

Joaquín Bérchez
Valeriano Bozal
Agustín Bustamante García
Rosario Camacho Martínez
Fernando Checa Cremades
Fernando Marías
Germán Ramallo
Enrique Valdivieso

HISTORIA DEL ARTE, 3

LA EDAD MODERNA

Dirigida por Juan Antonio Ramírez
Coordinada por Adolfo Gómez Cedillo

Alianza Editorial



HISTORIA DEL ARTE, 3
LA EDAD MODERNA

Primera edición: 1997

Novena reimpresión: 2024

Fotografías:

Archivo Alianza Editorial. Archivo Anaya. Archivo Oronoz. Joaquín Bérchez (Valencia). Rosario Camacho Martínez (Málaga). Fernando Marías (Madrid). Juan Carlos Martín (Madrid). Ángel Martínez (Murcia). Germán Ramallo (Murcia). Enrique Valdivieso (Sevilla).

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeran, plagiaran, distribuyeran o comunicaran públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

- © De la edición: Juan Antonio Ramírez
- © Joaquín Bérchez, Valeriano Bozal, Agustín Bustamante García, Rosario Camacho Martínez, Fernando Checa Cremades, Fernando Marías, Germán Ramallo, Enrique Valdivieso
- © Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1997, 1998, 1999, 2001, 2003, 2005, 2008, 2019, 2024
Calle Valentín Beato, 21; 28037 Madrid



www.alianzaeditorial.es

ISBN: 978-84-206-9480-1 (O.C.)

ISBN: 978-84-206-9483-2 (Tomo III)

Depósito Legal: M. 27.007-2008

Printed in Spain

SI QUIERE RECIBIR INFORMACIÓN PERIÓDICA SOBRE LAS NOVEDADES DE
ALIANZA EDITORIAL, ENVÍE UN CORREO ELECTRÓNICO A LA DIRECCIÓN:
alianzaeditorial@anaya.es

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

Juan Antonio Ramírez

EL RENACIMIENTO EN ITALIA: EL QUATTROCENTO

Fernando Marías

1. LAS CIRCUNSTANCIAS Y LAS BASES DEL CAMBIO	3
<i>Lugares, alternativas y proyectos</i>	3
<i>La naturaleza y la Antigüedad</i>	4
<i>Humanistas y artistas</i>	6
2. DE LAS "PRIMERAS LUCES" AL AMANECER	10
<i>La conquista de la ficción</i>	10
<i>Un nuevo sentido cívico: la manera griega y la manera latina</i>	11
<i>Los problemas de las imágenes y el estilo</i>	14
3. LA PRIMERA ARQUITECTURA: DE BRUNELLESCHI A ALBERTI ...	15
<i>Brunelleschi y la nueva arquitectura antigua</i>	15
<i>Alberti, entre la teoría y la práctica</i>	19
4. LA ESCULTURA FLORENTINA: DEL ÍDOLO A LA ESTATUA	21
<i>Donatello: entre la estatua antigua y la imagen sagrada</i>	21
<i>Escultores y géneros: las simbiosis de lo viejo y lo nuevo</i>	22
5. LA PINTURA: LA CONQUISTA DE LA NATURALEZA Y LA HISTORIA	26
<i>Masaccio, Alberti y la visión natural de la historia</i>	26
<i>Las tendencias plurales de la Florencia de Cosimo de' Medici</i>	29
<i>Piero della Francesca y la visión conmensurada</i>	31
6. LA SEGUNDA ARQUITECTURA: UNIDAD Y VARIEDAD	33
<i>La difusión de la arquitectura florentina</i> ...	33
<i>Los usos locales y la arquitectura septentrional</i>	37

7. EL NUEVO MARCO DE LA ESCULTURA	39
<i>El desarrollo de la escultura toscana</i> ...	39
<i>De Nápoles a Venecia</i>	42
8. LAS ESCUELAS PICTÓRICAS DEL QUATTROCENTO TARDÍO ...	44
<i>De Florencia a Venecia: la nueva vida de lo antiguo y lo moderno</i>	44
<i>Filosofía, religión y ciencia en la edad de Lorenzo el Magnífico</i> ...	47
APÉNDICE	51
I. <i>Cronología</i>	51
II. <i>Glosario</i>	52
III. <i>Mapa de Italia hacia 1500</i>	53
BIBLIOGRAFÍA	54
EL RENACIMIENTO EN ITALIA: EL CINQUECENTO	
Agustín Bustamante García	
1. EL APOGEO DE LA ARQUITECTURA CLÁSICA	57
2. LA EVOLUCIÓN DE LA ARQUITECTURA CLÁSICA	60
<i>Roma, centro del mundo</i>	60
<i>La diversidad del lenguaje clásico italiano</i>	64
<i>Venecia</i>	65
3. LA INNOVACIÓN ESCULTÓRICA ...	71
<i>El divino Miguel Ángel</i>	73
4. LA ESCULTURA ITALIANA TRAS MIGUEL ÁNGEL	78
<i>Venecia</i>	78
<i>Milán</i>	79
<i>Florencia y sus repercusiones</i>	81
5. LA PINTURA DE LOS GENIOS ...	86
6. ESCUELAS Y ARTISTAS	95
<i>Florencia</i>	95
<i>Venecia</i>	100
<i>El norte de Italia</i>	101

APÉNDICE	103
I. Fragmento de El cortesano de Baltasar de Castiglione (Libro I, capítulo XI) ...	103
II. Mapa de Italia en 1559	104

BIBLIOGRAFÍA	105
--------------------	-----

LA DIFUSIÓN EUROPEA DEL RENACIMIENTO

Fernando Checa Cremades

1. LOS FACTORES DE UN NUEVO ARTE	109
Artistas	109
Un nuevo público	112

2. LAS ARTES FIGURATIVAS	117
Lo nacional y lo italiano en la Europa del siglo XVI	117
Las funciones de la imagen: piedad y devoción	121
Las funciones de la imagen: magnificencia y prestigio	127

3. LOS DEBATES ARQUITECTÓNICOS DEL SIGLO	136
Los inicios de una nueva época. La "fase decorativa"	136
Gótico y Renacimiento en los años centrales del siglo XVI	139
Importancia de la teoría arquitectónica ...	144
Clasicismo, Manierismo, vernáculo	146
Tipos arquitectónicos	150
La ciudad	155

APÉNDICE	157
Fuentes literarias	157

BIBLIOGRAFÍA	159
--------------------	-----

BARROCO Y ROCOCÓ: ARQUITECTURA Y URBANISMO

Rosario Camacho Martínez

1. URBANISMO Y FORMAS ARQUITECTÓNICAS	162
---	-----

2. EL TRIUNFO DEL BARROCO. ITALIA	164
Urbanismo	164
Formas arquitectónicas	166

3. LAS FORMAS ARISTOCRÁTICAS DEL BARROCO FRANCÉS	176
Urbanismo	176
Arquitectura	177

4. EL PALLADIANISMO INGLÉS ...	181
Urbanismo	181
Arquitectura	182

5. LA ARQUITECTURA EN EUROPA CENTRAL Y DEL NORTE	184
Algunas actuaciones urbanas	185
La arquitectura	185

6. EL BARROCO EN LA PENÍNSULA IBÉRICA	193
Urbanismo	193
La arquitectura severa de los Austrias	195
El triunfo del Barroco tradicional	200
El Barroco clasicista	207
Portugal	209

