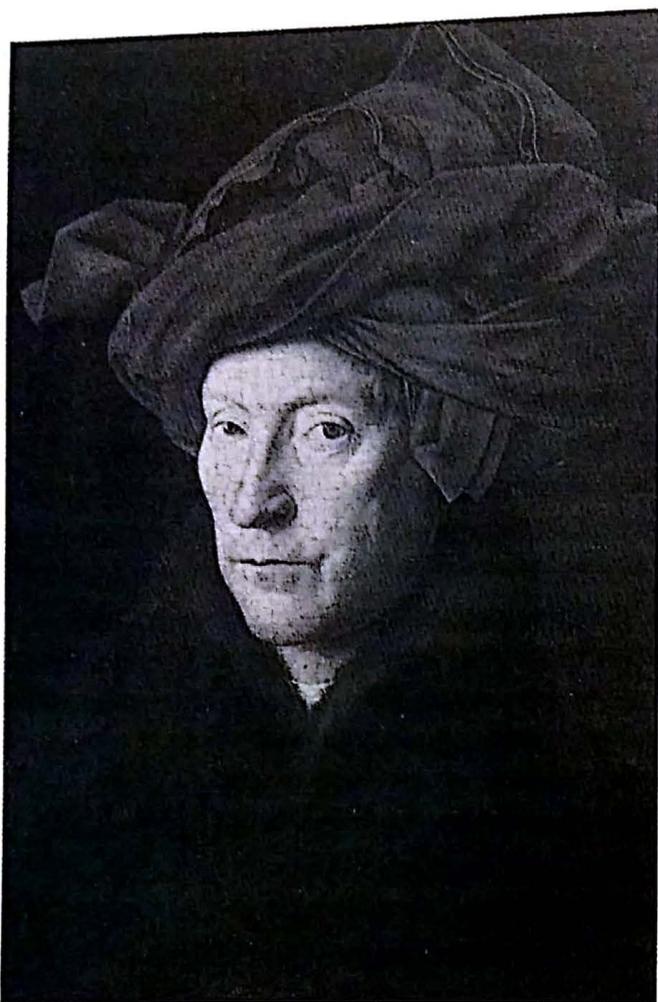
mientos, determinando la parte de cada hermano, es un juego fascinante pero traicionero. Baste con decir que la figura de Hubert sigue siendo algo oscura; su estilo, cubierto por retoques de Jan, se encuentra probablemente en las cuatro tablas centrales, aunque éstas no estuvieran juntas originariamente. Las tres superiores, con figuras enormes, que en la disposición final aplastan a la multitud de pequeñas figuras que hay abajo, da la impresión de que hubieran sido pensadas para un tríptico: el Señor entre la Virgen María y San Juan Bautista. La tabla inferior, con las cuatro que lo flanquean, constituyen probablemente un retablo separado, el de la Adoración del Cordero o el Cordero Místico, como símbolo de la muerte sacrificial de Cristo. Los dos paneles con ángeles músicos debieron ser pensados por Hubert como cerradores de un órgano. Si esta serie de conjeturas es acertada, las tablas alargadas, en las que vemos a Adán y Eva (fig. 168), son las únicas que añadió Jan al conjunto de Hubert. Son, ciertamente, las más osadas de todas: los desnudos monumentales más antiguos de la pintura sobre tabla septentrional (casi de tamaño natural), magníficamente observados y acariciados por un delicado juego de luces y sombras. Su tranquila dignidad y el lugar prominente que ocupan en el retablo sugieren que no han de recordarnos tanto el pecado original como la creación del hombre a imagen y semejanza de Dios. Como contraste, el mal real está representado en las escenas pequeñas, pero violentamente expresivas de arriba, que muestran la historia de Caín y Abel. Todavía más extraordinario es el hecho de que Adán y Eva fueran diseñados para ocupar esas posiciones en el conjunto. Consciente de que se presentarían realmente de ese modo al espectador, cuyo nivel ocular está por debajo de la parte inferior del retablo, Jan van Eyck los ha representado de acuerdo con ese punto de vista anormal, estableciendo con ello una relación nueva y directa entre el espacio pictórico y el real.

Es evidente que las superficies exteriores de los dos laterales (fig. 169) fueron pensadas por Jan como una unidad coherente. Aquí las figuras más grandes no están arri-

ba, sino en el tercio inferior. Los dos San Juanes (pintados de gris simulando esculturas, como las escenas de Caín y Abel), el donante y su esposa, cada uno en hornacinas separadas, son los parientes más inmediatos de las tablas de Caín y Abel. El tercio superior tiene dos parejas de paneles de anchura diferente; el artista ha convertido en una virtud la exigencia de combinar a los cuatro en un interior. Recordemos que ese efecto había sido creado casi un siglo antes (comparar con la fig. 158), pero Jan, no contentándose sólo con los dispositivos de la perspectiva, potencia la ilusión al pintar las sombras que producen los marcos de las tablas sobre el suelo de la cámara de la Virgen. Es interesante que, en sus detalles domésticos, esta *Anunciación* se asemeje al *Retablo de Merode*, proporcionando de ese modo una valiosa vinculación entre los dos grandes pioneros del realismo flamenco.

En los retablos de *Merode* y de *Gante* ocupan posiciones visibles los retratos, de espléndida individualidad, de los donantes. A mediados del siglo XIV se había producido un renovado interés por el retrato realista, pero el retrato no tuvo un papel importante en la pintura septentrional hasta el Maestro de Flémalle. Además de los de los donantes, empezamos a encontrar ahora en número creciente retratos pequeños e independientes, cuya peculiar intimidad sugiere que eran recuerdos atesorados. Uno de los más fascinantes es el *Hombre del turbante rojo*, de Jan van Eyck (fig. 170), de 1433, que bien pudiera tratarse de un autorretrato, pues la ligera tensión de los ojos parece deberse a que está mirando a un espejo. Todos los detalles de forma y textura han sido registrados con precisión microscópica. Aunque Jan no suprime la personalidad del modelo, este rostro, como el de todos sus retratos, es un enigma psicológico. La tranquilidad estoica de sus retratos refleja seguramente más su ideal consciente del carácter humano que indiferencia o falta de percepción.

Las ciudades flamencas en donde floreció el nuevo estilo de pintura —Tournai, Gante y Brujas— rivalizaron con Florencia en cuanto que centros del comercio y la banca internacional. Entre sus residentes extran-



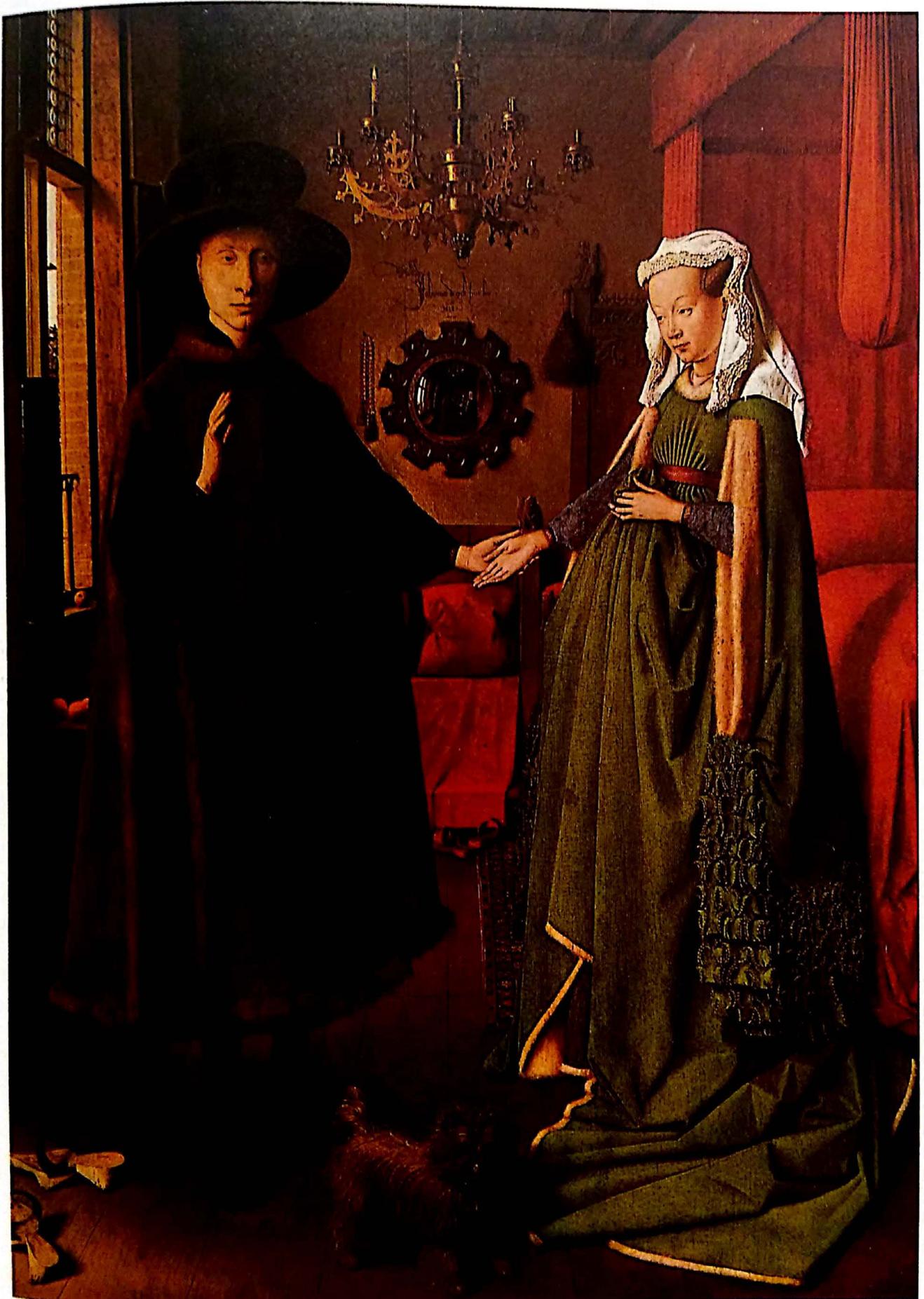
170. Jan van Eyck. *El Hombre del turbante rojo* (¿Autorretrato?). Oleo sobre tabla, 26 × 18 cm. National Gallery, Londres (Reproducido por cortesía de los Trustees).

jeros había muchos hombres de negocios italianos. Para uno de ellos, quizá un miembro de la familia Arnolfini, Jan van Eyck pintó su retrato más grande y famoso, los *Desposorios de Arnolfini* (fig. 171). En el cuadro, la joven pareja intercambia solemnemente los votos matrimoniales en la intimidad de la cámara nupcial. Parecen estar solos, pero cuando miramos el espejo que hay tras ellos descubrimos que han entrado otras dos personas en la habitación. Una de ellas debe ser el artista, pues las palabras que hay encima del espejo, en florida caligrafía jurídica (fig. 172), nos dicen que «Johannes de eyck fuit hic» (Jan van Eyck estuvo aquí), añadiendo la fecha de 1434. Entonces el papel de Jan es el de un testigo; la tabla trata de mostrar exactamente lo que vio, y tiene la función de un certificado de matrimonio pictórico. Pero a pesar de su realismo, la escena está repleta

de simbolismos sutilísimos y disfrazados, que transmiten la naturaleza sacramental del matrimonio. La única vela que hay en el candelero, ardiendo a la luz del día, representa al Cristo que todo lo ve; los zapatos que se ha quitado la pareja nos recuerdan que es «terreno sagrado» (ver pág. 23); hasta el pequeño perro es un emblema de fidelidad marital. Lo mismo que en la *Anunciación de Merode*, aquí el mundo natural contiene de tal modo al mundo del espíritu que ambos llegan a convertirse realmente en uno.

### Rogier van der Weyden

En la obra de Jan van Eyck, la exploración de la realidad, que se hace visible por medio de la luz y del color, había alcanzado un límite que no será sobrepasado hasta pasados dos siglos. Rogier van der Weyden, el tercer gran maestro de la primera pintura flamenca, se propuso una tarea diferente, pero igualmente importante: volver a captar, dentro del marco del nuevo estilo creado por sus predecesores, el drama emocional, el pathos, del pasado gótico. Vemos esto de inmediato en su temprana obra maestra, el *Descendimiento de la Cruz* (fig. 173), pintada aproximadamente en la misma época que los *Desposorios de Arnolfini*. Aquí el modelado tiene una precisión escultural, con frágiles pliegues en los ropajes como los de Campin, mientras los suaves semisombreados muestran la influencia de Jan van Eyck. Pero Rogier es mucho más que un simple seguidor de los dos predecesores; utiliza lo que les debe para fines que son exclusivamente suyos. El acontecimiento exterior (la bajada del cuerpo de Cristo de la Cruz) no le interesa tanto como el mundo de los sentimientos humanos: los antecedentes artísticos de esos rostros y gestos sobrecogidos de dolor están en la cultura gótica, como la *Pietà* de Bonn (ver fig. 148) y los ángeles que se lamentan del *Pozo de Moisés* de Sluter (ver fig. 149). Rogier ha dispuesto la escena en una hornacina arquitectónica de poco fondo, como si sus figuras fueran estatuas coloreadas, centrandó así toda nuestra atención en el pri-



171. Jan van Eyck. *Desposorios de Arnolfini*. 1434. Oleo sobre tabla, 84 × 57 cm. National Gallery, Londres (reproducido por cortesía de los Trustees).



172. Jan van Eyck. *Desposorios de Arnolfini* (detalle de la fig. 171).

mer plano. No es extraño que el arte de Rogier, que ha sido adecuadamente descrito como «físicamente más desnudo que el de Jan van Eyck, pero espiritualmente más rico», sirviera de ejemplo para un número incalculable de artistas. Fue tan grande la autoridad de su estilo que entre 1450 y 1500 tuvo una influencia suprema, al norte de los Alpes, no sólo en la pintura sino también en la escultura.

### Hugo van der Goes; Geertgen

Pocos de los artistas que siguieron a Rogier van der Weyden lograron escapar de la sombra del gran maestro. El más dinámico de éstos fue Hugo van der Goes, un genio infeliz cuyo trágico fin sugiere una personalidad inestable, que hoy en día nos resulta peculiarmente interesante. Tras un espectacular ascenso a la fama en la atmósfera cos-



173. Rogier van der Weyden.  
*El Descendimiento de la Cruz*. c.  
1435. Oleo sobre tabla, 2,19 × 2,83 m.  
El Prado, Madrid.

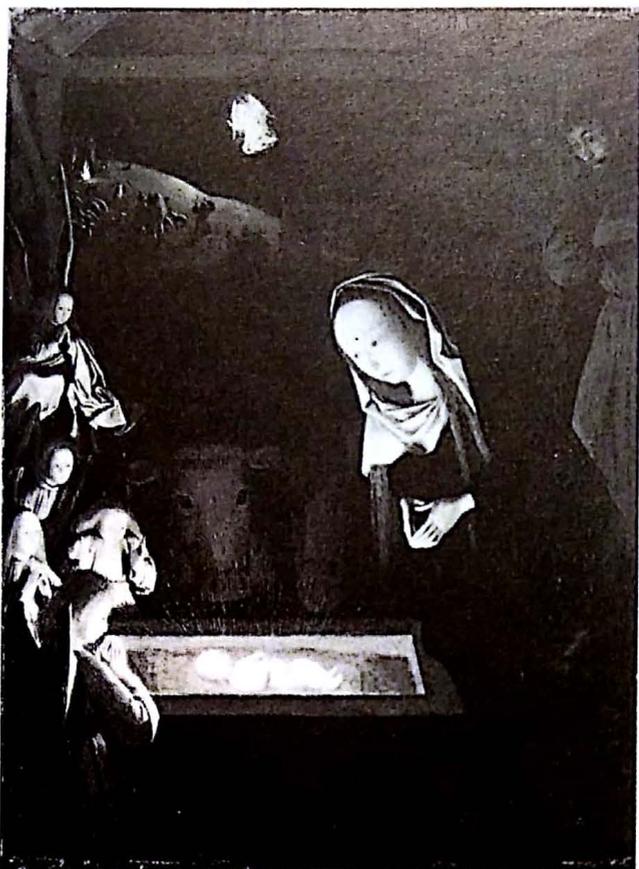




174. Hugo van der Goes. Tabla central del *Retablo Portinari*. c. 1476. Oleo sobre tabla, 2,51 × 3,04 m. Galería Uffizi, Florencia.

mopolita de Brujas, en 1478, cuando tenía unos cuarenta años, decidió entrar en un monasterio como hermano lego; siguió pintando durante algún tiempo, pero ataques depresivos cada vez más intensos le llevaron al borde del suicidio, y moría cuatro años más tarde. Su obra más ambiciosa, un enorme retablo que completó hacia 1476 para Tommaso Portinari, es un logro sobrecogedor (fig. 174). Aunque no sea necesario buscar en él indicios de la futura enfermedad mental de Hugo, evoca sin embargo una personalidad tensa y explosiva. En los laterales, por ejemplo, los miembros arrodillados de la familia Portinari quedan empujados por sus santos patronos, cuyo tamaño gigantesco les caracteriza como seres de un orden superior, como José y la Virgen María, y por los pastores de la Nativi-

dad de la tabla central, que comparten la misma escala gigantesca. Se da un notable contraste entre la frenética excitación de los pastores y la solemnidad ritual de las otras figuras. Esos trabajadores del campo, que miran maravillados al niño recién nacido, reaccionan al milagro dramático de la Natividad con unos ojos desorbitados y concentrados que nunca anteriormente se habían intentado. En el último cuarto del siglo XV no hubo en Flandes pintores comparables a Hugo van der Goes, y los artistas más originales aparecieron más al norte, en Holanda. A uno de ellos, Geertgen tot Sint Jans de Haarlem, debemos la encantadora *Natividad* reproducida en la fig. 175, tan osada, a su modo tranquilo, como la tabla central del *Retablo Portinari*. La idea de una Natividad nocturna, iluminada sobre todo



175. Geertgen tot Sint Jans. *La Natividad* c. 1490. Oleo sobre tabla, 34 × 25 cm. National Gallery, Londres (reproducido por cortesía de los Trustees).

por la irradiación del Niño Cristo, nos devuelve al estilo internacional (ver fig. 164), pero Geertgen da una realidad nueva e intensa al tema al aplicar los descubrimientos pictóricos de Jan van Eyck. El efecto mágico de este pequeño panel aumenta merced a las formas suaves y simplificadas que registran con sorprendente claridad el impacto de la luz: el pesebre es un abrevadero rectangular; las cabezas de los ángeles, el Niño y la Virgen son tan redondeados como objetos torneados.

### El Bosco

Si las formas «abstractas» de Geertgen nos atraen especialmente hoy en día, otro artista holandés, Jerónimo Bosco, apela a nuestro interés por el mundo de los sueños. Poco es lo que sabemos de él, salvo que pasó su vida en la ciudad provinciana de Her-togenbosch. Sus pinturas, llenas de una imaginería extraña y aparentemente irracional, han sido tan difíciles de interpretar que muchas de ellas siguen siendo un enigma. Esa dificultad se ve inmediatamente si estudiamos el tríptico llamado el *Jardín de las delicias* (figs. 176, 177). De las tres ta-

176. Jerónimo Bosco. *El Jardín de las delicias*. c. 1500. Oleo sobre tabla; centro 2,19 × 1,95 m.; laterales 219 × 95 cm. cada uno. El Prado, Madrid.





177. Jerónimo Bosco. Tabla central de *El Jardín de las Delicias* (detalle de la fig. 176).

blas, sólo la de la izquierda tiene un tema claramente reconocible: el Señor presentando el Jardín del Edén a Adán y Eva, que acaban de ser creados. El paisaje, casi eyciano por su aérea amplitud, lo pueblan animales y monstruos híbridos de tipo extraño y siniestro. La tabla de la derecha, una escena de pesadilla de ruinas ardiendo e instrumentos fantásticos de tortura, representa seguramente el infierno. ¿Pero qué

significa la tabla central? Tenemos un paisaje muy semejante al del Jardín del Edén, poblado por incontables mujeres y hombres desnudos que realizan una variedad de acciones peculiares: en el centro, desfilan alrededor de una cuenca circular a lomos de todo tipo de animales; muchos retozan en lagunas; la mayoría están estrechamente vinculados a enormes pájaros, frutos, flores o animales marinos (fig. 177). Sólo unos

pocos se dedican abiertamente a hacer el amor, pero no cabe duda de que las delicias de este «jardín» son las del deseo carnal, aunque extrañamente disfrazado. Los pájaros, frutas, etc., son símbolos o metáforas que utiliza el Bosco para representar la vida del hombre en la tierra como una repetición interminable del Pecado Original de Adán y Eva, por el cual todos estamos destinados a ser prisioneros de nuestros apetitos. En ninguna parte sugiere la posibilidad de salvación; la corrupción, al menos en el nivel animal, se ha afirmado ya en el Jardín del Edén (como atestiguan los monstruos de la tabla izquierda), y todos estamos destinados al Infierno, el Jardín de Satán (fig. 176, derecha). Mas a pesar del profundo pesimismo del Bosco, en este panorama de la humanidad pecadora hay una inocencia, incluso una belleza poética inolvidable. Conscientemente, era un moralista duro que pintó un sermón visual, llenando todos los detalles de un significado didáctico. Pero inconscientemente debía estar tan embelesado por el atractivo sensual del mundo de la carne que las imágenes que acuñó tienden a celebrar lo que pretenden condenar. Seguramente es ésa la razón de que hoy en día, aunque no entendamos ya todas las palabras del sermón, el *Jardín de las delicias* siga provocando una respuesta tan poderosa.

## PINTURA FRANCESA Y SUIZA

Veamos ahora brevemente el arte del siglo XV en el resto de la Europa septentrional. Desde 1430, el nuevo realismo de los maestros flamencos empezó a extenderse hacia Francia y Alemania, hasta que a mediados de siglo su influencia era suprema desde España hasta el Báltico. Entre los incontables artistas (muchos de ellos todavía anónimos) que produjeron adaptaciones provincianas de la pintura de los Países Bajos, sólo unos pocos estaban lo bastante dotados para transmitirnos hoy en día una personalidad distinta. Uno de los primeros, y más originales, fue Conrad Witz de Basel, cuyo retablo para la catedral de Ginebra, pintado en 1444, incluye la notable tabla

que reproducimos en la fig. 178. A juzgar por los ropajes, su contacto con Campin debió ser estrecho. Pero lo que atrae nuestra atención, más que las figuras, es la escena, y en esto la influencia de Van Eyck parece dominante. Sin embargo, Witz era un explorador por propio derecho que sabía más que cualquier pintor de su tiempo acerca de las propiedades ópticas del agua (obsérvese especialmente, en el primer plano, el fondo de la orilla del lago). También el paisaje es una aventura original, pues se trata de una parte concreta de la orilla del lago Lemán de Ginebra, y se trata del «retrato» de paisaje más antiguo que conocemos.

Un estilo flamenco, influenciado por el arte italiano, caracteriza al más famoso de todos los cuadros franceses del siglo XV, la *Pietà de Aviñón* (fig. 179). Como indica su nombre, la tabla procede del extremo meridional de Francia. Fue pintado, probablemente, por un artista de esa región, pero no lleva el nombre de ese importante maestro y no conocemos otras obras de su mano. Lo único que podemos decir acerca de sus antecedentes es que debía estar plenamente familiarizado con el arte de Rogier van der Weyden, pues el tipo de las figuras y el contenido expresivo del cuadro no podrían derivar de otra fuente. Al mismo tiempo el dibujo, magnífico por su simpleza y estabilidad, es más italiano que septentrional (ya vimos estas cualidades en el arte de Giotto). También es meridional el paisaje desierto y sin rasgos, que pone de relieve el aislamiento monumental de los personajes. Las edificaciones distantes que hay tras el donante, situado a la izquierda, tienen un sabor islámico inequívoco: ¿pretendió el artista situar la escena en un entorno auténtico de Oriente Próximo? De cualquier modo, con todos esos rasgos ha creado una imagen inolvidable de pathos heroico.

## LAS ARTES GRAFICAS

### Imprenta

La principal contribución de Alemania al arte del siglo XV fue el desarrollo de la imprenta, tanto para imágenes como para libros. Los primeros libros impresos con tipos fueron producidos en Renania poco des-



178. Conrad Witz. *La Pesca Milagrosa*. 1444. Tabla, 1,29 × 1,65 m. Museo de Ginebra.

pués de 1450. La nueva técnica se extendió por toda Europa y se convirtió en una industria que produjo un profundo efecto en

179. Maestro francés meridional. *La Pietà de Aviñón*. c. 1470. Oleo sobre tabla, 1,62 × 2,18 m. Louvre, París.



la civilización occidental. Pero no fue menor la importancia de la impresión de imágenes; sin ella, el libro impreso no habría sustituido tan rápida y completamente la labor de los iluminadores y escribanos medievales. La técnica de impresión pictórica más antigua es el grabado en madera, o xilografía, en la que se graba un relieve sobre tablas de madera, ahuecando las zonas que han de quedar en blanco. Los primeros ejemplos muestran todas las cualidades familiares del estilo internacional (fig. 180), pero tienen un dibujo plano y ornamental; las formas son definidas por contornos simples y gruesos. Como los perfiles tenían que ser rellenados con color, estas impresiones recuerdan a menudo a las vidrieras (ver fig. 153), más que a las miniaturas a las que sustituían. Fueron un arte popular, que no atrajo a los grandes maestros hasta poco



180. Santa Dorotea. c. 1420. Grabado en madera. Staatliche Graphische Sammlung, Munich.

antes del 1500. Una sola tabla de madera permitía la producción de miles de copias, que podían venderse por unas cuantas monedas, poniendo por primera vez en nuestra historia la propiedad individual de imágenes al alcance de casi todo el mundo.

### Grabado: Schongauer

El grabado, algo más joven que la xilografía, fue desde el principio un medio más sofisticado. A diferencia de ésta, los grabados no se imprimen a partir de un dibujo elevado, sino de acanaladuras en forma de V cortadas en una placa de cobre realizadas con una herramienta de acero llamada buril, por lo que resulta mucho más fácil obtener líneas finas. Los ejemplos más antiguos que conocemos, datados hacia el año 1430, muestran ya la influencia de los grandes pintores flamencos. Además, los grabados no comparten el anonimato de las xilografías: puede distinguirse casi desde el principio el trabajo de manos individuales; las fechas e iniciales aparecen poco des-



181. Martín Schongauer. *Las Tentaciones de San Antonio*. c. 1480-90. Grabado. Metropolitan Museum of Art, Nueva York (Rogers Fund, 1920).

pués, y hoy en día conocemos por su nombre a los grabadores más importantes de finales del siglo XV. El mayor de todos ellos, Martín Schongauer, podría ser llamado el Rogier van der Weyden del grabado, pues sus impresiones están llenas de motivos y dispositivos expresivos rogerianos. Pero Schongauer poseía también su propia capacidad inventiva; sus mejores grabados guardan una equivalencia plena con las pinturas sobre tabla gracias a la complejidad del dibujo, la profundidad espacial y la riqueza de textura. *Las Tentaciones de San Antonio* (fig. 181) combinan magistralmente la expresividad salvaje y la precisión formal, el movimiento violento y la estabilidad ornamental. Cuanto más miramos este grabado, más nos maravillamos de su gama de valores tonales, la belleza rítmica de la línea grabada y la capacidad del artista para lograr toda textura de superficie concebible variando el modo de atacar la placa con el buril. A este respecto no sería sobrepasado por ningún grabador posterior.

# El primer renacimiento en Italia

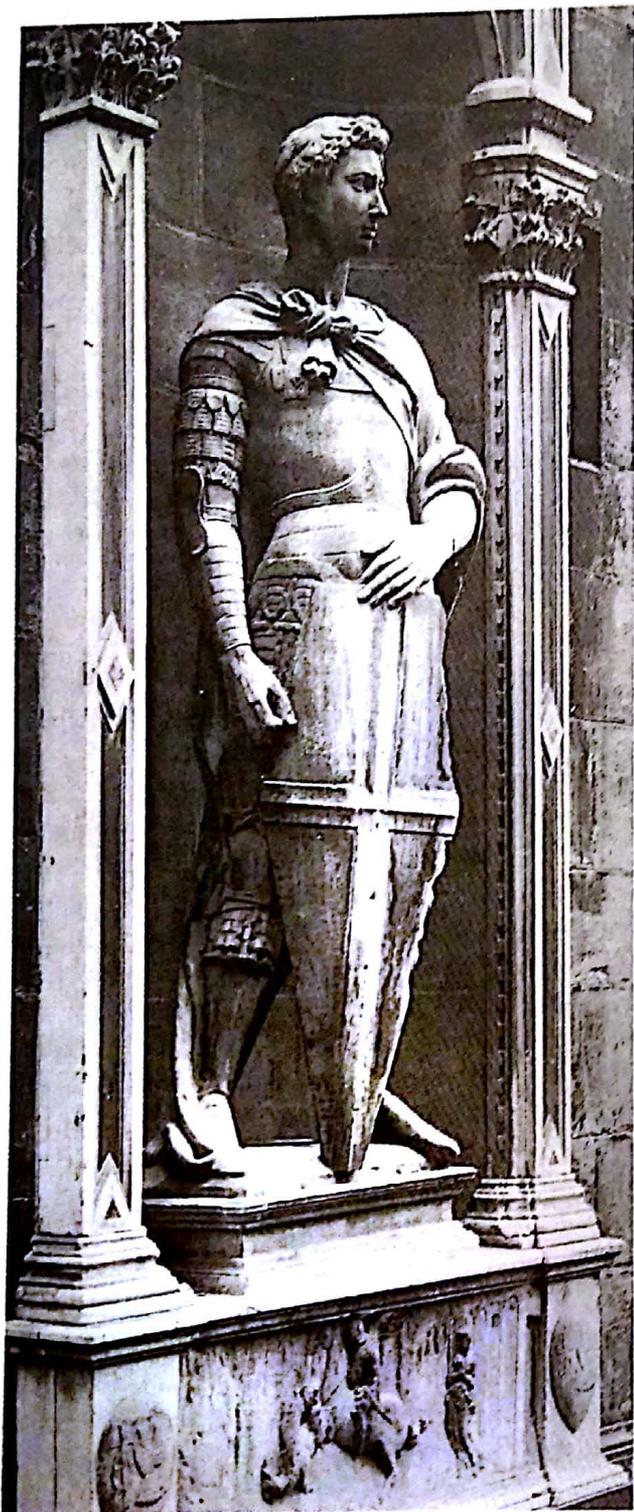
Cuando analizábamos el nuevo estilo de pintura que surgió en Flandes hacia el año 1420, no tratábamos de explicar los motivos de que dicha revolución ocurriera precisamente donde y cuando se produjo. Ello no quiere decir, sin embargo, que dicha explicación sea imposible; simplemente significa que todavía no entendemos plenamente la relación existente entre los grandes pintores flamencos y la situación social, política y cultural en que trabajaron. En mejor posición nos encontramos con respecto a los orígenes del arte del primer Renacimiento en Florencia. Hacia el 1400, Florencia se enfrentaba a una grave amenaza a su independencia, proveniente del poderoso duque de Milán, quien trataba de poner bajo su mando a Italia entera. El único obstáculo serio a su ambición era Florencia. La afortunada resistencia de la ciudad dio lugar a un nuevo tipo de humanismo cívico-patriótico, que aclamaba a Florencia como a la «nueva Atenas», adalid de la libertad y hogar de las artes y las letras. Tal es la razón de que, en medio de la crisis, los florentinos se embarcaran en una vasta campaña para embellecer la ciudad con monumentos dignos de la «nueva Atenas». Las enormes inversiones no eran en sí mismas garantía de calidad artística, pero proporcionaban una oportunidad espléndida para todo tipo de talento creativo. Las artes visuales fueron consideradas desde el principio mismo como esenciales para el resurgimiento del espíritu florentino. Durante toda la Antigüedad y la Edad Media habían sido clasificadas junto con los oficios o «artes mecánicas»; y ahora recibían, por vez primera, el rango de artes liberales. Esa reivindicación ganaría aceptación general un siglo más tarde en el mundo occidental. ¿Qué implicaciones tenía eso? Por una tradición que se remontaba hasta Platón, las artes liberales comprendían las disciplinas intelectuales necesarias para la educación de un caballero: matemáticas (geometría, aritméti-

ca, teoría musical), dialéctica, gramática, retórica y filosofía; las bellas artes quedaban excluidas, por ser un «trabajo manual» no basado en la teoría. Por tanto, cuando el artista logró ser admitido en el grupo selecto, hubo de redefinirse la naturaleza de su trabajo: vino a ser considerado como un hombre de ideas, no un mero manipulador de materiales, y la obra de arte era vista como la manifestación visible de su mente creativa, lo cual significaba que esas obras no tenían que ser juzgadas por los niveles fijos de la artesanía. Bien pronto, todo lo que llevaba la huella de un gran maestro era coleccionado ansiosamente: dibujos, esbozos, fragmentos y piezas sin terminar. También las propias perspectivas del artista sufrieron un cambio; en compañía ahora de hombres de saber y de poetas, el artista se transformó a menudo en hombre de conocimientos y cultura literaria, que podía escribir poemas, una autobiografía o tratados sobre teoría del arte (hasta entonces los artistas sólo habían tenido libros de dibujo). Otra consecuencia de su nuevo estatus social fue que los artistas tendieron a identificarse con uno de estos dos tipos contrastantes de personalidad: el hombre de mundo, que se encontraba a gusto entre la sociedad aristocrática, o el genio solitario, que probablemente entraba en conflicto con sus patronos. Es notable la prontitud con que esta visión moderna del arte y los artistas se convirtió en una realidad viva en el primer Renacimiento florentino.

## ESCULTURA

### Donatello

La edad heroica del primer Renacimiento es la primera mitad del siglo xv. El arte florentino, dominado por los creadores originales del nuevo estilo, mantuvo una indis-



182. Donatello. *San Jorge*. c. 1415-17. Mármol, 2,7 m. Orsanmichele, Florencia (la estatua está ahora en el Museo Nacional, y ha sido sustituida en su lugar de origen por una copia en bronce).

cutida posición de liderazgo. Para rastrear sus orígenes debemos analizar primero la escultura, pues el gran resurgimiento del mecenazgo del arte cívico se inició con un concurso por las puertas del Baptisterio (ver pág. 152-53), y fue durante algún

tiempo la causa de numerosos proyectos esculturales.

Donatello fue el escultor más importante del siglo xv. Entramos claramente en una nueva época cuando miramos su *San Jorge* (fig. 182), esculpido en mármol para una hornacina de la iglesia de Orsanmichele hacia el año 1415. Desde los tiempos de la antigüedad, es la primera estatua que vemos que se sostiene a sí misma; o dicho de otro modo, la primera que vuelve a captar el significado pleno del contrapeso clásico (para un análisis del contrapeso, pasar a la pág. 61). De un solo golpe, el artista ha dominado el logro decisivo de la escultura antigua: ha tratado el cuerpo humano como una *estructura* articulada capaz de movimiento. La armadura y el ropaje son una estructura secundaria a la que da forma el cuerpo que hay debajo; a diferencia de cualquier estatua gótica, este *San Jorge* se puede desvestir. Y diferenciándose también de cualquier estatua gótica, se le puede alejar de su posición que ocupa en el conjunto arquitectónico sin que pierda nada de su inmensa autoridad. Su posición, con el peso colocado sobre la pierna adelantada, transmite la idea de disposición para el combate (originalmente sostenía un arma en la mano derecha). La energía controlada del cuerpo encuentra eco en los ojos, que parecen escudriñar el horizonte esperando la llegada del enemigo. Pues este *San Jorge*, que mata dragones, es un heroico y orgulloso defensor de la «nueva Atenas».

El profeta sin identificar (fig. 183), apodado *Zuccone* («Cabeza de Calabaza») por una razón que resulta evidente, fue esculpido unos ocho años después para el campanario de la Catedral. Ha gozado desde hace tiempo de fama especial como ejemplo notable del realismo de Donatello, y es ciertamente realista; mucho más que cualquier estatua antigua o que sus rivales más próximos, los profetas de *El Pozo de Moisés* (ver fig. 149). Mas cabe preguntarnos, ¿qué tipo de realismo tenemos aquí? En lugar de seguir la imagen tradicional de los profetas, tal como hizo Sluter en *El Pozo de Moisés*, Donatello ha inventado un tipo totalmente nuevo; ¿cómo lo concibió? No lo hizo, seguramente, observando a las personas que le

rodeaban. Es más probable que imaginara la personalidad de los profetas a partir de los relatos bíblicos sobre ellos. Podemos suponer que obtuvo la impresión de unos oradores inspirados por la divinidad que arengaban a la multitud, lo que le recordó, a su vez, los oradores romanos que había visto en la escultura antigua. De ahí el ropaje clásico del *Zuccone*, cuyo manto cae desde el hombro como una toga (ver fig. 79), y la fascinante cabeza, fea pero noble, como la de los retratos romanos tardíos (ver fig. 77). Los propios florentinos olvidaron pronto que el *Zuccone* pretendía ser un profeta, y pasaron a considerarlo como la representación de uno de sus estadistas. Por lo que se refiere a Donatello, parece ser que consideró con orgullo al *Zuccone* como un logro trabajosamente ganado, pues es la primera de sus obras que lleva su firma.

Donatello había aprendido la técnica de la escultura en bronce en su juventud trabajando bajo las órdenes de Ghiberti (ver pág. 152). Con este material esculpió, unos años después del *Zuccone*, el *David* (figura 184), el primer desnudo de bulto redondo de tamaño natural desde la antigüedad. La Edad Media habría considerado seguramente al *David* como un ídolo, y también los contemporáneos de Donatello debieron sentir alguna inquietud a este respecto, pues durante muchos años fue la única obra en su tipo. La estatua debe ser entendida como un monumento público cívico-patriótico que identifica a David —débil, pero favorecido por el Señor— con Florencia, y a Goliat con Milán, que había amenazado a Florencia hacia el año 1400 y volvía a guerrear contra ella a mediados del decenio de 1420. La desnudez del *David* se explica más fácilmente como referencia al origen clásico de Florencia, y su gorro coronado por guirnaldas como una oposición al casco de Goliat: paz frente a guerra. Donatello prefirió modelar a un muchacho adolescente, no a un joven plenamente desarrollado, por lo que aquí la estructura del esqueleto está menos oculta por unos músculos trabajados; tampoco articula el torso según el modelo clásico (comparar con la fig. 56). En realidad su *David* sólo se asemeja a una estatua antigua por su maravi-

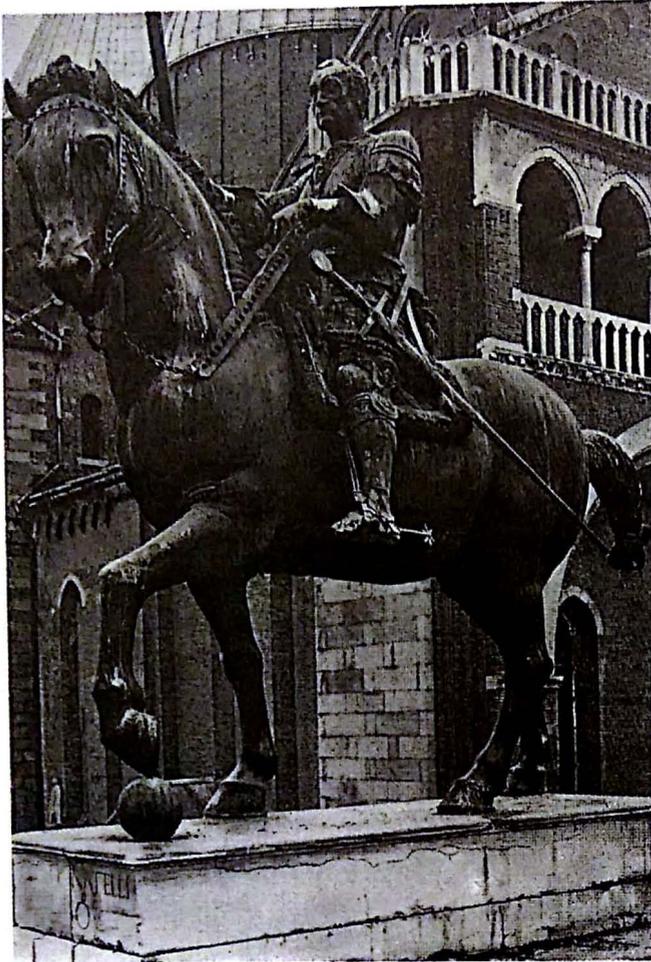


183. (izquierda) Donatello. *Profeta (Zuccone)*, en el campanario de la Catedral de Florencia. 1423-25. Mármol, 1,94 m. de altura (el original se encuentra actualmente en el Museo de la Catedral, Florencia).

184. (derecha) Donatello. *David*. c. 1430-32. Bronce, 1,58 m. de altura. Museo Nacional, Florencia.

lloso contrapeso. Si, pese a ello, la figura sigue transmitiendo una atmósfera profundamente clásica, la razón está más allá de su perfección anatómica; como en las estatuas antiguas, el cuerpo nos habla con mayor elocuencia que el rostro, el cual, para lo que es habitual en Donatello, se halla extrañamente desprovisto de individualidad.

En 1443 Donatello fue invitado a ir a Padua para hacer un monumento ecuestre de Gattamelata, comandante de los ejércitos venecianos recientemente fallecido (fig. 185). Esta estatua, la mayor obra de bulto redondo en bronce del artista, se mantiene todavía en su lugar original sobre un elevado pedestal cerca de la fachada de la iglesia dedicada a San Antonio de Padua. Conocemos ya su principal precedente, el *Marcus Aurelius* montado de Roma (ver fig. 76). Sin ser una imitación directa, el



185. Donatello. *Monumento Ecuestre del Gattamelata*. 1445-50. Bronce, escala superior al tamaño natural. Piazza del Santo, Padua.

*Gattamelata* comparte con ella el material, su impresionante escala y su sentido del equilibrio y la dignidad. El caballo de Donatello, un animal robusto que puede llevar a un hombre con su armadura completa, es tan grande que el jinete debe dominarlo con su autoridad, más que con la fuerza física. Según la nueva moda renacentista, la estatua no forma parte de una tumba, sino que ha sido diseñada exclusivamente para inmortalizar la fama de un gran soldado. Tampoco es la estatua con la que un soberano pretende glorificarse a sí mismo, sino un monumento autorizado por la República de Venecia para honrar unos servicios fieles y distinguidos. Donatello ha acuñado, con tal fin, una imagen que es una unión completa del ideal y la realidad; la armadura del general combina la construcción moderna con el detalle clásico; la cabeza, poderosamente individualizada, no está do-

tada sin embargo de una nobleza de carácter verdaderamente romana.

## Ghiberti

Lorenzo Ghiberti fue, tras la ausencia de Donatello, uno de los escultores más importantes que quedaron en Florencia. Después del gran éxito de sus primeras puertas para el baptisterio, le encargaron otras dos, que serían conocidas como las «Puertas del Paraíso». Sus relieves, a diferencia de los de las primeras (ver fig. 152), eran grandes y se asentaban en marcos cuadrados y simples (fig. 186). La insinuación de profundidad espacial que veíamos en *El sacrificio de Isaac*, se ha desarrollado ahora, en *La Historia de Jacob y Esaú*, en un escenario completo para las figuras, las cuales retroceden hasta donde alcanza la vista. Podemos imaginar a los personajes abandonando la escena, pues el espacio profundo y continuo de este «relieve pictórico» no depende en modo alguno de su presencia. ¿Cómo consiguió Ghiberti ese efecto? En parte lo hizo variando el grado de relieve, modelando casi tridimensional y aisladamente las formas más cercanas al espectador; método éste con el que estamos familiarizados desde el arte antiguo (ver figs. 54, 79 y 80). Mucho más importante es, sin embargo, la disminución cuidadosamente controlada de las figuras y la arquitectura, lo que hace que su tamaño aparente disminuya sistemáticamente (y no fortuitamente, como se hacía antes) conforme aumenta su distancia con respecto al espectador. Este sistema, al que damos el nombre de perspectiva científica, fue una de las innovaciones fundamentales que distinguen el arte del primer Renacimiento de todo lo que se había hecho antes, así como de los grandes maestros flamencos del realismo, quienes habían logrado en sus cuadros el efecto de profundidad ilimitada por medios empíricos, gracias a gradaciones sutiles de la luz y el color. La perspectiva científica no fue un descubrimiento de Ghiberti ni de un pintor, sino de Filippo Brunelleschi, el creador de la arquitectura del primer Renacimiento (la edificación del relieve de Ghiberti de la fi-



186. Lorenzo Ghiberti. *La Historia de Jacob y Esau*, panel de las «Puertas del Paraíso». c. 1435. Bronce dorado, 80 cm. de lado. Baptisterio, Florencia.

gura 186 está diseñada en este estilo nuevo). Su finalidad fue, evidentemente, encontrar un método de realizar representaciones visuales de la arquitectura en una superficie plana, de tal modo que la profundidad de los flancos en escorzo de los edificios se pudiera medir con tanta precisión como la altura o anchura de la fachada. Los detalles del sistema no nos interesan ahora, salvo decir que se trata de un procedimiento análogo al modo en que la lente de una cámara proyecta una imagen en perspectiva so-

bre la película. Su rasgo central es el punto de fuga, hacia el que parecen converger una serie de líneas. Si esas líneas son perpendiculares al plano pictórico, su punto de fuga se encontrará en el horizonte, correspondiéndose exactamente con la posición de los ojos del espectador. El descubrimiento de Brunelleschi era en realidad más científico que artístico, pero tanto escultores como pintores lo aceptaron entusiásticamente. ¡Por fin tenían a su disposición una base teórica para la representación del mundo



187. Luca della Robbia. *La Resurrección*. 1442-45. Terracota vidriada, de aprox. 2 × 2,60 m. Catedral, Florencia.

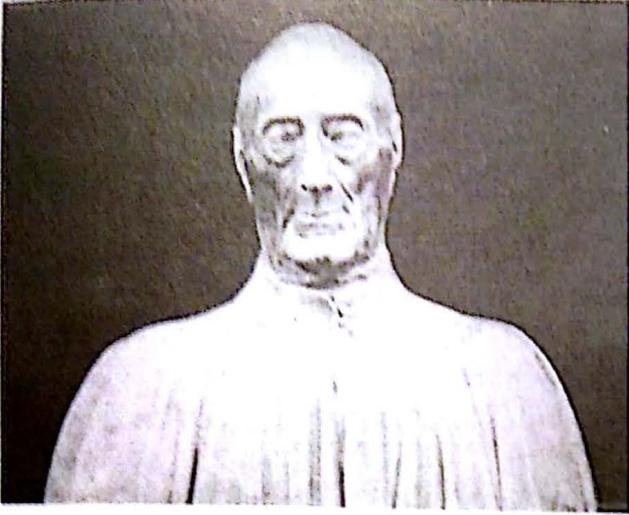
visible, demostrando que las bellas artes eran ahora realmente «liberales» en lugar de «mecánicas»!

