

INTRODUCCIÓN

El trabajo que a continuación voy a desarrollar se centra en la relación existente entre una determinada obra pictórica y determinadas obras literarias. La obra pictórica que actúa como eje del trabajo es un fresco del artista renacentista Rafael, que lleva como nombre *El Triunfo de Galatea*. Como obra literaria de posible inspiración del autor tenemos a Ovidio y sus *Metamorfosis*, y como explicación, una crítica de Juan de la Encina al fresco de Rafael. Para empezar se hace necesario introducir al autor en su contexto histórico por lo cual haremos un recorrido por el Renacimiento.

EL RENACIMIENTO

La palabra Renacimiento es de origen francés, *renaissance*, pero deriva de la expresión italiana *rináscita*, usada por Petrarca y Boccaccio y elaborada conceptualmente por Vasari. El Renacimiento es un fenómeno fundamentalmente italiano, nacido en Florencia y que luego se extendió a toda Europa. El Renacimiento es un complejo de ideas políticas, culturales y lingüísticas que tiene su origen en el Humanismo. Pero el Humanismo no es sólo causa, sino también componente del Renacimiento y por tanto se refleja en su arte.

Petrarca considera la edad romana como una época de esplendor y de luz, y la Edad Media como una de oscuridad y tinieblas. Es este aspecto el que influye en que no se dé el Renacimiento de igual manera fuera de Italia, ya que aquellas naciones que aunque tengan un componente cultural e idiomático romano, como España y Francia, tienen su punto de referencia en la Edad Media y no en la Antigüedad romana. En España las nacionalidades se originan durante la Reconquista, que culmina en la reafirmación política conseguida por los Reyes Católicos y por tanto la edad gloriosa no es la Antigüedad sino la Edad Media. Esto explicará la permanencia de formas medievales y las distintas versiones del Renacimiento.

Los humanistas manifiestan su amor a todo lo relacionado con la Antigüedad (Grecia y Roma mezcladas en una unidad cultural, producto de una deficiente perspectiva histórica) coleccionando objetos del pasado que se proponen como obras de arte y modelos a imitar. Esta afición provocó un coleccionismo más sistemático y público en conventos, jardines y palacios, que derivaría más tarde hacia los museos.

El Renacimiento italiano estaría dividido en dos etapas. La primera de ellas es el *Quattrocento* (siglo XV) en el que hace su aparición y la segunda es el *Cinquecento* (siglo XVI) en el que el Renacimiento alcanzaría un excepcional esplendor.

EL QUATTROCENTO O PRIMER RENACIMIENTO

En el norte de Italia subsiste a comienzos del siglo XV el espíritu del "gótico internacional", lo que era común a toda la Europa septentrional. Sin embargo entre 1400 y 1420 se desarrolla en Florencia una tendencia contraria, que ya había sido anunciada en el siglo anterior por Giotto. Esta tendencia opta progresivamente por la representación del volumen y la restitución de la profundidad al espacio, que pronto se vinculó al respeto por la perspectiva lineal. Al mismo tiempo la arquitectura se caracteriza por un marcado retorno a la tradición antigua y a la teoría. La segunda mitad del siglo es testigo del enfrentamiento entre el nuevo estilo toscano y las particularidades locales, e incluso el sabor naturalista venido de los Países Bajos. Venecia tardará bastante en comenzar a oponer a la visión plástica de los florentinos otra concepción basada en el juego de los valores y las connotaciones atmosféricas. En resumen, en sólo un siglo, Italia se abre a tres experiencias fundamentales: la conquista del volumen y de la perspectiva, o realismo de la forma; la conquista de la materia (en Flandes), o realismo óptico; y la conquista de la luz, o realismo tonal de la visión.

EL CINQUECENTO O SEGUNDO RENACIMIENTO

Los años comprendidos entre 1500 y 1530 corresponden con el periodo del "Renacimiento clásico", que representa una especie de marcha triunfal hacia el pleno dominio de los medios de expresión. Sin embargo, este florecimiento se manifiesta en un equilibrio más dinámico, más expresivo que el que había creído descubrir el *Quattrocento* en el purismo geométrico o en la traducción espacial por medio del dibujo. De ahí la creciente tentación de aprovechar todas las posibilidades de la materia, una necesidad general de contar con una escala monumental, llevada incluso al gigantismo. Se tiende a una interpretación de la Antigüedad totalmente orientada por la preocupación de armonizar el espíritu pagano con el espíritu religioso, el humanismo con el dogma oficial. Esto da lugar, con Rafael, a grandes conjuntos decorativos y alegóricos dotados de un equilibrio amplio y majestuoso. Esta síntesis, sólo al alcance de unos pocos artistas como Rafael o Tiziano, no tardará en dar paso a otras exigencias. Éstas, por nacer de la poesía de un Leonardo o los atormentados excesos de un Miguel Ángel, abolirán la rigidez de la forma clásica y su sumisión a leyes inmutables y universales. En este sentido, el siglo XVI coincidirá con una creciente afirmación de la personalidad íntima del artista y de su singularidad, cuya exacerbación terminaría por acabar con el ideal del Renacimiento.