APÉNDICE	210
I. Cronología	210
II. Glosario	211
III. Fuentes y documentos	211

BIBLIOGRAFÍA	214
--------------------	-----

BARROCO Y ROCOCÓ: LA PINTURA

Enrique Valdivieso

1. ITALIA	216
El naturalismo	216
Seguidores de Caravaggio	218
El clasicismo romano-boloñés	219
El Barroco decorativo	220
Pintura italiana en el siglo XVIII: el Rococó	222
Pintores de vedute	224

2. FRANCIA	226
El naturalismo	226
El paisaje clasicista	227
La pintura decorativa	229
Siglo XVIII: el estilo rococó	231

3. FLANDES	234
Pintura de género	237
Pintores de animales vivos y bodegones	238

4. HOLANDA	240
Pintores de la vida doméstica	242
Pintura de paisaje	244
Pintura de arquitecturas	248
Bodegones	248

5. INGLATERRA Y LOS PAÍSES GERMÁNICOS	249
Inglaterra	249
Países germánicos	251

6. ESPAÑA	252
Pintura naturalista	252
La plenitud del Barroco	259

APÉNDICE	264
Fuentes literarias	264

**BARROCO Y ROCOCÓ:
ESCULTURA Y "ARTES MENORES"**

Germán Ramallo

1. EL SIGLO XVII: ITALIA	270
<i>Las búsquedas del primer</i>	
<i>cuarto del siglo xvii</i>	270
<i>Las propuestas de los grandes maestros</i> ...	271
<i>Gianlorenzo Bernini (1598-1680)</i>	272
<i>Alessandro Algardi (1598-1654) y</i>	
<i>Francesco Duquesnoy (1597-1643). La</i>	
<i>corriente clasicista</i>	278
<i>Panorama en la Roma de la segunda</i>	
<i>mitad del siglo xvii y la opción</i>	
<i>por lo barroco en Italia</i>	280
2. EL SIGLO XVII: FRANCIA	283
<i>La época de los cardenales: Richelieu</i>	
<i>y Mazarino</i>	283
<i>El mandato del Rey Sol</i>	284
<i>Pierre Puget. Una alternativa</i>	
<i>hacia el Barroco</i>	289
3. EL SIGLO XVII EN EL CENTRO	
Y EL NORTE DE EUROPA	290
<i>El particular caso de Bélgica</i>	291
4. EL SIGLO XVII EN ESPAÑA	294
<i>Andalucía: del idealismo clasicista</i>	
<i>al sentimentalismo barroco</i>	296
<i>Castilla: el sumo valor del realismo</i> ...	302
<i>Otras regiones</i>	307
5. EL SIGLO XVIII	308
<i>Italia y Francia</i>	308
<i>La Europa central, nórdica y del este</i> ...	312
<i>España: entre la tradición</i>	
<i>y las nuevas modas</i>	313
6. LAS "ARTES MENORES"	317
APÉNDICE	321
<i>Fuentes literarias</i>	321
BIBLIOGRAFÍA	323

EL ARTE DE LA ILUSTRACIÓN

Valeriano Bozal

1. LA AUTONOMÍA DEL ARTE	327
2. NEOCLASICISMO E ILUSTRACIÓN	331
3. LOS PRIMEROS MODERNOS ...	334
4. EL ARTE DE LAS LUCES:	
<i>D'APRÈS NATURE</i>	337
<i>Paisajes</i>	337
<i>Costumbres</i>	339
5. EL ARTE DE LAS LUCES: LA	
<i>ANTIGÜEDAD COMO FUTURO</i> ...	344
<i>David</i>	345
<i>Flaxman</i>	348
<i>Canova</i>	350

6. EL MUNDO DE LA NOCHE	353
<i>Piranesi</i>	353
<i>El escenario de la noche, Johann</i>	
<i>Heinrich Füssli</i>	354
<i>William Blake, imágenes y visiones</i> ...	357
<i>Francisco Goya</i>	359
APÉNDICE	366
<i>Fuentes y documentos</i>	366
BIBLIOGRAFÍA	368

**EL ARTE DE LA EDAD MODERNA
EN IBEROAMÉRICA**

Joaquín Bérchez

1. LA PRIMERA ARQUITECTURA	
DE LA COLONIZACIÓN	370
<i>Los conventos misionales</i>	370
<i>Fábricas para el culto al aire libre</i>	371
<i>Capillas abiertas</i>	373
<i>Imágenes arquitectónicas del templo</i> ...	376
<i>Las artes figurativas</i>	377
2. LAS CATEDRALES	380
<i>El giro urbano y monumental</i>	380
<i>El modelo salón o Hallenkirchen</i>	380
<i>La Catedral de México</i>	381
<i>Puebla, Lima y Cuzco</i>	384
3. EL SEISCIENTOS COLONIAL ...	386
<i>Los condicionantes del clasicismo</i>	386
<i>Lima y la encrucijada del siglo xvii</i>	387
<i>El ambiente arquitectónico</i>	
<i>en Cuzco</i>	389
<i>Los trasvases decorativos</i>	390
<i>La alternativa ornamental: yesos,</i>	
<i>argamasas y tallas</i>	393
4. GÉNESIS Y DESARROLLO	
DE EL BARROCO AMERICANO ...	396
<i>Barroco y arquitectura "moderna"</i>	396
<i>Matematización y arquitectura</i>	398
<i>Pedro Arrieta y Custodio Durán</i>	399
<i>Balbás y la fortuna del estípite</i>	402
<i>Pintura barroca y cultura colonial</i>	404
<i>Variaciones y nuevas inquietudes</i>	406
5. ESPLENDOR Y MADUREZ	
DE EL BARROCO COLONIAL	409
<i>La expansión del Barroco</i>	
<i>novohispano</i>	409
<i>Unidad y diversidad al sur</i>	412
<i>Brasil. La arquitectura de</i>	
<i>las minas de oro</i>	415
<i>Coda barroca: Francisco Guerrero y Torres</i> ...	418
APÉNDICE	420
I. <i>Mapa del Virreinato de Nueva España</i>	
<i>(1535-1821)</i>	420
II. <i>Mapa del Virreinato del Perú</i>	
<i>(1542-1824)</i>	421
BIBLIOGRAFÍA	422

INTRODUCCIÓN

Juan Antonio Ramírez

A principios del siglo xv la península italiana estaba fragmentada en una multitud de estados, más o menos independientes de las grandes potencias europeas coetáneas. Pero fue en ese clima de división política y de convulsión social donde surgieron algunas de las innovaciones artísticas más fructíferas de toda la historia de la humanidad. Importancia capital tuvo el descubrimiento de la perspectiva, un conjunto de reglas matemáticas que permitió a la mirada (y a la mente) controlar el espacio de la representación de un modo coherente. En el centro de la imagen pintada estaba ahora el ojo del que mira, y nada expresa tan bien como eso la sustitución de la visión teocéntrica (típica del Medioevo) por el control del mundo que se otorgó a partir de entonces a la simple humanidad.