### Luca della Robbia

Tras la ausencia de Donatello, el único escultor significativo en Florencia aparte de Ghiberti fue Luca della Robbia. Se dedicó casi exclusivamente a la escultura en terracota, un medio más económico y menos exigente que el mármol, que él cubría con un vidriado semejante al esmalte para enmascarar su superficie y volverla impermeable a las condiciones climáticas. Sus más hermosas obras realizadas con esta técnica, como *La Resurrección* (fig. 187), poseen dignidad y encanto. El vidriado de color blanco crea la impresión del mármol, reservando un tono azul oscuro para el fondo. Los demás colores estaban limitados casi totalmente al marco decorativo de los relieves.

### El busto

Para el año 1450 había terminado la gran campaña cívica del mecenazgo artístico, por lo que los artistas tenían que depender sobre todo de los encargos privados. Esto ponía en desventaja a los escultores, los cuales, como las tareas monumentales eran escasas, se concentraron en obras de tamaño y costo moderado destinadas a mecenas individuales, como bustos y estatuillas en bronce. Un bello y temprano ejemplo de esta nueva clase de «escultura doméstica» es el busto en mármol de Giovanni Chellini (fig. 188), realizado por Antonio Rossellino, maestro que se elevó a posiciones prominentes en el decenio de 1450. Representa a un médico muy estimado y de edad avanzada, cuya personalidad, a un tiempo sarcónica y amable, ha sido observada con delicada precisión. Comparándolo con las cabezas romanas (ver figs. 74, 75, 77), vemos que el doctor florentino irradia una indivi-



188. Antonio Rossellino. *Giovanni Chellini*. 1456. Mármol, 50,8 cm. Victoria and Albert Museum, Londres.

dualidad y calidez humana que van mucho más lejos de todo lo alcanzado en tiempos más antiguos. Sólo se vincula con sus predecesoras romanas por la idea de una escultura representativa tridimensional como sustituto eficaz, y duradero, de la presencia real del modelo.

### Pollaiolo

La popularidad que adquieren los bustos a partir del año 1450 sugiere una demanda de obras que pudieran exhibirse en los hogares de los mecenas individuales del arte. El coleccionismo de esculturas, muy frecuente en la antigüedad, parece ser que cesó durante la Edad Media; el gusto de los reyes y señores feudales —los únicos que podían permitirse el coleccionismo como placer personal— se vio atraído por las gemas, la joyería, la orfebrería, los manuscritos iluminados y las telas preciosas. Pero la costumbre se restableció en la Italia del siglo XV como un aspecto más de la «reaparición de la antigüedad». Humanistas y artistas coleccionaron primero escultura antigua, especialmente los broncecillos pequeños, numerosos y de tamaño conveniente; no pasó mucho tiempo antes de que los artistas de la época comenzaran a abastecer las necesidades planteadas por la extensión de esa moda con bustos y broncecillos pequeños

hechos por ellos «a la manera de los antiguos». Una pieza de este tipo particularmente hermosa (fig. 189) pertenece a Antonio del Pollaiuolo, representante de un estilo escultórico muy distinto al de los tallistas en mármol de los que hablamos antes. Formado como orfebre y trabajador de metales, probablemente en el taller de Ghiberti, quedó profundamente impresionado por los estilos últimos de Donatello y Castagno (ver pág. 206 y fig. 198), así como por el arte antiguo. Partiendo de esas fuentes llegó a esa manera característica que aparece en *Hércules y Anteo*. La creación de un grupo tridimensional de dos figuras en lucha violenta, aun a pequeña escala, resultaba ya una idea osada; pero todavía es más sorprendente el modo en que Pollaiuolo dota de un impulso centrífugo a su composición: los miembros parecen irradiar en todas las di-

189. Antonio del Pollaiuolo. *Hércules y Anteo*. c. 1475. Bronce, 45 cm. de altura (con la base). Museo Nacional, Florencia.



recciones a partir de un centro común, y sólo vemos la complejidad plena de sus movimientos cuando hacemos girar la estatuilla ante nuestra vista. A pesar de su actividad esforzada, el grupo se halla en perfecto equilibrio. Para enfatizar el eje central, Pollaiolo injerta, por así decirlo, la parte superior de Anteo sobre la parte inferior de su adversario. No hay precedente alguno de este diseño en ningún grupo estatuario anterior de ningún tamaño, ni antiguo ni renacentista; nuestro artista ha dado una tercera dimensión a una composición perteneciente al campo del dibujo o la pintura. El mismo era pintor y grabador, además de escultor en bronce, y sabemos que hacia 1645 realizó una gran pintura de Hércules y Anteo, actualmente perdida, para el Palacio Médici (la estatuilla pertenecía también a los Médici).

### Verrocchio

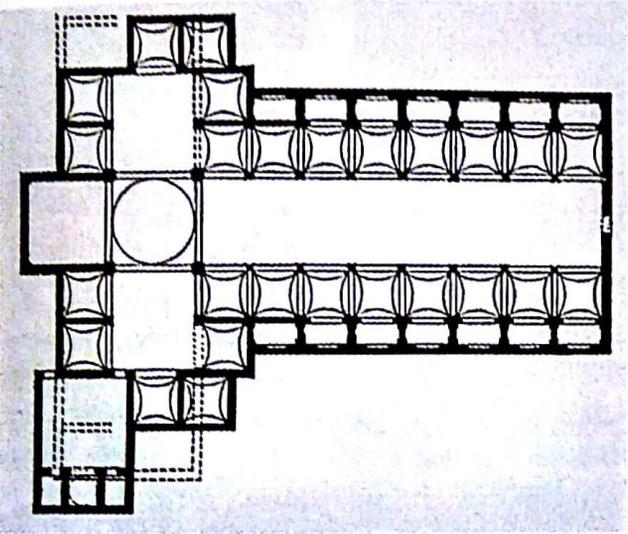
Aunque en los últimos años de su carrera Pollaiolo realizara dos sepulcros monumentales en bronce para San Pedro de Roma, no tuvo nunca la oportunidad de realizar estatuas de bulto redondo de gran tamaño. Para ello hemos de dirigir nuestra atención a un contemporáneo ligeramente más joven, Andrea del Verrocchio, el mayor escultor de su tiempo y el único en compartir en parte el alcance y la ambición de Donatello. Modelista y tallista —tenemos obras suyas realizadas en mármol, terracota, plata y bronce—, combina en una síntesis única elementos de Antonio Rossellino y Antonio del Pollaiolo. Fue también un pintor respetado y el maestro de Leonardo da Vinci (en cierta manera una desgracia para él, pues desde entonces ha sido objeto de comparaciones despectivas).

Su obra más popular en Florencia, tanto por su situación en el patio del Palazzo Vecchio como por su encanto perenne, es el *Putto con delfín* (fig. 190). Fue diseñado como centro de una fuente —el delfín lanza un chorro de agua, como si se tratara de una respuesta al abrazo que tiene que soportar— para una de las villas de los Médici cercana a Florencia. El término «putto»



190. Andrea del Verrocchio. *Putto con Delfín*. c. 1470. Bronce, 68 cm. de altura (sin base). Palazzo Vecchio, Florencia.

(plural «putti») designa a uno de los niños desnudos, a menudo alados, que en el arte antiguo acompañan a sujetos más importantes; personifican a espíritus de diversos tipos (como por ejemplo el espíritu del amor, en cuyo caso se llama cupido), usualmente de un modo alegre y juguetón. Fueron reintroducidos durante el primer Renacimiento, tanto en su identidad original como en la forma de ángeles-niños. El delfín relaciona el *Putto* de Verrocchio con los del tipo clásico. Sin embargo, artísticamente está más cerca de *Hércules y Anteo* de Pollaiolo que del arte antiguo, a pesar de su tamaño superior y de la sensación de mayor volumen. De nuevo las formas escapan desde un eje central en todas las direcciones, pero aquí el movimiento es gracioso y continuo, en lugar de desigual y disconti-



191. Filippo Brunelleschi. Interior y planta, San Lorenzo, Florencia. 1421-69.

nuo; la pierna estirada, el delfín, los brazos y las alas forman una espiral ascendente que hace que la figura parezca girar ante nuestros ojos.

## ARQUITECTURA

### Brunelleschi

Aunque Donatello fue el maestro más importante y osado, no creó por sí solo el estilo escultórico del primer Renacimiento. En cambio la nueva arquitectura debe su existencia a un solo hombre, Filippo Brunelleschi. Diez años mayor que Donatello, Brunelleschi se había iniciado como escultor. Se dice que, al no ganar el concurso de 1401-2 para las primeras puertas del baptisterio, se marchó a Roma con Donatello. Estudió los monumentos arquitectóni-

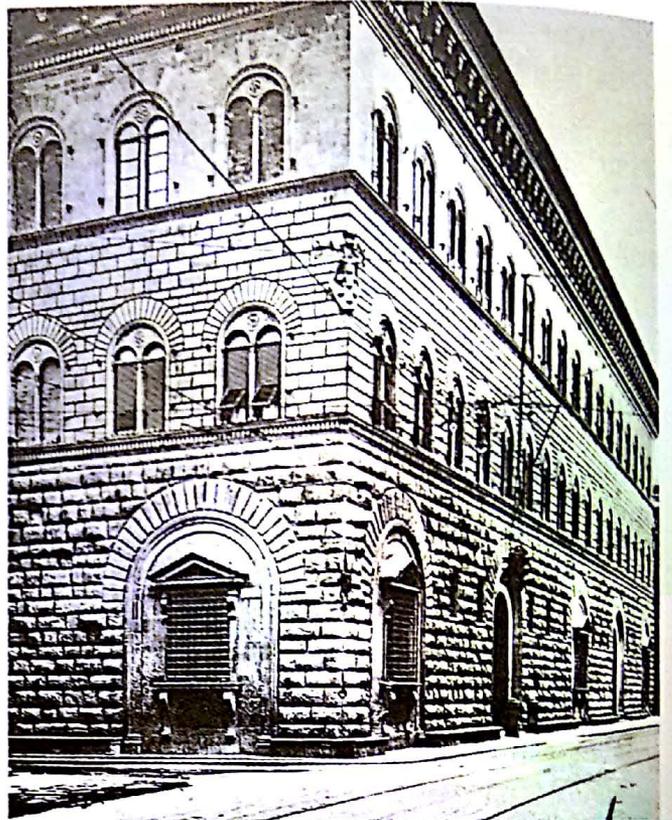
cos de los antiguos y se cree que fue el primero en realizar mediciones exactas de esas estructuras. Su descubrimiento de la perspectiva científica quizá se debiera a su búsqueda de un método preciso de registrar sobre el papel la apariencia de esas edificaciones.

Tal como queda reflejado en el interior de la iglesia de San Lorenzo (fig. 191), la arquitectura de Brunelleschi nos sorprende ante todo como una vuelta consciente al vocabulario de los griegos y los romanos, arcos de medio punto en lugar de ojivales, columnas en lugar de pilares, bóvedas de cañón y cúpulas de preferencia a las bóvedas de crucería. Pero Brunelleschi no revivió estas formas por simple entusiasmo por lo antiguo. Lo que le atraía de ellas era aquello que desde un punto de vista medieval debió ser su principal defecto: la inflexibilidad. Una columna clásica, a diferencia de una columna o pilar medievales, está estrictamente definida y es independiente, pudiendo variar la forma sólo dentro de unos límites estrechos (recordemos que los antiguos pensaban que era comparable al cuerpo humano); el arco de medio punto clásico sólo tiene una forma posible, un semicírculo, y el arquivado clásico, con todos sus detalles, está sometido a las normas estrictas de los órdenes de la arquitectura antigua. El objetivo era la racionalización del diseño arquitectónico, para lo cual necesitaba del vocabulario regular y estandarizado de los antiguos, basado en el círculo y el cuadrado. El secreto de esos edificios, pensaba Brunelleschi, estaba en la proporción armoniosa: las mismas ratios de los números simples y enteros que determinan la armonía musical, pues son recurrentes en el universo y deben tener por tanto un origen divino. Si se nos permite expresarlo de este modo, la teoría de las proporciones le proporcionó la sintaxis que regía el uso de su vocabulario arquitectónico. Al mirar el interior de San Lorenzo sentimos inmediatamente su cualidad fría y controlada; a diferencia del interior de una iglesia gótica, que nos invita a adentrarnos más y explorar lo que nos parece un milagro arquitectónico, San Lorenzo se nos revela completamente en cuanto ponemos un pie dentro de la iglesia.

Con su artesonado de madera sobre la nave, San Lorenzo recuerda el interior de Santa Croce (ver fig. 139) trasladado a los términos del primer Renacimiento. Un proceso similar de racionalización dio forma nueva a otro edificio tradicional, el «palazzo». Cuando en los años 1440 los Médici, la familia más poderosa de Florencia, construyeron un nuevo palacio (fig. 192), el arquitecto, Michelozzo, realizó un diseño que recordaba a las antiguas estructuras parecidas a fortalezas (ver fig. 142; las ventanas de la planta baja del Palazzo Médici se añadieron un siglo más tarde). Pero los tres pisos se hallan en una secuencia graduada, cada uno completo en sí mismo: la planta baja está construida en mampostería «rústica», toscamente labrada, como el Palazzo Vecchio; la segunda, de bloques de faz alisada con las uniones endentadas; la superficie de la tercera es continua. Sobre la estructura descansa, como una pesada tapadera, una cornisa muy sobresaliente inspirada en la de los templos romanos, poniendo de relieve la finalidad de los tres pisos.

### Alberti

La muerte de Brunelleschi, acaecida en 1446, trajo el primer plano a León Battista Alberti, cuya carrera como arquitecto se había visto muy retrasada. Alberti, humanista de gran formación, al principio sólo se interesó por las bellas artes como teórico; estudió los monumentos de la antigua Roma, redactó los primeros tratados sobre escultura y pintura e inició un tercer tratado, dedicado a la arquitectura. Comenzó entonces a practicar el arte, como un diletante, pero se convirtió en un arquitecto de notable capacidad. En su última obra, la iglesia de San Andrea de Mantua (fig. 193), consiguió una hazaña aparentemente imposible: sobreimpuso un frontispicio de templo clásico sobre la fachada tradicional de la basilica (ver figs. 120 y 141). Para armonizar este «matrimonio», utilizó pilastras en lugar de columnas, poniendo así de relieve la continuidad de la superficie de la pared. Las hay de dos tamaños: las más pe-



192. Michelozzo. Palazzo Médici-Riccardi, Florencia. Iniciado en 1444.

193. León Battista Alberti. San Andrea, Mantua. Diseñada en 1470.



queñas sustentan el arco que hay sobre la gran hornacina central, mientras las más grandes forman lo que se conoce como un

orden «colosal», e incluyen a las tres plantas de la fachada. Tanta atención prestaba Alberti a las proporciones armoniosas que inscribió el diseño entero dentro de un cuadrado.

Sin embargo, como iglesia tipo basílica, San Andrea no se adecua a la forma ideal de los edificios sagrados tal como se define en el tratado de Alberti sobre arquitectura. Explica allí que la planta de esas estructuras debe ser o bien circular o bien de una forma derivada del círculo (cuadrado, hexágono, etc.), porque el círculo es la única forma perfecta, y por tanto una imagen directa de la razón divina. Señala el Panteón como precedente (ver figs. 70, 71). A Alberti no le preocupa el que esa estructura de planta central se adapte mal al ritual católico; cree que una iglesia debe ser una encarnación visible de la «proporción divina», y que sólo la planta central permite lograr ese objetivo. Cuando formuló esas ideas, sin embargo, no podía citar ningún ejemplo moderno. No obstante, hacia finales de siglo, cuando su tratado se había divulgado ampliamente, la iglesia de planta central había obtenido aceptación general. Un

ejemplo temprano y distinguido es Santa María delle Carceri, de Prato (fig. 194), cerca de Florencia, realizada por Giuliano da Sangallo. Se ajusta estrechamente al ideal de Alberti: salvo la bóveda, toda la estructura cabría dentro de un cubo, pues su altura (hasta el tambor de la cúpula) iguala a su longitud y su anchura. Cortando las esquinas del cubo, Giuliano ha formado una cruz griega. Las dimensiones de los cuatro brazos mantienen la relación más simple posible con las del cubo: la longitud es una mitad de la anchura, y la anchura una mitad de la altura. Tienen bóvedas de cañón y la cúpula descansa sobre esas bóvedas. Es indudable que Giuliano quería que su bóveda concordara con la viejísima tradición de la Bóveda del Cielo; la única abertura esférica en el centro y las doce del perímetro se refieren claramente a Cristo y los Apóstoles.

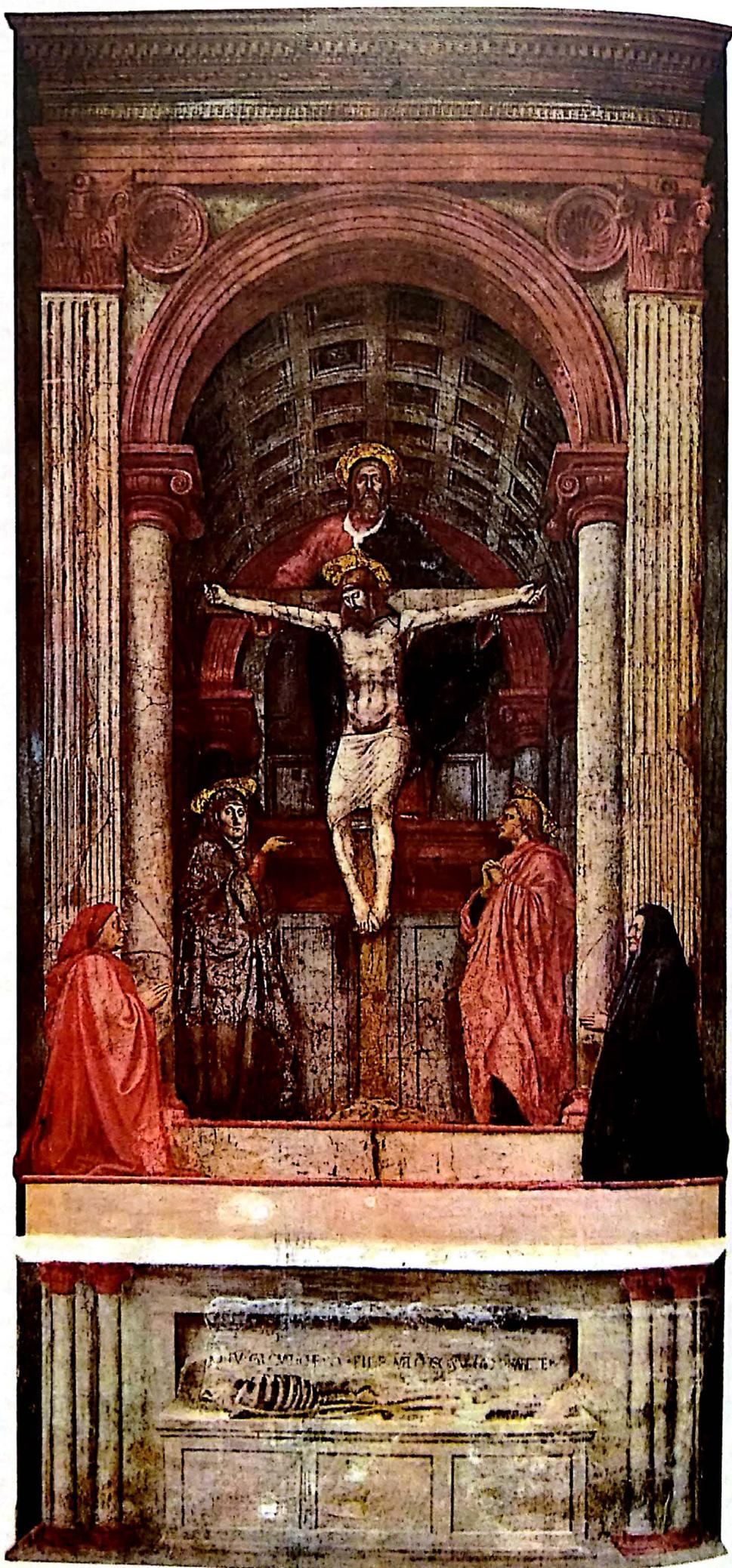
## PINTURA

### Masaccio

Aunque la pintura del primer Renacimiento no apareciera hasta principios del decenio de 1420, algunos años después de los primeros diseños de Brunelleschi para San Lorenzo, sus inicios son de lo más extraordinario; el nuevo estilo fue creado, sin ayuda de nadie, por un joven genio llamado Masaccio, quien sólo tenía veinticuatro años cuando pintó el fresco *La Trinidad* en Santa María Novella (fig. 195). En esos momentos el nuevo estilo estaba bien establecido en escultura y arquitectura, facilitando su tarea, pero eso no quita mérito a su logro. Aquí, como en el caso de la *Anunciación de Merode* (ver fig. 165), nos parece sumergirnos en un entorno nuevo, una esfera de grandeza monumental, en lugar de la realidad concreta y cotidiana de Robert Campin. Lo que nos trae a la mente el fresco de la *Trinidad* no es el pasado inmediato (ver fig. 164), sino el arte de Giotto, con su sentido de la amplitud, su severidad de composición y su volumen escultural. Las diferencias, sin embargo, son tan notables

194. Giuliano da Sangallo. Santa María delle Carceri, Prato 1485.





195. Masaccio.  
*La Trinidad*. 1425.  
Fresco, Santa María Novella,  
Firencia.

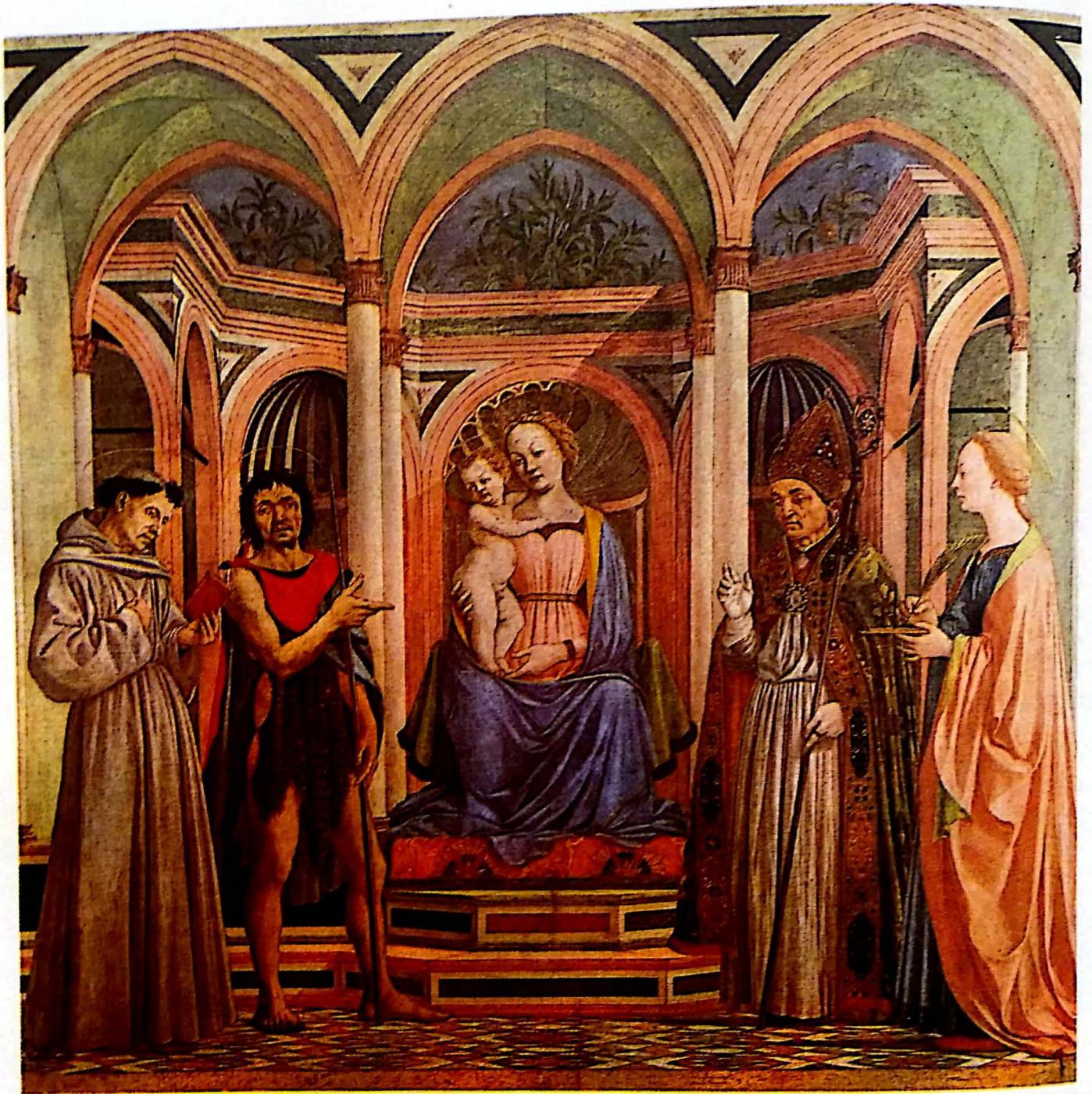
como las semejanzas: en el caso de Giotto, cuerpo y ropaje forman una sola unidad, como si ambos tuvieran la misma sustancia, mientras que las figuras de Masaccio, lo mismo que las de Donatello (ver fig. 183), son «desnudos vestidos», con el ropaje cayéndoles como si fuera una tela auténtica. El escenario, igualmente puesto al día, revela un dominio completo tanto de la perspectiva científica como de la nueva arquitectura de Brunelleschi. La cámara, con bóveda de cañón, no es una simple hornacina, sino un espacio con profundidad en el que las figuras podrían moverse libremente si lo desearan. Y además, por primera vez en la historia, se nos dan todos los datos necesarios para medir la profundidad de ese interior pintado, para trazar su planta y duplicar la estructura en tres dimensiones. Es, dicho en una palabra, el ejemplo más antiguo de un espacio pictórico racional. Para Masaccio debió ser también un símbolo del universo regido por la razón divina.

Tanto en la *Trinidad* de Masaccio como en el posterior panel de relieve de Ghiberti, el nuevo espacio pictórico racional es independiente de las figuras; éstas lo habitan, pero no lo crean; pero si se quita la arquitectura se elimina el espacio de las figuras. Podemos ir un poco más lejos y decir que la perspectiva científica depende no sólo de la arquitectura, sino más bien de este tipo particular de arquitectura, tan diferente de la del Gótico.

## Veneziano

Masaccio había muerto demasiado joven para fundar una «escuela» (a la edad de veintisiete años), y su estilo era demasiado audaz para ser adoptado inmediatamente por sus contemporáneos. Sus obras combinan en su mayor parte su influencia con elementos persistentes del estilo internacional. Pero en 1493, un pintor de talento proveniente de Venecia, Domenico Veneziano, llegó a Florencia. Sólo conjeturas podemos hacer con respecto a su edad (probablemente había nacido hacia 1410), formación y

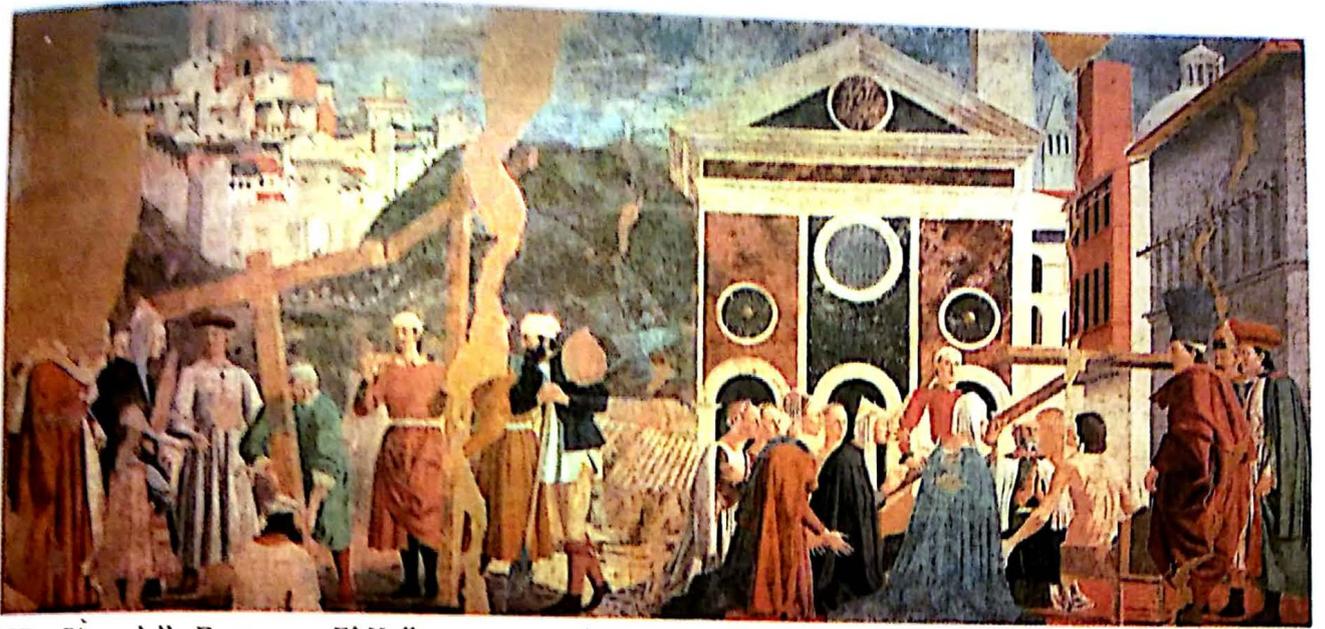
obras previas. Debió de simpatizar, sin embargo, con el espíritu del arte del primer Renacimiento, pues rápidamente y por propia elección se convirtió en un florentino de cuerpo entero, y en un maestro de gran importancia en su nueva patria. Su *Virgen con el Niño y Santos*, que vemos en la figura 196, es uno de los primeros ejemplos de un nuevo tipo de retablo, que tendría una popularidad tremenda desde mediados del siglo XV en adelante, la llamada *Sacra Conversazione* («conversación sagrada»). El plan incluye a una Virgen en un trono enmarcada por una construcción arquitectónica y rodeada de santos que pueden conversar con ella, con el espectador o entre ellos mismos. Mirando la tabla de Domenico Veneziano es fácil entender el gran atractivo de la *Sacra Conversazione*. La arquitectura y el espacio que ésta define resultan absolutamente claras y tangibles, pero, sin embargo, se elevan por encima del mundo cotidiano; mientras que las figuras, aunque repitiendo la solemnidad formal de su situación, se relacionan entre ellas y con nosotros por una conciencia completamente humana. Somos admitidos en su presencia, pero no nos invitan a que nos unamos a ellas; como a los espectadores de un teatro, no se nos permite «subir a escena». (En contraposición con esto, en la pintura flamenca el espacio pictórico parece una extensión directa del entorno cotidiano del espectador; comparar con la fig. 15.) Los elementos básicos de nuestra tabla estaban ya presentes en el fresco de la *Trinidad* de Masaccio; Domenico Veneziano debió estudiarlo cuidadosamente, pues su San Juan nos mira señalando hacia la Virgen, repitiendo la mirada y el gesto de ésta. La perspectiva de Domenico es digna de su maestro, aunque las proporciones más esbeltas y las incrustaciones coloreadas de su arquitectura no sean tan brunelleschianas. También las figuras están equilibradas y dignificadas como las de Masaccio, pero sin tanto peso y volumen. Los cuerpos vigorosos y delgados de los santos varones, de rostros muy individualizados y expresivos, muestran la influencia de Donatello (ver fig. 183). Pero en el uso del color Domenico no debe nada a Masaccio; a diferencia del gran maestro



196. Domenico Veneziano. *Virgen con el Niño y Santos*. c. 1445. Pintura al temple sobre tabla, 2 × 2,10 m. Galería Uffizi, Florencia.

florentino, trata el color como parte integrante de su obra, de modo que la *Sacra Conversazione* es igual de notable por la composición como por el colorido. La tonalidad rubia, su armonía del rosa, verde claro y blanco, resaltada por puntos rojos, azules y amarillos estratégicamente situados, reconcilia la brillantez decorativa del retablo gótico con las exigencias de luz natural y espacio con perspectiva. Normalmente, una *Sacra Conversazione* es una escena de interiores, pero ésta tiene lugar en una es-

pecie de patio inundado por la luz del sol, que procede de la derecha (observe la línea de sombra que hay detrás de la Virgen). Las superficies arquitectónicas reflejan con tanta fuerza la luz que hasta las zonas ensombrecidas brillan por el colorido. Masaccio había logrado una similar calidad de luz. En esta *Sacra Conversazione*, el descubrimiento del maestro más antiguo se aplica a una serie más compleja de formas y se integra con el exquisito sentido del color de Domenico. La influencia de su tonalidad ca-



197. Piero della Francesca. *El Hallazgo y comprobación de la Verdadera Cruz*. c. 1460. Fresco. San Francisco, Arezzo.

racterística se deja sentir en toda la pintura florentina de la segunda mitad del siglo.

### Piero della Francesca; Castagno

Cuando Domenico Veneziano se asentó en Florencia, tuvo como ayudante a un joven procedente del sureste de la Toscana llamado Piero della Francesca, quien se convirtió en su discípulo más importante y en uno de los artistas verdaderamente grandes del primer Renacimiento. Sorprendentemente, Piero abandonó Florencia a los pocos años y no regresó nunca.

La obra más impresionante de Piero, un ciclo de frescos que realizó en la iglesia de San Francesco, en Arezzo, data de 1450 a 1460. Sus numerosas escenas nos cuentan la historia de la Verdadera Cruz (el origen y la historia de la Cruz utilizada para la Crucifixión de Cristo). La sección ilustrada en la figura 197 muestra a Elena, la madre del emperador Constantino, descubriendo la Verdadera Cruz y las de los dos ladrones crucificados a ambos lados de Cristo (las tres cruces habían sido ocultadas por los enemigos de la fe). A la izquierda las están levantando del suelo, y a la derecha es identificada la Verdadera Cruz por su poder para devolver a la vida a un joven muerto.

Las figuras de Piero tienen todas la poderosa grandeza de las de Masaccio (ver fig. 195). Parecen pertenecer a una perdida raza heroica, hermosa y fuerte... y silenciosa. La vida interior no se transmite mediante la expresión facial, sino por las miradas y gestos. Pero, por encima de todo, los personajes tienen una gravedad, tanto física como emocional, que les asemeja a los de la escultura griega clásica. ¿Cómo llegó Piero a estas imágenes memorables? Utilizando su propio testimonio, podemos decir que nacieron de su pasión por la perspectiva. Creía en la perspectiva científica como base de la pintura en mayor medida que cualquier artista de su época; en un tratado lleno de matemáticas rigurosas, el primero de su tipo, demostró cómo se aplica la perspectiva a los cuerpos estereométricos y formas arquitectónicas y a la forma humana. Este punto de vista matemático invade toda su obra. Contemplaba una cabeza, un brazo o un trozo de ropaje como variaciones o compuestos de esferas, cilindros, conos, cubos y pirámides, y dotó al mundo visible con la permanencia y la claridad impersonal de la matemática. Podemos considerarle como el primer antepasado de los artistas abstractos de nuestro propio tiempo, pues también ellos trabajan con simplificaciones sistemáticas de las formas naturales. Por esa razón



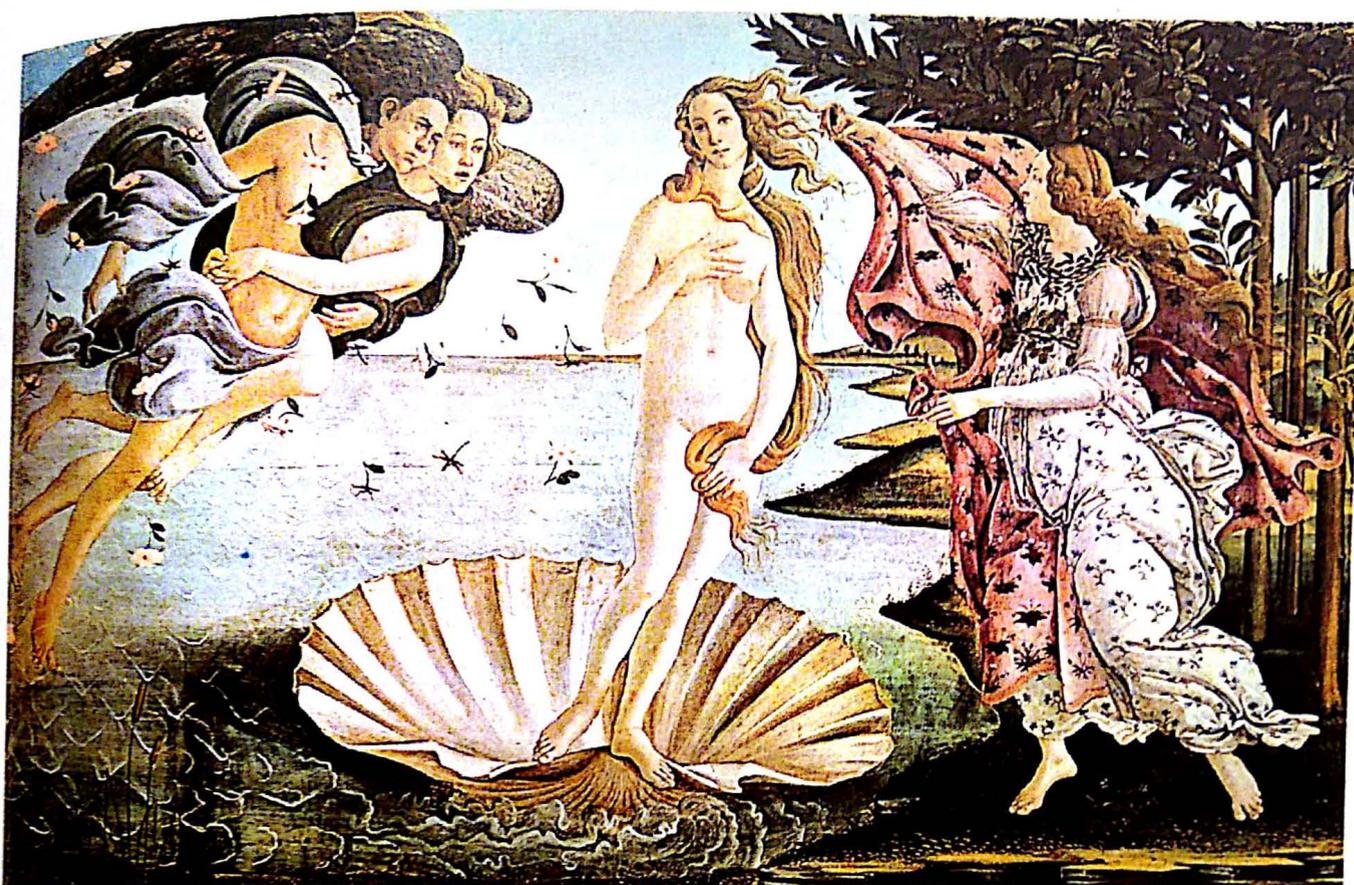
198. Andrea del Castagno. *David*. c. 1450-57. Pintura sobre cuero, 1,15 m. de altura. National Gallery of Art, Washington, D.C. (Widener Collection).

no nos sorprende que hoy Piero tenga más fama que nunca.

Los florentinos debieron considerar anticuado el estilo de Piero, pues en el decenio de 1450 apareció una nueva tendencia en su pintura. Podemos contemplarla en el notable *David* de Andrea del Castagno (fig. 198), obra contemporánea a los frescos que pintó Piero en Arezzo. El volumen sólido y la inmovilidad estatuaria dejan paso a un movimiento gracioso que transmiten tanto la pose como los ropajes y cabellos agitados por el viento; el modelado se ha minimizado, por lo que el *David* parece estar en relieve más que en tres dimensiones, definiéndose principalmente ahora las formas por sus perfiles ondulantes.

## Botticelli

Este estilo lineal y dinámico dominaría el arte florentino durante la segunda mitad del siglo e influiría poderosamente en el último pintor importante del primer Renacimiento florentino, Sandro Botticelli, cuyas pinturas más conocidas las ejecutó para el llamado círculo de los Médici. Dicho círculo estaba compuesto por los nobles, letrados y estudiosos que rodeaban a Lorenzo el Magnífico, jefe de la familia de los Médici y, a efectos prácticos, gobernante de la ciudad. Para un miembro de este grupo pintó Botticelli su *Nacimiento de Venus* (fig. 199). El modelado superficial y el énfasis puesto en los contornos produce un efecto más de bajorrelieve que de volúmenes tridimensionales; observamos una despreocupación por la profundidad del espacio; el bosquecillo que hay a la derecha de Venus actúa como pantalla ornamental. Es evidente que a Botticelli no le interesaba mucho el rigor anatómico. Los cuerpos de sus personajes están atenuados, desprovistos de peso y potencia muscular; incluso aunque toquen el suelo parecen estar flotando. Todo esto parece ser una negación de los valores básicos de los padres fundadores del arte renacentista. Y, sin embargo, la pintura no parece medieval; por etéreos que sean, los cuerpos mantienen su voluptuosidad, y gozan de plena libertad de movimientos. Para entender esta paradoja, debemos considerar la utilización general de los temas clásicos en el arte del primer Renacimiento. Durante la Edad Media, las formas utilizadas en el arte clásico se habían divorciado de los temas clásicos; las imágenes de los dioses paganos se habían basado en descripciones literarias en lugar de en las imágenes clásicas. Sólo hacia el año 1450 volvieron a unirse las formas y el contenido clásico. Desde los tiempos romanos, la *Venus* de Botticelli es la primera imagen monumental de la diosa desnuda derivada de las estatuas clásicas de Venus. Además, resulta evidente que el tema pretende ser serio, solemne incluso. ¿Cómo podían justificarse esas imágenes en una civilización cristiana? Durante la Edad Media, a veces los mitos clásicos habían sido interpretados didácticamente como



199. Sandro Botticelli. *El nacimiento de Venus*. c. 1480. Pintura al temple sobre lienzo, 1,75 × 2,78 m. Galería Uffizi, Florencia.

alegorías de las ideas cristianas. Por ejemplo, el rapto de Europa por el toro podía tomarse con el significado de que el alma era redimida por Cristo. Pero la fusión de la fe cristiana con la mitología antigua exigía una argumentación más sofisticada que la de interpretaciones tan forzadas. Y esa argumentación la proporcionaron los filósofos neoplatónicos, quienes gozaron de un prestigio inmenso desde finales del siglo XV en adelante. Pensaban éstos que la vida del universo, incluyendo la del hombre, se hallaba vinculada con Dios por medio de un circuito espiritual que ascendía y descendía continuamente, por lo que toda revelación era la misma, ya se tratase de la Biblia, de Platón o de los mitos clásicos. Y proclamaban, de modo similar, que una era la belleza, el amor y la beatitud, por tratarse de fases de ese circuito. Por eso los neoplatónicos podían invocar a la «Venus celeste» (la Venus desnuda nacida del mar) como intercambiable con la Virgen María en cuanto que fuente del «amor divino». Esta Venus

celestial, se decía, habita la esfera de la mente, mientras su gemela, la Venus ordinaria, engendra el «amor humano». En relación con lo anterior, el cuadro de Botticelli tiene un significado casi religioso. Así como el bautismo es un «renacimiento en Dios», el nacimiento de Venus evoca la esperanza de «renacimiento» del que toma su nombre el período (ver pág. 173). Gracias a la fluidez de la doctrina neoplatónica, las asociaciones posibles con nuestro cuadro son casi ilimitadas. Todas ellas, sin embargo, «habitan en la esfera de la mente», por lo que difícilmente hubiera sido la *Venus* de Botticelli un recipiente adecuado para ellas de haber sido menos etéreo.