EL TRIUNFO DE GALATEA Y RAFAEL

Este fresco tiene unas dimensiones de 295x 225 cm. Fue realizado por Rafael bajo un luneto de San Sebastián del Piombo, en la sala llamada "de la Galatea" en la planta baja de la villa suburbana del banquero pontificio Agostini Chigi en 1511.

Galatea avanza triunfalmente sobre las ondas, erguida en la concha arrastrada por una pareja de delfines guiados por el niño Palemón; alrededor, el desenfrenado cortejo de tritones y nereidas, mientras desde el cielo los amorcillos disparan sus dardos. La luz cristalina realza los poderosos cuerpos de los tritones en la preciosa taracea del fondo: verde marmóreo de la insurcable superficie del mar y rojo compacto (pompeyano) del manto de Galatea, ofrecido, con los cabellos, al viento que hinche el velo de la cercana nereida: los colores irreales sugieren un conocimiento profundo de la pintura romana antigua. La calidad de la obra, evidente a pesar de daños y retoques seiscentistas, y el clasicismo de entonación arcaizante, mítica, indican una casi total autografía.

Rafaello Sanzio, llamado Rafael, nació en Urbino en 1483 y murió en Roma en 1520. Está considerado junto con Miguel Ángel y Leonardo uno de los principales maestros del Renacimiento italiano. De 1500 a 1504 vivió en Perugia, donde fue discípulo y colaborador del Perugino con el que realizó obras de composición apacible y colorido claro. Influido por el arte de Leonardo, Miguel Ángel y por los grupos figurativos de Fra Bartolomeo, abandonó la tendencia intimista de su maestro y desarrolló, durante su estancia en Florencia (1504–1508) un estilo pictórico donde las formas y las composiciones claras y simétricas están sujetas a un orden clásico armónico y equilibrado. Al mismo tiempo, el tema de la Virgen con el Niño comenzó a adquirir cada vez mayor importancia en su obra. En 1508, requerido por el papa Julio II, viajó a Roma donde residió hasta su muerte; su estilo tendió por entonces a lo monumental. Realizó la decoración de las Estancias del Vaticano, numerosos frescos y pinturas de cielo raso. Entre 1514 y 1519 proyectó las decoraciones de las logias vaticanas, gran parte de las cuales fueron realizadas por sus discípulos, mientras que el Triunfo de Galatea es obra del propio Rafael. Hacia 1516 concluyó los cartones de diez tapices con la historia de los Hechos de los Apóstoles destinados a la Capilla Sixtina. Entre las obras del período romano, cuya audaz composición evidencia ya elementos manieristas, cabe citar las representaciones de *madonas*, así como los retratos y algunos cuadros de tema religioso.

Como arquitecto, Rafael realizó numerosas obras y notables proyectos. A partir de 1515 sucedió a Bramante en la dirección de las obras de San Pedro del Vaticano.

Hay una carta de Rafael, que aún se conserva, donde él mismo habla del Triunfo de Galatea. La carta va dirigida al famoso diplomático y hombre de letras Baldassare Castiglione. Fue escrita probablemente con la ayuda de otro erudito del círculo. Esto no quiere decir que haya razones para pensar que el que le ayudó a

escribirla no se atuvo fielmente a lo que quería decir el artista. Al parecer Castiglione había felicitado a Rafael por el fresco del Triunfo de Galatea que acababa de pintar para Agostino Chigi. Con esta carta Rafael sólo quería devolverle el cumplido que le había hecho:

En cuanto a la Galatea, me tendría por un gran maestro con que la mitad de los muchos elogios que su Señoría me escribió fueran merecidos. No obstante, reconozco en vuestras palabras el amor que me tenéis, y diría que para pintar a una mujer hermosa me sería obligado ver unas cuantas mujeres hermosas, siempre a condición de que vuestra Señoría estuviera a mi lado en el momento de hacer la elección. Pero como escasean los jueces certeros tanto como las mujeres hermosas, voy a recurrir a cierta idea que tengo en la mente. No sé si será portadora de algún valor artístico, pero sí que me esforzaré por conseguirlo.