El desarrollo del arte se ligó estrechamente al de la ciencia, y viceversa. El Renacimiento no fue, pues, un simple proceso de recuperación del arte de la Antigüedad grecorromana: las contribuciones individuales y las de las distintas regiones italianas llegaron a trazar un mosaico creativo de prodigiosa riqueza y diversidad. Fernando Marías, catedrático de la Universidad Autónoma de Madrid, se ocupa de todo esto con detenimiento, mostrando también la imbricación estrecha entre las diferentes artes visuales. En arquitectura, por ejemplo, no sólo se pusieron a punto soluciones técnicas insólitas (como las que permitieron construir la cúpula de la Catedral de Florencia), sino que llegó a codificarse en un sistema la utilización de los órdenes grecorromanos.

Los ecos de todo ello se prolongaron a lo largo de la centuria siguiente, refinándose y desarrollándose de un modo extraordinario: si el Quattrocento es el siglo de las experimentaciones y especulaciones, el Cinquecento brilla por la calidad y madurez de las realizaciones. El profesor Agustín Bustamante García, de la Universidad Autónoma de Madrid, examina el apogeo de todos los lenguajes plásticos del Renacimiento italiano. Atención especial concede a la obra de los genios indiscutibles del momento: Bramante, Leonardo, Miguel Ángel y Rafael. Pero no sólo de ellos, pues conviene recordar que el siglo xvi es también el periodo culminante de la pintura veneciana, con artistas tan excepcionales como Tiziano, Tintoretto, Veronés, etc. Sus lienzos pintados al óleo (que podían ser de grandes dimensiones), viajaban enrollados desde la laguna a países muy alejados. En Venecia nace la pintura moderna, con sus cualidades vibrantemente cromáticas y la atención a los efectos atmosféricos, como una alternativa que se superpone (a veces los suplanta) a los modos de visión, más geométricos y lineales, que triunfaron en Florencia o Roma.

Importa mucho tener en cuenta que todo ello se sitúa ya en un marco internacional. La presencia política (también militar) de España y Francia en suelo italiano fue determinante para favorecer la difusión de los hallazgos artísticos del Renacimiento. Toda Europa recibió con avidez, en un primer estadio, las novedades de Italia, pero a medida que avanzaba el siglo xvi se empezaron a producir respuestas creativas de calidad en los diferentes países del continente. La escena artística se hizo mucho más compleja. Fernando Checa Cremades, profesor de la Universidad Complutense de Madrid y director del Museo del Prado, traza el cuadro completo de esas respuestas nacionales al estímulo italiano. Su examen muestra que la situación es plural y dialéctica: no se trata sólo de reconocer la originalidad y el evidente interés de muchos artistas (sean éstos españoles, franceses, flamencos o alemanes), sino de aceptar nuevos usos para las artes visuales, no previstos en la cuna originaria del Renacimiento. Es muy interesante todo ello para examinar la siempre complicada relación entre el arte, la retórica del poder, la economía, y los diferentes sectores de la cultura. Dürero o Cranach, Philibert de l'Orme o El Escorial no habrían podido existir *sin* Italia, pero son incon-

cebibles al sur de los Alpes. Tampoco allí habría llegado a ser El Greco, por ejemplo, el artista que ha seducido a la posteridad.

Esta matizada relación que puso en contacto a Italia con el resto de los países europeos, y a todos ellos entre sí, se acentuó todavía más en el periodo barroco. La Contrarreforma católica propició la utilización propagandística y grandilocuente de las artes visuales. Vino ello acompañado de nuevos hallazgos formales y temáticos que se propagaron de un modo diferente fuera del ámbito italiano. El caso de la arquitectura es muy sintomático: hubo una primera oleada de grandes creadores italianos (Bernini, Borromini, Pietro da Cortona, Guarino Guarini, etc.) que “exasperaron” los lenguajes del Cinquecento para crear edificios muy bien adaptados a las exigencias del absolutismo católico romano. Pero España, tan próxima a esos ideales político-religiosos, fue refractaria a tales hallazgos formales, desarrollando en cambio lenguajes arquitectónicos aparentemente ajenos a la retórica internacional del poder (debido a esa relativa inadecuación fueron suplantados por el Barroco cortesano con la llegada de los Borbones, a principios del siglo XVIII). Francia, por su parte, creó una versión depurada del Barroco romano (el “clasicismo”). En cambio, Alemania y otros países de Europa Central exageraron la lección italiana, levantando edificios con muros alabeados y grandiosas explosiones decorativas; y no sólo en las regiones católicas, sino también en otras donde había triunfado la Reforma protestante. Rosario Camacho Martínez, catedrática de la Universidad de Málaga, da cuenta detallada de toda esta prodigiosa diversidad arquitectónica del Barroco y el Rococó, con sus grandes cualidades y sus sorprendentes paradojas.

No siguieron los mismos parámetros la pintura y la escultura, y eso explica su tratamiento diferenciado en este volumen. Enrique Valdivieso, catedrático de la Universidad de Sevilla, muestra cómo los principales lenguajes pictóricos de Italia sí tuvieron un desarrollo paralelo (y muy fructífero) en otros países europeos: Caravaggio alumbró el naturalismo “tenebrista” que se difundió enseguida desde Roma y Nápoles a Flandes, Francia, España, y a otras regiones europeas. Una misma corriente pictórica internacional ligó, por lo tanto, al primer Velázquez y a Rembrandt, a Georges de La Tour y a Ribera. El clasicismo de los Carracci y sus discípulos, en cambio, arraigó con fuerza entre los franceses (piénsese en Poussin o Claude Lorrain), pero apenas se notó su incidencia en España. La llamada “pintura decorativa” tuvo mejor fortuna, llegando a todas partes a fines del siglo XVII y en las primeras décadas del siglo XVIII.

Se puede establecer un paralelismo evolutivo con la escultura, aunque sólo hasta cierto punto, pues el equivalente más próximo al naturalismo caravagista de las primeras décadas del siglo XVII no se encuentra en los grandes escultores romanos sino en los imagineros españoles. Simplificando un poco la situación diríamos que se detectan dos grandes líneas estilísticas: al emocionalismo realista, con tallas de madera policromada (que prevalece en España y, parcialmente, en Europa Central) podría contraponerse la mayor monumentalidad e idealización, con preferencia por el mármol y el bronce, que vemos en Francia y en Italia. El paso desde formulaciones sobrias y gestos contenidos (predominante en todas partes durante buena parte del siglo XVII) a otro estilo mucho más ampuloso, con paños ondulantes y cuerpos agitados (que culmina en la primera mitad del siglo XVIII) es, no obstante, un fenómeno internacional equivalente al “Barroco decorativo” de la pintura. Germán Ramallo, catedrático de la Universidad de Murcia, desmenuza toda esta problemática a una escala internacional, ocupándose también de las “artes menores” y del paso sutil desde el Barroco al Rococó.

