

RENACIMIENTO Y RENACIMIENTOS EN EL ARTE OCCIDENTAL

Erwin Panofsky

Alianza Editorial
Madrid 1997

Recensión Realizado por David Chacobo

"I PRIMI LUMI": LA PINTURA DEL TRECENTO ITALIANO...

I. Sigue siendo cierto que el uso de pigmentos disueltos en aceite, al que hasta entonces sólo se había recurrido en busca de efectos especiales o de una mayor durabilidad, no alcanzó la categoría de método artístico hasta aproximadamente 1420, y que la aceptación de este método fue sintomática de un cambio importante en la pintura europea.

Sea cual sea el papel de como individuo asignemos a Cimabue, sigue siendo cierto que en Italia central se encendieron "nuevas luces" a comienzos del siglo XIII, y que esas "luces" vinieron a iluminar a una Europa cuya cultura había estado prevalentemente dominada por Francia durante unos ciento cincuenta años. Y no lo es menos que, por lo que respecta a las artes visuales, este papel rector del Trecento italiano quedó limitado a la pintura.

En la pintura, las actividades simultáneas y complementarias de dos grandes maestros a quienes, sin restar mérito a sus predecesores, todavía hay que dar el título de innovadores, revolucionó el concepto o definición mismos del cuadro e invirtió lo que he denominado "corriente de influencia" durante todo un siglo: en la pintura, y sólo en ella, la Italia del siglo XIV adquirió el mismo predominio que la Francia del siglo XIII había adquirido, y hasta cierto punto conservado, en las artes tridimensionales. Y no exageraríamos mucho si dijéramos que, en gran medida, la historia de la pintura europea entre 1320 y 1420 aproximadamente se puede escribir en términos de influencia italiana.

II. Los dos grandes innovadores que acabamos de mencionar son, Giotto y Duccio, y el hablar de sus actividades como complementarias está justificado por varios motivos. Duccio, el mayor en edad por unos quince años, pasó prácticamente toda su vida en Siena. Esencialmente, fue más pintor sobre tabla que fresquista y no tuvo relación activa con la escultura ni con la arquitectura. Además parece haber desarrollado su estilo a partir de fuentes puramente locales, prosiguiendo desde donde su primer predecesor se había detenido. Giotto fue el orgullo de Florencia, pero su actividad llegó hasta Roma, Asís, Padua, Nápoles, etc, y además de pinturas sobre tabla, ejecutó mosaicos y murales. Hasta que punto se aproximó al ideal del "artista universal" que en 1334 los florentinos le nombraron en cargo de responsabilidad del que antes correspondiera al arquitecto mayor de la catedral de Florencia y aportó personalmente los proyectos para el Campanile y sus relieves.

La diferencia entre Siena y Florencia que ya Guido da Siena y Coppo di Marcovaldo habían prefigurado se agudiza en Duccio y Giotto hasta constituir una clara dicotomía, tantas veces y tan bien descrita que sería superfluo insistir en ella. El arte de Duccio puede ser calificado de lírico: sus figuras se ven agitadas por emociones que las unen en una comunión de sentimiento casi musical. El arte de Giotto puede ser calificado de épico o dramático: sus figuras aparecen como individuos que reaccionan entre sí individualmente; ni siquiera en escenas de dramatismo personal comparativamente numerosas intenta jamás representar a una multitud (fig. 91 en comparación con la 92). Duccio, en el fondo bizantinista, se basa en el poder de líneas y superficies; pero precisamente por este motivo cuida de colocar las formas delimitadas por esas líneas y superficies en un medio ambiente que las invista (como por inducción eléctrica) de una apariencia de corporeidad.

Giotto transformado por una experiencia romana que le puso en contacto con fuentes tardías y paleocristianas, así como con los escultores románicos y pintores bizantinos) se basa en el poder del volumen; o lo que es lo mismo, no concibe la tridimensionalidad como cualidad inherente a un medio ambiente e impartida por él a los objetos individuales, sino como cualidad inherente a los objetos individuales en sí. Giotto por tanto, tiende a conquistar la tercera dimensión por manipulación del contenido plástico del espacio más que del espacio mismo. Al introducir figuras vistas de espaldas, invita, obliga incluso al espectador a compartir la experiencia de profundidad por empatía (fig.93); y se anticipa a lo que ahora conocemos con el nombre de "perspectiva bifocal" al colocar sus edificios sesgados en el espacio (fig.107,113): disposición en virtud de la cual la escena se ahonda en la medida en que los objetos colocados oblicuamente ocupan más espacio en profundidad que si estuvieran colocados frontalmente.

Sin embargo, el que Duccio y Giotto trataran de resolver su problema por métodos opuestos no oscurece, sino que por el contrario, arroja una luz especialmente intensa sobre el hecho de que era el mismo problema: el de crear lo que nosotros solemos llamar un "espacio pictórico".

Se puede definir un espacio pictórico como un ámbito aparentemente tridimensional, compuesto de cuerpos (o pseudocuerpos, como las nubes) e intersticios, que parece extenderse indefinidamente, aunque no siempre infinitamente, por detrás de la superficie pintada, objetivamente bidimensional; lo cual quiere decir que esta superficie pintada ha perdido esa materialidad que poseía en el arte altomedieval. Ha dejado de ser una superficie de trabajo opaca e impenetrable (dada por una pared, tabla, lienzo, pergamino, tapiz, vidrio, etc) y se ha convertido en ventana a través de la cual nos asomamos a una sección del mundo visible.

El símil de la ventana que Alberti explicó, define el cuadro no sólo como registro de una experiencia visual directa, sino también, más específicamente, como representación "perspectiva". *Perspectiva*, dice Durero, es una palabra latina que significa una vista a través de algo; y si Alberti introduce su símil es para conducir desde él hasta lo que constituye la descripción escrita más antigua de un método que permita construir esa "vista a través de algo" sobre una base estrictamente geométrica.

En principio, esta construcción geométrica exacta (inventada con probabilidad por Brunelleschi hacia 1420 (ils. 3) y transmitida por Alberti con modificaciones que afectan más al procedimiento que a la sustancia (il. 4) sigue estando fundada sobre dos premisas que tanto la óptica clásica como la medieval tuvieron por axiomáticas: la primera, que la imagen visual es producida por unas líneas rectas (rayos visuales) que unen el ojo con los objetos vistos, formando así la configuración entera lo que se denominaba "pirámide visual" o "cono visual"; la segunda, que el tamaño y la forma de los objetos tal como aparecen en la imagen visual vienen determinados por la posición relativa de los "rayos visuales". Lo que es fundamentalmente nuevo es el supuesto de que todos los puntos que integran la imagen visual se sitúan sobre una superficie que no es curva, sino plana: en otras palabras, que sólo se puede obtener una representación perspectiva correcta proyectando los objetos sobre un plano de intersección de la pirámide o cono visual.