Según Gombrich, en circunstancias normales Rafael habría elegido una modelo y representado su físico con la mayor fidelidad posible, pero este procedimiento no sirve para este caso. Rafael pretendía representar a una ninfa de belleza legendaria, y ninguna modelo puede poseer tan extraordinaria belleza. Debido a esto Rafael alude a un método alternativo que se menciona varias veces en la Antigüedad clásica: se dice que el pintor Zeuxis, viéndose en la necesidad de representar a la hermosa Helena de Troya, había pedido ver a las cinco jóvenes más bellas de la ciudad de Croton, donde estaba trabajando, escogiendo la parte más bonita de cada una de ellas para llegar a una imagen compuesta por imitación selectiva. Rafael dice en su carta que sólo recurriría a este procedimiento si un juez de la belleza femenina tan famoso como el conde Castiglione le asesoraba en su elección. Pero lo más importante es que duda que pueda llevarse a cabo, ya que escasean tanto los jueces certeros como las mujeres hermosas; y a falta de ambos, ha descartado la imitación de la naturaleza, prefiriendo imitar cierta idea que tiene en la mente, esforzándose en lograr tal calidad.

LAS METAMORFOSIS Y OVIDIO

Las *Metamorfosis* son un poema épico en 15 libros y unos 12.000 hexámetros, que cuentan, en orden cronológico, unas 250 historias. Cada una de ellas comprende un cambio de forma, desde la creación del mundo y los amores de los dioses, hasta cambios asociados con los héroes romanos, que culminan en la apoteosis de Julio César. Una pequeña parte del placer de todo ello, reside en la ingenuidad de las transiciones entre relato y relato, como en el libro XIII, donde la monstruo Escila cuenta a las ninfas del mar cómo ha rechazado a los jóvenes que vinieron a hacerle la corte, cuando era todavía virgen. Era fácil para ti, suspiró Galatea, pero no lo fue para mí escapar del cíclope Polifemo, que se enamoró de mí. Galatea lloraba al hablar. Escila le secó las lágrimas y la instó a que contara su historia. Tras el relato de Galatea, llega Glauco y cuenta cómo se convirtió en un dios marino. Así Ovidio va enlazando las historias de una manera fluida.

En las *Metamorfosis* se cuenta la historia del amor de Galatea por Acis y de la muerte de éste a manos del amante rechazado por Galatea, Polifemo. La excusa para la inserción en las *Metamorfosis* es la transformación de Acis en río, en el momento de su muerte. En Ovidio se da mayor énfasis a Polifemo que a Galatea. El cíclope es brutal y terrorífico, pero en la historia, en general, no se pone en evidencia este aspecto de su naturaleza. El tema principal es su necedad rústica. En este episodio de las *Metamorfosis*, el provinciano cortesano hace al villano blanco de sus burlas (Ovidio era natural de la ciudad de Sulmo y era el poeta metropolitano por excelencia.) Polifemo se enamora y empieza a cuidar de su aspecto, sobresaliendo su ignorancia total de los requisitos de limpieza. Siendo un pastor gigante, y no teniendo nada de don Juan, usa un rastrillo para peinarse y una hoz para recortar su barba. Como cualquier enamorado por primera vez, tiene que ensayar para expresar su alegría y sonreír, y como no tiene espejo tiene que usar el agua tranquila.

Ovidio sin embargo tiene poco de satírico. No puede negarse la dulzura de su carácter. Durante los 50 primeros versos la burla deja paso al encanto, a pesar de que la famosa serenata de Polifemo sea en realidad un inventario de sus rebaños, y de que enumere no a uno sus propios encantos de una manera muy peculiar.

Según Polifemo, Galatea es más blanca que la hoja de la alheña, más alta que el aliso, más espantadiza que el delicado cabritillo. Ovidio añade siete versos más, con una función más bien de relleno y con algunas

comparaciones triviales, pero agradables. Lo burlesco reaparece con intensidad cuando se compara a Galatea con el plumaje de un cisne, lo cual es una digna comparación poética, y después a la leche cuajada que no lo es. El maravilloso catálogo de regalos que ofrece a Galatea culmina burlescamente con el par de oseznos que había guardado para el final del inventario. Galatea rechaza a Polifemo a causa de unos defectos triviales, como tener un solo ojo y ser caníbal, prefiriendo a Acis. En Ovidio, Acis es solo memorable por su temor. Al final del relato asistimos a una transformación, desde mi punto de vista, más venerable, que es la de Polifemo en un ser nuevo, renovado por el amor y convertido en un ser "civilizado"; por lo que terminó abandonando la vida bucólica.

