

GRANDES ARTISTAS CATOLICOS

Por Monseñor FELIX HENAO BOTERO

PROLOGO

La crítica sobre el arte de los grandes que descollaron desde el Siglo XII hasta el fin del Renacimiento, tiene como autor original a Vassari. Después del gran italiano, los escritores le siguen generalmente, lo amplían o rectifican, pero Vassari permanece en la sustancia de un análisis genial y justo.

Nosotros creemos hacer una labor de difusión doctrinaria, prestándole a nuestros alumnos de las facultades masculinas y femeninas un servicio práctico con estas sencillas monografías.

La Iglesia ha sido Mecenaz y continúa siéndolo a través de su magisterio y de sus Universidades. Deseamos que este primer volumen sea seguido de otros, escritos por profesores o estudiantes, sobre temas similares como por ejemplo: "Los Grandes Músicos Católicos", "Los Grandes Jurisconsultos Católicos", "Los Grandes Psicólogos Católicos".

Nuestra labor es de estilo y de síntesis. Quiera Dios que hagamos bien con esta obra dedicada a los universitarios.

I — CIMABUE (1240)

Nació en 1240 Geni di Petro, llamado Cimabue. Le conocemos principalmente por Vassari, a través de sus grandes pinturas y por ser el maestro de Giotto.

Dante le menciona como soberbio en aquel verso: "Credete Cimabue — nella pintura — Tener lo campo e ora ha Giotto il grido". Su carácter arrogante, desdeñoso, incapaz de sufrir crítica a su obra. Comparándolo de nuevo con su discípulo, el Dante continúa: "Si che la fama di colui e oscura".

La crítica moderna le va reivindicando y no comparte la antítesis elaborada precipitadamente en la cual Cimabue es tenido como solo griego y Giotto como únicamente latino. No es que Cimabue carezca de un fuerte influjo bizantino; más, los mosaicos del bautisterio de Florencia, lejos de ser la expresión irrealista bizantina, representan un gusto típicamente occidental y romano. El monumental **Crucifijo** pinta-

do en la Iglesia de Santo Domingo de Arezo, tiene sus antecedentes en las imágenes adoloridas de Giunta Pizano y fue en Pisa, centro comercial y marítimo entonces, donde el neo-helenismo nació para irradiar. Cimabue empezó a darle movimiento y energía al bizantino, demasiado solemne, irreal y pesado.

La Madonna, conservada hoy en Florencia, es de una grandiosidad espléndida, lo mismo la de Louvre. Desaparece entonces aquella austeridad impresionante del bizantino y surge la energía exuberante humano-divina. No obstante que los ángeles se alinean simétricamente en torno a la silla de Nuestra Señora, cada uno posee propia individualidad, dinamismo y fuerza, amen de un cromatismo meridional.

Así es la academia de Cimabue y el Giotto. San Francisco pasará a la historia, enjuto y hierático, estático pero repleto de la gloria de Dios, a través de Cimabue y dramático a través del Giotto. En Cimabue termina el bizantinismo y con él empieza una tradición que, con el Giotto, abre para Italia los antecedentes del Renacimiento. Así como Dante preludia una nueva edad y Santo Tomás abre las puertas de la sabiduría y de la ciencia, San Francisco crea el humanismo cristiano y el monje boloñés llega al ápice del derecho canónico que tuvo en Graciano el príncipe analogado.

II — JUAN VAN EYCK (1390-1441)

Herederos de su padre Huber, autor de **El Cordero Místico**, terminado por Juan, ambos pueden considerarse como los protagonistas de la pintura flamenca. Por primera vez el hombre es considerado en relación con la naturaleza, con el universo; por la primera vez se consiguen los objetos en contacto con la atmósfera y la pintura ha encontrado las fuentes de que ella dispone para ver la realidad de los objetos, su densidad, su volumen y la relación con el ambiente. Su estilo es el de un observador objetivo y positivo, el de un realizador metódico y tenaz que vela particularmente por la plasticidad. Es ante todo un retratista que estudia con tal finura la epidermis, los rasgos particulares, los efectos de luz y sombra, que llega a darnos psicologías vivas. Tal es por ejemplo la pintura de los esposos **Arnolfini**, conservados en la galería de Londres.

La técnica de Van Eyck es muy apta para la expresión artística nueva, aunque no se puede negar que sobre él influyeron escuelas y artistas predecesores: no hay generación espontánea en pintura, como no la hay en la vida ni en los acontecimientos humanos. Fueron los Valois quienes reunieron en sus cortes artistas de Flandes y de Siena, de Florencia y del Rhin, llegando la pintura francesa de entonces a una finura tan exquisita en colores y rasgos delicados, apenas comparable con la dinastía Tsang y Ming, a lo cual se añadió el realismo del espíritu nórdico.

Los Van Eyck establecieron en Flandes su taller, llegando a constituir por entonces el centro del arte en Europa. El conde de Borgoña, después duque de Flandes, supo dar preeminencia al comercio, a la industria, a la pintura, siendo considerado como un hábil Mecenas y

un aristocrático señor de aquellas comarcas, propias para la paz de las artes y la armonía de la belleza.

Son de Van Eyck **la Santa Bárbara, la Virgen y la Fuente, la Virgen del Canónigo, el Cordero Místico y el retrato del cardenal Albergati.**

III — VAN DER MEYDEN (1396-1454)

Discípulo de Van Eyck, se aparta de su maestro, tan realista y objetivo, porque su temperamento sirve más para lo plástico, lo emotivo y lírico. El primero fija la tradición técnica de los Países Bajos por más de un siglo; el segundo ha formulado la tradición iconográfica. Ambos se complementan al conjugarse los nobles atributos respectivos porque si Van Eyck es más agudo y potente como creador, Van Der Meyden, heredero de un humanismo gótico, se distingue por el sentimiento, la construcción y una expresión tan profunda y nítida como no se conocía antes en el Occidente.

Un ejemplo de los éxitos logrados por su ingenio y expresión los tenemos en el **San Lucas pintando a la Madonna**, que se conserva en la galería de bellas artes de Boston.

Nacido en Turnai, su infancia corre sin dejar huellas. Se sabe que en 1436 fue nombrado pintor de Bruselas y que visitó a Italia en 1450, cuyo arte y ambiente dejó un claro influjo en el gran flamenco, a la vez que sus características esenciales influyeron en los italianos. Sus célebres cuadros: **la Anunciación, la Natividad, el Ladrón crucificado, la Verónica**, pertenecen a la primera época del artista.

La Anunciación de Louvre es aún más suave y desenvuelta que la pintada en su juventud. El **Descendimiento de la cruz**, tema flamenco por excelencia, pintado para Lovaina y conservado en el Escorial, constituyen un éxito extraordinario como equilibrio, y semeja un bajo relieve sugestivamente piadoso y maravilloso en conjunto y en los detalles. Es la apoteosis de su gloria y de su fe. El cuerpo de Cristo es de una belleza clásica y el rostro de María de una palidez marmórea transparente.

Todo guarda proporción allí: la distribución de las figuras en escena, llenas de pesadumbre y apostólica resignación, guarda armonía con la Virgen atribulada y transparente la virtud del holocausto como corredentora. Van der Meyden es, en el **Descendimiento**, monumental y resucita en esta producción genial y mística, la poesía de la estatuaria francesa del siglo trece.

Su **Cordero místico** es una especie de Summa Theologica, mientras que el **Descendimiento** constituye la tragedia que se desarrolla en un conflicto que se teje y se desteje en una formidable tensión psicológica hasta el plano del absoluto.

Van Mander dijo de Van der Meyden que fue "un pintor de los movimientos del alma". Fue el artista de las pasiones humanas y de la pasión divina. Sus crucificaciones testimonian su temperamento nervioso en el grafismo de la ejecución y una alma encendida, volcánica, llena de fe sobrenatural. Su estilo ha influido hasta nuestros días y son pléyade sus discípulos imitadores.

IV — PEDRO BERRUGUETE (m. 1504)

Ya estaba descubierta América y no pocas ciudades existían a este lado del Atlántico cuando Berruguete falleció.

Castilla había quedado refractaria a la pintura toscana, aceptado ya por las provincias orientales españolas. Todo era gótico aún en el siglo quince por aquellas comarcas. Berruguete representa la transición. El célebre Condotiero Federico de Montefeltro quiso hacer de su palacio de Urbino un centro protector de las artes y que sus estudios estuviesen adornados con pinturas de profetas, filósofos y mártires, padres de la Iglesia. Entre los artistas contratados, el más célebre sin duda fue Berruguete, de origen español.

La comparación de los cuadros de Avila, pintados veinte años más tarde, prueban que Pedro Berruguete es el mismo artista de Urbino. Debió su cultura pictórica a la escuela flamenca, aun cuando su viaje a Italia le puso en contacto con el poderoso influjo de Van Eyck en Nápoles y Venecia. Cuando el duque de Urbino murió, Berruguete dejó a Italia y se marchó a Toledo donde lo vemos en 1483; desgraciadamente numerosas decoraciones perecieron; no así las paredes de Navas donde aún existen sus retablos. Pintó en Avila durante diez años para los templos y allí comenzó el retablo mayor de la catedral.

Berruguete, por los contrastes de luz y sombra, creó las formas poderosas y masivas. Sus figuras tienen ojos profundos, carnes llenas, cabelleras opulentas, vestiduras amplias, dando todo ello la sensación de volumen y vida.

Conoció en Italia el arte de Antonello y el de Piero della Francesca y trabajó igualmente con Melozzo da Forlì. Gracias a ellos el sentimiento de la atmósfera se depuró y el estilo de Berruguete pudo adquirir una grandeza monumental. Reincorporado a España, sin olvidar las lecciones italianas, readquirió ciertos hábitos locales: la decoración gótica y el fondo decorativo en oro.

Los profetas y evangelistas, representados sobre los grandes paneles del retablo en grandiosas actitudes variadas, son de tez bronceada, mirada profunda, vida interior intensa.

Las composiciones muestran grupos aéreos que se vuelven hacia el espectador; algunos recuerdan a Fra Angelico o evocan a Fouquet. La **Anunciación** de la Cartuja de Miraflores, detrás de una cámara bañada de luz muy suave, se abre en una galería más iluminada. La luz y las sombras juegan allí un papel muy importante que dan fuerza y relieve a las figuras.

Su obra capital en la serie de paneles del convento de Santo Tomas de Avila, hoy día desmontados y conservados en el Museo del Prado. Berruguete fue el pintor de Torquemada. Agrupa en torno a Santo Domingo y la orden dominicana grupos movidos de frailes que combaten la herejía. La Virgen de aquel cuadro y **San Pedro Mártir rezando al Crucifijo**, son imágenes religiosas de suma simplicidad y veracidad como las mejores de España.

