

EL QUATTROCENTO

Rafael Argullol

Editorial Montesinos
Barcelona 1988

Recensión Realizada por David Chacobo

INTRODUCCIÓN

El Quattrocento es el único momento histórico que, por su vertebración y coherencia, tiene una sólida unidad cultural frente (o en relación) a los distintos fenómenos que en y desde la Edad Media han sido llamados “renacimientos”. En él se cristalizan definitivamente todos los elementos renovadores que han aflorado a lo largo de la civilización tardomedieval.

Geográficamente, el movimiento artístico y cultural cuyo centro de irradiación es Florencia y cuyo marco específico es italomediterráneo. Sin embargo, por Quattrocento cabe, también entender al concepto que califica a una bien determinada conciencia estética y, más en general, a un “estado de mente” con una personalidad propia. Es decir, a un arte y a un pensamiento que, con desarrollos desiguales e inevitables tensiones, presentan una apreciable cohesión y una poderosa lógica interna.

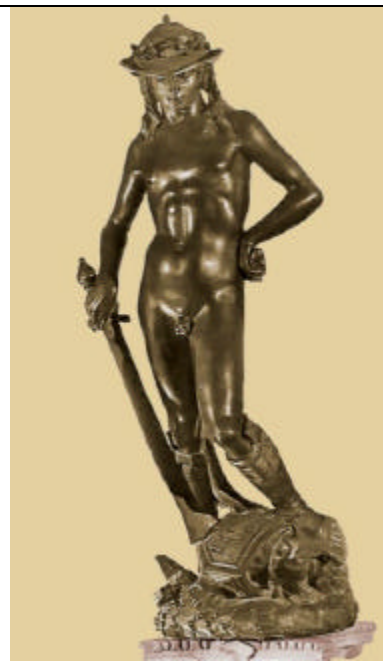
Dos ideas básicas recorren las páginas que siguen: la certidumbre de que el primado de la belleza es la privilegiada columna que sostiene el entero edificio del Renacimiento y la constatación de que, en éste, el triunfo de la individualidad inaugura la grandeza y la tragedia del hombre moderno.

EL CUERPO HUMANO COMO UNIDAD SIMBÓLICA

La contemplación del segundo “David” de Donatello o de “La Virgen de las Rocas” de Leonardo da Vinci agota, instantáneamente, un elevado tanto por ciento de las argumentaciones académicas sobre la identidad del Renacimiento. Frente a todo ello un hecho permanece, sin embargo, incontrovertible: la representación del cuerpo humano en la pintura y la escultura del Quattrocento (con importantes legados en el siglo anterior y, todavía, fuertes influencias en el siguiente) significa una etapa con atributos estéticos estrictamente propios y diferenciados.



La Virgen de las Rocas (Leonardo da Vinci)



Segundo “David” 1440-50 (Donatello)

El cuerpo humano es, por antonomasia, la unidad simbólica del Renacimiento. Y ello no solamente porque en él se manifiesta una nueva individualidad, según la indesmentida tesis de Jakob Burckhardt, sino, principalmente, porque en él se materializan tanto las distintas doctrinas teóricas como las múltiples manifestaciones artísticas del Quattrocento. Precisamente lo que otorga homogeneidad al movimiento humanista (que en realidad alberga en su seno muy distintas corrientes filosóficas) es la confianza, inédita desde la Antigüedad, en la integridad física y psicológica del hombre. Idea que, en la primera mitad del siglo XV, germina paralelamente a la revolución estética que, también basada en aquella integridad, tiene lugar en Florencia de la mano de hombres como Masaccio, Masolino, Brunelleschi, Jacopo della Quercia o Donatello.

En el plano del pensamiento tanto la “filosofía de la contemplación” de la Academia platónica de Careggi como la “filosofía de la acción” de Maquiavelo apoyan la dignidad y libertad del hombre en su capacidad de autoidentidad moral y física. En literatura, siguiendo el camino marcado por Petrarca, la predominante espiritualidad del *dolce stil nuovo* se transforma paulatinamente de acuerdo con la complejidad que la época otorga al individuo. En “Il Cortigiano”, Castiglione presenta un paradigma humano que es una síntesis de idealidad y sensualidad, de armonía física y moral. En el “Orlando el Furioso”, Ariosto, siguiendo los pasos del individualismo heroico postulado por el Humanismo, hace hincapié en la *energeia*, como el signo más característico del hombre.

Pero, tal vez, el caso más interesante sea el de la arquitectura. Es sabido que durante largos años Miguel Angel acaricia la idea, nunca realizada, de construir una gigantesca obra en la que se fusionaran la arquitectura y la escultura, el edificio y el cuerpo. Sin embargo, éste no es sólo un espejismo del artista que domina los años tardíos del Renacimiento, sino *un problema central* de todo el Quattrocento. El nexo entre el cuerpo y el edificio, y la conexión entre las proporciones paradigmáticas de ambos, ocupa un destacado lugar en los principales escritos sobre teoría del arte. En *Della Pittura* (1436), *De Re Aedificatoria* (1450) y *De statua* (1464) de Leon Battista Alberti, en *De Prospectiva pingendi* (1480-90), de Piero della Francesca, o en *De divina proportione* (1497), de Luca Pacioli, se aborda explícitamente el tema de la transposición entre las formas del cuerpo humano y del cuerpo arquitectónico. En realidad ello forma parte de una transposición más general entre el macrocosmos y el microcosmos, entre la naturaleza y la vida: el universo constituye al hombre a su imagen y el hombre construye sus obras siguiendo la misma regla. Esta es, para el artista renacentista, la cadena generadora de la *armonía universal*.

De ahí la preocupación quattrocentista, de raíz pitagórica y platónica, por descifrar matemáticamente y aplicar técnicamente la “divina proporción” y el “número áureo” capaces de integrar aquella armonía universal en el arte. De ahí la omnipresente importancia de la máxima “ad hominis bene figurati exactam rationem” con la que Vitruvio en el tercer libro de su “De Architectura” (27-23 a.C.) había resumido el carácter antropomórfico de la arquitectura y el carácter geométrico, simétrico y arquitectónico del cuerpo humano. Alberti insiste reiteradamente en esta relación como base última de toda obra de arte. A ella se refieren los famosos emblemas de Leonardo da Vinci en los que se superpone la figura humana en un cuadrado o un círculo.