En definitiva Ovidio es retórico, claro, obra de la imaginación y de las ideas. Es la poesía de una realidad imaginada.

La historia de Polifemo y Galatea ocupa demasiados versos como para reproducirlos en su totalidad aquí, por lo que escogido una sola estrofa (789–797) donde Polifemo describe físicamente a su amada Galatea.

Más blanca, Galatea, que la alheña,
más florida que el prado, más que aliso
alto eres alta, más que el cristal brillas,
espantadiza más que el cabritillo,
más suave que la concha que el mar pule,
cual sombra en el verano o sol de invierno,
mejor que las manzanas, más erguida
que el plátano, luciente más que el hielo,
como uva dulce, como pluma suave
o cual leche cuajada, y si no huyeras
de mí, más bella que el regado huerto.

El poeta latino Ovidio (Pluvius Ovidius Naso) nació en Sulmona en el año 43 a. de C. y murió en Tomes (actual Constanta) en el año 17 ó 18 d. de C. Como hijo de una familia acomodada, tomó clases de retórica en Roma y realizó el tradicional viaje de estudios a Grecia y Egipto. Atraído por la poesía abandonó la carrera de funcionario, tras desempeñar algunos cargos sin importancia. Sus primeras elegías eróticas y las epístolas ficticias de las *Heroidas* imitan las de Tibulo y Propertio. Pese a configurarse como poemas didácticos, el *Arte de amar* y los *Remedios de amor* desarrollan también temas elegíacos. Ovidio se hallaba componiendo los *Fastos* y las *Metamorfosis*, cuando Augusto lo desterró a Tomes, por motivos aún no aclarados. En el exilio compuso las *Tristes* y las *Pónticas*, en los que la elegía se convierte en instrumento de comunicación personal, anticipando así el prototipo del poeta moderno de los inicios de las literaturas románicas, a las que sirvió de modelo a partir del siglo XII.

JUAN DE LA ENCINA Y SU CRÍTICA

Juan de la Encina es es -->[Author:JLBR]un español, crítico de arte, que le dedica cierta parte de sus trabajos a Rafael. En una de sus obras, *La pintura italiana del Renacimiento*, de la Encina hace una maravillosa crítica,

a Rafael y su Galatea, considerándola como una obra inigualable y llena de gracia, pero mejor pasemos a leer la crítica a continuación reproducida:

Pero, claro está, nada iguala al *Triunfo de Galatea*. Es probable que no haya realizado Rafael nada más hermoso y lleno de vida triunfal. Va Galatea gentil sobre su carro marino, mostrando en escorzo los encantos maravillosos de su cuerpo divino, rodeada de tritones y sirenas, que forman como un coro de sonora alegría, un canto orgulloso a la hermosura de aquel cuerpo resplandeciente de diosa, que representa ante los ojos del espectador la juventud, sempiternamente renovada del eterno femenino.

Juan de la Encina hace alusión, en líneas siguientes, al también crítico de arte Bernard Berenson, citando sus mismas palabras: La Antigüedad misma – a escrito el descontentadizo Berenson– no ha realizado en las artes de la figura una imagen más completa y embrujadora en ninguna de sus más bellas invenciones. También de la Encina considera que la Galatea es la única obra de la mano de Rafael en la Farnesina, siendo el resto de la decoración obra de sus discípulos. Rafael cedió los dibujos para el desarrollo de la *Fábula de Psiquis* y fue principalmente Giulio Romano quien la pintó en el techo y las paredes. Según de la Encina se llega a esta conclusión debido a que se nota la falta de la mano del maestro, y esto la hace diferente. Sin embargo, dice que la gracia es tan fresca, alada y primaveral que parece verse, sin que esté allí, la misma mano de Rafael. Considera que la decoración de la Farnesina es un de las más representativas del espíritu pagano del Renacimiento. A pesar de que no toda la decoración fue realizada por Rafael, la vertiente pagana del genio del maestro tiene allí entera expresión.

Según Juan de la Encina, el concepto en que la crítica tenía a Rafael ha variado mucho en el siglo XVIII y los tres primeros tercios del siglo XIX. En realidad no se hacía crítica sino más bien reverencia y adoración religiosa. Tuvo una muerte prematura que ayudó a que todas las academias guardaran su imagen como arquetipo de hombre-artista. Sin embargo, en la época de Juan de la Encina (década de los 40 de nuestro siglo) ya no hay una fiel devoción y adoración hacia Rafael, sino que ahora se le conoce tanto en sus defectos como virtudes. La admiración que sigue despertando está más fundamentada en el estudio minucioso de este gran maestro.

