

ALBERTI,

GHIBERTI y

BOTTICELLI.

TRES GENIOS DEL QUATTROCENTO.

ALBERTI, GHIBERTI y BOTTICELLI.

TRES GENIOS DEL QUATTROCENTO ITALIANO.

ÍNDICE

ALBERTI, GHIBERTI y BOTTICELLI.

SU MUNDO. pág. 1

EL MUNDO DEL RENACIMIENTO.

CONTEXTO SOCIOCULTURAL DE LOS SIGLOS XV Y XVI. pág. 2

El Renacimiento nace en Italia. pág. 2

El Humanismo. La corriente ideológica del Renacimiento. pág. 2

El panorama político en la Italia de los siglos XIV y XV. pág. 4

El contexto religioso. Reforma y Contrarreforma. pág. 5

Sociedad y cultura en la Europa del Renacimiento. pág. 7

La era de los grandes descubrimientos geográficos. pág. 8

EL ARTE DEL RENACIMIENTO. pág. 11

Características del arte del Renacimiento. pág. 11

Yo, el artista. pág. 13

El mecenazgo. pág. 14

Evolución del arte del Renacimiento. pág. 15

EL QUATTROCENTO ITALIANO. pág. 18

Floencia y los Medici. pág. 18

La arquitectura del Quattrocento. pág. 21

La escultura del Quattrocento.	pág. 23
La pintura del Quattrocento.	pág. 24
Algunos otros grandes artistas del Quattrocento.	pág. 25
ALBERTI, Ghiberti y Botticelli.	
TRES GENIOS DEL QUATTROCENTO.	pág. 30
ALBERTI.	pág. 31
EL ARTISTA.	pág. 31
SU OBRA ARQUITECTÓNICA.	pág. 33
<i>Palacio Rucellai.</i>	pág. 33
Fachada de la <i>Iglesia de Santa Maria Novella.</i>	pág. 33
<i>Templo Malatesta.</i>	pág. 33
<i>Iglesia de San Sebastián.</i>	pág. 34
<i>Iglesia de Sant'Andrea.</i>	pág. 34
GHIBERTI.	pág. 36
EL ARTISTA.	pág. 36
SU OBRA.	pág. 37
Análisis comparativo de los <i>Sacrificio de Isaac</i> de Ghiberti y de Brunelleschi. ...	pág. 37
<i>Segundas Puertas del Baptisterio principal de San Giovanni</i> de Florencia.	pág. 38
<i>Las Puertas del Paraíso.</i>	pág. 39
BOTTICELLI.	pág. 40
EL ARTISTA.	pág. 40
Su vida.	pág. 40
Su personalidad.	pág. 43
Reconocer al pintor.	pág. 44
SU OBRA.	pág. 46
<i>Epifanía (1465–1467).</i>	pág. 46

Madonnas.	pág. 47
<i>Regreso de Judith a Betulia (1469–1470) y</i>	
<i>Descubrimiento del cadáver de Holofernes (1469–1470).</i>	pág. 48
<i>La Fortaleza.</i>	pág. 49
<i>Virgen con Niño y seis santos.</i>	pág. 49
<i>Epifanía (1470–1475).</i>	pág. 50
<i>Desconocido con medalla con Cosme de Medici.</i>	pág. 50
<i>Epifanía (1475).</i>	pág. 50
<i>Alegoría de la Primavera.</i>	pág. 51
<i>Madonna del Magnificat.</i>	pág. 52
<i>Rebelión contra la Ley de Moisés.</i>	pág. 53
<i>Epifanía (1481–1482).</i>	pág. 54
<i>Historia de Nastaglio degli Onesti.</i>	pág. 54
<i>Minerva dominando al centauro.</i>	pág. 55
<i>Venus y Marte.</i>	pág. 55
<i>Nacimiento de Venus.</i>	pág. 56
<i>Frescos decorativos de la Villa Lemmi.</i>	pág. 57
<i>Anunciación (1489–1490).</i>	pág. 57
<i>Coronación de la Virgen.</i>	pág. 58
<i>Calumnia de Apeles.</i>	pág. 58
<i>Natividad (1500).</i>	pág. 59
<i>Oración en el huerto.</i>	pág. 60
<i>Transfiguración de Cristo.</i>	pág. 60
<i>Historia de Virginia e Historia de Lucrecia.</i>	pág. 61
BIBLIOGRAFÍA	pág. 64

ALBERTI, Ghiberti y Botticelli.

SU MUNDO.

EL MUNDO DEL RENACIMIENTO. CONTEXTO SOCIOCULTURAL DE LOS SIGLOS XV y XVI.

Se entiende por RENACIMIENTO el periodo de renovación ideológica y artística que durante los siglos XV y XVI comienza en Italia y se extiende al resto de Europa, dando paso de la Edad Media a la Moderna. Su característica esencial es la admiración del clásico grecolatino, de ahí el nombre de Renacimiento, pues se supuso que había "renacido" todo el esplendor de los antiguos griegos y romanos. Los renacentistas consideraban esta cultura clásica como la realización máxima del ideal de perfección e intentaban imitarla en cuanto podían.

El Renacimiento nace en Italia.

El Renacimiento es un fenómeno fundamentalmente italiano, que aunque se extendió rápidamente a otros lugares de Europa guardó en cada uno de ellos unas características propias tan definitorias y en algunos casos tan profundas que puede hablarse de varias clases de Renamientos, lo cual enriquece su concepto genérico. Es natural que fuera en Italia donde naciera este movimiento de renacimiento de los clásicos. Para empezar, es en esta península donde el Imperio romano tenían su centro de gobierno y los días gloriosos del Imperio todavía se recordaban con añoranza. Además, la península itálica nunca se había visto implicada íntimamente en la corriente internacional del gótico sino que sus manifestaciones medievales habían tenido un carácter muy particular, siempre más ligado a su propia tradición románica y clásica que a las evoluciones estilísticas de Francia, el gran rector del estilo gótico. Amén de que en prácticamente todas las ciudades se encontraban restos arqueológicos, arquitectónicos y escultóricos del antiguo Imperio, que favorecieron el estudio de esta cultura grecolatina. También favoreció este redescubrir el mundo clásico la emigración de numerosos eruditos, intelectuales y artistas desde Bizancio, conquistada por los turcos, trayendo consigo manuscritos de grandes autores helenos y romanos. Además, Italia, fraccionada en numerosos estados ricos y con fuertes personalidades al frente de sus gobiernos, llenos de numerosas y florecientes ciudades, con un sentido realista de la política y la economía, era el país que mejor podía favorecer una vida y una cultura como la del Renacimiento, basada en el Hombre y la Naturaleza.

El Humanismo. La corriente ideológica del Renacimiento.

Esta vuelta a los clásicos fue, sin embargo, más que una causa, una consecuencia. Los ejes de esta renovación son varios, mas el pilar más llamativo es la nueva corriente de pensamiento, el Humanismo, así llamado por ensalzar con preferencia las cualidades propias de la naturaleza humana. Su nuevo enfoque, que rechazaba la visión teocrática del Medievo, defendía una concepción antropocéntrica del Universo, un papel central del individuo y sus actos. Consecuentemente, el humanista se interesa por el Mundo que le rodeaba, de ahí su amor a la naturaleza, del mismo modo que, apoyándose en esta reintroducción de la sabiduría grecolatina, defiende la Razón para solucionar los conflictos humanos y busca un ideal de equilibrio y armonía. Este antropocentrismo fue lo que le llevó a girar los ojos hacia los valores de la cultura clásica.

Tiene el Humanismo su cuna en Italia, y si bien comenzó a gestarse en el siglo XIII, se desarrolló durante los XIV y, sobre todo, XV en toda la Europa Occidental. Lo que condujo a la aparición del Humanismo fue la profunda inquietud por una renovación espiritual latente ya en el Hombre de la Alta Edad Media, el cual, viendo cómo se debilitaban las tres instituciones básicas de la sociedad de su tiempo, el Pontificado, el Sacro Imperio y las Universidades, sentía que no eran ya suficientes para la consecución de sus nuevos ideales los principios en que se había basado la vida medieval, por lo tanto debía buscar otros pilares en que apoyar su nueva ideología. Con este anhelo de renovación, se fijó en los modelos clásicos y dio un profundo viraje a lo

que habían sido su modo de pensar, pasando de una sociedad colectivista y teocéntrica a la exaltación del individuo y la Naturaleza. Rompió con escolasticismo medieval, las filosofías basadas en las doctrinas aristotélicas, y se inclinó hacia las escuelas neoplatónicas, filtradas por el cristianismo. El Humanismo halló en la antigüedad clásica el perfecto modelo que sí correspondía con su nueva ideología y concepción del mundo, lo que le llevó a reverenciarla e imitarla, considerándola el máximo exponente de perfección a que podía aspirar el ser humano. Su finalidad era un nuevo examen del Hombre y su Mundo, tomando como maestros y ejemplo los autores clásicos. Hombre y Naturaleza, desligados de todo su sentido trascendente y sobrenatural, se convierten así en los dos polos de la cultura y la vida renacentista.

Dado el pensamiento antropocéntrico del humanista, su principal campo de estudio son las ciencias humanas, y especialmente las filologías clásicas, progresando con ello ampliamente la lingüística. Los humanistas realizaron la labor de rastrear por doquier antiguos textos griegos y latinos, copiándolos, traduciendo, comentándolos, empapándose de la cultura clásica; numerosas obras prácticamente olvidadas, copiadas durante siglos mecánicamente por los monjes, son rescatadas del fondo de las bibliotecas y las intelectuales exiliados de Bizancio traen consigo otra gran cantidad de manuscritos antiguos. Pero para que los clásicos pudieran hablar en su genuino lenguaje era menester librar sus textos de las interpolaciones, deficiencias y errores que habían sufrido con el paso del tiempo y las sucesivas copias, lo cual requería un amplio bagaje de conocimientos históricos, geográficos, lingüísticos, arqueológicos, etcétera, y de esta ardua faena se encargaron los humanistas. Mas no se limitaron exclusivamente a un aspecto técnico en sus estudios sino que buscaron en los escritores clásicos la confianza en la inteligencia del Hombre y el amor a la naturaleza. También la anatomía humana fue objeto de cuidadosos estudios por parte de los científicos, que se preocupaban por dibujar con todo detalle sus descubrimientos, con lo que el papel del dibujante toma una relevancia inusitada hasta el momento. El invento de la imprenta fue de suma importancia para la rápida y amplia difusión del pensamiento humanista desde Italia al resto de Europa.

Este volver a centrarse en lo humano, no obstante, no significa en absoluto un abandono de lo divino, que tan fuertemente había marcado toda la sociedad, cultura, ciencia y arte durante la Edad Media. Bien al contrario, la religión, y en concreto el cristianismo, sigue bien presente en todas las facetas de la vida durante el Renacimiento. El humanista valora el Mundo Antiguo como contribución al cristianismo. Lo divino es revisado desde la perspectiva humana para dotarlo de una mayor significación: Dios trata de hacerse inteligible a la razón humana, en lugar de limitarlo a la emoción de la fe.

Cierto que fue una minoría de banqueros, filósofos, intelectuales y artistas quienes llevaron a cabo esta renovación cultural, pero no es menos cierto que el Humanismo fue calando en todos los campos de la sociedad. Esta renovación en todas las parcelas de la cultura humana, filosofía, ética, ciencia, arte, etc., estaba encaminada a la hechura de un Hombre que fuera compendio de todas las perfecciones físicas e intelectuales y en el que la razón dominara sobre la pasión. De aquí surge la figura del cortesano, diestro en letras, ciencias y armas, docto en todos los campos del saber y las artes, valiente, refinado, gentil, modesto, universal. La frontera entre letras y ciencias no existían, el intelectual debía estar ducho en todos los campos del saber, interrelacionados y complementarios. El Hombre integral, el genio múltiple en quien se concilian todas las ramas del saber en una actitud fecunda, fue la gran creación del Renacimiento, que cristalizó en figuras que mantienen viva la admiración de los tiempos, como Leonardo Da Vinci, Miguel Ángel, Rafael Sanzio, León Battista **Alberti**, Lorenzo **Ghiberti**, Sandro **Botticelli**...

El panorama político en la Italia de los siglos XIV y XV.

Italia se convierte con el Renacimiento por primera vez desde la Antigüedad grecolatina en el eje rector de la cultura de una época. Esto supone un elemento paradójico dado que la Italia de los siglos XIV y XV era mucho menos rica de lo que lo había sido, pues, al igual que el resto de Europa, sufría una decadencia económica que abarcó, aproximadamente, la totalidad de estos dos siglos, y su vida política estaba llena de guerras intestinas dentro de los pequeños estados y entre ellos. El papado, fiel a su antigua política, continuaba impidiendo el desarrollo de una poder predominante, pero sólo lo lograba a expensas del poder político de los

papas mismos. Cuando la Curia volvió a Roma, después de haber permanecido fuera de Italia en la ciudad francesa de Aviñón durante casi todo el siglo XIV, se produjo el Gran Cisma de 1378, que duró hasta 1417, al cual siguieron tres décadas durante las cuales la autoridad del Papa se vio en entredicho, a causa del intento conciliar de convertirlo en monarca constitucional. Los principados italianos evolucionaron dentro de este marco. Las comunas del norte estuvieron dominadas por tiranos locales, las repúblicas de la Toscana absorbieron las ciudades adyacentes y, en el sur, un reino de Nápoles, crónicamente mal gobernado por la casa de reinante de origen francés se fue desgastando como consecuencia de sus ambiciones en el Mediterráneo oriental y del temor a los aragoneses, establecidos en Sicilia. A fines del siglo XIV, la familia de los Visconti, de Milán, logró dominar toda la llanura de Lombardía. En 1395, Giangaleazzo Visconti, casado con una princesa francesa, obtuvo del emperador Wenceslao el título de duque y no ocultó sus propósitos de extender su poder hacia el sur, a través de los estados divididos de la Iglesia, y llegar hasta Toscana. No lo consiguió, pero el duque Filippo Maria Visconti (f. 1447) continuó soñando con lo mismo. No obstante, los Visconti establecieron un gobierno fuerte, el cual pasó a manos de Francesco Sforza en 1450. En la Toscana, Florencia ostentaba una superioridad indiscutible, y la familia de los Medici consolidó, a partir de 1434, su dominio efectivo de la ciudad, si bien conservando brillantemente su forma de gobierno republicana. Sólo otro gran centro comercial competía con Florencia, se trataba de otra república, Venecia, que salió triunfante de su larga rivalidad con Génova por obtener los frutos del comercio levantino, y que, bajo la autoridad de un dux electo y vitalicio, pero desprovisto de poder real, gozaba de una constitución de envidiable solidez, mediante la cual las familias "nobles" o patricias gobernaban la ciudad y sus tierras de ultramar con una administración coherente y refinada. A principio del siglo XV, las guerras de Italia obligaron a Venecia a mezclarse en una agresión a tierra firme, y a finales del siglo se había convertido en una gran potencia territorial, pese a que los turcos otomanos le estaban arrebatando rápidamente sus colonias del mar Egeo. Finalmente, tendría suma importancia el hecho de que el rey aragonés Alfonso V pasara de Sicilia a tierra firme y conquistara el reino de Nápoles (1435–1442). En efecto, al morir Ferrante, sucesor de Alfonso en Nápoles, el rey francés Carlos VIII reclamó esa ciudad e invadió Italia, en 1494. Otro rey francés, Luis XII, se tituló duque de Milán desde su subida al trono en 1498, pero en aquella época el rey de Aragón comenzó a reclamar su parte y, a partir de entonces, Italia fue víctima de los invasores extranjeros. Cuando las "guerras italianas" llegaron a su fin, efectivamente en 1538, el país estaba a la merced de Carlos V. Este príncipe Habsburgo, criado en Borgoña, no sólo gobernaba la mayor parte de Italia, sino también Aragón y Castilla, con sus colonias americanas, y las tierras de Austria, y como Sacro Emperador Romano también era jefe titular de los principados alemanes. Bajo su reinado, Italia estuvo regida por gobernadores y virreyes españoles y sometida a la ocupación de tropas españolas.

Si durante los siglos XIV, XV y principios del XVI la historia política de Italia fue violenta, sería erróneo buscar en ello un contraste con la paz de otros lugares. Los reinos de España, Francia, Inglaterra, Alemania, los países escandinavos... todos ellos sufrieron turbulentas historias políticas y militares. En general, a finales de la Edad Media hubo poca paz en Europa.

El contexto religioso. Reforma y Contrarreforma.

Aunque la cada vez más pujante clase burguesa rompió el monopolio de mecenazgo que mantenía la Iglesia, ésta continuaba siendo la principal patrocinadora del arte y la ciencia durante el Renacimiento, realizándose la mayoría de las más importantes obras por encargo eclesiástico, de igual modo que se veían favorecidos los estudios humanistas relacionados con la Biblia. Así, a pesar de la multiplicación temática renacentista frente al omnipresente cristianismo del teocéntrico gótico medieval, el arte religioso se desarrolló enormemente. De hecho, durante los siglos XIV, XV y XVI parecía que la Iglesia se preocupara más del arte que del bienestar espiritual y físico de sus fieles, despreocupación agravada por la participación del papado en asuntos políticos internacionales. El alto clero se hallaba rodeado de lujo y ostentación mientras, en contraste, el pueblo vivía en humildad y mostraba una viva fe, como también apreciaba y demandaba el arte religioso. El papado tenía un lucrativo negocio con la venta de bulas e indulgencias, cobrando buenas sumas a cambio de la salvación espiritual de aquel que podía pagarla, así como con los cargos eclesiásticos, que eran vendidos a cualquiera que desembolsara lo requerido. Las indulgencias que llegaron a adquirir un carácter tan material y profano

que serían, en última instancia, la gota que colmaría el vaso y desembocaría en el cisma protestante con la publicación de las 95 tesis de Lutero contra las indulgencias. Con esta ostentación desmedida del alto clero y el tráfico de salvaciones divinas y cargos eclesiásticos, frente a la humildad de los beatos fieles del pueblo llano, es obvia la situación de crisis en el seno de la Iglesia. Ya en 1378 tuvo lugar el Gran Cisma, originado por la división de la corte papal entre los seguidores del recién nombrado Papa Urbano VI de Roma y quienes consideraron nula su elección, que eligieron como Papa a Clemente VII y reinstalaron la sede pontificia en la ciudad francesa de Aviñón. El Gran Cisma duró hasta 1417, y le siguieron tres décadas durante las cuales la autoridad del Papa se encontró tambaleante.

Todo ello, unido a las condiciones sociales, ideológicas y espirituales del Renacimiento, ocasionaron un movimiento de reforma en el orden religioso de la Europa Occidental, una profunda revolución que se realizó a principios del siglo XVI en el seno de la Iglesia católica y que provocó la separación de muchos fieles de la obediencia al Papa de Roma con la aparición del Protestantismo. Las causas de esta Reforma, no obstante, se hallan enraizadas más atrás, fundamentalmente en la aparición de la mentalidad humanista en la transición del Medievo a la Edad Moderna. El humanista, inquieto y egocéntrico, que ha apartado definitivamente la perspectiva teocrática, utiliza ahora la Razón y se da cuenta de las incoherencias dentro de la Iglesia y, aunque en ningún momento reniega de su religiosidad, aspira a cambiar los errores de los que ahora se percata, adoptando una inédita actitud crítica.

El hecho concreto que originó el cisma entre catolicismo y protestantismo fue la exposición por parte del agustino alemán Martín Lutero en la puerta de la iglesia de Wittenberg de sus 95 tesis contra las indulgencias en 1517. Esto provocó diversas discusiones entre el Papa León X y Lutero que finalmente desembocaron en la excomunión de éste último, el cual a partir de entonces va estructurando su doctrina, para la que pronto encontraría adeptos y seguidores. La base de la doctrina luterana es la salvación por la fe, esto es la exclusiva importancia de la fe para la salvación del alma al morir, sin que importe el arrepentimiento ni las obras. Otro punto fundamental de su doctrina es la ruptura con el papado y la negación la jerarquía de la Iglesia, afirmando que todos los cristianos tienen el mismo valor. También establece la libre interpretación de la Biblia, negando el valor de la Tradición de la Iglesia, y defiende su traducción a la lengua del pueblo, realizando él mismo una traducción al alemán, que se trata de uno de los pilares básicos de esta lengua. Del mismo modo, entre otras reformas de la fe católica, reduce los sacramentos a sólo bautismo y eucaristía, abole el culto a la virgen y los santos y suprime toda ostentación en los templos.

Las doctrinas luteranas se extendieron con bastante rapidez por toda Alemania, especialmente por los Estados del Norte, a lo que contribuyeron también factores económicos y políticos. Algunos nobles vieron la oportunidad de aumentar sus posesiones, puesto que con el luteranismo la Iglesia debía renunciar a todos sus bienes y, así, sus tierras fueron secularizadas, pasando a manos de esta nobleza; otros nobles se transformaron a la fe luterana porque significaba la posibilidad de enfrentarse al emperador Carlos V, uno de los más feroces defensores del catolicismo; y, en conjunto, el luteranismo resultó ser un movimiento nacionalista de oposición a Roma. Así pues, esta expansión del luteranismo no fue fácil ni pacífica, sino que provocó numerosas y cruentas guerras entre los señores y el pueblo y entre los nobles y el emperador. Carlos V y sus consejeros católicos pretendieron en un principio contener el progreso de lo que ellos consideraban la herejía luterana en sus estados mediante el diálogo. El emperador convocó asambleas de representantes de los estados alemanes en Worms para intentar que Lutero abjurase de sus ideas y después en Spira, prohibiendo en esta ocasión la propagación de las ideas luteranas, decisión contra la que los reformistas protestaron, ganándose ahí el nombre de protestantes. Fracasado este intento de solución, Carlos V pretendió que el papado convocara un concilio pero éste se retrasaba interminablemente. Se llegó a la lucha armada entre católicos y protestantes y, a pesar del sonado triunfo de Carlos V contra los protestantes en Mühlberg en 1547, finalmente el emperador tuvo que aceptar en 1555 la paz de Augsburgo, por la cual se reconocía la libertad religiosa de los príncipes alemanes y la supeditación del pueblo a la fe espiritual de éstos.

La convocatoria de un concilio para resolver el problema de la escisión protestante fue largo tiempo pospuesto por los papas, en parte por miedo a que prevaleciera la superioridad conciliar frente al Papa y en parte a causa

de las guerras entre España y Francia. Cuando por fin se inició el Concilio de Trento en 1545 ya era demasiado tarde para atajar la expansión del luteranismo y, además, las sesiones del concilio fueron interrumpidas en dos ocasiones y se alargaron durante dieciocho años. En el concilio se adivinan dos tendencias, por un lado la que trata de conseguir algún tipo de armonía con los protestantes y por otro una postura totalmente intransigente, que finalmente es la que triunfaría. Mediante el Concilio de Trento se reafirmaron las características católicas diferenciadoras del Protestantismo: se afianzó la autoridad del Papa, aumentó la disciplina eclesiástica y fueron reforzados el valor de las buenas obras, el culto a la virgen y los santos y todos aquellos puntos de la fe católica que Lutero había negado.

Sociedad y cultura en la Europa del Renacimiento.

A finales de la Edad Media en todas partes había nobles, caballeros, sacerdotes y abogados. La burguesía comienza a ser una clase incipiente, cada vez con mayor poderío económico e influencia política, y su bonanza económica le lleva a convertirse en un importante mecenazgo artístico. Cada vez se le atribuía un valor creciente a la cultura y las escuelas y universidades se multiplicaban en todos los países. En este aspecto educacional el continente se encontraba relativamente unido, aunque la educación superior tendía a estar más regionalizada. Otro aspecto común a toda Europa era la importancia de la religión, ya fuera católica o protestante, cuya moralidad empapaba todos los actos de la vida pública y privada de la población.