V — FOUQUET (1420-1480)

Es el primer pintor, entre los de su nación, en liberarse de la preciosa escultura gótica, de tal modo que puede considerarse como moderno.

Nació en Tours hacia el año de 1420. Hijo de artesanos, estudió posiblemente en los talleres pasivos de miniaturistas. El joven pintor, en su viaje a Roma, dibujó un espléndido retrato de Pío IV, con éxito sorprendente. Regresado a Francia trabajó con el Rey Carlos VII y su corte de dignatarios en miniaturas, frescos, retratos, retablos. No obstante su personalidad definida, no conocía aún los caracteres del Renacimiento italiano.

Las más bellas producciones que decoran las **Horas de Chantilly**, las **Antigüedades judáicas** y las **Grandes crónicas de Francia**, revelan un gran talento no desprovisto de capacidad creadora.

Se separa de Van Eyck tanto como Masaccio se aleja de Lorenzetti. Respiran sus producciones cierto aire embriagador, de tal modo que algunos le consideran como precursor. Reemplaza la vieja grafía francesa, amanerada y cortesana, por un dibujo que simplifica las formas, proporcionándole cierta grandeza monumental; deja a un lado las figuras alargadas, las sonrisas y gestos cortesanos, para delinear robustos seres, humanos, graves, densos.

Su naturaleza es abierta a los horizontes en donde las montañas y cascadas, llevan un papel cautivador. Empieza con él un sentido épico de la pintura por el volumen sólido de la figura humana, la claridad y monumentalidad de la composición. Aprendió la perspectiva lineal, la magia de las formas geométricas, el sortilegio marmóreo de Roma y Florencia.

No obstante haber pintado escenas para las cortes, conserva cierta simplicidad de paisano, cierto candor de clase humilde. Siendo aristocrático por naturaleza, la pureza de sus concepciones jamás desdibuja una cuna humilde y un temperamento cordial e ingenuo.

“Cuando más allá de los Alpes el arte conservaba lo anguloso, recogido y dramático del gótico, Fouquet aportó el optimismo latino, sereno, gozoso, en medio de la vida del campo. Era el tiempo en que Juana de Arco y Luis XI daban conciencia nacional a Francia, Jacques un puesto en el comercio mundial, Villan un rango en las letras y Fouquet un puesto europeo en la pintura”.

VI — GRÜNEWALD (1455-1528)

La crítica reciente ha rescatado del olvido silencioso e inmerecido a uno de los mayores genios de Alemania, comparado por peritos en genialidad con su discípulo Durero, con Bach y Goethe en la música y en la literatura respectivamente. Llevó por nombre el de Matías Nerthard y como artista pasó a la inmortalidad con el nombre de Grünewald.

Nacido en Wurtsburgo, hizo su aprendizaje en Alsacia, región que le imprimió caracteres típicos. Después de recorrer los Países Bajos se instaló en la corte del Arzobispo elector de Maguncia. Parece

que demoró más tarde un tiempo en Basilea y luego en Nuremberg en donde tuvo a Durero como discípulo y de quien lo diversificaban rasgos bien distintos, sin que uno y otro se estorbasen en sus diferentes aficiones.

Es conocida una **Asunción** en la iglesia de los dominicanos de Frankfort, cuya pared central había sido pintada por Durero. Las pequeñas crucifixiones del museo de Basilea y la colección Koenigs en Harlem son de aquella época.

El retablo de **Issenheim**, la sola obra integral salvada totalmente del furor revolucionario, fue recogida en Colmar durante la tormenta. **La Crucifixión, la Tentación de San Antonio y la Visita de San Antonio a San Pablo en el desierto**, pueden considerarse como exhaustivas, por el alarde alucinador, el idilio silvestre y el paisaje dramático de árboles, fuentes, aves, fieras, nubes que lo rodean y embrujan.

Vuelto a su tierra, Jelingestand, pintó para la colegiata **la Virgen y el Niño**. El final de su vida lo dedicó a cumplir el contrato con el cardenal Alberto de Brandeburgo para la casa Halle. Subsiste un fragmento de **la Pietá** en la pinacoteca de Munich.

Grünewald añadió, como los medievales al arte antiguo, la poesía del dolor santificado, haciéndolo más profundo y dramático. Descubrió con exquisita sensibilidad el lenguaje de las plantas y el misterio del paisaje, en la vista, dándole a todo colorido, expresión y novedad. Lo principal de su obra fue quemado por el protestantismo, enemigo de las imágenes, de los artistas y de los museos.

VII — EL GIOTTO Y EL CUATROCENTO

Del Giotto se dijo, aparentemente con razón, que le correspondió encauzar un movimiento sin antecedentes: "Proles sine Matre". Estudios más recientes han probado que no obstante la audacia y originalidad de su movimiento, tampoco con él, como con ningún otro acontecimiento humano o vital, existió la generación espontánea.

En efecto: desde el siglo once, la tradición italiana sufrió influjos romanos, bizantinos, carolingios, de los otomanos y de los musulmanes. De Bizancio venían los temas teológicos, litúrgicos, idealistas, y de los conventos de Siria y Capadocia, los motivos realistas y populares.

Al arte Corolingio y al de los Otomanos le debía Italia algunos objetivos ornamentales y sistemas iconográficos; a los musulmanes la decoración geométrica; a los griegos el sentido elegante de la vida, las escenas de la caza, la representación de los animales. En el siglo doce, las estrechas relaciones entre Italia y Francia enriquecieron el antiguo fondo iconográfico de los temas occidentales, como la coronación de la Virgen, los motivos de la canción de gestas y la sensibilidad cortesana.

La cristiandad recibía con entusiasmo el sentido dogmático, unido a la canción del amor. La predicación de San Francisco de Asís había tenido como predecesores en Oriente y Francia, los cantares populares y la predicación campesina. San Francisco enseñó a sus compatriotas el valor del sentimiento, la hidalguía en las maneras, la sim-

patía por las criaturas, por los peces, las aves, las hermanas estrellas, la hermana pobreza, la hermana agua y el hermano sol. El eco de sus sermones llegó rápidamente a oídos de los duques de Pisa, de los pintores de Luca y de aquellos que trabajaban en la ciudad de la torre inclinada.

Por aquel tiempo, la escultura francesa y la pisana empezaban a mostrar la figura humana no con el sentido de cosas planas sino como volúmenes existentes en el espacio.

Cimabue en Florencia y Cavallini en Roma tienen ya el sentido de lo plástico y del drama. Giotto sabe aprovechar estos movimientos y tendencias yendo de la Basílica de Asís a Roma, a la Arena de Padua, a Santa Croce de Florencia, creando un estilo lleno de movimiento, dramatismo y agilidad que se perpetuará en la historia e influirá definitivamente en todos los artistas posteriores. El Giotto es uno de los grandes a quienes los nuevos estudian y consultan. Recoge de la tradición teológica y franciscana los motivos con una gran precisión dogmática e histórica y los desarrolla con una modalidad tan sugestiva como novedosa.

Giotto da a los viejos motivos pictóricos una nueva vida; tiene el sentido del drama más ágil y acusado que Nicola y Giovanni Pisano. El hizo del furor de Bernardone, de la emoción de Joaquín y Ana ante la puerta dorada, de la tristeza de María al pie de la cruz, otros tantos motivos de fe sentida y de valor artístico extraordinario.

Para no distraer la atención del espectador, se contenta con los elementos esenciales, simplifica la escena, anima los personajes sin declamaciones excesivas, dándoles el sentido de la edad, el gesto característico y conveniente. Al principio pagó tributo a la tradición bizantina y gótica de los ángeles en fila, de los personajes alineados en ritmo sistemático, simétrico.

En Padua su composición es un poco más libre y en Santa Cruz de Florencia rompe las líneas y las diagonales adquieren variedad sin perder la unidad del sujeto.

La decoración y el símbolo se "realizan". En la basílica superior de Asís los edificios se reducen aún al esquema que evoca, pero en Santa Croce, los edificios se convierten en una verdadera mansión: **la sala de Herodes** podría servir de modelo a un arquitecto contemporáneo. Los árboles de la Arena de Padua son verdaderos árboles; las rocas adquieren dureza y consistencia, los asnos trotan, pacen o balan las ovejas, el perro ladra, los personajes van vestidos según las costumbres de entonces.

Su realismo es no sólo anecdótico sino también visual. Como Cavallini, Giotto da a sus figuras y arquitecturas volumen y espacio. Bajo las amplias togas romanas, bajo los manteos solemnes, deja sentir la densidad de los cuerpos.

Sus figuras y arquitecturas no son solamente modeladas sino que van colocadas en el ambiente propicio. Ignora Giotto la perspectiva científica que Brunelleschi descubrirá un siglo más tarde; abandona los alineamientos rígidos y ensaya la perspectiva sobre el ángulo.

Giotto sugiere la tercera dimensión, adivina el papel de la luz y opone la claridad a las sombras. Dió el Giotto a la pintura italiana

el sentido de lo real, de lo dramático, del movimiento, y reemplaza el sentido ilusionista, evocador, por un movimiento realista clarividente. De ahí que el Giotto influya sobre la pintura senense, la lombarda, la de Umbría y la toscana. Taddeo Gaddi y Orgaña pueden considerarse de su escuela.

Vassari, el gran crítico e historiador, llamó Renacimiento a la pintura italiana que empieza con el Giotto y a la literatura prodigiosa que comienza con el Dante. Aunque la edad media y el Renacimiento se lo disputan, su individualismo absoluto como artista nos hace catalogarlo más bien en el segundo período. Nadie negará que la Divina Comedia surge de la profundidad teológica y lírica del gran florentino ni que la producción del Giotto, sea algo distinto de una exposición de una personalidad peculiar en antinomia con el convencionalismo heredado. Dante y el Giotto sufren un paralelismo: el poeta tienen nitidez de imágenes y juicios críticos que le son propios, como son peculiares al Giotto el sentido del cuerpo, de espacio, de volúmenes, del movimiento. En ambos, el todo se conjuga en una entidad dramática, poderosa por la originalidad en la concepción, el éxito en la producción, el estilo y los caracteres.

Giotto fue y es el maestro de aquella escuela florentina que perdura y reaparece en Fra Angélico, el más espiritual de los artistas de todas las épocas, el más ingenuo, tierno y delicado; en Uccello y finalmente en Leonardo, príncipe de los artistas con Rafael y Miguel Angel.

La fuga a Egipto que se conserva en la Arena de Padua, revela el estilo del Giotto: movimiento, ternura, profundidad teológica, dramatismo y espléndida sencillez aristocrática.

Nació Giotto en Florencia, en la misma comarca de Fra Angélico, un año después del Dante. Dante lo exalta en la Divina Comedia por haber opacado a Cimabue sin que se pueda negar que este artista fue la persona indicada para desarrollar vehementemente y con acierto las preciosas cualidades de su gran discípulo. Cimabue fue original, enérgico, personal y tenía el sentido dramático que todo el mundo admira en los extraordinarios frescos semi-bizantinos de la Basílica de Asís.