Esta proyección (igual en la cámara fotográfica) se puede construir por métodos geométricos elementales (ils. 3-5) y una representación basada en esta

construcción se puede definir como transformación proyectiva exacta de un sistema espacial caracterizado precisamente por esas dos cualidades que distinguen al *quantum continuum* del *quantum discretum*. La infinitud va implícita (mejor dicho, visualmente simbolizada) en el hecho de que cualquier conjunto de líneas paralelas, independientemente de su ubicación y dirección, converja hacia un único "punto de fuga" que por lo tanto viene a ser literalmente un punto en el que las paralelas se encuentran, es decir, un punto situado en el infinito. Lo que, con escaso rigor, llamamos "el punto de fuga" de un cuadro no tiene otro privilegio que el de estar situado exactamente frente al ojo y constituir así el foco de sólo aquellas paralelas que son objetivamente perpendiculares al plano pictórico.

III. Fieles a sus tendencias generales, la *renovatio* carolingia y, en menor grado, el "renacimiento de hacia el año 1000" hicieron suyos algunos de los recursos de perspectiva que se habían conservado en el arte antiguo tardío y paleocristiano.

Pero todos los esfuerzos por revivir la perspectiva grecorromana, sin exceptuar siquiera los paisajes y edificios encantadores y casi "clásicos" del Salterio de Utrech, vienen a ser algo así como un intento de enfrentarse al reto de las armas de fuego haciendo petos y cota de malla a prueba de balas, en vez de tirarlos y desarrollar técnicas completamente distintas de táctica y estrategia.

Hasta su fase terminal incluida, el arte altogótico se mantuvo inalterable no perspectivo, e inclusive cuando un arquitecto como Villard de Honnecourt sentía la necesidad de distinguir entre convexidad y concavidad, lo hacía por el sistema puramente ideográfico de indicar la convexidad mediante curvas y "líneas de fuga" ascendentes, y la concavidad mediante curvas y "líneas de fuga" descendientes, independientemente de que los miembros horizontales que esas curvas y líneas de fuga representan se encuentren por encima o por debajo de la visual (figs. 95 y 96). Así pues, el estilo altogótico no abrogó nunca los principios complementarios de "consolidación de masas" y "consolidación de superficies", y se comprende fácilmente por qué el espacio "moderno", esto es, continuo e infinito, no pudo nacer hasta que el sentido altomedieval de solidez y coherencia, alimentado por la arquitectura y la escultura, empezó a fundirse con lo poco que a lo largo de los siglos se había conservado de la tradición ilusionística grecorromana.

IV. Esa fusión tuvo lugar, y sólo podía tener lugar, en la Italia de Cavallini, Duccio y Giotto. En este país la arquitectura y la escultura habían sucumbido a la influencia norteña hasta tal punto, que tanta razón tenían los historiadores de los siglos XV y XVI al hablar de su estilo como un *modo* heredado de los *tramontani*, o como la *maniera tedesca*, como sus descendientes modernos al llamarlo "gótico italiano". Pero esta rendición no había afectado a la práctica de la pintura de igual modo que al otro lado de los Alpes. En tanto que el Norte, allí donde no eliminaba enteramente el muro en favor de las ventanas, tendía a ocultarlo con tracerías ciegas, artonados o tapices, Italia mantuvo las tradiciones del mosaico y de la pintura mural, cuya técnica, precisamente a finales del siglo XIII, cambió del hasta entonces habitual tratamiento *al secco* a lo que se conoce con el nombre de *buon fresco*: cambio no menos importante que el paso, más de cien años después, del temple al óleo. Los alteres se embellecían con retablos pintados en lugar de estatuaria u orfebrería, y la pintura sobre tabla, prácticamente inexistente en el Norte gótico, llegó

incluso a invadir la carpintería para producir fenómenos tan específicamente italianos como los *cassoni*, los *spallieri* y los *deschi da parto*.

Hacia el 1300 Italia se encontraba por primera vez desde la caída del imperio romano, en la posición de fiel de la balanza de poder en el mundo artístico, y puede decirse que el propio conservadurismo de la pintura italiana la capacitó para el liderato en el momento en que el período altogótico tocaba su fin.

Por una parte, un pintor italiano formado en las últimas décadas del siglo XIII no podía sustraerse a la influencia de un estilo gótico cuyas manifestaciones escultóricas y arquitectónicas le rodeaban por todos lados y con cuyos ejecutantes a menudo se vería obligado a colaborar.

Por otra parte, empero ese pintor italiano era heredero de una larga tradición de pintura sobre tabla y mural (incluido el mosaico) que nunca había perdido contacto con el arte paleocristiano y bizantino; de hecho, tales contactos se habían renovado o intensificado por las mismas fechas en que en el Norte se agotaba la última oleada de bizantinismo, desde mediados del siglo XIII aproximadamente. Y mientras que el estilo gótico de los países transalpinos se negaba, según parece, a mezclarse con el bizantino, los estilos bizantinizantes de la Italia del siglo XIII no se negaron a mezclarse con el gótico. Así fue como la pintura del Duecento italiano adoptó los principios de consolidación de masas y consolidación de superficies que habían desalojado a la perspectiva clásica del Norte. Y así fue como surgió el concepto "moderno" del espacio.

Al entrar en el mundo de Duccio y Giotto sentimos como si descendiéramos de una barca y pusiéramos los pies en tierra firme. Los marcos arquitectónicos dan una impresión de coherencia y estabilidad sin parangón en toda la pintura anterior, la helenística y la romana incluidas. En la *Maestá* de Duccio (fig. 92, 99, 118, 120), en los frescos de Giotto en la Capilla de la Arena de Padua y, de manera todavía vacilante, en algunas de las escenas del Antiguo Testamento de la Iglesia Alta de Asís encontramos incluso interiores perfectamente coherentes, en forma de caja, con los techos, pavimentos y paredes laterales. Interiores que se extienden apreciablemente más allá de una superficie pictórica claramente definida y dentro de los cuales se asigna una determinada cantidad de volumen a cada sólido y cada hueco.

Asistimos aquí al nacimiento del "espacio moderno", un espacio que podríamos describir diciendo que es el espacio grecorromano: el material incongruente y fragmentario que nos ofrecían ciertas representaciones tan endebles e inconsistentes, pero al fin y al cabo "perspectivas", ha sido reorganizado y disciplinado de acuerdo con los principios que ejemplificaban ciertos relieves góticos tan absolutamente no perspectivos pero tan sólidos y coherentes como la *Última Cena del jubé* de alrededor de 1260 (fig. 34). Y la influencia innegable del arte antiguo tardío y paleocristiano sobre Torriti, Cavallini y Giotto es la causa de este proceso, sino sólo un aspecto del mismo. Es cierto que los monumentos antiguos tardíos y paleocristianos eran y son más abundantes en Roma que en Venecia o en la Toscana. Pero el que Cavallini y Giotto pudieran tomar conciencia de esos monumentos se debió a su posición sobre la cresta de una ola producida por la confluencia de las dos corrientes artísticas más poderosas de la Edad Media: la bizantina y la gótica francesa. Duccio, que compartía la experiencia de las dos

corrientes, pero no la del arte antiguo tardío y paleocristiano, fue sin embargo igualmente capaz de plantearse y resolver el problema del espacio "moderno".