El Renacimiento es también una época de importantes adelantos técnicos y científicos. Uno de los inventos de mayor importancia para la difusión de la cultura apareció durante esta época renacentista: la imprenta. Tomó entonces gran importancia el papel, que había sido introducido por los árabes en la península itálica por Lombardía. La invención de la imprenta tuvo lugar hacia 1448, considerándose inventor a un orfebre de Maguncia llamado Gutenberg, y partió de la xilografía (grabado sobre madera) pero nació verdaderamente cuando se idearon las letras móviles de metal, que permitían componer una página, entintarla con tinta gruesa y sacar copias mediante una prensa. Los escritos e ideas de los humanistas tuvieron una enorme difusión gracias a la imprenta, extendiéndose su pensamiento rápidamente por toda Europa. Ahora se podían editar muchas copias de cualquier libro en muy poco tiempo, mientras que antes copiar un libro llevaba años. Otros adelantos técnicos vinieron a sumársele, tales como la brújula o el astrolabio, que favorecieron enormemente la navegación, o la pólvora y las armas de fuego, que revolucionaron el panorama armamentístico y militar. Junto al movimiento renovador desde el punto de vista intelectual, se asienta a lo largo de los siglos XV y XVI una nueva ciencia, o ciencia experimental, que frente a los principios aristotélicos del pensamiento medieval intentaba explicar todas las cosas mediante al Razón y la experiencia. Aquí surge la teoría heliocéntrica de Copérnico, que, frente a la idea geocentrista medieval, formuló en 1543 el principio de que la Tierra y los demás planetas giraban en torno al Sol, la cual no pudo ser comprobada hasta el siglo siguiente. También hubo importantes avances en el campo de la medicina, como el descubrimiento de la circulación pulmonar de la sangre. Sin embargo, a pesar de todos estos adelantos y del evidente impulso que supone la curiosidad científica del Hombre renacentista, no hay que pensar que esta nueva ciencia se impuso totalmente en Europa, sino que por el contrario las supersticiones medievales perduraron durante largo tiempo.

En Italia era harto elevada la proporción de ciudades, florecientes gracias al periodo de expansión económica de los siglos XII y XIII, lo cual ocasionó que la burguesía tuviera allí mucha más importancia que en otros lugares. En realidad, la nobleza italiana, incluso los príncipes y tiranos, procedía en su mayoría del pueblo (con la excepción del reino de Nápoles) y la sociedad tendió a una menor jerarquización. El poderío económico y la influencia política de estos burgueses era cada vez mayor, hasta llegar a formar auténticas dinastías que llevaban prácticamente el gobierno de las ciudades, y fueron generoso financiadores e impulsores del arte renacentista. También era característico de Italia la alta proporción de abogados y sacerdotes respecto al conjunto de la población. Los abogados solían ser hombres sumamente cultos de ideas humanistas, con gran interés por la literatura clásica y la antigüedades, a menudos empleados en altos cargos de la administración de repúblicas y principados y que, con frecuencia, canalizaban y expresaban valores locales. Aunque más importantes aún eran los grandes mercaderes, sobre todo en los mayores centros comerciales: Venecia, Génova y las ciudades toscanas, en especial Florencia.

La era de los grandes descubrimientos geográficos.

Nunca en la historia de la humanidad se había dado una ampliación del mundo conocido a nivel universal tan vertiginosa como la que tuvo lugar en los siglos XV y XVI. En muy pocos años, como consecuencia de los grandes descubrimientos geográficos se amplía de un modo prodigioso el reducido Mundo conocido por el europeo, y consecuentemente el del resto de los Hombres, desde Asia hasta América pasando por África. Primero castellanos y portugueses y más tarde otros pueblos europeos se lanzan a alta mar al descubrimiento de nuevas tierras, azuzados por un fuerte afán de riquezas y aventuras. Velozmente, el Viejo Mundo, la bien definida imagen que comprendía Europa, África y Asia, con la ciudad santa de Jerusalén en el mismo centro y el oscuro océano a su alrededor, había desaparecido para siempre. En su lugar surgía un Nuevo Mundo, más grande, más extraño, más imponente, un Mundo cuyas maravillas parecían no tener fin.

Los portugueses encaminaron sus rutas a bordear África para llegar hasta Oriente, mientras que la corona castellana patrocinó el proyecto de Colón que pretendía llegar hasta las Indias navegando hacia el oeste, basándose en la teoría de que, contrariamente a la creencia de la época, la Tierra era redonda. Dicha teoría resultó ser cierta, lo que ignoraba Colón era que entre Europa y las Indias se hallaba un nuevo continente y que, en realidad, lo que acababa de descubrir, en 1492, era América. En 1519 una expedición marítima castellana al mando del portugués Magallanes consiguió, tras un viaje repleto de calamidades y penurias, dar por primera vez la vuelta al mundo, demostrando que, efectivamente, la Tierra era redonda y se podía circunnavegar. Las costas africanas, las Indias, Japón, Oceanía y demás territorios orientales, toda América... Todo un nuevo mundo se abría ahora, ofreciendo infinitas posibilidades.

Fueron varias las causas que impulsaron a castellanos y portugueses a embarcarse en arriesgadas e inciertas empresas marítimas. En principio, de carácter económico: la necesidad de una expansión económica debido al aumento de la población, la búsqueda de materias primas y de nuevos mercados, la falta de oro y metales preciosos que se estaban agotando en las minas europeas y el deseo de conseguir más baratas las especias y otros productos venidos del Lejano Oriente a través de una larga serie de intermediarios. También hay que tener presente la sed de aventuras del Hombre renacentista, cuya imaginación había sido estimulada por el *Libro de las Maravillas* de Marco Polo y el afán de enriquecimiento le hacía saltar a la aventura; así como el espíritu evangelizador de las Cruzadas, tan vivo en la Edad Media y que aún no había desaparecido por completo, el cual llamaba a los Hombres a marchar a esas nuevas tierras desconocidas a cristianizar, a fuerza de palos si era necesario, a sus habitantes (de aquí surge la leyenda del Preste Juan, un reino de cristianos rodeado de paganos, situado en algún lugar impreciso de Asia o África, al que se debía ayudar). Mas fue necesario que a esos estímulos humanos se les unieran un desarrollo científico de los estudios geográficos y unos descubrimientos técnicos de gran valor para la navegación: se desarrolló en gran medida la cartografía, con la realización de cada vez más precisos portulanos (mapas que detallaban las costas) y cartas marinas (que indicaban las corrientes), así como un mayor conocimiento del Sol y las estrellas para orientarse; la brújula y el astrolabio, empleados a partir del siglo XV, fueron de suma importancia para la navegación; se idearon dos nuevos tipos de naves, la nao y la carabela, más adecuadas para la navegación en alta mar que las hasta entonces utilizadas para el comercio galeras.

Pero los renacentistas no se sintieron muy atraídos por estas nuevas tierras descubiertas. Para aquellos que se interesaban por las ideas, la antigua Roma parecía encerrar más enseñanzas que el Nuevo Mundo, hasta el punto de que podríamos hablar de que Renacimiento y Era de los Grandes Descubrimientos no fueron sino dos grandes manifestaciones culturales que coexistieron en el mismo periodo de tiempo. Los motivos particulares de los exploradores y de las organizaciones que los financiaban sólo en parte se conjugaban con la ampliación de los horizontes intelectuales del Hombre renacentista. En general, los humanistas se interesaban poco por los relatos de los descubridores, excepto como curiosidad o ejemplos morales y tuvo que transcurrir algún tiempo para que la filosofía se hermanase con el descubrimiento. No obstante, el diluvio de información geográfica que cayó sobre Europa debía obligatoriamente ejercer un efecto depurador en una serie de temas al margen de la geografía, sobre todo en el estudio del Hombre, de la sociedad, la ética y la religión "natural". Ideas que parecían obvias se derrumbaron, normas de conducta que se creían absolutas deberían ser

consideradas como relativas a fin de cuentas, ya no resultaba tan seguro como antes el que la civilización, en todos sus aspectos, fuera superior a la Naturaleza. El renacentista debía ver ahora todas las facetas de su condición humana y de su mundo bajo un prisma nuevo. Al reflexionar sobre el Nuevo Mundo, Europa tenía que volver a meditar sobre sí misma.

Los siglos XV y XVI fueron pues un periodo de intensa actividad cultural y también de febril expansión. En ninguna época anterior había existido tanta variedad, experimentación y prosperidad en las artes; ante las hazañas de los grandes descubridores, todas las anteriores fases de exploración (griega, romana, mongólica, árabe....) palidecían por su insignificancia. Dos cumbres de la capacidad humana: una de imaginación, otra de acción. Los geniales artistas y los grandes exploradores del XV y el XVI llevaron a cabo sus impresionantes logros siguiendo un impulso común, derivado de una experiencia compartida, un modo de pensar, una concepción de la vida llamada Renacimiento

EL ARTE DEL RENACIMIENTO

El RENACIMIENTO es una de las épocas más importantes para el devenir histórico y artístico de Occidente. Gran cantidad de las más importantes obras de arte se realizan en esta época, reconociéndose por primera vez las artes plásticas como tales y el valor del trabajo intelectual del artista. Amén del redescubrimiento de la cultura clásica que tanto influiría en épocas posteriores. Es en el Renacimiento cuando surgen algunos de los más grandes genios universales de arquitectura, escultura, pintura y todos los campos del saber, como Filippo Brunelleschi, León Battista **Alberti**, Donatello, Lorenzo **Ghiberti**, Masaccio y Sandro **Botticelli**.

Características del arte del Renacimiento.

También en arte se pretende un resurgir del mundo Antiguo. Se intenta revivir el estilo clásico, considerado feliz culminación del esfuerzo del Hombre por lograr un canon de perfección, acatándose como definitivo cuanto el genio de helenos y romanos produjo en todas las artes.

Mirando hacia los clásicos, el arte del Renacimiento se inspira en un concepto de belleza abstracta basada en arquetipos, es decir, cánones que se ajustan a una previa y calculada concepción de lo bello entendido como exactitud y proporción. Y en la elaboración de esta idea de belleza abstracta entra en juego de forma decisiva el sentido razonador del renacentista, quien, sin negar del todo la inspiración, le asigna una modesta parte en el acto creador, pues considera que la belleza del arte surge de leyes que establecen relaciones numéricas exactas. El número, la proporción, la regla de oro, la armonía, el orden, en fin, están presentes en todas sus obras. Esta exacta proporción entre las partes, esta justa relación entre los distintos elementos de la obra infunden a ésta una seguridad y reposo que se traduce en la sensación de serenidad, equilibrio y armonía. La pintura y la escultura, salvo en raras ocasiones, se propusieron dar una imagen plácida y serena de la realidad, y la arquitectura, en su contenido juego de líneas y volúmenes, aspiraba a presentarse como una totalidad orgánica en la que cada una de sus partes ejerciera su función sin esfuerzo alguno. Sin embargo, este principio idealista no excluía la obediencia a la naturaleza, tomada como modelo y maestra de sabiduría infalible. El estudio de la armonía, de la luz, de las leyes ópticas responde al afán del artista por acercarse a la naturaleza y poder representarla con toda la apariencia de realidad posible. La observación infatigable del Mundo es la virtud cardinal del artista.

En líneas generales, se puede considerar el arte renacentista como una exaltación del Hombre y el Mundo, los dos ejes que guiaban el pensamiento humanista de la época. Este antropocentrismo, unido al hecho de que el placer de los sentidos ya no se consideraba sospechoso de herejía y por lo tanto no había razón para privarse de las imágenes sensuales y los sonidos evocadores, y apoyado por el nuevo mecenazgo de la burguesía, hizo brotar en el arte nuevos géneros, perdiendo el arte religioso la total hegemonía que había mantenido durante el gótico, si bien su importancia continuaba siendo enorme. Con la revalorización del mundo grecolatino, a los

temas cristianos se les suma ahora los relatos de la mitología romana y helena, frecuentemente con trasfondos religiosos, incluso místicos, y a veces de difícil interpretación excepto para círculos restringidos; el retrato se consolida como tema específico, consecuencia de los deseos de los mecenas burgueses de verse immortalizados; merced a la revalorización del ser humano se cultiva buenamente el desnudo, prácticamente inexistente durante el Medievo; autores como Uccello hacen surgir en pintura el tema de las batallas.

En definitiva, el objetivo último del arte del Renacimiento fue hacer obras inspiradas en principios inmutables que asegurasen su permanencia ejemplar, tal como lo habían sido las grandes obras clásicas. Los artistas renacentistas se esforzaron en dar realidad a un arte insuperable y, por lo tanto, válido para siempre y para todo el Mundo. Universalidad y eternidad son las dos ideas rectoras del arte del Renacimiento.

En la **arquitectura** del Renacimiento sí se observa una marcada ruptura con el periodo anterior, pues el gótico había alcanzado en sus edificaciones durante sus últimas etapas unos logros y una perfección tales que ya resultaban difíciles de superar; las catedrales góticas no podían ser más ligeras ni más esbeltas, con lo que la arquitectura sólo podía optar entre repetirse o buscar nuevos caminos. Así, volviendo sus ojos hacia los clásicos, por supuesto, a la arquitectura renacentista la caracteriza el empleo de elementos constructivos grecorromanos, tales como el arco de medio punto, la bóveda de cañón, el frontón, los órdenes clásicos..., así como por su fuerte sentido de la proporcionalidad, también de herencia grecorromana. Se da un extraordinario desarrollo de la arquitectura civil, pues ya no sólo la Iglesia tiene el poder y el dinero para llevar a cabo grandes obras, sino que los señores burgueses también desean edificarse suntuosos palacios, edificios estos de creación renacentista. Sin embargo, siguen teniendo gran importancia las iglesias, inspiradas en las basílicas cristianas....

En **escultura** el Renacimiento irrumpe con los relieves de las segundas *Puertas* para el *Baptisterio de Florencia* por Ghiberti y muestra las mismas características comunes en todo el arte renacentista: vuelta a cánones clásicos, antropocentrismo y consiguiente revalorización de la figura humana. Factor también importante para esta escultura renacentista resulta ser el movimiento, en absoluto reñido con el ideal de equilibrio y proporcionalidad. Por primera vez desde la antigüedad se realiza una escultura exenta, el *David* de Donatello, pues durante la Edad Media sólo se había practicado el relieve y siempre como elemento decorativo de los edificios religiosos; mas no por ello el relieve deja de ejecutarse, antes al contrario, se estudia en él con afán el uso de la perspectiva debido al deseo de naturalismo, y el relieve llega a alcanzar unos niveles de perfección difícilmente superables.

La **pintura** toma una importancia que hasta entonces no se le conocía y resulta, sin duda, la manifestación que mejor acogió la influencia del nuevo arte. La práctica inexistencia de restos de pintura grecolatina no fue un impedimento para que los pintores renacentistas se empaparan de todo el sentir clásico de la época y lo plasmaran en sus obras, recogiendo de la escultura los cánones de proporcionalidad humana y de la literatura inspiradores relatos. Rompe la pintura renacentista con la puramente gótica, rígida y simbolista, inclinándose ahora por la belleza naturalista y el juego de volúmenes. La preocupación por el total realismo en la plasmación pictórica de una escena, que revierte en un arte verosímil y naturalista, llevó a un concienzudo estudio de la óptica y la perspectiva, estableciéndose en un principio la matemática perspectiva geométrica, basada en un haz de líneas que fugan en un punto, para más adelante ser superada por la perspectiva aérea. En el campo técnico resultó de suma importancia la aparición del óleo, esto es la utilización del aceite como aglutinante, técnica que aunque ya era conocida en la época medieval es ahora perfeccionada, principalmente por Jan Van Eyck, y extendida por toda Europa; el óleo, que permite crear veladuras merced a la superposición de capas y conseguir unas texturas perfectas y unas calidades brillantes en los objetos que los hacen hiperreales, es utilizado por los pintores renacentistas con maestría, confiriendo a las obras unos nuevos y revolucionarios valores de finura, brillo, minuciosidad y realismo.

También en la **música** influyeron las ideas renacentistas, naturalmente. Tal vez fue el Renacimiento el último periodo en el que la música disfrutó de una posición tan importante dentro de la cultura, pues todo el que gozase de cierto nivel educacional debía conocer tanto la teoría como la práctica musical. Esta música

renacentista heredó de la religiosa medieval la polifonía, pero la orientó de manera totalmente distinta. La música ya no se creaba e interpretaba exclusivamente en ambientes religiosos y por juglares populares, sino que también comienza a tocarse en academias y salones de la nobleza. La música eclesiástica continuaba, no obstante, teniendo gran importancia y recogió la nueva estética, constituyendo las ceremonias religiosas fastuosos espectáculos audiovisuales gracias al talento de los maestros de capilla. Paralelamente, a lo largo del s. XVI la música instrumental comenzó a emanciparse, dado que el placer de los sentidos ya no se consideraba sospechoso de herejía y ya no existía razón, pues, para privarse del sonido evocador y la sugestión rítmica de los instrumentos, los cuales abandonan su papel de mero apoyo de la voz para pasar a un primer plano. De este modo, comenzaron a componerse obras para clavecín, órgano, laúd y toda clase de instrumentos de la época, y cobró gran auge la composición de obras para conjuntos. Importantísima en el proceso de difusión musical fue la aparición de la imprenta, siendo el veneciano Petrucci el primero que publicó, en 1501, un libro de partituras.

Importante también en el panorama cultural resultó la **literatura**, que goza de una etapa de esplendor. A parte de las obras ensayísticas de los humanistas y de los tratados teóricos de los artistas plásticos, se desarrolló a lo largo de los s. XV y XVI un amplio movimiento literario que desde Italia se extendería por toda Europa, a través de obras que caracterizan la nueva mentalidad como *El Cortesano* de Baltasar Castiglione, donde se traza el ideal del caballero del Renacimiento, y los poemas épicos en imitación de los clásicos latinos, donde destacan obras como *Orlando furioso* de Ariosto o *Jerusalén libertada* de Torquato Tasso. Nace en Italia, a partir de *Arcadia* de Sannazaro, el género de la novela pastoril. Importante también resulta la figura de Nicolás Maquiavelo, secretario de gobierno florentino a principios del siglo XVI, con su obra *El Príncipe*. Y la más bella poesía llega de la mano de Poliziano, poeta mediceo que inspiró algunos de los cuadros de Botticelli. Huelga explicar la importancia de la imprenta para la difusión y consecuente influencia de toda esta obra literaria.

Yo, el artista.

Es precisamente en el mundo de las artes donde surge el concepto originario de Renacimiento, como periodo de descubrimiento y revalorización del mundo clásico. El Renacimiento es el primer movimiento en tener plena consciencia de época. Sus integrantes se autodenominan Hombres del Renacimiento, como inauguradores de una nueva Edad, la Edad Moderna, por contraposición a la que ya identifican como Edad Media, nexo de transición entre el esplendor de la Antigüedad clásica y el nuevo esplendor de su propia época. Así, establecen tres momentos en la Historia del Arte: la Edad Antigua, el mundo clásico grecolatino paradigma de belleza y perfección; la Edad Media, un periodo de transición cuyo arte consideraban decadente y propio de los bárbaros, los godos (de ahí el término "Gótico"); su propia edad, la Edad de Oro, el Renacimiento del esplendor de la Antigüedad clásica.

Por primera vez los artistas plásticos reivindican su papel intelectual más allá del de meros artesanos y desean ser incluidos en la élite cultural y la alta sociedad, equiparándose a músicos y escritores, quienes si venían recibiendo un reconocimiento cultural. Es en el Renacimiento cuando los artistas comienzan a firmar sus obras, rompiendo con el anonimato medieval, e incluso a menudo recurren a un seudónimo artístico con el que ser identificados. Sus datos biográficos empiezan a ser recogidos por los especialistas en arte, sus teorías artísticas componen tratados de gran elaboración y sus escritos son publicados e intelectualmente reconocidos. El arte adquiere un prestigio inusitado hasta entonces, hasta el punto de que el buen cortesano debe ser entendido, tanto en la teoría como en la práctica, en todas las artes; y señores, cortes e Iglesia se disputan a los artistas de todas las ramas, pues el arte se convierte en un factor importante para el prestigio de una ciudad: cuantas más bellas obras de arte posea, cuantos más artistas trabajen en ella, mayores serán su reconocimiento y fama. Surge aquí el mito del genio moderno.

Todos los campos del saber estaban interrelacionados, sin noción de frontera entre letras y ciencias. El Hombre renacentista entendía tanto de historia como de medicina y practicaba por igual la pintura y las matemáticas, aunque obviamente, cada cual se especializaba y destacaba en una actividad concreta. Esto llevó

a considerar el arte casi como una ciencia más, de ahí también en parte su reconocimiento intelectual, máxime cuando la vuelta a los cánones clásicos suponía la concepción de la belleza como algo exacto y matemático, sujeto a las leyes del número y regido por la armonía de las formas. Más aún cuando la labor del dibujante tomó una importancia hasta entonces inusitada por ser necesario a la hora de plasmar los descubrimientos técnicos y científico, ya fueran sofisticados inventos mecánicos o planos de anatomía humana, por lo que se confundió frecuentemente el papel del dibujante con el del científico. Además, dada la multiplicación de los temas, el artista debía tener profundos conocimientos de mitología, historia y teología para estar capacitado en la buena representación de lo que deseaba transmitir, lo que convertía a la figura del artista en la del Hombre integral, compendio de todos los saberes humanos, el genio múltiple ideal del Renacimiento.

El mecenazgo.

El patrocinio de la Iglesia sobre las artes sigue siendo mayoritario pero abandona el monopolio frente a la incipiente burguesía, enriquecida gracias al desarrollo comercial en Italia durante los siglos XII y XIII. Así, las florecientes repúblicas mercantiles se llenan de familias de comerciantes que establecen auténticas dinastías y que, acumulando riquezas y poder, logran hacerse con el poder práctico de las ciudades. La más importante de estas familias es sin duda la de los Medici, que apoyan su poder en la Banca internacional, el control de las rutas marítimas y el prestigio que les otorga ser mecenas de científicos y artistas.

La rica burguesía italiana, en especial la florentina, encargaba sus palacios a los mejores arquitectos y luego contrataba a pintores y escultores para su decoración. Los gobernantes y los ciudadanos, con un espíritu heredado de la época gótica, desearon embellecer su ciudad con construcciones de todo tipo. La Iglesia continuaba siendo el más importante patrocinador de los artistas, especialmente en el clima de lujo y ostentación que la caracterizó durante este periodo, llevando a cabo monumentales obras para las que hacía llamar a los mejores arquitectos y artistas. Se generó así, entre todos, un ambiente particularmente propicio para la proliferación de los artistas y el desarrollo del arte.

Gracias a esta entrada en escena del nuevo mecenazgo burgués, se produjo un aumento de los géneros, hasta ese momento limitados exclusivamente a la pintura religiosa. Se inicia con gran fuerza el esplendor del retrato, puesto que quienes pagaban el arte deseaban contemplarse en él, y con la revalorización del mundo grecolatino aparece el tema de la mitología romana y helena.

Evolución del arte del Renacimiento.

Pero no se trata el Renacimiento de una revolución cultural que corta bruscamente con toda la tradición medieval anterior, como se ha considerado hasta no hace mucho, sino por el contrario una evolución lógica de la misma. Los lazos que unían el Medievo con la Antigüedad clásica, si bien muy débiles, no habían llegado a perderse por completo, y con anterioridad al siglo XV ya se advierten otros intentos menores de recuperar el clasicismo. El Renacimiento se encuentra, pues, fuertemente enraizado en el periodo anterior, del que puede considerarse una especie de culminación. Las aportaciones más importantes para la creación del nuevo estilo las hallamos en el siglo XIV en las elaboraciones teóricas de personajes como San Francisco de Asís, los frescos de Giotto, las esculturas de los Pisano o las aportaciones técnicas de los primitivos flamencos, principalmente el óleo. La pintura de este **Trecento** rompe ya con la tradición medieval descollando, especialmente Giotto di Bondone (1266–1344), quien, pese a mantenerse dentro de la corriente del Gótico apunta ya hacia un nuevo estilo con sus volumétricas figuras, su luz diáfana y moldeadora, su preocupación por la escena misma más que por el sentido narrativo, su utilización de fondos paisajísticos o arquitectónicos frente a los planos medievales, etc. Hay quien afirma que es con él con quien comienza realmente el Renacimiento, y si bien esta afirmación puede resultar exagerada por encontrarse en su obra, principalmente frescos, multitud de elementos medievales, no lo es el afirmar que fue el auténtico precursor de este movimiento.