#### Piero di Cosimo; Ghirlandaio

La figura 200, una tabla de Piero di Cosimo, contemporáneo de Botticelli, ilustra una visión de la mitología pagana diametralmente opuesta a la de los neoplatónicos. En lugar de «espiritualizar» a los dioses pa-



200. Piero di Cosimo. *El descubrimiento de la miel*. c. 1498, Oleo sobre tabla, 80 × 128 cm. Worcester Art Museum, Massachusetts.

ganos, los baja a la tierra como seres de carne y hueso. Según esta teoría alternativa, el hombre se ha elevado lentamente desde un estado de barbarie por medio de los descubrimientos e invenciones de unos individuos excepcionalmente dotados; recordados con agradecimiento por la posteridad, se concedió finalmente a esos hombres el estatus de dioses. *El descubrimiento de la miel* remite al episodio central, un grupo de sátiros alrededor de un viejo sauce. Han encontrado un enjambre de abejas y tratan de recoger la miel para hacer hidromiel. Tras ellos, a la derecha, otros miembros del grupo van a descubrir el origen de otra bebida fermentada; están subiéndose a unos árboles para coger uvas silvestres. Detrás hay una roca desnuda y a la derecha suaves colinas y una ciudad. Este contraste no quiere decir que los sátiros sean habitantes de la ciudad; simplemente yuxtapone la civilización, el objetivo del futuro, con la naturaleza no dominada. Aquí el «héroe cultural» es Baco, quien aparece en la esquina derecha inferior, con una sonrisa achispada en el rostro, junto a su amada Ariadna. A pesar de su apariencia clásica, Baco y sus

compañeros no se asemejan a los borrachos frenéticos de la mitología antigua. Tienen un aire extrañamente doméstico, que nos sugiere un amable grupo familiar en una excursión campestre. La luz del sol brillante, los colores ricos y el paisaje que se pierde en la lejanía convierten la escena en una extensión plausible de la realidad cotidiana. Es evidente que Piero di Cosimo, en contraste con Botticelli, admiraba a los grandes realistas flamencos, pues este paisaje sería inconcebible sin la poderosa influencia del *Retablo de Portinari* (comparar con la fig. 174).

Piero no fue el único artista receptivo al realismo de los flamencos; también compartía esta actitud Domenico Ghirlandaio. Su tabla de un anciano con su nieto (fig. 201), aunque carece de la delicadeza pictórica de los retratos flamencos, refleja, no obstante, su atención precisa a la textura de superficies y los detalles faciales. Pero ningún pintor del norte habría sabido traducir como Ghirlandaio la tierna relación humana entre el niño y su abuelo. Psicológicamente, esta tabla indica con claridad su origen italiano.



201. Domenico Ghirlandajo. *Retrato de un anciano con su nieto*. c. 1480. Temple sobre tabla, 62 × 45 cm. Louvre, París.

## Mantegna

Pasemos ahora al arte del primer Renacimiento en el norte de Italia. Sólo se desarrolló hacia el año 1450, pues en esta zona la tradición gótica era poderosa. Dejaremos aparte la arquitectura y la escultura del norte de Italia entre 1450 y 1500, pues las obras más importantes son de inmigrantes florentinos. Sí debemos echar una ojeada, sin embargo, a la pintura de Venecia y sus alrededores, pues en esos años nació una importante tradición que florecería durante los tres siglos siguientes. Los maestros florentinos habían llevado el nuevo estilo a Venecia y a la ciudad vecina de Padua, desde el año 1420, pero sólo provocaron una tímida respuesta local hasta que, poco antes del 1450, apareció como maestro independiente el joven Andrea Mantegna. Este fue el pintor más importante del primer Renacimiento después de Masaccio, y como él,

fue también un genio precoz, plenamente capaz de realizar encargos propios a la edad de diecisiete años, como los frescos de la iglesia Eremitani de Padua. Fueron destruidos casi por completo en 1944, lo que quizá sea la más grave pérdida artística de la Segunda Guerra Mundial. La escena de la figura 202, *San Jaime conducido a su ejecución*, es la más espectacular del ciclo por su osada perspectiva de «ojo de gusano», basada en un nivel visual real del espectador (el horizonte está por debajo del fondo del cuadro). La escena arquitectónica parece grande, como en la *Trinidad* de Masaccio (ver fig. 195). El rasgo principal, un arco triunfal, no es una copia directa de ningún monumento romano, pero parece tan auténtico que podría serlo. También en las vestimentas de los soldados romanos se puede ver la devoción de Mantegna hacia los restos visibles de la antigüedad, su deseo de una autenticidad casi arqueológica. Pero los antepasados de estas figuras, flacas y de firme constitución, son claramente florentinos; Mantegna tenía una enorme deuda para con Donatello, quien había pasado diez años en Padua. La gran masa de curiosos genera una poderosa tensión emocional, la cual se convierte en la zona derecha en violencia física real, con la espiral del estandarte como reflejo de la turbulencia inferior.

## Bellini

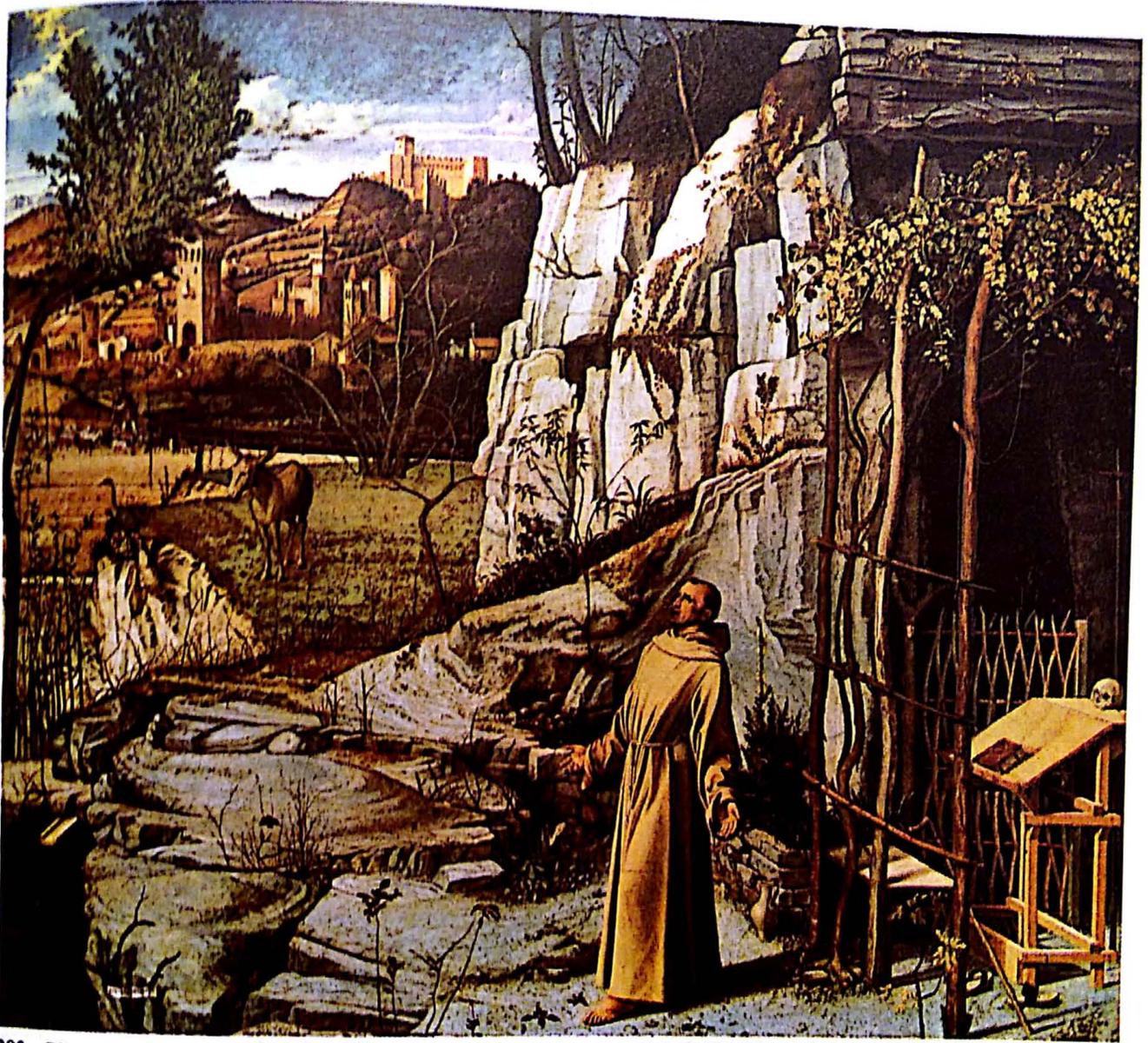
Si el estilo de Mantegna nos impresiona por su fuerza dramática, su cuñado en Venecia, Giovanni Bellini, fue un poeta de la luz y el color. Maduró lentamente; sus cuadros más hermosos, como *San Francisco en éxtasis* (fig. 203), datan de las últimas décadas del siglo, o aun de después. Aquí el santo es tan pequeño en comparación con la escena que parece casi accesorio, pero su embeleso místico ante la belleza del mundo visible provoca nuestra respuesta ante la vista que se extiende ante nosotros, amplia e íntima al mismo tiempo. Ha dejado detrás los zuecos de madera y pisa con los pies descalzos el suelo sagrado, como Moisés en



202. Andrea Mantegna. *San Jaime conducido a su ejecución*. c. 1455. Fresco. Capilla Ovetari, iglesia de los Eremitani, Padua (destruido en 1944).

presencia del Señor (ver. pág. 23). Seguramente Bellini conocía y admiraba la obra de los grandes pintores flamencos (Venecia tenía fuertes vínculos comerciales con el

norte) y compartía su tierno respeto por todos los detalles de la naturaleza, y el uso del óleo en lugar del temple. A diferencia, sin embargo, de los septentrionales, sabía



203. Giovanni Bellini. *San Francisco en éxtasis*. c. 1485. Oleo sobre tabla, 1,23 × 1,39 m. Frick Collection, Nueva York (Copyright).

cómo definir la relación especial del espectador con el paisaje; las formaciones rocosas del primer plano son claras y firmes, como la arquitectura transmitida mediante las normas de la perspectiva científica.

### Perugino

Roma, tanto tiempo despreciada durante el exilio papal en Aviñón, volvió a convertirse a finales del siglo XV en un importante centro de mecenazgo. El proyecto pictórico más ambicioso de esos años fue la decoración de la Capilla Sixtina, hacia el 1482. Entre los artistas que llevaron a cabo este gran

ciclo de escenas del Viejo y el Nuevo Testamento encontramos a los pintores más importantes del centro de Italia, incluyendo no sólo a Botticelli y Ghirlandaio, sino también a Pietro Perugino, que pintó *La entrega de las llaves* (fig. 204). Nacido cerca de Perugia, en la Umbría (la región del sureste de la Toscana), mantuvo estrechos vínculos con Florencia. Al principio estuvo muy influenciado por Verrocchio, tal como sugiere todavía la solidez y el equilibrio estatuario de las figuras de *La entrega de las llaves*. La fuerte simetría de la composición transmite la importancia especial del tema de esta escena particular (la autoridad de San Pedro como primer Papa, y la de todos los



204. Pietro Perugino. *La entrega de las llaves*. 1482. Fresco. Capilla Sixtina, Vaticano, Roma.

sucesores, se basa en que han recibido del propio Cristo las llaves del Reino de los Cielos). Varios contemporáneos, de rasgos poderosamente individualizados, son testigos del acontecimiento solemne. Igualmente notable es la amplitud del fondo, dos arcos triunfales romanos (modelados ambos según el Arco de Constantino) flanqueando una estructura abovedada en la que reconocemos la iglesia ideal del *Tratado sobre Ar-*

*quitectura* de Alberti. La claridad espacial, la perspectiva matemáticamente exacta de esta vista, son herencia de Piero della Francesca, quien durante una importante parte de su vida posterior trabajó para clientes de la Umbría, sobre todo el duque de Urbino. Y también de Urbino recibió Perugino, poco antes del año 1500, un pupilo cuya fama oscurecería pronto la suya: Rafael, el maestro más clásico del Renacimiento pleno.

# El renacimiento pleno en Italia

Solía darse por supuesto que el Renacimiento pleno, o Renacimiento sin adjetivaciones, seguía al primer Renacimiento con la misma naturalidad con que el mediodía sigue a la mañana. Se pensaba que los grandes maestros del siglo XVI —Leonardo, Bramante, Miguel Angel, Rafael y Tiziano— compartieron los ideales de sus predecesores, pero los expresaron de modo tan completo que sus nombres se convirtieron en sinónimo de perfección; que representaban el cénit del arte renacentista, su fase clásica, del mismo modo que los arquitectos y escultores de Atenas habían llevado el arte griego a su punto más alto a finales del siglo V a.C. Ese punto de vista explicaba también la extrema brevedad de esas dos fases clásicas: si el arte se desarrolla siguiendo el modelo de una curva balística, no se puede pensar que su punto más alto dure más que un momento, al que debe seguir una fase decadente, llamada «helenística» en un caso y «renacentista tardía» en otro.

Hoy en día tenemos una opinión menos segura, pero también menos arbitraria, acerca de lo que seguimos llamando, a falta de un término mejor, el Renacimiento pleno. En algunos aspectos fue la culminación del primer Renacimiento, pero en otros representó una divergencia. Nunca fue tan poderosa la tendencia a considerar al artista como un genio soberano. Se pensaba que los hombres de genio se diferenciaban de los mortales ordinarios por la inspiración divina que guiaba sus esfuerzos, y fueron llamados «divinos», «inmortales» y «creadores» (antes del año 1500, la *creación*, a diferencia de la *fabricación*, había sido un privilegio exclusivo de Dios). Este culto al genio produjo un efecto profundo en los propios artistas: les estimuló a perseguir metas vastas y ambiciosas, a menudo inalcanzables; y su fe en el origen divino de la inspiración les hizo confiar en unos niveles subjetivos de verdad y belleza, en

lugar de en las normas universalmente válidas reconocidas por el primer Renacimiento (tales como la perspectiva científica y la ratio de la armonía musical). Esa puede ser la razón de que los grandes artistas del Renacimiento no establecieran un «estilo de período» de base amplia que pudiera ser practicado en todos los niveles de calidad. El Renacimiento produjo muy pocos maestros menores y murió con los hombres que lo crearon, o incluso antes. De las grandes personalidades antes mencionadas, sólo Miguel Angel y Tiziano vivieron después del 1520. Sin embargo, al señalar la naturaleza precaria y limitada del Renacimiento no pretendemos negar el impacto tremendo que tuvo sobre el arte posterior. Tanto descollaron, durante la mayor parte de los trescientos años siguientes, las grandes personalidades de principios del siglo XVI, que sus predecesores parecían pertenecer a una era olvidada. Cuando fueron finalmente redescubiertos, se seguía considerando el Renacimiento pleno como el punto decisivo, refiriéndose a todos los pintores anteriores a Rafael con el nombre de «primitivos».

## LEONARDO DA VINCI

Uno de los aspectos más extraños del Renacimiento es el hecho de que sus obras clave fueran elaboradas todas entre 1495 y 1520, a pesar de las diferencias de edad de los hombres que las crearon (Bramante había nacido en 1444 y Tiziano en 1490). Sin ser el más viejo del grupo, Leonardo es cronológicamente el primero de los maestros del Renacimiento. Cuando tras completar su formación con Verrocchio las condiciones en Florencia no le favorecieron, a la edad de treinta años se fue a trabajar para el duque de Milán —como ingeniero militar, arquitecto, escultor y pintor—, dejando



205. Leonardo da Vinci. *Adoración de los Magos* (detalle). 1481-82. Primera capa de pintura sobre tabla, el tamaño real del detalle es aproximadamente de 61 × 76 cm. Galería Uffizi, Florencia.

atrás, sin terminar, una gran *Adoración de los Magos*. El rasgo más notable de la tabla, verdaderamente revolucionario, es el modo en que está pintada. En el detalle de la figura 205 se ve el área situada a la derecha del centro, casi más terminada que el resto; las formas parecen materializarse suave y gradualmente, sin apartarse nunca del todo de un realismo oscuro. A diferencia de Castagno o de Botticelli, Leonardo no piensa nunca en contornos, sino en cuerpos tridimensionales que la luz hace visibles en diversos grados. En las sombras, estas formas permanecen incompletas, con los contornos simplemente insinuados. Con este método de modelado, denominado *claroscuro*, las formas ya no sobresalen abruptamente una al lado de otra. Se da también una continuidad emocional comparable: los gestos y rostros de la multitud transmiten con una

elocuencia conmovedora la realidad del milagro que han ido a contemplar, el Cristo recién nacido.

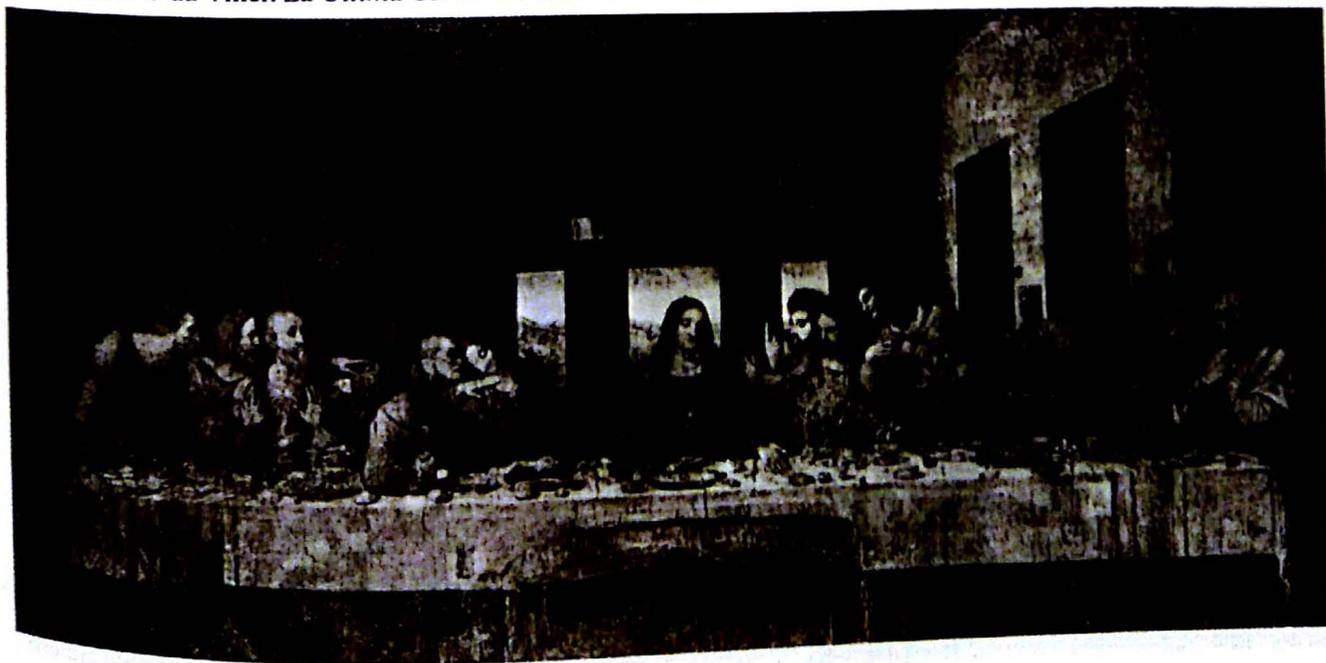
Hacia el final de su estancia en Milán, Leonardo trató de aplicar este método de pintar a un fresco, el de la *Ultima cena* (fig. 206). Desgraciadamente, el artista había experimentado con un medio de óleo y temple que no se adhirió bien a la pared y el mural empezó a deteriorarse a los pocos años de haberlo pintado. Lo que queda es más que suficiente, sin embargo, para explicar el motivo de que la *Ultima Cena* cobrara fama de ser la primera afirmación clásica de los ideales del Renacimiento. Considerando la composición en conjunto, vemos de inmediato su estabilidad equilibrada; sólo después descubrimos que ese equilibrio se ha conseguido reconciliando pretensiones que entran en competencia, en

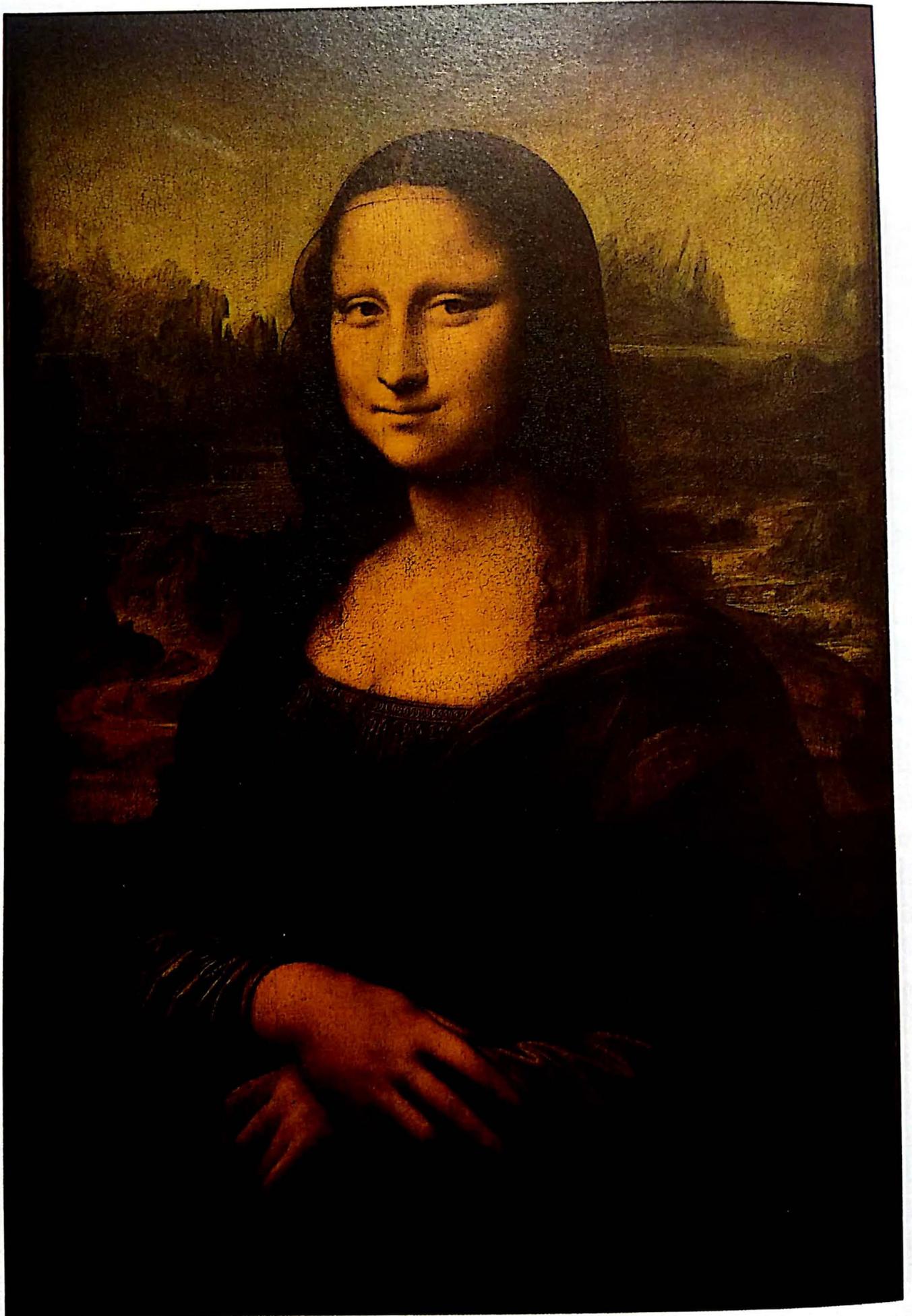
conflicto incluso. En el arte del primer Renacimiento, la arquitectura amenaza a menudo con sobreponerse a las figuras (ver figs. 186 y 202). En cambio, Leonardo comienza con la composición de las figuras, dejando a la arquitectura, desde el principio mismo, un simple papel de apoyo, aunque cumpla todas las normas de la perspectiva científica. El punto de fuga central está detrás de la cabeza de Cristo, en el centro exacto de la pintura, que se carga así de significado simbólico. Igualmente evidente resulta la función simbólica de la abertura principal de la pared trasera: su cornisa es el equivalente arquitectónico de un halo. Por tanto tendemos a ver el escenario casi totalmente en relación con las figuras, más que como una entidad preexistente. Podemos comprobar esto si tapamos el tercio superior de la pintura: la composición parece entonces un friso, el agrupamiento de los Apóstoles es menos claro, y la tranquila forma triangular de Cristo se vuelve pasiva, dejando de actuar como foco físico y espiritual. Cabe presuponer que el Salvador acaba de pronunciar las fatídicas palabras («Uno de vosotros me traicionará») y que los discípulos preguntan: «Señor, ¿soy yo?». Mas la consideración de la escena como un momento particular de un drama psicológico apenas hace justicia a las intenciones de Leonardo. El gesto de Cristo es de

sumisión, y ofrenda, a la voluntad divina. Sugiere el acto principal de Cristo durante la Última Cena, la institución de la Eucaristía («Jesús tomó el pan... y dijo, tomad y comed; éste es mi cuerpo. Entonces tomó la copa de vino... diciendo, bebed todos de él; pues ésta es mi sangre...»). Y los Apóstoles no se limitan a responder; cada uno de ellos revela su personalidad, su propia relación con el Salvador. (Obsérvese el perfil oscuro y desafiante de Judas, que le diferencia de los demás.) Ejemplifican lo que escribió el artista en uno de sus libros de notas: que el objetivo supremo de la pintura consiste en representar «la intención del alma del hombre» mediante los gestos y los movimientos de los miembros; frase que se refiere no a los estados emocionales momentáneos, sino al conjunto de la vida interior del hombre.

El ducado de Milán cayó en 1499 en manos de los franceses, y Leonardo regresó a una Florencia muy distinta de la ciudad que recordaba. Los Médici habían sido expulsados y por un breve período Florencia era de nuevo una República. Allí pintó Leonardo su retrato más famoso, *Mona Lisa* (fig. 207). El claroscuro que habíamos observado en la *Adoración* se ha perfeccionado tanto que les pareció milagroso a sus contemporáneos. Las formas están construidas con capas de vidriados, tan delgadas como gasas, que hacen que toda la ta-

206. Leonardo da Vinci. *La Última Cena*. c. 1495-98. Mural, Santa María delle Grazie, Milán.

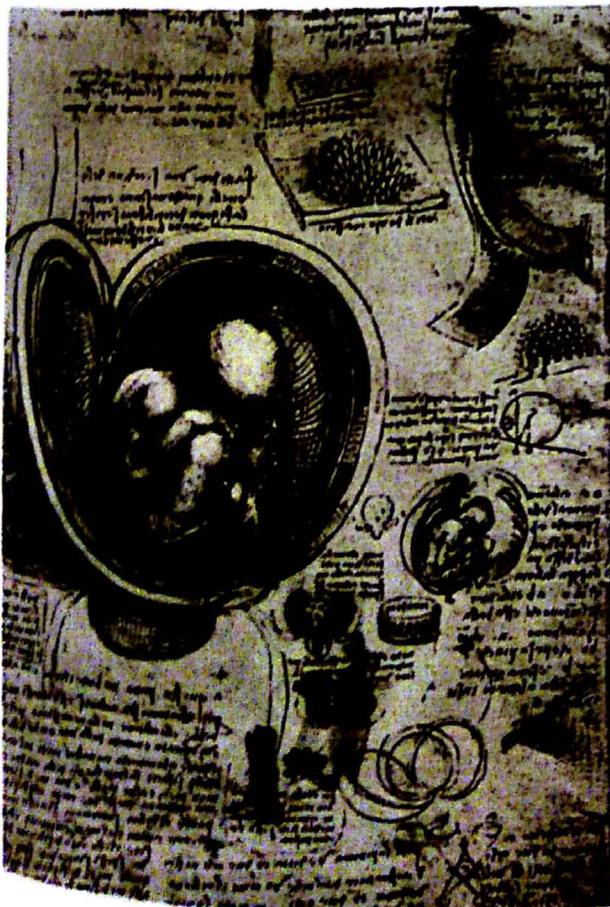




bla parezca brillar con una suave luz interior. Pero la fama de la *Mona Lisa*, o la *Gioconda*, no procede sólo de esa sutileza pictórica; más interesante resulta todavía su fascinación psicológica. ¿Por qué, entre todos los rostros sonrientes que se han pintado en el mundo, sólo éste ha sido singularizado como «misterioso»? Quizá porque, en cuanto que retrato, el cuadro no se ajusta a nuestras expectativas. Los rasgos son demasiado individuales para un tipo ideal, pero sin embargo el elemento idealizador es tan fuerte que empaña el carácter de la mujer del retrato. Una vez más el artista ha unido dos opuestos en un equilibrio armonioso. También la sonrisa tiene dos lecturas: como el eco de un estado de ánimo y como una expresión simbólica e intemporal. Es evidente que la *Mona Lisa* encarna una cualidad de ternura maternal que era, para Leonar-

207. Leonardo da Vinci. *Mona Lisa*. c. 1503-5. Oleo sobre tabla, 76 x 53 cm. El Louvre, París.

208. Leonardo da Vinci. *Feto humano en el útero*. c. 1510. Colección Real de Windsor (Copyright de la Corona, reservado).

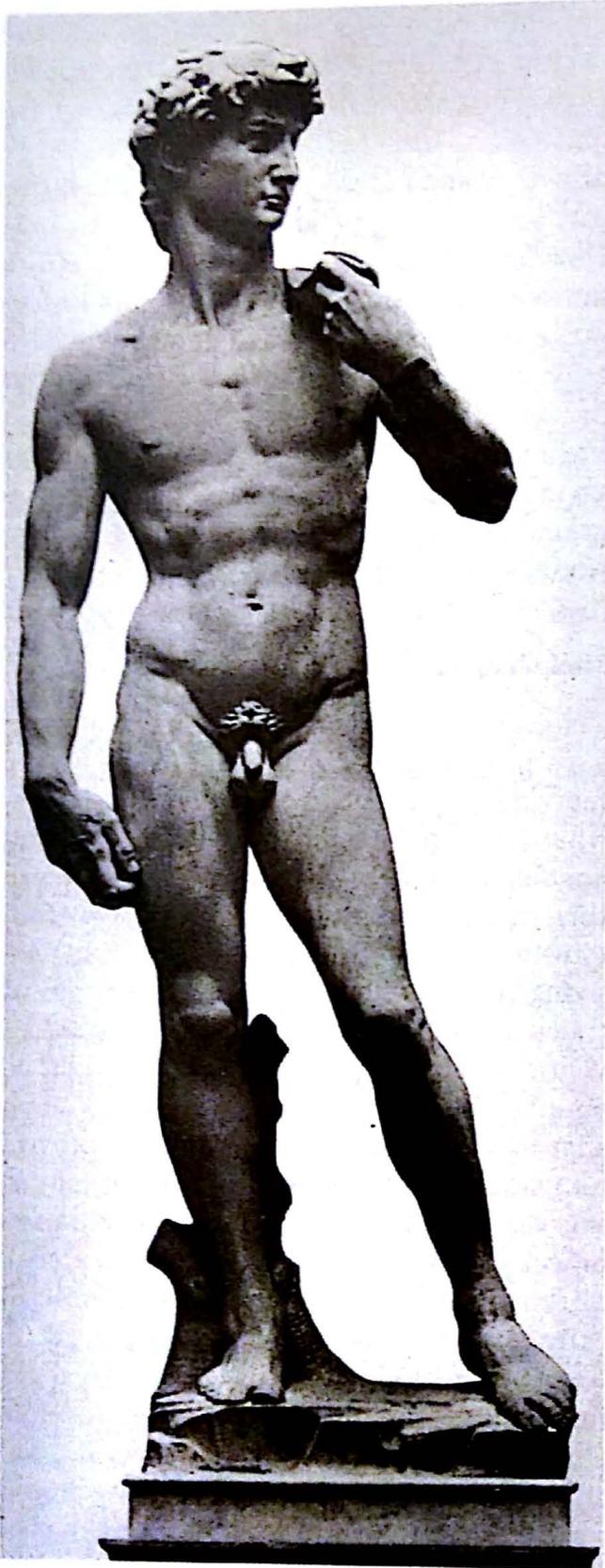


do, la esencia de la femineidad. Incluso el paisaje, formado principalmente por rocas y agua, sugiere fuerzas generadoras elementales.

En los años finales de su vida, Leonardo se dedicó cada vez más a sus intereses científicos. Arte y ciencia se habían unido por vez primera en el descubrimiento de la perspectiva que hizo Brunelleschi. La obra de Leonardo es el cénit de esa tendencia. Pensaba él que el artista debía conocer todas las leyes de la naturaleza, y que la vista era el instrumento perfecto para la obtención de ese conocimiento. Los cientos de dibujos y notas, que esperaba incorporar a una serie enciclopédica de tratados, atestiguan el extraordinario alcance de sus investigaciones. Su originalidad como científico sigue siendo tema de debate, pero hay un campo en el que su importancia resulta indiscutible: fue el creador de la ilustración científica moderna, herramienta esencial para anatomistas y biólogos. Un dibujo como el de *Feto humano en el útero* (fig. 208) combina una observación viva con la claridad de un esquema, o, parafraseando las palabras del propio Leonardo, percepción exterior e interior.

## MIGUEL ANGEL

En nadie se ejemplifica más plenamente que en Miguel Angel el concepto de genio como inspiración divina, como una facultad sobrehumana concedida sólo a unos pocos y que actúa a través de ellos. No sólo sus admiradores le vieron de ese modo; él mismo, impregnado de neoplatonismo, aceptó la idea de su genio como una realidad, aunque en ocasiones le pareciese más una maldición que una bendición. Las convenciones, normas y tradiciones quedaban para la observancia de los espíritus menores; él no podía reconocer ninguna autoridad superior a la de los dictados de su genio. A diferencia de Leonardo, para quien la pintura era la más noble de las artes porque abarcaba todos los aspectos visibles del mundo, Miguel Angel era esencialmente un escultor; o más específicamente un tallista de estatuas de mármol. Para él el arte no era una ciencia,



209. Miguel Angel. *David*. 1501-4. Mármol, 4,09 m. de altura. Academia, Florencia.

sino la «obra de los hombres», análoga a la creación divina. Su fuerte deseo interior sólo podía satisfacerse «liberando» de la

materia obstinada a los cuerpos reales y tridimensionales. Pensaba que la pintura debía imitar la redondez de las formas escultóricas, y que también la arquitectura debía compartir las cualidades orgánicas de la figura humana. La fe que tenía en la imagen del hombre como vehículo supremo de la expresión le daba una mayor afinidad con la escultura clásica que la de cualquier otro artista renacentista, aunque admiraba a Giotto, Masaccio y Donatello. Pero como neoplatónico consideraba el cuerpo como la prisión terrenal del alma; sin duda noble, pero sin embargo prisión. Ese dualismo es el que dota de esa extraordinaria emoción a sus figuras; exteriormente tranquilas, parecen agitadas por una energía psíquica abrumadora que no encuentra auténtica liberación en la acción física.

Las cualidades únicas del arte de Miguel Angel se hallan plenamente presentes en el *David* (fig. 209), la primera de las estatuas monumentales del Renacimiento pleno, encargada en el 1501, cuando el artista tenía veintiséis años de edad. La enorme figura fue colocada a la izquierda de la entrada del Palazzo Vecchio (ver fig. 142) como símbolo cívico-patriótico de la República Florentina (actualmente el original ha sido sustituido por una copia moderna). Ese papel le convenía al *David*. Sin la cabeza de Goliath, parece desafiante: no es un héroe victorioso, sino el campeón de una causa justa. Desnudo como el *David* de bronce de Donatello (ver fig. 184), se enfrenta audazmente al mundo, vibrante de energía contenida. Pero el estilo de la figura revela un ideal muy diferente del de Donatello. Miguel Angel acababa de pasar varios años en Roma y había quedado fuertemente impresionado por los cuerpos musculosos y llenos de emoción de la escultura helenística. La escala heroica de ésta, su belleza y poder sobrehumanos, pasaron a formar parte del estilo de Miguel Angel, y con él del arte renacentista en general. A pesar de ello, el *David* no podría nunca ser considerado como una estatua antigua. En el *Laocoonte* (ver fig. 64) y obras similares, el cuerpo «representa» la agonía del espíritu, mientras que lo característico del *David* es que esté, al mismo tiempo, en calma y en tensión.



210. Interior, Capilla Sixtina (vista de los frescos del techo y el Juicio Final de Miguel Angel), Vaticano, Roma.

### La Capilla Sixtina

Poco después, Miguel Angel fue llamado a Roma por el Papa Julio II, el más importante y ambicioso de los Papas renacentistas, para quien proyectó un enorme mauso-

leo. Sin embargo, pocos años después el Papa cambió de idea y el artista empezó a trabajar, a desgana, en los frescos del techo de la Capilla Sixtina (fig. 210). Impulsado por su deseo de reanudar el proyecto del mausoleo, Miguel Angel terminó todo el te-



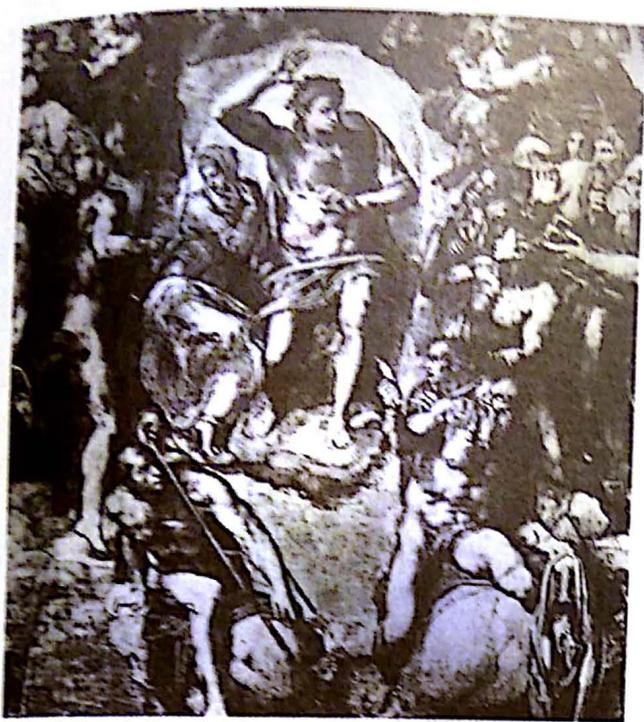
211. Miguel Angel. *La Creación de Adán*, parte de la bóveda de la Capilla Sixtina. 1508-12. Fresco. Vaticano, Roma.

cho en cuatro años (1508-12). Realizó una obra maestra de importancia trascendental. El techo es un enorme organismo con cientos de figuras rítmicamente distribuidas dentro del marco arquitectónico pintado, las cuales empuñan los murales anteriores de la parte inferior no sólo por su tamaño, sino sobre todo por su imponente unidad interior. En el área central de la bóveda, subdivididas por cinco pares de vigas arqueadas, hay nueve escenas del Génesis, desde la Creación del Mundo (en el extremo de la Capilla) a la Embriaguez de Noé. No ha quedado plenamente explicado el plan teológico en el que se basa la elección de esas escenas ni el rico programa que las rodea —los jóvenes desnudos, los medallones, los profetas y sibilas, las escenas de los riñones de la bóveda—, pero sabemos que relaciona la historia del principio del hombre con la llegada de Cristo, el principio de los tiempos y su culminación (el *Juicio Final* en el muro situado arriba del altar). ¿En qué medida fue Miguel Angel responsable del programa? No era un hombre que se sometiese fácilmente a los dictados de otros, y en conjunto el tema conviene tan perfectamente a su temperamento que no creemos que sus deseos estuvieran en grave conflicto con los de su mecenas. ¿Qué tema más grandioso podría desear que el de la

Creación, la Caída del Hombre y su reconciliación final con el Señor? Se ha dicho que Miguel Angel es un mal colorista, pero esa designación es injusta, tal como ha puesto de manifiesto la limpieza de los frescos recientemente realizada. La gama de su paleta es sorprendente. Contrariamente a lo que se pensaba, de las figuras heroicas puede decirse cualquier cosa salvo que tienen una calidad de escultura pintada. Llenas de vida, representan sus papeles épicos en imaginarias «ventanas» que horadan el escenario arquitectónico.

Un análisis detallado de la bóveda exigiría un libro entero, por lo que tendremos que contentarnos con la *Creación de Adán* (fig. 211), la más famosa de las escenas importantes. No nos muestra el modelado físico del cuerpo de Adán, sino la transmisión de la chispa divina, el alma, logrando así una yuxtaposición espectacular del hombre y Dios que no encuentra rival en ningún otro artista. La relación entre Adán, unido a la tierra, y Dios, que se precipita atravesando el cielo, resulta aún más significativa cuando nos damos cuenta de que Adán tiende no sólo hacia su Creador, sino hacia Eva, a quien ve, aunque no haya nacido, al abrigo del brazo izquierdo del Señor.

Cuando veinte años más tarde regresaba Miguel Angel a la Capilla Sixtina, el mun-

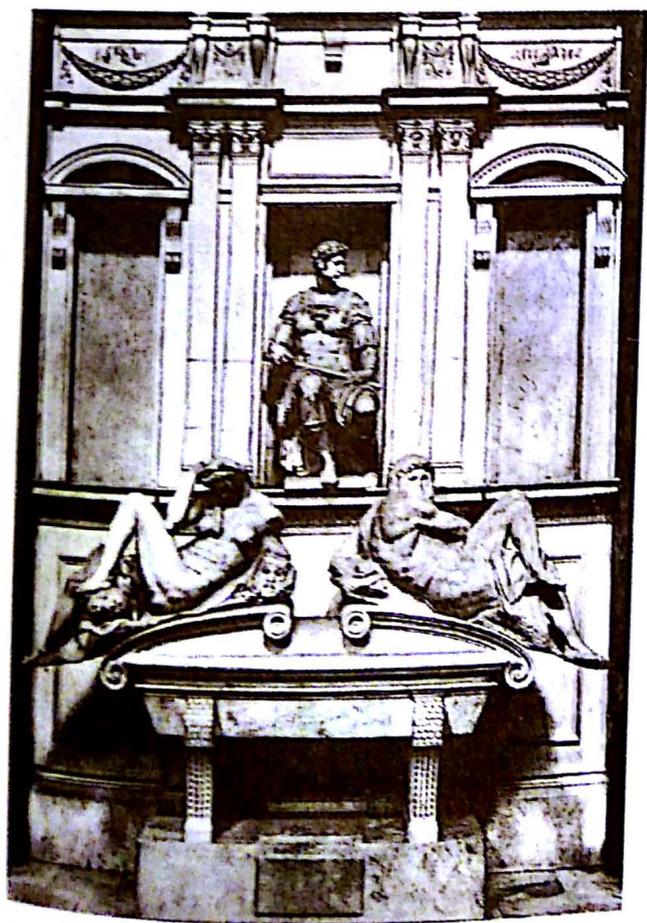


212. Miguel Angel. El *Juicio Final* (detalle, con autorretrato). 1534-41. Fresco. Capilla Sixtina, Vaticano, Roma.

do occidental tenía la atención absorbida por la crisis espiritual y política de la Reforma (ver pág. 249). Al pasar de la vitalidad radiante del fresco de la bóveda a la visión sombría del *Juicio Final*, observamos con notable claridad cómo ha cambiado el estado de ánimo. La humanidad, juntos los condenados y los bendecidos, se aprieta en montones compactos suplicando piedad ante un Dios colérico (figs. 210-212). Sentado en una nube debajo del Señor está el apóstol Bartolomé, sosteniendo una piel humana que representa su martirio (había sido despellejado). Sin embargo, el rostro de esa piel no es el del santo, sino el del propio Miguel Angel. En ese autorretrato severamente sardónico ha dejado el artista la confesión personal de su culpa e indignidad.

### La Capilla de los Médici

213. Miguel Angel. Mausoleo de Giuliano de Médici. 1524-34. Mármol, altura de la figura central, 1,80 m. Sacristía nueva, San Lorenzo, Florencia.