V. Los interiores que aparecen en las obras de los "padres fundadores" no sólo son limitados en cuanto a extensión e inexactos en cuanto a construcción: son "interiores" solamente en un sentido muy especial y limitado del término. La parte interna del edificio no está vista desde dentro, sino desde fuera: lejos de introducirnos en la estructura, el pintor no hace más que quitarle el muro delantero para transformarla en una especie de casa de muñecas agigantada. Pese a todas sus deficiencias técnicas, las obras de Duccio y Giotto nos presentan un espacio que ya no es discontinuo y finito, sino continuo e infinito; y esa impresión nos viene producida por el hecho de que la superficie pintada, aun dejando de ser opaca e impenetrable, ha retenido esa firmeza de plano que había adquirido en el período románico y conservado durante todo el alto gótico.

Y si los pintores románicos y góticos (aun suponiendo que conocieran la óptica científica) no tuvieron motivos para preocuparse del axioma angular, en primer lugar porque habían aprendido a concebir la superficie pintada como algo impenetrable y opaco que, por lo tanto, no podía tener relación alguna con la teoría de la visión.

Con Roma prácticamente eliminada del panorama artístico debido a las condiciones que obligaron a la Curia a trasladarse a Aviñón en 1309, la evolución correspondiente a la primera mitad del siglo XIV estuvo dominada en gran medida por las escuelas de Siena y Florencia, y su curso determinado por la diferencia básica que, como hemos visto, había separado a ambas escuelas desde el primer momento. En sus frescos de Santa Groce los seguidores florentinos de Giotto, Maso di Banco y sobre todo Taddeo Gaddi, intensificaron la tendencia de su maestro a "conquistar la tercera dimensión por manipulación del contenido plástico del espacio más que del espacio mismo" y explotar los encuadres arquitectónicos no frontales, a menudo muy complejos, como medio de tomar la profundidad por asalto. En Siena, por otra parte Ambrogio Lorenzetti y su hermano mayor Pietro hicieron progresos espectaculares no sólo en la búsqueda de una construcción perspectiva exacta, sino también en la representación del espacio por sí mismo. En la *Presentación en el Templo*, que Ambrogio pintó en 1342 (fig. 101), la organización de la porción del suelo que podríamos llamar "inmanente al cuadro" ha llegado a la exactitud matemática.

El paso siguiente en la evolución del interior eclesial fue el de dissociar el muro frontal perforado del edificio del edificio mismo, es decir, convertirlo en un mero "diafragma" que se interpone entre el espectador y la arquitectura en lugar de formar parte integral de ésta. Esta operación quirúrgica eliminó las incoherencias dimensionales que la *Presentación* de Ambrogio había dejado sin resolver (fig 102), y la tarea de cortar el nudo gordiano mediante la disolución final de ese "diafragma" quedó reservada, que sepamos, al genio de Van Eyck.

Otro hito importante en la evolución del interior doméstico es la cocina que un colaborador cercano de Pietro Lorenzetti creyó necesario incluir en la *Ultima Cena*, probablemente ejecutada en 1330, de la Iglesia Baja de Asís (fig. 105). En esta singular cocina, aneja al pabellón en el que se han reunido los Doce, encontramos en forma nuclear, por así decirlo, toda una serie de motivos característicos, indicativos de un ambiente doméstico, que estaban destinados a hacer fortuna entre los grandes maestros flamencos, sus predecesores franceses y franco flamencos y su

omnipresentes seguidores: el perrito que lame un plato; el hogar llameante (derivado del tributo clásico de la personificación de Febrero en las ilustraciones de calendario); los sirvientes atareados, y, en fin, esa alacena o vasar, vista preferentemente desde abajo y cargada de toda suerte de vasijas o utensilios, que podríamos calificar anticipo a los fondos de todo el bodegón "independiente".

A pesar de todo lo dicho, la distinción neta que hemos trazado entre Ambrogio y Lorenzetti como pioneros del interior eclesiástico y doméstico requiere, como casi todas las distinciones de este tipo, un cierta dosis de puntualización. También Ambrogio hizo una aportación importante al problema interior doméstico, aunque no tanto por elaboración ingeniosa como, al contrario, por el descubrimiento de un expediente no menos ingenioso. En su *Anunciación* de 1344 (fig 104) se nos ofrece lo que, a falta de un término mejor, he propuesto llamar "interior por implicación": sin indicación alguna de arquitectura, el hecho de que la escena tiene lugar bajo techado se expresa mediante el sencillo procedimiento de colocar las figuras sobre un pavimento enlosado en lugar de piedras o hierba, y la ausencia misma de límites por arriba y a los lados nos produce la impresión de hallarnos realmente en la misma habitación que las personas representadas. Podemos afirmar que la *Anunciación* de Ambrogio da principio a una tradición que, a través de una larga línea de intermediarios franceses y franco flamencos, habría de culminar en la *Madona Salting* del Maestro de Flémalle.

VI. Aparte de su importancia como anuncio del futuro, la *Última Cena* lorenzettiana nos interesa como producto del pasado. Nos sitúa cara a cara con nuestro problema principal, a saber, la definición del papel variable que la influencia clásica desempeñó en diversos períodos artísticos. Hemos de preguntarnos si los grandes pintores del Trecento se inspiraron no sólo en los reflejos de la pintura clásica existentes en el arte paleocristiano, antiguo tardío y bizantino, sino también en murales romanos originales.

En la decoración de Taddeo Gaddi de la capilla Baroncelli de Santa Croce figura un nicho pintado que, al igual que la alacena de la cocina de Pietro Lorenzetti, aparece dividido horizontalmente en dos compartimentos. Pero en lugar de utensilios domésticos, muestra los instrumentos de la misa y en lugar de formar parte del interior pintado parece estar empotrado en la pared de la capilla misma. Este pequeño mural constituye el primer ejemplar conocido de bodegón "independiente" en la pintura posclásica y parece confirmar la tesis según la cual este género nació de la sustitución, por "representaciones sucedáneas", de objetos de importancia vital para un aposento determinado, pero demasiado valiosos, perecederos o peligrosos para ser expuestos materialmente: caza, pescado o fruta en un comedor; vasos sagrados en una iglesia; libros, cajas e instrumentos científicos en un estudio; tarros de medicamentos en el despacho de un médico o farmacéutico.

Que Pietro y sus colaboradores conocieron y aprovecharon pinturas parietales romanas se ha deducido, mucho antes de que el bodegón eclesiástico de Taddeo atrajera sobre sí la atención, del sorprendente pabellón hexagonal en el que se desarrolla la *Última Cena*.