Pero el Renacimiento en toda su plenitud comienza realmente coincidiendo con el siglo XV. En este periodo,

denominado **Quattrocento**, se produce una auténtica explosión artística como consecuencia de esa gira de las miras hacia la Antigüedad clásica. Es un momento de gran creatividad y afanosa experimentación en todos los campos artísticos, movida por el espíritu investigador del humanista. Es ahora cuando el egocentrismo del Hombre renacentista le lleva a una revalorización del sí mismo y el Mundo, multiplicándose los temas, los artistas y su prestigio. La capital indiscutible de este panorama artístico es la ciudad de Florencia, en la región italiana de la Toscana, gobernada por la familia de los Medici, brillantes comerciantes y políticos burgueses que llegaron a hacerse con el control práctico de la ciudad pero manteniendo hábilmente su forma de gobierno republicana, siendo conocidos especialmente por su generoso mecenazgo para el arte. Es el siglo de grandes nombres propios como Brunelleschi, Michelozzo, **Alberti**, Donatello, **Ghiberti**, Masaccio, Piero della Francesca, **Botticelli**... y de obras como la cúpula de la Catedral de Florencia, las *Puertas del Paraíso*, *El nacimiento de Venus*... El Quattrocento desemboca, a principios ya del siglo XVI, en el periodo conocido como Cinquecento.

El **Cinquecento** es el periodo de asentamiento del estilo, de utilización de los resultados de las experimentaciones quattrocentistas, de apogeo de las novedades, de plenitud del Renacimiento. Sin embargo, este nuevo periodo dura en realidad poco tiempo, apenas dos décadas, pues pronto comienza a aparecer un nuevo estilo, el Manierismo, si bien la delimitación cronológica entre ambos periodos es más bien difusa, pues existen autores que realizan incursiones en ambos estilos. El Cinquecento es la continuación natural del Quattrocento, regido igualmente por los principios clásicos de perfección y belleza. En la arquitectura se aprecia una magnificencia mayor que en el siglo anterior y un distinto planteamiento centralizado de las plantas; destaca especialmente la dilatada obra del nuevo Vaticano, encargada originariamente por el Papa Julio II y en la que, prolongada desde 1502 a 1546, participan un variado plantel de arquitectos con nombres como Bramante, Rafael, Antonio de San Gallo el Joven y Miguel Ángel, y cuya cúpula se considera la cima de todo el arte cinquecentista. La escultura también continúa con la tradición del siglo anterior, tendiendo quizás ahora hacia una mayor monumentalidad. La pintura alcanza la conquista plena del clasicismo y un nivel incomparable, descollando auténticos portentos del arte universal, tales como Tiziano, Leonardo Da Vinci o el mismo Rafael. Nunca antes se había dado en pintura tanta perfección técnica, tal exactitud, tal naturalismo y realismo como durante este periodo. Rafael Sanzio (Urbino 1483 – Roma 1520), llamado "el Divino", resulta paradigma del ideal del Hombre renacentista, artista múltiple y ejemplo del equilibrio clásico cinquecentista; uno de los más sobresalientes pintores, autor, entre otras obras, de los frescos *La Escuela de Atenas* y *La disputa del Sacramento*, así como un afamado arquitecto, que participó en la construcción de la *Basílica de San Pedro* del Vaticano; fue uno de los primeros artistas en realizar incursiones manieristas, advirtiéndose en sus últimas obras numerosos rasgos de esta estética, como en los frescos *Expulsión de Heliodoro* o *Incendio del Borgo*. Roma pasa a convertirse en el Cinquecento en la capital artística de Europa, perdiendo Florencia el gran protagonismo que tuvo durante la etapa anterior; esto es debido principalmente a la recuperación del poder papal, el cual había estado en entredicho durante el siglo XV, con el consiguiente aumento del mecenazgo artístico de la Iglesia, que pretendía embellecer el Vaticano.

Una de las figuras que sobresalen con luz propia en este siglo XVI es Leonardo Da Vinci (Vinci, Florencia 1452 – Castillo de Cloux, Amboise 1519), Hombre del Renacimiento por antonomasia. Compendio de todas las virtudes que se le atribuían al perfecto renacentista, es a la vez excepcional artista, infatigable científico, brillante inventor, persona inquieta y experimentadora, ducha en todos los campos del saber y las artes, un genio como pocos ha habido en toda la Historia de la Humanidad. Nos ha legado una ingente cantidad de notas y apuntes sobre toda clase de temas, desde curiosos aparatos voladores hasta planos de anatomía humana. El incansable estudio de la óptica llevó a Leonardo a conseguir notables aportaciones al campo de la perspectiva, tales como la perspectiva aérea, que supera a la rígida y falsa perspectiva geométrica, y la revolucionaria técnica del *sfumato*. Su obra más popular quizás sea la *Gioconda*, el retrato de Monna Lisa, tal vez el cuadro más famoso de la Historia de la pintura, rodeado de un sentido enigmático y una eterna universalidad.

El Cinquecento deja, sin embargo, pronto paso a un nuevo estilo: el **Manierismo**. El Manierismo resulta un movimiento de oposición al clasicismo, de ruptura del hasta entonces tan idolatrado lenguaje grecorromano en

un afán de novedad y rebeldía. No se pierden las referencias al Mundo Antiguo ni sus motivaciones, y los recursos plásticos y los elementos formales propios del clasicismo siguen siendo utilizados, pero ahora el artista busca la tensión en lugar del equilibrio, el agobio espacial enfrentado a la amplitud, el colorido intenso y apasionado en vez del suave y sosegado, la luz viva en contra de la homogénea, la volumetría frente a la gracilidad, la sorpresa y la zozobra oposición al orden y, en fin, la expresividad sustituye al idealismo. El nuevo estilo pronto traspasó las fronteras de Italia y alcanzó un carácter más internacional que el Renacimiento clasicista del Quattrocento y el Cinquecento, resultando sus manifestaciones más homogéneas por toda Europa. Suele considerarse que el Manierismo comienza en torno a 1520 con la descollante figura de Miguel Ángel Buonarroti (Caprese, Casentino 1475 – Roma 1564), precoz artista, heraldo de esta vanguardia, que nos ha legado tan trascendentes obras como su popular *David*, la finalización definitiva de la *Basílica de San Pedro* del Vaticano o la impresionante decoración de la *Capilla Sixtina*, en la que plasma su famosísima *Creación de Adán*. Sin embargo, ya en 1515 se advierte un foco de manierismo en la ciudad de Florencia de la mano de pintores como Pontormo y Rosso, amén de las incursiones manieristas de Rafael. El Manierismo, considerado durante mucho tiempo como una simple decadencia del estilo renacentista, se trata en realidad de un estilo cultural y artístico profundamente intelectualista y refinado, que se enfrentó al equilibrio y desapasionamiento del Renacimiento clásico para desembocar, finalmente, en el siglo XVII, en una nueva etapa artística: el Barroco.

EL QUATTROCENTO ITALIANO

Florencia y los Medici.

El QUATTROCENTO italiano tiene nombre propio: Medici. Y un centro neurológico claro: Florencia

La ciudad italiana de Florencia, capital de la región de la Toscana, resulta ser indiscutiblemente la capital artística del Renacimiento durante el siglo XV. Cuna de grandes genios y hogar de importantes mecenas, Florencia ofrecía las más propicias condiciones para el florecimiento de la vida artística. El generoso patrocinio de los burgueses, y en especial de la familia Medici, que gobernaba la ciudad, unido a la coincidencia de grandes talentos, tales como **Botticelli**, **Ghiberti** y **Alberti**, algunos allí nacidos y otros atraídos por el mecenazgo y ambiente de esta brillante urbe, confirieron a Florencia un vida cultural y artístico no comparable con el de otras ciudades de su siglo. Algunos de los más importantes talleres, como el de Verrocchio y el de Pollaiuolo, se encuentran en esta urbe y los artistas de todo el mundo occidental entienden Florencia como un paso obligado en su formación, lo cual cebó todavía más este ambiente creativo. Ciertamente es que otras ciudades alcanzaron también un importante renombre en los círculos artísticos, como Venecia, Roma, Perugia o Padua, pero sus obras no podían en modo alguno hacer sombra a la *Catedral de Santa María dei Fiori*, el *David* de Donatello o los frescos de la *Iglesia Carmine*, por poner algunos ejemplos, que se encontraban en la capital toscana. Así, embellecida por toda esta serie de obras de arte, Florencia podía considerarse una de las más hermosas ciudades de la época, si no la más, y su legado renacentista permanece aún hasta nuestros días.

Debe agradecer la ciudad de Florencia en gran medida su importancia a la Casa de los Medici. Los Medici fueron una familia de banqueros y comerciantes, perteneciente a la cada vez más pujante burguesía, que, con gran habilidad para la diplomacia y los negocios, llegaron a gobernar Florencia, estableciendo una auténtica dinastía que duró cuatro centurias. Brillantes políticos y comerciantes, arruinaban a sus enemigos y manejaban a los políticos, llegando a hacerse con el dominio del gobierno florentino pero manteniendo hábilmente su sistema gubernamental republicano. Apoyaban su poder en la Banca internacional, el control de las rutas marítimas mercantiles y el prestigio que les aportaba ser mecenas de numerosos artistas y científicos. Naturalmente, existieron otras familias burguesas de importante renombre y poderío económico, como los Rucellai, los Pitti o los Strozzi, pero fue el apellido Medici el que se convirtió en el más importante del Quattrocento.

La primera vez que los Medici alcanzaron notoriedad en Florencia fue a principios del siglo XIII, como comerciantes y prestamistas, y en la década de 1260 pasaron a formar parte de la vida pública. Gracias a sus numerosos negocios y a sus operaciones comerciales, los Medici se convirtieron en una de las familias más ricas de la Italia del siglo XV, y respaldaron siempre a la facción popular frente a los gobernantes aristocráticos de la ciudad. Cosme de Medici el Viejo, banquero del Papa y de los reyes de Francia e Inglaterra, inició el irrefrenable ascenso de esta familia. Se trataba de un político sagaz que estableció el dominio de la familia en Florencia a partir de 1434. Su nieto, Lorenzo el Magnífico, reafianzó el control de los Medici y convirtió a la familia en una de las más poderosas de la Italia renacentista, continuando la política de equilibrio y bienestar social iniciada por su abuelo. Fueron expulsados en dos ocasiones de la ciudad por sus rivales políticos (1494–1512 y 1527–1530), mas las dos veces regresaron, gracias a la ayuda de España. Dos de los papas más destacados del Renacimiento, León X y Clemente VII, fueron miembros de la familia Medici. Clemente concedió a Alejandro de Medici el título de duque de Florencia. Cuando Alejandro fue asesinado, Cosme I, miembro de la rama de menor antigüedad de la familia, le sucedió y posteriormente se convirtió en el gran duque soberano de Toscana. Sus descendientes gobernaron Florencia hasta 1737.

Pero si la Casa Medici es recordada como de preclaros diplomáticos, con igual fuerza es conocida por su sobresaliente mecenazgo artístico. Fueron los miembros de esta familia unos de los mayores promotores del arte durante el Renacimiento, especialmente en el Quattrocento. Apreciaron en gran medida las manifestaciones artísticas y un sinfín de obras, desde palacio hasta esculturas para decorarlo, pasando por frescos y una ingente cantidad de retratos sobre sus efigies, fueron realizadas por encargo de los Medici. Para ellos trabajaron en algún momento la mayoría de los más importantes artistas renacentistas, nombres tan descolantes como **Botticelli**, Filippino Lippi, Perugino, Ghirlandaio... Merced a las generosas subvenciones de los Medici en el campo del arte existen ahora muchas de las obras maestras del genio humano. Este generoso mecenazgo artístico es debido en gran parte a su nueva filosofía, el neoplatonismo mediceo, que marca en menor o mayor medida a los artistas que trabajan para ellos. Esta corriente entiende la materia del cuerpo como la cárcel del espíritu y la la espiritualidad como el mundo ideal que se aspira a alcanzar, lo cual sólo es posible a través de la belleza. Los postulados neoplatónicos defienden la relación entre la Naturaleza, llena de cosas bellas e imperfectas, y la belleza divina, que es absoluta, y partiendo de este supuesto considera que la única vía para alcanzar la perfección, para superar ese encierro que es el cuerpo, es la belleza de esa Naturaleza, que se halla directamente relacionada con el mundo espiritual. Las creaciones artísticas, llenas de belleza, se consideran como el perfecto puente hacia la ansiada espiritualidad. Aplicar estas doctrinas a las artes plásticas equivale a la ejecución de representaciones idealizadas, lejos de las corrientes naturalistas apoyadas en la imitación de la realidad inmediata; el paganismo, la idealización, los desnudos, el lujo de riquezas, todas las características y propuestas, en fin, relacionadas con lo bello, son comprendidas como el vehículo ideal para la búsqueda del tan deseado mundo espiritual. Al trabajar para los Medici, muchos artistas se encuentran, lógicamente, influenciados por esta corriente filosófica, dado que sus creaciones van a ser puestas al servicio de esta concepción neoplatónica del Mundo, dejándose notar su huella en obras tan capitales como, por ejemplo, la *Alegoría de la Primavera* de **Botticelli**. Su inclinación por el nuevo pensamiento neoplatónico llevará a Cosme el Viejo a fundar un lugar de reunión de sabios, artistas y filósofos, la Academia, local de grandes tertulias en donde se reúnen figuras intelectuales tan destacadas del siglo como Marsilio Ficino, Cristoforo Landino o Pico della Mirandola y que vivirá su máximo esplendor bajo el gobierno de Lorenzo el Magnífico.

Cosme el Viejo fue el fundador de la saga Medici, que estableció el dominio florentino de la familia. El siguiente gobernante fue su hijo Pedro y, más tarde, en 1469, le suceden sus hijos Giuliano y Lorenzo el Magnífico. En 1478 estalla el temido enfrentamiento entre las dos familias más poderosas de Florencia, los Medici y los Pazzi. Los orígenes de este acontecimiento radican en las alianzas que buscan los Medici con otras ciudades como Milán y Venecia para mantener la hegemonía florentina y frenar el ansia de poder de otros estados como Roma y Nápoles. La consecuencia inmediata de estas coaliciones se plasma en la conjura de los Pazzi, quienes logran asesinar a Giuliano de Medici, aunque Lorenzo logra escapar. La venganza de la Casa Medici no se hace esperar y los conjurados son ahorcados en la plaza pública, siendo **Botticelli** el artista encargado de inmortalizar ese momento. El Papa Sixto IV exige a Lorenzo de Medici la liberación del

cardenal Riario, uno de los conspiradores en la conjura de los Pazzi, antes de ordenar el destierro de Lorenzo, quien además es excomulgado, junto con sus hijos y sucesores. Lorenzo busca entonces alianzas con otras potencias como Bolonia, Milán y Francia, ante lo que el Papa decide hacer las paces con el Medici en 1480 para evitar una posible derrota ante el avance turco y las poderosas alianzas florentinas. El año 1492 representa la decadencia de la época del Renacimiento en la ciudad de Florencia, debida en gran parte al fallecimiento de Lorenzo el Magnífico, hábil político e importante mecenas del arte, heredando el poder su hijo Piero, quien carece de dotes diplomáticos. Roma pasa a convertirse ahora, en el Cinquecento, en la capital artística de Europa, merced a la recuperación del poder papal. Savonarola, un erudito monje dominico con estudios de teología, medicina, filosofía, música y dibujo, llega al convento de San Marcos de Florencia en 1482 y comienza a predicar contra el lujo de la Iglesia y la relajación de costumbres del alto clero, de familia noble, frente al clero humilde como frailes y monjes, de origen popular. Acusa a los altos cargos de la Iglesia de vivir rodeados de tanta riqueza como sus parientes los príncipes, reyes o emperadores, y denuncia la ostentación que se ha convertido en característica habitual del papado y va en contra de la verdadera moral cristiana. Paulatinamente, sus sermones comienzan a atrapar la atención y después el espíritu descontento de los florentinos. Con una concepción medieval del arte, ataca las obras que sólo busca el placer de los sentidos pero, consciente de la cada vez mayor influencia que el arte ejerce sobre la sociedad, pretende que este sea utilizado para mostrar la grandeza de la divinidad, que nada tiene que ver con lo mundano. El inteligente fraile no se limita a profetizar las mayores desgracias apocalípticas imaginables y a predicar contra la inmoralidad y el lujo cortesano y eclesiástico, sino que agita a los espíritus republicanos y democráticos contra los tiranos Medici. La reacción del pueblo enfurecido obliga al joven Piero de Medici a huir de la ciudad. La fuerza e influencia de Savonarola es cada vez mayor y Florencia se vuelca en este fraile, quien, utilizando su popularidad para favorecer la reforma de la constitución florentina en tono republicano y democrático, llega a convertirse en el verdadero jefe de estado. Sin embargo, a mediados de la década de los noventa, la suerte cambia para Savonarola y sus enemigos, es decir, los seguidores de los Medici y los defensores de un gobierno oligárquico, se coaligan contra el dominico. Savonarola se convierte en un fanático y un tirano, aunque todavía cuenta con un gran número de seguidores, que reciben el nombre de piagnoni o llorones. Éstos se encargaron de arrojar al fuego purificador las obras de arte inmorales y los artículos de lujo, ardiendo las llamadas Hogueras de las Vanidades en Florencia en 1497, en las que se dice que incluso **Botticelli**, influenciado por los sermones del monje, quemó algunos de sus cuadros. El Papa Alejandro VI excomulga a Savonarola pocos meses después y al año siguiente el dominico es ahorcado y quemado en una hoguera. En 1502 es elegido gobernador de Florencia, cargo político máximo de la ciudad, Piero di Tommaso Soderini, el cual, contrario al sistema oligárquico impuesto por la familia Medici, defiende una república popular y democrática. Su gobierno, con el escritor y pensador político Maquiavelo como secretario, se caracteriza por sus continuas alianzas con el invasor francés, postura un tanto impopular. Finaliza en 1512 su gobierno sobre Florencia, cuando el ejército francés abandona la ciudad ante el avance de las tropas pontificias-españolas que han invadido Prato y se hallan sitiando Florencia. Soderini se vio obligado a dimitir y a vivir en el exilio y Maquiavelo se retiró a la finca de Sant'Andrea en Percussina, donde escribió su famoso libro *El Príncipe*. Con la victoria de las tropas españolas y la retirada de los galos, los Medici tienen vía libre para regresar a Florencia y volver a gobernar la ciudad, como efectivamente harán hasta 1737.

La arquitectura del Quattrocento.

La arquitectura del Renacimiento se va a caracterizar, naturalmente, por el empleo de los elementos constructivos del mundo clásico: arco de medio punto, bóveda de cañón, frontones, órdenes clásicos, etc. y como materiales la piedra, rústica o desbastada, el mármol y el ladrillo.

Se produce una auténtica renovación urbana, articulándose las ciudades en torno a una plaza principal. Aparece un nuevo edificio que toma enorme importancia: el palacio. Los palacios, levantados por las principales familias de las ciudades más florecientes, aparece como muestra de la renovación urbana del Renacimiento y emblema de la pujante burguesía, que pretende mostrar su poderío con estas construcciones abiertas, por tanto, a la ciudad e integradas en su urbanismo, a menudo enmarcando la plaza principal. Otro edificio harto importante, obviamente dada la marcada presencia de la religión, es la iglesia. En el

Quattrocento la planta de la iglesia es, como de la basílica, de tres naves y con testero plano, es decir sin girola, y en algunas ocasiones con crucero. Un elemento que adquiere gran importancia es la cúpula, la cual se levanta en el crucero, sobre una linterna octogonal, y se remata en otra pequeña linterna con su correspondiente cupulín. La cúpula se construye frecuentemente doble, esto es formada por dos cascarones distintos, semiesférico el de dentro y peraltado el de fuera, unidos por anillos y contrafuertes interiores; el ejemplo más claro de lo cual es la célebre cúpula de la *Catedral de Santa María dei Fiori* de Florencia, aunque ya había algunos antecedentes en el Gótico. Brunelleschi populariza los cielorrasos planos y artesonados y las tres naves separadas por columnas al estilo basilical. Después, por influencia de **Alberti**, se impone la nave única, con bóveda de medio cañon reforzada por los contrafuertes de las capillas laterales. En cuanto a los órdenes, al principio domina el corintio mas luego se introducen los otros, admitiéndose, al modo romano, la superposición de órdenes en un mismo edificio; la escuela venesiana empleó el llamado orden colosal, que abarca dos pisos. El arco es, casi exclusivamente, de medio punto y puede descansar bien sobre un pequeño establecimiento, bien sobre una imposta o directo sobre el capitel. Columnas, pilastras, molduras y nichos cumplen a menudo una función ornamental.

Se considera la obra inicial de la arquitectura del Renacimiento la cúpula de la *Catedral de Santa María dei Fiori* de Florencia. Fue en 1296, aún en pleno gótico, cuando la orgullosa Florencia decidió que su vieja catedral no era adecuada para los tiempos de pujanza que atravesaba la ciudad. Así, se le encomendó la construcción de un nuevo templo a Arnolfo di Cambio, un escultor con intereses y cierta experiencia en lo arquitectónico, quien concibió un ambicioso edificio de planta octogonal cubierto por una grandiosa cúpula. A su muerte, la obra pasó a manos de otros arquitectos y sufrió diversos cambios, como la conversión a una planta de cruz latina, pero, con todo, la cúpula que culminaba el espacio ideado originalmente continuó presente en el proyecto y se convirtió en símbolo de la que pretendía ser la más bella y grandiosa catedral de la Toscana. Mas los problemas técnicos que suponía el levantar una cúpula de más de cuarenta metros de diámetro retrasaban interminablemente su construcción. En la Toscana no se habían experimentado empeños de tal calibre, si bien en otras ciudades italianas sí se habían resuelto retos constructivos tanto o, si cabe, más difíciles, como la cubierta carenada del *Palazzo della Ragione* en Padua. Las obras avanzaron y en 1410 la cabecera estaba lo suficientemente terminada como para que fuera levantado el tambor octogonal que debería soportar la cúpula, pero aún no había solución a las exigencias técnicas de la misma, y en 1420 la cúpula, que abarcaba un ancho de tres naves con un diámetro de cuarenta y dos metros, seguía inconclusa. Para poner fin de una vez a este problema, en 1418 el gremio de tejedores de lana, responsable del proyecto, organizó un concurso en el cual participaron afamados arquitectos. Consecuencia de esta competición resultó el que **Ghiberti** y Brunelleschi fueran encargados de la dirección de la obra, si bien en 1423 Filippo Brunelleschi, más experto en las artes constructivas que el gran escultor, fue designado único "inventore e governatore della cúpula maggiore". Esta cúpula, levantada entre 1420 y 1434, a excepción de la linterna, de ejecución posterior, ha sido tenida por lo común como emblema del Renacimiento, como primera obra que revela la presencia de una nueva arquitectura. Brunelleschi, quien había estudiado el problema de las numerosas cúpulas de las arquitecturas orientales, optó por construir una cúpula interior esférica y otra exterior más alta que, peraltándose en perfil de ojiva, hacía de contrafuerte de la primera. En su construcción no empleó cimbras sino que la cúpula se iba cerrando a medida que se levantaba. Como ingenio constructivo la impresionante obra produjo admiración, pero, exceptuando las cornisas y molduras de la linterna, la cúpula no recoge ninguna tradición clásica, sino que actualiza procedimientos de los últimos tiempos del Románico y, más lejos aún, usados en Oriente, por lo que su aportación es fundamentalmente técnica.