El intervalo entre la bóveda sixtina y el *Juicio Final* coincidió con los papados de León X y Clemente VII; miembros ambos de la familia Médici, prefirieron emplear a Miguel Angel en Florencia. Centró sus actividades en San Lorenzo, la iglesia de los Médici, en donde León X había decidido construir una capilla con cuatro mausoleos monumentales destinados a miembros de la familia. Miguel Angel trabajó catorce años en el proyecto, lo que le permitió terminar la capilla y dos mausoleos. Es la única obra del artista en la que las estatuas permanecen en el lugar pensado específicamente para ellas (ver el mausoleo de Giuliano en la fig. 213). El proyecto del monumento es extrañamente impersonal: no hay ninguna inscripción, dos figuras alegóricas (el *Día* a la derecha y la *Noche* a la izquierda) están reclinadas sobre el sarcófago, y la estatua de Giuliano, de uniforme militar clásico, no guarda ningún parecido con el fallecido. (Se cuenta que Miguel Angel comentó: «Dentro de mil años, a nadie le importará cuál era su aspecto real».) ¿Cuál es el significado del monumento? Esta pregunta, que se ha planteado incontables veces, no ha encontrado una respuesta definitiva. Fueron tantos los

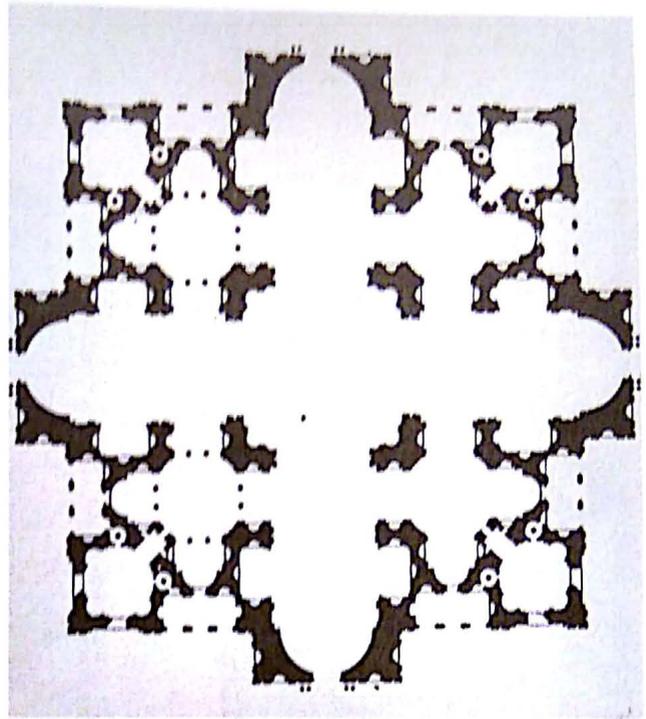


214. Donato Bramante. El Tempietto, San Pietro in Montorio, Roma, 1502.

cambios que sufrieron los planes de Miguel Angel para los mausoleos de los Médici durante el tiempo que duraron las obras, que el estado actual del monumento tiene pocas posibilidades de ser la solución final; además, el proceso dinámico de construcción quedó arbitrariamente detenido en 1534 por la marcha del artista a Roma. Las figuras del *Día* y la *Noche* estaban pensadas con seguridad para superficies horizontales, no para la tapa curva del sarcófago presente. Quizá ni siquiera estuvieran pensadas para ese mausoleo. El nicho de Giuliano es demasiado estrecho y de escasa superficie para que quepa cómodamente. Se proyectaron otras figuras y relieves que no fueron nunca ejecutados. A pesar de todo eso, el mausoleo de Giuliano mantiene una unidad visual impresionante. El gran triángulo de las estatuas se mantiene merced a una red de verticales y horizontales cuyas formas esbeltas y bordes afilados aumentan la redondez y el peso de la escultura. La amenaza entristecida del *Día* y el sueño perturbado de la *Noche* expresan con inolvidable grandeza el dualismo del cuerpo y el alma.

## BRAMANTE

Durante los últimos 30 años de su larga carrera, la arquitectura se convirtió en la preocupación principal de Miguel Angel, pero para entender sus logros en ese campo debemos analizar primero a Donato Bramante, su predecesor más importante, quien había trabajado para el duque de Milán, junto con Leonardo, en el decenio de 1490. A la caída de Milán fue a Roma, en donde se convirtió en el creador de la arquitectura del Renacimiento pleno. El nuevo estilo resulta totalmente evidente en su Tempietto de San Pietro in Montorio (fig. 214), proyectado poco después de 1500. Merece bien su apodo, «el templito», pues con su plataforma de tres escalones, y el severo orden dórico de la columnata, recuerda más que cualquier edificación del siglo XV a la arquitectura del templo clásico. Igualmente notable es el tratamiento «escultórico» de los muros: horna-



215. Donato Bramante, Planta original de San Pedro, Roma (según Geymüller). 1506.

cinas «excavadas» profundamente en pesadas masas de mampostería. Esas cavidades se equilibran con la forma convexa de la cúpula y la gran proyección de molduras y cornisas. En consecuencia, el Tempietto posee un peso monumental que contradice su tamaño modesto.

El Tempietto es la primera de las grandes obras que hicieron de Roma el centro del arte italiano durante el primer cuarto del siglo XVI. La mayoría de esas construcciones datan del decenio 1503-1513, durante el papado de Julio II. Fue él quien decidió sustituir la primitiva basílica cristiana por una iglesia tan magnífica que ensombreciera todos los monumentos de la antigua Roma imperial. La tarea le correspondió, naturalmente, a Bramante. Conocemos su proyecto, de 1506, sobre todo por un plano (fig. 215) que confirma las palabras que se dice utilizó Bramante para definir su objetivo: «Pondré el panteón encima de la basílica de Constantino» (ver figs. 70-72). El proyecto de Bramante posee una magnificencia verdaderamente imperial: una enorme cúpula corona el cruce de los brazos de la bóveda de cañón de una cruz griega, con cuatro cúpulas menores y altas torres en las



216. Caradosso. Medalla con el proyecto de Bramante para San Pedro. 1506. Museo Británico, Londres.

esquinas rellenando los ángulos. Este plano cumplía todas las exigencias establecidas por Alberti para la arquitectura sagrada (ver pág. 201); basándose totalmente en el círculo y el cuadrado, tiene una simetría tan rígida que no podemos saber en qué ábside irá el altar mayor. Bramante pensaba en cuatro fachadas idénticas a la del medallón de 1506 (fig. 216), dominadas por el mismo repertorio de formas severamente clásicas que vimos ya en el Tempietto: cúpulas, semicúpulas, columnatas y frontones. Sin embargo, en el interior de la iglesia no predominan esas formas geométricas simples. Tienen supremacía ahí los «muros escultóricos»: el plano no muestra superficies continuas, sino grandes «islas» de mampostería de formas extrañas, justamente descritas por un crítico como tostadas gigantes medio comidas por un espacio voraz. Su tamaño real sólo puede visualizarse si comparamos las medidas de la iglesia de Bramante con las de las edificaciones anteriores. Por ejemplo, San Lorenzo, en Florencia, tiene una longitud de 80 metros, menos de la mitad del nuevo San Pedro (165 m.). Cada brazo de la cruz griega de

Bramante tiene las dimensiones de la basílica de Constantino. No es extraño que la construcción de San Pedro avanzara a paso de tortuga. A la muerte de Bramante, en 1514, sólo se habían construido los cuatro pilares del crucero.

Durante los tres decenios siguientes, arquitectos formados con Bramante llevaron adelante la campaña entre vacilaciones. La fase nueva y decisiva sólo se inició en 1546, cuando Miguel Angel se hizo cargo de ella. Simplificó el complejo plan de Bramante sin alterar su carácter básico; proyectó de nuevo el exterior, utilizando un orden colosal para poner de relieve el cuerpo compacto de la estructura, resaltando más de ese modo la espectacularidad de la cúpula. Aunque ésta fue construida en gran parte después de su muerte, en todos los aspectos importantes la cúpula refleja las ideas de Miguel Angel. Bramante había pensado en un hemisferio escalonado similar a la cúpula del Panteón, que hubiera dado la impre-

217. Miguel Angel. San Pedro (vista desde el este), Roma. 1546-64 (cúpula completada por Giacomo della Porta, 1590).





218. Rafael. *La escuela de Atenas*. 1510-11. Fresco. Stanza della Signatura, Palacio Vaticano, Roma.

sión de pesar sobre la iglesia; la cúpula de Miguel Angel transmite la sensación opuesta, un impulso poderoso que lleva la energía hacia arriba, desde el cuerpo principal de la estructura. Todo contribuía a la verticalidad a expensas de las horizontales: el alto tambor, los sobresalientes contrafuertes acentuados por columnas dobles, las nervaduras, la curva elevada de la cúpula, la alta linterna. Nos recuerda la cúpula de la catedral de Florencia, de Brunelleschi (ver fig. 140), de la que es evidente que Miguel Angel tomó prestadas muchas cosas. El efecto, sin embargo, es totalmente distinto: la de Florencia no sugiere las tensiones internas, mientras que Miguel Angel encuentra una forma esculpida para esas fuerzas en conflicto y las relaciona con las del resto del edificio (el impulso de las pilastras colosales emparejadas de abajo es absorbido

por las columnas dobles del tambor, continúa en las nervaduras y culmina en la linterna). La lógica de este proyecto es tan persuasiva que pocas cúpulas construidas entre 1600 y 1900 dejan de reconocerlo.

### RAFAEL

Si Miguel Angel ejemplifica al genio solitario, Rafael pertenece al tipo opuesto: el artista como hombre de mundo. Aunque cada uno tenía sus partidarios, ambos gozaban de igual fama. Hoy en día nuestras simpatías se hallan menos uniformemente divididas:

En la sala las mujeres van y vienen  
hablando de Miguel Angel

(T. S. ELIOT)



219. Rafael. *Galatea*. 1513. Fresco, Villa Farnesina, Roma.

Lo mismo nos sucede a muchos de nosotros, incluyendo a los autores de novelas históricas y biografías ficticias, mientras que de Rafael sólo suelen hablar los historiadores del arte. Al compararse con el heroísmo trágico de Miguel Angel, su carrera resulta demasiado triunfal, su obra está excesivamente repleta de gracia conseguida aparentemente sin esfuerzo. Como innovador, la contribución de Rafael es menor que la de Leonardo o Miguel Angel, pero aun así es el pintor más importante del Renacimiento; nuestra idea del estilo renacentista se basa más en su obra que en la de cualquier otro maestro. Su genio tenía un poder de síntesis único que le permitió fundir las cualidades de Leonardo y Miguel Angel, creando un arte que era al mismo tiempo lírico y dramático, pictóricamente rico y escultóricamente sólido. Cuando Miguel Angel empezaba a pintar la bóveda de la Sixtina, Julio II hizo venir a Rafael desde Florencia para que decorara una serie de salas del Palacio Vaticano. En la primera de ellas, la Stanza della Segnatura, los frescos

de Rafael se refieren a los cuatro dominios del aprendizaje: teología, filosofía, leyes y artes. Uno de esos frescos, la *Escuela de Atenas* (fig. 218), ha sido reconocido desde hace tiempo como la encarnación perfecta del espíritu clásico del Renacimiento. El tema, «la escuela de pensamiento ateniense», representa a un grupo de famosos filósofos griegos reunidos alrededor de Platón y Aristóteles, cada uno en una actitud o actividad característica. Rafael debía haber visto ya la bóveda Sixtina, a punto entonces de finalizarse, pues debe evidentemente a Miguel la energía expresiva, el poder físico y el agrupamiento dramático de sus figuras. Pero Rafael no se limita a tomar prestado del maestro un repertorio de gestos y de poses; lo absorbe en su propio estilo, dándole por tanto un significado diferente. Cuerpo y espíritu, acción y sentimiento, se equilibran en él armoniosamente, y todos los elementos de ese gran conjunto juegan su papel con una claridad magnífica y llena de intención. La *Escuela de Atenas*, más que el espíritu de la Bóveda Sixtina (fig. 210), sugiere el de la *Ultima Cena* de Leonardo (fig. 206). Decimos esto por el modo en que cada filósofo revela «la intención de su alma», por el ritmo formal con que se relacionan individuos y grupos, por el diseño simétrico y centralizado y por el escenario arquitectónico. Pero en comparación con la sala de la *Ultima Cena*, el edificio clásico de Rafael comparte más la carga compositiva. Inspirado por Bramante, parece una vista previa del nuevo San Pedro (ver fig. 215). Su precisión geométrica y grandeza espacial llevan al cenit la tradición iniciada por Masaccio (ver fig. 195), continuada por Domenico Veneziano y Piero della Francesca y transmitida a Rafael por su maestro Perugino.

Rafael nunca volvió a realizar un marco arquitectónico tan espléndido. Más que en las vistas en perspectiva, para crear el espacio pictórico se basó de modo creciente en el movimiento de las figuras humanas. En su *Galatea* (fig. 219), el tema vuelve a ser clásico —la ninfa Galatea, perseguida en vano por Polifemo, pertenece a la mitología clásica—, pero lo que se celebra aquí es el aspecto alegre y sensual de la antigüedad,



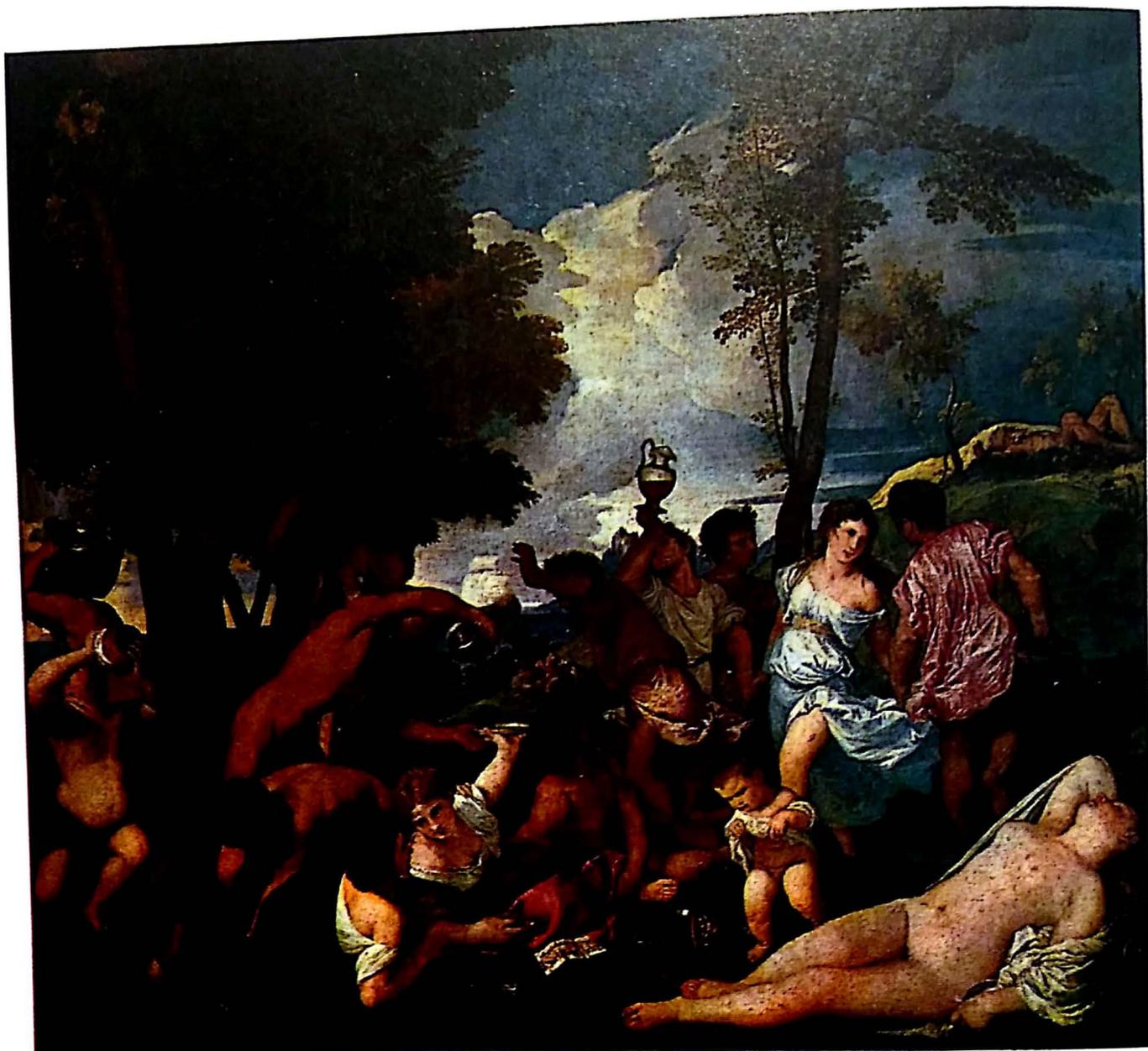
220. Giorgione. *La Tempesta*. c. 1505. Oleo sobre lienzo, 80 × 73 cm. Academia, Venecia.

en contraste con el austero idealismo de la *Escuela de Atenas*. La composición recuerda el *Nacimiento de Venus* (ver fig. 199) que conocía Rafael por su estancia en Florencia, pero ese mismo parecido pone de relieve su diferencia profunda. Las figuras dinámicas y de cuerpo completo de Rafael absorben su movimiento espiral expansivo de la torsión vigorosa de la postura de Galatea; en el cua-

dro de Botticelli, las figuras no generan el movimiento, sino que éste les es impuesto desde fuera, por lo que nunca se separan de la superficie del lienzo.

#### GIORGIONE, TIZIANO

La distinción entre el Renacimiento primero y el pleno, tan marcada en Florencia



221. Tiziano. *Bacanal*. c. 1518. Oleo sobre lienzo 1,77 × 1,92 m. El Prado, Madrid.

y Roma, es menos característica en Venecia. Giorgione (1478-1510), el primer pintor veneciano perteneciente al nuevo siglo XVI, sólo se separó de la órbita de Giovanni Bellini en los años finales de su corta carrera. Entre sus escasísimas obras de madurez, la *Tempestad* (fig. 220) es la más individual y la más enigmática. La primera mirada al cuadro nos muestra poco más que una reflexión particularmente encantadora sobre las cualidades bellinescas, con las que estamos familiarizados por *San Francisco en éxtasis* (ver fig. 203). La diferencia es de estado de ánimo, que en la *Tempestad* es sutil y penetrantemente pagano. El paisaje de Bellini pretende ser visto, a través de los

ojos de San Francisco, como una pieza de la creación de Dios. En cambio, las figuras de Giorgione no interpretan la escena para nosotros; pertenecientes ellas mismas a la naturaleza, son testigos pasivos —casi víctimas— de la tormenta que va a envolverlas. ¿Quiénes son? Hasta ahora, el joven soldado y la madre desnuda con su bebé no han revelado su identidad, y el tema de la pintura permanece desconocido. El título presente es una confesión de desconcierto, aunque no resulte inapropiado, ya que la única «acción» es la de la tempestad. Pero con independencia de su pretendido significado, la escena es como un idilio encantado, un sueño de belleza pastoral que va a



222. Tiziano, *Hombre con guante*, c. 1520. Oleo sobre lienzo, 1 × 0,88 m. El Louvre, París.



223. Tiziano, *Cristo coronado de espinas*, c. 1570. Oleo sobre lienzo, 2,79 × 1,82 m. Alte Pinakothek, Múnich.

ser barrida pronto. Hasta este momento, sólo los poetas habían captado esa atmósfera de ensoñación nostálgica; desde entonces entra en el repertorio de los pintores. La *Tempestad* inicia una nueva tradición que llegaría a ser importante.

Giorgione murió antes de poder explorar plenamente el mundo de sensual lirismo que había creado en la *Tempestad*. Continuaría esa tarea Tiziano, artista de talento semejante, que estaba influido decisivamente por Giorgione y dominó la pintura veneciana durante el medio siglo siguiente. La *Bacanal* de Tiziano (fig. 221), pintada aproximadamente en el 1518, es un cuadro francamente pagano, inspirado en la descripción que hace un autor antiguo de esa situación. El paisaje, rico en contrastes de tonos fríos y cálidos, tiene toda la poesía de Giorgione, pero las figuras son de otra raza: activas y musculosas, se mueven con una gozosa libertad que nos recuerda la *Galatea* de Rafael. Por aquel tiempo se habían hecho ya grabados de muchas de las composiciones de Rafael, y gracias a esas reproducciones Tiziano se había familiarizado con el Renacimiento romano. Algunos de los celebrantes de la *Bacanal* reflejan tam-

bién la influencia del arte clásico. Sin embargo, el modo en que enfoca Tiziano la antigüedad se diferencia mucho de la manera en que lo hace Rafael; visualiza la esfera de los mitos clásicos como parte del mundo natural, habitado no por estatuas animadas, sino por seres de carne y hueso. Las figuras de la *Bacanal* se hayan idealizadas, traspasando los límites de la realidad cotidiana, para persuadirnos de que pertenecen a una Edad Dorada perdida hace tiempo. Nos invitan a compartir su estado de bendición de una manera que hace que la *Galatea* de Rafael nos parezca, en comparación, fría y remota.

Además de todos sus otros logros. Tiziano fue también el mayor retratista del siglo. Su *Hombre con guante* (fig. 222) no ofrece, a diferencia de *Mona Lisa* (ver fig. 207), misterios inquietantes, sino un

profundo sentido de la individualidad del modelo. Como si estuviera posando por casualidad, y perdido en sus pensamientos, ese hombre joven parece totalmente inconsciente de nuestra presencia. La intimidad soñadora de este retrato, la sugerencia de un estado de ánimo melancólico, los perfiles suaves y las sombras oscuras dan al retrato un atractivo poético que recuerda a la *Tempestad* de Giorgione. En manos de Tiziano, las posibilidades de la técnica del óleo, tonos ricos, cremosos y oscuros, pero transparente y delicadamente modulados, se realizan ahora plenamente; las pinceladas separadas, que antes apenas eran visibles, se vuelven cada vez más libres; por lo que el ritmo personal de la «escritura» del artista se convierte en un elemento esencial

de la obra terminada. Tiziano parece, a este respecto, infinitamente más «moderno» que Rafael, Miguel Ángel o Leonardo.

Los nuevos modos del *Hombre con guante* se llevan al límite en *Cristo coronado de espinas* (fig. 223), obra maestra de la vejez de Tiziano. Las formas que surgen de la semioscuridad se componen ahora totalmente de luz y color; a pesar del fuerte impacto, las superficies brillantes han perdido todo rastro de solidez material y parecen translúcidas, como si irradiaran desde el interior. En consecuencia, la violenta acción física ha quedado milagrosamente suspendida. Lo que permanece en nuestra mente no es el drama, sino una extraña atmósfera de serenidad, que es engendrada por un profundo sentimiento religioso.

# El manierismo y otras tendencias

¿Qué sucedió después del Renacimiento? Hace unos cincuenta años la respuesta habría sido: el Renacimiento tardío, dominado por los imitadores superficiales de los grandes maestros de la generación anterior, el cual duró hasta que apareció el estilo Barroco a finales de siglo. Actualmente tenemos una opinión bastante más positiva de los artistas que llegaron a la madurez después del año 1520, aunque seguimos necesitando de un nombre con el que describir los 75 años que separan el Renacimiento pleno del Barroco. Cualquier etiqueta implica que el período tuvo un estilo, y nadie ha conseguido hasta ahora definirlo. Pero si no existió un estilo unitario, ¿por qué considerar como un período los años transcurridos entre 1525 y 1600? Quizá pueda resolverse la dificultad si pensamos en ese período como en una época de crisis que dio lugar a varias tendencias confrontadas, más que a un ideal dominante; o como un tiempo repleto de contradicciones internas, no muy diferente a nuestro presente y, por tanto, peculiarmente fascinante para nosotros.

## PINTURA

Entre esas tendencias, la más discutida actualmente es la del Manierismo. El alcance y significado del término no deja de ser problemático: su significado original era estrecho y despectivo, por cuanto que designaba a un grupo de pintores de Roma y Florencia, cuyo estilo conscientemente «artificial» derivaba de algunos aspectos de Rafael y Miguel Ángel. En fechas más recientes, se ha reconocido que el formalismo frío de su obra formaba parte de un movimiento más amplio que colocaba la «visión interior», aunque subjetiva y fantástica, por encima de la doble autoridad de la Naturaleza y de los antiguos. Los primeros indicios aparecen poco antes del 1520, en la obra de

algunos pintores jóvenes florentinos. En 1521, Rosso Fiorentino, el miembro más excéntrico de este grupo, expresó esa actitud nueva con plena convicción en el *Descendimiento de la Cruz* (fig. 226). Nada nos ha preparado para el impacto tremendo de este enrejado de delgadas formas que se extiende sobre el cielo oscuro. Las figuras son agitadas y sin embargo rígidas, como si hubieran quedado congeladas por una repentina tormenta de hielo; hasta los ropajes tienen planos de bordes cortados y quebradizos; los colores ácidos y la luz, brillante pero irreal, refuerzan el efecto de pesadilla que produce la escena. Lo que hay aquí induce a una revuelta contra el equilibrio clásico del arte renacentista; un estilo visionario, voluntarioso y profundamente inquietante que expresa una ansiedad profundamente asentada.

## Pontormo; Parmigianino

Pontormo, amigo de Rosso, tuvo una personalidad igualmente extraña. Introspectivo y tímido, se encerraba en sus habitaciones durante semanas permaneciendo inaccesible incluso para sus amigos. Sus dibujos, de maravillosa sensibilidad, como por ejemplo el *Estudio de una joven* (fig. 224), reflejan bien estas facetas de su carácter; el modelo, que mira melancólicamente al espacio, para apartarse del mundo exterior, como si estuviera por el trauma de alguna experiencia a medias recordada.

Este estilo «anticlásico» de Rosso y Pontormo, la primera fase del Manierismo, fue sustituido pronto por otro aspecto del movimiento. Este, menos abiertamente anticlásico, menos cargado de emoción subjetiva, se hallaba sin embargo igualmente alejado del mundo estable y confiado del movimiento pleno. El *autorretrato* de Parmigianino (fig. 225) no sugiere un torbellino psicológico; la apariencia del artista es suave



224. Pontormo. *Estudio de una joven*. c. 1526. Dibujo en yeso rojo. Galería Uffizi, Florencia.

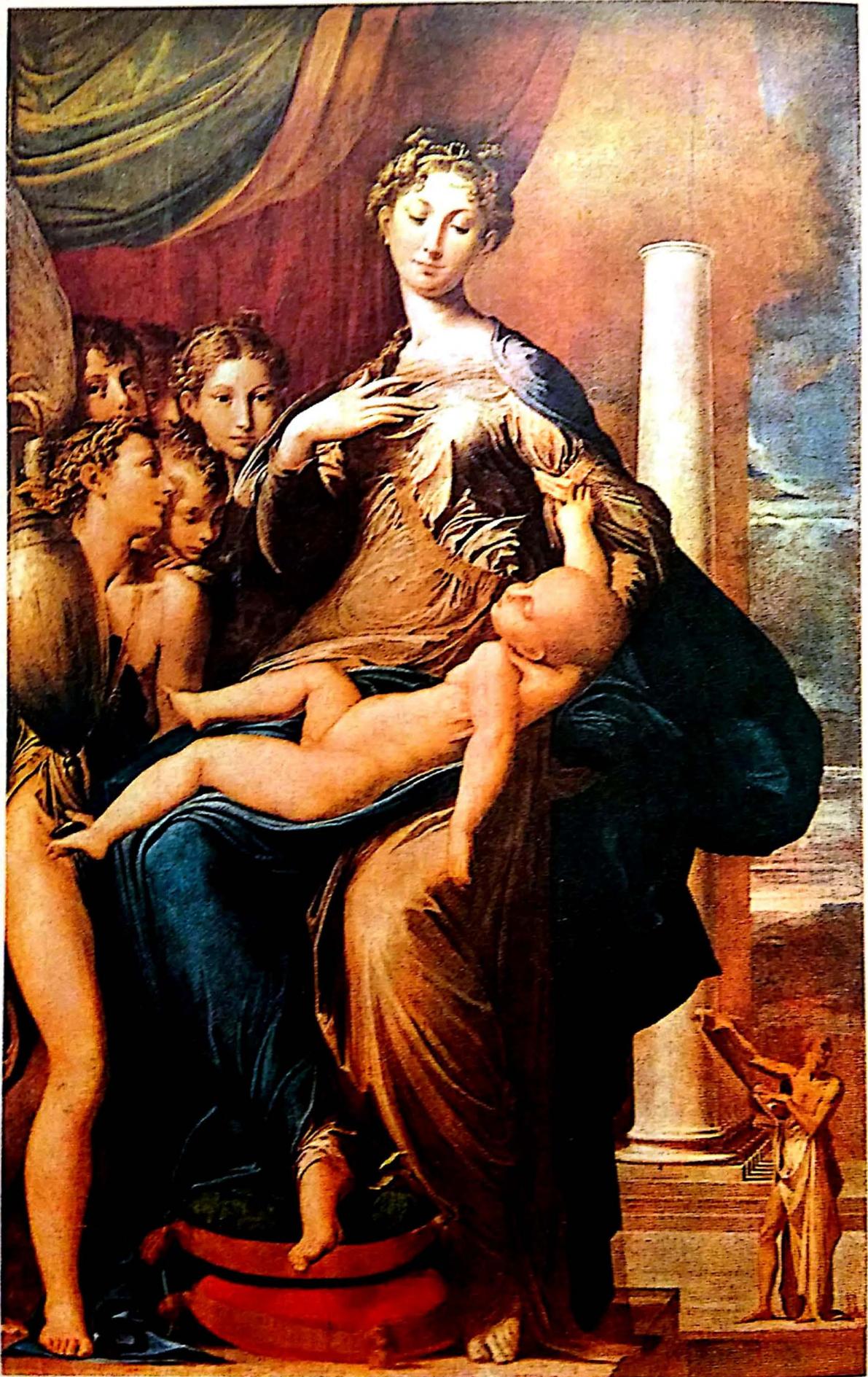
225. Parmigianino. *Auto-retrato*. 1524. Oleo sobre tabla, 25 cm. de diámetro. Kunsthistorisches Museum, Viena.



y bien cuidada, y se halla velada por una delicada neblina leonardesca. Las distorsiones son objetivas, no arbitrarias, pues la pintura registra aquello que veía Parmigianino cuando miraba su reflejo convexo. Y sin embargo, ¿por qué estaba tan fascinado por esa visión «a través del espejo»? Los pintores anteriores, como Jan van Eyck, que utilizaron el mismo mecanismo como ayuda a la observación, habían «filtrado» las distorsiones (tal como se ve en la fig. 170), salvo cuando la imagen especular se contrastaba con una visión directa de la misma escena (ver fig. 171 y 172). Pero Parmigianino sustituye su pintura por el propio espejo, empleando incluso una tabla convexa especialmente preparada. ¿Acaso quería demostrar que no existe una realidad única y «correcta» que la distorsión es tan natural como la apariencia normal de las cosas? Es característico que su distanciamiento científico se transformara pronto en su mismo opuesto. Vasari nos cuenta que Parmigianino, hacia el final de su breve carrera (murió en el año 1540, a los 37 años de edad), se hallaba obsesionado por la alquimia y se convirtió en un hombre barbudo, de largos cabellos, descuidado de aspecto y casi salvaje. A decir verdad, su extraña imaginación resulta evidente en su obra más famosa, la *Virgen del cuello largo* (fig. 227), pintada después de haber regresado a su Parma natal tras varios años de estancia en Roma. Había quedado profundamente impresionado por la gracia rítmica del arte de Rafael (compárese con la fig. 218), pero había transformado las figuras de los viejos maestros en una raza notablemente nueva: sus miembros alargados y suaves como el marfil, se mueven con una languidez carente de esfuerzo, encarnando un ideal de belleza tan apartado de la naturaleza como el de cualquier figura bizantina. su escenario es igualmente arbitrario, con la hilera de columnas gigantescas, sin propósito aparente, que surgen tras la pequeña figura de un profeta; Parmigianino parece decidido a impedir que podamos medir nada en ese cuadro siguiendo las normas de la experiencia ordinaria. Nos aproximamos aquí a ese estilo «artificial» para el que se acuñó originalmente el tér-



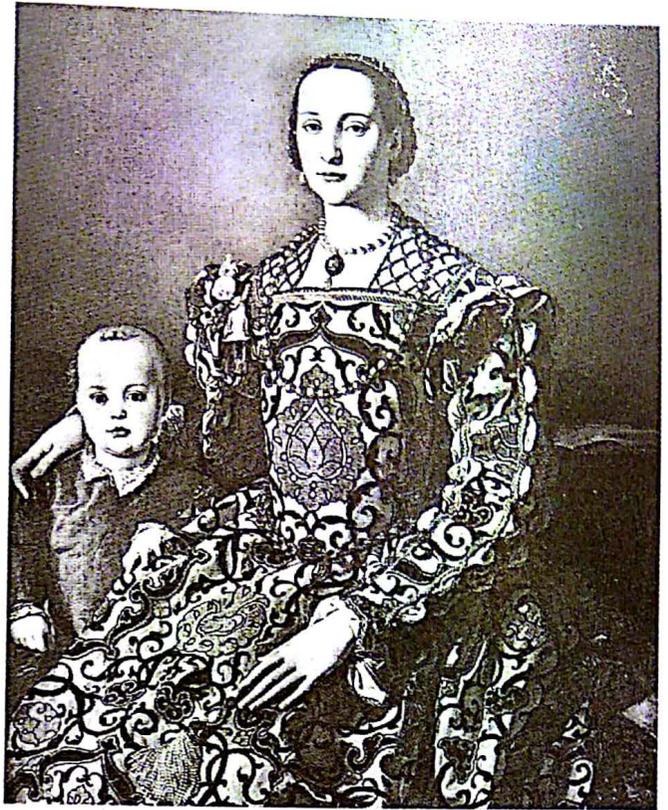
226. Rosso Fiorentino. *El descendimiento de la cruz*. 1521. Oleo sobre tabla, 3,35 × 1,94 m. Pinacoteca, Volterra, Italia.



227. Parmigianino. *La Virgen del cuello largo*. c. 1535. Oleo sobre tabla, 2,15 × 1,31 m. Galería Uffizi, Florencia.

mino Manierismo. La *Virgen del cuello largo* es una visión de una perfección no terrena, con una elegancia fría que no resulta menos convincente que la violencia del *Descendimiento* de Rosso.

La fase «elegante» del Manierismo italiano, relacionada con un gusto sofisticado, incluso enrarecido, atrajo particularmente a mecenas aristocráticos, como el gran duque de la Toscana y el rey Francisco I de Francia, por lo que pronto se internacionalizó (ver fig. 247). El estilo produjo retratos espléndidos, como el de Eleanora de Toledo, la esposa de Cósimo I de Medici, realizado por el pintor de la corte de Cósimo, Agnolo Bronzino (fig. 228). La modelo aparece aquí como miembro de una casta social exaltada, no como una personalidad individual; congelada en una posición inmóvil tras la barrera de su ornadísimo vestido, Eleanora parece más semejante a la *Virgen* de Parmigianino, compárense las manos, que a una mujer ordinaria de carne y hueso.



228. Agnolo Bronzino. *Eleanora de Toledo y su hijo Giovanni de Médici*. c. 1550. Oleo sobre lienzo, 1,14 × 0,95 m. Galería Uffizi, Florencia.

### Tintoretto

En Venecia, el Manierismo sólo apareció a mitad de siglo. Su principal exponente, Tintoretto, fue un artista de prodigiosa energía e inventiva que combinó en su obra los elementos del Manierismo «anticlásico» y los del «elegante». Decía querer «pintar como Tiziano y dibujar como Miguel Ángel», pero su relación con esos dos maestros, aunque real, era tan peculiar como la de Parmigianino con Rafael. La última obra importante de Tintoretto, la *Ultima cena* (fig. 229), es también la más espectacular; es una negación total de los valores clásicos de la versión que hace Leonardo del tema (ver fig. 206) un siglo antes, Cristo sigue ocupando el centro de la composición, pero ahora la tabla se halla situada en ángulo recto con el plano pictórico, por lo que su pequeña figura, a media distancia, sólo se distingue por el halo brillante. Tintoretto ha dado a la escena un entorno cotidiano, en el que se amontonan los criados, los recipientes de comida y de bebida y los animales domésticos. Pero eso sólo sirve para contrastar espectacularmente lo natural

con lo sobrenatural, pues también hay criados celestiales: el humo de la lámpara de aceite se transforma milagrosamente en nubes de ángeles que convergen sobre Cristo en el momento en que él ofrece a sus discípulos su carne y su sangre en la forma del pan y del vino. La preocupación principal de Tintoretto ha sido la de hacer visible la institución de la eucaristía, la transubstanciación del alimento terreno en divino; apenas sugiere el drama humano de la traición de Judas (Judas es la pequeña figura situada detrás en el lado más cercano de la mesa.)

### El Greco

El último pintor manierista, quizá el más importante, se formó también en Venecia. Domenicos Theotocopoulos, apodado el Greco, procedía de Creta. Debió formarse primero con un maestro local que seguía trabajando aún según la tradición bizantina, pero una vez en Venecia, absorbió rápidamente las lecciones de Tiziano, Tintoretto y otros pintores venecianos. Posteriormente



229. Tintoretto. *La Última Cena*. 1592-94. Oleo sobre lienzo, 3,65 × 5,68 m. San Giorgio Maggiore, Venecia.

te, en Roma, conoció el arte de Miguel Ángel, de Rafael y de los manieristas del centro de Italia. En 1576-77 fue a España y se asentó en Toledo, en donde vivió hasta el fin de sus días. Sin embargo, siguió siendo un extranjero en su nueva patria. Aunque el clima espiritual de la Contrarreforma, especialmente intenso en España, pueda explicar la exaltación emocional de su obra madura, su estilo se había formado ya antes de llegar a Toledo. Tampoco olvidó nunca los antecedentes bizantinos. Hasta el final de su carrera firmó sus cuadros en griego. El encargo mayor y más importante de El Greco es el *Entierro del Conde de Orgaz* (fig. 230); el enorme lienzo honra a un benefactor medieval de la iglesia, tan piadoso que San Esteban y San Agustín aparecieron milagrosamente en su funeral para bajar el cuerpo a la tumba. El Greco describe el entierro como un acontecimiento contemporáneo representando entre sus asistentes a muchos de los miembros de la nobleza y el clero local. La sorprendente exhibición de color y textura de la armadura y las vestimentas no podría ser superada ni por el

propio Tiziano. Justamente encima, el alma del Conde (una figura pequeña, semejante a una nube, como las de los ángeles de Tintoretto en la *Última cena*) es llevada a los cielos por un ángel. La reunión celestial cubre la mitad superior del cuadro y está pintada de un modo muy distinto a la mitad inferior: todas las formas, nubes, miembros y vestimentas son parte del movimiento flamígero dirigido hacia la figura distante de Cristo. Aquí se funden en una visión única y extática, más incluso que en el arte de Tintoretto, los diversos aspectos del Manierismo. El lienzo ocupa una pared entera de la capilla, como si fuera una enorme ventana, por lo que tenemos que inclinar mucho la cabeza hacia arriba para ver la mitad superior del cuadro. El escorzo violento de El Greco está calculado para conseguir la ilusión del espacio sin límites de la parte superior, mientras que las figuras del primer plano parecen hallarse en un escenario (obsérvese que sus pies están cortados por el marco). La tarea de El Greco puede compararse con la de Masaccio en su mural de la *Trinidad* (ver fig. 195). El contraste mide la



230. El Greco. *El Entierro del Conde Orgaz*. 1586. Oleo sobre lienzo, 4,87 × 3,60 m. Santo Tomé, Toledo, España.



231. Correggio. *La Asunción de la Virgen* (detalle).  
c. 1525. Catedral de Parma.

evolución dinámica del arte occidental desde los inicios del primer Renacimiento.

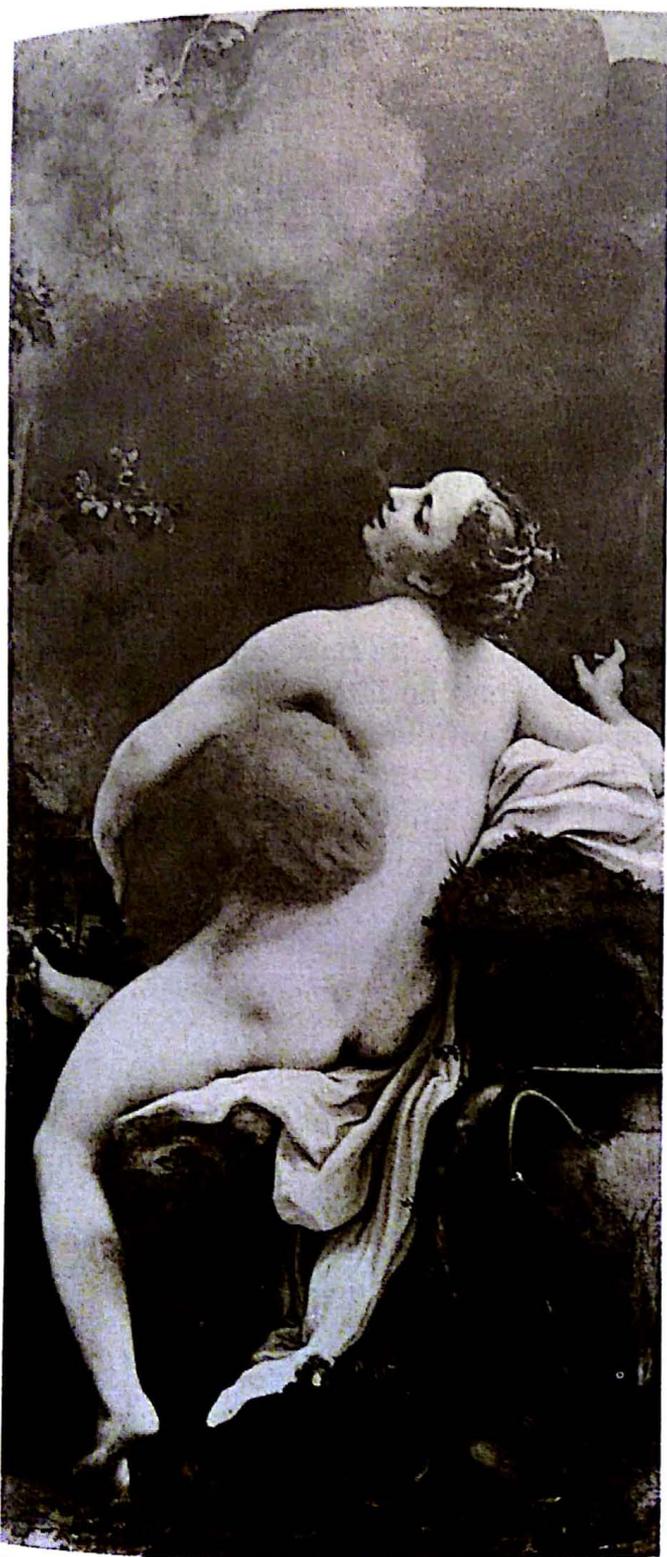
### El Protobarroco: Correggio

Si el Manierismo produjo las personalidades que hoy nos parecen más «modernas» —la fama de El Greco es mayor ahora que antes—, su importancia estuvo, sin embargo, cuestionada en el siglo XVI. Otra tendencia que apareció también hacia el año 1520 anticipaba tantos rasgos del estilo Barroco que podría etiquetarse como Protobarroco. Su representante de mayor importancia, Correggio, era un pintor de enorme talento que pasó la mayor parte de su breve carrera en Parma. Absorbió la influencia de Leonardo y los venecianos, luego la de Miguel Ángel y Rafael, pero el ideal del equilibrio clásico no le atraía. Su arte está lleno de un movimiento que recorre la composición, arrastrando con él a las figuras. Su obra más grande, el fresco de la *Asunción de la Virgen*, que realizó en la cúpula de la catedral de Parma (fig. 231), es una obra maestra de la perspectiva ilusio-

nista, un espacio vasto y luminoso repleto de figuras encumbradas. Aunque se muevan con tal facilidad que hace que la fuerza de la gravedad no parezca existir para ellas, son seres de carne y hueso, saludables y enérgicos, no espíritus descarnados, y se complacen de su ausencia de peso. Para Correggio había poca diferencia entre el éxtasis espiritual y el físico, como veremos si comparamos la *Asunción de la Virgen* con su *Júpiter e Io* (fig. 232), un lienzo de una serie que ilustra los amores de los dioses clásicos. La ninfa, desmayada bajo el abrazo de un Júpiter en forma de nube, es el paralelo directo de los jubilosos ángeles del fresco. La atmósfera leonardesca, combinada con un sentido veneciano del color y la textura, produce un efecto de voluptuosidad exquisita que excede con mucho a la de Tiziano en su *Bacanal* (ver fig. 221). Correggio no tuvo sucesores inmediatos ni una influencia duradera sobre el arte de su siglo, pero hacia el 1600 su obra empezó a ser muy apreciada. Durante el siglo y medio siguiente, fue admirado como el igual de Rafael y de Miguel Ángel; mientras los manieristas, que tanta importancia tuvieron antes, fueron olvidados en su mayor parte.

### Realismo: Savoldo; Veronés

Una tercera tendencia de la pintura italiana del siglo XVI se relaciona con las ciudades del límite septentrional de la llanura lombarda, como Brescia y Verona. Varios artistas de esa región trabajaron un estilo basado en Giorgione y Tiziano, pero con mayor interés por la realidad cotidiana. Uno de los más antiguos y atractivos de estos realistas de la Italia septentrional fue Girolamo Savoldo, de Brescia, cuyo *San Mateo* (fig. 233) debió ser contemporáneo de la *Virgen del cuello largo* de Parmigianino. Su modo de pintar amplio y fluido refleja la influencia dominante de Tiziano; no obstante, el gran maestro veneciano no habría colocado nunca al Evangelista en un entorno doméstico. La humilde escena del fondo muestra un medio del santo verdaderamente bajo, lo que convierte en doblemente milagrosa la presencia del ángel.



232. Correggio. *Júpiter e Io*. c. 1532. Oleo sobre lienzo, 1,63 × 0,70 m. Kunsthistorisches Museum, Viena.

Esta tendencia a visualizar los acontecimientos sagrados entre edificios destartalados y personas simples había sido característica de la pintura del gótico tardío; Savoldo debió sacarlo de esa fuente. También la iluminación nocturna recuerda algunas pinturas del norte, como la *Navidad* de



233. Girolamo Savoldo. *San Mateo*. c. 1535. Oleo sobre lienzo, 93 × 124 cm. Metropolitan Museum of Art, Nueva York (Marquand Fund, 1912).

Geertgen tot Sint Jans (ver fig. 175). Pero la fuente principal de la iluminación en el papel de Geertgen es la divina irradiación del Cristo niño, y Savoldo utiliza una lámpara de aceite ordinario para ese efecto similarmente mágico e íntimo.