En Asís, el Giotto destaca su personalidad peculiar y desconcertante. El relieve, la profundidad, el dramatismo cobran en el Asís del Giotto movimientos inconfundibles.

Cúpole trabajar al fin del siglo décimo tercio, rodeado de discípulos. La figura de San Francisco en Cimabue iba encerrada en los moldes austeros del bizantino. Esa misma figura y en el mismo Asís se hace en el Giotto presente a los sentidos. El **San Francisco** de Cimabue es un rígido contemplativo, el del Giotto la encantadora figura real, humana, cordial, apostólica, contagiante, de las florecillas y de las historias de Fray Elías. El Giotto transmite en los **Estigmas** su propia viril personalidad como trasfunde su personal emoción cuando pinta el **Discurso del Pobrecillo a las aves y a los peces**. Entre el Giotto de Asís, el de Pascua y el de la Navicella en Roma, existen continuidad y progreso. Los contrastes fuertes de luz y sombra de Asís, ceden a una

graduación armónica en Padua. El relieve de la Arena no pierde consistencia pero lo obtiene con formas más dulces.

Si Giotto produce dramas con singular eficacia, conserva siempre el sereno sentido de la majestuosidad, la elegante sencillez aristocrática. La mayor unidad de conjunto la obtuvo el Giotto en la admirable pintura de la **Fuga a Egipto**, en la cual el todo y las partes tienen la gravedad del misterio, el encanto narrativo tan diáfano como solemne y expresivo.

Los últimos treinta años de su vida se multiplica Giotto: trabaja en Nápoles, Florencia, Bolonia, Milán, Aviñón y se ocupa del Campanile de la Catedral de Florencia en el que las líneas, la armonía y el efecto de los mármoles conjugados juegan un papel sugestivo y evocador. Con tanto trabajo tuvo necesidad de consagrarse a menudo solamente al diseño, dejando a sus discípulos la ejecución y la decoración.

Al final de su vida, como dice Isesca el eminente profesor romano que elaboró un juicio crítico perfecto, conservó su gran individualidad y el sentido dramático, pero avanzó en la capilla Bardi, en ciertas modalidades exquisitas, porque prefiere allí el movimiento dramático de su juventud un orden más eurídmico y grandioso; reemplaza la luz por una sencilla naturalidad hasta llegar a producir la sombra de las figuras, cosa desconocida antes del Giotto. El **Fresco del Entierro de San Francisco** es la obra cumbre de su ancianidad, en la cual parece que nosotros asistiéramos con los frailes al entierro cantando las glorias del Señor.

En 1334, nombrado arquitecto de Santa María dei Fiore, proyectó el **Campanile** que, como la **Porta del Paradiso**, crea una historia y marca el superior climax de una edad, vigente aún.

VIII — FRA ANGELICO (1387-1455)

Fra Angélico justifica por sí solo un viaje a Florencia. Su **Anunciación** y los frescos de las humildes piezas de los frailes en San Marcos bastarían para inmortalizar el arte florentino. Y es que Fra Angélico representa un momento único en la cultura pictórica en la ciudad del Arno y en la vida cristiana. Es difícil concebirlo fuera del marco de su ciudad y fuera del Cuatrocento.

Nacido en el 87 Guido de Pedro, entró en 1407 en el convento dominicano de Fiésole donde fue llamado el Hermano Juan.

Su dulzura y mansedumbre le merecieron el nombre con que ha pasado a la inmortalidad: Fra Angélico, simplemente.

Fiel al Papa legítimo, contra el superior que se hizo cismático, tuvo que huír a los conventos de Foligno y Cortona. Su juventud transcurre limpia e inmaculada espiritualmente, en medio del triple dramatismo del cisma, la peste y la guerra. Su dulzura de carácter no fue óbice para una inalterable energía dogmática y disciplinaria.

Su juventud dolorosa se expande en la más exquisita ternura como artista. Pasada la tormenta, reingresó primero a Fiésole, bajo Cosme I y luego a San Marcos de Florencia en donde llevó una vida de contemplación, de penitencia y de artista.

Una ósmosis continua existía en Florencia, donde Cosme I daba su biblioteca y sus riquezas en antigüedades al convento de San Marcos en una época en que la ciudad se convertía en la sede de un concilio ecuménico y en cabeza transitoria de la cristiandad. La obra de Fra Angélico corresponde al humanismo cristiano del primero de los Médicis. Su arte, influido poderosamente por el gótico, tuvo sin embargo el sentido dramático de las nuevas tendencias y la esplendidez del volumen; su influjo fue y es aún poderoso; los nuevos artistas lo estudian hoy con apasionado interés como al Greco en España, por ejemplo. Brunelleschi, Melozza y Della Robbia le deben maestrazgo sin haber sido sus discípulos inmediatos.

Cuál es el espíritu de Fra Angélico? Pudiéramos decir que su producción es como su alma: pura, sonreída, sobrenaturalmente placida, llena de la alegría y euforia que otorga la gracia divina. Su pintura es abierta al siglo y está encerrada en el claustro; pero si pinta con primoroso candor, no olvida que el claustro dominicano no es una Cartuja ni puede desligarse de su contacto con la naturaleza y con la ciudad sobre la cual debe influir por constituciones y normas.

Vassari, hablando del gran artista, define su posición diciendo: "la pintura exige mucha calma, la calma de la contemplación" y añade: "para pintar a Cristo es preciso vivir con Cristo". Toda la vida de Cristo es concebida y ejecutada por Fra Angélico bajo el dominio de la más alta de las bienaventuranzas: la paz; y la más convincente: la dulzura.

Es un aclimatador a la atmósfera del Paraíso, dice Regami, su crítico y hermano en religión. Su modo de vivir en Cristo no fue sólo sublime sino también lleno de simplicidad: "Si no os hicieréis como párvulos!" La Pasión y la Cruz, concebidos como fundamento teológico de nuestra esperanza, fueron motivos de profundo afecto y consideración por parte de Fra Angélico. Vivía en compañía de los ángeles en la mística amistad de los santos, en el regazo del Verbo y cubierto con el manto de la Virgen.

Su realismo consistió en interpretar no sólo el valor teológico de los dogmas, sino también su presencia como educador de costumbres, de virtudes ciudadanas y claustrales y su capacidad de enseñarnos evocando en el alma la sustancia de la esperanza que se espera.

Posee Angélico la certeza de una fe poseída, la tranquilidad de una esperanza cierta y la caridad de quien tiene en el Señor todas las complacencias. La euforia de su corazón suscita la euritmia; el anhelo de vivir en un orden sobrenatural le impulsa a diseñar y colorear más arabescos que volúmenes; la pureza de su mirada infantil que copió Signorelli con inefable acierto, le llevó a prodigar los colores con celestial claridad, fresca y candor, sobre lienzos, paneles y frescos de los muros conventuales.

Su arte, con ser tan sentido que hoy nos conmueve y sobrecoge, no cae jamás en el sentimentalismo. "No puede ser sentimentalista un gran teólogo, un gran pintor y un gran contemplativo". La sustancia de los misterios frena la imaginación y la explosión sensitiva es hija y no madre de sus cautivadores frescos.

Cuando Nicolao V lo llamó a Roma a pintar en el Vaticano la historia de **San Esteban** y **San Lorenzo**, el viejo frailecito humilde sufrió el influjo de la grandeza romana sin perder su natural lozanía. El angelismo en él, fue el eco de su espíritu sobrenaturalizado por el dolor y la contemplación. Si hubiera sido más vigoroso en los rasgos hubiera podido dar la síntesis que el Dante y los tiempos nuevos reclamaban. Pero Fra Angélico, el más delicado de los artistas, humano y divino a la vez, de sentimiento artístico anclado en el gótico, renovador de la pintura e intérprete feliz de la Nueva Ley de gracia, era más apto para la ternura que para la tragedia.

Sus mismos calvarios tienen más de idilio entre Dios, necesitado de misericordia, y el hombre del divino perdón, que la tragedia del Viernes Santo.

Nadie ha interpretado la **Anunciación** como él, ni el santo temor de Dios, principio de la sabiduría, como el artista de Fiésolo, que escribió en los muros de Florencia y Roma, "con plumas de las alas de los ángeles".

IX — FILIPPO LIPPI (1406-1469)

El monje carmelita Filippo Lippi es exclusivamente un pintor religioso. Sus paneles y retablos votivos, se refieren todos a motivos sobrenaturales. Bajo el Patrocinio de Cosme de Médicis, quien supo llevarlo con paciencia soportándole sus demoras y extravagancias, dejó excelentes trabajos de mérito indiscutible.

Su pintura es igualmente tierna y suave como la de Fra Angélico y como él, emplea el tono tranquilo y la calma. Sus figuras son a la vez frescas, vivas y densas, de tal manera que nos dan la impresión de asistir como actuales espectadores en la escena.

Su época es de transición y sus pinturas revelan el nuevo gusto del Renacimiento que con Lippi empezaba el avance dramático y sugestivo. La idea de poner al donante de la obra en el primer plano, como en la **Virgen de San Ambrosio** y la de colocar un ángel alado al fin de la representación surgen del principio de dar a cada imagen una individualidad característica y devota. Con Filippo Lippi se acentúan los muros de palacios y habitaciones que los artistas florentinos del Cuatrocento utilizaban y armonizaban cada vez más.

Es preciosista Lippi sin perder la dignidad grave y la tranquilidad del conjunto armonioso, distinguiéndose de Fra Angelico por cierta frivolidad en la decoración, fina y sutil.

En los frescos que ejecuta en Prato y Espoleto en la mitad del siglo y que constituyen el momento estelar de su carrera, Lippi acentúa su concepción monumental. En el **Festín de Herodes** de Prato, el gigante asirio y Salomé danzante, tosco y fiero el primero, grácil y vestida con ligereza demoníaca la segunda, encuadran en la significación medular del motivo principal.

Lippi es la gracia y el color del Cuatrocento moribundo; es el artista que da vida al color, el pintor que más se presta en museos y academias a copistas y miniaturistas por la finura del detalle, la claridad de la luz, que arropa graciosamente todas sus imágenes.

Las vírgenes de la **Camaldula**, la **Natividad de Munich**, ofrecen esos contrastes que impresionan hoy como entonces, de rojo, verde y dorado, inconfundibles.

Su elocuencia **humanista** se destaca especialmente en la nave moderna de San Lorenzo con una dignidad solemne, diseño escultural y un nuevo lenguaje pictórico imposible de ignorar.

Las vírgenes de Lippi, los numerosos camafeos que el visitante encuentra por doquier en los museos italianos, revelan la gracia, el gusto, la sencilla elegancia que puso en todas sus **Madonas**.