La aportación de Brunelleschi de revivir el arte grecolatino no es, por tanto, notoria aquí sino en sus otras obras posteriores. La primera donde Brunelleschi, admirador de los edificios romanos y también de los románicos florentinos, expresó su manera de entender el espacio y los elementos constructivos fue el *Hospital de los Inocentes*, en el que apartó los planos desordenados medievales en favor de un modelo centralizado con las dependencias dispuestas alrededor de un patio central e ideó un pórtico con columnas y capiteles corintios y arcos de medio punto. Especial atención requieren sus *Iglesia de San Lorenzo* e *Iglesia de Santa María del Santo Espíritu*, pues establecen el tipo de todos los templos del Quattrocento. Se inspira Brunelleschi en la basílica romana de tres naves, la central, más alta, con ventanas y techo plano y las laterales con bóvedas y

columnas aisladas sostenidas por arcos de medio punto. Con el *Palacio Pitti*, Brunelleschi crea el tipo de residencia nobiliaria florentina, modelo al que se someten sus continuadores, como Michelozzo Michelozzi, arquitecto del *Palacio Ricardi*, y Benedetto da Majano, autor del *Palacio Strozzi*.

La arquitectura quattrocentista dio artistas de la talla de **Alberti**, Brunelleschi, Michelozzo y Majano y obras como la *Catedral de Santa María dei Fiori*, la *Capilla Pazzi*, el *Palacio Rucellai* o la *Iglesia de Santa María Novella* entre otras muchas

La escultura del Quattrocento.

Como en el resto de manifestaciones artísticas, la escultura gira sus ojos hacia la Antigüedad clásica. Los restos arqueológicos del periodo grecorromano en Italia resulta numerosos y son buenamente estudiados y reverenciados. Se produce una vuelta a los cánones clásico, aunque ahora más variables debido a la importancia del sentido de movimiento, si bien éste se desarrollaría plenamente en el Cinquecento. Equilibrio, proporcionalidad y movimiento son pues factores fundamentales de la escultura renacentista. Junto a la temática religiosa, resurge también en escultura el género mitológico clásico, y la revalorización del Hombre provoca la atención a la figura humana y la utilización del desnudo, retomando técnicas antiguas como las telas mojadas de Fidias. Los géneros se multiplican: estatuas, bustos, relieves, medallones, tondos, etc. Por primera vez desde la Antigüedad un escultor realiza una estatua exenta, se trata del magnífico bronce del *David* de Donatello, brillante discípulo de **Ghiberti**. También es este escultor quien realiza la primera estatua ecuestre del Mundo Moderno, tomando el género de los antiguos romanos, el *Condottiero Gattamelatta*, una muestra del espíritu individualista de la época. El relieve se sigue practicando con gran fuerza, estudiándose las leyes de la óptica para aplicarlas, como en pintura, al campo de la perspectiva, con la aparición de la perspectiva lineal introducida por Brunelleschi. Los materiales son múltiples: piedra, mármol, madera, terracota, yeso y, sobre todo, bronce.

Las primeras manifestaciones del arte renacentista a comienzos del siglo XV se dan, precisamente, en el campo de la escultura. Las influencias clásicas en el relieve italiana ya se había manifestado en algunos autores de finales del periodo Gótico como Nicolás y Juan Pisano, pero fue Lorenzo **Ghiberti** quien marcó el cambio de signo de la escultura renacentista con sus relieves de la segunda *Puerta del Baptisterio de Florencia*, que se separaba de la estética del Gótico introduciendo en su obra elementos del nuevo arte inspirado en la Antigüedad grecolatina.

El siglo XV se abre con la celebración, en 1401, del concurso para la realización de dos de las tres *Puertas del Baptisterio principal de San Giovanni* de la *Catedral de Santa María dei Fiori* de Florencia. Las primeras habían sido realizada entre 1330 y 1336 por Andrea Pisano, uno de los precursores del estilo renacentista que ya en el Trecento había asimilado las lecciones de arte clásico pero sin alejarse del espíritu gótico. Al concurso acudieron los mejores escultores italianos del momento, maestros ya afamados Jacop della Quercia, Francesco de Valdambrina, Simone de Colle o Nicolai de Arezzo y dos jóvenes escultores, Filippo Brunelleschi y Lorenzo **Ghiberti**. El concurso consistía en realizar, en el plazo de un año, un relieve en bronce, ejecutado dentro de un marco cuatrilobulado, cual los de las *Puertas* de Andrea Pisano, que mostrara la escena bíblica del *Sacrificio de Isaac*. En dicho relato, Yaveh pone a prueba a su fiel Abraham pidiéndole que sacrifique aquello que más quiere en el Mundo, su único hijo Isaac, a lo que Abraham, ciego seguidor de Dios, accede; lleva a Isaac hasta la cima de una montaña, acompañados de unos criados, engañándole diciendo que van a sacrificar un carnero, pero una vez allí a quien realmente pretende Abraham asesinar sobre el altar es a su propio hijo; mas en el último instante aparece un ángel enviado de Yaveh que impide el asesinato del joven e informa su padre de que solamente se trataba de una prueba para comprobar su lealtad a Dios, la cual ha sido perfectamente superada, pues Abraham estaba dispuesto a sacrificar cualquier cosa, hasta la más querida, ante el mandato divino. El fallo del jurado, compuesto por treinta y cuatro expertos en arte que valoraron las obras, recayó sobre Lorenzo **Ghiberti**, elección que no sólo muestra no sólo el gusto de los jueces sino también la sensibilidad escultórica de la ciudad de Florencia, que estaba entrando en su siglo de oro. Así, **Ghiberti** se convirtió en el artífice de las segundas *Puertas del Baptisterio* de Florencia, hartos

alabadas por su trabajo y consideradas las inauguradoras del Renacimiento en el arte, aunque aún mantienen en gran medida un espíritu gótico. También es **Ghiberti** el autor de las terceras *Puertas del Baptisterio*, las llamadas *Puertas del Paraíso*, consideradas la cima máxima del relieve renacentista.

Fueron fundamentalmente tres orfebres florentinos quienes realizaron las innovaciones que supusieron una ruptura con las convenciones del estilo gótico: **Ghiberti**, Brunelleschi y Donatello, pero el Quattrocento ha dado también otros nombres célebres en la escultura, como Verrocchio, Donato, Jacopo della Quercia, Francesco de Valdambina, Simone de Colle o Nicolai de Arezzo. Y nos ha legado el siglo XV italiano esculturas tan hermosas como las *Puertas del Paraíso*, el *David* de Donatello, el *Condottiero Colleoni* o la *Cantoría de la Catedral de Florencia*.

La pintura del Quattrocento.

La pintura italiana toma en el siglo XV una importancia que hasta entonces le había sido desconocida y la práctica inexistencia de restos de pintura clásica no resultó óbice para que los pintores del Quattrocento plasmaran en sus obras todo el sentido clásico que caracterizaba su época. La búsqueda del naturalismo se muestra también en la pintura, que pretende ser lo más realista posible, lo cual supone un profundo estudio de la óptica y sus leyes que lleva a establecer la perspectiva geométrica, basada en el encuadre de los objetos representados en un haz de líneas que convergen en un punto, constituyendo lo que se ha venido a llamar "pirámide visual". Otras de las preocupaciones que trae la búsqueda de ese naturalismo es la proporcionalidad, para la que se fijan en los modelos de la escultura grecorromana. La búsqueda del equilibrio y la armonía, entendido como el ideal de belleza, tal cual lo comprendían en la Antigüedad, produce una mayor atención hacia el factor compositivo en las representaciones, abundando las composiciones triangulares y siempre perfectamente equilibradas. Del mismo modo, la revalorización renacentista del Hombre, llevan al pintor a plasmar los personajes de una manera individualizada y a tener en cuenta la psicología de los mismos. En resumen, la pintura del Quattrocento rompe con la rigidez y simbolismo del Medievo, buscando ahora el naturalismo idealizado y la belleza plástica. En el campo técnico resulta de enorme importancia la utilización del óleo, ya conocido pero poco aprovechado, con el que los pintores quattrocentistas comienzan a trabajar y experimentar; con el óleo se consigue una calidad nueva, un realismo nunca antes conseguido y una minuciosidad hasta entonces desconocida. Las técnicas y soportes se multiplican: fresco, temple, óleo; sobre muros o sobre soportes móviles como tablas y lienzos. Fruto de la idolatría al clasicismo, surgen nuevos géneros que acompañan ahora a los religiosos que habían monopolizado la pintura gótica: la mitología clásica, el retrato, los desnudos, las batallas...

Gran deudora es la pintura del Quattrocento, y por extensión de todo el Renacimiento, de Giotto de Bondone. En los frescos de este artista trecentista ya se advierten intentos naturalistas que anuncian cambios importantes. La pretensión de verismo, el individualismo de los personajes, la utilización de fondos arquitectónicos o paisajísticos, el empleo que hace de la luz, la volumetría de sus figuras son factores todos ellos que, aunque dentro de un contexto plenamente gótico, marcan la pauta de lo que sería la nueva pintura del siglo XV. El arranque de toda la nueva pintura del Renacimiento lo hallamos, sin embargo, en Masaccio, con sus talentosos frescos para la *Capilla Brancacci* de la *Iglesia de Santa Maria del Carmine* en Florencia. El estudio directo de la naturaleza, la fuerza de sus pinceladas, el impresionismo de efectos, la ilusión de la luz, la expresión humana de los gestos son algunos de los factores que muestran la aparición del nuevo estilo y hacen de Masaccio un hito de la pintura. Masaccio comienza la línea realista que seguirá la pintura italiana. Rechaza los colores brillantes y emplea blancos y negros en busca de una pintura más sólida, y es con este mismo afán de realismo que investiga las leyes de la óptica, observa la degradación de los colores por la distancia y nota la influencia que la calidad de la tela tiene en la estructura de los pliegues. La escuela de Perusa aporta a la pintura quattrocentista una elegante luminosidad cargada de colorido y calidez. Piero della Francesca es su principal representante, interesado en la perspectiva, los problemas del claroscuro y, sobre todo, los luminosos, pero no tanto por el efecto de la luz sobre las cosas como por la naturaleza de las mismas. Sus retratos son de una elegancia impecable y sus frescos se desvelan como obras maestras de luminosidad. Uno de los autores que más trabajaron la perspectiva, que tanto interesó a los renacentistas, es Mantegna,

preocupado por las cuestiones de representación visual del objeto y que presenta frecuentemente en sus cuadros una dificultad perspectíca resuelta con talentosa elegancia. Sus impecables escenarios arquitectónicos, tomados del Mundo Clásico, ofrecen puntos de fuga muy a ras del suelo, huidas de líneas hacia el centro del cuadro en prodigiosa alusión de profundidad, y los escorzos de sus figuras son, de este modo, violentos y de complicada resolución dibujística, como el extraordinario *Cristo Muerto*. Grandes artistas quattrocentistas buscan inspiración en los temas mitológicos paganos que caracterizan el Renacimiento, e incluso los mismos temas piadosos pasan a ser un pretexto para mostrar el fausto de la alta burguesía florentina. Sus paisajes son, a menudo, las campiñas toscanas; sus personajes, los de la brillante corte de los Medici; y sus escenarios urbanos, los suntuosos palacios de la época. Sandro **Botticelli** es uno de los artistas que pinta alegorías de refinada sensualidad en las que refleja el gusto paganizante de sus mecenas, como las famosísimas *La Primavera* y *El nacimiento de Venus*.

Botticelli, Piero della Francesca, Mantegna, Paolo Ucello, Gentile de Fabriano, Filippo Lippi, Filippino Lippi, Pinturichio, Luca Signorelli, Carpaccio... La lista de grandes pintores que ha dado el siglo XV italiano parece interminable, al igual que la de sus excelsas obras. *El nacimiento de Venus*, los frescos para la *Capilla Brancacci* de *Santa Maria del Carmine*, el *Cristo Muerto*, la *Alegoría de la Primavera* y un sinfín de pinturas más de este periodo son consideradas obras maestras del arte universal.

Algunos otros grandes artistas del Quattrocento.

Brunelleschi: Filippo Brunelleschi (Florencia 1377 – 1446) es el arquitecto más importante del Quattrocento italiano. Aunque tributario del Gótico por formación y por ambiente, fue uno de los iniciadores del Renacimiento con su impresionante cúpula para la *Catedral de Santa María dei Fiori* de Florencia, que construyó entre 1420 y 1436. El encargo de la construcción de la cúpula lo ganó en el concurso organizado en 1418, donde sus ideas se impusieron ahora sí sobre las de su rival Ghiberti, quien le había vencido en el concurso de las *Puertas del Baptisterio*. La cúpula, considerada un hito de la arquitectura universal, ofrece la integración de la tradición gótica a una concepción mucho más libre y amplia, pero su estilo aún no puede considerarse plenamente renacentista. En la *Capilla de los Pazzi* (1429–1446) y en otras varias construcciones sí emplea buenamente Brunelleschi el vocabulario arquitectónico romano. Otras de sus obras más importantes son el *Hospital de los Inocentes*, la *Iglesia de San Lorenzo*, el *Palacio Güelfos*, el *Palacio Pazzi*... Proyecto un gran número de edificios florentinos pero, aunque es principalmente un arquitecto, sus movimientos en el campo de la escultura y la pintura también resultan destacables, especialmente por introducir la perspectiva lineal y por sus rompedores planteamientos.

Michelozzo: Michelozzo di Bartolommeo Michelozzi (Florencia 1396 – 1472) es un notable arquitecto del Renacimiento, aunque con abundantes reminiscencias góticas, que poseyó un sentido de los volúmenes y de las líneas tradicional e innovador a la vez, como lo demuestran en Florencia la *Iglesia de San Marcos* (1437–1440) y el *Palacio Medici–Riccardi* (1444–1459), su obra maestra, cuya influencia posterior resulta indiscutible. Michelozzo trabajó no sólo en la capital toscana sino también en Milán y en Ragusa. Su trascendente obra arquitectónica eclipsa a menudo a sus creaciones de escultor y adornista, que no dejan de tener cierta categoría.

Donatello: Donato di Betto Bardi, alias Donatello (Florencia 1386 – 1466), es tal vez el escultor más conocido del Renacimiento, pues se trata de uno de los artistas más influyentes no sólo por la fuerza expresiva de sus figuras sino por difundir las innovaciones artísticas por Italia e introducir el elemento popular en el campo de la escultura, y es también recordado como el primer escultor de una estatua exenta del Mundo Moderno, su rompedor *David*. En 1401 estudia en Roma la Antigüedad clásica y a la edad de diecisiete años entra a formarse en el taller de Ghiberti en Florencia, con quien colabora en la realización de las segundas *Puertas del Baptisterio* de Florencia. Entre 1408 y 1409 realiza su primer *David* en mármol, la primera escultura exenta desde el Mundo Antiguo. En 1415 realiza para la *Catedral* de Florencia su primera obra maestra: *San Juan Evangelista*. Cabe destacar también su *San Jorge* en mármol (1415–1417), cuyo realismo acreditó ya para siempre la autoridad de Donatello. Entre 1431 y 1433 permaneció en Roma acompañado de su buen amigo

Brunelleschi, aprovechando para aprender de las obras antiguas e iniciando en su arte el periodo de madurez; buena muestra de ello es su *David* en bronce (1430–1440), encargado por Cosme de Medici, una de sus más conocidas obras. Una de sus más importantes innovaciones fue la de aplicar al bajorrelieve las leyes de la perspectiva, con lo que aquél adquiere una nueva dimensión; muestra de ello es el *Festín de Herodes* (1421–1427) para la *Pila bautismal de la Catedral de Siena* o su célebre *Cantoría* (1433–1439) para la *Catedral de Florencia*. En 1443 realizó la primera estatua ecuestre del Mundo Moderno, el Condottero Gattamelatta, y en torno a 1455 otras dos de sus obras capitales, la *María Magdalena penitente* y la *Judith matando a Holofernes*.

Verrocchio: Andrea di Cione, alias Verrocchio (Florencia 1435 – Venecia 1488) fue un excelente escultor, orfebre y pintor quattrocentista. Entre 1465 y 1480, dirigió el taller de escultura que, junto al de Pollaiuolo, se trataba del más importante de Florencia. Realizó numerosas obras: armaduras, bustos, la tumba de Pedro y Juan de Medici en la *Iglesia de San Lorenzo* (1472), *Cristo y Santo Tomás* para Orsanmichele (1461–1482), su *David* en bronce, que resulta más soñador que luchador, etc. En pintura, Verrocchio intensificó la búsqueda de técnicas que tendían a los efectos pulidos y luminosos, herencia que transmitió a su célebre discípulo Leonardo Da Vinci, con quien realizó el *Bautismo de Cristo* (1470–1475). Al final de su vida fue llamado a Venecia para realizar la estatua ecuestre de Bartolomeo Colleoni, el *Colleone* (1482), de extraordinaria amplitud plástica y trémula de vida a un tiempo.

Masaccio: Tommaso di Giovanni Cassai, alias Masaccio (San Giovanni Valdarno 1401 – Roma 1428) es quien comienza el Renacimiento en la pintura. Heredero de la tradición de Giotto, supo reaccionar, mediante la fuerza de la expresión y un sentido de lo humano de gran penetración psicológica, contra los procedimientos convencionales del estilo gótico, debilitado por la repetición. La decoración al fresco de la *Capilla Brancacci* de la *Iglesia de Santa Maria del Carmine* en Florencia (1426–1428) es su obra maestra, consistente en escenas de temática religiosa como la *Expulsión del Paraíso* o *San Pedro repartiendo limosnas*. Estos fresco han ejercido una influencia considerable hasta nuestros días y prueba la amplitud y la autoridad de la visión de Masaccio, basadas en una estricta repartición geométrica y desarrolladas mediante un sentido del espacio que es un precedente de las conquistas modernas (aunque durante mucho tiempo ha sido difícil diferenciar la parte por él pintada de la de Masolino). Los frescos de la *Capilla Brancacci*, el *Políptico de Carmine* de Pisa (1425) y el fresco de *La Trinidad de Santa Maria Novella* de Florencia, junto con varias obras cuya atribución al artista es discutida, el conjunto de la producción de Masaccio.

Piero della Francesca: Piero della Francesca (Borgo San Sepolcro 1416 – 1492) fue un reconocido pintor, discípulo de Masaccio y de Domenico Veneziano. Trabajó inicialmente en Florencia junto con Veneziano y después viajó por distintas ciudades italianas realizando obras como el políptico de la *Misericordia* (1445–1460), la *Pinacoteca* de Borgo San Sepolcro o la decoración de la *Capilla de las reliquias* de la *Iglesia Malatesta* en Rímni (1451) y la decoración del *Coro de la Basílica de San Francisco* (1452–1460). Este fresco sobre *La leyenda de la Vera Cruz* le sirvió a Piero como pretexto para experimentos espaciales en una dimensión monumental, las cuales confieren a esta obra, de innegable acento épico, una importancia capital para el futuro de la pintura. Equilibrio, armonía, ciencias de la perspectiva y de la expresión concisa concuerdan con una preocupación por la construcción plástica y con una sensibilidad táctil en las que la nobleza y el rigor se unen a la poesía. Además de su trabajo práctico como pintor, Piero della Francesca escribió dos tratados sobre la perspectiva, *De prospectiva pingendi* y *Lubellus de quinque corporibus*, de gran trascendencia para la pintura naturalista.

Mantegna: Andrea Mantegna (Isola di Carturo 1431 – Mantua 1506) es introducido de muy joven en la cultura clásica y tiene como maestro a Squarcione en Padua. Se hizo rápidamente famoso con la decoración de la *Capilla Ovetari* de la *Iglesia de los Eremitani* en Padua (1448–1456), destruida en 1944, y con el retablo *La virgen con el Niño, rodeada de santos*. En 1459, Mantegna fue nombrado pintor oficial de la corte de los Gonzaga en Mantua. Suavizando su estilo duro y vogoros, realizó numerosas decoraciones, sobre todo en la capilla del marqués de Gonzaga en el palacio ducal, hoy desaparecido, y en la famosa *Camera degli sposi* (1472–1474). De este periodo datan sus dos versiones de *Cristo Muerto*, *El tránsito de la Virgen* y los nueve

lienzos cuadrados de *El Triunfo de César* destinados a servir de colgadura. Su prestigio en la corte creció todavía más gracias a la protección de Isabel de Este y se vio confirmado por la invitación del Papa, en 1489, a decorar la *Capilla Sixtina* del Vaticano. Antes de morir se encontraba trabajando en Mantua junto con otros pintores en el estudio de Isabel. Empezando, en pleno Quattrocento, con obras todavía góticas, Mantegna inició, tanto en Florencia como en Venecia, una nueva fase en la evolución artística, etapa dominada por la admiración de la Antigüedad y la observación incansable de la Naturaleza, el movimiento y la expresión.

ALBERTI, Ghiberti y Botticelli.

TRES GENIOS DEL QUATTROCENTO.

ALBERTI

"Una armonía regular entre todas las partes del objeto, armonía de una especie tal que nada podría ser suprimido o añadido o cambiado en él, sin que perdiera algo de su encanto."

(Alberti, *De re aedificatoria*)

EL ARTISTA.

León Battista **ALBERTI** (Génova, 14 de febrero de 1404 – Roma, 25 de abril de 1472) fue el primer y más importante teórico del arte del Quattrocento, así como ejemplo del ideal de Hombre completo del Renacimiento. Hijo de un noble florentino exiliado, recibió una educación acorde con su clase social, primero en la escuela de Barsizia (Padua) y luego en la Universidad de Bolonia, donde estudió griego, matemáticas y ciencias naturales. En 1432 fue nombrado abreviador apostólico, léase secretario, del Papa Eugenio IV y durante esta su primera estancia en Roma se inició en el estudio de la arquitectura clásica. Más tarde, en 1434, se incorporó a la corte papal, establecida en Florencia, ciudad capital del arte y la cultura del Renacimiento. Con sus ideas humanistas, se introdujo rápidamente en los círculos intelectuales de la ciudad, contando entre sus amigos nombres tan célebres como Donatello y Brunelleschi, por quien expresa gran admiración, estudiando con fuerte interés sus ideas sobre perspectiva en pintura y relieve. También participó plenamente en la vida literaria florentina, defendiendo el uso del italiano frente al latín. Después de su estancia en Florencia y en otras ciudades de Italia, Alberti volvió a Roma en 1452, donde fue secretario de seis papas. Para uno de ellos, Nicolás V, realizó labores de arqueólogo, consejero de restauración de monumentos antiguos y asesor en cuestiones de urbanismo. Desarrolló su actividad en diversos centros humanistas de Italia, como Florencia, Roma, Mantua y Rímini, por donde se dejó sentir su influencia, y, como reconocida personalidad artística, contó con numerosos discípulos y seguidores, quienes colaboraban con él en sus construcciones arquitectónicas.

Alberti tuvo una formación más teórica que práctica, al contrario que la mayoría de los grandes arquitectos renacentistas, como Brunelleschi o Michelozzo. Aunque sus edificios se cuentan entre los más importantes de la arquitectura quattrocentista, fue fundamentalmente un teórico, que escribió tanto de arquitectura como de escultura y pintura. Sus importantes tratados sobre la teoría del arte le han llevado a ser considerado émulo de Vitruvio, otro teórico del arte de la Roma clásica, al que efectivamente estudia y toma como referencia. En 1435 escribe su tratado *De pictura*, que dedica a Brunelleschi, en el que estudia las leyes de la perspectiva desarrolladas por éste, considerándolas fundamentales para la pintura de su época y de las venideras. Durante su primera estancia en Roma descubre la grandeza del arte antiguo y manifiesta su admiración por el mismo, que le lleva a profundizar en el conocimiento de las proporciones, las tipologías y la decoración de la

arquitectura de la Roma clásica y a escribir *Descriptio urbis Romae* (1434), primer análisis sistemático para la reconstrucción de la ciudad papal. En 1453 comienza a escribir el primer estudio concienzudo sobre arquitectura del Renacimiento, que finalizaría en 1485, *De re aedificatoria*, un tratado en diez libros en el que la perspectiva se entiende como el instrumento máspreciado por el arquitecto y defiende un concepto clasicista de la belleza, entendiéndola como proporción y equilibrio entre todas las partes del objeto, una armonía perfecta en la que nada debe sobrar ni faltar. Uno de los últimos tratados que escribe sobre la teoría del arte es *De statua* (1464), en el que expone sus ideas sobre la escultura. Como completo humanista, escribió también poesía y sobre temas filosófico y sociales, tales como la familia, el estado, literatura... Sus escritos ejercieron una influencia decisiva, perdurando muchas de sus aportaciones hasta nuestros días.