No obstante, más importante que estas teorizaciones y simbolismo es la consecuencia artística de la interconexión entre cuerpo humano y cuerpo arquitectónico. Extremadamente representativa es, a este respecto, la obra de Piero della Francesca. En la “Madona della Misericordia” (1499), la Virgen es al mismo tiempo una figura y un templo. Solemne y simétrica, con su manto desplegado forma un arco que cobija a los fieles que están postrados ante ella. En un sentido distinto también los frescos del Coro de San Francesco en

Arezzo (1458-1466) muestran la mutua influencia que Piero della Francesca otorga a los espacios anatómicos y arquitectónicos. Frontones, columnas, ropajes y figuras responden al equilibrio antropomórfico de la entera composición. A medida que avanza el Quattrocento el pleno acuerdo, a través de la forma, la luz y el color, entre la arquitectura y las figuras (reflejo de la armonía renacentista entre la naturaleza y el hombre) es una de las búsquedas más recurrentes de la época. Filippo Lippi, Andrea del Castagno y Domenico Veneziano en Florencia. Giovanni Bellini y Vittore Carpaccio en Venecia son destacados ejemplos de un proceder que se hace extensivo a la casi totalidad de los artistas de la segunda mitad del siglo XV.



Virgen de la Misericordia (Piero della Francesca)

HOMUS NOVUS

En términos éticos es, pues, la transformación del lenguaje figurativo, eje de una revolución estilística general, lo que señala una incontrovertible cesura entre el Renacimiento y los períodos anteriores. Todo el *Trecento*, a partir de Giotto, estimula la lenta y contradictoria germinación de un nuevo estilo. Bajo el hieratismo y la abstracción de raíz medieval se incubaba la semilla de otro orden formal. Pero, aun desgarrándose, es todavía el mundo de los universales, con sus secuelas antiindividualizadoras y metafísicas, el que predomina en el terreno del arte.

La mirada antimediieval hacia la Antigüedad clásica, base del movimiento humanista que sigue el camino abierto por Petrarca, se extiende determinadamente al arte toscano. Pero esta mirada, arqueológica y filológica (y no meramente alegórica como en la Edad Media) va mucho más allá de la estricta imitación de las obras antiguas. En realidad, para los artistas florentinos de principios del siglo XV, además de la recuperación de una riqueza técnica y compositiva que había caído en el olvido, es la confirmación de una concepción estética. En ella el ansia antropocéntrica a al que tienden larvadamente las tendencias

culturales del *Trecento*. Tras la pérdida de espacialidad y de materialidad del Medioevo, el cuerpo humano se abre al espacio arquitectónico. Destruída la abstracción de origen teocéntrico, la figura del *homo novus*, síntesis y aspiración de la época, es representada con un volumen, un movimiento y una energía completamente nuevos.

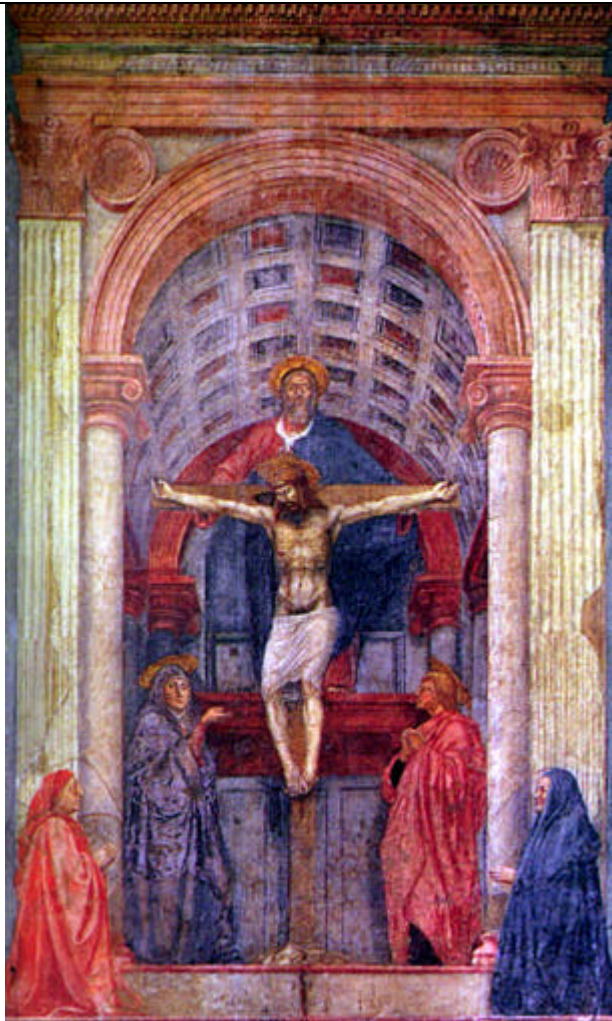
Precisamente, desde este punto de vista, la importancia de Masaccio reside en que es el primer pintor, que osa llevar a sus últimas consecuencias aquellas ideas que, irresueltas, han aflorado en el arte italiano desde Giotto. Tanto en los frescos de la “Cappella Brancacci” (1426-28) como en los de Santa Maria Novella (1426-28) el *homo novus* es representado según la dimensión que guiará todo el Renacimiento. En “El Tributo de la Moneda” de la “Capella Brancacci” se encuentran tres de los elementos básicos de esta dimensión. El retorno a la naturaleza y la búsqueda de una armonía entre el hombre y aquélla son resueltos mediante el equilibrio, en “profundidad” (o, si se quiere, en “perspectiva”), de las figuras de Jesucristo y los Apóstoles y el paisaje del Pratomagno. Frente a la artificiosidad que la representación paisajística todavía tiene en el *Trecento*, en la obra de Masaccio, gracias al nuevo tratamiento espacial, el fondo natural aparece como el manto lógico a la acción que se desarrollo en primer plano. En segundo lugar, la presentación de los cuerpos es ya plenamente anatómica: los personajes representados tienen en sus miembros y en sus ropajes una consistente materialidad y muestran la prioridad que el artista otorga al movimiento.



El Tributo de la Moneda 1424-1428 (Masaccio)



La Resurrección del hijo de Teófilo (Masaccio)



La Trinidad (Masaccio)

En “La resurrección del hijo de Teófilo”, también de la Capella Brancacci, y en “La Trinidad” de Santa Maria Novella, cabe añadir otro elemento innovador: el marco arquitectónico que encierra las escenas representadas. Ya Giotto y Orcagna han utilizado este recurso. Sin embargo, en éstos se trata de una construcción flotante, irreal. En Masaccio la incorporación plástica del escenario arquitectónico es totalmente coherente. No es un artificio significativo pero aislado, como en el caso de sus predecesores, sino que es otra consecuencia del nuevo lenguaje que, fundamentalmente a través de los hallazgos en el campo de la *perspectiva* realizados por Filippo Brunelleschi, va impregnando el arte florentino del primer tercio del *Quattrocento*.