El clima cultural cambió mucho en la segunda mitad del siglo XVIII. Las insuficiencias del absolutismo generaron el reformismo ilustrado en primer lugar, y la Revolución Francesa poco después. La evolución artística tuvo que ver mucho con este nuevo escenario político, pero la pintura, la escultura y la arquitectura poseyeron también una dinámica específica, relativamente independiente de las batallas políticas coetáneas. Valeriano Bozal, catedrático de la Universidad Complutense, se ocupa de este periodo, resaltando los factores intelectuales que subyacen en la obra de personajes tan paradigmáticos como David, Canova, Ledoux o Goya. Importa mucho constatar la importancia del revival *neoclásico*, relacionable con un interés creciente por la arqueología antigua, pero sin olvidar su ambivalencia ideológica. Se detecta ahora un interesante fenómeno que se repetirá luego muchas veces en los dos siglos siguientes: obras concebidas de una determinada manera, para servir propósitos ideológicos concretos, se reutilizan con naturalidad en otros contextos contrapuestos. Sabemos que *El juramento de los Horacios* de David fue recuperado por la Revolución como un símbolo de los nuevos ideales cívicos republicanos. No fue el único caso. La Ilustración, en fin, hunde sus raíces en el Rococó y sienta las bases del Romanticismo: el último episodio artístico de la Edad Moderna enfatizó la angustia del individuo ante fuerzas que no puede controlar. La poética de lo sublime y sus poderosas aspiraciones utópicas nos introducen ya en la contemporaneidad.

Este volumen se cierra con un estudio sobre el arte de la Edad Moderna en Iberoamérica. Joaquín Bérchez, catedrático de la Universidad de Valencia, adopta una perspectiva globalizadora que permite comprender bien la diversidad de las aportaciones regionales dentro de la unidad cultural de América Latina. Los distintos virreinos coloniales no fueron meras provincias del arte español (o portugués), sino centros vivos donde lo europeo fue asimilado como una herencia de conjunto y reelaborado de modo original. El factor geográfico tuvo mucha importancia: una multitud de nuevas ciudades llevaron a la práctica en ese “nuevo mundo” algunos ideales del utopismo renacentista que no se pudieron materializar en el viejo continente. Las grandes catedrales hispanoamericanas, los numerosos palacios, iglesias y conventos que se construyeron a lo largo de tres siglos en un territorio de apabullante extensión, constituyen, en sí mismos, el episodio de expansión territorial de los lenguajes artísticos europeos más importante de la historia. Sólo un eurocentrismo trasnochado puede ignorar el interés de esa realidad artística jugosa y plural.

El arte de la Edad Moderna se nos muestra en este volumen, por lo tanto, como algo unitario que se enriquece progresivamente a medida que se difunde: desde su origen, en la Italia del Quattrocento, hasta su eclosión barroca, durante los dos siglos siguientes, en una Europa que proyecta sus valores sobre un escenario transcontinental. La época contemporánea se anuncia como una heredera de estas pulsiones hacia “lo otro” y lo universal.

EL RENACIMIENTO EN ITALIA: EL QUATTROCENTO

Fernando Marías



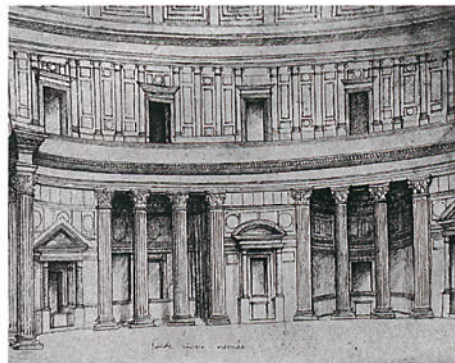
1. Piero della Francesca, *Virgen y santos con Federico da Montefeltro* (h. 1472). Pinacoteca Brera, Milán. Cuadro de altar con la imagen devocional de la Virgen en una *sacra conversazione* con santos y donante —el duque Federico da Montefeltro— y un interior arquitectónico monumental, de cuya rotundidad geométrica se hacen eco las figuras.

El Renacimiento italiano constituye el periodo artístico más glorificado y mitificado de la historia, por encima incluso de una Antigüedad griega clásica —no digamos la romana— demasiado lejana para ser perfectamente identificable con nuestro presente; en cambio, hemos considerado el Renacimiento como algo propio, el punto de partida del mundo moderno del que todavía dependeríamos y del que nos sentiríamos sus últimos herederos. Ya en 1550, el pintor e historiador del arte Giorgio Vasari lo consideró como una cima que, en épocas sucesivas y hasta finales del siglo XIX, sería calificada de insuperable; desde entonces, con mínimos altibajos, los productos artísticos renacentistas han sido valorados como modelos de perfección y belleza por parte de la crítica, los historiadores y los artistas de todas las épocas. Esta visión positiva ha contribuido sin duda a que en la actualidad todavía sigamos contemplando el arte del Renacimiento como uno de los mayores logros de la civilización occidental.

Surgido a principios del siglo XV y concluido hacia el año 1600, el arte italiano renacentista supuso un cambio, casi radical, en la concepción y producción del objeto artístico,

creando un nuevo ámbito para el desarrollo de una cultura de las imágenes. Basándose en el estudio de las ruinas de la Antigüedad clásica e insertando su lección en la práctica, funciones y usos contemporáneos, se ideó un sistema arquitectónico nuevo, cuyos fundamentos, principios, reglas y modelos condicionarían decisivamente la arquitectura occidental [2]. De la misma forma, el sistema figurativo que se originó logró aproximar la experiencia visual de la pintura o de la escultura a las pautas seguidas por la percepción humana de la realidad, sin que con ello se perdiera la sensación de estar ante obras de ficción [1, 3, 4, 5].

Aunque muchos de los contenidos y las preocupaciones renacentistas puedan parecernos remotos y ajenos, propios de una *half-alien culture*, la forma en que fueron mostrados está llena de inmediatez y vigencia. Además fue en este periodo cuando el artista elevó su quehacer —hasta la fecha tenido por mecánico y arte-



2. Anónimo, *Interior del Panteón de Roma*, del *Codex Escorialensis* (h. 1500). Monasterio del Escorial. Uno de los muchos dibujos que testimonian el estudio de la arquitectura de la Antigüedad romana y de uno de sus edificios más influyentes.

3. Andrea Mantegna, *Muerte de la Virgen* (post. 1460). Museo del Prado, Madrid. El espacio perspectivo de la sala, donde se desarrolla la narración sagrada, se organiza de forma coherente hasta extenderse al paisaje lagunar y urbano de la ciudad de Mantua.



4. Andrea Mantegna, *Cristo muerto* (1480). Pinacoteca Brera, Milán. *Tour de force* en el tratamiento del escorzo con el fin de unir visión y representación para imprimir mayor fuerza dramática a una obra religiosa que pretende implicar emocionalmente al espectador.

sano— a la categoría de trabajo liberal, literario, intelectual, casi científico: en suma, de acuerdo con nuestros términos actuales, artístico. Así el artesano manual se transformó en artista moderno que, al igual que los poetas y literatos, podía llegar a ser considerado a la postre como un genio. El artista abrió las puertas a la consideración puramente estética y visual de su producción y la consideró como materia necesitada de promoción y enseñanza, a través de una tratadística, y digna de reflexión teórica, de explicación narrada, de crítica y de historia. Consiguió asimismo que sus imágenes pudieran ser consideradas como objetos que podían gozar de autonomía con respecto a las funciones utilitarias que tradicionalmente se les habían asignado, y transformar a sus clientes en un nuevo tipo, que pasaban del encargo mediante contrato al coleccionismo de obras de arte.