X — BOTTICELLI (1444-1510)

Alejandro di Mariano Filippi, de complexión delicada, fue colocado con el Hermano Juan, un teñidor a quien apellidaban Barril; de ahí le viene el nombre de Botticelli o Barrilito con que ha pasado a la historia. Estudió con Filippo Lippi y a los veinte años tenía ya su propio taller con personales caracteres. En las numerosas vírgenes de su juventud y en la pequeña **Epifanía** que se conserva en Londres aparecen ya los rasgos peculiares de su pintura. Perfeccionó la construcción de la forma, estudiando a Verrocchio, y al mismo tiempo la energía dinámica y la línea funcional de Pollaiolo. Los resultados de tales influjos se revelan en su **Judith victoriosa** con vestidos flotantes fuera de la tienda de Holofernes decapitado.

La primera obra pública suya fue la **Fuerza**, para el Tribunal del comercio. En seguida pintó para Santa María la Novella, la **Epifanía** que hoy admiramos en la galería "Ufficci" de Florencia. Ahí se conservan varios retratos del artista y el admirable suyo propio.

"Botticelli se revela como el más grande poeta de su tiempo por la inspiración lírica de su concepción pictórica", dice Gamba. Las líneas sinuosas dan gracia y nerviosidad a los movimientos, los trajes delicados acentúan la dignidad y las flores engalanan sus producciones con una maestría digna de Leonardo.

Su carácter psicológico, energía vital, elegancia de las figuras y el cultivo igualmente del simbolismo mitológico. **El Nacimiento de Venus** en el cual la diosa se pasea sobre las aguas en una concha y es mecida por los vientos sobre el mar, mientras la ninfa la espera en la orilla con un manto florido, color de aurora, es una de las creaciones más conocidas del Renacimiento.

Lo mismo le sucede a su **Venus contemplando el mar dormido** y a su **Palax** que conduce el centauro prisionero. Las alegorías de los frescos de Louvre que compendian las virtudes de los esposos Tornaboni han llegado mutiladas a nuestra edad. Algunos de sus **Palax** fueron destruídos al ímpetu de Savonarola.

Entre sus cuadros sagrados son célebres sus **Madonnas** tocadas de tristeza y guarnecidas de misericordiosa piedad. Angeles magníficos las rodean, ángeles que cantan, llevan flores, candelabros, instrumentos de la Pasión.

Composiciones llenas de gracia y colorido entre las que ocupa el primer lugar la **Madonna del Magnificat** acompañada de un niño que le ayuda a cantar los salmos en unión con los ángeles. Una de

las pinturas más trágicas de Botticelli es la **Pietà** de Munich en la cual vemos a Cristo inanimado en las rodillas de Nuestra Señora que se desmaya y entre los brazos de San Juan, mientras que las santas mujeres lloran a la cabeza y a los pies del Redentor.

Pintó en la Sixtina tres escenas convulsionadas de un dramatismo enérgico en las que representa numerosos personajes de la corte de Sixto IV. Así mismo las **Tentaciones de Jesús** al lado del **Sacrificio del leproso**; la **Vida de Moisés con el episodio idílico con las hijas de Jetró**, el **Castigo de Coré**, **Datán y Abirón**, rebeldes a las leyes sagradas. Los personajes de Botticelli están en acción, en movimiento y tendencia. Después del suplicio de Savonarola, el espíritu de Botticelli se tornó sombrío y su sentido de idilio y romance declinó hacia lo trágico. **La Calumnia de Apeles**, admirable por su calidad narrativa, su energía dinámica, su elegancia rítmica, su delicadeza cromática, hace que descuelle como una de las expresiones más trágicas del arte italiano.

En el curso de los últimos años se dedicó a ilustrar la Divina Comedia, comentando cada episodio con una gran finura de observación, de interpretación, sin que dejen de notarle algunos críticos su falta de síntesis, salvo en el triunfo de Beatriz. Desde entonces, adolorido y enfermo no pintó sino cuadros místicos, cada vez más trágicos, como la **comunión de San Jerónimo** de expresiones lineales y nervaturas acentuadas. La violencia dramática extrema de sus finales producciones acusan en Botticelli la personalidad doblemente atormentada por un cuerpo enfermizo y una alma sacudida por tristezas, recuerdos y remordimientos penitentes.

XI — GHIRLANDAIO (1449-1494)

Su nombre evoca la época floreciente de los artistas de Florencia. Por una parte la generación de los anteriores: Gozzoli, Pollaiuolo, Roselli, Verrochio; en segundo lugar Botticelli y Ghirlandaio; en seguida la generación de Filippo Lippi, Piero di Cosimo y después Leonardo. Ghirlandaio pasó entre sus contemporáneos como uno de los excelsos artistas. Su gloria, como la de los demás del Cuatrocento, fue eclipsada por Leonardo, espíritu inquieto y enigmático, hombre moderno y genial, **Primus inter pares**.

Domenico Bigordi, llamado Ghirlandaio, nació en Florencia en el año 49. Su padre le quiso orfebre pero su aptitud fue la de pintor. Empezó en la colegiala de San Gimignano con sus frescos en los cuales se destacan ya sus cualidades de artista y de arquitecto. Pintó más adelante en la Iglesia de Todos los Santos de Florencia un fresco de **San Jerónimo y la Ermita** con el aspecto de un sabio. Es igualmente conocida y elogiada la **Santa Cena** del mismo convento. Entre otros pintores, también Ghirlandaio fue encargado por Sixto IV para decorar la Sixtina. Son suyos la **Resurrección** hoy destruída y la **Vocación de los primeros discípulos**. Poco después pintó en Florencia, en la iglesia de la Trinidad, los frescos de la **vida de San Francisco**.

Donde se descubre el extraordinario arquitecto que fue él, es en la iglesia de Santa María la Novella en la cual pintó los frescos de

San Juan en su nacimiento y la vida de la Virgen. Allí dió el artista libre vuelo a su categoría de arquitecto ingenioso, de gran finura estructural.

A la delicadeza y finura del detalle, agrega Ghirlandaio la sutileza en caracterizar los tipos, dándoles gracilidad y movimiento. Sus frescos se caracterizan por el gusto en los colores, la precisión del dibujo y el equilibrio. Vassari lo describió como amable, gracioso, altamente humano. El dinero no le impulsó jamás a producir sus admirables frescos. La demora en perfeccionar los detalles muestra una permanente avidez por lo perfecto.

XII — PIERO DELLA FRANCESCA (1406-1492)

Fue el primer pintor que logró romper la soledad de la persona humana que se perdía en la trascendencia del bizantino. Con Piero, persona y espacio armonizan, se resuelven en una sola entidad en luz, sombra y color; de ahí la brillante pureza de su perspectiva.

Su luz es esplendor cristalino y fluido con una intensidad semejante a la de los autores flamencos.

Vassari, crítico de los críticos, llamó la pintura de Francesca: "dulce y nueva".

Sobre su persona hay pocos datos. Se sabe que vivió en el Borgo Santo Sepulcro, pequeña población del alto Tíber, sin que haya dejado apenas huellas de su país natal. Se conoce su estancia en Perugia, en Urbino y Rímene y su regreso a la tierra de sus paisanos y campesinos.

Sufrió en Florencia el influjo de espléndidos artistas: Massaccio se lanzaba a la historia con sus figuras violentas, dramáticas, plásticas; Brunelleschi erigía en el aire la célebre cúpula de Santa María la Novella; Donatello ambicionaba la perfección de las formas clásicas, unida a la naturaleza plástica. Piero sintió además la exhuberante pasión por las matemáticas y los principios y problemas se dirigían al espacio con osadía sin igual.

Su sensibilidad plácida y atenta le permitían comprender la dulzura de Fra Angélico y la suave cadencia de Masolino. Con tales antecedentes Piero se lanza a la conquista del espacio; de ahí que su perspectiva sea no sólo física sino además aérea, atmosférica, extraordinariamente lírica. Los grandes artistas del color son generalmente, o grandes músicos o excelentes poetas.

El primer Renacimiento fue sobrepujado por Piero; sobrepasa a Masaccio por la expresión del volumen en el espacio; a Uccello transformando el claro oscuro abstracto en un claro oscuro coloreado y armonioso. La luz en Piero della Francesca es una plenitud solar que vivifica cuerpos y contornos con noble diafanidad y esplendidez.

El Bautismo de Cristo, conservado en Londres, le sirve al artista para darle serenas vibraciones en el éxtasis de la ley y del color.

Sus árboles, fuentes, montañas, aves, tienen medidas arquitectónicas y proporciones matemáticas. El ritmo, la armonía y el color, producen una verdadera sinfonía en **La Flagelación** de la biblioteca

de Urbino. Las escenas de la **Verdadera Cruz** en Arezzo, el **Sueño de Constantino** y la **Victoria sobre Magencio** son obras vibrantes, abiertas, aéreas, envueltas en una luz reveladora. Pero no se contenta con el problema histórico ya que su pincel transfigura en visión épica la orquestación de valores y colores.

Su mirada poderosa y mágica abrió a la poesía de la naturaleza vastos horizontes y a la ciencia problemas humanos, aún actuales.

Anciano ya, se retiró a sus tierras campesinas para pintar su coloquio con las cosas y su último saludo a la belleza del mundo a los pies de la divina belleza de la Natividad.

XIII — SIGNORELLI (1441-1523)

Es un lugar común afirmar que Luca Signorelli es un precursor de Miguel Angel. Fue discípulo de Francesca según lo afirma Vassari y se dice que Miguel Angel le reconoció sus grandes méritos.

Si Francesca le reveló el sentido del espacio y el volumen de las figuras, no se contentó Signorelli con imitarlo puesto que lo sobrepasó al darle a los mismos gestos, movimiento, sentimiento, humanidad viva. Lo cual pudo lograr con el uso fantástico del color: un color sombrío como de sangre coagulada, un verde medio siniestro, un azul nocturno, el amarillo de fruta descompuesta, carnes bronceadas, sombras densas. En los frescos, un alternarse de verde gris y de violeta pálido, lívido el rosáceo y el azul pálido igualmente.

Los actos del **Anticristo** de la catedral de Orvieto parecen una invitación a interesarnos en el drama que se desarrolla. "Signorelli es inmenso y terrible", afirma Roberto Papini, el profesor florentino.

El fin del mundo de Orvieto es la apoteosis de la raza humana y de la vida en el instante que antecede a su destrucción. Miguel Angel ha conocido tal fresco sin que se pueda afirmar que el **Juicio Final** de la Sixtina se debe a imitación. **La Resurrección** tranquila de la carne en el fresco de Orvieto, el serenísimo éxtasis de los bien aventurados delante del coro de ángeles y la revuelta de los condenados contra los agentes impasibles del orden divino, que son el drama final de la humanidad en la capilla de Orvieto, están lejos de aquella inmensa medida, de la tumultuosa felicidad de los elegidos delante del Cristo gigantesco que descorre las nubes y viene a juzgar; está lejos también de la monumentalidad de aquel malestar que precipita y reabsorbe a los condenados, como sucede en la tragedia final de la Capilla Sixtina.