Como todos sabemos, el *putto* (niño gordo desnudo casi siempre con dos alas en la parte carnosa de los hombros) es constante en el arte helenístico y romano. Como otros motivos clásicos, el *putto* fue adoptado por el protorrenacimiento del siglo

XII; pero, también como en el caso de otros motivos clásicos, sus apariciones quedaron restringidas a la escultura. Se observa a finales del Dugento un cambio significativo, iniciado, al parecer, en Roma. Empleando una expresión cinegética, podríamos decir que el *putto* cambia de guarida: emigra de la escultura a la pintura, y en esta emigración se distinguen tres etapas.

En la primera, algunos *putti* manifiestamente derivados de modelos antiguos tardíos o paleocristianos. En la segunda etapa, el *putto* es admitido en la composición, pero en forma de escultura clásica incorporada a la decoración del marco arquitectónico y, ni que decir tiene, con implicaciones iconográficas más o menos definidas. A esta segunda fase del proceso pertenecen los cuatro *putti* de la *Última Cena* de Asís; tres ejemplares más aparecen en la *Flagelación de Cristo*, fresco que forma parte del mismo ciclo de la Pasión (fig. 108). Se llega, finalmente, a la tercera etapa en el *Triunfo de la Muerte* de Francesco Traini en el Camposanto de Pisa (1350), donde encontramos dos parejas de *putti* (fig. 109), ya no congelados en pétrea inmovilidad, sino bien vivos y flotando por el aire (copiados de un sarcófago romano). Una de las parejas sostiene una cartela inscrita con versos exhortatorios, exactamente igual que sus prototipos clásicos sostienen una *imago clipeata*, los otros dos *putti* (cupidos o *amorini* con el gesto de sus antorchas invertidas) señalan a la Muerte sus primeras víctimas: un joven elegante y una joven hermosa confiadamente absortos el uno en el otro.

A partir de aquí el *putto* se eclipsa o se entierra durante casi cincuenta años. Sólo superviviente en la decoración marginal de los manuscritos ilustrados, no reaparecerá hasta las postrimerías mismas del siglo XIV, pero entonces lo hará con creces. Y gracias a Jacopo della Quercia y Donatello se multiplica hasta el punto que al Quattrocento se le ha llamado, medio en broma, medio en serio, "la era del *putto*". Desde ese momento inundará todas las artes, ya sean bellas o aplicadas, hasta la extinción de la tradición barroca en el siglo XIX.

La resurrección del *putto* en la pintura trecentista anterior a 135-60 nos hace ver que el final del Dugento presencié un traslado del impulso asimilativo de la escultura a la pintura y que la fuerza de ese impulso estaba agotada a mediados del siglo XIV, y que no fue reactivada hasta principios del XV.

Ya hemos aludido a cómo la pintura antigua tardía y paleocristiana hizo de comadróna en el nacimiento del estilo de Torriti, Cavallini y Giotto, y nadie podría negar que siguió ejerciendo una influencia poderosa sobre sus sucesores. Esta influencia no quedó limitada al vocabulario iconográfico y la sintaxis compositiva, sino que se extendió al manejo de luces y sombras y al empleo mismo del color.

Mirando a través de su "ventana", el pintor aprendió a percibir los productos del arte romano como parte integrante de su entorno visible y reproducible, como "objetos" en el sentido literal de la palabra; es casi simbólico que, cuando aquella estatua fatídica de Venus fue desenterrada en Siena, fuera un pintor, Ambrogio Lorenzetti, quien dejó constancia de ella en un dibujo, mientras que no sabemos de reacción alguna de parte de un escultor.

La renovación del *putto* en el Trecento tuvo muchos paralelos. Ambrogio Lorenzetti ideó la figura de la *Securitas* de su *Buon Governo* según una *Victoria* romana; que la *Pax* del mismo fresco lleva una vestidura estriada y semitransparente inspirada en modelos semejantes; que las estatuas de dioses clásicos que coronan el hastial del edificio de su *Martirio de los franciscanos en Marruecos* (fig. 112), sobre

todo las de Minerva y Venus son impensables sin una familiaridad del autor con originales clásicos; la techumbre de la sala del banquete de Herodes en uno de los frescos tardíos de Giotto en Santa Croce (fig. 113) aparece decorada con ocho estatuas de divinidades paganas. Estas estatuas demuestran que Giotto había llegado a dominar el lenguaje de la escultura clásica hasta el punto de poder utilizarlo. Y como Giotto sabía emplear una forma pagana para intensificar y al mismo tiempo humanizar la más sagrada de las emociones cristianas.

Estos ejemplos, y muy en particular el último, demuestran que los mármoles clásicos ejercieron una influencia sutil y omnipresente sobre la formación del estilo del Trecento, no sólo en elementos accidentales como puedan ser los tipos faciales, ornamentos e indumentaria, sino también en esencia: coadyuvaron a infundir a la pintura cristiana algo de la robustez y vigor animal peculiares de la escultura pagana y, lo que es más importante, a familiarizarla con experiencias psicológicas que, aun trascendiendo de lo meramente natural, no son incompatibles con las capacidades y limitaciones funcionales del cuerpo.

Hay que hacer, sin embargo, tres reservas importantes. Primera, que el contacto directo de la pintura trecentista con la escultura clásica quedó limitado a motivos individuales, sin extenderse a composiciones enteras. Segunda, que este contacto no tendía aún a invalidar el "principio de disyunción" medieval; los sucesos clásicos descritos en un texto tan humanista como e *De viris illustribus* de Petrarca están protagonizados por personajes vestidos con trajes del siglo XIV y situados en un ambiente que da una impresión de anacronismo por la sencilla razón de que los escenarios incluyen monumentos de la Roma imperial como el Capitolio o San Nicola in Carcere (fig. 116 y 117); y cuando, a la inversa, se conservaba el aspecto clásico de una figura o un grupo, era para seguirlos sometiendo a una interpretación cristiana que, sin embargo, podía estirarse hasta el punto de poder a Hércules en el papel femenino de la Fortaleza. Tercera, que la influencia de la escultura clásica sobre la pintura trecentista dejó, por lo que se ve, de ser eficaz en la segunda mitad del siglo: después de los Lorenzetti y Traini no parecen haberse hecho nuevos intentos de asimilación directa por espacio de casi cincuenta años.

En Florencia y Siena como Venecia, Padua y Módena se observa, en la segunda mitad del siglo XIV, una indiferencia creciente hacia la Antigüedad: el arte clásico era demasiado naturalista para el gusto toscano y demasiado idealista para el del norte de Italia. Y en la misma medida en que la pintura italiana rechazó su herencia clásica, vino a sucumbir al señuelo de un estilo que su propia influencia había hecho nacer al otro lado de los Alpes.

VII. Que los primeros del Trecento llegaran a ser conocidos en el resto de Europa era inevitable. La emigración de la Curia a Aviñon fue, como mucho, un factor coadyuvante. Hubo, no obstante, considerables diferencias en la manera en que cada país reaccionó a los nuevos evangelios.