Como todo periodo inicial de una época mítica, el Quattrocento ha sido considerado dualmente. Por una parte, como un momento de aprendizaje y polémica, de balbuceos, tosqueadas y dogmatismos que habrían limitado su alcance; incluso Vasari definió su propia estilización formal, su *maniera*, como *secca*, a fin de separarla de la culminación cinquecentesca abierta por Bramante, Leonardo, Miguel Ángel y Rafael. Por otra, como el romántico e inocente momento, en sí mismo áureo, de los albores de una época, adornado con los caracteres propios de la infancia, la adolescencia y la juventud, del descubrimiento, el ímpetu belicoso y la invención, pero también de la dependencia y la convivencia armónica con otros factores de la época dorada que habría tenido como centro la Florencia “republicana y democrática” de los Medici: desde los humanistas secularizados y los poetas a los medievales *condottieri* transmutados en cultivados príncipes-mecenas.

I. LAS CIRCUNSTANCIAS Y LAS BASES DEL CAMBIO

Lugares comunes, alternativas y proyectos

La imagen todavía vigente del Renacimiento, de su cultura y su arte, emana básicamente de la recreación que emprendiera Jacob Burckhardt en 1860: frente a la Edad Media, habría surgido otro mundo que habría descubierto al individuo y sustituido el teocentrismo previo por una visión antropocéntrica de la realidad, que habría tendido hacia la secularización de la vida con su anticlericalismo y su voluntad paganzante; en un ambiente sociopolítico de riqueza, libertad, civismo, rivalidad y competencia, se habrían dado las condiciones para la proliferación y el desarrollo evolutivo de una inusitada creatividad artística, de cuño realista, permitiendo al arte cobrar una nueva autonomía, entrar en una esfera autosuficiente en la que se habría desarrollado de forma independiente su vida y su historia. Algunas de estas ideas generales, matizadas y relativizadas, podrían ser todavía válidas, aunque no sólo habrían condicionado los productos artísticos del

momento (mucho menos autónomos de lo “deseado”, mucho más deudores de una “formalización” social y no sólo individual), sino que éstos mismos habrían contribuido, como objetos culturales activos, a su propia definición.

Esta visión adolece, no obstante, de un exceso de maniqueísmo y de simplificación, unificando de forma armónica, sin contradicciones ni conflictos, sin registros plurales a tenor del espacio y el diversificado espesor social y cultural, circunstancias condicionantes, intencionalidades y productos. Podría ponerse en relación con la propia interpretación renacentista de su posición en la historia, radicalmente adanista y “nacionalista”, asumiendo con optimismo que una nueva era se había iniciado con su salida a escena; frente a la ceguera de la Edad Oscura, el desvelamiento y la luz, proporcionadas por una nueva forma de ver la realidad y por la recuperación de una cultura, la de los hombres “gigantes” de la Antigüedad, que permitía a cualquier “enano” contemporáneo, encaramado sobre sus hombros, contemplar el mundo desde un punto de vista más realzado.

5. Donatello, *Festín de Herodes* (1427). Baptisterio de Siena. La técnica del *schiacciato* y la perspectiva monofocal crean una sensación atmosférica de espacio y luminosidad en la que se desarrolla la escena dinámica y dramática.



6. Lorenzo Ghiberti, *Salomón y la reina de Saba* (1425-1452). Baptisterio de Florencia. Una de las escenas bronceas de las Puertas del Paraíso en las que la narración bíblica se sitúa en el espacio claramente perspectivo de una iglesia de tres naves cuyo vocabulario aún formas góticas y anticuarías.

7. Lorenzo Ghiberti, *Historia de José* (1425-1452). Baptisterio de Florencia. Un templo centralizado, como el vestuario y algunos de los motivos figurativos, confiere carácter antiguo a la escena véterotestamentaria que, en *schacciato*, se desarrolla en el primer plano.



De forma paralela y contemporánea, a partir de comienzos del siglo xv, otro florecimiento artístico, de enorme sentido renovador, se había dado en Flandes, donde las artes de la música —con la polifonía— y la pintura —con el realismo óptico y matérico iniciado por Hubertus y Jan van Eyck (h. 1375-1444)— habían alcanzado cotas naturalistas (quizá concibiendo su modelo en términos de una *natura naturata*) hasta entonces no holladas; no obstante, esta *Ars nova* septentrional se ha visto como un lustroso epílogo del “otoño de la Edad Media” más que como iniciación de una nueva época; quizá porque, como se ha señalado, se tratara de un “renacimiento” sin Antigüedad, excesivamente centrado en la ima-

8. Maestro de las Tablas Barberini, *Presentación de la Virgen en el Templo* (1467). Museo de Bellas Artes, Boston. Esta tabla de Urbino, atribuida a Bartolomeo di Giovanni Corradini “fra Carnevale”, muestra la importancia de la recuperación arquitectónica para la correcta impostación histórica de los ambientes evangélicos.



ginería y la problemática religiosa, inserto en un pensamiento filosófico de escolástico nominalismo en el que sólo de forma tardía entrarían las novedades humanísticas, y aun entonces teñidas —como en el caso de Erasmo de Rotterdam y su humanismo cristiano— por las preocupaciones religiosas y las suspicacias para con los aromas paganizantes de lo clásico.

Con anterioridad al 1400 se habrían producido, por otra parte, en el ámbito cultural y artístico europeo sucesivas recuperaciones o “renacimientos” de lo antiguo (desde el del arte carolingio y el “renacimiento” del Románico del siglo xii a las promovidas desde las cortes de los emperadores Federico II o Alfonso X el Sabio), aunque no hubieran logrado ni la coherencia (unificando la forma y los contenidos anticuarios), ni el sentido globalizador ni la continuidad a los que llegaría el Renacimiento quattrocentesco italiano [6, 7].

La naturaleza y la Antigüedad

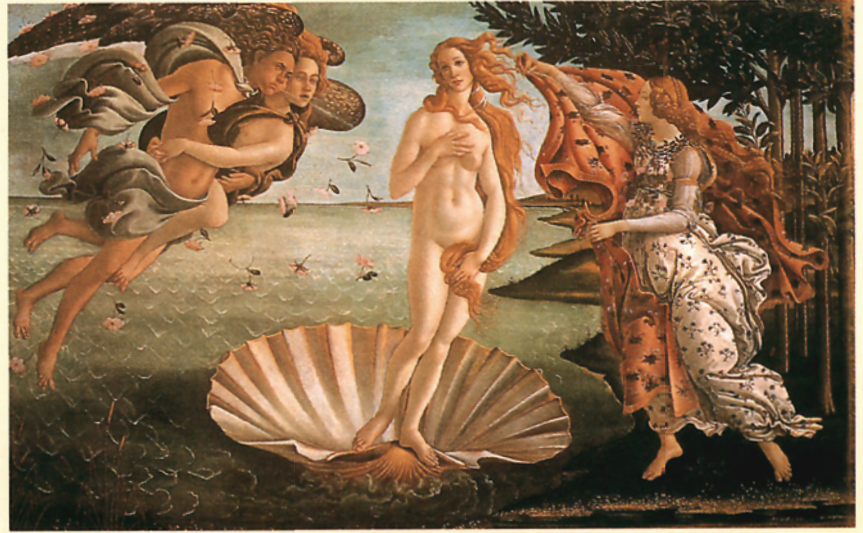
Estas dos vías compartidas —regreso y asunción del legado antiguo (lo “clásico” propuesto como modelo de imitación universal) y nueva visión de la naturaleza— condicionaron, y fueron presentadas en Italia, desde mediados del siglo xiv, como los caminos a seguir para la recuperación del nivel cualitativo del arte, perdido durante la Edad Media. Para los protagonistas del Renacimiento eran además difícilmente deslindables, dado el naturalismo del arte antiguo

9. Domenico Veneziano, *San Juan en el desierto* (h. 1440). National Gallery, Washington. La luz y las sombras son los elementos definidores del relieve de las superficies y los volúmenes del desnudo del santo y un paisaje geoméricamente simplificado.