Por los mismos años toda la energía del *homo novus* queda admirablemente representada en la escultura (inigualada en todo el Renacimiento, salvo en algunas obras de Miguel Angel) de Donatello. Éste resume, quizá mejor que ningún otro artista florentino, la función unificadora y simbólica que el Renacimiento da a la figura humana. Por supuesto que en Donatello es fundamental la reincorporación artística de la Antigüedad. Más, a diferencia de Lorenzo Ghiberti, obsesionado por la reproducción de la estatuaria romana, aquél se aleja de cualquier tentación imitativa. Donatello ya no es “gótico”, pero tampoco pretende seguir una estricta normativa “clásica”. Lejos de academicismos, en su dilatada obra busca las distintas formulaciones de una estética basada en un nuevo lenguaje figurativo. Tan capaz es de tallar las formas efébricas (aunque siempre provistas de vigor) de los dos “David” (1409 y

1450-2), como las solemnes de los profetas “Jeremías” (1423-26) y “Abacuc” (1427-36), o las guerreras del “Monumento Gattamelata” (1448). Tan pronto se inclina por la serenidad de un “San Jorge” (1415-17) como por las expresiones desgarradas de la cabeza de Holofernes (en el grupo “Judith y Holofernes” (1456)) y de “María Magdalena” (1458). Con Donatello la escultura renacentista alcanza prontamente su madurez lingüística. Bajo su cincel el minucioso estudio anatómico tiene el mismo valor que la búsqueda de la acción, la corporeidad y la individualización. Más, a diferencia de algunos de sus contemporáneos, como Michelozzo di Bartolomeo o Lucca della Robbia, se halla escasamente preocupado por la consecución de los cánones clásicos. La *expresividad*, por encima de la perfección atarácica, ocupa el centro de su atención, inaugurando un itinerario que luego reemprenderán Verrocchio, Antonio del Pollaiuolo y Miguel Ángel.

ARQUITECTURA DE LAS EMOCIONES

El lenguaje artístico del *Quattrocento* es, desde un principio, decididamente expresionista. Cualquiera de las obras citadas de Donatello confirma esta afirmación. Ello no es menos evidente en la pintura de Masaccio. Si comparamos el “Adán y Eva” de la *Capella Brancacci* con cualquier anterior obra de la pintura italiana, se hace evidente el cambio sustancial en el tratamiento no sólo de las anatomías (con la explícita introducción del desnudo) sino también de los rasgos faciales. El entero trazado de los cuerpos, llenos de fuerza y de movimiento, demuestra, como otras obras de Masaccio, la nueva andadura del arte toscano. Sin embargo, de un modo más espectacular, el rostro de Eva se manifiesta como uno de los hitos más revolucionarios de la historia de la pintura. En aquél, Masaccio no únicamente se aleja de las concepciones pictóricas anteriores, sino que, incluso, marca distancias respecto al artista contemporáneo que le es estéticamente más próximo. Frente a esto, el rostro de Eva pintado por Masaccio es totalmente “moderno”: a través de la contracción desgarrada de sus facciones la representación física sirve para explicitar las fuerzas interiores. *El Cuerpo humano ha dejado de ser un motivo alegórico-abstracto para convertirse en una expresión de la interioridad.*

Esta es una de las claves del *Quattrocento*: en el cuerpo como símbolo de una nueva unidad, en la figura del *homo novus*, convergen, en equilibrio, tanto los flujos exteriores como los interiores. Fuera de sí, en la realidad, el artista capta la imagen de la naturaleza. Dentro de sí, en su emotividad, la imagen de su espíritu. Y ambas imágenes se superponen, se contradicen y se concretan en la obra de arte. Las diferentes tendencias e investigaciones del Renacimiento tienen en común una representación de la anatomía humana como una *arquitectura de las emociones*. Por ello, en la especificidad quattrocentista, en la representación del hombre como una arquitectura de las emociones, confluyen tanto el estudio científico de la naturaleza como el estudio de la estructura psicológica del ser humano. Y no en vano, sino consecuentemente con esta búsqueda específica, es Leonardo da Vinci quien de una manera más universal representa la culminación y la síntesis de las distintas aspiraciones del Renacimiento.

Los logros, cronológicamente tempranos, de Masaccio y Donatello, independientemente de las distintas orientaciones que después, a mediados de siglo, puedan emprender en Piero della Francesca o un Andrea del Castagno, o, ya a finales, un Verrocchio o un Botticelli, demuestran que a principios del *Quattrocento* se configuran, *in nuce*, las diversas formulaciones lingüísticas que dan unidad (y contradictoriedad) a la estética del Renacimiento. Naturalismo e idealismo, realismo y clasicismo no definen períodos sino que

son componentes de un mismo itinerario que poseyendo una fuerte identidad es profundamente heterogéneo.

El cuerpo humano tiende a ser considerado como el *signo universal* por excelencia. Su belleza física es el núcleo en el que se manifiestan las bellezas de la naturaleza y del espíritu. Para los seguidores de la Academia de Careggi (y para la mayoría de los humanistas, aun los no platónicos) la figura humana es la estructura visible de la armonía. Y lo que es todavía más importante desde el punto de vista artístico: las proporciones anatómicas son moldeadas por la acción de las “almas”, tanto de aquella universal que rige la naturaleza (*anima mundi*) como de aquellas otras, individuales, que impulsan la actividad psíquica de los hombres. La anatomía humana alcanza su perfección representativa cuando es capaz de integrar y manifestar los movimientos del espíritu.

En este sentido, Leon Battista Alberti escribe: “Los movimientos del alma deben ser reconocidos a través de los movimientos del cuerpo (...). Nosotros, pintores, deseamos mostrar los movimientos espirituales a partir de los movimientos de los miembros del cuerpo”. Leonardo da Vinci, aun criticando la cualificación científica de la “fisiognomía” defendida por Alberti y Pollaiuolo (como algunos artistas flamencos y alemanes) fundamenta en principios parecidos su “teoría de la expresión”: “El buen pintor debe pintar principalmente dos cosas: el hombre y las ideas de la mente del hombre”. Y, precisamente, si un problema se encuentra en un permanente primer plano a lo largo de las numerosas anotaciones leonardianas, éste es el de la manifestación figurativa de las emociones, de las ideas, de los sentimientos.