En Alemania e Inglaterra, donde la tradición gótica reinaba sin rival, el impacto inicial del arte trecentista no pasó de ser episódico, y se utilizaron algunos modelos individuales fue más con la intención de tomar prestadas innovaciones iconográficas y esquemas compositivos que con la de emular un estilo.

En España, sobre todo en Cataluña, sucede lo contrario, donde la llegada relativamente tardía y el débil desarrollo del estilo gótico combinados con la existencia

de una tradición continua, si bien un tanto provincial, de pintura sobre tabla, dieron como resultado una asimilación tan desenfadada de todo modelo italiano asequible que ante ella recibimos la impresión de una escuela ecléctica del Trecento.

Aparte del caso especial de Hungría, hay sólo dos regiones en las que la influencia italiana no fuera ni tan marginal y episódica como en Alemania e Inglaterra, ni tan abrumadora y, en cierto sentido, asfixiante como en España. Regiones en las que su acción fue la de una fuerza omnipresente que no interrumpió, sino estimuló, el desarrollo nacional: Bohemia y Francia. Y únicamente en Francia se observa, en lugar de sucesivas oleadas de influencia, una asimilación continua, metódica y selectiva del estilo trecentista: continua porque los artistas de cada generación nunca perdieron contacto con sus predecesores; metódica porque su atención estuvo siempre centrada no en lo accidental, sino en lo esencial; selectiva porque el proceso de apropiación empezó por lo que estaba más cerca del gusto y la tradición indígenas y fue después progresando gradualmente hacia lo más lejano.

Poco importaba a los maestros de Estrasburgo y Klosterneuburg que sus modelos fueran florentinos o sieneses, ya que lo que pretendían era tomar prestadas innovaciones iconográficas y esquemas compositivos, no emular un estilo. Eso, en cambio, fue precisamente lo que intentaron los franceses; o mejor dicho, una serie de maestros activos en Francia, pero en su mayoría procedentes de los Países Bajos. Y con instinto infalible esos maestros intuyeron que tenían que dominar el lenguaje del arte sienés, que, como el suyo propio, era "más lineal, más vivo, más lírico", para poder después tener acceso al estilo "más macizo, más geométrico e intelectual" de los florentinos. No empezaron por Giotto, sino por Duccio, y tardarían casi un siglo en llegar al punto del que habían partido prematuramente los maestros del sur de Alemania.

El primer paso decisivo lo dio ese gran ilustrador a quien todavía tenemos derecho a identificar con Jean Pucelle. Hizo precisamente lo que no hicieron sus contemporáneos alemanes e ingleses: apreciar y utilizar al mismo tiempo lo que de nuevo e importante había en la pintura del Trecento desde el punto de vista estilístico. Ya es bastante notable que las miniaturas realizadas por él y sus ayudantes familiarizaran al Norte con motivos del tipo de bóvedas y techos artesonados y, al menos en un caso, con un retrato tolerablemente reconocible del Palazzo Vecchio de Florencia. Pero incomparablemente más importante es que el *Llanto sobre Cristo muerto* de sus "Horas de Jeanne d'Evreux", ejecutadas en fecha muy temprana, entre 1325 y 1328, no sólo aceptara, sino intensificara incluso, esa interpretación emocional de la conducta humana que Duccio y Giotto habían resucitado de fuentes clásicas y bizantinas (fig. 119), y que la *Anunciación* del mismo manuscrito sea el primer interior en perspectiva coherente de todo el arte del Norte (fig. 121).

Hubo, sin embargo, tres limitaciones en esta primera etapa de la asimilación del estilo trecentista en Francia. Las miniaturas de Pucelle, encerradas en marcos decorativos seguían siendo adornos de la página escrita en vez de representar una "vista a través de una ventana"; sus fuentes italianas se limitaban a Duccio y a sus seguidores más inmediatos, y sus composiciones en perspectiva destacan del resto de su producción como *tours de force* aislados, en lugar de ser aplicación de un principio universal que de los encuadres arquitectónicos concretos se hubiera extendido al espacio en general.

La tercera de estas limitaciones fue superada en la fase siguiente del proceso, cuando maestros como Jean Bondol, el pintor oficial de Carlo V, empezó a distribuir todas las figuras y objetos, unos detrás de otros, sobre un plano de base aparentemente en disminución, en lugar de alinearlos unos al lado de los otros o por encima de los otros sobre una o más líneas de base; pudo de ese modo sugerir verdaderos paisajes (fig. 122) e introducir en el Norte lo que aquí hemos denominado el "interior por implicación".

Para superar la primera y segunda de dichas limitaciones se requerían dos pasos más. Los maestros en activo desde 1375, aproximadamente, hasta el final del siglo trabajaban sus miniaturas, ahora frecuentemente inscritas en un marco que tiende a aislar la narración de su entorno en lugar de integrarla en una composición global decorativa, adoptaron el carácter de pequeñas pinturas sobre tabla que hubieran ido a parar a un manuscrito, con fondos que a menudo ya no forman un esquema decorativo abstracto, sino que intentan sugerir, aunque toscamente, el cielo natural (fig. 124).

Los pasos finales los dieron los grandes maestros francoflamencos de principios del siglo XV, en particular el "Maestro de las Horas del Mariscal de Boucicaut" y sus contemporáneos uno poco más jóvenes los tres hermanos Limbourg, que, según sabemos ahora, murieron todos en 1416. Triunfaba el naturalismo, aparte de incontables observaciones de detalle, en la interpretación del espacio como *locus* de los fenómenos luminosos. Encontramos interiores bañados de un tenue claroscuro a veces contrastado con la luminosidad del exterior (fig. 126) y paisajes concebidos según los cánones de la perspectiva aérea: el azul del cielo se desvanece hasta un blanco grisáceo cerca del horizonte; la distancia no es más oscura, sino más clara que el primer término, y el aire entre ambos no sólo reduce el volumen y la solidez de los objetos lejanos, sino que atenúa además sus colores hasta el punto que el blanco de los muros, el rojo de los tejados y el verde de los árboles aparecen como sumergidos en una blanda neblina cerúlea (fig. 127).

Estos dos procesos (culminando en un máximo de italianización declarada, el otro en un máximo de esa fidelidad óptica a la realidad de la que la perspectiva italiana era condición *sine qua non*) fueron complementarios, no contradictorios.

Existía, empero, un conflicto irresuelto, y en cierto sentido irresoluble, entre italianismo y naturalismo, por una parte, y una tercera tendencia, que a pesar de ello fue un elemento integral y cada vez más importante en la evolución de la pintura del Norte entre 1375 y 1420-1425 aproximadamente. Podríamos calificar a esta tendencia de "manierista": es una preferencia por la estilización caligráfica y decorativa a expensas de la verosimilitud pictórica, por el perfil puro o la visión frontal frente a los escorzos, por las proporciones alargadas más que por las normales, por una formalización sofisticada, afectada incluso, de gestos y posturas, y por un "derroche escandaloso" en vestidos y adornos. Desde el punto de vista estilístico se puede entender esta tendencia manierista como una exageración del sentido de la elegancia y el refinamiento que siempre había distinguido a la producción francesa, y especialmente a la parisina, de la de otras regiones; desde el punto de vista sociológico, se la puede entender como exageración de los ideales aristocráticos en competición con las aspiraciones de una burguesía en alza irreprimita.