XIV — MANTEGNA (1431-1500)

La personalidad artística de Andrés Mantegna se impone en el siglo quince veneciano como la de un novador y maestro. A él le debe la escuela veneciana el conocer las leyes de la perspectiva en las cuales Piero della Francesca, Uccello en Toscana y Melozzo en Roma fueron los grandes promotores.

Personalidad fuerte y compleja ha cultivado las diversas formas del arte como la arquitectura, la pintura, la escultura, el grabado. Su influencia fue grande no sólo en Venecia sino además en Ferrara,

Mantua, Brescia y Cremona. Artistas tan diversos como Bellini y Corregio le deben orientaciones y normas. Fue un clásico y un humanista a la vez sin contentarse con efectos fáciles o momentáneos. Su escuela se acerca a la del gran toscano Donatello.

En el museo del Louvre se conserva **El Calvario** como una expresión del genio cristiano y una fuerte creación perfecta del sentido, color, calor, vida y contenido doctrinario.

En la capilla Ovetari estaban los frescos extraordinarios destruidos, por los bombardeos en parte, de los cuales existen sin embargo copias afortunadas representativas del juicio de Santiago y del martirio de San Critóforo. Dichas obras y las de Mantua consolidan su prestigio y afirman su personalidad. "Sólo los frescos de Francesca en Arezzo y los de Melozzo da Forli en el Vaticano podrían compararsele" (Amadore Poncella). El secreto de su arte está en unir a las fantasías más arrojadas, el conocimiento perfecto del arte mismo, la técnica más rigurosa y el idealismo más profundo. Su obra es tanto más admirable cuanto que produjo tanto como el Greco, por lo menos.

Sus retratos son espléndidos por la solidez de la construcción y el valor expresivo que revelan un conocimiento agudo de la persona humana. Amigo de nobles, de purpurados y de los conventos, encontró mecenas en Mantua, Padua y Roma. Bajo el pontificado de Inocencio VIII pintó una de las capillas del Vaticano. Su muerte causó tristeza colectiva: el panegírico lo tejieron pontífices, letrados, artistas y el pueblo italiano, que es el juez **omni exceptione major**. Un modesto hombre de la corte escribía a Isabel de Este comentando la noticia, trágica para las letras, de la desaparición de Mantegna: "Otro Apeles, el más grande hombre de su tiempo, no existe ya. Esperamos que el Señor lo empleará en realizar alguna bella producción".

XV — BELLINI (1430-1516)

Nos correspondió la fortuna de conocer la exposición de las obras de Juan Bellini en Venecia que atrajo artistas, científicos, turistas y curiosos en muchedumbre. El es el primer veneciano de renombre universal.

La madurez de Bellini coincide con la toma de Constantinopla por los turcos, la consiguiente opresión del pueblo griego que se desparamó por el próximo Oriente y por Italia. Su padre, conocedor del arte romano y florentino, vino a ser su maestro y el jefe de la escuela veneciana. Juan heredó un sistema, dándole coherencia.

Aún cuando los venecianos llegaron más tarde que otros italianos al dominio de las bellas artes, su pericia de navegantes y el comercio internacional les dieron una experiencia más ancha y variada que a los del interior de la Península. Cuando Bellini comprendió los problemas de la estructura, del volumen y del espacio en Masaccio, Francesca y otros, pudo complementarlos y completar igualmente el gran genio del Giotto.

La comprensión avanzada de Bellini sobre el humanismo y el Renacimiento, obedecen, entre otros factores, al clima, al aire, a la luminosidad embriagadora de la reina del Adriático.

Tuvo la fortuna de conocer igualmente a los grandes flamencos que visitaron a Italia en su juventud, trayendo un realismo más íntimo y la ciencia de luz y sombra que se conjugaron admirablemente con la pintura más idealista de los italianos.

Bellini es una síntesis del Norte y del Medio Día. La atmósfera afectiva y profunda de su **Pietá** tiene influjos de Mantegna y ecos de Castagno. La cualidad de la línea y la luz en medio de la cual dibuja, son elemento pictórico nuevo en el arte. Pinta y colorea las figuras en los cambiantes colores que tienen las cosas en las distintas horas del día. He ahí una peculiaridad y la razón de un éxito sorprendente. La naturaleza veneciana le galardonó aquellos motivos tan caros al Renacimiento, de agua, luz, árboles, flores, y montañas. Las flores suyas son naturaleza viva por lo naturales y plásticas.

Bellini realiza en sus figuras con simplicidad la síntesis de dos culturas: toda la sutileza de la vida individual expresan las aspiraciones de una época. Así, por ejemplo el retrato de **Dux Loredan**, mediocre personaje, conjuga los rasgos de su persona con la dignidad de un perfecto soberano de estado.

La misma síntesis de luz, color, sencillez, espiritualidad, realismo y grandeza se revelan en la **Virgen y los Santos**.

Bellini le dió al arte veneciano, dice su biógrafo Hendy, el estilo lírico que lo hace universalmente célebre. Sus discípulos Giorgione y el Tiziano, tendrán sobre esas bases más audacia y libertad en la escogencia de los temas y mayor "souplesse" en el desarrollo de una técnica nueva.

XVI — SIGNIFICADO DEL RENACIMIENTO ITALIANO

Bartolomé Nogara, director general de los monumentos, museos y galerías pontificias del Vaticano, ha hecho un estudio lleno de madurez y veracidad acerca del significado del Renacimiento, en el cual nos hemos basado para la síntesis siguiente:

La nueva prosperidad de la civilización que se afirma en el Renacimiento italiano, no es un acontecimiento surgido de la aparición del genio solamente. Las invasiones de los bárbaros fueron semejantes a la tempestad de otoño que preludia el triste letargo del invierno, sin que el precioso grano de la civilización latina hubiera quedado totalmente destruído. "Victi Victoribus leges dederunt", afirma Hugo de San Víctor.

Las grandes vías imperiales existían aún, lo mismo que numerosas ciudades, recorridas primero por las legiones victoriosas, luego por la muchedumbre de peregrinos. Los viajeros fijaban la mirada en los pórticos antiguos de los castillos y basílicas romanas, en los acueductos y foros, inscripciones y edificios públicos, mutilados por los bárbaros pero conservadores de una augusta grandeza secular.

Sobrevivía también la lengua, un poco deformada por el uso popular, permaneciendo sin embargo como el vehículo del pensamiento universal, trascendental y eterno de la Iglesia. El canal del derecho que partía de los juriconsultos, senado consultos y edictos pretorianos, continuaba su vigencia no obstante la vida turbulenta y el influjo anterior

del derecho germánico, más penal que civil. Los primeros Papas, Virgilio y Horacio, Modestino y Paulo, aún eran entendidos por las vacilantes asambleas y las provincias sojuzgadas.

En el silencio de los claustros se recogía la parte de verdad y belleza de Grecia y de Roma y fueron los monjes quienes tuvieron el doble mandato providencial de salvar la cultura griega y latina, sublimada por los Padres; y de educar razas nórdicas dueñas del territorio meridional, en una ósmosis con las razas y culturas del Mediterráneo.

En Bolonia renace el estudio del derecho romano y el derecho canónico toma el carácter de un derecho positivo. El monje Graciano del siglo once continuaba siendo estudiado en el Renacimiento como Santo Tomás iba a tener grandes comentaristas y expositores en aquella época.

Al mismo tiempo surgían en París aquellos genios franciscanos y dominicanos que hoy asombran el pensamiento contemporáneo con la misma claridad de aquellas épocas. No se puede olvidar que Dante y San Alberto, San Francisco de Asís y Santo Tomás, San Buenaventura y Escoto crearon un mundo en la literatura, las ciencias, la vida social, la teología y la patrística que venía por los cauces superiores de la tradición hasta la época en que afloró el Renacimiento.

Es la época de los comunes que luchan contra las pretensiones imperiales. Dichos comunes se hacen fuertes por su comercio e industria y echan las bases de los futuros organismos políticos. Cada ciudad italiana se siente estrecha entre sus linderos. Génova y Pisa llevan sus emblemas a todas las riberas del Mediterráneo, mientras que los banqueros lombardos y florentinos dominan los mercados aún de París y de Londres.

Roma, desde el pontificado, es aún ciudad eterna, la legisladora universal de las costumbres y de la fe. Una legión de misioneros surgida de las orillas del Tíber se desparrama por el extremo Oriente y el Occidente. De esa manera Italia, sin armas ni armada, domina pacíficamente en Europa y fuera de la misma, elevándose a una altura que no conoció el milenio anterior. El Renacimiento italiano toma su fuerza moral del culto de los grandes ideales de patria y religión, el cual asumiendo una posición ante la literatura y la vida, se llama humanismo. Petrarca trazó un camino y fue seguido en los siglos catorce y quince por espíritus de élite. Buscadores de códigos, traductores, poetas y pensadores, como Ariosto, Maquiavelo y Girardin, favorecidos por mecenas cada día más numerosos entre los Médicis florentinos, los Esforza en Milán, los Este en Ferrara, los Montefeltro en Urbino y los Papas Nicolao V y León X en Roma. De la oscuridad de las bibliotecas resurgían las obras clásicas; aparecía la imprenta en Italia en 1465 para multiplicar los ejemplares al mismo tiempo que las recompensas reales se prodigaban a los traductores. Una nueva cultura se formaba y propagaba en las metrópolis hasta llegar a los más modestos caseríos.

Revestidos de un halo cuasi religioso los héroes de Grecia y de Roma, renacía espontáneamente el sentimiento de la dignidad del hombre, de sus facultades materiales y morales. De ahí nació sin em-

bargo, cierta idolatría del hombre, descuidando a veces su trascendencia metafísica y religiosa. El arte antiguo fecundaba el pensamiento literario, filosófico y artístico del humanismo y el hombre renacentista italiano se embriagó con el pasado, a menudo sin discriminación de doctrina.

El Palazzo Vecchio es como el punto de partida. Sus arcos, **la Loggia dei Lanzi**, es el primer museo propiamente dicho de Italia, abierto al público. Entre la Loggia y el museo se elevará más tarde el **David** de Miguel Angel, símbolo de juventud y fuerza, mientras que al otro lado del palacio surgirá la fuente de **Ammanati**, en la cual las divinidades marinas, Neptuno, los tritones y nereidas, alternarán con los gestos de una extrema elegancia.