La maestría pictórica debe homologarse a la capacidad del artista por representar símbolos corporales que sean totalizadores, individualizadores e identificadores. Figuras que integren el triángulo analógico formado por naturaleza, cuerpo y mente. Este es uno de los grandes logros plásticos de Sandro Botticelli, el cual, persiguiendo una representación anatómica que sea al mismo tiempo un complejo estudio psicológico, consigue con el “San Agustín” de Ognissanti (1480) una de las obras más notables de todo el Renacimiento.

VARIACIONES SOBRE EL TEMA DE LA ARMONÍA

El arte del Renacimiento, desde Donatello y Masaccio hasta Leonardo, Rafael y el primer Miguel Angel, persigue demostrar la nueva complejidad y la nueva idealidad del hombre. En este sentido corre paralelo de la formulación antropocéntrica que está en la base de la cultura humanista. El hombre como *alter deus* de los humanistas tiene su equivalencia plástica en la transformación figurativa de la anatomía humana. LA cual se realiza tanto a partir de la naturaleza como a partir de la “idea”. Precisamente la gran riqueza de la imagen renacentista deriva de la permanente tensión entre la búsqueda de lo natural y la búsqueda de una nueva idealidad, entre la confianza en la experiencia y la percepción expresionista de los dictados anímicos, entre la mimesis y la inspiración. El cuerpo, la visualización artística del *alter deus*, se convierte en una síntesis de naturaleza y de psique, de energía y de contemplación, de objeto científico (anatómico) y de sujeto moral.

En la representación de las proporciones anatómicas exactas se aúnan tres anhelos: la plasmación del “modelo natural”, la posibilidad de un estatuto científico (matemático para la pintura) y, finalmente, la consumación estética de la “idea” de la armonía, de la perfección fisicomoral.

Alberti, apasionado estudioso de los Antiguos y especialmente de Vitruvio, es probablemente el artista del *Quattrocento* más preocupado por obtener una normativa

“clásica” para el arte. En su opinión el principio de la belleza debe perseguir, por encima de los juicios y de los gustos, una ley inmutable: “muchos dicen que nuestras ideas de la belleza son falsas, manteniendo que las formas varían y cambian según el gusto de cada individuo y no dependen de ninguna ley artística. *Es un común error de ignorancia mantener que no existe lo que no se conoce.* En esta última frase se contiene el núcleo de la estética albertiana: la “idea”, que no es conocida por la experiencia sino dictada por el raciocinio, es el elemento fundamental y prioritario del arte.

Para Alberti, pues, la recurrencia a la teoría de la proporciones (a la matemática y la antropometría: la ciencia), sirve en un primer proceso para determinar la exactitud del “modelo natural”, para luego, y como objeto básico, contribuir a alcanzar la “idea” de belleza perfecta. No en vano Alberti dedica denodados esfuerzos a conseguir las proporciones perfectas (inmutables, secretas, “divinas”) tanto de los cuerpos como de los edificios y es el artista del *Quattrocento* que más insiste en la existencia de un *numero d’oro* y de una *sectio aurea* que, poseídos ocultamente por los Antiguos, eran la piedra angular de la grandeza grecorromana.

Piero della Francesca, al insistir en el triple objetivo de la “teoría de las proporciones” (exactitud natural, fundamento científico del arte, y perfección) llega a conclusiones más radicales que Alberti. Piero della Francesca participa del gran sueño renacentista: la fusión de los principios estéticos y científicos bajo el común denominador de la belleza perfecta de los cosmos, tanto del “macrocosmos” universal como de los “microcosmos” individuales. La astronomía renacentista, al menos desde el Cardenal de Cusa hasta Copérnico, otorga al juicio científico una base eminentemente estética: el ansia de la perfección geométrica absoluta del cosmos entraña el anhelo de la belleza ideal. A la inversa, aunque persiguiendo el mismo deseo, cuando Piero della Francesca concibe matemáticamente al arte, también cree identificar en las formas geométricas las raíces últimas de la belleza. El camino es distinto al del Alberti, más la conclusión es muy semejante: tampoco Piero della Francesca renuncia a la mimesis realista, pero, al igual que aquél, investigando los principios inmutables de la belleza se aproxima a las tradiciones pitagórica y platónica. La imagen del cuerpo humano se alimenta tanto de la imagen que le proporciona la naturaleza, cuanto de la imagen ideal que el hombre forja de sí mismo mediante su voluntad de belleza absoluta.

Según se desprende de sus escritos, en Leonardo da Vinci la búsqueda de las proporciones adecuadas para el cuerpo humano varía en un aspecto importante en relación a las teorías de Alberti y della Francesca. A diferencia de éstos, Leonardo no parece directamente preocupado por hallar los principios de la belleza inmutable sino, al contrario, por investigar aquellos otros que reflejen la continua mutabilidad de las emociones. Leonardo pone más énfasis que sus predecesores en el carácter prioritario de la “imitación de la naturaleza” y en la observación directa de los fenómenos (“una pintura es tanto más digna de alabanza cuanto más exactamente acorde sea con la cosa imitada”). Y, al menos, tanto como ellos en el carácter científico del proceso artístico. Sin embargo, para él, el objetivo privilegiado del arte es la expresión de los caracteres individuales.

De acuerdo con esta tesis, Leonardo ataca repetidamente la intención albertiana de hallar un canon único de la belleza, en el que cree adivinar un empobrecedor academicismo y un peligroso retorno al abstraccionismo escolástico. Sin embargo, no deja de resultar sorprendente, para quien ataca la noción del canon único, que en toda la pintura de Leonardo subyazca la misteriosa búsqueda de un sobresaliente modelo de expresión. Contemplando el famoso rostro sobre el que insistentemente Leonardo vuelve a lo largo de toda su vida (*La virgen de las rocas* (1483-90), *La Virgen y Santa Ana* (1499), *La Gioconda* (1503), *La Virgen y Santa Ana* (1508-1510), *San Juan Bautista* (1509-12)), es difícil no concluir que también aquél, a pesar de sus manifestaciones, no se halla poseído por el

deseo de encontrar la “forma perfecta de la belleza”. Y que donde Alberti se esfuerza por determinar lo absoluto a través de correspondencias algebraicas y Piero della Francesca a través de figuras geométricas, Leonardo trata de conseguirlo mediante un modelo de expresión que por su fascinación inquietante resultará único e imperecedero.