Aunque Alberti nunca participó en el levantamiento real de sus edificios, proyectaba todos los elementos con detalles y, sin llegar a conocer los secretos del oficio de maestro de obras, diseñó auténticos edificios maestros, modelos de tantos arquitectos posteriores. Encontramos en él uno de los introductores del Renacimiento en la arquitectura, imponiendo una belleza clásica precedente de las más importantes obras del Cinquecento. Alberti nos ha legado una influencia decisiva en la arquitectura y unos edificios tan bellos como el *Palacio Rucellai* y la fachada de *Santa Maria Novella* entre otros.

Teórico del arte, arquitecto, organista, poeta, filósofo, pensador, humanista.... Con sus conocimientos a la vez enciclopédicos y prácticos, clásicos y modernos, Alberti realizó el ideal de Hombre nuevo propuesto por el Renacimiento, artista múltiple y ducho en todos los campos del saber, y en él se encuentra el máximo representante de aquellos que creyeron que el arte era más teoría que práctica.

SU OBRA ARQUITECTÓNICA.

Palacio Rucellai.

La primera y más importante obra arquitectónica de Alberti en la ciudad de Florencia es el *Palacio Rucellai* (1446), muestra del poderío de esta familia burguesa que siempre se distinguió por su mecenazgo. Alberti, con la colaboración de Bernardo Rossellino, presenta una innovadora alternativa al resto de típicos palacios de la época, que si bien no gozó aquí de un total éxito, sí lo tuvo más tarde en la Italia septentrional y casi toda Europa hasta el neoclásico. Con una planta difícil por su asimetría, el arquitecto presta especial atención a la fachada, en la que su brusca e irregular terminación en el lado este indica que resta inacabada y, por lo tanto, ordenada sin el principio de simetría axial. Tampoco se ve en ella el concepto de entrada central monumental, el cual no apareció hasta finales del siglo con el *Palacio Strozzi* diseñado por Giuliano da Sangallo. Alberti opta en esta portada por un original orden geométrico propio, que incluso hace que los arquitrabes que marcan las divisiones horizontales no coincidan con las alturas de las plantas. Esta visión de horizontalidad está contrarrestado por las pilastras, que a modo de lesenas de escaso relieve, como el de los sillares, se superponen en altura presentando un orden distinto en cada piso, dórico en la planta baja y corintio en las superiores, lo cual nos recuerda al famoso *Coliseo* romano. Todo esto produce un interesante juego de luces y sombras que remarcan el sentido geométrico del edificio. A destacar también las personales ventanas, típicas de la arquitectura albertina, bíforas rematadas en sendos arcos de medio punto que a su vez se hallan englobados en uno mayor en cuyo tímpano se integra un característico óculo.

Fachada de la Iglesia de Santa Maria Novella.

La fachada de *Santa Maria Novella* (1458–1470) encargada por Giovanni Rucellai, es una obra muy definitoria de los últimos años de actividad de Alberti. Realizada en colaboración con el arquitecto Giovanni di Bertino, en ella acude a la tradición del románico toscano tanto en lo que respecta a los materiales, taraceado de mármoles verdes y blancos, como en la configuración geométrica de la superficie. A pesar de ese arraigo en la tradición, en el piso superior, correspondiente en altura con el sobrealzado de la nave central, definió una fórmula de gran fortuna posterior: un cuerpo central a modo de tamplete coronado por un frontón triangular y perforado, en este caso, por un gran óculo, que se encuentra con el inferior a través de dos

contrafuertes triangulares convertidos en volutas.

Templo Malatesta.

Sigismondo Pandolfo Malatesta, príncipe de Rímini, quiso dejar para la posteridad un monumento en el que disponer su sepultura, la de su amada Issotta degli Atti, la de sus antepasados y la de los humanistas llamados a su lado. Para ello contrató a Alberti, quien le propuso convertir una humilde iglesia franciscana en un panteón romano, lo que sería el *Templo Malatesta* (1447–1468).

Arquitecto y cliente coincidieron, pues, en convertir las ruinas del pasado en arquitectura del presente. Pero el proyecto quedó inacabado y su grandeza sólo es comprensible acudiendo a los dibujos y maquetas de Alberti y a la medalla conmemorativa diseñada por Matteo de Pasti, el arquitecto encargado de las obras. El templo debería haber quedado dominado por una gran cúpula que nunca llegó a realizarse, la fachada principal, concebida a modo de arco triunfal, alcanzó solamente la altura del primer piso y los sepulcros de Sigismondo e Isotta no se dispusieron, como estaba planeado, en los dos arcos laterales. Esto hace que, una vez cegados éstos, la fachada adquiera un falso carácter de tratamiento en superficie cuando en realidad el proyecto la preveía con fuertes contrastes de luz y sombra, como sí se aprecia en las fachadas laterales. En éstas, la superficie que recubre la estructura gótica queda abierta por profundos nichos que originariamente debían acoger los sarcófagos de los antepasados del príncipe y de los humanistas, lo cual sólo ocurre en una de ellas.

En el *Templo Malatesta* no sólo se recupera un vocabulario formal clásico sino también un concepto arquitectónico puesto al servicio de una concepción más pagana que cristiana del templo.

Iglesia de San Sebastiano.

Al servicio del duque de Mantua, Ludovico Gonzaga, Alberti construyó la Iglesia de San Sebastiano (iniciada en 1460), la cual, como un gran número de edificios renacentistas, ha sido muy transformada en épocas posteriores, sufriendo la última de las intervenciones en nuestro propio siglo (1925), lo cual hace difícil apreciar el pensamiento original del arquitecto. Sin embargo, cabe pensar que Alberti, atendiendo a modelos antiguos, como el *Mausoleo de Teodorico* de Rávena, ideó una iglesia de planta centralizada con dos alturas, la superior coronado por una gran cúpula, la cual acentuaba su planta central pero nunca llegó a realizarse, y la inferior de tres naves separadas por dos filas de pilares. Pero tanto o más interesante que la distribución del espacio interior debió ser el diseño de la fachada, en la que seguramente una gran escalinata que alcanzaba la altura de la iglesia inferior servía como base a una superficie pautada por seis pilares y coronada por un frontón clásico de entablamento partido.

Iglesia de Sant'Andrea.

Como en *San Sebastiano*, el proyecto inicial de la *Iglesia de Sant'Andrea*, ideado por Alberti en 1470, sufrió sucesivas modificaciones, desde las propias de su construcción, iniciada por Luca Fancelli tras la muerte de Alberti en 1472, hasta las que provocó la decoración en extremo deformadora, pese a su pretendida clasicidad, que Paolo Pozzo llevó a cabo en 1778.

Alberti siguió aquí el concepto de "templum etruscum" que había expuesto en su *De re aedificatoria*, creando una iglesia sobre la planta de cruz latina. En *Sant'Andrea* se supera aparentemente el principio de que la fachada de un edificio debe ser reflejo del interior, actuando la misma como un cuerpo independiente que integra las soluciones del *Templo Malatesta* y de la *Iglesia de San Sebastiano*. Conjugando la tipología del arco de triunfo con la de la pronaos de un templo clásico, Alberti crea un gigantesco orden de pilastras que se alza para soportar un frontón triangular. El interespacio central dobla en anchura los de los laterales y, mientras que la altura de éstos se divide en tres pisos, la central acoge un profundo atrio cubierto por una bóveda de casetones.

La majestuosidad de la portada es superada, si cabe, por la del interior, cuyo parangón más cercano hay que buscarlo en la arquitectura imperial romana. La bóveda de casetones del atrio, tal como ocurre en las *Termas de Diocleciano* o en la *Basílica de Majencio*, adquiere una contundencia sin igual cuando se convierte en cubierta de la nave central y del espacio en el que se abren las capillas laterales. A pesar de la decoración supuestamente clásica realizada en el siglo XVIII, que en realidad entorpece la buena apreciación de la obra original, el interior se revela como el más grandioso de Alberti, el que de una forma más rotunda traslada a la manera renacentista el sentimiento a la vez de sobriedad y grandeza del mundo clásico.

GHIBERTI

"Sus obras parecían estar hechas no con la fundición, sino con un soplo." (Vasari)

EL ARTISTA.

Lorenzo de Bartoluccio, alias Lorenzon **GHIBERTI** (Florencia, 1378 – Florencia, 1 de diciembre de 1455), hijo y aprendiz de un orfebre florentino, fue el primer escultor que basó su arte en la cultura, en las fuentes del Humanismo. Sus *Puertas del Baptisterio* de Florencia son consideradas las inauguradoras del arte del Renacimiento. Amigo asiduo de artistas, humanistas y eruditos, Ghiberti estudió los clásicos, Plinio, Ateneo el Viejo, Vitruvio..., y fue un propagador activo de las ideas humanistas, así como uno de los primeros coleccionistas de arte antiguo. Aunque dedicado principalmente a la escultura, también ejerció de arquitecto y de pintor, y en sus últimos años escribió el libro *I Comentarî*, sobre diversos aspectos del arte.

En 1402, en competencia con Brunelleschi y otros arquitectos afamados como Jacopo della Quercia, es cuando gana el concurso para la realización de las dos puertas que le restaban al *Baptisterio de San Giovanni* de Florencia. Las segundas que realizó, las *Puertas del Paraíso*, de una belleza incomparable, son consideradas la cima máxima del relieve renacentista.

Sus esculturas traslucen una elegancia lírica acompañada de perfección técnica así como el interés que tenía por la sencillez clásica de peso y volumen. En sus primeros trabajos se observan todavía numerosas reminiscencias góticas, pero conforme va avanzando el siglo XV va desarrollando sus nuevas ideas de corte renacentista con mayor intensidad, como se desprende de una observación de la evolución de su obra, que va tendiendo hacia una representación más naturalista del movimiento, el volumen y la perspectiva, así como una idealización mayor del tema.

En sus últimos años de vida, entre 1447 y 1448, escribió un tratado de arte en tres volúmenes, un manuscrito que dejó inacabado, llamado *I Comentarî*. En él realiza una historia del arte y de los artistas, tanto antiguos como del Trecento, desde el propio arte y, a la vez, trata de establecer la base científica del arte figurativo basándose en la óptica y en la teoría de las proporciones. Entendía Ghiberti la escultura, y también la pintura, no como artes de acción, artes mecánicas, sino como el resultado de la integración entre la técnica, la materia, y el razonamiento, la invención. *I Comentarî* refleja, además, el mundo del propio Ghiberti con una voluntad autobiográfica hasta entonces desconocida en los tratados de crítica del arte.

SU OBRA.

Ghiberti es conocido fundamentalmente por sus puertas para el *Baptisterio* de Florencia, consideradas las primeras inauguradoras del arte del Renacimiento y las segundas, las *Puertas del Paraíso*, como la cúspide del relieve renacentista. Estas obras hacen a menudo sombra a otras creaciones del artista que son igualmente merecedoras de reconocimiento. Mientras ejecutaba sus primeras *Puertas del Baptisterio*, fue maestro de obras de la iglesia de Orsanmichele. En su escultura destacan, por ejemplo, sus estatuas monumentales de *San Mateo* (1419–1421) para el gremio de cambistas de Orsanmichele o las de *San Esteban* (1425–1426) para el

gremio de tejedores de lana. También a recordar sus bajorrelieves en bronce para la *Fuente bautismal de la Catedral de Siena* (1417–1427), con escenas como el *Bautismo de Cristo* o *San Juan conducido ante Herodes*, así como el *Relicario en bronce de San Cenobio* y otras tantas obras.

Análisis comparativo de los *Sacrificio de Isaac* de Ghiberti y de Brunelleschi.

En el Museo del Bargello, en Florencia, se han conservado las dos piezas presentadas por Lorenzo Ghiberti y por Filippo Brunelleschi al concurso de 1401 para la realización de dos de las tres *Puertas del Baptisterio* de Florencia, dos relieves en bronce sobre el relato bíblico del *Sacrificio de Isaac*. Resulta muy interesante comparar ambas obras para comprender no ya el gusto del jurado sino la valoración y sentido de la escultura en Florencia, una ciudad que estaba entrando en su periodo de máximo apogeo.

La composición de Ghiberti, fundida en una sola pieza, es clara, diáfana; se dispone en un orden diagonal que separa el grupo del holocausto y el formado por los dos sirvientes y el asno. El relieve de Brunelleschi, fundido en cuatro piezas, es aparentemente confuso, aunque se ordena según dos planos superpuestos en altura cuya atención se centra en la mano del ángel que agarra el brazo de Abraham, en el eje central de la obra. El recuerdo de la Antigüedad está presente en ambas representaciones: la vestimenta y los gestos del patriarca; el ara del sacrificio; el desnudo de los niños, más en el de Ghiberti que en el de Brunelleschi; la importancia de los sirvientes, uno de ellos, el de la parte izquierda del relieve de Brunelleschi, traslación directa de la conocida estatua romana del *Niño de la espina*. Son como fragmentos de lo clásico engastados en un conjunto que todavía conserva resabios góticos, como el hecho de que el manto de Abraham quede suspendido en el aire, al igual que la aparición de los ángeles en vuelo y, entre otros elementos, la presencia simbólica del lagarto en la composición de Ghiberti. Pero el sentimiento renacentista queda patente, entre otros aspectos, en el tratamiento individual de los personajes.

Ambos artistas, sin embargo, independientemente de sus hallazgos en invenciones, entienden la escena de una manera radicalmente distinta. El relieve de Ghiberti persigue ante todo la belleza, sea la del relato bíblico, sea la de los seres y las cosas representadas, mientras que el de Brunelleschi, muy al contrario, pretende expresar el dramatismo y lo inhumano del mandato divino. Mientras uno muestra la grandeza del rito, el otro es un arrebató ante la brutalidad del holocausto; si en la obra de Ghiberti, la voz del enviado de Dios, lo intangible, es lo que detiene el brazo de Abraham, dispuesto a dar muerte a su único hijo, al hijo que ama, en la de Brunelleschi es la fuerza física del ángel la que, en el último instante, detiene la mano asesina de Abraham sobre la cabeza rebelde del hijo. En el relieve de Brunelleschi, una nueva concepción de la vida en busca de la verdad de lo real parece oponerse al espiritualismo del Gótico que transita en la obra de Ghiberti. Basta cotejar los dos carneros: el de Ghiberti en lo alto, situado en el espacio divino, es verdaderamente la imagen premonitrice de Cristo crucificado; el de Brunelleschi, dispuesto en el ámbito de lo humano, no es más que un animal preocupado por rascarse la cabeza con una de sus patas.

Al encargar la segunda *Puerta del Baptisterio* a Ghiberti, los jueces no se inclinaron seguramente hacia el artista más innovador sino hacia el mejor escultor, un escultor que supo alcanzar como nadie en todo el Renacimiento la belleza de lo sublime en el arte del relieve.

Segundas Puertas del Baptisterio principal de San Giovanni de Florencia.

La realización de las dos puertas que le restaban al *Baptisterio* de Florencia, para situarlas junto a las primeras que Andrea Pisano realizó en Trecento, fue el trabajo que Ghiberti consiguió al ganar el concurso de relieve sobre el *Sacrificio de Isaac* en 1402. Trabajó en las primeras durante más de veinte años, entre 1403 y 1424, ayudado por sus discípulos. Cada batiente contiene catorce relieves en bronce dorado, con marco cuadrifolio y de un modelado extraordinario, en los que están representados episodios de la vida de Cristo y los padres de la Iglesia, como la *Flagelación*, *Jesús ante los Doctores*, *Cristo en la tempestad* o *La oración en el huerto*. Mucho tienen aún estos relieves del estilo gótico, deudores en gran medida del arte de su predecesor Andrea Pisano, un arte que intenta valorar la figura frente al vacío del entorno, pero se advierten claramente rasgos

renacentistas. Tanto la perspectiva arquitectónica como la construcción de los cuerpos consiguen efectos de una gran expresividad plástica, se adivina una mayor preocupación por la profundidad del espacio pictórico, la ejecución de las figuras toma más importancia que la de los ropajes y se observa un creciente interés por el Mundo Antiguo, factores todos ellos que evidencian la irrupción del Renacimiento artístico.

Las Puertas del Paraíso.

El excelente trabajo que realizó con las segundas *Puertas del Baptisterio* de Florencia hizo que Ghiberti fuera considerado también el más adecuado para ser el artista que decorara las terceras. Así, emprendió en 1425 la realización de los relieves en bronce dorado de las últimas *Puertas*, que no finalizaría hasta 1452. Las puertas que, merced a su impresionante hermosura, Miguel Ángel bautizaría como las *Puertas del Paraíso*. El programa iconográfico de estas terceras *Puertas de Baptisterio* levantó encendidas polémicas entre los humanistas florentinos, como Leonardo Bruni, Ambrosio Travesari, Niccolò de Uzzano y Niccolò Niccoli, pues Ghiberti optó por modificar totalmente la estructura trecentista de Andrea Pisano que había mantenido en las segundas. El espacio disponible queda dividido en diez cuadros, cinco para cada batiente, inscritos en una rica y estrecha orla. La reducción del número de espacios ocasionó que dos o más episodios del programa tuvieran que fundirse en un solo cuadrado, creando en consecuencia un principio narrativo necesariamente distinto al de sus primeras *Puertas*. Si en éstas la figura humana concreta el espacio, en las segundas el paisaje y las perspectivas arquitectónicas dan fondo a las movidas escenas.

Diffícilmente el arte del relieve ha superado tal grado de perfección. Del bajo al alto relieve, los fondos y las figuras van emergiendo de la superficie hasta alcanzar una plena corporeidad, aunque los cuerpos henchidos del clasicismo no llegan a perder la armonía y la fragilidad de movimiento del último Gótico. Y, del mismo modo, las arquitecturas, aunque concebidas bajo en conocimiento de la invención brunelleschiana, no llegan a crear un eje inmóvil en el que coincidan todas las líneas del cono visual, sino que obedece al principio medieval del punto de vista variable que Ghiberti llama "región del ojo". Aunque todavía se mantienen resabios del Gótico, es evidente la evolución del estilo ghibertiano hacia un Renacimiento más pleno.

El resultado de ese encuentro entre conceptos artísticos, ya que no opuestos, diferentes, es una síntesis que alcanza la perfección, una perfección que hizo exclamar a Miguel Ángel que aquellas *Puertas*, por su belleza, debían ser las que abrieran el Paraíso. Aunque la belleza del bronce ghibertiano al parecer no alcanzó la gloria que según Miguel Ángel merecía, lo cierto es que cuando en 1452 las *Puertas* de Ghiberti iban a ser colocadas en el lado sur del *Baptisterio*, dada su hermosura merecieron el honor de desplazar a las de Andrea Pisano para encararse con la gran portada de la catedral principal de Florencia, *Santa María dei Fiori*. En su inacabado manuscrito *I Comentarî*, Ghiberti considera que de todas sus obras la creación más extraordinaria son estas terceras *Puertas del Baptisterio*, realizadas "con la mayor habilidad, la mayor ponderación y el máximo espíritu de aventura".

BOTTICELLI

"Por los céfiros lascivos empujada

veríais la diosa que del mar salía

exprimiendo cabellera remojada

mientras otra mano el pecho la cubría"

(Poliziano, *La Giostra*)

EL ARTISTA.

Su vida.

Alessandro di Mariano di Vanni Filipepi, alias Sandro **BOTTICELLI** (Florencia, 1445 – Florencia, 17 de mayo de 1510), nace en el barrio de la *Iglesia de Ognissanti* en una casa de la calle de Vigna Nuova en la próspera ciudad de Florencia. La infancia de Botticelli, último de cuatro hermanos, transcurre entre las calles de su ciudad y el olor del cuero curtido del taller de su padre, donde al parecer trabajaba de aprendiz y aprendió la técnica del orífice y del dorador.

Sobre el origen del seudónimo artístico bajo el que es conocido Botticelli existen diversas versiones. El primer biógrafo de Botticelli, Giorgio Vasari, afirma que procede del nombre de un compadre suyo, Botticello, con quien aprendió de orífice. Otros estudiosos opinan que el apodo puede derivar de su actividad artística, pues a los orífices y orfebres se les denomina "battigellos", es decir, batidores de oro y plata. La posibilidad más moderna y menos extendida esgrime que el seudónimo procede de su hermano Antonio que desempeñaba la misma profesión. La versión más defendida por la crítica procede del apodo de su hermano mayor, Giovanni, que debido a su gruesa cintura era llamado "botticelli", es decir, "tonelete", extendiéndose más adelante esta denominación a todos los miembros de la familia.

Tras dedicar varios años de su vida a las profesiones de orífice y de dorador, Botticelli decide encaminar sus pasos hacia el mundo de la pintura. Ingresa en 1462 en el taller de Fray Filippo Lippi en Prato, a los dieciséis años. La influencia que ejerce su maestro sobre sus obras más tempranas se deja sentir tanto en el estilo como en el tratamiento pictórico, aunque en poco tiempo se observa una clara evolución personal. De Filippo Lippi no sólo adopta la gama cromática, sino también la gracia de sus figuras, inspiradas en formas de estilo gótico. A lo largo de esta etapa sus pinceles se ocuparán de abordar temas de carácter sagrado, como la *Adoración de los Reyes Magos* (1465), la primera obra que se le atribuye. En esta composición, de formato alargado, introduce fondos arquitectónicos para acentuar el efecto de la perspectiva, aunque demuestra su inexperiencia tanto en la distribución del espacio como en la desproporción de los personajes. Con motivo del viaje de Lippi a Spoleto, se baraja la posibilidad de que Botticelli abandonase el taller de su maestro y se marchase al de Andrea Verrocchio o bien que ambos abran el suyo propio. En 1469, trabaja en la nueva casa de sus padres situada en la calle Porcellana y colabora en el taller de Verrocchio, y al año siguiente ya tiene uno propio.

En seguida recibe su primer encargo oficial, para el tribunal del Gremio de Mercaderes. Es entonces cuando entra en contacto con Tommaso Soderini, quien mantenía una buena amistad con los Medici, el cual le encomienda que ejecute *La Fortaleza*, donde ya se observan ciertos rasgos pictóricos que hablan de una rápida evolución: de la suavidad que definen los colores de sus primeras obras pasa a un cromatismo mucho más rico, al tiempo que acentúa el volumen de sus figuras. Llegados a este punto, la mayor parte de los críticos coinciden en atribuir este cambio a las enseñanzas de Verrocchio, por la delicadeza con la que describe los objetos metálicos, y a Pollaiuolo en la intensidad del dibujo. Después, en 1472, se inscribe como miembro de la Compañía de artistas de San Lucas. Botticelli continúa sus progresos y varios aprendices entran a su taller, entre ellos, el quinceañero Filippino Lippi, hijo de su anterior maestro, el fraile Lippi. La experiencia que va adquiriendo es notable y le permite resolver con gran maestría técnica sus obras. Un ejemplo de ello es cómo aborda la perspectiva en la *Adoración de los Magos* (1472) en la que gracias a la arquitectura que ampara al excesivo número de personajes, concentrados en la escena, logra salvar el punto de vista de esta composición circular, destinada a ser contemplada desde un lugar de gran altura.