En el otro polo de la ciudad se alza Santa María dei Fiore, mandada a construir por un decreto de la República, decreto que preceptúa que su construcción arquitectónica sea como la síntesis de una gran alma colectiva de todos los ciudadanos, unidos por una misma voluntad. Porque la intención renacentista era no solamente recordar las antiguas grandezas, sino superarlas.

La primera demostración de aquel ímpetu lo dió Brunelleschi con su cúpula, una etapa de la arquitectura. Era la cúpula del Panteón romano que, de hemisférica se convertía en ojival y se asentaba no ya sobre cuerpos cilíndricos y masivos del muro sino sobre un alto tambor, el mismo que descansaba a su vez sobre las columnas unidas. Más tarde Miguel Angel elevará más el tambor sobre la cúpula de San Pedro, le abrirá grandes ventanas, le dará luminosidad, aire más espacioso y llegará a la majestuosa altura de 137 metros, cosa jamás imaginada en la historia antigua.

Al lado del baptisterio y del Duomo, surgía el Campanille del Giotto, de una arquitectura elegante por sus finas esculturas, riente por la policromía de los mármoles, en el cual el Renacimiento se insinuaba mezclando las sibilas con los pasajes de la Biblia. Esa mezcla de lo pagano y lo religioso es una de las características del Renacimiento italiano. Por toda Italia se iba a sentir el fenómeno renacentista por obra de Alberti, de Leonardo, de Bramante, de Miguel Angel, de Rafael.

La escultura tuvo su lugar prominente al lado de la arquitectura. En ella sobrevivió el mundo antiguo, lo cual nos permite a nosotros contemplar bellos monumentos que hicieron el encanto de Grecia y de Roma. Los maestros del Renacimiento han estudiado las reliquias de la antigüedad clásica con tal éxito que a veces sobrepasó los antiguos modelos helenos y latinos.

Delante de las terracotas de Della Robbia, de sus innumerables esculturas funerarias, en los sarcófagos de Florencia, Volterra y Chiusi, se descubre el genio creador. Las catedrales de Siena y de Orvieto y la Cartuja de Pavía, nos dan un testimonio fidedigno de un arte que despertaba creando. En los Abruzos, en Lombardía, en Venecia, en la alta Umbría, aparecían tabernáculos, torres, portales, altares, de un arte nuevo, ingenioso y alegre.

Idéntica cosa sucedía con la pintura. Cavallini en Roma y Giotto en Florencia fueron los precursores. Ellos, como los poetas del "dol-

ce stil nuovo”, rompieron las ligaduras que los unían al gótico y al bizantino y preparaban los caminos a los nuevos horizontes.

Con Giotto, la pintura italiana entra por los pórticos de la historia; entrada triunfal porque él cultivó todas las artes y su obra no se limitó a una sola ciudad o región ya que franqueó rápidamente la Toscana y presentó aquel estilo, dramático y movido, tanto en los retratos como en los frescos.

El fresco tiene al Giotto como a su patriarca. Italia le debe una primacía que se mantiene hasta nuestros días. Basta recordar los frescos del Campo Santo de Pisa, los de Simón Martini y de Lorenzetti en el palacio comunal de Siena, los de Masaccio en el Carmen de Florencia, los de Luca Signorelli en la Iglesia de Orvieto, los de Rafael en las cámaras del Vaticano y los de Miguel Angel en la Sixtina. Ningún país los ha superado ni igualado y todos son el eco del gran artista de Asís.

Florencia fue el taller de los artistas y la academia de los pintores. Allí nacieron también Fra Angélico, Filippo Lippi y Leonardo quien vivió en ella treinta años. De la Escuela Florentina son Marini, Lorenzetti, Perugino, Pinturichio y Miguel Angel. ¡Qué pléyade más extraordinaria!

Ferrara y Venecia son una escuela independiente, sobre todo Venecia donde la embriaguez del color tiene en Bellini su máximo exponente.

Más tarde Tintoretto y Pablo Veronés lograron sucesos semejantes a Bellini y son gloria y corona de la ciudad patriarcal de San Marcos. El Palacio ducal, la Señoría y la Basílica son por sí mismas una escuela brillantísima: la escuela veneciana. Ruskín, en “Las Siete Lámparas de la Arquitectura” describió de manera insuperable el alarde del estilo veneciano, síntesis de Oriente y Occidente dentro de una armonía incomparable.

Roma, afligida por el cisma, pauperizada por las pestes y despoblada, había quedado en el segundo plano. Hacia el siglo quince los Papas empiezan la labor de un mecenazgo que no termina aún, de todos los confines de la península: Fra Angélico, Ghirlandaio, Melozzo, Boticelli, Signorelli, Perugino, Pinturichio, Rafael y Miguel Angel, son los artistas del pontificado. Miguel Angel murió en 1564 y con su muerte cesa la primacía de Florencia. El reinado del Renacimiento tendrá desde entonces su sede en la ciudad eterna.

El Renacimiento italiano va a influir definitivamente en toda Europa. Los castillos franceses de Blois y Fonteneblau, los de Louvre y las Tullerías. Los hoteles alemanes de Heidelberg y Colonia; el Prado y el Escorial en España; el hotel Ville de Amberes, son un eco del Renacimiento italiano, con sus modalidades y peculiares acentos.

XVII — LEONARDO DE VINCI (1452-1519)

Leonardo, genio incomparable, representa la crisis del humanismo y asiste a la crisis religiosa que tuvo lugar en Italia en el siglo quince. El humanismo, como su nombre lo indica, había concentrado la trascendencia en el hombre como centro del universo, distinto

a la edad media en la que Dios constituía el principio, la meta y el objetivo de la cristiandad. En el siglo quince la mirada hacia el hombre va a cambiarse en la mirada a la naturaleza y el hombre va a ser considerado como parcela del universo.

En aquella época se opera un cambio que reviste los caracteres de tragedia. En el mundo moral se está incubando la reforma, en el mundo intelectual aparece la discriminación entre el arte y la ciencia. Una de las consecuencias del humanismo consistió en confiar demasiado en los artistas a quienes se creyó capaces de resolver los problemas de geometría, de anatomía y de perspectiva, llegando Florencia a confundir el arte y la ciencia. El propio Leonardo parte del diseño para descubrir conocimientos científicos y él mismo afirmó que el diseño fue la base y la sustancia de sus prodigiosos conocimientos y descubrimientos. Según él, el cálculo matemático debería prevalecer sobre la imaginación, sometiendo el arte a la ciencia. Al proponerse un objetivo como artista quería fijar las leyes científicas.

“Para pintar, creó una teoría de la perspectiva; para construir el cuerpo humano, organizó una ciencia anatómica; para colorear, formuló la teoría de la sombra; para representar una planta, dedujo las leyes botánicas de observaciones empíricas, llegando poco a poco a embeberse en las leyes mecánicas, astronómicas, geológicas. Todas las ciencias constituyen para Leonardo el descubrimiento de la naturaleza. La alegría de tal descubrimiento le sugirió el principio de asignar a la pintura la misión de representar la naturaleza universal”.

En el dominio de la pintura, el humanismo no se había interesado sino por el hombre en el espacio. Contrariando esa tendencia, Leonardo se interesa por el hombre, sobre todo en cuanto expresa sus sentimientos en sus actos, y su interés se extiende entonces a los animales, a las plantas, a los ríos.

A la perspectiva lineal de los humanistas, Leonardo añade la perspectiva pictórica que tiene en cuenta el aire interpuesto entre el objeto y el ojo del observador, de donde arranca su posibilidad de representar los fenómenos atmosféricos, la lluvia, la nieve, los ríos, los peces en el agua transparente, las piedrecillas limpias en el fondo de los riachuelos claros, las hiervas verdegueantes, la superficie de las aguas y las estrellas en el cielo. “El fin del pintor y su tablero de operaciones es el universo entero, para Leonardo” (Leonello Venturi).

Para representar el diseño tradicional creía Leonardo que era preciso descubrir una nueva ciencia del color. Y Leonardo descubre las cualidades del color estando más bella cuanto se acerca más a la transparencia de los vitrales. De ahí surge una teoría de colores suplementarios y reflejos, a fin de que el color sea claro o no, según la distancia del plano sobre el cual aparece el objeto.

Distingue los distintos caracteres de la luz según que sea universal, individual o refleja.

La sombra le interesa más aún que la luz y descubre que las sombras del blanco no son negras sino azules y que las sombras de los demás colores dependen del color de la luz. El sabe que una pintura rugosa permite al color brillar más que en una superficie lisa y que el efecto de la luz y de la sombra exige una forma redondeada,

la cual aparece entonces como en una visión lejana y por lo mismo debe ir aparejada con cierta desproporción en las figuras.

De tal manera tuvo éxito en pintar y conocer los fenómenos de la naturaleza, que un pintor del siglo XIX, heredero ya de las ciencias naturales, poco más pudo adelantar en la producción del diseño. Sin embargo, reafirma Venturi, la pintura de Leonardo no concuerda sino parcialmente con su conocimiento del mundo.

La Virgen de las Rocas del museo de Louvre, puede considerarse quizás como el cuadro más característico y completo que nos haya dejado Leonardo. En él podemos apreciar lo que influye y lo que excluye de su conocimiento de la naturaleza. Se ha aprovechado de la perspectiva pictórica para crear el sentimiento de la atmósfera que rodea sus figuras y para quitar a la perspectiva lineal aquella sensación de vacío en que las imágenes aparecían sin respiración. Sin embargo, es la figura humana la que sirve de motivo principal, rodeada de una naturaleza como telón de fondo. Pasando del conocimiento de la naturaleza universal a la realización de las obras de arte, Leonardo limita considerablemente su campo visual. Su inteligencia se permite verlos proféticos hacia el futuro aunque su imaginación se desprende menos de la tradición del humanismo. Sin embargo, un elemento despreciado por dicha tradición, viene a ser protagonista en la pintura de Leonardo: es la penumbra!

“Aquel artista que huye de las sombras, huye de la gloria. Mirad en los caminos la mirada de los hombres y mujeres al atardecer cuando hace mal tiempo: cuánta gracia y dulzura contiene? Una gracia externa de sombras y de luz aparece en la mirada en los que están sentados en el suelo en casas oscuras; los ojos de quienes los contemplan ven la parte sombreada de aquellas miradas oscurecidas por las sombras de la casa y, a la parte esclarecida de esa misma mirada, se une la claridad que da el esplendor del aire. La belleza es la Penumbra”, concluye Leonardo.

El haber tomado conciencia de la distinción entre el arte y la ciencia es el mensaje que nos ha dejado Leonardo. Genio universal que asiste a la crisis del humanismo en que se habían confundido la ciencia y el arte y en el que el hombre había colocado en el centro de sus consideraciones, olvidando a veces a Dios, a veces a la naturaleza, a veces los grandes principios metafísicos y trascendentales.