En realidad, en Leonardo da Vinci, se resume la transformación de la identidad anatómica del *Quattrocento*. El símbolo corporal eminentemente renacentista (que es el eje antropocéntrico que vertebra todo el arte de la época) es *el fruto de la tensión entre el “modelo natural”, conocido a partir de la experiencia, el deseo intelectual de la “belleza perfecta” y la percepción expresionista del “alma individual”*. La armonía, máximo anhelo de los artistas situados entre Brunelleschi y Rafael, se basa en el equilibrio de estos tres componentes. Ni el *Trecento* ni, por supuesto, el *Duecento*, participan todavía de esta concepción estética. De hecho el *Cinquecento* destruye los componentes estéticos quattrocentistas. Por un lado renuncia tanto al “modelo natural” como a la “belleza perfecta” (y consecuentemente, a las experimentaciones científico-matemáticas) que derivan de aquéllas. Por otro lado, el “expresionismo”, que en apariencia es su elemento preponderante, en especial por parte de los “manieristas”, al ser privado de sus contrapuntos, acaba vaciándose, en muchos casos, en un laberinto de formas huecas y desordenadas.

El caso de Miguel Angel es ilustrativo. Aunque es absurda la calificación de “manierista”, pues las raíces del artista son todavía demasiado “florentinas” y demasiado “quattrocentistas” para ello, sí es cierto que en la actitud estética del segundo Miguel Angel se presentan ya los síntomas de lo que será el arte posterior. Baste comparar algunas obras esenciales que, realizadas en períodos distintos, son comunes por su tema (la Virgen y Cristo) o por su lugar de ejecución (la Capilla Sixtina). Ente las “Pietà Palestrina” y “Pietà Rondanini” (esculpidas ambas en los últimos años de la vida del artista y la de San Pedro de Roma (1498), los cambios estéticos son evidentes y reflejan tanto la variación espiritual del artista, cuanto los signos de una época que ya ha roto definitivamente con la civilización proveniente del siglo anterior. La “Pietà” de Roma todavía guarda (y en términos supremos) el equilibrio quattrocentista. Las otras muestras cómo este equilibrio se ha roto bajo el impulso de un expresionismo desgarrado, violento y místico. Sintomático es también el diferente tratamiento anatómico de las figuras en los frescos del techo de la Capilla Sixtina (1508-12) y en los del “Juicio Final”, para el muro del altar de la misma capilla (1536-41). En los primeros los cuerpos son moldeados según el criterio, heredado del *Quattrocento*, de la unidad físico-moral de la belleza. En los segundos esta unidad queda parcialmente destruida en el intento del artista de renunciar al componente sensitivo de la belleza.

Con la pérdida de esta unidad se configura la desantropomorfización de la figura humana en el arte y, por tanto, el abandono del núcleo estético mismo del *Quattrocento*.

LA “TERRENIZACIÓN” DEL CIELO

El gran descubrimiento del *Quattrocento* estriba, pues, en concebir la belleza, en su unidad material e ideal, como una conjugación de las fuerzas de la sensualidad y de la abstracción. La confianza en la expresión sensorial del arte renacentista no tiene precedente si no es remontándose a la Antigüedad. Pero esta confianza (contrariamente al barroco) siempre se halla cimentada por la búsqueda, esencialmente intelectual-abstracta, de una nueva idealidad de la belleza. Frente a las escisiones medievales y a las que, otra vez, surgirán en el clima espiritual de la Contrarreforma y de la Reforma, *la idealidad*

quattrocentista está basada en la unidad ontológica y estética de la belleza, el amor y la verdad.

La nueva filosofía del amor que defiende Petrarca postula la convergencia, en la persona amada y en la belleza deseada, de fuerzas naturales y de fuerzas sobrenaturales, de componentes físico-sensoriales y de otros que proceden de la especulación subjetiva. Lo que hace Petrarca, como luego hará el antropocentrismo quattrocentista, es “incrustar” el cielo en la tierra: es decir, no renunciar a la idealidad, sino *crear una nueva idealidad en la que la belleza de las formas espirituales germinara y adquiriera su esplendor en la belleza de los cuerpos.*

Esta transformación, esta “terrenización” del cielo se hace especialmente evidente en las artes visuales. No cabe ninguna duda que la mayor revolución iconológica del Renacimiento es la *estetización* de las religiones, tanto de la grecorromana como de la judeocristiana. Dioses, héroes, vírgenes, apóstoles, profetas, santo...se convierten en *símbolos de belleza*. Lo que en realidad hacen los artistas renacentistas, en una operación que demuestra la especificidad “italomediterránea” del *Quattrocento*, es cambiar y fusionar el contenido simbólico de ambas tradiciones iconológicas. Frente a los trascendentalismos bizantino y gótico, la representación visual de la belleza se convierte en el objetivo prioritario. Y cuando, en la coronación histórica del arte renacentista, Rafael en los frescos de la “Stanza della Segnatura” (1508-11) reúne en un mismo conjunto a la Teología, a la Filosofía Pagana, a la Poesía y a la Justicia, el cielo y la tierra, lo sobrenatural y lo natural, la verdad y la belleza confirman su fusión y su unidad.

La aparición plena y desinhibida del desnudo tiene, a este respecto, una capital importancia, pues permite una detallada investigación de la anatomía corporal. Junto a él, el tratamiento, también nuevo, de los ropajes (velos que realzan la semidesnudez) sirve a los artistas renacentistas para poner de evidencia la importancia del relieve y de los movimientos. Por fin, el estudio de la morfología de los rostros contribuye eficazmente a destruir el hieratismo del arte anterior y a crear las nuevas formas de la expresividad.

No hay duda que la reconquista del desnudo tiene mucho que ver con la mirada retrospectiva hacia la Antigüedad propiciada, desde Petrarca, por el movimiento humanista. En el arte tardogótico, por ejemplo en la “Porta della Mandorla” florentina, empieza a resurgir lentamente. Sin embargo, es en las primeras décadas del siglo XV, de la mano de Masaccio, cuando adquiere una posición de primera importancia. Aquél, además de en la ya aludida y fundamental “Expulsión de Adán y Eva del Paraíso”, lo utiliza en diversas ocasiones. Parcialmente en la figura invertida del apóstol en “El Martirio de San Pedro” (1424-28). Totalmente en la figura arrodillada que ocupa la posición central de “La Resurrección del hijo de Teófilo” (1424-28). Masaccio es asimismo el responsable de la inflexión (hacia la corporeidad y la sensualidad) en la representación artística de la figura semidesnuda de Cristo crucificado. Tanto en la “Crucifixión” (1426-28) como en “La Trinidad” de Santa Maria Novella, Masaccio representa la imagen de Cristo con la energía, el volumen y la minuciosidad anatómica que ya anticipa las grandes obras maestras, sobre el mismo tema, de Andrea del Castagno, Signorelli o Rafael.