10. Sandro Botticelli, *El nacimiento de Venus* (h. 1478). Uffizi, Florencia.

Algunas de las obras más significativas de la Florencia de la época de Lorenzo de Medici “el Magnífico” (1449-1492) parecen dominadas por la filosofía neoplatónica de Marsilio Ficino (1433-1499) y el mundo intelectual de su Academia de la Villa de Careggi, regalo de Cosimo; este filósofo desarrolló allí sus traducciones y comentarios de Platón, que culminarían en su *Theologia platónica*, en la que tendía a reconciliar el pensamiento de Platón y sus seguidores y el dogma cristiano, sobre la idea de una revelación divina única, anterior a los Testamentos y a la teología poética de los antiguos. Una nueva concepción del universo —que



unía macrocosmos universal y microcosmos humano—, del amor transcendente y de la belleza como expresión de la bondad, llegaron a afectar la iconografía y el estilo, marcadamente esteticista. Por ello se ha pensado que *El nacimiento de Venus* de Botticelli tal vez represente el de la Venus Celeste (nacida de los genitales de Saturno), diosa del amor a Dios, y que su *Primavera* muy posiblemente recreara la Venus Natural (hija de Zeus), diosa del amor humano que representaría la “humanidad” que se debía inculcar en el joven Lorenzo de Pierfrancesco, primo de Lorenzo. Partiendo de textos del poeta y humanista florentino Agnolo Ambrogini, llamado “il Poliziano”, Botticelli habría procurado dotar a sus figuras de una especial belleza abstracta, cortesana y elegante (más lineal que puramente sensual), fuertemente estilizada, etérea y ultramundana, intentando mostrarlas suficientemente atractivas como para que pudieran “enamorar” a un adolescente asilvestrado; asimismo, habría procedido a “sacralizar” sus imágenes mitológicas, utilizando motivos artísticos que procedían de escenas religiosas usuales, como el Bautismo de Cristo o la Anunciación, iconografías que le facilitaban al mismo tiempo la invención de nuevas composiciones, para las que no existían precedentes formales en que basarse.

frente al puro convencionalismo medieval. Pero no por ello se limitaron a un imposible “neoclásico”; para estar por encima de sus contemporáneos y de los mismísimos gigantes antiguos era necesario incorporar la “enanez” que aportaba el mundo moderno, de cuya instalación y lecciones no se podía, contra toda lógica y contra la historia, prescindir. En cuanto al uso de los modelos de la naturaleza, debieron tener claro que se trataba de algo opcional. Dado que la naturaleza se nos muestra sólo en función de los aspectos de ella que nos interesan y de nuestro propio punto de vista, había que elegir activamente entre sus múltiples variantes. La imagen de una *natura naturans*, si queremos a la antigua, idealizada, pero también esencial, universalmente inteligible, constante, libre de los condicionamientos de lo sólo aparente por ser accidental y transitorio [9] (colores, luces cambiantes, reflejos)



11. Leonardo, *Hombre vitruviano* (h. 1490). Academia, Venecia. El estudio de la anatomía y la proporción del cuerpo humano —microcosmos equivalente al macrocosmos universal regido por leyes y estructuras matemáticas— fue uno de los temas básicos de las investigaciones renacentistas.

o superfluo, pudo presentarse como deseable; y su reconstrucción visual, aunque parcial, “ideal”, matemáticamente exacta (intentando además alcanzar una coherencia entre los modos naturalistas del mundo físico donde se desarrollaran “historias” verdaderas) [8], como un deber y una tarea, en la que se imbricaban planteamientos filosóficos procedentes tanto de un renovado neoaristotelismo como de un recuperado neoplatonismo [10, 11].

El surgimiento del arte del Renacimiento, el de la recuperación —y modernización— del mundo artístico de la Antigüedad y el de la construcción de un nuevo sistema naturalista [12], está ligado al movimiento cultural del Humanismo, surgido en Florencia



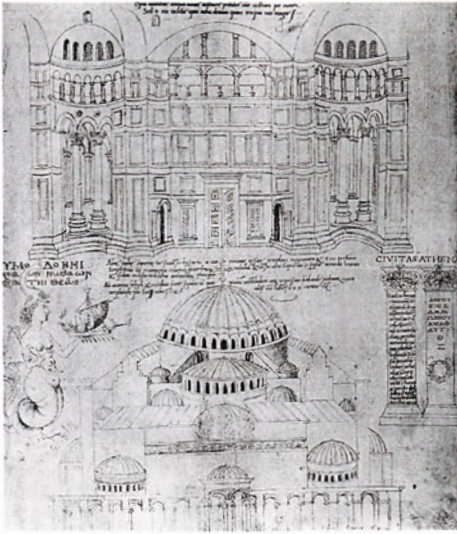
12. Masaccio, *Adán y Eva* (1424-1427). Santa Maria del Carmine, Florencia. Las figuras desnudas del Génesis poseen volumen y relieve tridimensionales, acentuados por la simplicidad de la rotundidad geometrizable de sus cuerpos aplomados, así como un carácter verosímil en sus gestos y ademanes.

a mediados del siglo XIV. Ya Francesco Petrarca, en su poema “África” (1338), había opuesto a las tinieblas del presente la claridad antigua, puntualizando los fundamentos necesarios para una renovación cultural e inaugurando los estudios de “humanidades” frente a la tradicional formación de las siete artes liberales (el *trivium* —gramática, retórica y dialéctica— y el *quadrivium* —aritmética, geometría, música y astrología—) que se enseñaban en las universidades medievales como medios necesarios para abordar las ciencias de la filosofía, la jurisprudencia, la medicina y la teología. El latín, la gramática, la retórica, la poesía, la ética, la historia y el análisis filológico de los textos antiguos se convirtieron en nuevos instrumentos del saber, cuyo fin era la plena posesión de las capacidades humanas. El interés por la Antigüedad y su cultura se vinculaba al deseo de formar un nuevo tipo de ciudadano, adecuado para la vida moral y política de las ciudades-estado. De este concepto surgió la vertiente del “humanismo cívico” cultivado por algunos de los humanistas italianos de la época, que buscaba el ejercicio práctico, en una dimensión política y social más que individual, de los principios y las lecciones recuperadas.