En la obra de Paolo Veronés el realismo de la Italia septentrional adopta el esplendor de un brillante desfile. Nacido y formado en Verona, el Veronés se convirtió en el pintor más importante de Venecia después de Tintoretto; aunque ambos eran de estilos profundamente distintos, los dos encontraron el favor del público. El contraste resulta evidente si comparamos la *Ultima cena* de Tintoretto (ver. fig. 229) con el *Cristo en la casa de Levi* del Veronés (fig. 234), pinturas que tratan un tema similar. Veronés evita toda referencia a lo sobrenatural; a primera vista, el cuadro parece una obra del Renacimiento pleno producida con 50 años de retraso. Nos perderíamos, sin embargo, un elemento esencial: la concepción elevada e ideal del hombre que subyace en la obra de los maestros del Renacimiento pleno. Veronés pinta un banquete suntuoso, una verdadera fiesta para la mirada, pero no «la intención del alma humana». Ni siquiera estamos seguros de cuál es el acontecimiento de la vida de Cristo que originalmente quería representar, pues dio al lienzo su título actual sólo después de haber sido citado por un tribunal religioso acusado de haber llenado su pintura de «bufo-



234. Paolo Veronés. *Cristo en la casa de Leví*. 1573. Oleo sobre lienzo, 5,53 × 12,80 m. Academia, Venecia.

nes... y vulgaridades semejantes», inconveniente para su carácter sagrado. El rechazo tenaz de Veronés a admitir la justicia de la acusación, la insistencia de su derecho a introducir detalles directamente observables, por «inadecuados» que fueran, y su indiferencia por el tema de la pintura derivan de una actitud tan notablemente «extrovertida» que no sería aceptada de modo general hasta el siglo XIX. Veronés parece decirnos que el dominio del pintor es todo el mundo visible y que no reconoce otra autoridad que la de sus sentidos.

## ESCULTURA

### Cellini; Bologna

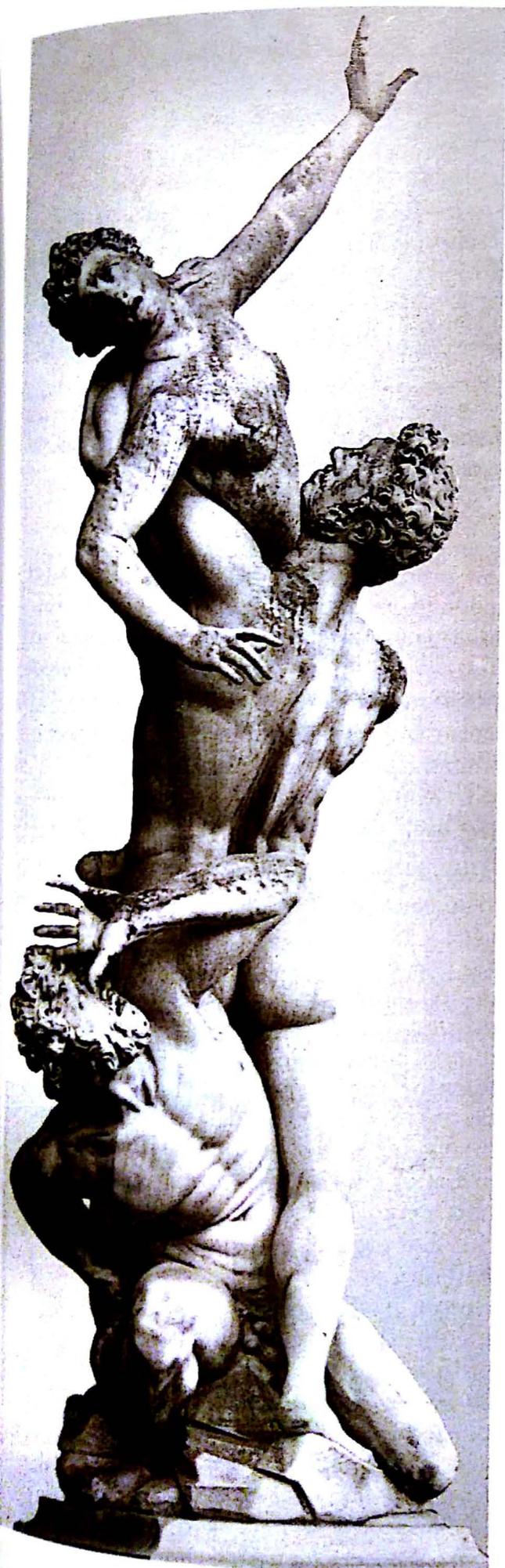
Los escultores italianos de finales del siglo XVI no consiguen los logros de los pintores de la época. Quizá fuera porque la abrumadora personalidad de Miguel Angel quitara estímulos para la aparición de nuevos talentos en el campo, pero una razón más lógica es la escasez de nuevas tareas que representaran un desafío. En cualquier caso, la fase anticlásica del Manierismo, representada por el estilo de Rosso y Pontormo, no tuvo paralelo escultórico.

Sí aparece, sin embargo, en incontables ejemplos escultóricos, la segunda fase «elegante» del Manierismo. El representante

mejor conocido de este estilo es Benvenuto Cellini, orfebre y escultor florentino que debe una gran parte de su fama a su autobiografía picaresca. El salero de oro que hizo para el rey Francisco I de Francia (fig. 235), la única obra importante de Cellini en este metal precioso que escapó a la destrucción, muestra perfectamente las virtudes y límites de su arte. Evidentemente, la función de mantener los condimentos es la menos importante de esta lujosa pieza, que representa una conversación. Puesto que la sal procede del mar y la pimienta de

235. Benvenuto Cellini. *Salero de Francisco I*. 1539-43. Oro y esmalte, 25 × 33 cm. Kunsthistorisches Museum, Viena.





la tierra, Cellini colocó este salero en forma de barca bajo la defensa de Neptuno, mientras el pimentero, colocado en el otro lado, en un pequeño arco triunfal, es guardado por la personificación de la tierra. Alrededor de la base hay figuras que representan las cuatro estaciones y las cuatro partes del día. De este modo, todo el objeto refleja el significado cósmico de las tumbas de los Médici (comparar la fig. 213), pero con esta escala en miniatura el programa de Cellini se convierte en un juguete del capricho; quiere impresionarnos con su ingenio y habilidad y encantarnos con la gracia de sus figuras. El significado alegórico del diseño es simplemente un pretexto para esa exhibición de virtuosismo.

Cellini y los otros italianos empleados por Francisco I convirtieron el Manierismo en el estilo dominante de mediados del siglo XVI en Francia, y su influencia traspasó la corte real. Debió llegar hasta un joven escultor de talento procedente de Douai, Jean de Boulogne, quien fue a Italia hacia el año 1555 buscando mayor formación y se quedó allí hasta convertirse, con el nombre italianizado de Giovanni Bologna, en el escultor más importante de Florencia durante el último tercio del siglo. Su grupo mármoleo de tamaño superior al natural, el *Rapto de la Sabina* (fig. 236), fue particularmente aclamado y ocupa todavía su lugar de honor cerca del palacio Vecchio. En realidad, el artista produjo el grupo sin tener ningún tema específico en la mente, para silenciar a aquellos críticos que dudaban de su capacidad como escultor monumental en mármol. Eligió lo que le pareció la tarea más difícil, tres figuras de carácter contrastante unidas en una acción común. La identidad de ésta fue discutida por los ilustrados de la época, quienes finalmente consideraron que el título más conveniente era el del *Rapto de la Sabina*. Nos encontramos aquí a otro artista sin ningún compromiso con respecto al tema, aunque su falta de preocupación tenga una motivación diferente de la del Veronés. La tarea que se im-

236. Giovanni Bologna. *El Rapto de la Sabina*. Completado en 1583. Mármol, 4,11 m. de altura. Loggia dei Lanzi, Florencia.

puso Giovanni Bologna fue la de esculpir en mármol, en una escala grandiosa, una composición escultural que debería verse no desde un sólo lado, sino desde todos; hasta entonces eso sólo se había intentado en bronce y en una escala mucho menor (ver fig. 189). Solucionó este problema puramente formal, pero sólo aislando a su grupo del mundo de la experiencia humana. Estas figuras que ascienden en espiral, como si estuvieran encerradas dentro de un cilindro alto y estrecho, realizan un ejercicio coreográfico bien ensayado, cuyo significado original sigue siendo oscuro. Admiramos su disciplina, pero no encontramos rastro alguno de auténtico patetismo.

## ARQUITECTURA

### Palladio

La mayor parte de la arquitectura del último período del siglo XVI tiene poco de manierista. La obra de Andrea Palladio —el arquitecto más importante del período después de Miguel Ángel— pertenece a la tradición del teórico humanista León Battista Alberti (ver pág. 200). Aunque centró su carrera en su ciudad natal de Vicenza, no alejada de Venecia, sus edificaciones y escritos teóricos le dieron pronto renombre internacional. Según Palladio, la arquitectura debía estar regida por la razón y por ciertas normas universales que quedaban perfectamente ejemplificadas en las edificaciones de los antiguos. Compartía por tanto la perspectiva básica de Alberti y su firme fe en el significado cósmico de las proporciones numéricas. Se diferenciaban el uno del otro en el modo en que cada uno de ellos relacionaba la teoría y la práctica. Mientras que para Alberti dicha relación debía ser ligera y flexible, Palladio creía que había que practicar literalmente lo que predicaba. En consecuencia, su tratado de arquitectura es más práctico que el de Alberti, lo que ayuda a explicar su enorme éxito, y sus edificaciones están relacionadas más directamente con sus teorías. Se ha dicho que Palladio sólo produjo lo que desde su punto de vista quedaba sancionado por los precedentes antiguos. Aunque los resul-



237. Andrea Palladio. Villa Rotonda, Vicenza. 1567-70.

tados no sean necesariamente de estilo clásico, podemos denominarlos «clasicistas» (expresando un esfuerzo consciente de conseguir las cualidades clásicas); ése es, ciertamente, el término que se utiliza habitualmente tanto para la obra de Palladio como para su actitud teórica. La Villa Rotonda (fig. 237), una de sus edificaciones más famosas, ejemplifica perfectamente el significado del clasicismo. Es una residencia de campo aristocrática cercana a Vicenza compuesta de un bloque cuadrado terminado en una cúpula y dotado en los cuatro lados de porches idénticos en forma de frontales de templo. Alberti definía la iglesia ideal como una planta absolutamente simétrica y centralizada; evidentemente, Palladio veía los mismos principios en la casa de campo ideal. ¿Pero cómo podía justificar la utilización dentro de este contexto de un motivo tan solemne como el frontal de un templo? Aunque resulte sorprendente, estaba convencido de que las casas privadas romanas tenían pórticos como éstos (las excavaciones que se han hecho desde entonces han demostrado que estaba equivocado). Sin embargo, la utilización que hace aquí Palladio del frontal del templo no era una simple búsqueda de lo antiguo; probablemente estaba convencido de que era algo legítimo, porque lo consideraba deseable por su belleza y utilidad. En cualquier caso, los porches de la Villa Rotonda, en perfecta correlación con los muros que hay detrás, forman parte orgánica de su planta y dan a la estructura una atmósfera de dignidad serena y gracia festiva.

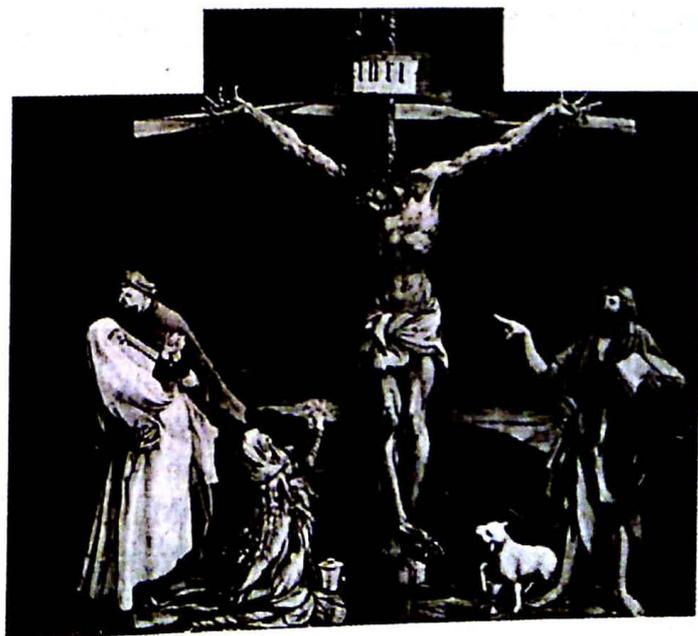
# El renacimiento en el norte

La mayoría de los artistas del siglo xv que vivían al Norte de los Alpes se habían mostrado indiferentes ante las ideas y formas italianas. Desde la época de Robert Campin y los Van Eyck habían buscado la guía en Flandes, no en la Toscana. Este aislamiento termina de pronto hacia el año 1500. Como si se hubiera roto una presa, la influencia italiana fluye hacia el norte en una corriente que se amplía constantemente, y el arte renacentista septentrional comienza a sustituir al Gótico tardío. Sin embargo, ese término no está tan bien definido como el de Gótico tardío, el cual se refiere a una sola tradición estilística claramente reconocible. La diversidad de las tendencias es mayor aún al norte de los Alpes que en la Italia del siglo xvi. Tampoco la influencia italiana proporciona un denominador común, pues esa influencia es en sí misma diversa: primer Renacimiento, Renacimiento pleno y Manierismo, cada uno con alguna variante regional de Lombardía, Venecia, Florencia o Roma. Y sus efectos pueden ser superficiales o profundos, directos o indirectos, específicos o generales. Además, la tradición del Gótico tardío permaneció viva en gran parte, cuando no era dominante, por lo que su encuentro con el arte italiano produjo una especie de Guerra de los Cien Años de los estilos, que sólo terminó cuando, hacia el 1600, apareció el Barroco como movimiento internacional. El curso de esta «guerra» se vio afectado de modo decisivo por la Reforma, la cual tuvo un impacto mucho más inmediato sobre el arte del norte de los Alpes que sobre el de Italia. Nuestro relato debe ser por tanto muy simplificado, poniendo de relieve las fases heroicas de la lucha a expensas de los encuentros menores.

## ALEMANIA

### Grünewald

Empecemos por Alemania, el hogar de la Reforma, en donde tuvieron lugar las batallas principales de la «guerra de los estilos» durante el primer cuarto de siglo. Entre 1475 y 1500 había dado maestros tan importantes como Schongauer (ver pág. 190), pero éstos apenas nos preparan para el sorprendente estallido de energía creativa que iba a producirse. Los logros de este período —comparables por su brevedad y brillo a los del Renacimiento pleno italiano— se miden por la personalidad contrastante de sus artistas más importantes, Matthias Grünewald y Alberto Durero. Ambos murieron en 1528, probablemente a la misma edad. Durero o Dürer, obtuvo rápidamente fama internacional, mientras que Grünewald mantuvo su oscuridad hasta el punto de que su auténtico nombre, Mathis Gothart Nithart, sólo se descubrió recientemente. Su fama, como la del Greco, pertenece casi exclusivamente a su propio siglo. Sólo él, en el arte septentrional de su tiempo, nos sorprende con su obra principal, el



238. Matthias Grünewald. *La Crucifixión*, del Retablo de Isenheim (cerrado). c. 1509-15. Oleo sobre tabla, 2,68 x 3,06 m. Musée Unterlinden, Colmar.



239. Matthias Grünewald. *La Anunciación; la Virgen y el Niño con los ángeles; la Resurrección*, del Retablo de Isenheim (abierto). c. 1509-15. Oleo sobre tabla; cada ala mide 2,68 × 1,41 m.; la escena central, 2,68 × 3,41 m. Musée Unterlinden, Colmar.

*Retablo de Isenheim* (figs. 238-239), con un poder semejante al de la Capilla Sixtina. Pintado en 1509-15 para la iglesia del monasterio de la Orden de San Antonio de Isenheim, en Alsacia, se encuentra ahora en el museo de la ciudad cercana de Colmar. El retablo tiene tres fases o «vistas». La primera de ellas, cuando todos los lados están cerrados, muestra la crucifixión (fig. 238); probablemente la más impresionante que

se ha pintado nunca. En un aspecto es muy medieval: la insoportable agonía de Cristo, y la pena desesperada de la Virgen, San Juan y María Magdalena recuerdan las antiguas imágenes devocionales, como las de la *Pietà* de Bonn (ver fig. 148). Pero el cuerpo de la Cruz, con sus miembros torcidos, innumerables laceraciones y pequeños ríos de sangre, tiene una escala heroica que se eleva más allá de lo simplemente humano:



de ese modo quedan reveladas las dos naturalezas de Cristo. Las figuras de los lados transmiten el mismo mensaje: los tres testigos históricos, situados a la izquierda, lamentan la muerte de Cristo como hombre, mientras que Juan el Bautista, a la derecha, señala hacia él con énfasis tranquilo como al Salvador. Incluso en el fondo se sugiere esta dualidad: este Gólgota no es una colina situada fuera de Jerusalén, sino una

montaña que se eleva por encima de las cimas menores. La Crucifixión se convierte en un acontecimiento solitario que marca su silueta sobre un paisaje desértico y fantasmal y sobre un cielo negroazulado. Según los Evangelios, la oscuridad ha caído sobre la tierra, pero sin embargo una luz brillante baña el primer plano con la fuerza de la revelación repentina. Esta unión del tiempo y la eternidad, de la realidad y el simbo-

lismo, da a la *Crucifixión* de Grünewald su tremenda grandeza.

Cuando los lados exteriores están abiertos, el ánimo del *Retablo de Isenheim* cambia dramáticamente (fig. 239). Las tres escenas de esta segunda «vista» —la *Anunciación*, la *Virgen y el niño con los ángeles* y la *Resurrección*— celebran acontecimientos de espíritu tan jubiloso como austero era el de la *Crucifixión*. Lo más notable es la sensación de movimiento que invade estas tablas: todo gira y se retuerce como si tuviera vida propia. Esta energía vibrante ha dado nueva forma a los contornos quebradizos y puntiagudos y a los ropajes angulares del arte del Gótico tardío; las formas de Grünewald son suaves, elásticas y carnosas. La luz y el colorido muestran el correspondiente cambio: domina todos los recursos de los grandes maestros flamencos, pero los emplea con una flexibilidad y con una audacia desconocida. Su gama de colores es ricamente iridiscente, y sólo tiene igual en los venecianos. Y la utilización de la luz de color carece de paralelo en aquella época. En los ángeles luminiscentes de la *Virgen y el niño*, y más espectacularmente en la irradiación con tonos de arco iris de Cristo elevándose a los cielos, el genio de Grünewald ha conseguido una luz milagrosa que ni siquiera hoy se ha vuelto a lograr.

¿Cuánto debe Grünewald al arte italiano? Nos sentimos tentados a contestar que nada en absoluto; sin embargo, debió aprender varias cosas del Renacimiento: su conocimiento de la perspectiva (obsérvense los horizontes bajos) y el vigor físico de algunas de sus figuras no pueden explicarse mediante la tradición del Gótico tardío. Sin embargo, posiblemente el efecto más importante que tuvo sobre él el Renacimiento fue psicológico. Sabemos poco sobre su carrera, pero parece ser que no llevó la vida asentada de un pintor artesano controlado por su gremio; fue también un arquitecto, ingeniero y contratista que trabajó para muchos patronos diferentes sin quedarse demasiado tiempo en ningún lugar. Sintió simpatía por Martín Lutero (quien desconfiaba de las imágenes religiosas por considerarlas «ídolatrías»), aunque como pintor dependía del mecenazgo católico. En resumen, Grüne-



240. Alberto Durero. *Autorretrato*. 1500. Tabla, 66 × 48 cm. Pinakothek, Munich.

wald parece haber compartido el espíritu libre e individualista de los artistas del Renacimiento italiano. Asimismo, la osadía de su visión pictórica sugiere que confiaba en sus propios recursos. Por tanto, el Renacimiento tuvo sobre él un efecto liberador, pero no cambió el molde básico de su imaginación. Más bien le ayudó a resumir los aspectos expresivos del Gótico tardío con un estilo de individualidad e intensidad únicas.

## Durero

El Renacimiento tuvo un significado distinto y más rico para Alberto Durero, que visitó Venecia cuando era joven y regresó a su ciudad natal, Nüremberg, con una nueva concepción del mundo y del lugar que en él ocupa el artista. La fantasía desenfrenada del arte de Grünewald era para él «un árbol salvaje y sin podar» que necesitaba de la disciplina de los niveles objetivos y racionales del Renacimiento. Aceptando la



241. Alberto Durero. *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*. c. 1497-98. Xilografía.

242. Alberto Durero. *El Caballero, la Muerte y el Diablo*. 1513. Grabado. Museum of Fine Arts, Boston.



opinión italiana de que las bellas artes pertenecen a las artes liberales, adoptó también el ideal del artista como caballero y estudioso humanista. Cultivando sin cesar su mente llegó a dominar una gran variedad de técnicas y temas. Y como fue el impresor más importante de su época, tuvo una gran influencia sobre el arte del siglo XVI mediante sus grabados en madera y otros materiales, los cuales circularon por todo el mundo occidental. Durero, el primer artista que quedó fascinado por su propia imagen, fue a este respecto una personalidad del Renacimiento en mayor medida que cualquier italiano. Su primera obra conocida, un dibujo que hizo a los 13 años de edad, es un autorretrato, y siguió pintándolos a lo largo de toda su carrera. Más impresionante y reveladora es la tabla que pintó en el año 1500 (fig. 240): pictóricamente, pertenece a la tradición flamenca (compárese con la fig. 170), pero la posición solemne y frontal y la idealización crítica de los rasgos reafirma una autoridad que está más allá de toda la gama de retratos ordinarios. En realidad, el cuadro parece un icono secularizado, reflejando no tanto la vanidad de Durero, como la seriedad con que consideraba su misión como reformador artístico.

El aspecto dialéctico del arte de Durero resulta evidente en muchos de sus grabados más importantes. La visión horripilante de los *Cuatro jinetes del Apocalipsis* (fig. 241) parece en principio devolvernos al mundo del Gótico tardío de Martin Schongauer (comparar con la fig. 181). Sin embargo, la energía física y el volumen sólido y de cuerpo redondo de estas figuras hubiera resultado imposible sin la anterior experiencia de Durero en Italia. En esta fase el estilo de Durero tiene mucho en común con Grünewald. Sin embargo, la comparación con la *Tentación de San Antonio*, de Schongauer, es instructiva desde otro punto de vista: demuestra que Durero ha redefinido completamente su medio, la xilografía, enriqueciéndolo con las sutilezas lineales del grabado. En sus manos, las xilografías pierden su anterior encanto como arte popular, pero ganan la articulación precisa de un estilo gráfico plenamente maduro, implantando unos

niveles que pronto transformaron la técnica de la xilografía en toda Europa.

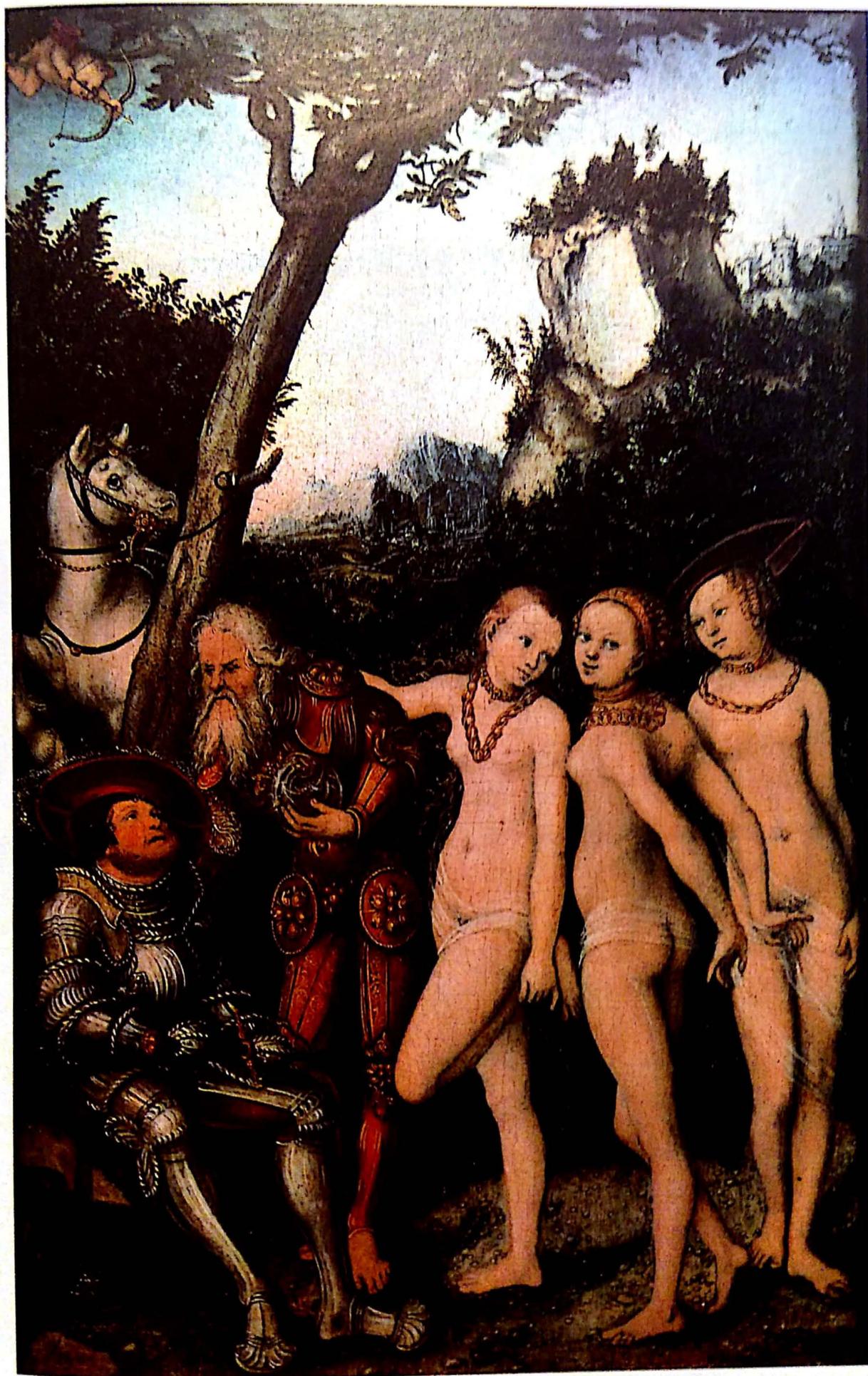
*El caballero, la muerte y el diablo* (fig. 242) es uno de los grabados más hermosos de Durero. El caballero que va en su montura, en una postura y con una confianza semejantes a las de una estatua ecuestre, encarna un ideal tanto moral como estético: es el Soldado Cristiano, que recorre el camino de la fe hacia la Jerusalén celestial, sin que le frenen los horribles jinetes que amenazan con cortar el paso ni los grotescos diablos que hay tras él. El perro, símbolo de la virtud, sigue fielmente a su dueño a pesar de los lagartos y cráneos que hay en el camino. La forma renacentista italiana, unida a la herencia del simbolismo del Gótico tardío (ya sea abierto o disfrazado), adopta aquí un significado nuevo y característicamente septentrional. El tema de *El caballero, la muerte y el diablo* parece extraído de un libro llamado *Manual del soldado cristiano*, escrito por Erasmo de Rotterdam, el más importante de los humanistas del norte. Las convicciones de Durero, que eran esencialmente las del humanismo cristiano, le convirtieron pronto en un seguidor entusiasta de Martín Lutero, a pesar de que, como Grünewald, siguió trabajando para mecenas católicos. En el decenio del 1520 intentó crear un arte monumental que encarnara la fe protestante, pero sus esfuerzos fueron condenados por los dirigentes espirituales de la Reforma, quienes lo consideraban con indiferencia o, más a menudo, con abierta hostilidad. Durero se volvió, por tanto, a la teoría del arte, dedicándole una buena parte de sus últimos años. Su obra incluye un *Tratado sobre geometría* basado en un estudio completo del discurso de Piero della Francesca, *Sobre la perspectiva*.

### Cranach; Altdorfer

La esperanza de Durero de un arte monumental que encarnara la fe protestante quedó incumplida. Otros pintores germanos, especialmente Lucas Cranach el Viejo, trataron también de dar forma visual a las doctrinas de Lutero, pero no crearon ninguna tradición viable. Lucas Cranach es más

recordado hoy por sus retratos y sus escenas mitológicas, deliciosamente incongruentes. En su *Juicio de París* (fig. 243) nada podría ser menos clásico que la sinuosa desnudez de esas tres damas coquetas. París es el caballero alemán vestido con la armadura de moda, semejante a los nombres de la corte de Sajonia, que eran los mecenas del artista. El erotismo juguetón, su pequeño tamaño y los detalles precisos, como de miniatura, de la pintura, la convierten en pieza de coleccionista, lo que sintetizaba con los gustos de una aristocracia provinciana.

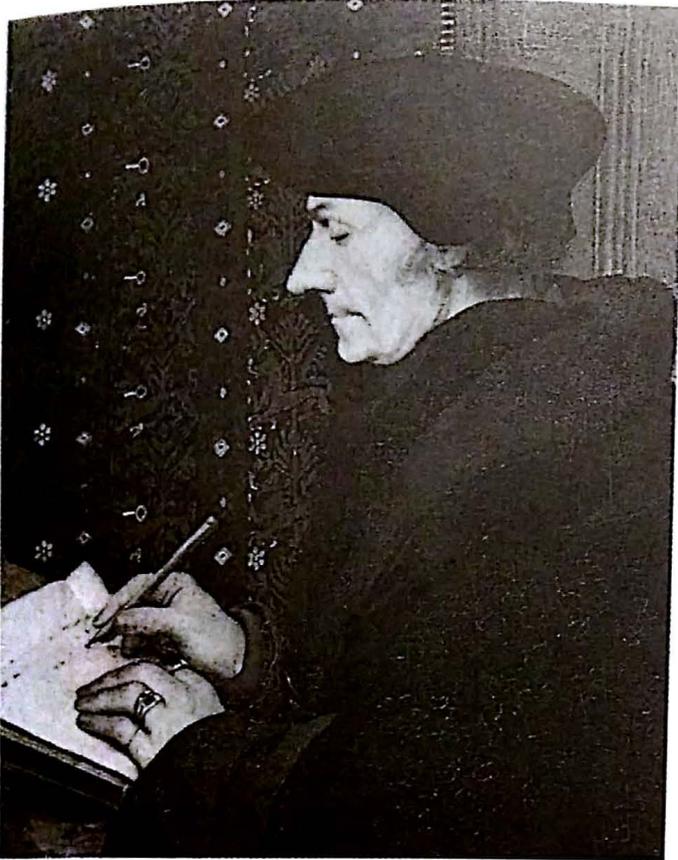
Igual de remota con respecto al ideal clásico, pero mucho más impresionante, es la *Batalla de Isso*, de Albrecht Altdorfer, un pintor bávaro algo más joven que Cranach (fig. 244). Se le conoce también con el nombre de la *Batalla de Alejandro*, pero si no leemos el texto que hay en la tabla suspendida en el cielo, no podemos identificar el tema: la victoria de Alejandro sobre Darío. Altdorfer trató de seguir las descripciones antiguas sobre el número real y tipo de los combatientes, lo cual le obligó a pintarla a vista de pájaro, con lo que los dos protagonistas se pierden en la masa hormigueante de los ejércitos (véase como contraste, la representación helenística del mismo tema, fig. 45). Además, las armaduras de los soldados y la ciudad que hay en la distancia pertenecen inequívocamente al siglo XVI. La pintura podría mostrarnos alguna batalla contemporánea salvo por un rasgo: el cielo espectacular, con el sol que aparece de modo triunfante entre las nubes y «derrota» a la luna. El drama celeste que se produce por encima de un vasto paisaje alpino, relacionado obviamente con el enfrentamiento humano del nivel inferior, eleva la escena al nivel cósmico. Altdorfer puede ser considerado como un Grünewald posterior y menor; aunque también él fue un arquitecto familiarizado con la perspectiva y el vocabulario estilístico italiano, sus pinturas muestran la imaginación ingobernable, familiar ya en la obra del maestro más antiguo. Pero a diferencia de Grünewald, en el caso de Altdorfer la figura humana parece accesoria a su escenario espacial. Los diminutos soldados de la *Batalla de Isso* tienen



243. Lucas Cranach el Viejo, *El Juicio de Paris*. 1530. Oleo sobre tabla, 0,34 × 0,22 m. Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe, Alemania.

ALEXANDER HAD A GREAT VICTORY  
OVER THE ARABIA MICHAEL  
AT THE BATTLE OF THE GREAT  
CONQUEST OF THE GREAT EASTERN  
AND HIS IN THE GREAT EASTERN





245. Hans Holbein el Joven. *Erasmus de Rotterdam*. c. 1523. Oleo sobre tabla, 41 × 31 cm. El Louvre, París.

su contrapartida en otros cuadros. Además, este artista pintó por lo menos un paisaje sin ninguna figura, que es el primer ejemplo «puro» de paisaje.

### Holbein y el retratismo

Aunque de gran talento, Altdorfer y sus contemporáneos alemanes no aceptaron el desafío del Renacimiento, al que con tanto valor, aunque no siempre con maestría, se enfrentó Durero: la imagen del hombre. El estilo de los alemanes, antimonumental y casi miniaturesco, abrió el camino a docenas de maestros menores; quizá el rápido declinar del arte de Durero se debiera a una falta de ambición en los artistas y mecenas. La carrera de Hans Holbein el Joven —el único pintor en quien esto no es cierto— confirma la regla general. Veintiséis años más joven que Durero, Holbein se crió en Augsburgo, una ciudad de la Alemania meridional particularmente abierta a las ideas renacentistas, y luego se convirtió en el principal artista de Basilea, Suiza. Su retrato de Erasmo de Rotterdam (fig. 245),



246. Jean Clouet. *Francisco I*. c. 1525-30. Oleo sobre tabla, 95 × 73 cm. El Louvre, París.

pintado poco después de que el famoso autor se asentara en Basilea, nos da una imagen verdaderamente memorable del hombre renacentista: este doctor en letras humanas, pintado de modo íntimo y, sin embargo, monumental, posee una autoridad intelectual que anteriormente se reservaba para los doctores de la iglesia. No obstante, Holbein debió sentirse confinado en Basilea, pues en 1523-24 viajó a Francia con la intención, suponemos, de ofrecer sus servicios a Francisco I. En 1526, cuando Basilea se hallaba en medio de la agonía de la crisis de la Reforma, fue a Inglaterra, buscando encargos en la Corte de Enrique VIII. Al regresar a Basilea, dos años más tarde, vio al populacho fanático que destruía imágenes religiosas considerándolas como «ído-los», y en 1532 se asentó de modo permanente en Londres como pintor de la Corte de Enrique VIII. Su retrato del rey (fig. 247) comparte la frontalidad rígida del autorretrato de Durero (ver. fig. 240), pero su propósito es el de transmitir la autoridad casi divina del gobernante absoluto: la pose inmóvil, el aire de inabordabilidad, la exhi-



247. Hans Holbein el Joven. *Enrique VIII*. 1540. Oleo y temple sobre tabla, 82 × 73 cm. Galería Nacional, Roma.

bición de joyas y bordados de oro representados con precisión, crean una poderosa sensación de la presencia exigente e implacable del monarca. El retrato que hace Holbein de Enrique VIII y el de *Eleonora de To-*

*ledo* (ver fig. 228) pertenecen al mismo tipo de retrato cortesano. La vinculación entre el cuadro de Bronzino y el de Holbein podría estar en obras francesas como el *Francisco I* de Clouet (fig. 246), que Holbein



248. Pieter Bruegel el Viejo. *La Tierra de Jauja*. 1567. Oleo y temple sobre tabla, 52 × 78 cm. Pinakothek, Munich.

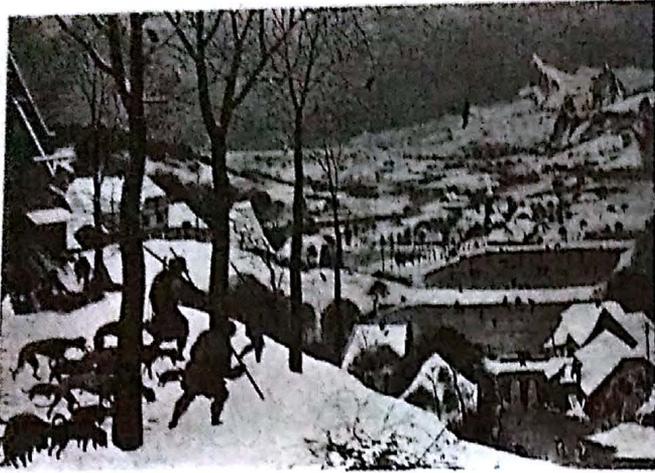
pudo haber visto en sus viajes. (Ver en la página 240 a Francisco I como mecenas de los manieristas italianos.) Este tipo de retrato fue acuñado, evidentemente, en la corte real de Francia, obteniendo aceptación internacional entre los años 1525 y 1550.

## LOS PAISES BAJOS

### Bruegel

En el siglo XVI los Países Bajos tuvieron la historia más turbulenta y dolorosa de todos los situados al norte de los Alpes. Bajo el gobierno de Carlos V, que era también rey de España, formaron parte entonces del extenso imperio de los Habsburgo. La Reforma se hizo rápidamente poderosa en los Países Bajos y los intentos de la Corona por reprimirla produjeron la revuelta abierta contra el dominio extranjero. Tras una sangrienta lucha, las provincias septentrionales (la Holanda de hoy) ganaron la independencia, mientras las meridionales (ahora llamada Bélgica) permanecieron en manos

españolas. La lucha religiosa y política pudo haber tenido un efecto catastrófico sobre las artes, pero aunque parezca sorprendente no fue eso lo que sucedió. Si bien los Países Bajos no tuvieron pioneros del Renacimiento septentrional comparables a Dürero, absorbieron los elementos italianos con mayor riqueza que Alemania. Entre 1550 y 1600, su período más turbulento, los Países Bajos dieron los pintores más importantes de la Europa septentrional, los cuales prepararon el camino a los grandes pintores holandeses y flamencos del siglo siguiente. Además de la asimilación del arte italiano, los pintores de los Países Bajos del siglo XVI tuvieron una preocupación principal: desarrollar un repertorio de temas que sirviera de complemento, y finalmente reemplazara a los temas religiosos tradicionales. El proceso fue gradual, y tomó forma menos por los logros individuales que por la necesidad de satisfacer el gusto popular, pues los encargos de la Iglesia se hicieron cada vez más escasos. Pieter Bruegel el Viejo, el único genio entre esos pintores, exploró el



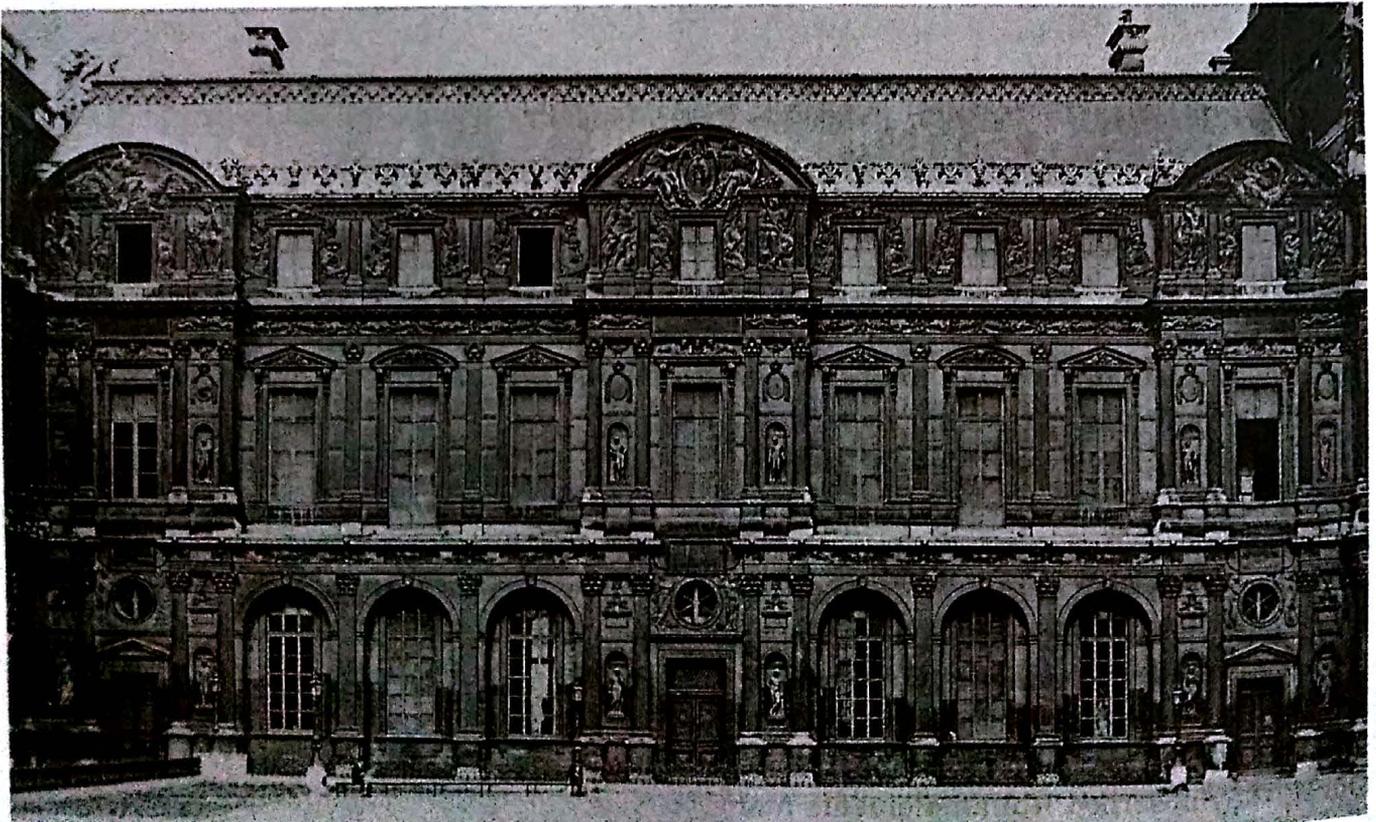
249. Pieter Bruegel el Viejo. *El Retorno de los cazadores*. 1565. Temple sobre tabla, 1,16 × 1,61 m. Kunsthistorisches Museum, Viena.

paisaje, la vida campesina y la alegoría moral, como en la *Tierra de Jauja* (fig. 248). Muestra un paraíso de locos en donde las mesas están cargadas siempre de sabrosos platos, las casas tienen tejados hechos con pasteles, y los cerdos y los pollos corretean ya asados. La lección que nos enseña aquí Bruegel es más filosófica que religiosa: los hombres que están bajo el árbol no son pecadores en manos del mal, como los del Bosco en el *Jardín de las Delicias* (ver

fig. 177); simplemente no son lo bastante avisados para saber qué es lo que más les conviene. Al convertirse en esclavos del estómago, han abandonado toda ambición y todo autorrespeto a cambio de un tipo de felicidad animal: el caballero ha dejado caer su lanza, el campesino su mayal y el estudioso sus libros. «Tener cuidado con el paraíso de los locos», parece decirnos Bruegel, «es más peligroso que el infierno, porque a la gente *le gusta ir allí*». El dibujo monumental de la pintura, en forma de una gran rueda puesta de costado, demuestra que debió considerar que su tema era serio e importante.

El paisaje majestuoso del *Regreso de los cazadores* (fig. 249) pertenece a una serie de pinturas que representan los meses del año. Recordemos que este tipo de series se inició con las ilustraciones medievales de calendarios, y esta escena invernal demuestra su procedencia de la pág. *Febrero* del riquísimo *Libro de las horas del duque de Berry* (fig. 162). Sin embargo, ahora la naturaleza es algo más que un escenario para las actividades humanas; es el tema principal de la pintura. Los hombres, dedicados a las actividades propias de la estación, son una

250. Pierre Lescot. Patio cuadrado del Louvre, París. Iniciado en el 1546.



presencia casual ante el mayestático ciclo anual de muerte y renacimiento, que es el ritmo respiratorio del cosmos.

## FRANCIA

### Arquitectura y escultura

Los países septentrionales tardaron más en asimilar las formas italianas en la arquitectura y la escultura que en la pintura. Francia, vinculada más estrechamente con Italia que los demás países (recordemos la conquista francesa de Milán), fue la primera nación en conseguir un estilo renacentista integrado. En 1546 el rey Francisco I, quien había mostrado su admiración por el arte italiano invitando en época temprana a Leonardo a que fuera a Francia, decidió sustituir el viejo castillo real gótico, el Louvre, por una estructura nueva y mucho más grande situada en el mismo lugar. El proyecto, que apenas se había iniciado en el momento de su muerte, no fue completado hasta más de un siglo después; pero su parte más antigua, de Pierre Lescot (fig. 250), es el ejemplo superviviente más bello de la arquitectura renacentista septentrional. Los detalles de la fachada de Lescot derivan de Bramante y sus sucesores y tienen una pureza clásica sorprendente; sin embargo, no cabe tomarlo erróneamente por una edificación italiana. La cualidad que le distingue no procede de las formas italianas superficialmente aplicadas, sino de una auténtica síntesis del castillo gótico tradicional con el palacio renacentista. Lo italiano, desde luego, son los órdenes clásicos sobreimpuestos, los marcos de ventana afrontonados y la arcada a nivel del suelo. Pero la continuidad de la fachada se ve interrumpida por tres pabellones sobresalientes que ocupan el lugar de las torres del castillo, y el tejado inclinado es también tradicionalmente septentrional. Por tanto, los acentos verticales superan a los horizontales (obsérvense los arquitrabes discontinuos), reforzándose su efecto con las ventanas altas y estrechas. Tampoco es italiana la rica decoración escultórica que cubre casi toda la superficie de los muros



251. Jean Goujon. Relieves de la *Fuente de los Inocentes*. 1548-49. París.

del tercer piso. Estos relieves admirablemente adaptados a la arquitectura son de Jean Goujon, el mejor escultor francés de mediados del siglo XVI. Por desgracia están muy restaurados. Para obtener una idea más precisa del estilo de Goujon debemos mirar los paneles en relieve de la *Fuente de los inocentes* (pueden verse dos en la fig. 251), los cuales han sobrevivido intactos, aunque se haya perdido su marco arquitectónico. Estas figuras graciosas recuerdan el manierismo de Cellini (ver fig. 235). Las figuras de Goujon combinan, como la arquitectura de Lescot, los detalles clásicos con una delicada esbeltez que les da una elegancia exclusivamente francesa.