A partir de Masaccio el libre ejercicio de la representación física toma carta de naturaleza en la pintura italiana del *Quattrocento*. La pintura de Andrea del Castagno es una continua exaltación de la juventud y de la hermosura del vigor. Paolo Ucello, en sus tres variaciones sobre “La Batalla de San Romano” (1454-58) y en las “Escenas de caza” (1460), estudia a fondo los problemas del movimiento de los cuerpos. Filippo Lippi da un singular tratamiento “profano” a los temas tradicionales del arte cristiano y en algunas obras, como “El Banquete de Herodes” (1465), adelanta el erotismo botticelliano.

La Serenidad y el Desgarro. La primera dualidad arquetípica del *Quattrocento* es el fruto de la contradicción entre la búsqueda de una idealidad heroico-clásica y la necesidad de expresar los movimientos internos del alma. Tradicionalmente se ha atribuido a Rafael la culminación renacentista de la primera y a Miguel Ángel la de la segunda. También la distinción de tres períodos sucesivos en el *Quattrocento* (naturalista, clásico y expresionista) ha tendido a separar ambos lenguajes.

En el mismo Donatello quien esculpe las figuras, llenas de vigorosa serenidad, de “San Jorge” (1415-17) y de los profetas “Jeremías” (1423-26) y “Abacuc” (1427-36), y la terriblemente desgarrada de “Santa María Magdalena”. Es el mismo Donatello quien moldea el rostro grácil de “David” (1449-52) y, solo unos años más tarde (hacia 1458-60), en “El descendimiento de la Cruz” de San Lorenzo de Florencia crea un conjunto de extraordinario dramatismo en el que una de las mujeres se arranca los cabellos como si estuviera poseída por el furor de las ménades. Andrea del Castagno pinto el rostro patéticamente contraído de San Jerónimo (1454-55) con la viril tranquilidad del retrato de “Pippo Spano” (1450-57). Antonio del Pollaiuolo cincela tanto la impassibilidad de “Inocencio VIII” (1490) como el violento sufrimiento de Anteo en el grupo “Hércules sofocando a Anteo” (1465-70). El virulento Botticelli de “La destrucción de los niños de Korah” (1482), “Nosagio deglo Onesti” (1483) y “La Pietà” (1496) es bien conocido por la exquisita serenidad que ha hecho famosos sus rostros. Y aun el propio Rafael, árbitro del “clasicismo” renacentista, no escapa en la “Transfiguración” (1519) a la tentación de mostrar el desequilibrio expresionista de las emociones.

Está lejos de la verdad, pues, que el expresionismo renacentista se desarrolle en el *Cinquecento*. Ni tan solo es cierto que se inicie a finales del siglo XV, con la crisis cultural de Florencia y el paso del centro de poder artístico desde esta ciudad a Roma, Venecia y Milán. La búsqueda de lo que Leonardo llama *espressione*, lo mismo que la de una nueva idealidad heroica, es inherente a las diversas fases del desarrollo del arte quattrocentista y se halla perfectamente determinada en los artistas más representativos de la época.

El Guerrero y el Efebo. El “guerrero” y el “efebo” se alternan a lo largo de toda la vida como tipos simbólicos en los que se reflejan los paradigmas leonardianos del cuerpo humano. En el “guerrero” se destaca el vigor y la volumetría de los miembros, las dimensiones anatómicas aparecen muy marcadas, y los nervios y los músculos se hallan en estado de tensión. Los rasgos faciales tienden a indicar bien una situación de furor, bien una energética impassibilidad. En el guerrero se representa el ideal renacentista de la acción, del poder de la voluntad, de la furia que comporta el deseo de gloria, de la dignidad inherente a la grandeza.

Mientras el guerrero es, exclusivamente, un ideal de masculinidad, en el “efebo” hay una confluencia entre los ideales de ambos sexos. Su estructura anatómica es armónica y suave. Su fisiognomía está caracterizada por una ambigua dulzura. Frente a las pasiones en acción simbolizadas en el “guerrero”, el “efebo” es portador de una sensualidad relajada y grácil. Frente a la belleza de la energía, expresa la belleza de la contemplación. “San Juan Bautista” (1509-1512) es, posiblemente, el ejemplo más acabado del “efebo” leonardiano. Su rostro, sin embargo, no es sino una variación de otros rostros masculinos y femeninos a través de los cuales Leonardo crea un modelo imperecedero.

Esta dualidad es una forma de la tensión quattrocentista entre la búsqueda de la expresión y la búsqueda de la idealidad. A la tipología del guerrero corresponden obras tan importantes como el “San Jorge” y el “Monumento Gattamelata” de Donatello, el “Retrato ecuestre de John Hawkwood” de Paolo Uccello, el “Retrato ecuestre de Tolentino” de Andrea Castagno, el “Federigo da Montefeltre” de Piero della Francesca, el “Monumento Corleone” de

Verrocchio, las “Escenas de Batalla” de Bertoldo, la “Cabeza de Guerrero” de Lombardo y las estatuas de Lorenzo y Juliano de Medici esculpidas por Miguel Angel para coronar sus respectivos sepulcros.

El efebo ilumina tres obras sublimes: los “David” de Donatello, Verrocchio y Miguel Angel. Pero además de estos se extiende a: “Tamborileros” de Lucca della Robbia, “San Giovannino en el desierto” de Domenico Veneziano, “El Arcángel y Tobías” y la “Danza de los desnudos” de Antonio del Pollaiuolo, el “Angel músico de Signorelli, el “Apolo” de Bertoldo di Giovanni, el “San Juan Bautista” de Benedetto de Majano, el “Sueño del joven guerrero” de Rafael, etcétera, culminando con “Esclavo agonizando” que Miguel Angel esculpe para el mausoleo del Papa Julio II.

El Amor Sensual y el Amor Ideal. El conflicto y la conciliación entre el Amor sensual y el Amor ideal se prolonga durante todo el arte del Renacimiento hasta que la negativa de Miguel Angel, a partir del tercer decenio del *Cinquecento* a continuar considerando necesaria aquella conciliación propicia la escisión entre las tendencias espiritualizantes, que tiene su primer centro de gravedad en Roma y aquellas otras, fundamentalmente venecianas, que desarrollan un lenguaje figurativo y cromático alrededor de la sensualidad.

Los *Trionfi*, como género, desde finales del *Trecento*, son abundantes: En el “Triunfo del Amor, de la Castidad y de la Muerte” de Francesco Pesellino, tres escenas seriadas muestran los poderes sucesivos del Amor sensual, del Amor espiritual y de las fuerzas de la destrucción. Un Eros alado, montado en un carro tirado por caballos blancos, lanza su flecha en la primera escena. En la siguiente, Eros aparece vencido a los pies de una doncella que representa la Sabiduría o la Verdad. El carro en el que marcha es, esta vez, impulsado por unicornios. En la última escena un tercer carro guiado por bueyes negros y conducido por la Muerte. También es el caso de los “Triunfo del amor y de la castidad” de Jacopo del Sellaio y de Sandro Botticelli.