Pero fue precisamente esta confluencia de corrientes diversas y en parte contradictorias en el estilo desarrollado sobre suelo francés durante los últimos

decenios del siglo XIV lo que lo hizo aceptable a lo largo y a lo ancho de una Europa donde la arquitectura, la escultura y la orfebrería eran todavía góticas; donde la pintura había absorbido en grado variable las innovaciones del Trecento italiano; donde la música estaba dominada por la influencia flamenca, y donde la moda y las costumbres de las clases rectoras eran esencialmente francesas. Múltiple en su origen y estructura, este estilo, creado para la aristocracia francesa por artistas en su mayoría procedentes de los Países Bajos o la Renania y estrechamente ligados a las escuelas italianas, llegó a ser tan universal que los historiadores del arte lo conocen con el nombre de "Estilo Internacional de hacia 1400".

"RINASCIMENTO DELL'ANTICHITA": EL SIGLO XV

I. A fines del siglo XIV el arte Italia estaba casi tan radicalmente divorciado de la Antigüedad como la estaba el del Norte; y fue solamente empezando a partir de cero, por así decirlo, como pudo nacer el verdadero Renacimiento.

En contraste con los diversos "renacimientos" medievales, este Renacimiento significó lo que los biólogos llamarían un cambio no evolutivo, sino mutacional: un cambio repentino y permanente. Y una mutación análoga y simultánea, es decir, la aparición de un nuevo estilo basado en la convicción de que en palabras de Leonardo "la pintura más digna de alabanza es la que más se asemeja a la cosa imitada", y determinado por lo que había de convertirse en interpretación cartesiana del espacio, tuvo lugar al otro lado de los Alpes. Más exactamente, en Flandes, que tras la batalla de Agincourt en 1415 y la subsiguiente emigración de la corte borgoñesa de Dijon a Brujas y Lille, había dejado de exportar sus talentos indígenas a Francia e Inglaterra y, a partir de 1420-1425, se alzó como segunda gran potencia del arte europeo.

Lo pintores de Flandes desarrollaron su nuevo estilo en íntimo contacto con casi todas las demás artes visuales, y en cierto modo se puede decir que aprendieron a practicarlas por delegación. De la estatuaria de gran tamaño, que ya en torno de 1400 había roto el hechizo del Estilo Internacional en las obras del robusto Claus Sluter, aprendieron a impartir a sus figuras una solidez plástica que les confiere el aspecto de escultura hecha carne; sabemos que ni siquiera los grandes pintores desdeñaban la tarea de cubrir y dotar relieves y estatuas de piedra, madera o latón, viéndolas, por así decirlo, desnudas y observando la acción de la luz sobre los cuerpos sólidos como en condiciones de laboratorio. Cuando empezaron a adornar los exteriores de sus retablos con estatuas simuladas en grisalla, no sólo demostraban su habilidad para producir efectos de *trompe-l'oeil*, sino que, además, reconocían tácitamente su deuda respecto a los escultores. Deuda que reembolsaron con intereses surtiendo a los escultores de prototipos, no pocas veces de dibujos incluso, para sus obras, hasta que, a finales del siglo XV, la escultura llegó a depender más de la pintura de lo que ésta dependiera de aquélla al principio.

Y dado que los "primitivos" flamencos incluían a menudo en sus composiciones toda clase de edificios y artefactos según las exigencias del contexto iconográfico tenían que construir, sin menoscabo de la verosimilitud, lo que querían mostrar. Tenían que ser, por así decirlo, sus propios carpinteros, caldereros, joyeros,

tapiceros, escultores y arquitectos, usando el pincel en lugar del martillo, las tenazas y el cincel.

De modo semejante, Donatello y Masaccio recurrieron a Brunelleschi, ya fuera directamente o a través de Alberti, en materia de perspectiva y marcos arquitectónicos. Del primero podemos señalar el relieve de Salomé en Lille y, sobre todo, los relieves en bronce del altar de San Antonio en Padua (fig. 1329; del segundo, la *Trinidad* de Santa Maria Novella (fig. 129). Otros pintores, como Paolo Ucello, Andrea del Castagno y, más tarde, Mantegna, se inspiraron en las obras de Donatello. Y lo mismo que los pioneros del Renacimiento italiano compartieron con sus contemporáneos nortños la propensión "diversionaria" a la fertilización cruzada, así también compartieron con ellos la tendencia "reversionaria" a buscar inspiración en su antepasados más o menos remotos.

Los grandes pintores flamencos se interesaron por el románico indígena: interés que en Jan van Eyck asume las proporciones de una auténtica renovación, fundada en un estudio sistemático, arqueológico casi, y se extiende de la arquitectura a la pintura mural, los niveles, las vidrieras y hasta a la epigrafía.

En bastante medida, esta "renovación romántica" venía dictada por consideraciones iconográficas. Tan opuestas a la fragilidad y complejidad de filigrana del "flamígero" contemporáneo, la robustez y estabilidad sustanciales de la arquitectura románica no podían dejar de atraer a Jan Van Eyck lo mismo que a Brunelleschi; y si al primero le ayudaron a romper con el Maestro de Boucicaut y los hermanos Limbourg, al segundo le ayudaron a romper con los *magistri operis* de las catedrales de Florencia, Siena y Orvieto.

II. Vemos que la *ars nova* del Norte y el Renacimiento italiano coincidían en principio (en la aceptación de la verosimilitud como postulado básico y general, en la interpretación del espacio como continuo tridimensional y en una tendencia común a la fertilización cruzada y la reversión); diferían, en cambio en la distribución y dirección de lo que podríamos llamar su energía mutacional.

En los Países Bajos, la ruptura más temprana e inequívoca con el pasado inmediato se dio en la pintura y en la música. La escultura, como se recordará, había tenido una especie de ventaja prenatal sobre la pintura, pero esa situación se invirtió una vez nacida la pintura de Van Eyck y Van der Weyden. En cuanto al desarrollo del arquitectura permaneció esencialmente inalterado hasta cambiar de rumbo, como todas las restantes artes, por impacto del Renacimiento transalpino.

En Italia, por el contrario, los arquitectos y escultores rompieron con la tradición dominante no sólo en fecha ligeramente anterior, sino también, y esto es más importante, con mayor asistencia de la Antigüedad que los pintores.

Lo cual no lleva a la segunda diferencia entre las etapas iniciales del Renacimiento italiano y la *ars nova* del Norte: la diferencia de dirección o, como dirían los escolásticos, de *intentio*.