# El barroco en Italia, Flandes y España

Barroco ha sido el término que han utilizado los historiadores del arte durante casi un siglo para designar el estilo del período transcurrido entre el año 1600 y el 1750. Su significado original —«irregular, contorsionado, grotesco»— se ha olvidado ya casi plenamente. También se acepta de modo general que el nuevo estilo nació en Roma hacia el año 1600. Lo que sigue siendo objeto de debate es el impulso que hay tras este estilo. Por ejemplo, se ha afirmado que el estilo Barroco expresa el espíritu de la Contrarreforma; sin embargo, la Contrarreforma, movimiento dinámico de autorrenovación dentro de la Iglesia Católica, ya había realizado su obra en el 1600; el protestantismo se hallaba a la defensiva y ninguna de las partes tenía ya capacidad para deshacer el nuevo equilibrio. Los príncipes de la Iglesia que apoyaron el crecimiento del Barroco fueron conocidos más por el esplendor mundano que por su piedad. Además, el estilo nuevo penetró en el norte protestante con tanta rapidez que hay que tomar precauciones para no enfatizar en exceso el aspecto de la Contrarreforma. Igualmente cuestionable es la afirmación de que el Barroco es «el estilo del absolutismo», reflejando el estado centralizado gobernado por un autócrata con poderes ilimitados. Aunque el absolutismo alcanzó su clímax en Francia a finales del siglo XVII, durante el reinado de Luis XIV, había existido desde el 1520. Además, el arte Barroco floreció en la burguesía Holanda tanto como en las monarquías absolutas, y el estilo patrocinado oficialmente por Luis XIV era un tipo de Barroco clasicista y notablemente atemperado. Nos enfrentamos a dificultades similares si tratamos de relacionar el arte Barroco con la ciencia y la filosofía del período. Ese vínculo existió ya en el primer Renacimiento y en el Renacimiento pleno: un artista podría ser entonces también humanista y científico. Pero ahora el pensamiento científico y filosófico se volvió de-

masiado complejo, abstracto y sistemático para poder ser compartido; la gravedad, el cálculo y el *cógito ergo sum* no podían estimular ya su imaginación. Por tanto, el arte Barroco no fue simplemente el resultado de los acontecimientos religiosos, políticos o intelectuales. Seguramente hubo interconexiones, pero todavía no las entendemos plenamente. Hasta que lo hagamos, pensemos en el estilo Barroco como uno más de los rasgos básicos que distinguieron el período de 1600-1750 de lo que había sucedido antes; es decir, la fe católica recién fortificada, el estado absolutista y el nuevo papel de la ciencia.

## Roma: Caravaggio

Roma se convirtió en la fuente principal del Barroco, al igual que lo había sido del Renacimiento pleno un siglo antes, reuniendo a artistas de otras regiones para que realizaran tareas complicadas. Una vez más, el papado fue el mecenas del arte a gran escala, al intentar convertir a Roma en la ciudad más hermosa de todo el mundo cristiano. Al principio contó con artistas del Manierismo tardío que poseían escasos valores, pero esa campaña atrajo pronto a los maestros más jóvenes y ambiciosos. Entre ellos estaban los creadores del nuevo estilo. El más importante de todos fue un pintor de genio, llamado Caravaggio, por su lugar de nacimiento, cercano a Milán, quien hizo varios de los lienzos monumentales para la iglesia de San Luigi dei Francesi, incluyendo la *Vocación de San Mateo* (fig. 252). El estilo de este extraordinario cuadro está alejado tanto del Manierismo como del Renacimiento pleno, su realismo es tan poco comprometido que se necesita un nuevo término, «naturalismo», para distinguirlo de los del tipo anterior. Nunca se había visto un tema sagrado representado de modo tan general en el contexto de la vida contemporánea de las clases bajas. Mateo, el recau-



252. Caravaggio, *La Vocación de San Mateo*, c. 1596-98. Oleo sobre lienzo, 3,37 × 3,47 m. Capilla Contarelli, San Luigi dei Francesi, Roma.

dador de impuestos, se halla sentado con algunos hombres armados, evidentemente sus agentes, en lo que parece ser una taberna romana común; hace señas inquisitivamente mientras dos figuras se acercan por la derecha. Son pobres cuyos pies descalzos y vestidos simples contrastan vivamente con el colorido vestuario de Mateo y sus compañeros. ¿Por qué presentimos una cualidad religiosa en esta escena? ¿Qué hace que identifiquemos a una de las figuras como a Cristo? Seguramente no es el halo del Salvador, una banda dorada apenas vi-

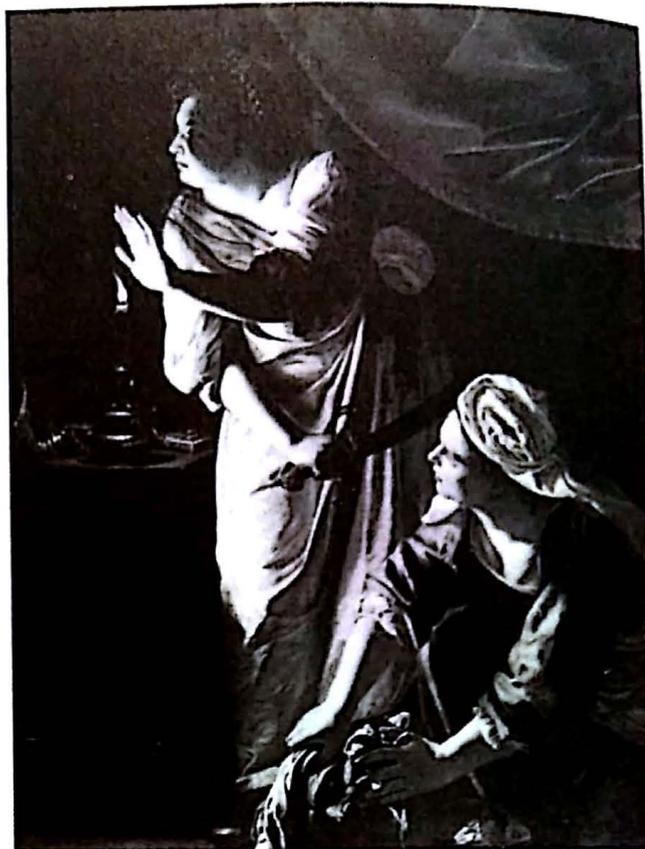
sible que fácilmente podríamos no haber visto. En cambio, nuestra vista queda prendida de su gesto de autoridad, tomado de la *Creación de Adán* de Miguel Ángel (ver fig. 211), que sirve de puente que cubre el vacío entre los dos grupos. Sin embargo, lo más importante de todo es el potente haz de luz que hay por encima de Cristo e ilumina su rostro y mano en ese sombrío interior, transmitiendo así su llamada a Mateo. Sin esa luz, tan natural y al mismo tiempo tan cargada de significado simbólico, el cuadro perdería su magia y su poder de ha-

cernos conscientes de la presencia divina. Caravaggio nos da aquí una forma directa y conmovedora a una actitud compartida por algunos de los grandes santos de la Contrarreforma: que los misterios de la fe no se revelan mediante la especulación intelectual, sino espontáneamente, mediante una experiencia interior a la que tienen acceso todos los hombres. Sus pinturas tienen un «cristianismo lego», no teñido por el dogma, que atrajo a los protestantes tanto como a los católicos. De ahí su profunda influencia, aunque indirecta, sobre Rembrandt, el más importante artista religioso del norte protestante.

### Artemisia Gentileschi

Hasta ahora no nos habíamos encontrado con una mujer artista; eso no quiere decir que no hubiera ninguna. Por el contrario, los nombres de mujeres artistas en Grecia y Roma y las descripciones de su obra aparecen en la *Historia natural* de Plinio (libro XXXV) y hay datos sobre los logros de mujeres durante la Edad Media. Debemos recordar, sin embargo, que hasta el período Gótico tardío la mayoría de los artistas permanecían en el anonimato, por lo que ha sido difícil identificar las obras hechas específicamente por mujeres. La mujer comenzó a aparecer con una personalidad artística concreta hacia el año 1550, pero hasta mediados del siglo XIX se vio limitada en gran parte a pintar retratos, escena de género y bodegones. Además de otros obstáculos, raramente se le permitía a la mujer dibujar en las clases a los modelos desnudos, práctica que se hallaba en el corazón de la formación académica tradicional y proporcionaba la base de la pintura narrativa. Pero dentro de las otras esferas, muchas mujeres tuvieron una carrera de éxito y se presentaron a menudo como igual o superiores a los hombres en aquellos estilos en que se había formado. En las escasas excepciones a esta regla general estuvieron las mujeres italianas que eran miembros de familias artísticas; su papel de importancia comenzó en el siglo XVII.

La primera artista que ocupa una posi-



253. Artemisia Gentileschi. *Judith y la doncella con la cabeza de Holofernes*. c. 1625. Oleo sobre lienzo, 1,83 × 1,40 m. The Detroit Institute of Arts (Gift of Leslie H. Green).

ción importante fue Artemisia Gentileschi. Hija de Orazio Gentileschi, discípulo de Caravaggio, nació en Roma y se convirtió en una de las personalidades y pintoras principales de su tiempo. Sus temas característicos son Betsabé, infortunado objeto de la pasión del rey David, y Judith, quien salvó a su pueblo decapitando al general asirio Holofernes. Estas y otras heroínas trágicas fueron temas populares de la época barroca, la cual se complacía en escenas eróticas y violentas, pero el que Artemisia las representara con frecuencia a lo largo de su venturosa carrera puede deberse también al hecho de que fuera violada a los 15 años de edad por su maestro, quien fue acusado de su delito en un juicio sensacionalista.

Las primeras pinturas de Judith realizadas por Artemisia toman como punto de partida, comprensiblemente, la obra de su padre y de Caravaggio. Nuestro ejemplo, sin embargo, *Judith y la doncella con la cabeza de Holofernes* (fig. 253), es una pintura independiente y plenamente madura. Artemisia

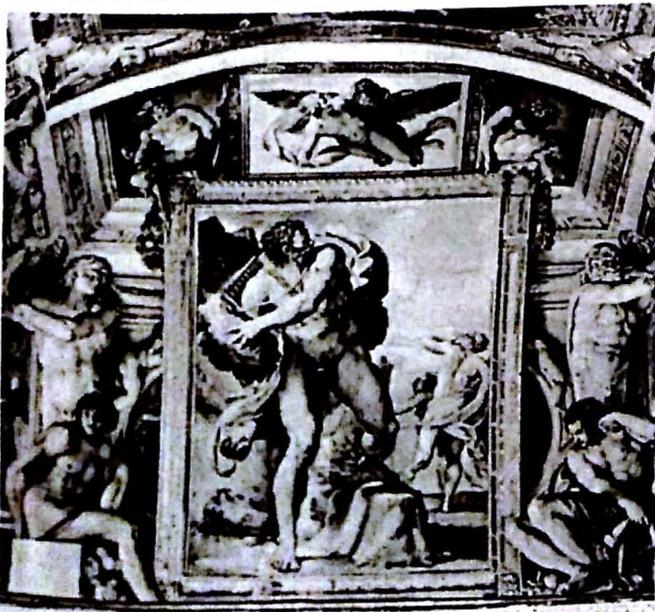
domina el drama interior, y tiene también una gran capacidad para representar con moderación el valor de Judith. En lugar de la propia decapitación, la artista ha preferido ilustrar el momento posterior, cuando la doncella está metiendo la cabeza de Holofernes en un saco. El espectador del cuadro no puede ver el objeto de la atención de las dos mujeres, lo que aumenta la atmósfera de intriga. La postura activa y silenciosa, bajo la luz de la vela, forma un estado de ánimo de misterio exótico que transmite con incomparable comprensión las emociones complejas de Judith.

### Carracci y sus seguidores

Aunque la obra de Caravaggio fue aclamada por artistas y aficionados de Italia, para el hombre de la calle, a quien estaba destinada, carecía de decoro y reverencia. A las personas simples no les gustaba encontrar a sus semejantes en las pinturas; preferían una imaginería religiosa de un tipo más idealizado y retórico. Artistas menos radicales que Caravaggio, y de menor talento, satisficieron esos deseos, dirigidos por otro recién llegado entre los pintores romanos, Annibale Carracci. Procedía de Bolonia, en donde él y otros dos miembros de su familia habían elaborado un estilo anti-

manierista desde el 1580. Entre 1597 y 1604 produjo su obra más ambiciosa, el fresco de la bóveda de la galería del palacio Farnese, el cual adquirió pronto tanta fama que se le consideraba en segundo lugar después de los murales de Miguel Angel y de Rafael. El significado histórico de la galería Farnese es grande, aunque nuestro entusiasmo por él en cuanto que obra de arte no carezca de controversias. En el detalle que hemos elegido (fig. 254) se ve el rico e intrincado diseño de Annibale: las escenas narrativas, como las de la Bóveda Sixtina, están rodeadas de arquitectura pintada, escultura simulada y jóvenes desnudos sosteniendo guirnaldas. No obstante, la galería Farnese no se limita a imitar la obra maestra de Miguel Angel. El estilo de los temas principales, los amores de los dioses clásicos, recuerda la *Galatea* de Rafael (ver fig. 219), y el conjunto se mantiene unido por un plan ilusionista que refleja el conocimiento que tenía Annibale de Correggio y de los pintores venecianos importantes. Con un cuidadoso escorzo y una iluminación desde abajo (obsérvense las sombras), el joven desnudo y la escultura y las arquitecturas simuladas parecen reales; sobre este fondo, las mitologías se presentan como pinturas de caballete simuladas. Todos estos niveles de realidad son manejados con una habilidad consumada y el conjunto de la bóveda posee una exuberancia que la distingue del Manierismo y del arte del Renacimiento pleno. Más que un revolucionario, Annibale Carracci fue un reformador; como Caravaggio, con quien se llevaba muy bien, pensaba que el arte debía volver a la naturaleza, pero su enfoque fue menos unilateral, equilibrando los estudios tomados de la vida con una recuperación de lo clásico (que para él significaba el arte de la antigüedad y también el de Rafael, Miguel Angel, Tiziano y Correggio). Logró fusionar esos elementos diversos, aunque esa unión resultó siempre algo precaria. La galería Farnese parecía ofrecer a sus discípulos dos alternativas: si seguían el estilo rafaelesco de los paneles mitológicos podrían llegar a un clasicismo «oficial» deliberado; pero también podían basarse en el ilusionismo sensual presente en el marco. La primera elección

254. Annibale Carracci. Fresco del techo (detalle). 1597-1601. Galería del Palazzo Farnese, Roma.





255. (Al lado) Pietro da Cortona. *Glorificación del reinado de Urbano VIII*, detalle del fresco del techo, 1633-39. Palazzo Barberini, Roma.

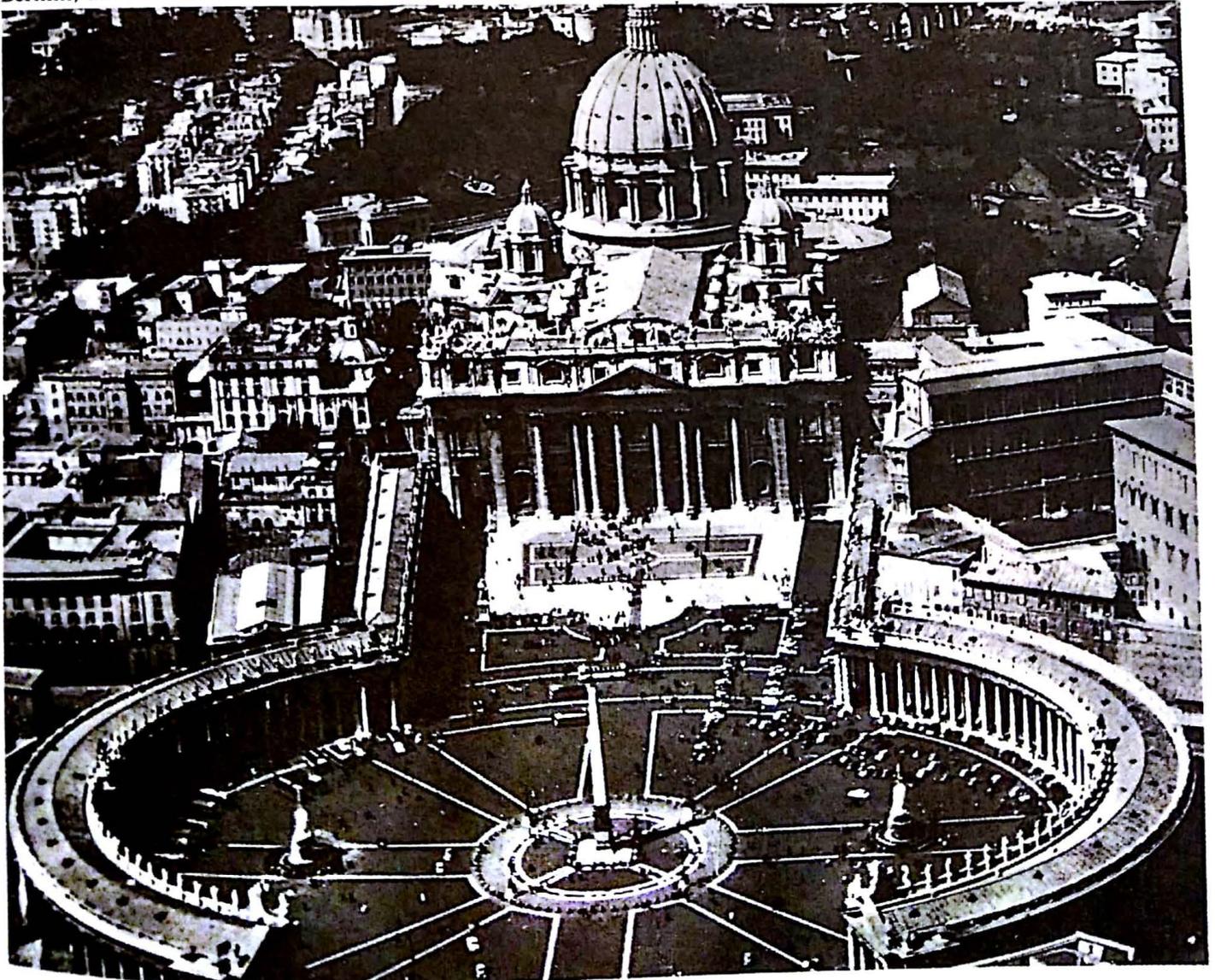
queda ejemplificada por Nicolás Poussin (ver pág. 281), y la segunda por Pietro da Cortona. La figura 255 muestra un detalle del fresco de la bóveda de Pietro en la gran sala del palacio Barberini de Roma, glorificando el reinado del Papa Barberini, Urbano VIII. Como en el caso de la galería Farnese, el área de la bóveda está subdividida por un marco pintado con esculturas y arquitecturas simuladas, pero vemos detrás el espacio sin límites del cielo. Grupos de figuras subidas sobre nubes o flotando libremente en el aire, giran por arriba y por debajo de este marco, creando una ilusión doble: algunas figuras parecen hallarse suspendidas dentro de la sala, peligrosamente cercanas a nuestras cabezas, mientras otras retroceden en una distancia infinita y llena de luz. Su dinamismo casi nos hace perder

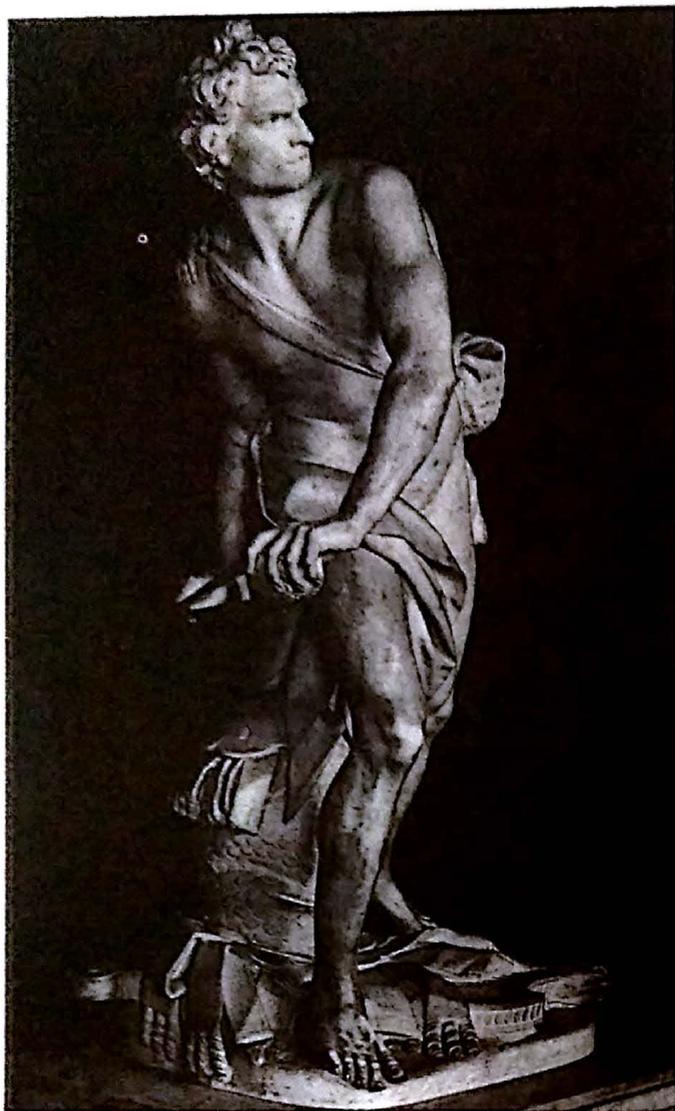
pie literalmente. Aquí el estilo Barroco alcanza un clímax tempestuoso.

### San Pedro: Maderno, Bernini

Los principios del estilo barroco en la arquitectura no pueden definirse con la misma precisión que la pintura. Dentro del vasto programa de edificación de iglesias que se llevó a cabo hacia el 1600, el joven arquitecto de más talento fue Carlo Maderno; en 1603 se le encargó la tarea de completar, por fin, la iglesia de San Pedro, después de que el Papa hubiera decidido añadir una nave convirtiendo en una basílica el edificio de planta central de Bramante y Miguel Angel (ver fig. 256). El diseño de Maderno para la fachada sigue el modelo establecido por Miguel Angel para el exterior (com-

256. San Pedro (vista aérea), Roma. Nave y fachada de Carlo Maderno, 1607-15; columnata de Gian Lorenzo Bernini, diseñada en 1657

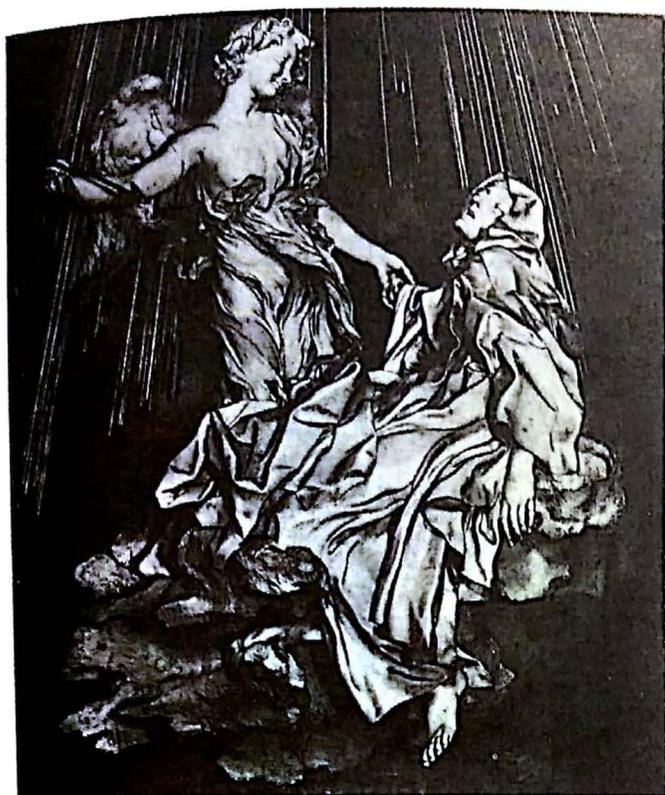




257. Gian Lorenzo Bernini. *David*. 1623. Mármol, tamaño natural. Galería Borghese, Roma.

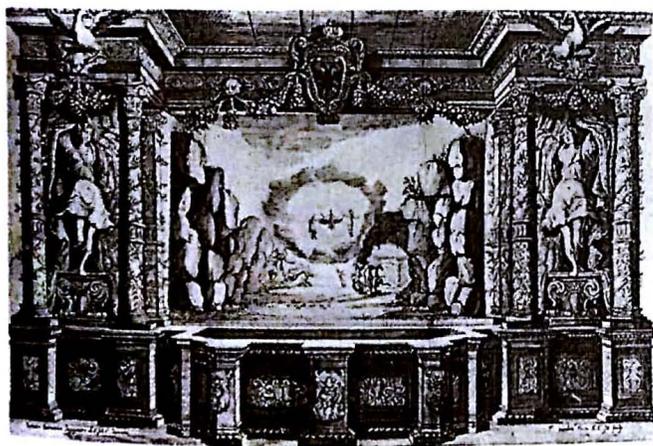
párese con la figura 217), pero poniendo un énfasis espectacular en los portales. Se da aquí lo que podría llamarse un efecto de crescendo desde las esquinas hacia el centro: el espaciamento del orden colosal se vuelve más próximo, las pilastras se convierten en columnas y el muro de la fachada se proyecta paso a paso. El ritmo acelerado se convirtió en el principio dominante de las fachadas diseñadas por Maderno, no sólo la de San Pedro, sino también las de las iglesias más pequeñas; sustituyó la noción tradicional de fachada de iglesias como superficie continua por la de «fachada en profundidad», relacionada dinámicamente con el espacio abierto que había ante ella. Las posibilidades implícitas en este nuevo concepto no se agotarían durante 150 años. El trabajo de Maderno en la fachada de San Pedro fue completado por Gian

Lorenzo Bernini, el escultor y arquitecto más importante del siglo. Fue él quien convirtió el espacio abierto que había delante de la fachada en un magnífico «patio exterior» ovalado enmarcado por columnatas que el propio Bernini relacionaba con los brazos maternos de la iglesia, que todo lo abarcan. Ese modo de cargar el espacio con una energía activa es un rasgo clave del arte Barroco. Caravaggio lo había conseguido en su *San Mateo*, ayudándose con un haz de luz muy enfocado; Bernini fue un maestro a ese respecto, y no sólo en la arquitectura sino también en la escultura. Si comparamos su *David* (fig. 257) con el de Miguel Ángel (ver fig. 209), y nos preguntamos por qué Bernini es barroco, la respuesta más simple sería: por la presencia implícita de Goliat. El *David* de Bernini está concebido no como una figura completa en sí misma, sino como «la mitad de una pareja», centrando toda su acción en el adversario. ¿Acaso el artista, podemos preguntarnos, tenía pensada una estatua de Goliat que completara el grupo? Nunca la hizo, pues su *David* nos dice con suficiente claridad dónde ve al enemigo. Así, el espacio que hay entre el *David* y su oponente invisible se carga de energía: «pertenece» a la estatua. Si nos colocamos directamente delante de ese combatiente formidable, nuestro primer impulso es el de apartarnos de su línea de fuego. Por tanto, la escultura barroca renuncia a la autosuficiencia de la del Renacimiento mediante una ilusión: la ilusión de presencias o fuerzas implícitas en la conducta de la figura esculpida. Por este «complemento invisible», la escultura barroca ha sido acusada de un «tour de force», al procurarse efectos ilusionistas que están fuera de su dominio. La acusación es inútil, pues la ilusión es la base de toda experiencia artística y no es posible considerar que determinados tipos o grados de ilusión sean menos legítimos que otros. Sí es cierto, sin embargo, que el arte barroco no reconoce una distinción clara entre escultura y pintura. Ambas entran en una simbiosis anteriormente desconocida; o dicho de modo más preciso, ambas pueden combinarse con la arquitectura formando una ilusión compuesta, como la del escenario. Bernini consiguió sus mayores logros



258. Gian Lorenzo Bernini. El *Extasis de Santa Teresa*. 1645-52. Mármol, tamaño natural. Capilla Cornaro, Santa Maria della Vittoria, Roma.

259. Ludovico Burnacini. Diseño de escenario para «*La Zenobia di Radamisto*», ópera de G. A. Boretti, Viena, Hoftheater, 1662 (grabado de F. van den Steen). Colección Teatral de la Houghton Library, Harvard University, Cambridge, Massachusetts.



cuando pudo fundir de este modo las tres artes. Su obra maestra es la capilla Cornaro, en la que está el famoso grupo llamado el *Extasis de Santa Teresa* (fig. 258), en la iglesia de Santa María della Vittoria. Teresa de Avila, una de las santas de la Contrarreforma, había descrito que un ángel horadó su corazón con una flecha flamígera y dorada: «el dolor era tan grande que lance un grito; pero al mismo tiempo sentí una dulzura tan infinita que deseaba que el

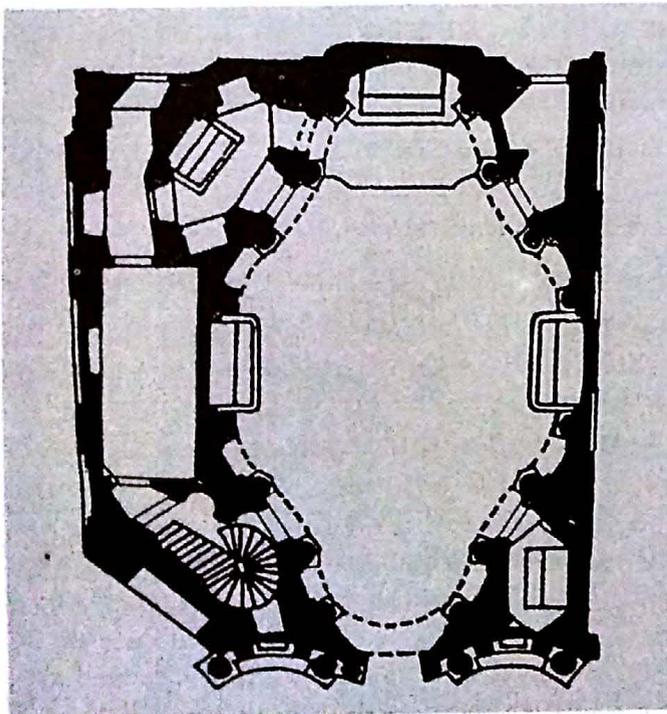
dolor durara para siempre». Bernini ha dado una sensualidad tan real a esta experiencia visionaria como Correggio en *Júpiter e Io* (ver fig. 232); en un contexto distinto, el ángel no podría distinguirse de Cupido, y el éxtasis de la santa es palpablemente físico. Sin embargo, las dos figuras se hallan iluminadas de tal modo en su nube flotante (desde una ventana superior que permanece oculta) que casi parecen desmaterializadas en su reluciente blancura. El espectador las experimenta como visionarias. En este caso, el «complemento invisible», menos específico que el del *David*, mas igualmente importante, es la fuerza que transporte a las figuras hacia el cielo, produciendo la turbulencia de sus vestimentas. Su naturaleza la sugieren los rayos dorados, procedentes de un punto situado por encima del altar: en un fresco ilusionista de la bóveda de la capilla, la gloria del cielo se revela como un estallido de luz deslumbrante, del que caen nubes de ángeles jubilosos. Esta «explosión» celestial da fuerza al impulso de la flecha del ángel y hace creíble el éxtasis del santo. Esta exhibición, destinada a abrumar emocionalmente al espectador, bien podría denominarse «teatral», tanto por su espíritu como por algunos de los dispositivos empleados. El propio Bernini sentía un interés apasionado por el teatro. Si miramos una escena barroca típica con todos sus dispositivos ilusionistas, como la de la figura 259 de Ludovico Burnacini, comprendemos su afinidad con la capilla Cornaro.

### Borromini

Bernini representa la personalidad del hombre de mundo expansivo y confiado. Su gran rival en la arquitectura, Francesco Borromini, representa lo opuesto: un genio emocionalmente inestable y reservado que se suicidó. El contraste temperamental entre los dos resultaría evidente sólo por sus obras, sin necesidad del testimonio de sus contemporáneos. Ambos ejemplifican la más alta cota de la arquitectura barroca en Roma, pero el diseño de Bernini para la columnata de San Pedro es dramáticamente



260. Francesco Borromini. Fachada y planta, San Carlo alle Quattro Fontane, Roma. 1638-67



simple y unificado, mientras que las estructuras de Borromini son extravagantemente complejas. Bernini, encerrado en la teoría y la práctica renacentista, según la cual la arquitectura debe reflejar las proporciones del cuerpo humano, se mostró de acuerdo con aquellos que acusaban a Borromini de no tener en cuenta la tradición clásica. Comprendemos esa acusación cuando vemos el primer proyecto de Borromini, la Iglesia de San Carlo alle Quattro Fontane (fig. 260). El vocabulario no nos es desconocido, pero la sintaxis es nueva e inquietante; el juego incesante de superficies cóncavas y convexas hace que toda la estructura parezca elástica, «deformada» por presiones que ninguna edificación anterior podría haber resistido. La planta es un óvalo estrujado que sugiere una cruz griega distendida y medio hundida, como si estuviera hecha de goma. En la fachada, diseñada casi 30 años más tarde, esas presiones y contrapresiones alcanzan su intensidad máxima. Incorpora, característicamente,

261. Guarino Guarini. Palazzo Carignano, Turín. Iniciado en el 1679

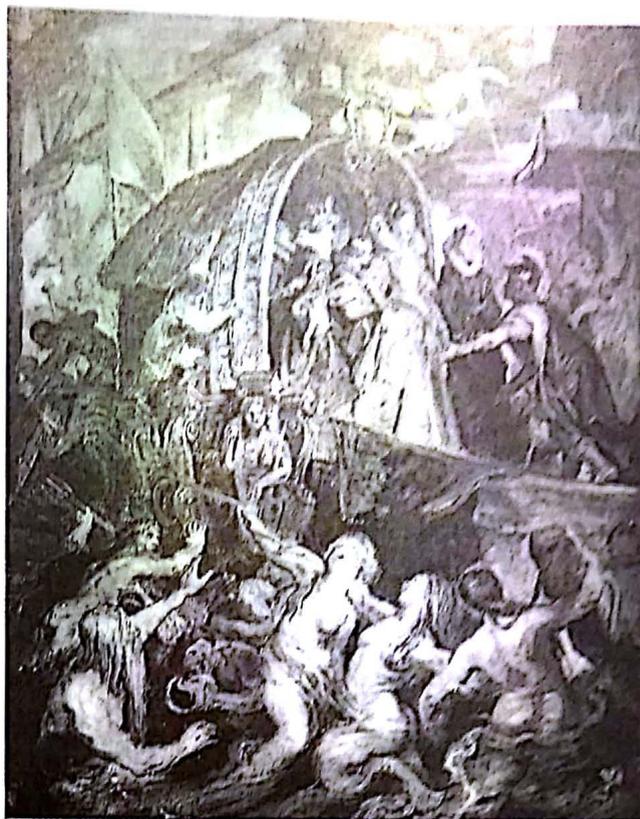




262. Pedro Pablo Rubens. *La Erección de la Cruz*. 1609-10. Tabla, 4,62 × 3,40 m. Catedral de Amberes

esculturas; y hasta una pintura que sostienen arriba los ángeles volantes. San Carlo alle Quattro Fontane bastó para establecer la fama local e internacional de Borromini. El dirigente de la orden religiosa para la que se construyó la iglesia escribió: «No puede encontrarse nada semejante en ninguna parte del mundo».

La riqueza de ideas nuevas introducidas por Borromini fue explotada no en Roma, sino en Turín, la capital de Saboya, la cual se convirtió en el centro creativo de la arquitectura barroca de Italia hacia finales del siglo XVII. En 1666 la ciudad atrajo al sucesor más brillante de Borromini, Guarino Guarini, un monje con un genio arquitectónico profundamente enraizado en la filosofía y las matemáticas. Su diseño de la fachada del Palazzo Carignano (fig. 261) repite, a gran escala, el movimiento ondulante de San Carlo alle Quattro Fontane, utilizando un vocabulario muy individual. Aunque parezca increíble, el exterior del edificio está hecho totalmente de ladrillos, hasta el último detalle ornamental.



263. Pedro Pablo Rubens. *Marta de Médici, Reina de Francia, desembarcando en Marsella*. 1622-23. Oleo sobre tabla, 7,62 × 6,01. Alte Pinakothek, Munich

## Rubens

Aunque su lugar de nacimiento fuera Roma, el estilo barroco se internacionalizó pronto. Entre los artistas que ayudaron a ello ocupa un lugar de especial importancia el pintor flamenco Pedro Pablo Rubens. Podríamos decir que terminó lo que Dure-ro había comenzado: la demolición de las barreras artísticas entre el norte y el sur. Rubens se crió en Amberes, la capital de los «Países Bajos españoles» (ver. pág. 253), y siguió siendo un católico devoto toda su vida. Formado por los pintores locales, se convirtió en un maestro en 1598, pero sólo desarrolló un estilo personal cuando fue a Italia dos años más tarde. Durante su estancia en ese país, que duró 5 años, estudió ansiosamente la escultura antigua, las obras maestras del Renacimiento y la obra de Caravaggio, absorbiendo la tradición italiana más plenamente que cualquier otro artista del norte anterior a él. De hecho, compitió con los mejores italianos de su tiempo en términos de igualdad, y podría haber hecho



264. Pedro Pablo Rubens, el *Jardín del amor*. c. 1632-34. Oleo sobre lienzo, 1,98 × 2,83 m. El Prado, Madrid

carrera en Italia. Prefirió, sin embargo, asentarse en Amberes como pintor de la corte del Regente español, designación especial por la que él y su taller quedaban exentos de los impuestos locales y de las normativas de los gremios. De este modo, Rubens tenía lo mejor de ambos mundos: en la corte, era valorado no sólo como artista, sino también como diplomático, por lo que tenía entrada a las casas reales de las principales autoridades, mientras estaba en libertad para realizar numerosas obras destinadas a la ciudad de Amberes, a la iglesia y a los mecenas privados.

En la *Erección de la Cruz* (fig. 262), el primer retablo importante que pintó Rubens a su regreso, se contempla todo lo que debe al arte italiano. Las figuras musculosas, modeladas para mostrar su fuerza física y sus sentimientos apasionados, nos recuerdan la Bóveda Sixtina y la Galería Farnese; la iluminación sugiere a Caravaggio. En cuanto a escala y concepción, la tabla es

más heroica que cualquier obra septentrional anterior, pero Rubens es también un realista flamenco meticuloso en detalles como el follaje, la armadura del soldado y el perro de pelo rizado del primer plano. Estos elementos variados, integrados con soberana maestría, constituyen una composición de tremenda fuerza dramática. La inestable pirámide de cuerpos, en precaria oscilación, rompe los límites del marco de un modo característicamente barroco, haciendo que el espectador sienta que también él participa de la acción. En los años 20, el estilo dinámico de Rubens llegó a su más alta cima en sus enormes planes decorativos de iglesias y palacios. El ciclo más famoso es el del Palacio Luxembourg de París, en donde glorifica a María de Médici, la esposa de Enrique IV y madre de Luis XIII. En la fig. 263 podemos ver el esbozo al óleo del artista para un episodio, la llegada de la joven reina a Marsella. Difícilmente podría tratarse de un tema excitante, pero sin

embargo Rubens lo convierte en un espectáculo de esplendor sin precedentes. Mientras María de Médici baja por la pasarela, la fama sobrevuela por encima haciendo resonar en triunfo dos trompetas, y Neptuno se eleva del mar con su tripulación de cola de pez; habiendo guardado a la reina durante el viaje, se regocijan de su llegada. Todo fluye aquí en un movimiento de torbellino: el cielo y la tierra, la historia y la alegoría; incluso el dibujo y la pintura, pues Rubens utilizaba este tipo de esbozos al óleo para preparar sus composiciones. A diferencia de artistas anteriores, prefería diseñar sus pinturas en términos de luz y color desde el principio. Esta visión unificada, a la que se acercaron sin conseguirla nunca del todo los grandes pintores venecianos del siglo anterior, fue el legado más precioso que dejó Rubens a los pintores posteriores.

Hacia el 1630, el drama turbulento de la obra precedente de Rubens se transforma en un estilo posterior de ternura lírica, inspirada por Tiziano, a quien Rubens redescubrió, por así decirlo, en el Palacio Real durante su visita a Madrid. En el *Jardín del Amor* (fig. 264) combina un tema tradicio-

nal del norte con la mitología clásica de Tiziano, creando una esfera encantada en donde mito y realidad se vuelven una sola cosa. Este cuadro debió tener un significado especial para él, pues acababa de casarse con una hermosa joven de 16 años (su primera esposa había muerto en el 1626). Había comprado una casa de campo, el *Château de Steen*, y llevaba una vida ociosa de propietario. Ese cambio le indujo un interés renovado por la pintura paisajística, que antes sólo había practicado intermitentemente. Tampoco aquí disminuye el poder de su genio. En el *Paisaje con el Château de Steen* (fig. 265) se extiende un magnífico espacio abierto desde el cazador y su presa, del primer plano, hasta las colinas veladas por la niebla del horizonte. En cuanto que paisajista, Rubens es heredero de Pieter Bruegel y de los venecianos (comparar con las figs. 249 y 220), creando de nuevo una síntesis de los orígenes septentrionales y meridionales.

El otro único artista flamenco que obtuvo fama internacional fue Anthony van Dyck, el ayudante máspreciado de Rubens. Su fama se basa principalmente en los retratos; por ejemplo el *Retrato de Carlos I ca-*

265. Pedro Pablo Rubens. *Paisaje con el Château de Steen*. 1636. Tabla, 1,34 × 2,36 m. National Gallery, Londres (reproducido por cortesía de los Trustees)





266. Anthony van Dyck. *Retrato de Carlos I de caza*. c. 1635. Oleo sobre lienzo, 2,71 × 3,64 m. Louvre, París.

zando (fig. 266), realizado mientras el artista era pintor de la corte de Inglaterra, entre 1632 y 1641. Podría describirse como un «retrato ecuestre desmontado», menos rígido que un retrato de estado formal, pero no menos grandioso. Van Dyck ha puesto al día el retrato cortesano manierista, remodelándolo con el lenguaje de Rubens y de Tiziano. Creó una nueva tradición retratista aristocrática que continuó en Inglaterra hasta finales del siglo XVIII y tuvo también una influencia considerable en el continente.

### Velázquez

En Madrid, Rubens se hizo amigo de Diego Velázquez, pintor de la corte recientemente designado. Este joven artista, soberbiamente dotado, había quedado profunda-

mente impresionado por el estilo de Caravaggio; Rubens le ayudó a descubrir la belleza de Tiziano y a desarrollar una nueva fluencia y riqueza. La pintura que más plenamente muestra el estilo maduro de Velázquez es la de las *Meninas* (fig. 267), un retrato de grupo y a la vez una escena cotidiana. Podría subtitularse «el artista en su estudio», pues Velázquez se pinta a sí mismo trabajando sobre un enorme lienzo; en el centro está la princesa Margarita, que acaba de posar para él entre sus compañeras de juego y damas de honor. En el espejo del muro posterior aparecen los rostros de los padres, el rey y la reina. ¿Acaban de entrar en la sala viendo la escena como lo hacemos nosotros, o refleja el espejo una parte del lienzo en el que el artista ha estado trabajando, posiblemente un retrato de cuerpo entero de la familia real? Esta ambigüedad es característica de la fascinación de Velázquez por la luz. En las *Meninas*, la variedad de la luz directa y la reflejada carece casi de límite, y el artista nos desafía a encontrarla. Se espera que nosotros armónicos la imagen del espejo con las pinturas de esa pared y después con la «imagen» del hombre que hay en el pasillo, tras la puerta abierta. La iluminación lateral (proveniente de la derecha) y los fuertes contrastes entre luz y oscuridad sugieren todavía la influencia de Caravaggio, pero la técnica de Velázquez es mucho más variada y sutil, con vidriados delicados que acentúan el empasto de los toques de luz y pinceladas aún más libres que las de Tiziano o Rubens. Los colores tienen una calidez y un brillo veneciano. Sin embargo, Velázquez no parece interesado en captar el tiempo en un segundo; su objetivo no es mostrar las figuras en movimiento, sino el movimiento de la propia luz y la gama infinita de sus efectos sobre la gama y el color. Para Velázquez es la luz lo que *crea* el mundo visible. Hasta dos siglos más tarde, no encontraremos pintores capaces de comprender las implicaciones de este descubrimiento.