La vida de Botticelli transcurre mayoritariamente en la tumultuosa ciudad de Florencia, capital artística del Quattrocento. Abandona en contadas ocasiones la tierra que le vio nacer y cuando lo hace es por motivos de trabajo. Tras un viaje a Pisa en 1474, Botticelli comienza a trabajar para la familia Medici, relación que se mantendrá durante muchos años. Bajo la protección de estos importantes mecenas, el retrato será uno de los géneros al que mayor tiempo dedique. Uno de los primeros que se le atribuyen es el *Retrato de un joven* (1474), considerado un autorretrato; esta imagen, pintada al temple sobre una tabla y con un fondo plano,

carece de elementos secundarios que sitúen al personaje dentro de un espacio con profundidad. Un año después, utiliza un paisaje de fondo para ubicar el *Retrato de hombre con la medalla de Cosme el Viejo*, al tiempo que muestra una original forma de introducir al personaje principal en el cuadro: pinta a un joven de medio cuerpo que sostiene una medalla con la efigie de perfil de Cosme I. Uno de los retratos más significativos de esta época, por su carácter alegórico, es el que realiza de Giuliano (1476); situado delante de una ventana entreabierta, muestra la imagen de un hombre sumido en la tristeza y, en el ángulo inferior izquierdo, una tórtola simboliza su castidad tras la muerte de su amada Simonetta. Los rostros de Cosme el Viejo, Lorenzo y Giuliano de Medici vuelven a protagonizar la escena de la *Adoración de los Magos* (1475), en la que Cosme el Viejo y sus hijos son identificados con los reyes mientras Giuliano aparece en el extremo izquierdo y la figura del pintor estaría situada en el lado derecho. El papel del donante es fundamental en este periodo, pues en todas las obras pagadas por particulares el pintor debía dar a conocer la generosidad de estos personajes, bien con sus retratos o bien reproduciendo el escudo de armas de la familia.

Entrando en la década de 1480 y antes de su marcha a Roma, Botticelli decora la *Iglesia de Ognissanti* en Florencia con la figura de *San Agustín* (1480) por encargo de los Vespucci, una poderosa familia de burgueses florentina, y realiza también la *Anunciación* (1481) en el *Hospital de San Martino della Scala*. A lo largo de esta la década de los ochenta, el artista ilustra con diecinueve ilustraciones sobre pergamino una edición de *La Divina Comedia* de Dante, comentada por Landino, obra reeditada por los erúditos de la época pertenecientes a la Academia, que ven un carácter neoplatónico del que son partícipes en los versos de Dante. Su fama y éxito profesional van en aumento hasta el punto de que Botticelli es escogido por el Papa Sixto IV para ir a Roma con una comitiva de pintores encargada de ejecutar los frescos de la *Capilla Sixtina*. Ghirlandaio y Perugino, primero, y más tarde Piero di Cósimo, Signorelli y Pinturicchio fueron los artistas que junto con el florentino formaron tan excepcional séquito, acabando la decoración de la capilla en 1482. A Botticelli le corresponde poner en escena los episodios de *Las Pruebas de Moisés*, *Las Tentaciones de Cristo* y *La Conturbación de Moisés*. Fuentes de la época indican que ni él ni Ghirlandaio cobraron sus honorarios, por lo que las obras quedaron inconclusas. Una vez terminados estos frescos, el artista regresa a su Florencia natal, donde sus protectores, los Medici, le encargan en 1483 que decore las paredes de la villa de Lorenzo el Magnífico, situada en Spedaletto, localidad cercana a Volterra, trabajo que es ejecutado, de nuevo, junto con Perugino y Ghirlandaio y el joven Filippino Lippi. Botticelli también decorará la villa de Trebbio de Pierfrancesco de Medici en 1496. A su regreso a Florencia en 1482 su prestigio aumenta de forma notable, de manera que tiene que hacer frente a numerosos encargos. A esta década pertenece el grueso de su producción profana, como las pinturas sobre tabla del *Decamerón* de Boccaccio. *Minerva dominando al centauro* (1482), *Venus y Marte* (1483) y el *Nacimiento de Venus* (ap. 1485) serán tres de los cuadros más importantes que realiza en este periodo por encargo de Lorenzo Pierfrancesco, y que se piensa que acompañaban a *La Primavera*.

La situación política se complica en Florencia. El fraile dominico Girolamo Savonarola llega a la ciudad en 1482, afectando en sumo grado a toda la sociedad toscana. Savonarola predica contra las obras de arte que sólo buscan el placer de los sentidos y propugna por la utilización del arte como medio para mostrar la grandeza y belleza divina de Cristo. Los Medici son expulsados de Florencia en 1494 y el poder del dominico se extiende cada vez con más fuerza por toda la región de la Toscana. La influencia del fraile preocupa al Papa, quien lo excomulga, y un año después, en 1498, Savonarola es quemado en la hoguera. Aunque Botticelli no era uno de sus seguidores, sus sermones influyeron no poco en su forma de pensar. De hecho, cuando en 1497 arden en Florencia las llamadas Hogueras de las Vanidades, a las que los seguidores de Savonarola arrojaron obras de arte, artículos de lujo y toda muestra de fastuosidad que les pareciera contraria a su moral, parece ser que el pintor también entregó a las llamas algunos de sus cuadros. En estos días, además, se produce, debido a la fuerte influencia savonaroliana, un aumento importante de encargos de carácter religioso en detrimento de la obra profana. Así, pone ahora Botticelli sus pinceles al servicio de la concepción del arte que predicaba Savonarola, tratando en sus obras el tema religioso y abandonando su naturalismo y fastuosidad en favor del contenido del cuadro y la humildad y sencillez de las formas. En esta época, la actividad pictórica de Botticelli sufre algunos altibajos, pues, al margen de la situación política en Florencia, cada vez más revuelta con la subida al gobierno del antimediceo Soderini en 1502, el artista pasa

por un periodo de fuerte crisis espiritual y sufre todo un conglomerado de problemas. Pero, a pesar de todo ello, en 1499 tiene suficientes encargos y dinero para inscribirse en el Gremio de los Médicos, a la vez que continúa perteneciendo a la Compañía de Pintores de San Lucas. Pese a su periodo de crisis, el prestigio de Botticelli como artista sigue en pie y su opinión es buenamente valorada por sus compañeros y mecenas, motivo por el cual Lorenzo el Magnífico consulta a este pintor junto a otros prestigiosos artistas de gran talla, como Perugino, Ghirlandaio, Sangallo, Filippino Lippi y Leonardo Da Vinci, sobre un proyecto importante para la ciudad de Florencia: la elección de un lugar donde colocar la famosa estatua de David esculpida por Miguel Ángel.

Los cinco últimos años de vida de Botticelli carecen de datos relevantes. Parece ser que la miseria y el olvido son sus únicos compañeros. Giorgio Vasari, importante biógrafo de artistas, escribe en sus *Vidas* que "finalmente se vio viejo e inútil y caminando con dos muletas porque no podía tenerse en pie". Así murió uno de los grandes artistas de la Historia, enfermo y decrepito. Sandro Botticelli fallece a los sesenta y cinco años de edad y su cuerpo es enterrado en el cementerio de la *Iglesia Todos los Santos de Ognissanti* en Florencia, en el barrio que le vio nacer, acompañado de una de sus obras más valoradas, *San Agustín en su gabinete*, cuadro que, curiosamente, recoge el momento de la muerte del santo.

Su personalidad.

Los historiadores del arte, en especial Vasari, definen al pintor como un joven inquieto y extravagante, muy dado a las bromas; un hombre lleno de imaginación y con una inteligencia viva, dispuesto siempre a experimentar con nuevos métodos; un espíritu curioso e indagador que llegó a afirmar que "con sólo arrojar una esponja empapada en distintos colores contra un muro, ésta deja en la pared una mancha, donde se ve un hermoso paisaje". Esta extravagancia y su retorcido sentido del humor parecen ser características parejas a la genialidad.

Los lazos familiares que unen a Botticelli con sus seres más queridos son bastante intensos. El artista convive con sus padres en los primeros años de su vida y luego con sus hermanos y sobrinos. Una vez finalizada la etapa paterna del artista, Botticelli sigue manteniendo lazos muy estrechos con el resto de la familia, quizás porque nunca llega a casarse. Se dice que Botticelli tuvo un amor platónico en una joven genovesa llamada Simonetta, esposa de Giuliano de Medici, muerta en plena juventud en 1476. Muchas de las hermosas mujeres pintadas en sus cuadros se interpretan como inspiradas en esta amada suya. También hay quien dice que Botticelli era en realidad homosexual. De hecho, fue denunciado anónimamente por mantener prácticas sexuales con uno de sus discípulos en 1502, aunque esta acusación por sodomía no llegó a tener repercusiones.

Botticelli se introdujo en el círculo de los Medici y trabajó para ellos. El artista asumió el neoplatonismo mediceo, los principios filosófico-artísticos de esta poderosa familia florentina, corriente de pensamiento que marca durante muchos años su forma de vivir y pintar. El neoplatonismo defiende la belleza, la idealización, el lujo como medios para alcanzar la perfección espiritual, ideal al que el Hombre debe aspirar. Sin embargo, algo bullía en el interior de Botticelli, su fe cristiana se sacude incómoda con el paso de los años en ese ambiente mediceo cargado de lujo y palabras vacuas. Varios hechos hicieron reflexionar al pintor e influyeron en su ánimo: por un lado, la realización de los dibujos de un libro con un dantesco fondo religioso, *La Divina Comedia*; por otro los sermones del fraile dominico Girolamo Savonarola, cuyas palabras apaciguan la fuerte crisis de valores que el artista sufre en la década de 1490. Toda Florencia escuchaba a este monje que defendía la sencillez frente al lujo eclesiástico y mediceo. Savonarola predicaba contra la fastuosidad y la belleza mundanal pero, consciente de la cada vez mayor influencia que el arte ejercía sobre el pueblo, no propugnaba por la eliminación de todas las obras de arte sino que pretendía que éstas fueran puestas al servicio de Dios, que no buscasen el gozo de los sentidos sino expresar la belleza divina, que no tiene nada que ver con lo material, para promover la fe. Botticelli interiorizó profundos valores éticos y místicos del Cristianismo, que le hacen centrar su atención en la temática religiosa en detrimento de los asuntos mitológicos, así como sacrificar la belleza formal y la búsqueda de la perfección de las proporciones y las perspectivas, factores tan importantes en la corriente neoplatónica y en el Renacimiento, en favor del contenido del cuadro, y renunciar

al lujo de detalles y de la composición en pro de la humildad y de la sencillez de las formas.

Reconocer al pintor.

Estudiar la obra de Botticelli no se limita a realizar un análisis exhaustivo de sus creaciones, sino que conlleva el examen de toda una época. Su formación y su madurez coinciden con un momento de esplendor artístico bajo el mecenazgo de los más grandes amantes de las artes que ha visto la Historia. Todo ello en la ciudad de Florencia, cuna del intelecto. Filósofos, pintores, escultores y arquitectos alcanzarán el éxito en una etapa marcada por el gobierno de los Medici.

Por tanto, la obra de Botticelli no escapa a la riqueza intelectual de estos años. Sus cuadros contienen toda una simbología difícil de desentrañar, por lo que para realizar esta labor es necesario tener en cuenta la literatura y las tendencias ideológicas predominantes. Así, *La Primavera*, el *Nacimiento de Venus* o la *Minerva dominando al centauro* contienen un significado que va más allá de la mera interpretación pictórica. Dante, Boccaccio, Ginevra degli Albieri y la literatura popular fueron una constante fuente de inspiración para Botticelli, cuyos frescos y tablas recuperaron en más de una ocasión las historias de estos autores. Sobre pergamino hizo decenas de dibujos con los que ilustró los versos de *La Divina Comedia*.

Exquisito y refinado en el dibujo, enriquece sus composiciones con una amplia gama cromática que hereda de sus maestros. Los grandes fondos arquitectónicos y los contornos marcados son dos rasgos constantes en sus composiciones. Aunque uno de los elementos que verdaderamente distingue su obra del resto de sus contemporáneos es la melancolía de sus personajes. La firma de Botticelli se hace presente cuando el pintor envuelve todo este cúmulo de características en un ritmo y una cadencia que transforma los trazos y colores en notas musicales.

Más si la melancolía aparece como uno de los rasgos más personales en la obra de Botticelli, el rostro de las mujeres que dibuja representa un ideal de belleza que siempre repetirá a lo largo de su obra. Una vez más hay que hablar de esa tristeza que define la expresión de sus personajes. En este sentido, el testimonio de Walter Pater es bastante acertado cuando en 1850 afirma en su obra sobre el pintor: "infunde a sus personajes, sagrados y profanos, especial y muy reservada emoción, en cierto modo angelical; son como seres que se encontraran desplazados en este mundo, desterrados en el suelo, sin poder desarrollar sus cualidades, aunque conscientes de su pasión y energía. Esto da a ellos y a la obra de Botticelli un sentimiento de inefable melancolía". Fémias de piel pálida con largos cabellos y ojos dorados son el prototipo de mujer que plasma en sus composiciones. La inteligencia y la sabiduría de sus Venus, que como diosas presiden complicadas escenas mitológicas, se repite en las Madonnas de sus cuadros, cuya efigie también aparece distante frente al espectador. Prueba del éxito que obtiene con el ideal femenino que presenta son la cantidad de réplicas que realiza su taller de la diosa desnuda que aparece en el *Nacimiento de Venus*. Sin embargo, de la misma forma que Miguel Ángel dotará años más tarde a sus efebos de una sensualidad casi femenina, Botticelli imprime a las modelos de sus cuadros una virilidad que se traduce en fuerza. Precisamente, una de las obras en las que mejor se aprecia esta cualidad es en la representación de *La Fortaleza*.

Por otra parte, el movimiento y la transparencia de sus vestidos no sólo incrementa la sensualidad de sus figuras, sino que dota a sus composiciones de un ritmo que algunos autores han llegado a calificar como poesía. La capacidad de Botticelli para infundir vida a sus figuras es una de sus características principales, así como desde el punto de vista técnico, la ligereza de los vestidos que pinta, agitados por el viento, que potencian este efecto. *La Primavera* es, sin duda, una de las obras más dinámicas de su legado. Aquí el movimiento se convierte en una danza que comienza con la pasión de un céfiro lascivo que trata de fecundar a Cloris y continúa con el baile de las Gracias, unidas por sus manos. En el extremo izquierdo, Mercurio alza su brazo para despejar las nubes, cerrando así esta escena, presidida por Venus y Cupido. Resulta evidente que las vestimentas ligeras y transparentes de sus personajes facilitan una sensación de fragilidad y delicadeza, como ocurre en el *Regreso de Judith a Betulia*. Quizá las obras de su última etapa carecen de esa frescura. Los conflictos religiosos y tal vez las circunstancias personales guían sus trazos con mayor austeridad.

Una muestra de los rostros de los personajes más poderosos del Quattrocento, un recorrido por los planteamientos literarios y filosóficos, a través de la figura de Venus, o el reflejo de los sentimientos religiosos configuran el total de la producción de este autor. En esta relación hay que recordar aquellos temas de carácter profano, cuya fuente de inspiración se encuentra en las historias del *Decamerón*, en la *Divina Comedia* o en los avatares de sus antepasados. La propaganda política en un momento de intrigas y conspiraciones será otro de los motivos que ocupen parte del legado del toscano.

La pintura dedicada a los temas sagrados ocupa una parte destacada de la producción de Alessandro Botticelli. Es en su obra religiosa donde mejor se advierte su evolución y los cambios que esta conlleva. La dulzura de sus primeras Madonnas o la alegría de las Adoraciones que corresponden a sus años de juventud no tienen nada que ver con el pesimismo y dolor que caracteriza sus últimos cuadros. La riqueza cromática y el preciosismo con el que reproduce la *Ofrenda de los Reyes al Niño* es la nota predominante a partir de 1470. En los cuadros que se refieren a este tema se repiten símbolos como el pavo real, o la presencia de elementos profanos como el mono o los ropajes. Otro elemento frecuente son las ruinas que se alzan al fondo, y edificaciones que además le facilitan la construcción de la perspectiva y de una tercera dimensión. Con el paso del tiempo los conflictos religiosos y las predicaciones de Savonarola transformarán esa dulzura de este periodo en amargura.

El legado artístico de Botticelli permite conocer en la actualidad a algunos de los personajes más importantes de la época. Desde los Medici, hasta los filósofos, sabios y poetas de la Academia posaron para este artista que supo extraer de sus rostros una expresividad formidable.

Poesía, ritmo y música son las tres palabras que vienen a la mente de la mayoría de los historiadores de Arte cuando se les pregunta por la obra de Botticelli. Uno de los elementos que contribuye a crear este efecto es la cadencia y armonía que contienen sus composiciones. Dibujante de trazo veloz y preciso, dota a sus líneas de una fuerza que acentúa el movimiento de los personajes que participan en la acción sin tener que recurrir a otras estrategias pictóricas. En definitiva, hoy su producción es considerada como la representación más característica del Quattrocento florentino, y algunos de sus cuadros como auténticas obras maestras. Pero no siempre ha sido así. A pesar del reconocimiento que Filipepi tiene en vida, tendrán que pasar más de trescientos años hasta que los estudiosos examinen su legado.

La vida y obra de Botticelli continúan siendo en ocasiones un secreto para los historiadores del Arte, que se sienten incapaces de resolver más de una incógnita. Sus biografías, llenas de hipótesis y conjeturas, tratan de desvelar la identidad de sus Venus con la misma pasión que interpretan *La Primavera* de mil formas diferentes. Inmerso en una época de grandes pensadores, que consideraban la belleza como la vía más adecuada para alcanzar la espiritualidad, el arte de Botticelli se recreaba en la fantasía y los símbolos, razón por la que todos estos enigmas incrementan el encanto de sus obras. A la atmósfera ensoñadora que cubría sus cuadros se sumaría cuatrocientos años después el halo de misterio que rodea todo lo desconocido.

SU OBRA.

Epifanía (1465–1467).

Tras abandonar el taller de Filippo Lippi donde había realizado su formación, Botticelli inicia su larga carrera con esta *Epifanía*, uno de sus temas más repetidos. Su obsesión por la perspectiva queda de manifiesto al colocar un pequeño muro en la zona derecha del primer plano, así como en las referencias arquitectónicas. La composición está organizada en tres zonas separadas por pilares y columnas, existiendo una evidente descompensación entre la zona derecha más vacía y la izquierda recargada de figuras. Tampoco existe una conexión clara entre las tres partes citadas, empleando algunas figuras para este menester como el enano de la izquierda. A pesar de la multitud de personajes que se incluyen en la escena, apenas existe relación entre ellos, poniendo de manifiesto un evidente aislamiento. Dejando de lado las notas "negativas" que definen esta obra juvenil de Botticelli, debemos destacar el refinado tratamiento que otorga a la línea y al color así como la

gracia con la que trata las figuras, especialmente la de María como repetirá más adelante en las Madonnas. El formato alargado de la tabla sugiere un elemento mobiliario, posiblemente el frontal de un arcón o el respaldo de un sofá, muy habitual en el Renacimiento.

Madonnas.

La dependencia de su maestro, Fray Filippo Lippi, se pone de manifiesto en toda la etapa juvenil de Botticelli, especialmente en la representación de las numerosas Madonnas con las que inicia su carrera artística, al estar muy demandadas por la clientela florentina. En ellas se aprecia una clara influencia de su maestro tanto en la composición como en el tratamiento de los ropajes o la delicadeza de los contornos, aunque el joven pintor ya incorpora algunos elementos que le alejan de la órbita de Lippi. La delicadeza de las figuras, en las que destaca el perfecto dibujo y el rico tratamiento de las telas, supone un completo avance ante la pintura del primer Renacimiento representado por Fra Angelico o Paolo Ucello.

En la *Virgen con Niño y ángel* (1465–1467), Botticelli repite un esquema empleado por su maestro al colocar a la Virgen de perfil y a un ángel de espaldas mirando hacia el espectador. Las perfectas líneas de los contornos y el refinado tratamiento de las telas también están inspirados en la obra de Lippi, en una imagen de delicada belleza que era muy demandada por la nobleza florentina del momento. Una de las principales aportaciones de Botticelli será el brillante colorido, como aquí observamos en la túnica de María. Su preocupación por la perspectiva le lleva a colocar un arco como fondo, siguiendo las recomendaciones de Leon Battista Alberti. La delicada belleza de María y el ángel contrasta con el mayor realismo de la figura del Niño, mirando a su madre con viveza. Al dirigir la mirada del ángel hacia el exterior quiere Botticelli hacer partícipe a los espectadores de la escena, en una actitud muy utilizada años más tarde.

En la *Virgen con Niño, dos ángeles y San Juanito* (1465–1470), la figura de María, con los ojos cerrados asumiendo el destino que correrá su hijo, ocupa la mayor parte de la composición, acompañada por dos ángeles de idealizados rostros. San Juan Bautista sujeta al Niño de amplio canon, siendo quizá el personaje de mayor realismo. Los colores empleados son muy vivos, destacando el rojo de la túnica de la Virgen y las transparencias del velo. En esta escena, Botticelli prescinde de referencias arquitectónicas, recortando las figuras sobre un fondo en el que sugiere una alusión al cielo. La cercanía de las figuras al espectador y la mirada de uno de los ángeles hacia el exterior son elementos utilizados para introducir el asunto y reforzar el mensaje religioso del conjunto.

En la imagen de *Virgen con Niño en gloria* (1469–1470), una en las que más puede observarse la influencia de Fray Filippo, ambas figuras se recortan sobre un fondo dorado que refuerza su planitud aunque el artista se esfuerce por otorgar cierta volumetría colocándolas muy cercanas al espectador. Las calidades de las telas se manifiestan con exquisito detalle, especialmente las transparencias del velo de la Virgen. El juego de miradas entre la Madre y el Niño resulta curioso al dirigirse María hacia su hijo y Jesús hacia el espectador, humanizando su figura a pesar de la amplitud de su cuerpecito. Si la comparamos con la Virgen del jardín de rosas podremos apreciar el avance en la pintura de Botticelli, gracias a su relación con los Pollaiuolo y Verrocchio.

Regreso de Judith a Betulia (1469–1470) y Descubrimiento del cadáver de Holofernes (1469–1470).

La historia bíblica de Judith será una de las favoritas del Renacimiento en Florencia, poniendo en un lugar elevado la figura femenina. Ante el grave riesgo que suponía para los judíos establecidos en Betulia la presencia de las tropas del rey asirio Holofernes, la heroína fue la única persona de su pueblo que demostró suficiente valentía como para matar al tirano. Viuda desde hacía unos meses, Judith apenas salía de su casa, ayunaba todos los días y llevaba un cilicio sobre su cuerpo. Ante la desesperada situación de la ciudad sitiada y sin agua, decidió intervenir poniéndose sus mejores galas para destacar su belleza; se encaminó hacia el campamento de Holofernes, quien se prendó de sus encantos, obteniendo del rey cuanto pidiera. Una noche, Holofernes organiza un banquete al que asisten sus generales y la bella Judith con sus mejores vestidos y

joyas. Tras abandonar los comensales la tienda del rey, Holofernes yace ebrio sobre su cama, momento que aprovecha Judith para cortarle la cabeza. Acompañada de su criada Abra, regresan a Betulia donde exhiben el trofeo. Los asirios, ante la muerte de su líder, huyen en desbandada, obteniendo el ingenio un sonado triunfo ante la fuerza.

El momento elegido por Botticelli para su composición del *Regreso de Judith a Betulia* presenta a la bella heroína, quien porta la espada de Holofernes y una rama de olivo como símbolo de paz, y a su criada con la cabeza del tirano, enmarcadas en un hermoso paisaje. Ambas figuras están captadas en movimiento, reforzado por los pliegues de los paños, pegados a sus cuerpos. Pero también transmiten serenidad, conjugando dos elementos muy comunes en la obra de Botticelli. Las figuras están sabiamente modeladas gracias al empleo de la luz, destacando su aspecto escultórico, en sintonía con los trabajos de los Pollaiolos y Verrocchio, con los que Botticelli se relacionó en estas fechas. El efecto de la perspectiva es un importante logro en esta escena al mostrar un amplio paisaje tras ambos personajes. Las tonalidades del fondo están en sintonía con el vestido de Judith, creando un efecto de delicada belleza.