Todavía más explícita la conflictividad se encuentra en los “Combate entre el Amor y la Castidad” de Bartolomeo di Giovanni y de Lucca Signorelli. En el primero Eros lanza infructuosamente sus flechas contra el escudo de la doncella que simboliza la Castidad. En la pintura de Signorelli, Eros aparece ya prendido y dominado por la Castidad. En los *Trionfi*, el Amor sensual, victorioso en un principio, sucumbe, luego, al poderío mayor de la sabiduría (Verdad o Amor Ideal).

La apología del Amor sensual es el significado de uno de los cuadros más famosos del *Quattrocento*: “El nacimiento de Venus” de Sandro Boticelli, el cual, sin abandonar el credo neoplatónico, insiste frecuentemente en esta dirección (apoyada con motivos mitológicos) hasta que la crisis espiritual que le afecta a fines de siglo le conduce hacia otros centros de interés. Rafael también rinde tributo al Amor sensual en muchas ocasiones, entre las cuales no es posible omitir, como un ejemplo muy representativo, el excepcional fresco de “Galatea” en la Villa Farnesina de Roma.

Los humanistas defendieron ardorosamente la conciliación de ambos Amores y ello es original del *Quattrocento*. La medalla de honor que recibió Giovanni Pico della Mirandola, hecha por Niccolo Fiorentino, tenía como motivo las “Tres Gracias” y la leyenda “Amor, Pulcritud, Voluptuosidad”. A partir del uso filosófico de este elemento mitológico por parte de Alberti el tema de “las tres gracias” es abundante. Tanto en las “Tres Gracias” que Boticelli incorpora a su “Primavera” (1478) como en la del cuadro de Rafael no es arbitrario observar el intento de una síntesis figurativa entre los atributos del Amor Sensual y del Amor Ideal.

RETORNOS A LA NATURALEZA

Distaba mucho de ser lineal el “retorno a la naturaleza” en el arte del *Quattrocento* y de hecho la adopción del paisaje se realiza a través de bien diferenciadas resoluciones estilísticas. La introducción del *paisaje topográfico* (positivo, naturalista) cuyo antecedente revolucionario puede encontrarse en los frescos paduanos de Giotto, coexiste todavía con el *paisaje simbólico* de raíz gótica. El itinerario del paisaje topográfico en la pintura toscana no deja de ser curioso, pues, a pesar de haber conocido un inicial impulso en Giotto y en el *Trecento* sienés (Simone Martini, Ambrogio Lorenzetti), posteriormente su adopción definitiva es mucho más vacilante que en la pintura flamenca.

Hasta mitades del siglo XV, a pesar de la utilización generalizada del nuevo tratamiento espacial inaugurado por Brunelleschi, la representación del paisaje es bien distinta en los artistas toscanos. Masaccio hace una importante contribución al *paisaje topográfico* en el fresco del “Tributo de la Moneda (1424-28). En buena parte éste es el camino que, luego, siguen Domenico Veneziano y Andrea Mantegna. Pero junto a este tipo de paisaje, pintores como Fra Angelico y Benozzo Gozzoli perseveran en un paisaje fundamentalmente simbólico, Piero della Francesca hace sus desarrollos de perspectiva sobre un *paisaje geométrico* y Paolo Ucello, en las “Batallas de San Romano”, se apoya en una concepción abstracta del fondo paisajístico. Así pues en la primera parte del *Quattrocento*, naturalismo, simbolismo y abstracción pugnan en la voluntad estética de retorno a la naturaleza.

Los talleres de Verrocchio y Pollaiuolo se convierten en árbitros y la crítica del paisaje simbólico (destrucción de los “fondos” ornamentísticos y alegóricos de origen gótico) conduce a una minuciosa descripción terrenal que va desde los accidentes geológicos a los fenómenos climáticos. Pollaiuolo pone en evidencia esta orientación en los paisajes de pinturas como “El Arcángel y Tobías” (1467) o “El martirio de San Sebastián” (1475) y, en sentido más concreto y menos panorámico, Verrocchio en “El Bautismo de Cristo” (1472). Junto a las tendencias expresadas por Pollaiuolo y por Verrocchio (donde se forma Leonardo) algunos de los principales artistas de la misma época se manifiestan en un sentido nítidamente diverso. Ni Botticelli, entre otros, ni luego más tarde Rafael, adoptan un decidido naturalismo paisajístico. No hay en ellos una vuelta al paisaje simbólico sino que más bien buscan representar lo que podría denominarse, una *naturaleza transfigurada*. Una naturaleza que no existe independientemente, objetivamente, *in se*, sino tan sólo en cuanto es intervenida y moldeada por la imaginación humana. Una naturaleza que proporciona los materiales básicos y primarios, los cuales, para alcanzar su esplendor, deben ser sometidos a la potencia subjetiva del hombre.

Un ejemplo muy particular en la mostración de la *naturaleza transfigurada* es el de Piero di Cosimo. En gran medida Piero di Cosimo está más cerca de las incursiones flamencas en el surrealismo que del siempre medido lenguaje quattrocentista. En cuadros como “Una caza” (1488), “La adoración del becerro de oro” o “Fuego en el bosque”, la naturaleza, lejos de aparecer como benigna o maternal, es mostrada a través de un filtro de irrealidad que la convierte en enigmáticamente ambigua, cuando no en directamente destructora.

El propio Leonardo da Vinci da una cabal medida del contradictorio y multidimensional sentido que la propuesta de “retorno a la naturaleza” tiene en el arte del *Quattrocento*. La visión leonardiana no es pasiva e impresionista, sino decididamente *analítica y especulativa*. Si se observan los fondos paisajísticos del “San Jerónimo” (1483), de “Santa Ana y la Virgen” (1508) y, de modo muy particular, el extraordinario de “La Virgen de las Rocas” (1483), la conclusión es clara: el “material topográfico” ha sido enteramente recreado por la

imaginación leonardina. Para el arte, en opinión de Leonardo, la naturaleza se hace tributaria de la mente del artista.

ENTRE EL “MODELO NATURAL” Y EL “MODELO IDEAL”

En el transcurso del siglo XV se rompen definitivamente los dos límites medievales: tanto las dimensiones cósmicas como la potencialidad humana se convierten en ilimitadas, y el arte quattrocentista germina en la fecundísima tensión que este hecho propicia.