267. Diego Velázquez. *Las Meninas*. 1656. Oleo sobre lienzo, 3,17 × 2,74 m. El Prado, Madrid



269. Frans Hals. *Las regentas del Hospicio de Ancianos de Haarlem*. 1664. Oleo sobre lienzo, 1,70 × 2,48 m. Frans Hals Museum, Haarlem.

maduro, que puede verse en obras como el *Alegre bebedor* (fig. 268), combina la amplitud y la robustez de Rubens con una concentración en el «momento dramático» que derivaba de los seguidores de Caravaggio asentados en Utrecht. Aquí todo transmite una espontaneidad total: los ojos que pestañean y la boca medio abierta, la mano levantada, el vaso de vino oscilante y, lo más importante de todo, el modo rápido de establecer las formas. Hals trabaja con pinceladas rápidas, cada una de ellas tan claramente visible como una entidad distinta hasta el punto de que casi podemos contar el número total de «touches». Con esta técnica abierta y rápida, el cuadro completo posee la inmediatez de un boceto. Pero la impresión de una carrera contra el tiempo es desde luego engañosa; en estos lienzos de tamaño natural Hals empleaba horas, no minutos, pero mantenía la ilusión de haberlos hecho en un segundo. En los últimos lienzos del artista estos fuegos de artificio

270. Judith Leyster. *Chico con flauta*. 1630-35. Oleo sobre lienzo, 74 × 61 cm. Museo Nacional, Estocolmo



# La Edad de Oro de la pintura holandesa

En contraste con Flandes, donde la pintura estuvo dominada por la personalidad mayestática de Rubens, Holanda produjo una sorprendente variedad de maestros y estilos. La nueva nación estaba orgullosa de la libertad que tan duramente había ganado. Aunque los vínculos culturales con Flandes siguieron siendo fuertes, diversos factores estimularon el crecimiento rápido de las tradiciones artísticas holandesas. A diferencia de Flandes, en donde toda la actividad artística irradiaba desde Amberes, Holanda contó con numerosas escuelas locales florecientes: además de Amsterdam, el centro comercial, encontramos grupos de pintores importantes en Haarlem, Utrecht, Leyden, Delft y otras ciudades. Holanda era una nación de comerciantes, campesinos y marinos, con la fe reformada como religión oficial; por tanto, los artistas holandeses no contaban con los encargos públicos a gran escala patrocinados por la Iglesia y el Estado, de los que disponían los artistas del mundo católico. En consecuencia, la principal fuente de apoyo del pintor fue el coleccionista privado. La producción no fue escasa; por el contrario, el público holandés desarrolló un apetito tan insaciable de cuadros que todo el país llegó a estar sometido a una especie de manía de coleccionista. Todo el mundo invertía en pinturas, del mismo modo que millones de americanos jugaron al mercado de valores en los años veinte de nuestro siglo. Esta comparación no es inverosímil, pues los cuadros se convirtieron en un importante bien en Holanda, y su comercio siguió la ley de la oferta y la demanda. En lugar de esperar los encargos de mecenas individuales, muchos artistas producían «para el mercado». Se ha dicho que el mecanismo del mercado de arte levanta una barrera entre artista y público y falsifica el «auténtico valor» de la obra de arte. Tales acusaciones son poco

realistas: el verdadero valor de una obra de arte es siempre inestable y depende del tiempo y las circunstancias; incluso los que crean en los valores intemporales del arte aceptarán que éstos no pueden expresarse en dinero. Puesto que el mercado del arte refleja el gusto dominante del momento, en lugar del más penetrante, obras de artistas consideradas ahora como mediocres pudieron estar en otro tiempo muy sobrevaloradas; y otras que hoy se valoran mucho pudieron venderse por un precio excesivamente barato. Sin embargo, el sistema que predominaba en la Antigüedad y en la Edad Media, por el que los artistas eran pagados según las normas de la artesanía, difícilmente podría ser más justo en cuanto a la recompensa al mérito estético. El mercado forma una barrera entre artista y público, pero en esa situación hay tantas ventajas como contratiempos. El someter al artista a la presión de la oferta y la demanda no es necesariamente peor que hacerle depender del favor de los príncipes. Los hombres menores tenderán a convertirse en especialistas y a producir de modo uniforme unos cuadros convenientes para el mercado, mientras que los artistas de espíritu independiente, enfrentándose quizás a una situación económica difícil, pintarán como gusten buscando el apoyo de la minoría capaz de discernimiento. En el siglo XVII, por la manía del coleccionismo, Holanda tuvo una efusión de talento artístico comparable sólo a la del primer Renacimiento florentino, aunque muchos holandeses quisieran convertirse en pintores con una esperanza de éxito que no se cumplió. Incluso los maestros más importantes pasaron a veces por momentos difíciles (no era inusual que un artista regentara una taberna o llevara algún otro pequeño negocio). Sobrevivieron sin embargo; con menos seguridad pero con más libertad.

pictórico se transmutan en un estilo austero, de gran profundidad emocional. Su retrato de grupo, las *Regentas del hospicio de ancianos de Haarlem* (fig. 269), la institución en la que pasó sus últimos años, tiene una perfección del carácter humano que sólo se encuentra en el estilo último de Rembrandt (comparar con la fig. 272). La experiencia diaria del sufrimiento y la muerte ha atacado de tal modo los rostros de estas mujeres que parecen haberse convertido en imágenes de la muerte: suave, inexorable e intemporal.

Tal fue el virtuosismo de Hals que no pudo ser imitado fácilmente, por lo que sus seguidores fueron escasos. El único de importancia fue Judith Leyster. Como muchas otras mujeres artistas de antes de la época moderna, la maternidad fue una cortapisa parcial a su carrera. Su obra maestra es el

encantador *Niño con flauta* (fig. 270). El músico extasiado es una expresión memorable de un estado de ánimo lírico. Para transmitir ese estado de ánimo, la artista investiga la cualidad poética de la luz con una intensidad tranquila que anticipa la obra de Jan Vermeer, de una generación posterior (ver pág. 277).

### Rembrandt

Rembrandt, el mayor genio del arte holandés, se vio estimulado al principio de su carrera, como Hals, por el contacto indirecto con Caravaggio; sus primeras pinturas son pequeñas, agudamente iluminadas e intensamente realistas. Partiendo de ellas desarrolló, en los años 30, un estilo barroco como tal. En *Sansón cegado por los filisteos* (fig. 271) vemos el mundo del antiguo tes-

271. Rembrandt. *Cegando a Sansón*. 1636. Lienzo, 2,36 × 3,02 m. Instituto Stadel, Frankfurt





268. Frans Hals. *El alegre bebedor*. 1627. Oleo sobre lienzo, 80 × 66 cm. Rijksmuseum, Amsterdam

### Hals; Leyster

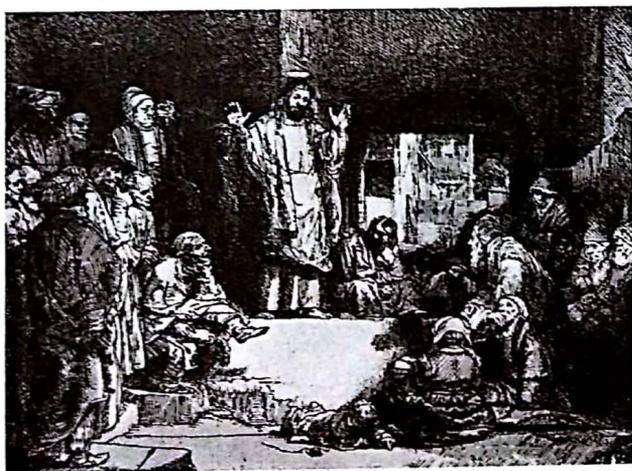
El estilo Barroco llegó a Holanda desde Amberes a través de la obra de Rubens, y desde Roma por el contacto directo con Caravaggio y sus seguidores, algunos de los

cuales fueron holandeses. Unos de los primeros en beneficiarse de esta experiencia fue Frans Hals, el gran renacentista de Haarlem. Nació en Amberes y lo poco que se conoce de su obra temprana sugiere la influencia de Rubens; sin embargo, su estilo



272. Rembrandt. *Autorretrato*. c. 1660. Oleo sobre lienzo, 1,14 × 96 cm. Iveagh Bequest, Kenwood, Londres

273. Rembrandt. *Cristo predicando*. c. 1652. Aguafuerte. Metropolitan Museum of Art, Nueva York (legado de Mrs. H. O. Havemeyer, 1929).



tamento con el esplendor y la violencia oriental, cruel pero seductora. El torrente repentino de luz brillante que se derrama en la tienda oscura es descaradamente teatral, llevando el drama a la altura de Rubens en la *Erección de la Cruz* (ver fig. 262).

Rembrandt fue un coleccionista ávido de la parafernalia de Oriente Próximo, la cual le servía de accesorio para esas pinturas. Era ya el retratista más solicitado de Amsterdam, y hombre de considerable riqueza.

Esa propiedad se agotó en los años 40, aunque la pérdida del favor público del artista fue menos catastrófica y romántica de lo que sus admiradores románticos nos han hecho creer. Los años 40 fueron sin embargo un período de crisis, de incertidumbre interior y problemas externos. Las perspectivas de Rembrandt cambiaron profundamente: aproximadamente desde el año 1650, su estilo evita la retórica del Barroco y adopta la sutileza lírica y la amplitud pictórica. Comprendemos la diferencia en su último *Autorretrato* (fig. 272). Aunque se halla parcialmente en deuda con los suntuosos retratos de Tiziano (comparar con la fig. 222), Rembrandt se analiza a sí mismo con la franqueza típicamente septentrional que encontramos en el *Hombre con turbante rojo* de Jan van Eyck (fig. 170). Este enfoque autoanalítico explica la dignidad simple que vemos en el artista hacia el final de su vida.

En sus últimos años, Rembrandt adaptó a menudo, de un modo muy personal, las ideas pictóricas del Renacimiento septentrional, como por ejemplo en el *Jinete polaco* (fig. 274). No podemos estar seguros de que el jinete sea polaco —el título se lo pusieron más tarde— aunque su vestimenta sea del tipo que llevaban las tropas locales que combatían entonces a los turcos en la Europa Oriental. Tampoco está claro el propósito exacto de Rembrandt. Pero el famoso grabado de Durero, *El caballero, la muerte y el diablo* (fig. 242), que Rembrandt admiró seguramente, puede ser la clave del cuadro. ¿No es el jinete polaco otro soldado cristiano que se abre paso valerosamente en un mundo peligroso? En este caso nos corresponde a nosotros imaginar los peligros existentes en el sombrío paisaje, pero la mirada seria y alerta del jinete sugiere amenazas invisibles. Con tal relación de forma y contenido, las diferencias entre la pintura y la impresión permiten un fructífero estudio. El jinete de Durero, encajado en la composición, se halla equilibrado e inmóvil como una estatua ecuestre; el de Rembrandt, ligeramente escorzado y descentrado, se halla en movimiento; impulsado, por así decirlo, por la luz proveniente de la izquierda. El camino curvo que sigue le lle-



274. Rembrandt. *El Jinete polaco*. c. 1655. Oleo sobre lienzo, 1,16 × 1,34 m. Frick Collection, Nueva York (Copyright)

vará pronto más allá del marco. Este desequilibrio sutil implica un espacio mucho más basto que el enmarcado en el cuadro y coloca la obra de Rembrandt en el Barroco, aunque falten las señales más evidentes de este estilo. Lo mismo cabe decir de las escenas religiosas que jugaron un papel tan importante en la obra posterior de Rembrandt, como el aguafuerte de *Cristo predicando* (fig. 273). Es una escena tranquila

llena por el profundo sentimiento de compasión del artista hacia los pobres y proscritos que formaban el público de Cristo. Rembrandt tenía una simpatía especial por los judíos, en cuanto que herederos del pasado bíblico y víctimas pacientes de la persecución; fueron a menudo sus modelos. Este aguafuerte sugiere poderosamente alguna esquina del gueto de Amsterdam. Como en el *Jinete polaco*, es la magia de la

luz de Rembrandt lo que dota al *Cristo predicando*, de significado espiritual.

Aunque de este único ejemplo no podemos obtener más que unos indicios, la importancia de Rembrandt como artista gráfico sólo es superada por la de Durero. Debemos añadir sin embargo unas palabras sobre su medio. En el siglo XVII, las técnicas de la xilografía y el grabado se empleaban principalmente para reproducir otras obras. Los impresores creativos, incluyendo a Rembrandt, preferían el aguafuerte. Un aguafuerte se hace cubriendo una placa de cobre con resina para formar una «base» resistente al ácido, en la cual se realiza el dibujo con una aguja dejando al descubierto la superficie metálica inferior. Después se baña la placa en un ácido que «se come» las líneas de cobre al descubierto. Es evidente que hacer un dibujo en la base resinosa resulta más sencillo que recortarlo directa-

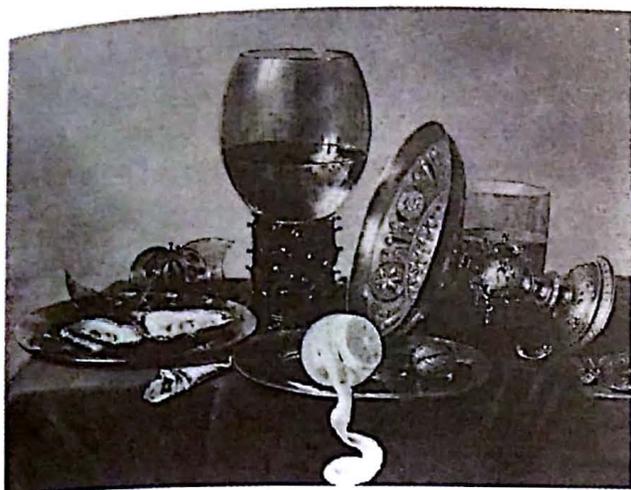
mente en la placa de cobre, de ahí que la línea de un aguafuerte sea más libre e individualizada que la línea de un grabado. La principal virtud del aguafuerte es su amplia gama tonal, incluyendo tonos oscuros aterciopelados que no son posibles en los grabados ni en la xilografía. Ningún artista explotó nunca esta cualidad del aguafuerte con mayor sutileza que Rembrandt.

### Van Ruisdael; Heda

Los cuadros religiosos de Rembrandt exigen una perfección que sólo estaba al alcance de unos cuantos coleccionistas. La mayoría de los compradores de arte de Holanda preferían temas que estuvieran cercanos a su propia experiencia: paisajes, bodegones; escenas de la vida cotidiana. Estos eran producidos en volumen y variedad siempre

275. Jacob van Ruisdael. *El cementerio*. c. 1655. Lienzo, 1,42 × 1,88 m. Detroit Institute of Arts





276. Willem Heda. *Bodegón*. 1634. Oleo sobre tabla, 43 x 57 cm. Museo Boymans-van Beuningen, Rotterdam.

crecientes por los especialistas, por lo que sólo incluiremos aquí una pequeña muestra. Posiblemente la más rica de las «especialidades» recién desarrolladas fue el paisaje, en tanto que representación tanto de vistas familiares como de una visión imaginativa de la naturaleza. Al último tipo pertenece el *Cementerio* (fig. 275) de Jacob Van Ruisdael: todo crea un estado de ánimo de melancolía profunda. Las nubes tormentosas que pasan sobre un valle montañoso, salvaje y desértico, la ruina medieval, el torrente que se abre camino entre tumbas antiguas; nada dura en esta tierra, nos dice el artista, el tiempo, el viento y el agua lo convierten todo en polvo, tanto las débiles obras del hombre como los árboles y las rocas. Esta visión de la impotencia del hombre frente a las fuerzas naturales tiene una cualidad aterradora en la que basarían los románticos su concepto de lo sublime un siglo más tarde. Incluso un bodegón puede tenerse de un sentido melancólico del paso de los placeres terrenos, a veces mediante símbolos establecidos como cabezas muertas y velas apagadas, o con medios más sutiles. El ejemplo que incluimos de Willem Heda (fig. 276) pertenece a un tipo extendido que muestra los restos de una comida. Los alimentos y la bebida reciben menos énfasis que los objetos lujosos, vajillas de plata y copas de cristal, los cuales se yuxtaponen cuidadosamente por el contraste de sus formas, colores y texturas. No era el virtuosismo el objetivo único del artista: su *historia*,

el contexto humano de estos objetos agrupados, la sugieren el vaso roto, el limón a medio pelar, el plato de plata volcado; quien estuviera sentado en esa mesa se vio obligado de repente a abandonar su comida. La cortina que, por así decirlo, ha hecho bajar el tiempo sobre la escena da a los objetos un carácter extraño. Recupera aquí una forma nueva el simbolismo disfrazado de la pintura del Gótico tardío (ver pág. 177).

### Steen; Vermeer

Los cuadros de la vida cotidiana (llamados también cuadros de «género») van desde las trifulcas de taberna hasta refinados interiores domésticos. La *Víspera de San Nicolás* (fig. 277), de Jan Steen, se encuentra a medio camino entre estos extremos. San Nicolás acaba de hacer su visita previa a la Navidad a la casa, dejando juguetes, dulces y pasteles para los niños; todo el mundo está alegre, salvo el niño malo de la izquierda, quien solo ha recibido una vara de abedul. Steen cuenta esta historia con entusiasmo, adornándola con muchos detalles deliciosos. De todos los pintores holandeses de la vida diaria, fue el observador más agudo y de mejor humor. Para suplementar sus ingresos regentaba una taberna, lo que quizás explique su afilada percepción de la conducta humana. Su sentido de la cronología nos recuerda a menudo a Frans Hals (comparar con la fig. 268), mientras su modo de contar historias deriva de la tradición de Pieter Bruegel (comparar con la fig. 248).

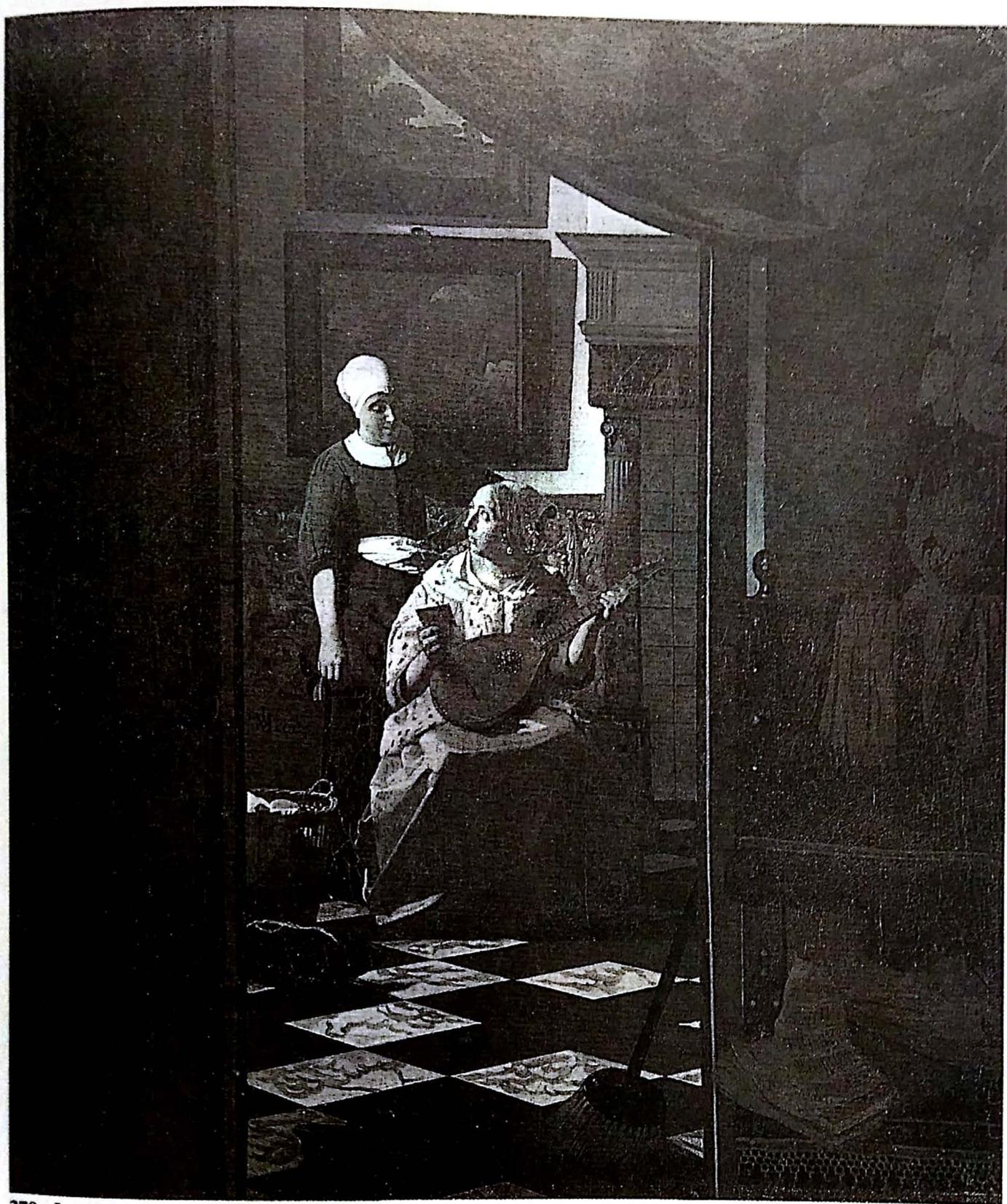
En las escenas de género de Jan Vermeer apenas si hay narración. Suelen ser figuras únicas, usualmente mujeres, dedicadas a tareas simples y cotidianas; cuando hay dos figuras, como en la *Carta* (fig. 278), no hacen otra cosa que intercambiar miradas. Existen en un mundo intemporal, en el que «la vida se ha detenido», calmada aparentemente por algún encanto mágico. La luz fría y clara que se filtra desde la izquierda es el único elemento activo, realizando sus milagros sobre todos los objetos que se encuentran en su camino. Cuando observamos



277. Jan Steen. *La Víspera de San Nicolás*. c. 1660-65. Lienzo, 81 × 70 cm. Rijksmuseum, Amsterdam.

la *Carta*, sentimos como si nos hubieran quitado un velo de los ojos; el mundo cotidiano brilla con una frescura semejante a la de una joya, hermoso como nunca antes lo habíamos visto. Ningún pintor como Jan van Eyck *vio* esto con tanta intensidad. Pero Vermeer, a diferencia de sus predecesores, percibe la realidad como un mosaico de su-

perficies coloreadas; o quizá sea más preciso decir que traduce la realidad a un mosaico cuando la pone sobre el lienzo. Vemos la *Carta* como una «ventana» en perspectiva, pero también como un plano, como un «campo» compuesto por campos más pequeños. Predominan los rectángulos, alineados cuidadosamente con la superficie



278. Jan Vermeer. *La carta*. 1666. Oleo sobre lienzo, 43 × 38 cm. Rijksmuseum, Amsterdam

pictórica, y no hay «agujeros», no hay espacios vacíos sin definir. Estas formas entrelazadas dan a la obra de Vermeer una cualidad exclusivamente moderna. ¿Cómo la consiguió? Sabemos muy poco de él, salvo que nació en Delft en 1632 y vivió y trabajó

allí hasta que murió a los 43 años. Los seguidores holandeses de Caravaggio le habían influenciado, pero esto apenas explica la génesis de su estilo, tan audazmente original que su genio no fue reconocido hasta hace un siglo.

# La época de Versalles

Al estudiar el arte Barroco en Flandes, España y Holanda, nos hemos limitado a la pintura; en esos países, la arquitectura y la escultura no tienen una importancia básica para la historia del arte. En Francia, sin embargo, la situación es distinta. Con el reinado de Luis XIV, se convierte en la nación más poderosa de Europa militar y culturalmente; a finales del siglo XVII, París ha reemplazado a Roma como capital mundial de las artes visuales. ¿Cómo se produjo este cambio sorprendente? Por causa del Palacio de Versalles y otros vastos proyectos destinados a glorificar al rey nos vemos tentados a pensar en el arte francés de la época de Luis XIV como en la expresión del absolutismo. Esto es cierto para la fase de mayor auge del reinado de Luis, entre 1660 y

1685, pero en esa época el arte francés del siglo XVII tenía formado ya su propio estilo. A los franceses no les gusta darle el nombre de estilo barroco; para ellos es el estilo Luis XIV; a menudo, describen también como «clásico» al arte y la literatura del período. Este término, tan frecuentemente utilizado, tiene tres significados: como sinónimo de «consecución superior» significa que el estilo de Luis XIV se corresponde con el Renacimiento pleno italiano o con la época de Pericles en Grecia; el término hace referencia también a la emulación de las formas y temas del arte antiguo; finalmente, «clásico» sugiere las cualidades de equilibrio y freno, como las del estilo clásico del Renacimiento pleno y la antigua Grecia. Los significados segundo y tercero descri-

279. Louis Le Nain. *Familia campesina*. c. 1640. Lienzo, 1,13 × 1,58 m. Louvre, París.



ben lo que podría llamarse, con mayor precisión, «clasicismo». Y puesto que el estilo Luis XIV refleja el arte barroco italiano, aunque modificado, podríamos clasificarlo como «Barroco clasicista» o «Clasicismo barroco».

## PINTURA

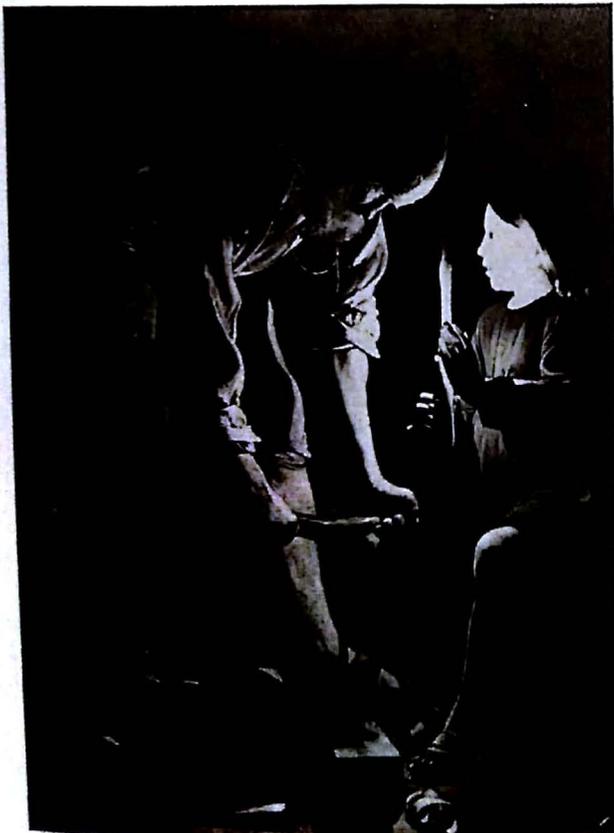
Este clasicismo fue el estilo oficial de la corte entre 1660 y 1685, pero su origen no fue político. Surge más bien de la tradición persistente del arte del siglo XVI, que en Francia se vio más estrechamente vinculado con el Renacimiento italiano que cualquier otro país septentrional (ver página 251). El clasicismo se vio nutrido también por el humanismo francés, con su herencia intelectual de la razón y la virtud estoica. Tales factores retrasaron la extensión del Barroco en Francia y modificaron su interpretación. Por ejemplo, el ciclo Medici de Rubens no produjo efecto alguno sobre el arte italiano hasta casi el final del siglo; en los años 1620, los jóvenes pintores france-

ses estaban todavía asimilando a Caravaggio. Algunos desarrollaron estilos sorprendentemente originales. La *Familia campesina*, de Louis Le Nain (fig. 279), transmite una dignidad humana y una compasión por los pobres que parece afín a Rembrandt. La vela que sostiene Jesús en *José el carpintero* (fig. 280) de Georges de la Tour, da a la escena la intimidad y la ternura de la *Navidad* de Geertgen (ver fig. 175), en la que la luz reduce también las formas a una simplicidad geométrica. Tanto Le Nain como De la Tour tuvieron que ser redescubiertos en tiempos modernos, lo mismo que Vermeer. En su tiempo fueron pronto olvidados porque desde 1650 el clasicismo ocupó un papel supremo en Francia, y ninguno de ellos era clasicista.

### Poussin; Lonrain

El artista que más colaboró para la producción de este cambio de gusto fue Nicolás Poussin. Este, aunque fue el pintor francés más importante del siglo, y el primero en obtener fama internacional, sin embargo llevó a cabo casi toda su carrera en Roma. Allí, bajo la inspiración de Rafael (ver figs. 218 y 219) formuló el estilo que acabaría convirtiéndose en el modelo ideal de los pintores franceses de la segunda mitad de siglo. Sus cualidades se exhiben perfectamente en el *Rapto de las Sabinas* (fig. 281): las figuras, muy modeladas, quedan «congeladas en su acción», como si fueran estatuas, y muchas de ellas derivan en realidad de la escultura helenística (comparar con la fig. 64). Tras ellas, Poussin ha colocado reconstrucciones de la arquitectura romana que él consideraba arqueológicamente correctas. Como en la estatua del mismo tema realizada por Giovanni Bologna (ver fig. 236), la emoción resulta evidente, pero no llega conmovernos por la falta de espontaneidad. Todo atractivo sensual ha sido conscientemente suprimido por causa de la disciplina severa de un estilo intelectual. Poussin nos da la impresión de ser un hombre que conocía muy bien su propia mente, impresión que confirman las numerosas cartas en las que expone sus opinio-

280. Georges de la Tour. *José el carpintero*. c. 1645. Oleo sobre lienzo, 97 x 64 cm. Louvre, París.





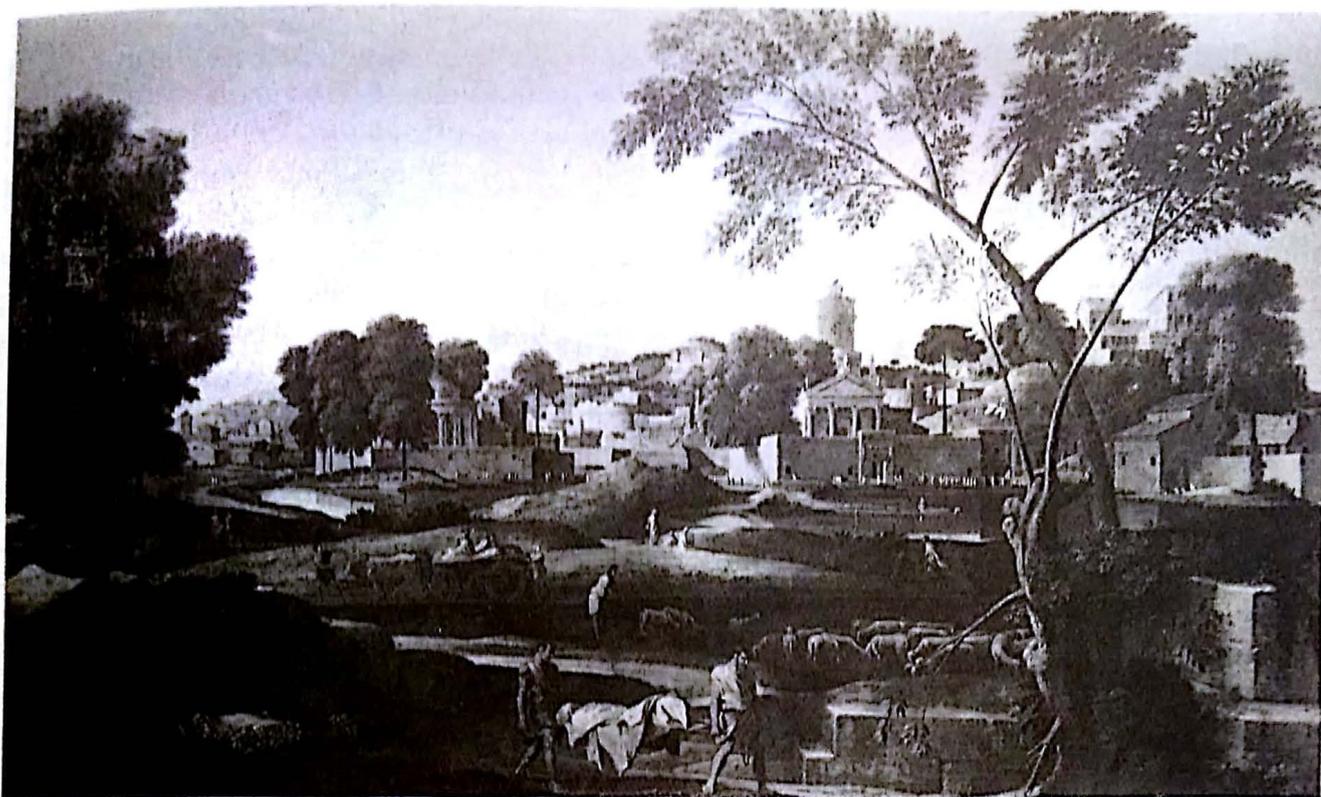
281. Nicolás Poussin. *El rapto de las Sabinas*. c. 1636-37. Oleo sobre lienzo, 1,54 × 2,09 m. Metropolitan Museum of Art, Nueva York (Dick Fund, 1946)

nes. Pensaba que el objetivo supremo de la pintura era representar las acciones humanas nobles y graves. Dichas acciones deben mostrarse de una manera lógica y ordenada; no como sucedieron realmente, sino como debieran haber sucedido si la naturaleza fuera perfecta. Con ese fin, el artista debe esforzarse por buscar lo general y típico; apelar a la mente más que a los sentidos, para lo cual se suprimen trivialidades tales como un color brillante, poniendo en cambio el énfasis en la forma y la composición. En una buena pintura, el espectador debe ser capaz de «leer» las emociones exactas de cada figura, relacionándolas con el acontecimiento representado. Estas ideas no eran nuevas —recordemos la afirmación de Leonardo de que el objetivo supremo de la pintura es representar «la intención de alma humana»—, pero antes de Poussin nadie se había acercado tanto a la analogía en-

tre pintura y literatura, ni la había puesto en práctica de forma tan coherente.

Poussin pintó incluso paisajes según esta opinión teórica, y con resultados sorprendentemente impresionantes. El orden cuidadoso de los espacios en *Paisaje en el entierro de Focio* (fig. 282) es casi matemáticamente preciso. Sin embargo, el efecto de la claridad racional tiene una sombría calma. Este estado de ánimo sintonizaba con el tema de Poussin, el entierro de un héroe griego que murió por negarse a ocultar la verdad: el paisaje se convierte así en recordatorio de la virtud estoica. Aunque quizá no podamos ya leer esa escena de modo tan específico, seguimos respondiendo a su austera belleza.

Si Poussin fue el que celebró los aspectos heroicos de la antigüedad, Claude Lorrain, el gran paisajista francés, se encargó de sus aspectos idílicos. También él pasó casi toda



282. Nicolás Poussin. *Paisaje con el entierro de Focio*. 1648. Oleo sobre lienzo, 1,13 × 1,74 m. Louvre, París

283. Claude Lorrain. *Una pastoral*. c. 1650. 40 × 54 cm. Yale University Art Gallery, New Haven, Connecticut



su carrera profesional en Roma, explorando el campo cercano, la Campagna, de modo más completo y afectivo que cualquier italiano. Incontables dibujos, realizados todos en su lugar correspondiente, atestiguan su extraordinaria capacidad de observación. No obstante, esos esbozos sólo eran la materia prima de sus pinturas, que no apunta a la exactitud topográfica, sino a evocar la esencia poética de un campo habitado por los ecos de la antigüedad. A menudo, como en *Una Pastoral* (fig. 283), las composiciones están cubiertas por la atmósfera neblinosa y luminosa de primeras horas de la mañana y últimas horas de la tarde; el espacio se extiende serenamente, en lugar de retroceder paso a paso como en los paisajes de Poussin. En esas vistas hay un aire de nostalgia, de experiencia del pasado atesorada por la memoria; atrae por tanto a los septentrionales que sólo han visto Italia brevemente... o que quizá no la han visto nunca.

## ARQUITECTURA

Entre tanto, en la propia Francia, el Clasicismo barroco arquitectónico se convirtió en el «estilo real» oficial cuando el joven Luis XIV tomó las riendas del Gobierno en el año 1661. Colbert, principal consejero del rey, construyó el aparato administrativo en el que se apoyaría el poder del monarca absoluto. En este sistema, que trataba de someter los pensamientos y acciones de toda la nación a un estricto control superior, las artes visuales tenían como tarea la glorificación del rey. El pintor Charles Lebrun se convirtió en el supervisor de todos los proyectos artísticos reales. Como otorgador principal del mecenazgo del arte regio, fue tanto el poder que tuvo que a efectos prácticos se convirtió en el dictador de las artes en Francia. El control centralizado de las artes visuales no lo ejerció Lebrun sólo mediante el poder del dinero; incluyó también un nuevo sistema de educar a los artistas en el estilo oficialmente aprobado. Durante la Antigüedad y la Edad Media, los artistas se habían formado mediante el aprendizaje, y esa costumbre, honrada por el tiempo, siguió predominando en el Renacimiento.

Pero cuando los artistas obtuvieron el estatus de las artes liberales (ver pág. 196), desearon añadir un conocimiento teórico a su formación «mecánica». Fundaron con ese fin «academias de arte», siguiendo el modelo de las academias de los humanistas (el nombre deriva del bosquecillo de Academe, en donde Platón se encontraba con sus discípulos). Las academias de arte aparecieron por primera vez en Italia; parece ser que fueron asociaciones privadas de artistas que se reunían periódicamente para dibujar a un modelo y debatir sobre cuestiones de teoría del arte. Posteriormente, dichas academias se hicieron cargo de algunas de las funciones de los gremios, pero sus enseñanzas estaban limitadas y se encontraban lejos de ser sistemáticas. Así era la Academia Real de Pintura y Escultura de París, fundada en 1648; cuando Lebrun se convirtió en director en 1663, estableció un currículo rígido de instrucción obligatoria en cuestiones prácticas y teóricas basado en un sistema de «reglas». Ese sistema sirvió de modelo para todas las academias posteriores, incluyendo a sus sucesoras modernas, las escuelas de arte de hoy. Una gran parte del cuerpo doctrinal derivaba de las opiniones de Poussin, pero llevadas a extremos racionalistas. La Academia ideó incluso un método de clasificar, en grados numéricos, los méritos de los artistas pasados y presentes, en categorías tales como dibujos, expresión y proporción. Es innecesario decir que los antiguos recibieron las puntuaciones superiores, que después de ellos venían Rafael y Poussin; los venecianos, que tanto énfasis ponían en el color, ocupaban una posición baja, pero no tanto como la de los flamencos y holandeses. Los temas fueron clasificados de modo similar, desde los históricos (clásicos o bíblicos) en la escala superior, a los bodegones en la inferior.

Sabemos que Luis XIV se decidió deliberadamente por el Clasicismo desde el gran primer proyecto de su reinado, la finalización del Louvre. Los trabajos en el palacio se habían realizado intermitentemente, siguiendo las líneas del plano de Lescot (ver fig. 250), durante más de un siglo; faltaba cerrar el patio por el lado este, con una fachada impresionante. Colbert invitó a Ber-



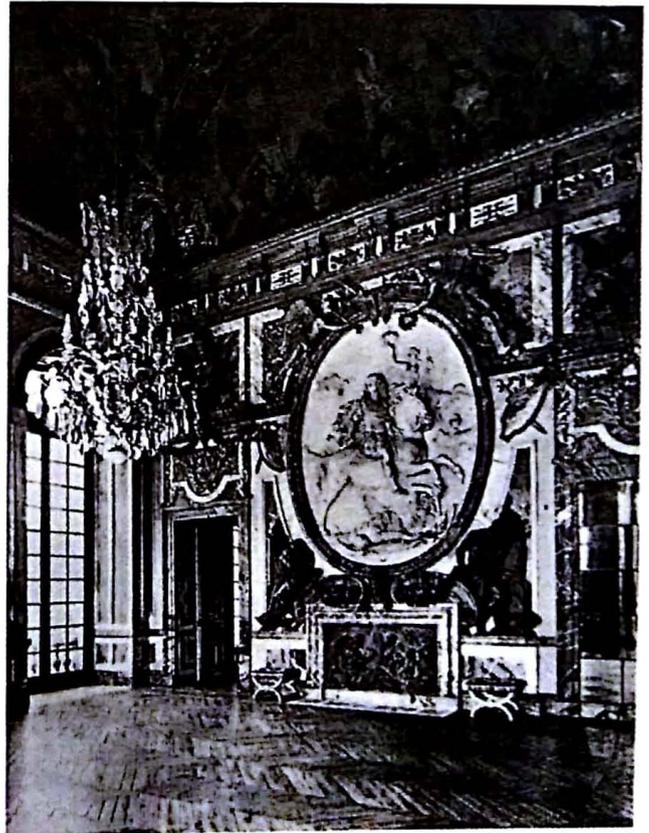
284. Claude Perrault. Frontal este Louvre, París. 1667-70.

nini a que fuera a París, esperando del famoso maestro del Barroco romano lo que ya había realizado con tanta magnificencia para la iglesia. Bernini envió tres planos, todos a una escala que hubieran dejado pequeñas las partes que ya existían del palacio. Tras muchas deliberaciones e intrigas, Luis XIV rechazó esos planos y encargó el problema a un comité de tres artistas, Louis Le Vau, arquitecto de la corte quien ya antes había trabajado en el proyecto; Charles Lebrun, su pintor de corte, y Claude Perrault, quien no era arquitecto profesional, sino estudioso de la arquitectura antigua. Los tres fueron responsable de la estructura que acabó construyéndose (fig. 284), aunque suele concedérsele a Perrault la mayor parte. El plano sugiere en cierto modo la mentalidad de un arqueólogo, pero con capacidad para saber seleccionar aquellos rasgos de la arquitectura clásica que vincularían a Luis XIV con la gloria de los césares sin dejar de ser compatibles, al mismo tiempo, con las partes más antiguas del palacio. El pabellón central tiene un frontal de templo romano, y las alas aparecen como los flancos de aquél, dobladas hacia afuera para formar un plano. El tema del templo exigía un orden único de columnas de bulto redondo, pero sin embargo el Louvre tenía tres pisos, dificultad resuelta habilidosamente tratando la planta baja como la base del templo y haciendo retroceder las dos superiores hacia la pan-

talla de la columnata. El diseño completo combina grandeza y elegancia de un modo que justifica plenamente su fama.

Irónicamente, este gran ejemplo del Clasicismo resultó demasiado puro. Perrault desapareció pronto de la esfera arquitectó-

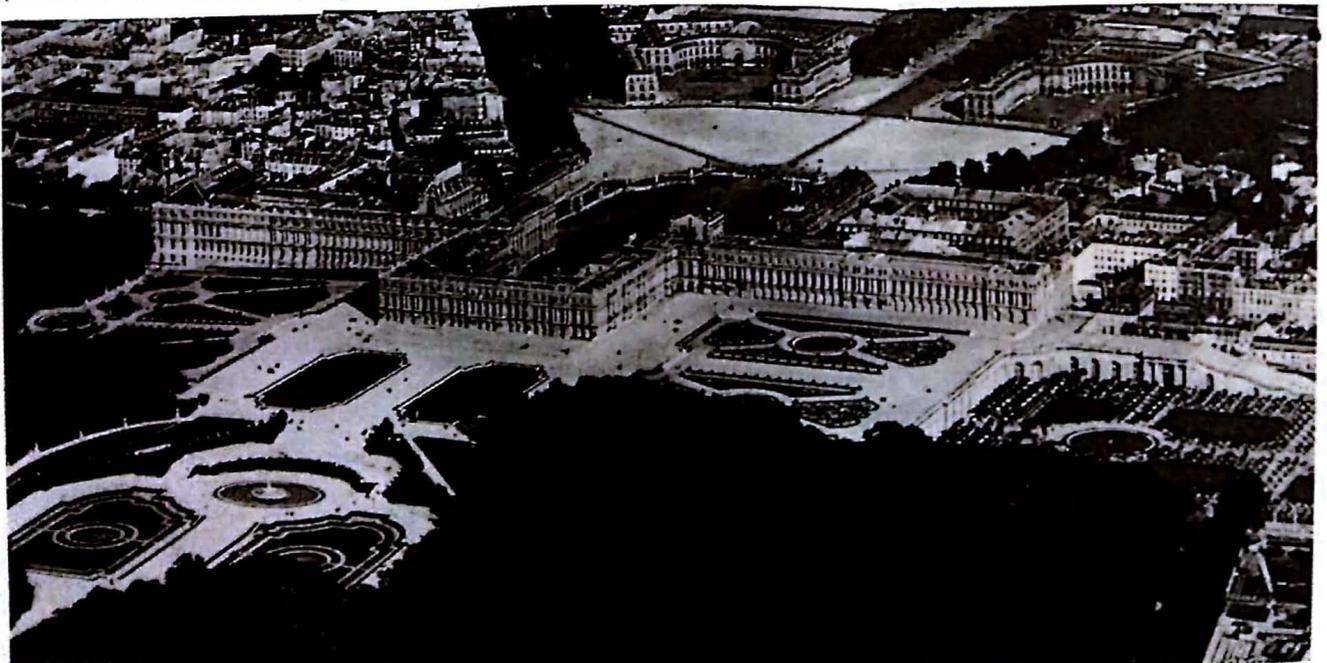
285. Jules Hardouin-Mansart, Charles Lebrun y Antoine Coysevox. Salón de la Guerra, Palacio de Versalles. Iniciado en el 1678



nica y los rasgos del Barroco reaparecieron en la mayor de las empresas del rey, el Palacio de Versalles. Luis XIV no estaba tan interesado por la teoría arquitectónica y los exteriores monumentales, como por los interiores lujosos que sirvieran de escenario apropiado para sí mismo y para su corte. El hombre a quien escuchó realmente no fue a un arquitecto, sino al pintor Lebrun. Este había estudiado en Roma con Poussin, pero también le impresionaban los grandes planes decorativos del Barroco romano. Se convirtió en un decorador soberbio utilizando el trabajo combinado de arquitectos, escultores, pintores y artesanos para conjuntos de un esplendor desconocido hasta entonces, como el Salón de la Guerre en Versalles (fig. 285). El hecho de subordinar todas las artes a un único objetivo, en este caso la glorificación de Luis XIV, era ya Barroco en sí mismo; si bien Lebrun no fue tan lejos como Bernini, sin embargo sí se basó libremente en sus recuerdos de Roma. En algunos aspectos el Salón de la Guerre parece más cercano al diseño escenográfico de Burnacini (fig. 259) que a la fachada de Louvre de Perrault. Y, como en numerosos interiores barrocos italianos, los ingredientes separados resultan menos impresionantes que el efecto de la totalidad.