Para el Maestro de Flémalle y los van Eyck, el estilo románico representaba el término de su excursión al pasado; excursión que, de manera característica, se interrumpió con la entrada en escena de una nueva generación, dominada por Roger van der Weyden. Par Brunelleschi el estilo románico no era más que una estación, aunque importante, en la ruta hacia la arquitectura clásica, que él, y sus colegas consideraban obra de sus propios antepasados.

Los historiógrafos renacentistas, que culminan en Vasari, distinguían agudamente entre sí a los tres iniciadores de la *seconda età* atribuían a Brunelleschi el redescubrimiento y renovación sistemática del estilo clásico en principio; a Donatello, el escultor, una serie de cualidades que hacían de él un "gran imitador de los antiguos" y a sus producciones "más semejantes a las obras excelentes de los griegos y romanos que las de cualquier otro"; y a Masaccio, el pintor, únicamente avances trascendentales en el colorido, modelado, escorzado, "posturas naturales" y expresividad emocional. Con ello implicaban que en los inicios de la nueva era, como hemos dicho, "la vuelta a la naturaleza había sido el factor de máxima importancia para la pintura; que la vuelta a la Antigüedad clásica había desempeñado idéntico papel respecto a la arquitectura, y que en la escultura se había verificado un equilibrio entre ambos extremos".

Las obras de Brunelleschi reinstauraron la morfología y proporciones de la arquitectura clásica y dieron origen a una tradición bastante continua no sólo en la arquitectura en sentido restringido, sino también en las artes con ella emparentadas, como la carpintería, la incrustación y la ebanistería. Y a través de maestros más jóvenes como Michelozzo, Alberti, Bernardo Rossellino y Simone Cronaca esta tradición esencialmente clasicista se transmitió a los hermanos Sangallo, Leonardo da Vinci, Bramante y Rafael.

En la imaginación de Donatello el impulso clasicista se vio siempre impregnado por un naturalismo fanático, afín a veces al de los grandes norteños, mientras que en las obras de sus dos rivales a la inmortalidad, Jacopo della Quercia y todavía más Lorenzo Ghiberti, se observa una corriente subterránea persistente de tendencias heredadas del Estilo Internacional. Y en la pintura de Masaccio el elemento clásico queda en gran medida restringido a aquellos detalles para los que, como se recordará, cabe suponer que contará con la asistencia de su amigo Brunelleschi: el magnífico marco, que acabamos de mencionar, de la *Trinidad* de Santa Maria Novella (fig. 129) y el trono de la *Madona* (1426) de Londres (fig. 130).

Con todas las reservas que cualquier generalización de esta índole requiere, se podría decir que, hasta mediados del Quattrocento, los motivos clásicos entraron en la pintura italiana principalmente por mediación de la escultura, de la arquitectura o de ambas.

III. En obras como la *Madona* de Londres de Masaccio se observa, por lo tanto, una curiosa dicotomía entre el estilo clásico del escenario y el estilo no clásico, o menos clásico, de las figuras. Y esa dicotomía había de mantenerse en la pintura del Quattrocento durante varios decenios, no sólo en las representaciones de carácter religioso, sino también, y de manera más conspicua, en las seculares.

Hasta Donatello, gran imitador del arte antiguo, prefería poner los motivos clásicos al servicio de la iconografía cristiana.

Independientemente, sin embargo, de que las figuras de Donatello fueran de libre invención, copiadas de la realidad o influidas por modelos clásicos (y, en este último caso, independientemente de que esos modelos fueran sometidos a una *interpretatio Christiana*), estaban lo bastante imbuidas del espíritu clásico como para no chocar con un marco arquitectónico y decorativo *all'antica* (fig. 132).

Dado que esta discrepancia entre el estilo de las figuras y el de su marco se observa tanto en la pintura secular como en la religiosa, no es posible justificarla

mediante una persistencia del principio medieval de disyunción; dicha "ley" quizá sirva para explicar la supervivencia relativamente prolongada de la tendencia a imponer una *interpretatio Christiana*, ya sea por vía de contraste o de paralelismo, a los motivos clásicos, en particular a temas tan señaladamente "paganos" como ídolos o rituales, pero no basta para explicar el estilo no clásico de figuras que predomina en la pintura del Quattrocento temprano.

IV. Mantegna (1431-1506) quien, por lo que respecta a la renovación de la Antigüedad clásica, hizo para la pintura italiana en la segunda mitad del siglo XV lo que Brunelleschi y Donatello hicieron para la arquitectura y la escultura a partir de 1420 aproximadamente.

En Florencia, una de las primeras pinturas que muestran a una figura clásica, no reproducida en mero dibujo, sino transmutada en imagen pintada, es ésta que ahora se suele considerar obra tardía de Andrea Castagno, en la que el aterrado Pedagogo de los Nióbides ha prestado el patetismo de su gesto y el movimiento agitado de su paños a un David victorioso (fig. 134). Esta obra constituye una excepción, primero, porque no es una pintura normal sobre tabla o fresco, sino un escudo ceremonial pintado sobre cuero; segundo, porque la figura, recortada sobre un fondo de paisaje, se yergue aislada en lugar de estar colocada en armonía con un ambiente arquitectónico y decorativo de etilo clásico. Y este último problema es el que, casi exactamente en las mismas fechas resolvía Mantegna en los frescos de Santiago de la Capilla de los Eremitani, en Padua. En la *Condenación de Santiago* (fig. 135), por ejemplo, el escenario clásico, dominado por un arco triunfal de proporciones admirables que, además de una sacrificio pagano y dos medallones con emperadores romanos, muestra una inscripción auténtica registrada por Marcanova, armoniza perfectamente con las no menos clásicas figuras, en parte derivadas de modelos identificables individualmente.

En la pintura del Quattrocento, la moda de los "bewegtes beiwerk" (medio de sugerir animación utilizando los cabellos agitados por el viento, paños inflados, cintas ondeantes, etc) se impuso precisamente cuando la influencia flamenca, en etilo y en técnica, llegaba a su cenit, y esta coincidencia puede no ser únicamente cronológica. Cabe imaginar que la preocupación norteña por la luz, el color y la textura superficial inclinara a los pintores italianos a tomar mayor conciencia de la forma plástica, el diseño lineal y la función orgánica; y que la misma "piedad" e introspectividad de los primitivos flamencos, que las *grandes dames* admiraban y Miguel Angel detestó, sirvieran para abrirles los ojos a lo eternamente pagano del arte clásico. Mantegna, ese pionero del estilo clasicista en el norte de Italia, no contento con ceder a la influencia flamenca en casos particulares, la absorbió hasta el punto que su obra "de cuando en cuando se asemeja a la de Jan van Eyck".