En el arte centroeuropeo el “espacio natural” es intuitivo, empírico, rico en la captación de la luz más tosca desde el punto de vista geométrico. En los Países Bajos, Jan van Eyck y Dirk Bouts hacen algunos progresos en este último aspecto, pero sus resultados son matemáticamente “incorrectos”. En Alemania la ausencia de investigación geométrica es absoluta hasta Durero. En la percepción Toscana de la naturaleza, desde un principio busca apoyarse en principios geométricos y matemáticos. Frente a la “perspectiva espontánea” nórdica, el arte toscano se pone como objetivo la consecución de una “perspectiva científica”.

La posterior reforma Leonardiana es profunda, al menos, en dos sentidos. En primer lugar por la importancia que concede a la dialéctica de luz y de sombra en la consecución del relieve. En segundo lugar porque emprende una crítica directa de la perspectiva brunelleschiana-albertiana (basada en la proyección sobre una superficie plana) sosteniendo otra en que la proyección se realiza sobre una superficie esférica.

La combinación de ambas afirmaciones permite comprender el verdadero sentido de la perspectiva “aérea” que es el núcleo de la teoría estética leonardiana y uno de los ejes de la representación espacial en la pintura moderna. De la observación de los fondos montañosos y azulados de “La Gioconda” (1503) o de “La Virgen y Santa Ana” (1508) se puede deducir hasta qué punto Leonardo se muestra preocupado por llevar a la práctica sus deducciones teóricas. El retorno a la naturaleza, la representación pictórica del espacio natural sigue fundamentándose en cálculos matemáticos, mas ha perdido la hierática rigidez y la claridad de un Piero della Francesca para convertirse en un proceso complejo, discontinuo, ambiguo.

El anhelo renacentista de hallar un equilibrio entre las armonías del espacio pictórico-matemático y del espacio cósmico queda sometido a la incertidumbre ontológica que provoca lo ilimitado, lo enigmático, lo desconocido. La teoría leonardiana sirve como conclusión ontológica del *Quattrocento*: la absoluta claridad, la exactitud, la nitidez no bastan para proporcionar el conocimiento de la naturaleza. Entre el infinito y el yo, la percepción y la imaginación subjetiva conducen a un relativismo en el que se alternan luces y sombras.

DEL CHIAROSCURO AL NON FINITO

En Leonardo, como en todo el arte del Quattrocento, la armonía continúa siendo el principio organizador de toda obra artística. Pero su idea de aquélla es sustancialmente distinta a la de Alberti. Para éste la belleza es un tipo de armonía y concordancia de todas las partes para formar un conjunto de cierta relación y orden, como la simetría. Leonardo, por el contrario, demanda una armonía en tensión, en la que, lejos de normas uniformes, se expresen las contradicciones del espíritu humano y las que afectan a la relación entre la naturaleza y el hombre.

Mientras Alberti integra en su idea de armonía el equilibrio de cuatro colores fundamentales vinculados a los cuatro elementos (rojo-fuego, azul-aire, verde-agua y gris-tierra) y Piero della Francesca apoya la prioridad formal de la construcción perspectiva en una luminosidad nítida y moderada, tanto Antonio del Pollaiuolo como, luego, Ghirlandaio defienden una mayor agresividad cromática cuya presentación desequilibrada pone ya en cuestión la *concinna* albertiana. Botticelli, por su parte, también emprende un nuevo camino con su búsqueda de los “tonos puros”.

Sin embargo, la innovación más relevante tiene lugar en el taller de Verrocchio donde éste y, especialmente, Leonardo introducen el *sfumato* y el *chiaroscuro* como un modo expresivo que rompe tanto con la creencia en el valor absoluto de cada color cuanto con la violencia tonal practicada por el taller rival de los Pollaiuolo.

El *non finito*, la presentación inacabada o el abandono de una obra, responde a distintas razones que a finales del siglo XV y a principios del siguiente tienden a converger. El *non finito*, en primer lugar, responde a la prioridad que en la estética quattrocentista se concede a la belleza esencial. Es decir a aquélla ideal, abstracta, conceptual, que es siempre superior, a pesar del amor renacentista a lo físico, a cualquier resolución material. Esta creencia, evidentemente reiterada por los neoplatónicos, se extiende a la práctica totalidad del arte florentino. Es curioso, en este sentido, observar cómo el siglo que contempla la más magistral concentración de realizaciones artísticas de toda la historia occidental sea también el que asiste a continuas proclamas sobre la superioridad de la belleza inmaterial. Ya en tiempos de Leon Battista Alberti, éste renuncia en varias ocasiones a la práctica arquitectónica en base a la pureza de la “idea”.

La consecuencia de lo anterior es la tensión, crecientemente consciente en los artistas renacentistas. Leonardo, se somete al enfrentamiento desnudo entre la belleza esencial y la belleza material. Dos ritmos antagónicos, el del deseo y el de la realización, pugnan entre sí, hasta que la desmesura de uno termina por desbordar las posibilidades del otro. Y ello explicaría el carácter inacabado de muchas obras de Leonardo y, en particular, de aquéllas en las que él mismo concibe la consecución de lo perfecto: “La Adoración de los Magos” (1481) y la estatua ecuestre de Francesco Sforza.

Algo similar, sentido y explicado tal vez con una mayor tragicidad, ocurre con Miguel Angel. Éste renuncia a continuar considerando fructífera la pugna entre lo físico y lo espiritual y concede a este último la única importancia. Su *non finito* es, al final, junto con el fruto práctico de su atormentador misticismo, el horror a la belleza física y una negativa a seguir representándola en su plena libertad. Y de hecho el “San Mateo” de la Academia de Florencia, forma humana que aparece casi atrapada por la piedra, viene a atestiguar la última significación que el *non finito* adquiere para Miguel Angel.

Sin embargo, tanto en Leonardo como en el primer Miguel Angel hay que tener en cuenta una tercera razón como causa inmediata del *non finito*. Para ambos la introducción en la obra de arte de elementos no concluidos, sino puramente esbozados, permite establecer un nexo específico entre la subjetividad del artista y la del espectador. La obra totalmente terminada presenta al observador una realidad cerrada en la que la imaginación del artista se muestra con demasiada impudicia y la del observador no obtiene ninguna función. Por el contrario, el *abbozzato* permite un juego más enigmático, pero también más activo, entre una y otra. Un juego de liberación expresiva de los distintos planos, conscientes e inconscientes, que actúan tanto en la creación como en la contemplación de una obra de arte.