El Palacio de Versalles, a unos 20 Km. del centro de París, fue iniciado por Le Vau. Tras su muerte, el proyecto se amplió mucho, bajo la dirección de Jules Hardouin-Mansart, para acomodar a la casa real, cuyo número crecía constantemente. El frontal de jardín, pensando como vista principal del palacio, llegó a adquirir una enorme longitud (fig. 286), por lo que el diseño de la fachada, una variante menos severa que la columnata del Louvre de Perrault, parece repetitiva y fuera de escala. El bloque central contiene una sola dependencia, el famoso Salón de los Espejos. Y a sus lados se encuentran el Salón de la Guerre y la Paix. Aparte de su interior magnífico, el aspecto más impresionante de Versalles es el parque que se extiende durante varios kilómetros por el lado oeste del frontal del jardín (en la vista aérea de la fig. 286 solo puede verse una pequeña parte). Su creación, debido a André Le Nôtre, se correlaciona tan estrictamente con el plano de palacio que se convierte en una continuación del espacio arquitectónico. Lo mismo que el interior de Versalles, estos jardines formales, con sus terrazas, cuencas de agua, setos recortados y estatuas tenían que proporcionar un escenario apropiado para las apariciones públicas del rey. Esta regularidad

286. Louis Le Vau y Jules Hardouin-Mansart. Palacio de Versalles (vista aérea desde el oeste). 1669-85. (Jardines de André Le Nôtre, 1664-72)





287. Gian Lorenzo Bernini. *Modelo para estatua ecuestre de Luis XIV.* 1670. Terracota, 76 cm. de altura. Galería Borghese, Roma

geométrica impuesta a todo un área rural transmite el espíritu del absolutismo en mayor medida que el propio palacio.

## ESCULTURA

El «estilo real» oficial se logró en la escultura mediante un proceso muy semejante al de la arquitectura. Mientras estuvo en París, Bernini esculpió un busto en mármol de Luis XIV y recibió también el encargo de realizar una estatua ecuestre del rey. Este proyecto, para el que hizo un espléndido modelo en terracota (fig. 287), compartió el destino de sus diseños para el Louvre. Aunque representó al Rey con prendas militares clásicas, la estatua fue rechazada; parece ser que resultaba demasiado dinámica para salvaguardar la dignidad de Luis XIV.

Esta decisión tuvo consecuencias de largo alcance, pues posteriormente se levantarían estatuas ecuestres del Rey por toda Francia a modo de símbolos de la autoridad real, y el diseño de Bernini, si hubiera triunfado, podría haber servido de modelo a esos monumentos. Quedaron todos destruidos



288. François Girardon. *Modelo para estatua ecuestre de Luis XIV.* ¿1687? Cera, 76 cm. de altura. Yale University Art Gallery, New Haven, Connecticut (donación de Mr. y Mrs. James W. Fosburgh, 1933)

en la Revolución Francesa; sólo los conocemos por grabados, reproducciones y por modelos como el François Girardon (fig. 288), quien hizo también numerosas esculturas para el jardín de Versalles. Se trata en este caso, característicamente, de una adaptación de la estatua ecuestre de *Marco Aurelio*, que se halla en la colina Capitolina (ver fig. 76). Aunque puede parecer estática, en realidad poco convincente, comparándola con el diseño de Bernini, pueden verse claramente sus cualidades barrocas si la comparamos con su prototipo antiguo: el modelado fluido y el manto del rey movido por el viento. Incluso se sugiere un «complemento invisible»: en lugar de mirarnos a nosotros, el rey eleva la cabeza y se inclina hacia atrás como si estuviera comunicándose con algún poder celestial.

# Rococó

## Arquitectura: Alemania y Francia

El desenvolvimiento final del estilo inventado por Borromini se produjo al norte de los Alpes; en Austria y sur de Alemania. En estos países, asolados por la guerra de los 30 años, hubo poca actividad constructora hasta casi finales del siglo XVII; el Barroco fue un estilo importado que practicaron principalmente los italianos visitantes. Los artistas nativos no aparecen en primer plano hasta los años 1690. A partir de entonces se produjo un período de 50 años de actividad intensa que dio lugar a algunas de las creaciones más imaginativas de la historia de la arquitectura. Tendremos que contentarnos con una pequeña muestra de esos monumentos, levantados para glorificación de príncipes y prelados, que, hablando en términos generales, sólo merecen ser recordados como mecenas generosos de las artes. Johann Fischer von Erlach, el primer gran arquitecto del barroco tardío de la Europa central, se relaciona directamente con la tradición italiana. Su creación para la iglesia de San Carlos Borromeo en Viena (fig. 289) combina reminiscencias del exterior de San Pedro y del pórtico del Panteón con dos enormes columnas que sustituyen aquí a las torres de las fachadas. Con estos elementos inflexibles del arte romano imperial, instalados en las curvaturas elásticas de su iglesia, Fischer von Erlach expresa, con más audacia que cualquier arquitecto barroco italiano, la capacidad de la fe cristiana para absorber y transfigurar los esplendores de la antigüedad.

Los arquitectos de la generación siguiente, entre los cuales el más prominente fue Baltasar Neumann, tuvieron una tendencia hacia la ligereza y la elegancia. El proyecto más grande de Neumann, el palacio episcopal de Würzburg, incluye la imponente Kaisersaal (fig. 290), un gran salón ovalado decorado con tonos blancos, dorados y pastel:



289. (Arriba) Johann Fischer von Erlach. San Carlos Borromeo, Viena, 1716-37.

290. (Al lado) Baltasar Neumann. La Kaisersaal, Palacio Episcopal, Würzburg, 1719-44.

el plan de color favorito de mediados del siglo XVIII. Los elementos estructurales, como columnas, pilastras y arquitrabes, se minimizan; las ventanas y segmentos de la bóveda se marcan con molduras continuas semejantes a cintas y las superficies blancas son recorridas por dibujos ornamentales y regulares. Este repertorio de motivos de encajes y rizados, inventados en Francia hacia el año 1700, es la marca de fábrica de estilo Rococó, el cual combina aquí felizmente con la arquitectura del barroco tardío alemán. La bóveda, semejante a una membrana, tiene tantas aberturas ilusionistas de todo tipo que ya no sentimos que sea un límite espacial. Sin embargo, estas aberturas no muestran ya avalanchas de figuras





291. Giovanni Battista Tiepolo. Fresco del techo (detalle). 1751. Kaisersaal, Palacio Episcopal, Würzburg

292. Germain Boffrand. Salón de la Princesa, Hotel de Soubise, París. Iniciado en el 1732



y estallidos dramáticos de luz, como las de las bóvedas romanas (comparar fig. 255), sino el cielo azul y nubes iluminadas por el sol, con alguna ocasional criatura alada que

se remonta en esta expansión ilimitada. Los grupos sólidos de figuras sólo se encuentran en los extremos (fig. 291). La fase última y más refinada de la decoración ilusionista de techos está representada por su maestro más importante, Giovanni Battista Tiepolo. Veneciano por nacimiento y formación, Tiepolo combinó la tradición del ilusionismo barroco con el boato del Veronés. Su dominio de la luz y del color, la gracia y felicidad de sus pinceladas, le hicieron famoso más allá de su tierra natal. En los frescos de Würzburg, su capacidad alcanza la cima. Posteriormente fue invitado a decorar el palacio real de Madrid, donde pasó sus últimos años. En Francia, la máquina administrativa centralizada que había creado Colbert se detuvo tras la muerte de Luis XIV. La nobleza, unida hasta entonces a la corte de Versalles, se vio más libre de la vigilancia real. Muchos de los nobles decidieron no regresar a las casas de sus antepasados en provincias e irse a vivir a París, en donde construyeron elegantes casas urbanas que recibieron el nombre de *hoteles*. Como estos solares urbanos eran usualmente irregulares y limitados, ofrecían escasas oportunidades para los exteriores impresionantes; por tanto, la preocupación principal del arquitecto se centró en el trazado y decoración de los salones. Como las edificaciones patrocinadas por el Estado escaseaban, tomó nueva importancia el campo de la «creación destinada a viviendas privadas». Los *hoteles* exigían un estilo decorativo menos grandilocuente que el de Lebrun: un estilo íntimo y flexible que permitiera mayor capacidad al capricho individual sin las inhibiciones del dogma clasicista. Como respuesta a esa necesidad, los diseñadores franceses crearon el estilo Rococó. El Rococó fue un refinamiento en miniatura del Barroco curvilíneo «elástico» de Borromini y Guarini, por lo que pudo combinarse así felizmente con la arquitectura del Barroco tardío austriaco y alemán. Los principales ejemplos del estilo en Francia, como el Salón de la Princesa en el Hotel de Soubise, de Germain Boffrand (fig. 292), son menos exuberantes y de escala menor que los de la Europa central; los frescos de los techos y la escultura decorativa de los palacios y las

iglesias no resultaban convenientes para los interiores domésticos, por muy lujosos que fueran. Debemos recordar, por tanto, que en Francia la pintura y la escultura del Rococó están menos estrechamente relacionadas con su escenario arquitectónico que en Italia, Austria y Alemania, aunque reflejen el mismo gusto que produjo el Hotel de Soubise.

### Pintura: Francia

No podemos sorprendernos de que el corsé del sistema académico francés no produjera artistas significativos. Su rigidez absurda generó una contrapresión que se desahogó cuando la autoridad de Lebrun comenzó a declinar. Hacia el 1700, los miembros de la Academia formaron dos facciones enfrentadas por la cuestión del dibujo y frente al color: los conservadores (o «poussinistas») contra los «rubenistas». Los primeros defendían la opinión de Poussin según la cual el dibujo, que apelaba a la mente, era superior al color, mientras que los últimos afirmaban que el color era más fiel a la naturaleza. También señalaban que el dibujo, aunque basado en la razón, sólo atraía a unos cuantos expertos, mientras que el color atraía a todos. Esta argumentación tuvo implicaciones revolucionarias, pues proclamaba que el profano era el juez último de los valores artísticos, poniendo en cuestión la idea renacentista de que la pintura, en cuanto que arte liberal, sólo podía ser apreciada por la mente educada. En 1717, poco después de la muerte de Luis XIV, los «rubenistas» consiguieron un triunfo final cuando Antoine Watteau fue admitido en la Academia por su *Peregrinación a Citerea* (fig. 293). Esta pintura violaba todos los cánones académicos y su tema no se conformaba a ninguna categoría establecida. Pero la Academia, que ahora se había vuelto muy acomodadiza, inventó para Watteau la nueva categoría de *fêtes galantes* (entretenimientos o fiestas galantes). El término no se refiere tanto a este lienzo como a la obra del artista en general, la cual muestra principalmente escenas de la sociedad elegante, o actores de comedia, en par-

ques y escenarios semejantes. Es característico en él que entrelace el teatro y la vida real de modo que no pueda trazarse una distinción clara entre ambos. Pero la *Peregrinación* incluye otro elemento, la mitología clásica: las jóvenes parejas han llegado a Citerea, la isla del amor, para prestar homenaje a Venus (cuya imagen enguainada aparece en el extremo derecho). Cuando el día del encantamiento toca a su fin, suben en una barca acompañados de numerosos cupidos, para ser transportados de regreso al mundo cotidiano. El estilo recuerda en seguida el *Jardín del amor*, de Rubens (ver fig. 264), pero Watteau añade un tono conmovedor, un toque propio poético y sutil. Sus figuras no tienen la vitalidad robusta de Rubens, esbeltas y graciosas, se mueven con la seguridad estudiada de los actores que interpretan su papel de modo tan soberbio que nos conmueve más de lo que podría hacerlo la realidad.

Watteau señala el cambio en el arte y la sociedad francesa. La mayoría de los pintores rococó franceses posteriores siguen el estilo «rubenista» de Watteau, de escala detallada y deliciosa sensualidad en las formas y el tema, aunque sin la profundidad emocional que distingue el arte de Watteau. El mejor pintor de este grupo fue Jean Honoré Fragonard; nos basta aquí su *Bañistas* (fig. 294) para representar a los de su grupo. «Rubenista» más sincero que Watteau, Fragonard pinta con una espontaneidad y amplitud fluida que nos recuerda los esbozo al óleo de Rubens (ver fig. 263). Sus figuras se mueven con una gracia flotante que la relaciona también con Tiepólo, cuya obra había admirado en Italia (comparar fig. 291).

Hubo sin embargo otros pintores cuyo estilo sólo puede denominarse Rococó con reservas, como por ejemplo Jean Baptista Simeón Chardin. Los «rubenistas» habían preparado el camino para un interés nuevo por los maestros holandeses, Chardin fue el mejor pintor de género y bodegones representante de esta tendencia. Sus escenas de género, como el *Regreso del mercado* (fig. 295), muestra la vida en una casa parisina de clase media con tal sentimiento por la belleza oculta en los lugares comu-



293. (Al lado, arriba) Antoine Watteau. *Peregrinación a Citerea*. 1717. Oleo sobre lienzo, 1,29 × 1,94 m. Louvre, París.

294. (Al lado, abajo.) Jean Honoré Fragonard. *Bañistas*. c. 1765. Oleo sobre lienzo, 64 × 80 cm. Louvre, París.

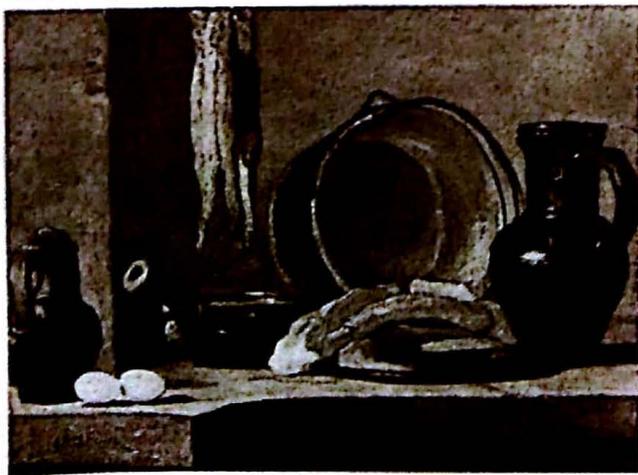
295. Jean Baptista Simeón Chardin. *De regreso del mercado*. 1739. Oleo sobre lienzo, 46 × 37 cm. Louvre, París.



nes y un sentido tan claro del orden espacial que sólo podríamos compararlo con Vermeer. Pero su notable técnica es muy distinta de la de cualquier artista holandés. Desprovistas de bravura sus pinceladas transmiten la luz sobre las superficies de color con un toque cremoso que es al mismo tiempo analítico y sutilmente poético. Sus bodegones suelen reflejar el mismo entorno modesto, renunciando a la «atracción por el objeto» de sus predecesores holandeses. En los ejemplos de la figura 296, sólo vemos los objetos comunes que pertenecen a cualquier cocina: jarras de arcilla, una cazuela, un cazo de cobre, un trozo de carne cruda, arenque ahumado y dos huevos. ¡Pero colocados cada uno de esos objetos en relación con los demás, qué importantes parecen, cada uno de ellos digno de la atención del artista y de la nuestra! A pesar de su preocupación por los problemas formales, evidente en el dibujo detalladamente equilibrado, Chardin trata estos objetos con un respeto cercano a la reverencia. Para él son, más que formas, colores y texturas, símbolos de la vida del hombre ordinario. En espíritu, ya que no en los temas, Chardin es más semejante a Louis Le Nain que a cualquier pintor holandés.

La mayor comprensión del Rococó francés la podemos obtener de los retratos, pues la transformación de la imagen del hombre está en el corazón de la época. En los retratos de la aristocracia los hombres eran do-

296. Jean Baptista Simeón Chardin. *Bodegón en la cocina*. c. 1730-35. Lienzo, 31 × 38 cm. Ashmolean Museum, Oxford



297. Marie Louise Elizabeth Vigée-Lebrun. *Princesa de Polignac*. 1783. Lienzo, 98 × 71 cm. National Trust, Waddesdon Manor

tados con la ilusión del carácter como atributo natural de su posición en la vida, derivada de su nacimiento noble. Pero los mejores logros del retratismo Rococó se reservaron para la mujer, hecho éste que no debe sorprendernos en una sociedad que convirtió en ídolos el culto al amor y la belleza femenina. Una de las mejores practicantes de este estilo fue una hermosa mujer: Marie Louise Elizabeth Vigée-Lebrun.

Gozó de gran fama durante toda su larga vida, lo que le hizo recorrer todos los rincones de Europa; incluso Rusia, a donde huyó durante la revolución francesa. La *Princesa de Polignac* (fig. 297) fue pintada pocos años después de que Vigée se hubiera convertido en la retratista de la reina María Antonieta, y sirve ampliamente para demostrar su capacidad. La princesa tiene el encanto eternamente juvenil de los *Bañistas* de Fragonard (ver fig. 294), mucho más persuasiva por el encantador tratamiento que da el artista a sus ropas. Hay, al mismo tiempo, una sensación de transitoriedad

en el estado de ánimo que ejemplifica la teatralidad caprichosa del Rococó. Interrumpida en su canto, la princesa lírica se convierte en la contrapartida, en la vida real, de las criaturas del *Peregrinaje a Citera*, de Watteau (ver fig. 293), por medio de los sentimientos delicados que comparte con la joven del *Regreso del mercado*, de Chardin (ver fig. 295).

#### Arquitectura: Inglaterra

No habíamos considerado la arquitectura inglesa desde que habíamos hablado del estilo perpendicular (ver pág. 144). Esta forma insular del Gótico tardío resultó ser extraordinariamente persistente; absorbió el vocabulario estilístico del Renacimiento italiano durante el siglo XVI, pero en el año

298. Christopher Wren. Fachada occidental, Catedral de San Pablo, Londres. 1675-1710



1600 las edificaciones inglesas seguían conservando una «sintaxis perpendicular». Lo que finalmente puso fin a esta persistente tradición gótica fue la influencia de Palladio, sustituyéndola por una lealtad al clasicismo igualmente poderosa. Podemos ver este clasicismo en algunas partes de la catedral de San Pablo (fig. 298), de Sir Christopher Wren, el gran arquitecto inglés de finales del siglo XVII: la bóveda parece una versión muy ampliada del Tempietto de Bramante (ver fig. 214). En otros aspectos, San Pablo es un diseño barroco puesto al día que refleja un conocimiento completo de la arquitectura contemporánea en Italia y Francia. Sir Christopher estuvo cerca de ser la contrapartida barroca de los artistas científicos del Renacimiento. Intelectual prodigioso, estudió primero anatomía, luego física, matemáticas y astronomía, siendo muy estimado por Sir Isaac Newton. Su interés serio por la arquitectura no empezó hasta que tenía 30 años. Sin embargo, no parece haber una vinculación directa entre sus ideas científicas y las artísticas. Si el gran incendio de Londres de 1666 no hubiera destruido la catedral gótica de San Pablo, así como otras muchas iglesias menores, Sir Christopher no habría pasado de ser un arquitecto aficionado. Pero tras la catástrofe fue designado por la comisión real para la reconstrucción de la ciudad y pocos años después empezaba sus planos para San Pablo. En su único viaje al extranjero había visitado París en la época de la disputa sobre la finalización del Louvre, y debió ponerse al lado de Perrault, cuyo diseño para el frontal de éste queda claramente reflejado en la fachada de San Pablo. Sir Christopher no se mostró indiferente ante los logros del Barroco romano. Debía desear que la nueva San Pablo fuera como el San Pedro de la Iglesia de Inglaterra, más sobria y menos grande, pero igualmente impresionante.

### **Pintura: Inglaterra**

Inglaterra no aceptó nunca el estilo Rococó en su arquitectura. Por otra parte, la pintura rococó francesa produjo un efecto decisivo, aunque no se haya reconocido, a

través del canal, y ayudó a producir la primera escuela de pintura inglesa desde la Edad Media con una importancia que sobrepasara lo local. El primero de estos pintores, William Hogarth, apareció en los años 1730 con un nuevo tipo de pintura que describió como «temas morales modernos... similares a las representaciones de la escena». Dijo que deseaba ser juzgado como dramaturgo, aunque sus «actores» sólo pudieran «representar una pantomima». Tanto estas pinturas como los grabados que hizo de ellas para su venta popular las realizó en series, con detalles recurrentes en cada escena que sirvieran para unificar la secuencia. Las «obras de moralidad» de Hogarth enseñan, mediante ejemplos horribles, las virtudes de la clase media sólida: muestran una joven del campo que sucumbe a las tentaciones de la moda londinense; los males de las elecciones corruptas; los libertinos aristócratas que sólo viven para un placer ruinoso casándose con mujeres ricas de estatus inferior por su dinero (que en seguida dilapidan). En la *Orgía* (fig. 299), perteneciente al *Progreso del libertino*, el joven derrochador se permite vino y mujeres en exceso. La escena se halla tan repleta de indicaciones visuales que su descripción completa requeriría varias páginas, además de referencias constantes a episodios relacionados con ésta. Pero a pesar de la falta de imaginación, la pintura tiene un gran atractivo. Hogarth combina parte de la viveza de Watteau con el gusto narrativo de Jan Steen, con lo que nos entretiene para que podamos gozar de su sermón sin sentirnos abrumados por su mensaje. Es probablemente el primer artista de la historia que se convirtió también en crítico social por propio derecho.

La única fuente constante de ingreso de los pintores ingleses fue el retrato. También en este caso el siglo XVIII produjo un estudio que diferenció las tradiciones continentales de las que habían dominado este campo desde la época de Holbein. Su maestro más importante, Thomas Gainsborough, comenzó pintando paisajes y terminó siendo el retratista favorito de la alta sociedad británica. Sus primeros retratos, como el de *Robert Andrews y su esposa* (fig. 300), tienen



299. William Hogarth. *La orgía*, escena III de *The Rake's Progress* (El progreso del libertino). c. 1734. Lienzo, 62 x 74 cm. Sir John Soane's Museum, Londres

un encanto lírico que no se encuentra siempre en sus pinturas posteriores. Comparándolo con el artificio de Van Dyck en *Carlos I de caza* (ver fig. 266), estas dos personas, miembros de la aristocracia terrateniente, se encuentran a gusto en ese escenario, de modo natural y sin pretensiones. El paisaje, aunque deriva de Ruisdael y su escuela, tiene un aire hospitalario e iluminado por el sol que nunca fue logrado (o deseado) por los maestros holandeses; y la gracia casual de las figuras nos recuerda indirectamente el estilo de Watteau. Los retratos posteriores de Gainsborough, como el magnífico que realizó a la gran actriz Mrs. Siddons (fig. 301), tienen otras virtudes: una elegancia fría que traduce las poses aristocráticas de Van Dyck a los términos de finales del siglo XVIII, y una técnica fluida y translúcida

que nos recuerda a Rubens. Gainsborough pintó *Mrs. Siddons* como un acto de oposición consciente a su gran rival en la escena londinense, Sir Joshua Reynolds, quien un año antes había retratado a la misma modelo para que representara a la musa trágica (fig. 302). Reynolds, presidente de la Royal Academy desde su fundación en el año 1768, fue el protagonista del enfoque academicista del arte, que él había adquirido durante dos años de estancia en Roma. Como sus predecesores franceses, formuló en su famoso *Discourses* lo que consideraba que eran las teorías y reglas necesarias. Esencialmente, sus opiniones eran las de Lebrun, pero atemperadas por el sentido común británico. Lo mismo que Lebrun, pensaba que era difícil dar vida a esas teorías en la práctica real. Aunque prefería la



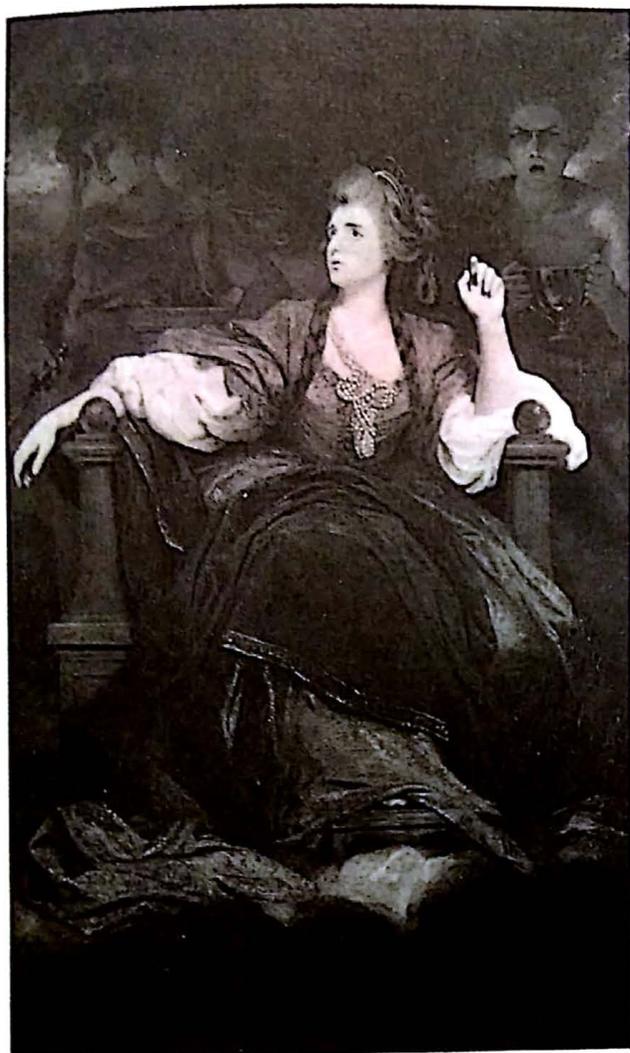
300. Thomas Gainsborough. *Robert Andrew y su esposa*. c. 1748-50. Oleo sobre lienzo, 69 × 119 cm. National Gallery, Londres (reproducido por cortesía de los Trustees)

pintura histórica en el gran estilo, la gran mayoría de sus obras son retratos «ennoblecidos», siempre que era posible, por adiciones o disfraces alegóricos, como los de su pintura de Mrs. Siddons. Su estilo debe mucho más a los venecianos, al Barroco flamenco e incluso a Rembrandt (obsérvese la iluminación en *Mrs. Siddons*) de lo que él aceptaría en la teoría. Los dos retratos de Mrs. Siddons tienen un carácter claramente inglés, pero su relación con el estilo rococó francés es inequívoca; obsérvese su parecido con la *Princesa de Polignac* de Vigée (ver fig. 297), de aproximadamente el mismo período.

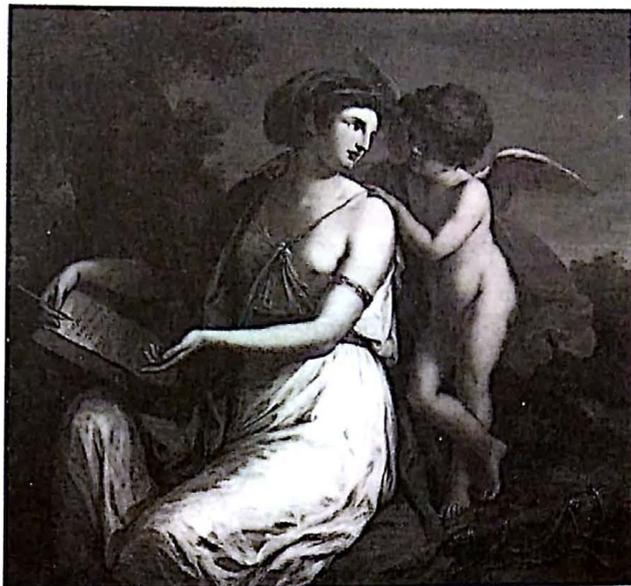
Uno de los miembros fundadores de la Royal Academy fue la artista de origen suizo Angelica Kauffmann. Pasó 15 años en Londres entre los neoclásicos ingleses, a quienes había conocido en Roma en el círculo del crítico e historiador de arte Johann Winckelmann (ver pág. 308). Tenía las ambiciones de una pintora narrativa. Una de sus obras más hermosas, *Safo* (fig. 303), es notable por su encanto y contenido personal. Inspirada por Eros, la legendaria poe-

301. Thomas Gainsborough. *Mrs. Siddons*. 1786. Oleo sobre lienzo, 125 × 99 cm. National Gallery, Londres (reproducido por cortesía de los Trustees)





302. Sir Joshua Reynolds. *Mrs. Siddons como la Musa Trágica*. 1784. Oleo sobre lienzo, 2,36 × 1,46 m. Henry E. Huntington Library and Art Gallery, San Marino, California.



303. Angelica Kauffmann. *Safo*. 1775. Oleo sobre lienzo, 1,39 × 1,45 m. Ringling Museum of Art, Sarasota, Florida

tisa griega es contemplada mientras escribe una línea (en griego) de uno de los versos de su *Oda a Afrodita*: «Vuelve y líbrame del dolor insoportable». El artista John Henry Fuseli dijo de Kauffmann que «sus heroínas son ella misma», y esta pintura debía tener un particular significado para ella. *Safo* era el símbolo de los logros de la mujer en las artes; logros que Kauffmann se esforzó felizmente por conseguir. El que la artista diera al rostro de *Safo* algunos de sus propios rasgos atestigua su identificación con la poetisa.

# Tabla sinóptica III

1400	HISTORIA POLITICA	RELIGION, LITERATURA	CIENCIA, TEGNOLOGIA
	<p>Gran cisma papal (desde 1378) por fin solucionado; el Papa regresa a Roma</p> <p>Cosimo de Médici, ciudadano principal de Florencia en 1434-64</p>	<p>Leonardo Bruni (c. 1374-1444), <i>Historia de Florencia</i></p> <p>Léon Battista Alberti (1404-1472), <i>Sobre arquitectura; Sobre pintura</i></p> <p>Jan Hus, reformador checo, quemado en la hoguera por herejía en 1415; Juana de Arco, quemada en la hoguera por herejía y brujería en 1431</p> <p>El Concilio de Florencia intenta unir las fes católica y ortodoxa, 1439</p>	<p>El príncipe de Portugal, Enrique el Navegante (1394-1460) promueve la exploración geográfica</p> <p>Gutenberg inventa la impresión con tipos móviles, 1446-50</p>
	<p>El dominio de los Habsburgo sobre el Sacro Imperio Romano comienza el 1452</p> <p>Fin de la Guerra de los Cien Años, 1453</p> <p>Constantinopla cae ante los turcos, 1453</p> <p>Lorenzo de Médici, «el Magnífico», gobernante de hecho de Florencia, 1469-92</p> <p>Fernando e Isabel unen España, 1469</p> <p>España y Portugal se dividen el Nuevo Mundo meridional, 1493-94</p> <p>Carlos VIII de Francia invade Italia, 1494-99</p> <p>Enrique VII (r. 1485-1509), primer rey Tudor de Inglaterra</p>	<p>Marsilio Ficino, filósofo neoplatónico italiano (1433-1499)</p> <p>Pío II, Papa humanista (r. 1458-64)</p> <p>Sebastián Brant, <i>La nave de los locos</i>, 1494</p> <p>Savonarola, virtual gobernante de Florencia, 1494; quemado en la hoguera por herejía, 1498</p>	<p>Bartolomeo Díaz rodea el cabo de Buena Esperanza, 1488</p> <p>Cristóbal Colón descubre América, 1492</p> <p>Vasco de Gama llega a la India y vuelve a Lisboa, 1497-99</p>
	<p>Carlos V es elegido Sacro Emperador Romano, 1519; saqueo de Roma, 1527</p> <p>Hernán Cortés gana para España, en México, el Imperio Azteca, 1519; Francisco Pizarro conquista Perú, 1532</p> <p>Enrique VIII de Inglaterra (r. 1509-47) funda la Iglesia Anglicana, 1534</p> <p>Guerras de príncipes luteranos y católicos en Alemania; Paz de Augsburgo (1555), permite a cada soberano decidir la religión de sus súbditos</p>	<p>Erasmus de Rotterdam, <i>Elogio de la locura</i>, 1511</p> <p>Thomas Moro, <i>Utopía</i>, 1516</p> <p>Martín Lutero (1483-1546) plantea las 95 tesis en 1517; excomulgado en 1521</p> <p>Castiglione, <i>El Cortesano</i>, 1528</p> <p>Maquiavelo, <i>El Príncipe</i>, 1532</p> <p>Ignacio de Loyola funda la orden jesuita en 1534</p> <p>Juan Calvino, <i>Instituto de la religión cristiana</i>, 1536</p>	<p>Vasco de Balboa avista el Océano Pacífico, 1513</p> <p>Primera circunnavegación del globo, por Fernando Magallanes y su tripulación, 1520-22</p> <p>Copérnico refuta la visión geocéntrica del universo</p>

NOTA: La numeración de las reproducciones en blanco y negro se indica con caracteres en cursiva, mientras que la de las láminas de color se hace con negritas.  
La duración de los reinados y los pontificados se expresa con la abreviatura «r.».

## ARQUITECTURA

## ESCULTURA

## PINTURA

1400

Brunelleschi empieza su carrera como arquitecto, 1419; cúpula de la catedral de Florencia (140; San Lorenzo, Florencia (191)  
Michelozzo, Palazzo Medici-Riccardi, Florencia (192)

Donatello, *San Jorge* (182); *Profeta* (Zuccone) (183); *David* (184)  
Ghiberti, «Puertas del Paraíso», Baptisterio Florencia (186)  
Luca della Robbia, *Resurrección* (187)  
Donatello, estatua ecuestre del Gattamelata, Padua (185)

S. Dorotea, xilografía (180)  
Hubert y/o Jan van Eyck, *Crucifixión; Juicio Final* (166)  
Masaccio, *Santísima Trinidad*, fresco, Sta. Maria Novella, Florencia (195)  
Maestro de Flémalle, *Retablo de Merode* (165)  
Hubert y Jan van Eyck, *Retablo de Gante* (167-69); *Hombre del turbante rojo* (170); *Desposorios de Arnolfi* (171, 172)  
Rogier van der Weyden, *Descendimiento de la Cruz* (173)  
Conrad Witz, retablo de la catedral de Ginebra (178)  
Domenico Veneziano, *La Virgen y el Niño con santos* (196)

1450

Alberti, S. Andrea, Mantua (193)  
Giuliano da Sangallo, Sta. Maria delle Carceri, Prato (194)

Antonio Rossellino, *Giovanni Chellini* (188)  
Verrocchio, *Puto con el delfín*, Florencia (190)  
Pollaiuolo, *Hércules y Anteo* (189)

Castagno, *David* (198)  
Mantegna, frescos de la Capilla Ovetari, Padua (202).  
Piero della Francesca, frescos de Arezzo (197)  
Maestro francés meridional, *Pietà de Aviñón* (179)  
Hugo van der Goes, *Retablo de Portinari* (174)  
Botticelli, *Nacimiento de Venus* (199)  
Ghirlandaio, *Viejo con su nieto* (201)  
Schongauer, *Tentaciones de San Antonio*, grabado (181)  
Leonardo, *Adoración de los Magos* (205)  
Perugino, *Entrega de las llaves*, Capilla Sixtina, Roma (204)  
Giovanni Bellini, *San Francisco en éxtasis* (203)  
Geertgen tot Sint Jans, *Natividad* (175)  
Leonardo, *Última Cena*, Sta. Maria delle Grazie, Milán (206)  
Dureró, *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, xilografía (241)  
Piero di Cosimo, *Descubrimiento de la miel* (200)

1500

Bramante, *Tempietto*, Roma (214); planta para San Pedro, Roma (215, 216)  
Miguel Angel es nombrado arquitecto de San Pedro, Roma, 1546 (217)  
Lescot, *Patio Cuadrado del Louvre*, París (250)

Miguel Angel, *David* (209), sepulcro de Giuliano de Medici, Florencia (213)  
Cellini, *Salero de Francisco I* (235)  
Goujon, *Fuente de los Inocentes*, París (251)

Dureró, *Autorretrato* (240)  
Bosco, *Jardín de las delicias* (176, 177)  
Leonardo, *Mona Lisa* (207)  
Giorgione, *La tempestad* (220)  
Miguel Angel, bóveda de la Capilla Sixtina, Roma (210, 211, 212)  
Grünewald, *Retablo de Isenheim* (238, 239)  
Leonardo, *Embrión en el útero* (208)  
Rafael, *Escuela de Atenas* fresco, Stanza della Signatura (218), Villa Farnesina, Roma (219)  
Dureró, *Caballero, muerte y diablo*, grabado (242)  
Tiziano, *Bacanal* (221); *Hombre con guante* (222)  
Raimondi (de Rafael), *Juicio de París*, grabado (339)  
Rosso Fiorentino, *Descendimiento de la Cruz* (226)  
Holbein, *Erasmus de Rotterdam* (245)  
Parmigianino, *Autorretrato* (225)  
Correggio, *Asunción de la Virgen*, fresco, catedral de Parma (231)

1500  
cont.)

550

Iván el Terrible de Rusia (r. 1547-84)  
 Carlos V se retira en 1556; su hijo Felipe II es rey de España, los Países Bajos y el Nuevo Mundo  
 Isabel I de Inglaterra (r. 1558-1603)  
 El luteranismo se convierte en la religión estatal en Dinamarca en el 1560 y en Suecia en el 1593  
 Los Países Bajos se rebelan contra España en 1586  
 La Armada española derrotada por la inglesa, 1588  
 Enrique IV de Francia (r. 1589-1610); Edicto de Nantes (1598), que establece la tolerancia religiosa

Montaigne, ensayista francés (1533-1592)  
 Concilio de Trento para la reforma católica, 1545-63  
 Santa Teresa de Avila, santa española (1515-1582)  
 Giorgio Vasari, *Vidas*, 1564  
 William Shakespeare, dramaturgo inglés (1564-1616)

600

Se funda Jamestown, Virginia, en 1607; Plymouth y Massachusetts en 1620  
 Guerra de los Treinta Años, 1618-48  
 El Cardenal Richelieu, consejero de Luis XIII, consolida el poder del rey, 1624-42  
 El Cardenal Mazarino gobierna Francia durante la minoría de edad de Luis XIV, 1643-61 (guerra civil, 1648-53)  
 Carlos I de Inglaterra es decapitado en el 1649; República bajo Cromwell, 1649-53

Miguel de Cervantes, *Don Quijote*, 1605-16  
 John Donne, poeta inglés (1572-1631)  
 Biblia del rey Jaime, 1611  
 René Descartes, matemático y filósofo francés (1596-1650)

Johannes Kepler establece el sistema planetario, 1609-19  
 Galileo (1564-1642) inventa el telescopio, 1609; establece el método científico  
 William Harvey describe la circulación de la sangre, 1628

1650

Carlos II restaura la monarquía inglesa, 1660  
 El Parlamento inglés acepta el Habeas Corpus, 1679  
 Federico Guillermo, el Gran Elector (r. 1640-88) funda el poder de Prusia  
 Luis XIV rey absoluto de Francia (r. 1661-1715), revoca el Edicto de Nantes, 1685  
 La Gloriosa Revolución contra Jaime II de Inglaterra, 1688; Ley de los Derechos

Molière, dramaturgo francés (1622-1673)  
 Blaise Pascal, científico y filósofo francés (1623-1662)  
 Spinoza, filósofo holandés (1632-1677)  
 Racine, dramaturgo francés (1639-1699)  
 John Milton, *El paraíso perdido*, 1667  
 John Bunyan, *Pilgrim's Progress*, 1678  
 John Locke, *Ensayo concerniente al conocimiento humano*, 1690

Isaac Newton (1642-1727), teoría de la gravedad, 1687

1700

Pedro el Grande (r. 1682-1725) occidentaliza Rusia, derrota a Suecia  
 Inglaterra derrota a Francia en Blenheim, 1704  
 Robert Walpole es el primero que ocupa el cargo de Primer Ministro, 1721-42  
 Federico el Grande de Prusia derrota a Austria, 1740-45

Alexander Pope, *Rape of the Lock*, 1714  
 Daniel Defoe, *Robinson Crusoe*, 1719  
 Jonathan Swift, *Viajes de Gulliver*, 1726  
 Los hermanos Wesley fundan el Metodismo, 1738  
 Voltaire, autor francés (1698-1778)

Carolus Linnaeus, botánico sueco (1707-1778)

1750

Guerra de los Siete Años (1756-63). Inglaterra y Prusia frente a Austria y Francia, llamada Guerra Francesa e India en América; Francia es derrotada en la Batalla de Québec, 1769  
 Catalina la Grande (r. 1762-96) extiende el poder de Rusia al Mar Negro

Thomas Gray, *Elegy*, 1750  
 Diderot, *Enciclopedia*, 1751-72  
 Samuel Johnson, *Dictionary*, 1755  
 Edmund Burke, reformador inglés (1729-1797)

James Watt patenta la máquina de vapor, 1769  
 Priestley descubre el oxígeno 1774  
 Se perfeccionan los altos hornos alimentados con coque, c. 1760-75

Palladio, Villa Rotonda, Vicenza (237)

Giovanni Bologna, *Rapto de la Sabina*, Florencia (236)

Clouet, *Francisco I* (246)  
 Pontormo, *Estudio de una joven* (224)  
 Altdorfer, *Batalla de Issos* (244)  
 Cranach, *Juicio de París* (243)  
 Correggio, *Júpiter e Io* (232)  
 Parmigianino, *la Virgen del cuello largo* (227)  
 Girolamo Savoldo, *San Mateo* (233)  
 Holbein, *Enrique VIII* (247)

Maderno, nave y fachada de San Pedro, Roma; columnata de Bernini (256)  
 Borromini, S. Carlo alle Quattro Fontane, Roma (260)

Bernini, *David* (257); Capilla Cornaro, Roma (258)

Bronzino, *Eleanora de Toledo y su hijo Giovanni de Medici* (228)  
 Bruegel, *el Retorno de los cazadores* (249); *la Tierra de Jauja* (248)  
 Tiziano, *Cristo coronado de espinas* (223)  
 Veronés, *Cristo en la casa de Leví* (234)  
 El Greco, *Entierro del conde Orgaz* (230)  
 Tintoretto, *Ultima Cena* (229)  
 Caravaggio, *Vocación de San Mateo* Capilla Contarelli, Roma (252)  
 Annibale Carracci, bóveda de la Galería Farnesio, Roma (254)

Perrault, frontal este del Louvre, París (284)  
 Hardouin-Mansart y Le Vau, Palacio de Versalles, iniciado el 1669 (286); Salón de la Guerra (285)  
 Wren, Catedral de San Pablo, Londres (298)  
 Guarini, Palazzo Carignano, Turín (261)

Bernini, modelo para la estatua ecuestre de Luis XIV (287)  
 Girardon, modelo para la estatua ecuestre de Luis XIV (288)

Rubens, *Erección de la cruz* (262); *Marta de Médici, Reina de Francia, desembarcando en Marbella* (263)  
 Artemisia Gentileschi, *Judith y la doncella con la cabeza de Holofernes* (253)  
 Hals, *el Alegre bebedor* (268)  
 Leyster, *Niño con flauta* (270)  
 Rubens, *Jardín del amor* (264)  
 Pietro de Cortona, bóveda del Palazzo Barberini, Roma (255)  
 Heda, *Bodegón* (276)  
 Van Dyck, *Retrato de Carlos I de caza* (266)  
 Rubens, *Paisaje con el Château de Steen* (265)  
 Rembrandt, *Cegando a Sansón* (271)  
 Poussin, *Rapto de las Sabinas* (281)  
 Le Nain, *Familia campesina* (279)  
 De La Tour, *José el carpintero* (280)  
 Poussin, *Paisaje con el entierro de Focio* (282)

Fischer von Erlach, San Carlos Borromeo, Viena (289)  
 Neumann, Palacio Episcopal, Würzburg (290)  
 Boffrand, Hotel de Soubise, París (292)

Lorrain, *Pastoral* (283)  
 Rembrandt, *Cristo predicando* (273)  
 Ruisdael, *El Cementerio* (275)  
 Rembrandt, *Jinete polaco* (274)  
 Velázquez, *Meninas* (267)  
 Steen, *Vispera de San Nicolás* (277)  
 Hals, *Las regentas del hospicio de ancianos de Haarlem* (269)  
 Vermeer, *La carta* (278)  
 Rembrandt, *Autorretrato* (272)

Watteau, *Peregrinaje a Citerea* (293)  
 Chardin, *Bodegón en la cocina* (296)  
 Hogarth, *Progreso del libertino* (299)  
 Chardin, *Regreso del mercado* (295)  
 Gainsborough, *Roberto Andrew y su esposa* (300)

Tiépolo, fresco de la bóveda de Würzburg (291)  
 Fragonard, *Bañistas* (294)  
 Kauffmann, *Safo* (303)  
 Vigée-Lebrun, *Princesa de Polignac* (297)  
 Reynolds, *Mrs. Siddons como la Musa trágica* (302)  
 Gainsborough, *Mrs. Siddons* (301)