Al mismo tiempo, los objetivos de los gramáticos y humanistas-filólogos cambiaron con respecto a los que tenían los escolásticos, así como sus métodos, que se apoyaron menos en la lógica aristotélico-tomista y más en el análisis de los textos y de la historia; al razonamiento deductivo basado en el silogismo —que aplicaba inalterables conocimientos generales a la comprensión de lo particular— se opuso la investigación que se fundaba en el análisis filológico e histórico de la realidad humana y sus productos; se estaban sentando las bases del método científico moderno de la inducción, con su estudio analítico, empírico y causal —histórico— y su experimentación de la naturaleza.

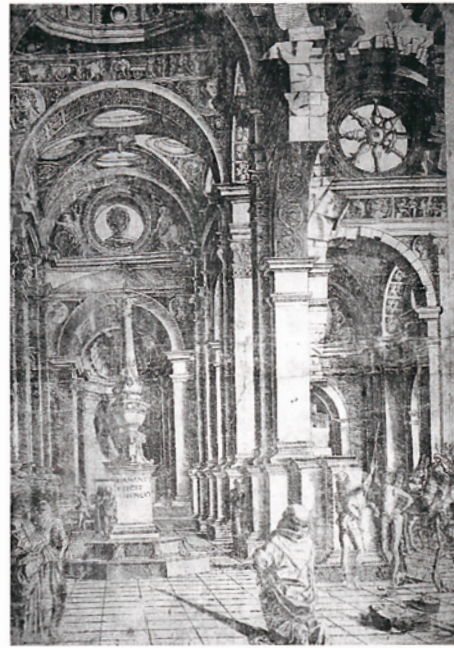
Humanistas y artistas

El interés por el mundo antiguo, en sus vertientes históricas, éticas, políticas y culturales (de un Coluccio Salutati, canciller de la república florentina que discriminaba estilos arquitectónicos; de un erudito como Niccolò Niccoli; de un Leo-



13. Giuliano da Sangallo, *Santa Sofía de Constantinopla* (h. 1490). Biblioteca Apostólica, Vaticano. La arquitectura bizantina, más que la griega clásica o itálica, constituyó otro de los motores de la renovación tipológica y espacial del Renacimiento italiano.

nardo Brunni, asimismo su canciller; o de un filólogo como Poggio Bracciolini, que en 1416 “redescubriría” en la abadía benedictina de Montecassino el texto del *De Architectura* de Vitruvio), incluyó también la parcela del arte; Niccoli, por ejemplo, se convirtió en importante coleccionista y otros muchos tuvieron que ocuparse de las “formas materiales” de algunos de sus objetos de estudio filológico e histórico. Por ejemplo, Felice Feliciano reprimió la epigrafía romana y proporcionó a artistas y arquitectos una nueva forma —la más adecuada a su recuperación total del arte— que aplicar a las leyendas de sus cuadros y a las inscripciones de sus edificios. Extendieron la preceptiva literaria —básicamente retórica— a la práctica artística, dotándola de unos fundamentos nuevos, e instauraron unos criterios y categorías de análisis de sus obras, con lo que abrieron el camino —como Cristoforo Landino en sus *Disputationes Camaldulenses*— a la caracterización formal y a la crítica. Las ruinas antiguas, en especial las de Roma, atrajeron también su atención; su conservación y estudio fueron vistos como emblema de una política republicana de independencia y unidad italiana por algunos florentinos y romanos; pero también como símbolo de la necesaria renovación de la magnificencia imperial por parte del pontificado, como heredero que era del imperio cristiano de Cons-



14. Donato Bramante, *Grabado Prevedari* (1481). Esta perspectiva milanesa de una tipología eclesiástica de cruz griega inscrita en un cuadrado, recreación de ruinas antiguas o reconstrucción de un edificio específico con una columna abalaustrada sagrada, muestra la complejidad estructural alcanzada a finales de siglo.

tantino, tras su regreso de Aviñón y la conclusión del Cisma de la Iglesia de Occidente. Otros viajaron, interesados por el mundo helénico tras la llegada de la *intelligentsia* griega huida con el declive y la caída de Bizancio, hacia Oriente y, acompañados por dibujantes, trajeron informaciones sobre los testimonios antiguos, del Partenón ateniense a la basílica justiniana de Santa Sofía de la vieja Constantinopla [13]. Algunos artistas, a su vez, se sintieron impulsados a recuperar la memoria visual del pasado, al estudio de sus restos, al análisis arqueológico de los modelos de su imitación [14]; el célebre dicho *Roma quanta fuit. Ipsa ruina docet* invitaba a ello con su ambivalente significado [15].

Los artistas también se sintieron inclinados hacia otras vías de profundización en su

15. Hermann Posthumus, *Paisaje fantástico con ruinas* (h. 1530). Vaduz. Este cuadro muestra el atractivo —arqueológico, político, romántico— de las ruinas antiguas y el interés que concitó su estudio riguroso o su reconstrucción fantástica.





16. Jacopo de' Barbari, *Luca Pacioli y un joven* (h. 1494). Museo de Capodimonte, Nápoles. Retrato del matemático y estudioso de la proporción Pacioli, presentado con los instrumentos de su trabajo: compás, libros como el de Euclides, diseños geométricos, sólidos platónicos y complejos cuerpos transparentes.

quehacer y en sus deseos de autopropaganda social; a la del arqueólogo podían sumarse las del poeta, el historiador y el científico o filósofo natural, que investigaba la naturaleza e inquiría sobre los fenómenos y sus causas. Los primeros tendieron a la erudición literaria y al desarrollo de mecanismos narrativos y modos poéticos en paralelo con los precedentes del mundo de las letras. Los segundos se centraron en la investigación de modos figurativos más realistas (que hicieran de la imagen memoria objetiva de la naturaleza), desarrollando controles matemáticos

—proporciones [16], perspectiva [20]— que fundaran científicamente la representación del mundo y la ampliaran con los nuevos géneros —aunque todavía no independientes— del paisaje o la naturaleza muerta.

Todos ellos aceptaron las nuevas propuestas temáticas —la mitología y la historia de la Grecia o la Roma antiguas— que ensanchaban los límites de las ideas humanísticas, hasta entonces casi sólo religiosas y morales, que podían ser alegorizadas. Los mitos clásicos —revestidos a la postre de una formalización anticuaria— servían a muy distintos propósitos: podían mantener su significado astrológico en la definición de los pronósticos; también, como fábulas “everemistas”, estar al servicio de los deseos de antigüedad de familias, ciudades o naciones que podían encontrar sus orígenes en las vidas de los protagonistas de los mitos, o, como alegorías de actitudes éticas o filosóficas, dar nuevo cauce narrativo a tales ideas [17]; o simplemente ser disfrutados como “literatura” visualizada. La historia antigua, al margen de la justificación cristiana, pudo convertirse en vehículo de expresión de modelos para la acción y la ideología política o ética. Y si los humanistas y filósofos recuperaron un pensamiento pagano —*prisca theologia, poesia prisca*— que podría sintetizarse con el religioso más avanzado, los artistas comenzaron a “recuperar” las obras perdidas de la Antigüedad



17. Sandro Botticelli, *La Primavera* (h. 1477-1490). Uffizi, Florencia. Ejemplo de imagen educativa (la Venus Natural que representaría la “humanidad”) o de significado político, en cuya producción intelectual habrían trabajado humanistas sobre textos clásicos.