Juan de la Encina era sólo un seudónimo, su verdadero nombre era Ricardo Gutiérrez Abascal y como ya hemos dicho antes era un crítico de arte. Nació en Bilbao en 1890 y murió en México en 1963. Fue autor de artículos en los periódicos madrileños *La Voz* y *El Sol* y la revista *España*. Desde 1931 fue director del Museo de Arte Moderno de Madrid. Durante la guerra civil intervino para que las obras del Museo del Prado fueran enviadas a Suiza, evitando así su destrucción. En 1938 se exilió a México, donde fue catedrático de Historia del Arte de la Universidad Nacional Autónoma. Entre sus obras destacan: *La trama del arte vasco* (1919), *Guiard y Regoyos* (1921), *Victorio Macho* (1926), *El mundo histórico y poético de Goya* (1939), *Retablo de la pintura moderna* (1953), y el escogido para este trabajo, *La pintura italiana del Renacimiento* (1949).

CONCLUSIÓN

Durante la realización de este trabajo me he visto en numerosas dificultades. Para empezar hablaré de los problemas en los que me vi a la hora de recopilar la información. Elegí la obra pictórica por casualidad, porque hasta entonces no la conocía, y si la había visto antes ya no me acordaba. Cuando vi el fresco me quedé prendada, me pareció muy bonito, con un colorido muy bien escogido, y muy a corde con mis gustos. Tras observarlo varias veces me di cuenta que me recordaba a algo: la concha y el velo henchido por el viento, de la nereida y el de la propia Galatea me transportaban al *Nacimiento de Venus* de Botticelli. Sin embargo yo ya conocía las Metamorfosis de Ovidio, por lo que por esa parte no me resultó muy difícil. El caso es que consulté diferentes traducciones y observé que diferían mucho unas de otras, por lo que opté trabajar sobre la que me pareció menos enrevesada y más agradable al oído. Otro problema que tuve fue a la hora de encontrar una obra posterior, en este caso, la crítica. El caso es que encontraba críticas generales a Rafael e incluso a su *Escuela de Atenas*, pero ninguna en particular al Triunfo de Galatea, por lo que en un primer momento pensé en olvidarme de la Galatea y hacer el trabajo sobre la *Escuela de Atenas*, pero me resistí a dejar de lado la

obra que primero había elegido, porque ya había trabajado durante muchas horas en ella. Al final encontré la crítica de un español que ni yo ni nadie parecía conocer. Luego descubrí que Juan de la Encina era sólo un seudónimo y que su verdadero nombre era Ricardo Gutiérrez Abascal, entonces ya pude saber más de él y escogerlo como autor de la obra de explicación; aunque más que escoger lo que hice fue coger la única opción que tenía.

Con este trabajo he descubierto muchas cosas, sin contar los conocimientos que he adquirido. Mientras recogía la información y me pasaba horas enteras en la biblioteca (cuando éstas no me sobraban) descubrí que me gusta más el arte de lo que yo pensaba. El caso es que cuando consultaba cualquier libro me entretenía leyendo y observando otras obras que nada tenían que ver con lo que yo estaba buscando. Esto me sorprendió de mí misma porque siempre que tengo que hacer un trabajo se me hace terriblemente tedioso, sin embargo, en esta ocasión disfruté haciéndolo. En resumen, sólo decir que he aprendido muchas cosas, que el trabajo hubiera podido ser más extenso si no fuera por la falta de tiempo material, y que ha sido todo un placer (aunque desconocido hasta entonces) para mí.

BIBLIOGRAFÍA

- FERNÁNDEZ ARENAS, J.: *Las claves del Renacimiento*. Ed. Ariel, Barcelona, 1986.
- FRANÇOIS BOISSET, J.: *El Renacimiento italiano*. Ed. Paidós, Barcelona, 1986.
- DE VECCHI, P.: *La obra pictórica completa de Rafael*. Ed. Noguer, Barcelona, 1978.
- GOMBRICH, E.H.: *Nuevas visiones de viejos maestros*. Alianza editorial, Madrid, 1986.
- OVIDIO: *Las Metamorfosis*. Ed. planeta, Barcelona, 1990.
- DE LA ENCINA, J.: *La pintura italiana del Renacimiento*. Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1949.
- AA.VV. : *Gran Diccionario Enciclopédico Plaza*. Ed. Plaza & Janés, Barcelona, 1992.
- AA.VV. : *Nueva Enciclopedia Larousse*. Ed. Planeta, Barcelona, 1980.

18

18