Nació Leonardo en Florencia en 1452. Entró muy joven al taller de Andrea del Verrocchio y a los veinte años estaba inscrito en la corporación de pintores florentinos. Protegido por Lorenzo de Médici, le encargó diversos trabajos. En 1483 se encuentra en Milán en la corte de Ludovico el Moro, con quien trabaja como arquitecto, como pintor y como ingeniero. Entre 1485 y 1497 pintó la **Cena** en Santa María de las Gracias, obra dramática insuperable e insuperada. Dos años más tarde se produjo la fuga de Ludovico cuando la invasión de Milán por Luis XII. En el año 1500 empieza su vida errante que dura hasta 1516. Fue Leonardo a Venecia y a Florencia en donde tomó contacto con César Borgia con quien trabajó de ingeniero.

En seguida conoció a Maquiavelo. Después de la catástrofe, Leonardo regresó a Florencia y a esa ciudad Soderino le encargó la

Batalla de Anchiari para la sala del gran congreso. Pasó un tiempo entre Florencia y Milán disputándose ambas ciudades. Elegido Papa León X, fue llamado a Roma más que todo a investigaciones científicas. Muerto el Papa, se fue a Francia, a la corte de Francisco I, cerca al castillo de Cloux, en donde murió en 1519.

Lo más importante de su obra lo constituyen la **Cena**, su **Gioconda** y los numerosos diseños, muchos de los cuales son verdaderos descubrimientos científicos. Se distinguen por su nitidez, precisión y racionalidad lo mismo que por la sugestión vibrante de la vida.

La composición de Leonardo tiene más unidad que todas las obras del humanismo anterior, en el cual el conjunto y la unidad se hacían más por juxtaposición de partes. La **Adoración de los Magos**, de L'Uniffici en Florencia y el **San Jerónimo** de la Pinacoteca vaticana, demuestran cómo la fuerza de los efectos de luz y la energía de la expresión son muy superiores en las obras no acabadas", afirma Lionello.

La **Gioconda** es el triunfo de la penumbra y de la sonrisa amarga: "Una luz débil, en movimiento, hace aparecer una imagen. Los velos tiemblan, los planos son ondulados con el mismo ritmo en la frente y las manos, los párpados pesan sobre los ojos y toda la figura está invadida por una amarga sonrisa. Todo es misterioso en esta imagen".

La gracia divina le dió un no se qué de sobrenatural a sus producciones, especialmente al final de su vida, atormentado por pasiones, persecuciones, tremendos interrogantes, graves problemas religiosos y geniales inquietudes.

XIII — MIGUEL ANGEL (1475-1564)

Vino al mundo Miguel Angel el 6 de marzo de 1475 en su castillo del Casentino. Su padre Ludovico Buonarroti Simoni, era gobernador. Al término de su mandato llevó a su hijo y lo colocó a los 13 años en el taller de Ghirlandaio, muy conocido entonces como jefe de escuela, en aquel aprendizaje donde pudo Miguel Angel conocer todo el significado valioso de la escuela florentina.

Desde el principio se mostró Miguel Angel refractario a la escuela tradicional. Su temperamento se adecuaba más a la expresión de los volúmenes y a las formas que a la mera narración de los hechos. Pronto lo encontraremos, protegido por Lorenzo el Magnífico, frecuentando los jardines de los Médicis, copiando también a Giotto en Santa Croce y a Masaccio en el Carmen. En el jardín de los Médicis, pudo nutrir su fantasía de arte clásica en el mármol, sustancia propia para la forma expresiva.

De su primera juventud data su trabajo llamado **el Combate de los Centauros**, aún conservado en la casa de Buonarroti en Florencia, trabajo que consideró él como una de sus obras más logradas.

El espíritu de rivalidad con la escultura antigua que caracteriza al Renacimiento, se adueñó también de Miguel Angel quien, luego de haber ejecutado a **Cupido dormido**, tuvo ocasión de ir a Roma

en 1496 en donde esculpió para su amigo Gaili el **Baco**, actualmente en el museo de Florencia; y creó, por orden del cardenal Groslaye, la célebre piadosísima **Pietá** que todo el mundo admira en la nave derecha de San Pedro, clasificada como una de las mejores esculturas de todos los tiempos. Se cuenta que al ser preguntado por qué había esculpido tan joven a la Virgen, contestó: "Ella nunca envejeció". Este conjunto marca una etapa en la evolución de su arte. "El artista, recordando quizás una escultura gótica, esculpe a Cristo inanimado sobre las rodillas de su madre, reviviendo con todo vigor el drama de la Pietá. La Virgen, envuelta en los pliegues de su vestido que forma una amplia base al grupo, presenta a los fieles el cuerpo exangüe de Cristo. El contraste entre las sombras acentuadas por los vestidos y la fragilidad del cuerpo del Señor es uno de los motivos dominantes del tema" (Valerio Romani).

De regreso a Florencia obtuvo de los obreros de la catedral un grueso bloque de mármol abandonado. De tal bloque nació el **David** que causó estupor como anatomía y fuerza, y fue erigido solemnemente al frente de la Signoria, donde aún se conserva. El joven héroe, como un gigante, de piernas enérgicas y tensas, lanza su mirada de águila sobre el contendor.

Julio II llamó a Roma a dos grandes artistas: Bramante y Rafael y quiso que Miguel Angel construyera su gran mausoleo para San Pedro. Dos grandes ambiciones han concurrido a la concepción de tal obra: el sentimiento de la gloria en el Papa y el deseo de algo gigantesco en Miguel Angel. Debería tener al rededor de cuarenta estatuas: sibilas, profetas, figuras alegóricas rodeando el oratorio del Pontífice. Esclavos encadenados simbolizarían las artes prisioneras de la muerte. Vicisitudes diversas impidieron ejecutar la totalidad de la obra, de la cual no quedaron sino el **Moisés**, los dos esclavos del Louvre y otros esclavos conservados en la academia florentina. El mismo Papa impidió que el mausoleo fuese terminado al obligar a Miguel Angel a decorar en la Sixtina. Protestó el artista **por no sentirse pintor**, pero la férrea voluntad de Julio II le presionó a comenzar la obra en 1508.

"Imaginó, en el inmenso espacio, una arquitectura de mármol en la cual dispuso sus figuras, interpretadas por las voces más profundas del espíritu humano. No es una historia narrada sino una evocación dramática de la creación que anima la realización pictórica. Después de haber descartado su primera concepción de representar ahí a los doce apóstoles, Miguel Angel compuso su gran sinfonía bíblica como un poema homérico" (Mariani).

"**La creación del hombre** por Miguel Angel no es la narración de un episodio. Es el poder divino que se encuentra con una forma humana, aún desprovista de espiritualidad. Dios llega, llevado en el espacio por su propia voluntad, rodeado de los ángeles. Delante de El está Adán, a imagen de la forma divina, en un cuerpo armonioso y perfecto, sin conciencia de sí mismo; pero el contacto del dedo divino imperativo con el dedo inerte del primer hombre, es la chispa que hace brotar la vida en Adán y le comunica una fuerza misteriosa que se reparte por todos los miembros".

Bajo la súplica del cardenal Julio de Médicis se dedicó a realizar la tumba en la sacristía de San Lorenzo. El gran artista le dió todo el carácter atormentado, religioso y recogido como lo concibió en su interior. Siguiendo a Platón, no va a descubrir la parte científica, como Leonardo, sino que a través de la envoltura terrenal dejará entrever la inmortalidad del espíritu.

El sitio de Florencia le encontró al pié de su patria como arquitecto militar. Desde entonces, terminada la República, empezó a sentir cada día más la voz interior y la necesidad de la soledad. La muerte de parientes y amigos, el recuerdo de la voz amenazante de Savonarola y sus pláticas espirituales con Vitoria Colonna, habían dejado huella profunda en su grande alma. Es entonces cuando Clemente VII le llama y le ordena pintar el **Juicio Final**, ejecutado bajo Pablo III, de 1536 a 1541.

Existe un breve diseño del Juicio Final en la Buonarroti y se han escrito muchos volúmenes sobre el Juicio Final de Miguel Angel. La visión del artista es unitaria, dramática; surge de su espíritu como una rebelión contra las miserias del mundo y los pecados de los hombres. El artista había llegado a una concepción amarga de la vida; de ahí que los colores sean generalmente sombríos y las sombras se acentúen. En la cima del gran tesoro, contra un cielo lívido, la imagen gloriosa de Cristo domina la tumultuosa asamblea final de la humanidad.

La edad media y el Renacimiento habían pintado el Juicio Final como una reunión de bienaventurados guardando la jerarquía, en torno a Cristo que pronuncia las palabras de premio y de condenación. En la Sixtina, Miguel Angel no tiene jerarquía; los buenos, sea cual fuere su linaje o condición y los malos, ocupen la posición que ocuparen, están mezclados. Todo va convulsionado en la tremenda gravedad de la hora. Los santos y los mártires miran al Salvador y le muestran los instrumentos de penitencia o de suplicio. La Virgen está sobreco-gida y como resguardada en el inmenso manto de su hijo, esperando la sentencia final.

“El artista parece haber reunido en esta obra su experiencia plástica. Ha creado en proporciones gigantescas y en grupos dramáticos equilibrados en el espacio, con un sentido de unidad sin precedentes; sin embargo, el cuerpo humano aparece castigado y él mismo dibujó su efigie en la piel de San Bartolomé desollado, una efigie atormentada y sobreco-gida”.

Cuando le fue entregada la construcción de la Iglesia de San Pedro probó que su genio era igualmente superior como pintor, como escultor y como arquitecto. Treinta años, anciano ya, estuvo dedicado a la grandiosa fábrica del templo mayor de la historia. El mismo dirigía la obra, hacía los diseños, orientaba, controlaba y realizaba maquetas de madera como una que podemos conocer en el museo de la Basílica.

Murió el artista al Ave María el 18 de febrero de 1564, en su casa cercana al foro de Trajano. No le tocó ver el término de su cúpula ni el templo, pero dejó todo provisto de tal modo que a sus sucesores les correspondió coronar la obra sin cambio fundamental.

XIX — RAFAEL (1483-1520)

Sanzio nació en Urbino el 28 de marzo de 1483. Su padre Juan Sanzio era pintor y encauzó al hijo por el arte, aun cuando muy joven Rafael quedó huérfano. Su sensibilidad exquisita y la vivacidad de su espíritu fueron aprovechados por los pintores de la corte de Federico de Montefeltro y por la temperatura artística de aquella ciudad, entonces en el apogeo de su cultura pictórica. A los 16 años vino a Perusa en donde tuvo la fortuna de tener por profesor y maestro al Perugino. El adolescente genial absorbió rápidamente la ciencia de su maestro y éste a la vez lo estimuló de tal modo que lo tuvo de auxiliar en la pintura de la sala de Cambio. Con gran admiración de todos, sobrepasó a su maestro.