Antonio Pollaiuolo. Para hacer justicia a la forma humana desnuda en acción, se convirtió en el primer pintor anatomista; parece ser que ya desde 1460-65 contó la historia de Hércules en lenguaje no medieval sino clásico, adelantándose ligeramente en este aspecto a Mantegna, que hasta aproximadamente 1470-1475 practicó su *buona maniera moderna* dentro del marco de la iconografía cristiana. Pollaiuolo retrató a los reyes y generales romanos en desnudez heroica, trasplantó danzas báquicas a las paredes de una villa cercana a Florencia, y al hacerlo utilizó no sólo estatuaria romana, sino incluso cerámica griega. Puso un énfasis tan exagerado en

los contornos caligráficos que una gran historiador del arte no resistió la tentación de llamarle "tornero rococó"; y sin embargo atavió al joven David, precisamente al mismo personaje que explotaban los escultores para hacer alarde de su dominio del desnudo, con un traje coquetón en cuyas pieles y terciopelos prodigó todos los refinamientos de la *maniera Fiamminga*, y silueteó sus figuras desnudas, ora sobre un fondo neutro, ora sobre luminosos paisajes inimaginables sin un estudio concienzudo de los grandes flamencos.

V. Sea como fuere, lo cierto es que hasta el sexto decenio del siglo XV, y en conjunción con el apogeo de la influencia flamenca, no empezó el idealismo clásico a dominar el estilo de las figuras, juntamente con el de su escenario, en la pintura quattrocentista. Y fue este paso el que coincidió con lo que he denominado la reintegración de forma clásica y contenido clásico, no sólo porque algunos temas conocidos, preferentemente escenas palpitantes de "viva pasión humana", fueran reformulados a la antigua, sino también porque algunas fuentes literarias desconocidas o desatendidas durante la Edad Media fueron ilustradas de nuevo; porque se "reconstruyeron" algunos cuadros clásicos a partir de descripciones como las que dan Luciano y Filóstrato; y porque los artistas se entregaron a la producción de invenciones libres, a menudo de carácter densamente alegórico, que se pudieran mostrar a los visitantes norteños como modelos del arte antiguo.

VI. Una filosofía erigida sobre cimientos clásicos tendía a enlazar el mundo terrenal, y con él también la Antigüedad, con el Cielo: el sistema neoplatónico, elaborado por Marsilio Ficino (1433-1499). La doctrina neoplatónica trataba no sólo de fundir, en vez de meramente reconciliar, los principios de la filosofía platónica y pseudoplatónica con los dogmas cristianos. En este extraño mundo del neoplatonismo renacentista todas las fronteras marcadas y fortificadas por el pensamiento medieval han desaparecido, y ello se aplica particularmente a los conceptos del amor y la belleza, los polos mismos del eje alrededor del cual gira la doctrina de Ficino.

VII. En muchos casos la influencia de la doctrina neoplatónica es tan manifiesta (a veces literalizada mediante una inscripción o "nota de pie de página" visual) que no cabe dudar de la intención del artista.

En otras muchas y a menudo mejores obras de arte, en cambio, lo que se nos presenta no es emblemática ni alegoría sino simbolismo: un simbolismo a veces tan personal y polivalente que resulta difícil demostrar la presencia de un elemento neoplatónico y aún más difícil determinar su significación preciso.

VIII. Volviendo la vista atrás, podríamos decir que la extensión misma con que el Quattrocento italiano absorbió la influencia de la Antigüedad clásica hace casi imposible caracterizar esa influencia en términos generales.

Mantegna, conocedor probablemente más profundo de los monumentos clásicos que cualquiera de sus contemporáneos, trabajaba a partir de fuentes literarias tanto como de mármoles, monedas y medallas romanas, y en el tratamiento de temas clásicos o que pretendían serlo sus intenciones variaban de la reconstrucción arqueológica a la moralización alegórica y un intento de resucitar a la

vez la pasión dionisiaca y la serenidad apolínea. Los esfuerzos de Piero di Cosimo por prestar expresión concreta a las teorías evolucionistas de Vitrubio y Lucrecio y al espíritu festivo de los *Fasti* de Ovidio se tradujeron en un mundo fantástico por la misma literalidad con que seguía los textos clásicos. Y el intento de Botticelli de hacer justicia al trascendentalismo neoplatónico dio como resultado una eteridad voluptuosa o voluptuosidad etérea que hizo, y sigue haciendo, las delicias de la mentalidad prerrafaelita; se comprende fácilmente que fuera él, y no Piero di Cosimo, quien se rindiera a Savonarola.

En casi todo el arte quattrocentista posterior a la mitad del siglo se observa, sin embargo, una cierta tensión o incomodidad en lo tocante a su relación con la Antigüedad. Cuando Mantegna aspiraba a una restauración extensa del mundo clásico a partir de sus restos visibles y tangibles, se exponía al peligro de convertir en estatuas las "figuras vivas y palpitantes".

Es característico del Alto Renacimiento que lograra unificar y a la vez estabilizar la actitud hacia la Antigüedad: la diferencia entre restauración extensa y apropiación fraccionaria se resolvió entonces en lo que podríamos llamar absorción total. Otra discrepancia, todavía visible en el arte quattrocentista, se fundió también en esa breve llamarada de luz y calor que fue el Alto Renacimiento: la discrepancia existente entre los motivos derivados de la tradición verbal y visual.

A pesar de las corrientes "neogóticas" o "anticlásicas" (fuentes potenciales del manierismo) el Quattrocento italiano fue y sigue siendo un renacimiento de la antigüedad. El número de registros arqueológicos del tipo de los dibujos de Francesco di Giorgio, el *Taccuino Senese* o el *Codex Escorialensis* aumentó en lugar de disminuir a medida que avanzaba el siglo; y en ningún momento dejaron los pintores quattrocentistas (y los adalides del movimiento neogótico) de estar en contacto directo con los restos del arte clásico.

La *ars nova* del Norte, en cambio, se podría describir como un nacimiento sin la antigüedad o incluso un nacimiento en contra de la antigüedad. Con una o dos posibles excepciones de relevancia puramente individual y carácter puramente iconográfico, la influencia clásica no afectó a la obra de los primitivos flamencos; y lo que es cierto de la pintura y de los Países Bajos lo es también de todas las demás artes y del Norte en conjunto.

Estilísticamente se puede decir que la reacción del Norte a los valores estéticos del arte clásico cambió de indiferencia a negativa en el transcurso del siglo XV. En el estadio terminal de este proceso no fue posible un contacto directo con la Antigüedad. Cuando, en los umbrales del XVI, sonó la hora de un nuevo *rapprochement* el Renacimiento septentrional, a diferencia de los renacimientos medievales, no era ya capaz de "percibir" por sí solo los restos del arte clásico.

Aquí, en contraste con el Norte, la debilitación de las tendencias clasicistas en la segunda mitad del siglo XV no había disminuido sino, por el contrario, coadyuvado a acrecentar el valor del arte clásico a los ojos de una minoría de mentalidad humanista: la misma alienación del estilo del Trecento tardío del de la Antigüedad invitaba, desafiaba incluso, a los artistas, eruditos y "conocedores" inteligentes a comparar la producción contemporánea con la del pasado clásico, a tomar conciencia de la "superioridad" de esta última, y a trasladar así la adoración petrarquiana de Roma de los ámbitos del estilo literario y las ideas políticas al de las artes visuales.