18. Piero di Cosimo, *El hallazgo de Vulcano* (h. 1488). Wadsworth Atheneum, Hartford. Una de las líricas mitográficas e historias de la vida primitiva, según Vitruvio, y de las edades de la humanidad, según Lucrecio, que pintó este excéntrico florentino de manera elegante y detallista.

por medio de la *ekphrasis*, de su reconstrucción a partir de las descripciones literarias; y, como su consecuencia lógica final, a entremezclar las fórmulas propias del arte religioso tradicional en la formalización de los mitos, y a introducir los tipos y motivos artísticos de las fábulas en el mundo de la imaginería cristiana. Y los artistas, sobre el modelo evolucionista que Plinio el Viejo (en su *Naturalis historia*, con su secuencia de artistas que rivalizaban en la solución de problemas), se empeñaron en una similar competencia que hacía del arte un proceso de continuo desarrollo.

Ahora bien, este programa casi “ilustrado” de racionalización de la naturaleza, de unificación de lo múltiple y lo variable, no agota el “proyecto” del Renacimiento; este mismo Renacimiento conllevó casi desde el inicio y, más que como una crisis de su modelo, como lógica potencialidad, un “lado oscuro”, el de experimentación de lo marginal y lo extraño, lo supersticioso, lo misterioso y hermético. Los instrumentos para construir racionalmente una imagen del mundo podían utilizarse asimismo en la exploración de los ámbitos de lo excepcional, incluso en la transformación falazmente ilusionista, engañosa, de la realidad, y en la deformación perturbadora de su supuesta imagen estática, estable. La historia podía abrirse hacia otros mundos, espacios y lenguajes “tenebrosos”, no solamente hacia los iluminados por la razón, la lógica o la



19. Donato Bramante, Coro de Santa María Presso San Satiro, Milán (h. 1482). La aplicación del instrumento perspectivo permitía tanto la representación del espacio virtual como la construcción ilusionista del espacio real modificando visualmente su fisicidad.

luz de la revelación evangélica. La perspectiva conllevaba el uso de sus posibilidades licenciosas; el canon, la investigación de lo inusual [19]. En el campo de los contenidos y los géneros, la nueva imagen religiosa podía quedar al servicio de posturas sectarias o supersticiosas, de profetismos y milenarismos, y la mitología volcarse hacia la recuperación del tono misterioso y arcano de las fábulas o de las ideas antiguas más herméticas y abstrusas, incluso de funciones mágicas [18].

20. Paolo Uccello, *El Diluvio* (h. 1448). Santa María Novella, Florencia. Ejemplo de las complejidades perspectivas a las que este pintor se aficionó, en una escena en la que simultanea dos episodios narrativos con sendas representaciones del Arca presentada de forma no ortogonal al plano del cuadro.



2. DE LAS “PRIMERAS LUCES” AL AMANECECER

La conquista de la ficción

Al igual que cualquier estilo en el marco de un movimiento cultural, el Renacimiento artístico italiano, surgido hacia el año 1400, no nació de la nada. Su arquitectura hundía sus raíces en los edificios románicos de la Toscana (como la Iglesia de San Miniato al Monte de Florencia) y no pudo dejar de depender de obras del Gótico regional, como la catedral florentina de Santa María del Fiore, iniciada por Arnolfo del Cambio en

1296 y modificada desde 1357 por Francesco Talenti. Su escultura miró hacia algunas manifestaciones de mediados del siglo XIII, como el púlpito del Baptisterio de Pisa, de Nicola Pisano, que se alejaban de los estereotipos franceses. Las artes figurativas, en especial la pintura, dependieron sobre todo de la gran renovación que había tenido lugar en Florencia y Siena hacia el año 1300 y de la que, en opinión suscrita en 1550 por Giorgio Vasari —arquetipo del artista renacentista y primer historiador del arte—, pro-



21. Giotto, *Huerto de los Olivos* (h. 1305). Capilla Scrovegni, Padua. Ejemplo de narración trecentista dramática y visualmente coherente que permitió el desarrollo de la temprana pintura quattrocentista.



22. Pietro Lorenzetti, *La Natividad de María* (1342). Opera del Duomo, Siena. La coherencia espacial y el ilusionismo producido por las relaciones paradójicas entre marco de retablo y ficción figurativa anunciaban ya en el Trecento algunas de las sendas que hollaría la pintura florentina del primer Quattrocento.

cedía una evolución continuada que culminaría con Miguel Ángel (1475-1564), el longevo y genial artista con cuya obra se colmó prácticamente todo la siguiente centuria.

En estas dos ciudades de la Toscana, importantes centros republicanos y mercantiles, había surgido un nuevo modo de pintar caracterizado, entre otros rasgos, por convertir a sus espectadores en “testigos presenciales” de escenas religiosas bien conocidas y de cuya representación se podían excluir los métodos simbólicos —y su explicación oral— de la pintura tradicional. Su primer elemento distintivo era el deseo de contar una historia, por lo general de carácter religioso pero dando entrada también a otros géneros más humanos, tal como la habría visto un testigo. Se debía proporcionar a las imágenes un mayor número de rasgos formales que las definieran y dos elementos básicos de la realidad vista: un volumen y un espacio natural donde las figuras pudieran moverse. Era requisito imprescindible la conversión de los personajes en entes susceptibles de movimiento y expresiones afectivas, que mostraran de forma clara sus actividades y reacciones emotivas. Al imponerse la pintura el deber de tener en cuenta al fiel como un espectador de lo natural y de lograr que sus imágenes coincidieran con lo que, de haber estado allí, habría visto, empezó a presen-

tarse como una ficción, como una “ilusión paradójica”, aparentando ser lo que no era: falsos cuerpos tridimensionales situados en un espacio realmente inexistente en lugar de meras representaciones de imágenes planas trazadas sobre una superficie estrictamente bidimensional.

No deja de ser sintomático que una de las primeras novelas, la quattrocentesca “*novela del Grasso Legnaiuolo*” gire en torno a la idea, central para la cultura del Renacimiento y del mundo moderno, de la ficción; en ella se nos narra cómo Filippo Brunelleschi habría castigado, con la complicidad de sus colegas, a un gordo entallador —que había faltado a uno de sus deberes gremiales al no darles una preceptiva comilona— haciéndole creer que se había convertido en otra persona. En realidad, el arte renacentista depende en sus formas arquitectónicas —a través de la ficción de la naturaleza que constituyen los órdenes— o figurativas —del relieve a la perspectiva— y en la recuperación de algunos de sus contenidos —como la mitología clásica— de la intrusión de la categoría de lo ambiguamente ficticio en el ámbito de la vida y el arte.

Un nuevo sentido cívico: la manera grega y la manera latina

En esta transformación de la pintura en un arte de la ficción, dos pintores desempe-

23. Ambrogio Lorenzetti, *La Anunciación* (1344). Uffizi, Florencia. Ejemplo trecentista de simbiosis de elementos tradicionales góticos antinaturalistas y avances en la representación naturalista de cuerpos y espacios.