El *Descubrimiento del cadáver de Holofernes* muestra cómo, tras ser decapitado por Judith, el rey asirio yace sobre el lecho siendo descubierto el cuerpo por sus generales a la mañana siguiente. Botticelli nos introduce en la escena al situar al cadáver en primer plano como si el espectador fuera un militar más que contempla el macabro descubrimiento. La perspectiva empleada es elevada, licencia pictórica utilizada para destacar a Holofernes, cuyo cuerpo escultórico se convierte en el protagonista. La luz resbala por el cadáver mostrando la admiración del artista hacia las esculturas de la Antigüedad gracias a su relación con los hermanos Pollaiolo y Andrea del Verrocchio. La expresión de los personajes transmite cierta resignación, ahondando en el efecto escenográfico que se respira en la composición. La perspectiva ha sido relegada al colocar como fondo las telas de la tienda de campaña donde se han producido los hechos, existiendo una referencia paisajística en la zona central.

Con estas obras de exquisito dibujo y brillante colorido, Botticelli se abre un hueco entre la exigente clientela florentina que pronto hará de él uno de sus preferidos. Las pequeñas dimensiones de ambas tablas sugieren que estaríamos ante piezas de gran valor para su propietario, que se guardarían en cofres o estuches para mostrarlas en momentos especiales.

La Fortaleza (1470).

En 1469 los Sei della Mercanzia, tribunal compuesto por seis miembros que juzgaban los litigios entre los comerciantes florentinos, encargaron a Piero del Pollaiolo una serie sobre las siete virtudes cardinales. Al no presentar el ciclo en el tiempo previsto, se encomendaron dos de las figuras a Botticelli, pintor relativamente desconocido en la Florencia de aquellos momentos que posiblemente recibió el encargo gracias a su vecino Giorgio Antonio Vespucci. El incipiente artista sólo realizó la imagen de *La Fortaleza*, siendo pagada en agosto de 1470, convirtiéndose esta figura en la primera obra fechada del pintor. Botticelli ha colocado a la virtud sentada en un trono, en una postura muy similar a la Templanza, pero muy cercana al espectador, situando uno de sus pies fuera de la plataforma. De esta manera el artista quiere introducir al observador en la composición para hacerle partícipe. Los pesados ropajes están realizados con exquisita minuciosidad, destacando la coraza en la que se pone de manifiesto la formación inicial como orfebre de Botticelli. Las luces modelan la estructura escultórica de *La Fortaleza*, en sintonía con los trabajos de Verrocchio o Donatello. Los vivos colores del vestido y del manto contrastan con la oscuridad del fondo, resaltando en el trono y en la tarima la delicadeza de las calidades de la madera. Sujetando un bastón de mando entre sus manos como atributo, la figura pintada por Botticelli transmite su virtud a través de su expresivo rostro y su postura. El joven artista no defraudó a sus clientes y con estos trabajos se situaba en los primeros puestos de la pintura florentina de fines del Quattrocento.

Virgen con Niño y seis santos (1470).

En la década de 1470 la fama de Botticelli empieza a crecer recibiendo numerosos encargos de la nobleza florentina. Esta obra que contemplamos es el primer retablo que realizó el maestro; los protagonistas del primer plano son los santos Cosme y Damián mientras que a la derecha de la Virgen encontramos a san Juan Bautista y a la Magdalena y a su izquierda a san Francisco de Asís y santa Catalina de Alejandría, cada uno de ellos con sus respectivos atributos. Estas composiciones serán un preludio de las Sacras Conversaciones que tan de moda se pondrán en el Cinquecento. Las figuras se sitúan en un espacio cerrado decorado con mármoles de diferentes colores, un alusivo al ornato de los edificios de la Toscana, destacando su amplio canon con respecto a la habitación, excesivamente reducida. Las luces procedentes de la izquierda modelan a los personajes, acentuando su aspecto escultórico aprendido gracias a su relación con Verrocchio y Donatello. La perspectiva se pone de manifiesto gracias a las baldosas del suelo, disponiendo a María y al Niño en el centro, aludiendo a la perspectiva central que se había impuesto en aquellos momentos. A pesar de incorporar importantes novedades, Botticelli no abandona su deseo de implicar al espectador en la escena, que se demuestra en las miradas hacia el exterior de dos de los seis santos, así como su minuciosidad en los ropajes gracias a su aprendizaje como orfebre. La delicadeza de la línea, del color y del modelado convierten a Botticelli en uno de los más importantes maestros de su tiempo, situándose muy cercano a las nuevas tendencias.

Epifanía (1470–1475).

En esta *Epifanía*, encargada por la hermandad denominada Compagnia dei Magi, la escena de la Adoración se sitúa en el centro de la composición, colocando a la Sagrada Familia bajo unas ruinas clásicas. María se convierte en el centro de todas las miradas, con el Niño en sus piernas, mientras san José se muestra en un discreto segundo plano. Los Reyes Magos están de espaldas, acompañados por una amplia corte en la que encontramos las más diversas posturas y expresiones. El cortejo con los pajes y los caballos se sitúa en primer plano, junto a unas moles de piedra que se proyectan hacia el espectador para integrarle en la escena. Sus variados ropajes indican que proceden de lejanas tierras, interesándose el artista por transmitir una sensación de pluralidad. Tras este primer plano nos encontramos el asunto principal, siguiendo las leyes de la perspectiva central recientemente descubierta; al fondo, un paisaje algo teatral cierra el conjunto. Esa variedad a la que hace alusión Botticelli está inspirada en León Battista Alberti quien, en su tratado *Della Pittura*, aconsejaba representar "la variedad y diversidad de las cosas". Sin embargo, el pintor no ha sabido unir a la perfección las diferentes escenas, resultando un conjunto con cierta desconexión.

Desconocido con medalla con Cosme de Medici (1475).

La anónima identidad de este *Desconocido con medalla con Cosme de Medici* que Botticelli retrata en esta tabla ha motivado diversas hipótesis: desde pensar que se trata de un simple fabricante de medallas hasta considerarle un miembro de la todopoderosa familia florentina de los Medici, especulando también con la posibilidad de que fuera un ahijado de Cosme el Viejo, dado que entre sus manos encontramos la medalla del hábil político y comerciante florentino. La figura se recorta sobre un fondo de paisaje atravesado por un río en el que se refleja la luz dorada, en sintonía con la medalla que protagoniza la composición. La intensa mirada del personaje se dirige al espectador, una de las características de la pintura de Botticelli que se repite en esta primera etapa. Los ojos verdes del caballero se resaltan gracias a la luz que modela su figura, destacando el carácter escultórico del rostro y de las manos. Este tipo de retratos se pondrá de moda entre los miembros de la alta sociedad florentina, que tendrán en Botticelli a su pintor favorito como observamos en el *Retrato de dama* (1470–1475) o en el *Retrato de Giuliano de Medici* (1476–1478).

Epifanía (1475).

En torno a 1475 Botticelli recibe uno de los encargos más interesantes de esta primera etapa; el cliente era un hombre de baja condición social llamado Gaspar del Lama quien había realizado una meteórica carrera ascendente en la Florencia del Quattrocento. Condenado en la década de 1440 por malversación de fondos públicos, unos años después amasó una considerable fortuna gracias a su trabajo como agente y cambista.

Para elevar su categoría decidió ingresar en las hermandades de mayor prestigio, llegando a donar una capilla en la *Iglesia de Santa Maria Novella* para cuya decoración encargó esta obra a Botticelli. El nombre del mecenas, Gaspar, motivó la elección del tema.

El asunto está tratado con mayor maestría que en las dos Epifanías precedentes, especialmente al dotar de cierta unidad dramática al conjunto. Bajo unas ruinas encontramos a la Virgen con el Niño en sus rodillas, recibiendo la adoración de los Magos, vestidos con suntuosos ropajes que aluden a su procedencia oriental. Los tres reyes rodean a la Sagrada Familia, situándose sus cortes en los laterales de la tabla. Entre esas cortes Botticelli ha incluido a su mecenas, el hombre de pelo cano y túnica azul que, desde la derecha, dirige su mirada hacia el espectador; a los miembros de la familia Medici, teniendo la figura que se arrodilla ante la Virgen las facciones de Piero de Medici, para mostrar la relación del cliente con este poderoso clan; e incluso al propio pintor, en la zona de la derecha y también mirando hacia el espectador. La ruinoso construcción permite contemplar en los laterales una ligera referencia al paisaje y algunas construcciones clásicas. El conjunto está sabiamente compuesto, destacando la variedad de posturas y gestos en las figuras así como la delicadeza de sus ropas y el vivo colorido. Al ascender el suelo de manera suave se aprecian todos los personajes, confluyendo nuestras miradas hacia la Sagrada Familia. El carácter escultórico de las figuras se entiende gracias a la estrecha relación de Botticelli con los hermanos Antonio y Piero Pollaiuolo, Andrea del Verrocchio o Donatello, que eran descubiertas en aquellos años en toda Italia.

Alegoría de la Primavera (1478).

Cuando Botticelli realiza esta obra magna en pleno Renacimiento italiano no podía ser completamente consciente de la trascendencia que supondría para el arte posterior. Lo primero que debiera llamar nuestra atención, en relación con los usos de la época, es su enorme formato, pues la pintura profana casi nunca utilizó estas dimensiones, que se reservaban para la expresión de los temas sacros; esto le confiere un carácter de cristianización de un tema que a primera vista parece totalmente ajeno a las creencias religiosas. Por otro lado, bien pudiera relacionarse con otro género de la época, el tapiz (los tapices sí tenían este gran tamaño y se dedicaban sobre todo a la pintura profana, puesto que su función era decorar muros, cerrar vanos, etc.) reforzando el paralelismo de esta obra con el tapiz tenemos el suelo sembrado de flores, como ocurre en la *Anunciación* de Fra Angélico, según el modelo milflores de tejidos flamencos y franceses.

El tema del cuadro es extremadamente complejo: abundan las figuras de la mitología clásica, pero no componen ninguna escena conocida de los textos clásicos, aunque parece seguro que se trata de una alegoría de carácter moral bajo la apariencia de la mitología antigua. Este cuadro ha sido interpretado por los críticos desde diferentes puntos de vista. Una de las versiones más hermosas por su romanticismo es aquella que, inspirada en los escritos de Poliziano, identifica la escena como una representación de amor entre Giuliano y Simonetta Cattaneo. Quienes sostienen esta teoría aseguran que la bella dama sería una de las tres gracias y la imagen de Mercurio correspondería con la de su amado, aunque, sin embargo, las flechas de Cupido se dirigen hacia Castidad, la única Gracia cuyo rostro apenas guarda parecido con el de Cattaneo. Es posible intuir la explicación del cuadro a través del cliente del encargo: Botticelli lo pintó para el jovencísimo Lorenzo di Pierfrancesco di Medici, miembro de la prestigiosa familia Medici. Lo encargó para él su tutor, el filósofo Marsilio Ficino, quien encarnaba el auge del Neoplatonismo florentino típico del Quattrocento. Es más que probable que fuera Ficino el diseñador del programa de la obra, siguiendo los postulados de Alberti en la parte estética. Siguiendo a los neoplatónicos, existen autores que reconocen en *La Primavera* los versos de Ovidio en *Fastos*. Así, comienzan por dividir el cuadro en tres partes donde se puede contemplar a la ninfa Cloris que tras ser perseguida por Céfito, el viento primaveral, se transforma en Flora y aparece cubierta con un manto repleto de flores. En el lado izquierdo las Gracias danzan unidas entre sí y un Mercurio distraído dirige su gesto hacia el cielo para apartar las nubes con el mismo bastón que separó a dos serpientes en una pelea, convirtiéndose desde entonces en símbolo de la paz. Todo ello bajo la mirada reposada de Venus, cuya presencia garantiza la armonía y la concordancia de los elementos que se dan cita en el cuadro. Una de las teorías más extendidas es la que sostiene que la diosa del amor encarnaría un cúmulo de virtudes, identificándose con Humanitas. Venus, aquí, nace de la unión entre Júpiter y Juno, por lo que representa lo

material y lo sexual. Quizás resulte más acertado, sin embargo, pensar que no se apoyó en un solo texto para interpretar esta escena, sino en diferentes fuentes, como en Lucrecio y Séneca.

Mercurio, Las tres Gracias, Cupido, la Primavera, Flora y Céfiro fueron los ocho representantes del Olimpo que Botticelli escogió para que acompañaran a Venus, al figura que preside la imagen, en una de las que sería su obra maestra. Bajo un idílico marco, el pintor retrata a todos los personajes alrededor de la diosa del amor. La presencia de la diosa Flora, heraldo de la Primavera, da título a la obra. Independientemente de las versiones relacionadas con este cuadro, el aspecto más importante es su valor artístico. El color y el movimiento hacen de esta representación, pintada sobre tabla, una de las obras maestras de Botticelli y del Quattrocento. Las transparencias de los vestidos que llevan las Gracias y Cloris, y la liviandad de los personajes que parece que flotan en el aire convierten esta composición en una visión onírica repleta de ritmo y dulzura.

Madonna del Magnificat (1480–1481).

Una de las obras más famosas de Botticelli, realizada para algún importante cliente florentino, posiblemente un miembro de las familias Medici o Rucellai. La gran cantidad de pan de oro empleada indica la riqueza de este cliente anónimo, como se aprecia en los rayos dorados, la corona o los bordados de los ropajes. El nombre de esta *Madonna del Magnificat* procede de las primeras palabras del himno a María que aparece en la página derecha del libro, mientras que en la izquierda, sobre la que escribe la Virgen, se ha identificado el himno que san Zacarías realizó con motivo del nacimiento de su hijo, San Juan Bautista, patrono de la ciudad de Florencia. María escribe las últimas líneas de ese himno bajo los dictados de su hijo, que dirige la mano de la Virgen. Los cuadros circulares reciben el nombre de tondos, siendo muy populares en la Italia del Renacimiento, sobre todo para decorar palacios o edificios gremiales. Esta *Madonna del Magnificat* resulta una composición hartamente acertada al adaptarse las figuras al marco con una admirable gracia. Así la Virgen se curva para formar un semicírculo en sintonía con el marco, de la misma manera que el ángel que protege a los dos que sujetan el libro agacha su cabeza. En los laterales hay dos nuevos ángeles que incluso se muestran cortados; al fondo, un paisaje deudor de las influencias de la pintura flamenca de los Van Eyck o Rogier van der Weyden, cuyas obras llegaban a Italia gracias al floreciente comercio entre ambos países. Un arco de medio punto sirve de marco arquitectónico al conjunto, en sintonía con las obras que se realizan en el Quattrocento. Los personajes están sabiamente modelados gracias a la luz, acentuando el aspecto escultórico que Botticelli exhibe tras su relación con los hermanos Antonio y Piero Pollaiuolo y Andrea del Verrocchio. La línea domina un conjunto en donde el color tiene también un papel relevante, destacando los tonos rojos y azules acentuados por el pan de oro.

Rebelión contra la Ley de Moisés (1481–1482).

El éxito de Botticelli en Florencia fue tal que se extendió fuera de las fronteras de la ciudad, llegándole encargos de otros lugares. El más importante es la llamada del Papa Sixto IV para decorar en Roma las paredes de la capilla destinada a la elección del Papa, la famosa *Capilla Sixtina*, en cuyo techo realizará años más tarde Miguel Ángel sus famosos frescos. Junto a Botticelli trabajarán Domenico Ghirlandaio, Cosimo Rosselli y el Perugino. En menos de un año los distintos artistas tenían concluidos sus encargos, cuya temática comprende hechos del Antiguo y Nuevo Testamento con escenas de la vida de Moisés y de Cristo. Botticelli será el encargado de ejecutar tres de las escenas junto a diversos retratos de papas que se sitúan sobre ellas y unos cortinajes ficticios que se encuentran bajo las escenas. La *Rebelión contra la Ley de Moisés* es uno de los frescos más importantes del ciclo ya que lleva implícita la advertencia del Papa Sixto IV a aquéllos que se rebelen contra su autoridad.

Moisés y su hermano Aarón fueron los elegidos por Yaveh para guiar al pueblo judío desde Egipto hasta la Tierra Prometida. Los sufrimientos que padecieron durante el trayecto provocaron diversas revueltas contra la Ley de Dios, que Botticelli recoge perfectamente en este trabajo. En el centro de la composición se muestra la revuelta de Coré, auspiciada por los hijos de Aarón y otros levitas contra la autoridad del Sumo Sacerdote

Aarón al realizar un sacrificio de incienso; Aarón aparece vestido de azul y con barba blanca agitando su incensario y haciendo caer a los rebeldes. A la derecha, la rebelión de los judíos contra Moisés debido al cansancio de la población y los sufrimientos tras la salida de Egipto; la muchedumbre se abalanza sobre Moisés, el anciano con barba blanca y túnica amarilla que tiene rayos dorados sobre su cabeza, intentando lapidarlo, recibiendo la protección de Josué. En la escena de la izquierda contemplamos el castigo divino al tragarse la tierra a todos los rebeldes mientras los inocentes se elevan sobre una nube.

Tras las diversas escenas hay varias construcciones clásicas insertadas en un paisaje, que retoman la preocupación por la perspectiva tradicional en el Quattrocento. La representación de diversas escenas en el mismo espacio provoca la repetición de personajes, apareciendo Moisés en tres ocasiones. Estas repeticiones tienen un origen medieval, permitiéndose en el Renacimiento si el tema lo exigía. Sin embargo, el ambiente creado por Botticelli y las figuras no tiene ningún elemento gótico sino que exhiben toda la calidad del maestro florentino. Su dibujo es tan perfecto como el empleo del color y de la perspectiva; las figuras están dotadas de un amplio efecto escultórico que recuerda a Donatello o Verrocchio, colocándolas en diversas posturas para agradar a su cliente. Su admiración por la Antigüedad clásica viene determinada por el empleo de construcciones romanas como el *Arco de Constantino* con el que el Papa Sixto IV quiere aludir a su vinculación con el poder temporal del Imperio Romano, dentro de un programa iconográfico especialmente diseñado para resaltar los poderes del Sumo Pontífice.

Los *Sacrificios y tentaciones de Cristo* y diversas *Escenas de la vida de Moisés* completan el ciclo de frescos pintado por Botticelli en las paredes de la *Capilla Sixtina*.

Epifanía (1481–1482).

Esta *Epifanía* es una de las más atractivas al colocar a la Virgen y al Niño en el centro de la composición, sin situar ningún personaje entre el espectador y las figuras divinas. Los cortejos de los Reyes Magos se presentan a ambos lados de la destruida edificación que sirve como portal, edificación totalmente clásica con que se refuerza la sensación espacial. Un acertado paisaje sirve como fondo al conjunto, recordando ligeramente a la pintura flamenca que tan bien se conocía en Italia gracias a las relaciones comerciales entre ambos países. Todos los personajes dirigen su mirada hacia la Sagrada Familia, ocupando san José un puesto más cercano. Entre el cortejo hay diversidad de posturas y edades, como demandaba el tratado *Della Pittura* escrito por Alberti. Una vez más, las figuras están dotadas de una poderosa monumentalidad debido a las luces empleadas, reforzadas por los hábitos que portan, destacando sus vivos colores. La línea domina un conjunto en el que encontramos algo de frialdad y dureza tanto en los personajes como en las edificaciones.

Historia de Nastagio degli Onesti (1483).

Botticelli, en un periodo de madurez artística, se inspiró en la inmortal obra de Boccaccio, el *Decamerón*, para narrar esta historia trágica de amor y muerte. La serie de *Nastagio degli Onesti* fue encargada a Botticelli por el mercader florentino Antonio Pucci como regalo de bodas para su hijo Giannozzo en 1483, sirviendo para decorar las paredes del salón nupcial. Concretamente, el episodio que elige es la *Historia de Nastagio degli Onesti*. El modo de contarla es de características medievales, puesto que utiliza la presencia simultánea del mismo personaje varias veces en el mismo cuadro; cada cuadro actúa como un viñeta de cómic, que muestra la evolución de la historia. Estos recursos fueron muy frecuentes en el Gótico italiano, pero en el Quattrocento, cuando se realiza esta serie, ya habían sido desechados por los artistas más avanzados.

Nastagio, joven noble, ha sido rechazado en sus pretensiones matrimoniales por Paola Traversari, de quien está enamorado. Triste, pasea sus penas a solas por el bosque donde, de repente, presencia la aparición fantasmal de una mujer desnuda que huye desesperadamente de un jinete y su jauría. Estas acciones se recogen en el primer cuadro y se encuentran separadas por momentos gracias a los enmarques de los troncos de los árboles del bosque. El joven Nastagio aparece de tal modo dos veces. En el siguiente cuadro, Nastagio contempla horrorizado cómo los perros dan alcance a la mujer, a la cual el caballero mata y destripa,

ofreciendo sus entrañas a los animales. Finalizado el suplicio, la mujer se levanta y la persecución se reanuda, como se observa en las figuritas del último plano del bosque. El caballero cuenta a Nastagio que la crueldad de ella ante sus peticiones amorosas provocaron su suicidio y el tormento eterno de ambos. En el tercer cuadro, Nastagio, notablemente impresionado, convoca a sus familiares y a su amada para un banquete en el mismo bosque donde apareció la terrible caza. Para ello, los árboles son talados y se crea un espacio, adornado con ricos doseles, que den cobijo al ágape. En pleno banquete, la persecución se materializa de nuevo, espantando a los presentes. Cuando Nastagio explica la historia a Paola, ésta se conmueve y acepta ser su esposa.

Minerva dominando al centauro (ap. 1482).

Tras su regreso de Roma, donde trabaja en la *Capilla Sixtina*, Botticelli realizará una serie de escenas mitológicas entre las que destacan el *Nacimiento de Venus*, *Venus y Marte* o esta imagen de *Minerva dominando al centauro*. En todas ellas el maestro parece hacer una interpretación de las ideas neoplatónicas introducidas en la Corte de los Medici por Marsilio Ficino y Picco della Mirandola, dos grandes humanistas que unieron las ideas platónicas con el pensamiento cristiano. De esta manera, Botticelli se convierte en un humanista más, interesado por los debates que se realizaban en la Florencia del Quattrocento. Esta tabla acompañaba a *La Primavera* en la decoración de una sala del palacio de Lorenzo di Pierfrancesco de Medici, formando un conjunto de increíble belleza plástica.

La figura de Minerva, diosa de la sabiduría, se presenta vestida con un traje semitransparente adornado con tres anillos entrelazados que forman el escudo de los Medici; porta una alabarda y diversas ramas de olivo, símbolo de la paz, rodean su cabello y su cuerpo. Junto a ella vemos al centauro que gira su cabeza hacia la diosa con gesto de dolor, llevando en su mano derecha un arco y el carcaj en la espalda. La cornisa de un edificio cierra la composición por la izquierda mientras al fondo se aprecia un amplio paisaje marino y una supuesta valla formada por estacas puntiagudas. Al aparecer la diosa con la alabarda, arma empleada en exclusiva por los centinelas, y agarrar por el cabello al centauro, se puede deducir que nos encontramos ante una detención por lo que se sugiere que Botticelli ha representado el triunfo de la castidad sobre el vicio. Aunque también se le ha dado un significado, político poniéndola en relación con la conjura de los Pazzi. Las figuras están dotadas de monumentalidad gracias al empleo de la luz, pero exhiben cierto hieratismo, careciendo de movimiento. Desde el punto de vista técnico, la perspectiva está perfectamente captada, uniendo referencias arquitectónicas y paisaje, y la delicadeza de las telas y la minuciosidad de los detalles indican el aprendizaje del artista como orfebre durante su juventud. Es también importante destacar en este cuadro los contrastes que se producen dentro de la gama cromática entre los tonos claros del fondo y la fuerza de los colores que aparecen en primer término, consiguiendo con pinceladas precisas dotar a sus protagonistas de una expresión vigorosa y llena de fuerza.

Venus y Marte (1483).

Existe una enternecedora historia que narra el amor platónico que Botticelli siempre profesó a una joven genovesa llamada Simonetta. La belleza de esta joven partió muchos corazones en Florencia, entre ellos el del propio Giuliano de Medici. Desgraciadamente la joven falleció tísica en plena juventud en 1476. La relación amorosa entre Simonetta y Giuliano ha sido interpretada por algunos críticos como la temática de varios de los cuadros del florentino. Así, el recuerdo de Giuliano y Simonetta será recuperado de nuevo por Botticelli en su representación de *Venus y Marte*. Los rasgos físicos de esta diosa del amor se repetirán incansablemente en la obra de Botticelli. La mujer rubia, de cabellos rizados, ojos dorados, mirada tierna, rasgos dulces, labios tersos y piel pálida representa el tipo de fémica preferido por el artista. La modelo está en la mente del pintor: Simonetta. Tradicionalmente, se ha hecho una segunda lectura de este cuadro que al igual que los anteriores está directamente relacionada con el pensamiento neoplatónico. Desde esta perspectiva, la diosa se alza como símbolo de la concordia y el amor frente a la conflictividad de Marte, dios de la guerra. El porte elegante y soberbio de la diosa contrasta con el cuerpo desnudo de su acompañante que cae rendido por el sueño. Los faunos, que juegan a su alrededor, ponen en contacto a las dos figuras.

Nacimiento de Venus (ap. 1485).

El *Nacimiento de Venus* es una de las obras más famosas de Botticelli. Fue pintada para un miembro de la familia Medici, para decorar uno de sus palacios de ocio en el campo. El tema mitológico era habitual en estos emplazamientos campestres, surgiendo imágenes como *La Primavera* o *Venus y Marte*. Se desconoce la fecha exacta de su ejecución, pues mientras algunos autores piensan que fue realizado poco después que *La Primavera*, otros sitúan esta composición a mediados de la década de los ochenta. Por el contrario, la mayoría se ha puesto de acuerdo a la hora de traducir su significado e identificar el texto en el que se inspiró: los versos de Poliziano en *La Giostra*, que le servirán al maestro del Quattrocento para poner en escena el pensamiento neoplatónico.

Venus es la diosa del amor y su nacimiento se debe a los genitales del dios Urano, cortados por su hijo Cronos y arrojados al mar. El momento que presenta el artista es la llegada de la diosa, tras su nacimiento, emergida del mar sobre una concha, a la isla de Citera, empujada por el viento como describe Homero, quien también sirvió de fuente literaria para la obra de Botticelli. Venus aparece en el centro de la composición sobre una enorme concha; sus largos cabellos rubios cubren su entrepierna mientras que con su brazo derecho trata de taparse el pecho, repitiendo una postura típica en las estatuas romanas de las Venus Púdicas. La figura blanquecina se acompaña de Céfiro, el dios del viento, junto a Aura, la diosa de la brisa, enlazados ambos personajes en un estrecho abrazo. En la zona terrestre encontramos a una de las Horas, las diosas de las estaciones, en concreto de la Primavera, ya que lleva su manto decorado con motivos florales. La Hora espera a la diosa para arroparla con un manto también floreado; las rosas caen junto a Venus ya que la tradición dice que surgieron con ella. La línea diagonal en la que se mueven los céfiros está cerrada por la posición de la Hora de la Primavera que se dispone a cubrir el cuerpo de Venus con una túnica de flores, formando una estructura triangular. Las olas del mar y la caída de las flores que fecundan las aguas dotan de movimiento a esta tela, en la que los personajes aparecen en el mismo plano, al tiempo que los céfiros agitan con su viento los cabellos de Venus y el manto de la Hora.

Técnicamente, Botticelli ha conseguido una figura magnífica aunque el modelado es algo duro, reforzando los contornos con una línea oscura, como si se tratara de una estatua clásica. De esta manera, el artista toma como referencia la Antigüedad a la hora de realizar sus trabajos. Los ropajes se pegan a los cuerpos, destacando todos y cada uno de los pliegues y los detalles. El resultado es sensacional pero las pinturas de Botticelli parecen algo frías e incluso primitivas.

Como en *La Primavera*, el refinamiento de la factura convierten esta composición en ritmo y poesía y una de las cumbres de la pintura universal.

Frescos decorativos de la Villa Lemmi (1486).

Las villas campestres de los miembros de las familias nobles florentinas estaban decoradas con asuntos mitológicos o paisajes, olvidando la temática religiosa que adornaban sus palacios urbanos. Es el caso de la *Villa Lemmi*, propiedad de Giovanni Tornabuoni, tío de Lorenzo el Magnífico. Con motivo del matrimonio entre su hijo Lorenzo y la bella Giovanna degli Albizzi, decidió encargar a Botticelli sendos frescos en los que se representará la introducción de los novios en el círculo de las figuras mitológicas y alegóricas.

En la imagen de *Venus regalando flores a Giovanna degli Albizzi* contemplamos a Giovanna en la zona de la derecha, sosteniendo entre sus manos un paño blanco en el que la diosa Venus deposita rosas como símbolo de belleza y amor, dones que la diosa depara a la joven. Tras Venus encontramos a las Tres Gracias y junto a Giovanna un amorcillo, que originariamente portaba el escudo familiar. El estado de conservación del fresco es bastante lamentable pero nos sirve como perfecto ejemplo de la manera de trabajar del artista, marcando los contornos de las figuras con una línea contundente e interesándose por los pliegues de los paños, en un estilo que será característico y fácil de reconocer.

Mientras la novia es la protagonista de *Venus regalando flores a Giovanna degli Albizzi*, Lorenzo es el personaje principal en la imagen de *Lorenzo Tornabuoni en el Círculo de la Sabiduría*. Lorenzo se ve aquí introducido por la Gramática en el círculo de las Siete Artes liberales, entre las que destaca la Sabiduría. Cada una de las artes aparece con su atributo: la Retórica con el rollo de papel, la Dialéctica con el escorpión, la Aritmética con una hoja de fórmulas matemáticas, la Geometría con una escuadra, la Astronomía con una esfera celeste y la Música con un pandero y un órgano portátil. La Sabiduría, que porta rama de olivo como símbolo de paz, saluda a Lorenzo. Con esta alegoría se indica la amplia educación recibida por Lorenzo, especializado en los asuntos aritméticos por sus negocios bancarios, siendo esta figura la única que mira directamente al joven. Junto a Lorenzo encontramos un amorcillo que sostenía el escudo familiar. El estilo de Botticelli queda de manifiesto en esta obra donde las figuras tienen una destacada monumentalidad, reforzada por la línea de los contornos y el volumen conseguido gracias a la luz. El colorido es muy vivo y variado, a pesar de tratarse de un fresco.

Anunciación (1489–1490).

Esta *Anunciación* es una de las obras más importantes entre los trabajos realizados por Botticelli en la década de 1480. Fue encargada por Ser Francesco Guardi, miembro de la burguesía media en la Florencia del Quattrocento, para la decoración de la capilla familiar, elevando así su prestigio social a la vez que obtenía una importante ayuda para su Salvación eterna, según el pensamiento de la época.

Las dos figuras se insertan en un espacio cerrado, destacando el contraste entre paredes grises y baldosas rojizas. Tras ese suelo embaldosado contemplamos una puerta abierta a una balconada que permite observar un paisaje de claras reminiscencias flamencas, producto de los intensos contactos comerciales entre Italia y Flandes. Tanto el ángel como la Virgen se sitúan en posturas algo forzadas, remarcando el movimiento a través de los paños. Sus manos son el elemento fundamental de la composición, acercándose pero manteniéndose quietas a la vez, colocándolas en el lugar más observado de la tabla. El ángel quiere tocar a María y ésta admitir el mensaje que le transmite, pero Botticelli parece haber detenido el tiempo. Los dos personajes tienen un sensacional aspecto escultórico reforzado por esos amplios paños que cubren sus cuerpos, que demuestra la calidad como dibujante que exhibe el maestro en toda su producción. Los deseos de manifestar la perspectiva a través del suelo embaldosado y el paisaje al fondo relacionan a Botticelli con Mantegna o Piero della Francesca, maestros que buscan el efecto de profundidad para alejarse de la planitud gótica. Los colores empleados son de gran viveza, destacando la minuciosidad de los detalles y los pliegues de las telas, mostrándose como un pintor serio aunque con un cierto aire de frialdad, como si faltara un hálito de vida en la composición.

Coronación de la Virgen (1490).

Con esta tabla se inicia la última etapa de la pintura de Botticelli, caracterizada por la devoción y el ascetismo, situándose incluso en la órbita de Savonarola. La obra es un encargo para la capilla del Gremio de Orfebres en la iglesia de San Marco de Florencia lo que explica la profusión de pan de oro en el conjunto, especialmente en la zona superior. Dios Padre procede a la coronación de María, bendiciéndola con la mano derecha. Los querubines y ángeles rodean la escena por todas partes para aludir a su carácter celestial, formando en la zona inferior un círculo y situando a uno de ellos tras los rayos dorados. En la zona baja de la composición se hallan cuatro santos: a la izquierda san Juan Bautista y san Agustín, y a la derecha san Jerónimo y san Eligio, patrono de los orfebres. La gran novedad respecto a trabajos anteriores se aprecia en las expresiones de las figuras, que abandonan ese carácter frío que definía la producción de Botticelli en la década de 1480. Las figuras continúan con ese aire escultórico que tanto atraía al maestro, interesado también por las calidades de las telas y los detalles minuciosos, recordando sus años juveniles en los que había trabajado como orfebre. El colorido es sensacional así como el dibujo, destacando las líneas tan correctas que empleará Botticelli a lo largo de toda su carrera. En su interés por innovar, Botticelli eliminó la capa de imprimación en esta obra, pintando directamente sobre la madera y empleando una cantidad máxima de aceite que provocó un rápido secado, factores éstos motivaron que la pintura se desprendiera del soporte. En 1969 se decidió restaurar esta

gran obra, trabajando durante veinte años para rescatar de la pérdida absoluta un cuadro de inestimable belleza.

Calumnia de Apeles (1495).

La *Calumnia de Apeles* es la última producción mitológica de Botticelli. Desconocemos quién fue el cliente que la encargó lo que ha motivado un aluvión de hipótesis; algunos especialistas consideran que se trata de una referencia directa a la acusación que sufrió el artista en 1502 de mantener relaciones homosexuales con sus discípulos, acusación que no tuvo ninguna consecuencia. También se considera como una obra en la que Botticelli se defiende de Savonarola, el predicador que lanzaba sus sermones contra los florentinos interesados especialmente por lo sensual. A pesar de su contenido, la obra se debe encuadrar en las transformaciones que estaba sufriendo la Florencia de fines del Quattrocento, final de siglo que conllevaba la tensión y el miedo ante la llegada del fin del mundo que gritaban los predicadores.

El nombre por el que conocemos esta pequeña tabla viene determinado por una acusación por envidia del pintor griego Antifilos a su colega Apeles. Se le acusaba de provocar una revuelta contra el rey egipcio Ptolomeo IV por lo que fue encarcelado, obteniendo la libertad cuando un auténtico líder de la rebelión manifestó la inocencia del pintor. El rey rehabilitó a Apeles y le concedió a Antifilos como esclavo, realizando el artista una obra en referencia a su caso. La historia se conoce gracias al poeta Luciano, realizando Botticelli una nueva versión del asunto.

Botticelli presenta en la *Calumnia de Apeles* a un buen número de personajes en el interior de un palacete típicamente renacentista, con una arquería en el fondo en la que apreciamos las bóvedas de casetones decorados con diversas escenas que se repiten en el friso. En la zona de la izquierda encontramos una figura desnuda que se cubre el sexo con su larga cabellera y con la mano izquierda; se trata de la Verdad, que eleva su brazo derecho al cielo como invocando a los dioses para que reparen esa injusticia, recordando por su postura y su desnudez al *Nacimiento de Venus*. Junto a ella se sitúa una anciana oculta bajo negros ropajes; es la Compunción que dirige su mirada hacia la desnuda Verdad. En el grupo principal aparecen diversos personajes: un hombre joven es la Víctima arrastrada por el suelo, desnuda porque no tiene nada que ocultar y en actitud implorante para que se ponga fin a esta situación; la Calumnia le agarra por los cabellos, portando en su mano izquierda una antorcha en relación a la manera de extenderse la calumnia como el humo del fuego; dos bellas jóvenes trenzan los cabellos de la Calumnia con una blanca cinta: la Impostura y la Perfidia, inseparables compañeras de la Calumnia, que bajo su apariencia dulce y serena destrozan a la Víctima. Un hombre vestido de oscuro cierra el grupo, agarrando con su mano derecha a la Calumnia; se trata del Odio, que mira al rey de manera acusadora y le señala. En la zona de la derecha apreciamos al Rey, con orejas de burro en su elevado trono, escuchando los consejos de la Ignorancia y la Sospecha, tendiendo su mano al Odio. Todos los personajes están ejecutados soberbiamente, destacando el carácter escultórico con que han sido tratados por Botticelli, ciñendo sus ropajes para resaltar su anatomía. La sensación de movimiento, las referencias a la Antigüedad en la arquitectura y las expresiones de las figuras hacen de esta obra una de las más atractivas del catálogo del artista, dentro de un marcado carácter renacentista

Natividad (1500).

El poder de Girolamo Savonarola inició un claro declive en los años centrales de la década de 1490 debido a que su fanatismo casi tiránico encontraba una mayor oposición popular. Ese momento fue aprovechado por sus enemigos, entre los que se incluía el Papa Alejandro VI, para darle el golpe definitivo; le acusaron de herejía debido a sus fuertes críticas a la Iglesia católica y le condenaron a muerte. La sentencia se cumplió en 1498, siendo colgado públicamente en la Piazza della Signoria de Florencia y posteriormente quemado su cuerpo. Botticelli estuvo muy afectado, como recoge en sus escritos, por todos los acontecimientos florentinos de finales de siglo: la expulsión de los Medici, el fanatismo de Savonarola, su excomunión por parte del Papa Alejandro VI y su posterior ejecución. Todo lo cual provoca un importante cambio en su pintura, como se aprecia en esta *Natividad*, la única obra firmada y fechada por el artista, en una inscripción en griego que se

aprecia en la parte superior de la tabla.

La escena que protagoniza la composición se sitúa en el centro: la Virgen adora al Niño, que yace en un sudario blanco, junto a san José y diversos pastores acompañados de ángeles. La Sagrada Familia se encuentra bajo un tejado de paja, a la entrada de una cueva, lo cual elimina las referencias arquitectónicas típicas del Quattrocento, destacando el tamaño de la figura de María, la más importante, siguiendo la ley de la jerarquía típica del mundo gótico. Sobre el tejado, tres ángeles, y en la zona superior un Rompimiento de Gloria en el que observamos el cielo dorado que alude a una imagen celestial. Un coro de ángeles con ramas de olivo, símbolo de paz, y cintas de alabanza a María ocupa la parte más elevada del conjunto, alternando los colores de sus vestiduras de manera rítmica. En la zona inferior, sobre la hierba, tres parejas de ángeles y hombres portadores de ramas de olivo se abrazan, junto a varios demonios encadenados, personajes éstos que cierran el conjunto por el inferior. Las figuras se han hecho más esquemáticas, interesándose más por el mensaje que por cuestiones artísticas, abandonando el interés por la arquitectura y la anatomía, resultando una evidente tendencia arcaica. Estas obras supondrán el declive de Botticelli en la Florencia del Cinquecento ante los jóvenes artistas que estaban iniciando su estilo como Leonardo o Miguel Ángel.

Oración en el huerto (1500).

Las relaciones comerciales entre Italia y la Península Ibérica eran muy estables a través de los diversos puertos: Valencia, Barcelona, Sevilla o Lisboa. Gracias a estos contactos llegaron los ecos del Renacimiento a España. Esta obra que contemplamos fue propiedad de Isabel I de Castilla, siendo el único cuadro que se exportó en vida de Botticelli. Esta noticia indica la exitosa fama del pintor que llegaba a países extranjeros.

La composición se divide en dos zonas, ocupada la inferior por los Apóstoles durmiendo y la superior por el ángel y Cristo. Para unificarlas ha dispuesto el artista una empalizada que rodea el promontorio, al que se accede por un camino en cuesta. Numerosas plantas y árboles completan una escena en la que Botticelli parece regresar a la época gótica, interesado por los mensajes evangélicos más que por los aspectos técnicos. Así, las figuras pierden su elegancia inicial, las telas no tienen esos plegados elegantes y la perspectiva no adquiere la importancia que caracteriza al Quattrocento. Es un trabajo en el que se aprecian ecos de la pintura flamenca, tanto en el paisaje, el colorido y la expresividad de las figuras como en la minuciosidad de las plantas. La figura de Jesús ocupa el centro de atención, siendo más grande que las demás para acentuar su importancia, siguiendo la ley de la jerarquía típica del mundo gótico. Los sermones de Savonarola afectaron mucho a Botticelli, que hizo una pintura más mística y espiritual.

Transfiguración de Cristo (1500).

Botticelli ha interpretado en esta obra la *Transfiguración de Cristo* tal como la narra el *Evangelio* según San Marcos. Sitúa a los apóstoles en la zona baja de la tabla, en posturas muy escorzadas, para ocupar Cristo, Moisés y Elías la mayor superficie del cuadro, destacando la figura de Jesús por su túnica blanca y ceñida y los rayos dorados que se desprenden de su cuerpo. El canon de estas tres figuras es mayor que los apóstoles para marcar su importancia, siguiendo la ley gótica de la jerarquía. El episodio se desarrolla al aire libre mostrando algunos árboles al fondo, desapareciendo el interés por la perspectiva que se apreciaba en el Botticelli maduro. A ambos lados de la *Transfiguración* encontramos a San Agustín, a la derecha, y a San Jerónimo, en la izquierda, dos de los Padres de la Iglesia más importantes. Ambos santos se encuentran en una misma habitación con techo de casetones y una repisa sobre la que depositan libros. Elevan su mirada para contemplar el milagro, mientras portan en sus manos libros y plumas, destacando la expresividad de sus rostros. La obra tiene importantes referencias al mundo flamenco tanto por la minuciosidad de los detalles como la expresividad de las figuras, el colorido empleado o los paisajes acartonados que sirven de fondo. Y es que Botticelli se interesa ahora por transmitir la espiritualidad cristiana en sus obras, cargándolas de mensajes evangélicos que tendrían relación con la situación de su ciudad en aquel convulso final del Quattrocento.

Historia de Virginia (1504) e Historia de Lucrecia (1504).

El cliente que encargó a Botticelli la *Historia de Virginia* y la *Historia de Lucrecia* quiso representar el triunfo republicano y el derrocamiento de los villanos, relacionándolos con la expulsión de la familia de los Medici de la Toscana. Para ello, toma dos historias del mundo romano exportables a la situación política de fines del Quattrocento en Florencia. Con estas obra, el artista demostraba su habilidad para representar los deseos de su clientela.

La historia de Virginia será aprovechada por la religión cristiana como modelo de virtudes. La bella romana quiso ser tomada como esposa por Apio Claudio, uno de los diez hombres que ejercían el poder en Roma, cuando ella ya estaba prometida. Apio Claudio no dudó en raptarla, escena que encontramos en la izquierda; lo que provocó la solicitud de clemencia del padre de Virginia, respondida con una negativa, como se ve en la escena central, al fondo; ella fue asesinada por su propio padre para salvar el honor, acto representado en la imagen de la derecha; e hizo un llamamiento para acabar con la tiranía, provocando una rebelión militar que Botticelli sitúa en escena central, en primer plano. Así, en la *Historia de Virginia* las diversas escenas se suceden simultáneamente, influencia medieval que también encontramos en los frescos pintados para la *Capilla Sixtina*. La composición se desarrolla en tres partes, utilizando como escenario una sala con ricos pilares cerrada por un ábside cubierto con media cúpula. La perspectiva lograda con la sucesión de pilares es digna de elogio, al igual que la expresividad de las figuras y la correcta narración del episodio.

Lucrecia era una noble romana casada con Colatino de la que se prendó el hijo del rey Tarquino; ante el rechazo de la joven a las solicitudes amorosas, el hijo del rey violó a Lucrecia. La patricia reunió a su padre, Lucrecio, a su esposo y a sus familiares para contarles lo que había ocurrido, acabando inmediatamente con su vida para lavar la afrenta. Bruto, presente en el suicidio, arrancó el puñal que Lucrecia había clavado en su corazón y juró venganza, en lo que sería el fin de la monarquía en Roma y la proclamación de la república en el año 510 a.C. Botticelli presenta de nuevo la *Historia de Lucrecia* dividida en tres zonas, cual su compañera *Historia de Virginia*, tomando también edificios romanos como decorado. En la izquierda, la afrenta sufrida por Lucrecia, en la derecha el suicidio y en el centro a Bruto arengando a las tropas para derribar la Monarquía ante el cadáver de la patricia. Un arco de triunfo enmarca esa escena central, apreciándose la estatua del David de Donatello, la victoria de la república sobre la tiranía. La composición goza de una tremenda expresividad dramática, empleando una sucesión de escenas de marcado carácter medieval que recuerda a los episodios pintados al fresco para la *Capilla Sixtina*. Las construcciones clásicas se relacionan con los que estaban haciendo otros pintores en ese tiempo como Filippino Lippi o Francesco di Giorgio Martini.

BIBLIOGRAFÍA:

- Historia de las civilizaciones y del arte. Occidente. A. Fernández, M. Llorens, R. Ortega, J. Roig. Ed. Vicens-Vives. Barcelona 1995.
- Historia del Arte. Bachillerato 2º curso. Martínez Buenaga, Martínez Prades, Martínez Verón. Ed. Ecir. Valencia 1999.
- Diccionario universal del Arte. Pierre Cabanne. Ed. Argos-Vergara. Barcelona 1981.
- Historia universal del Arte: El Renacimiento. Isabel Mateo, Mª Concepción García, Joan Sureda. Ed. Espasa-Calpe.
- Historia universal del Arte: Renacimiento (I). José Milicra, dirigida por. Ed. Planeta.
- Diccionario enciclopédico Salvat. Ed. Salvat. Barcelona 1964.

- La época del Renacimiento. Denys Hay, dirigida por. Ed. Labor. Barcelona 1972.
- Clásicos del Arte: La obra pictórica de Botticelli. Carlo Bo, Gabriele Mandel. Ed. Planeta. Barcelona 1988.
- Genios de la pintura. Ed Dolmen. 1999.
- Enciclopedia Microsoft Encarta 98. Ed. Microsoft Corporation. 1993–1997.
- Museo virtual renacentista. Gabriel Leonardo Stagno Izaguirre.
www.geocities.com/Paris/Bistro/9035/queesrea.htm
- El rincón del vago

ALBERTI Ghiberti y Botticelli. Su mundo.

64

ALBERTI Ghiberti y Botticelli. Su mundo.

El mundo del Renacimiento. Contexto sociocultural de los siglos XV y XVI.

ALBERTI Ghiberti y Botticelli. Su mundo.

El arte del Renacimiento.

ALBERTI Ghiberti y Botticelli. Su mundo.

El Quattrocento italiano.

ALBERTI Ghiberti y Botticelli. Tres genios del Quattrocento italiano.

ALBERTI Ghiberti y Botticelli. Tres genios del Quattrocento italiano.

León Battista Alberti.

ALBERTI Ghiberti y Botticelli. Tres genios del Quattrocento italiano.

Lorenzo Ghiberti.

ALBERTI Ghiberti y Botticelli. Tres genios del Quattrocento italiano.

Sandro Botticelli.

Puertas del Paraíso. Ghiberti.

Fachada del *Palacio Rucellai*. Alberti.

El nacimiento de Venus. Botticelli.

por Álvaro Zarzuela

izquierda: Fachada del Palacio Rucellai. ALBERTI.

centro: Puertas del Paraíso, detalle. Ghiberti.

derecha: Alegoría de la Primavera, detalle. BOTTICELLI.

izquierda: Fachada de *Santa Maria Novella*. ALBERTI.

centro: *Sacrificio de Isaac*. Ghiberti.

derecha: *El nacimiento de Venus*, detalle. BOTTICELLI.