No tenía aún 19 años cuando fue llamado a decorar con pinturas la Iglesia de San Francisco en Città Castello. El **Matrimonio de la Virgen y la Coronación**, conservados, el primero en la galería milanesa y la segunda en la vaticana, son sus dos primeras producciones. Los críticos comparan el **Matrimonio de la Virgen** de Rafael con el fresco del Perugino en la **Entrega simbólica de las llaves de San Pedro**, en el Vaticano, para deducir que la simetría y la composición arquitectónica son escuela del maestro, sobrepasándole el discípulo en la elegancia, la serena belleza y la perfección de los colores.

En 1508 llegó a Roma, escenario definitivo de su grandeza. Ahí se puso en contacto con las maravillosas reliquias de la antigüedad y conoció personalmente las nuevas excavaciones de las cuales extraían estatuas, columnas, capiteles, llenando de estupor a los artistas, de admiración y simpatía por los clásicos antiguos. Rafael aprendió el arte de extraer la belleza ideal de las formas naturales y de enriquecerla con finísima decoración, en lo cual los antiguos maestros habían dejado portentos. Y, entonces, el gran Sanzio llegó a la máxima perfección en sus realizaciones, bajo el amparo de los Papas. Empezó en el Vaticano por la Cámara de la Segnatura, la más grande sala decorada después de la Sixtina, en la que trabajó durante 4 años.

Tenía la sala cuatro muros para decorar. Concibió su tema con tal perfección y estilo que cada una de las partes guarda armonía con el conjunto y puede separarse sin menoscabo de su belleza y significación. El tema escogido por Rafael es la evolución de la humanidad en sus facultades superiores y su inspiración. Y como la vida humana está gobernada por la inteligencia, la cual viene esclarecida por la ciencia, preferentemente por la teología, ciencia que instruye al hombre en su origen divino y en sus destinos eternos, dicho tema ocupa la primera parte. En segundo lugar viene la filosofía que, según la concepción aristotélico escolástica, abraza la física, la geometría y las matemáticas. La jurisprudencia determina los deberes y derechos de cada uno, tiene su sitio en el tercer puesto. Las bellas artes, la música y la poesía que representan la eterna juventud de la vida, tienen el cuarto lugar en los celebérrimos medallones de plafondo.

Los grandes frescos de los muros están subordinados a los medallones. En el Vaticano y específicamente en la sala de la Segnatura, se revela el genio portentoso de Rafael quien, saliendo del dominio de

las puras abstracciones, ordena y pone en valor aspectos tan numerosos de la actividad humana.

En el **Apolo Musageta**, en el **Monte Pernaso** que agrupa los más grandes poetas de la eternidad, la poesía ocupa una de las paredes de la sala. Al lado opuesto la jurisprudencia, en compañía de un Papa y de un emperador en el acto de sancionar las leyes. La filosofía está representada en una tercera pared por un grandioso edificio de estilo clásico en el cual se destacan las figuras majestuosas de Platón y Aristóteles. A su lado, sobre la gran escalera que conduce al edificio, los sabios antiguos forman diferentes grupos, unos solitarios y pensativos, otros exitados por el ardor del diálogo o de la controversia, ocupados en consultar los volúmenes y en trazar figuras geométricas.

La teología domina sobre el fresco opuesto en aquella genial y cristianísima producción llamada impropriamente la **Disputa del Sacramento** en vez de llamarse el **Triunfo de la Fe**. El **Empíreo**, con sus coros de ángeles, querubines, serafines y bienaventurados, rodeando a la Santísima Trinidad, ocupa la parte superior. La Iglesia militante representada por los padres y doctores, obispos y Papas, filósofos y poetas, mezclados con los simples fieles, están debajo y a los lados del altar en el cual fulge la Hostia Santa. Toda la escena, no obstante la variedad de la composición, exhala armonía y paz. La curiosidad del espectador se siente satisfecha después de haber sido vehementemente **despertada**. Qué otro artista hubiera podido desarrollar en un espacio reducido, la expresión de una doctrina con tal calor de convicción, con tan exquisita nobleza en las figuras, con tanta profundidad en las tesis, dogmas, misterios y funciones de cada una de las ramas de la cultura?

La **Disputa del Sacramento** y la **Escuela de Atenas** sirvieron para realizar tesis perfectas, para reivindicar los valores del espíritu y para proclamar, con sin igual osadía y majestad, la estabilidad de los dogmas contra las convulsiones enloquecidas de los reformadores.

La Cámara de la Segnatura fue terminada al cuarto año después de haber empezado la ímproba labor y cuando Miguel Angel pintaba los frescos de la Sixtina. Ambos artistas y sus frescos en el Vaticano, constituyen el ápice del Renacimiento y el logro más cumplido del mecenazgo de los Papas.

Otras tres alas serán pintadas por Rafael. La primera fue dedicada a problemas teológicos, artísticos y morales; las demás salas serán decoradas por él, con el triunfo del pontificado, como un hecho histórico, teniendo el acierto de escoger el instante más dramático de la historia como Heliodoro arrojado del templo, como Atila detenido por el Papa San León, como la batalla de Ostia y la del puente Milvio contra Magencio, como en la Misa de Bolsena, como en el coronamiento de Carlo Magno, o en la aparición del Lábaro en el bautismo de Constantino.

Según Bartolomé Nogara: "desde el punto de vista artístico, por la composición, el movimiento y la primorosa distribución de los colores, la cámara de Heliodoro, la Misa de Bolsena y San Pedro en la prisión, constituyen la cima en el camino de triunfos recorridos por

Rafael. Acosado por sus mecenas, apenas tenía tiempo para cumplir los compromisos. Papas, cardenales, duques, marqueses, conventos, se disputaban el honor de contratar con Sanzio un retrato, un fresco, una imagen un diseño. Como si esto no bastara para un hombre, muerto Bramante, fue encargado de la Fábrica de San Pedro para el estudio de los planos y la dirección de los trabajos”.

León X le encargó igualmente la conservación de los edificios, escrituras e inscripciones antiguas, a todo lo cual se consagró con admirable dedicación y comenzó a reparar el plano topográfico de la Roma antigua, cuyos apuntes importantísimos sirvieron de base a sus sucesores para la obra posterior.

Por tantas ocupaciones tuvo que apelar a Julio Romano, Giovanni Penni, Juan de Ubine, sus más excelsos discípulos, quienes lo interpretaron maravillosamente, de tal manera que es difícil a veces reconocer la obra directa de Rafael y aquella otra dirigida por él y ejecutada por los discípulos. El cuadro de **La Transfiguración**, conservado en la pinacoteca y que es considerado por numerosos críticos como la primera producción pictórica de la historia, no pudo ser terminado totalmente por el maestro. Debajo de las nubes pintó Julio Romano, según diseño del maestro. Sobre este cuadro maravilloso se han escrito volúmenes y quien desee conocerlo a fondo puede recurrir a la historia de los Papas de Pastor, posiblemente exhaustiva del tema.

Las vírgenes de Rafael son suyas en la composición y el diseño, pero no pocas recibieron el color de los discípulos bajo la dirección de Sanzio. Sin embargo la **Virgen de Foligno**, el **Isaías de San Agustín**, la **Virgen de San Sixto** fueron pintados totalmente por él. El mismo crítico, citado delante, conceptúa que la **Virgen de Dresde** y la **Transfiguración** llegan en su creación al sumum, en la sobrenaturalidad del arte y en la expresión de profundidad del sentimiento divino que invadía su alma de artista y cristiano.

Cuando terminaba la parte superior de la **Transfiguración** y había terminado el maravilloso diseño del conjunto, murió el artista. Ningún príncipe o escritor había suscitado un sentimiento tal al morir. La bondad de su carácter, la cortesía de sus maneras, la serenidad de sus concepciones, la genialidad de sus creaciones, la sinceridad de su fe religiosa, le habían ganado la admiración y simpatías universales. Respetuoso con su maestro, benévolo con sus rivales, afectuoso con sus discípulos, cortés con todo el mundo, desinteresado y sin asomo de egoísmo, colaborador con quienes solicitaban su ayuda y apoyo, original, clarísimo en la concepción y genial en el desarrollo, fue considerado como el artista más bondadoso y cautivador de cuantos conoció el Renacimiento.

Y Nogara continúa: “Rafael no tiene la universalidad de los conocimientos de Leonardo, ni el espíritu volcánico, impetuoso de Miguel Angel, ni fue escultor en sus creaciones. Les supera en la limpieza de sus costumbres, en la profundidad de su fe religiosa, en la medida innata, en la gracia y armonía del genio, en el poder de síntesis que le permite fundir soberanamente en un todo orgánico diversas edades, escuelas y academias. En él, la escuela de pintura que arranca

de los flamencos y del Giotto, que se conjugan en todo lo que tiene de logro y hermosura, superándolos en una graciosa concepción divina y humana, portentosa y osada, genial y clarísima”.

Los que conciben a Rafael como un gran artista, que son todos los grandes posteriores a él, lo estudian con placer, admiración, entusiasmo y estupor.

Hoy mismo, Dali entre muchos, lo considera como mentor y paradigma.

XX — TICIANO (1487-1576)

Ticiano Vercelli, o la longevidad en el arte!

Guiseppe Fiocco, crítico de arte y profesor de la Universidad de Padua, termina así su análisis sobre la personalidad artística de Ticiano: “De Caravaggio a Rembrandt, de Rubens a Velásquez, de Watteau a Fragenard, de Tiepolo a Gerardi, de Dela Croix a los impresionistas, él aparece como el precursor y el símbolo de la pintura eterna”.

En su primera formación fue discípulo de un mosaicista; luego estudió en el taller de los hermanos Bellini y finalmente trabajó con su hermano mayor. Giorgione fue propiamente su maestro y Ticiano aprovechó las enseñanzas, acrecentó los descubrimientos del maestro y fijó en la **Tempestad** el dominio de la atmósfera sobre todo un cuadro, caso insólito hasta entonces.

Muerto Giorgione, algunos de sus diseños fueron perfeccionados por Ticiano y en no pocas producciones de la juventud respetó las normas de pintura desbordadas y cálidas del preceptor. En la **Madonna de las Rocas** y en los frescos de Padua, Ticiano recogió los primeros laureles como inmortal. Rubens y Van Dyck son considerados como un himno al maestro. Ticiano fue audaz en los proyectos y amigo de la solidez monumental.

Aunque su viaje a Roma data de mediados del siglo y aún cuando, según él poco influjo tuvieron en su espíritu las antigüedades clásicas de Roma y los grandes maestros, Rafael y Miguel Angel, es lo cierto que producciones suyas como el **Triunfo de la Fe**, no se conciben sin antes haber estudiado los admirables frescos de la Sixtina y de la Segnatura.

Su gigantesca **Asunción**, destinada al gran altar dei Frari, terminada en 1518, es una orgía de colores, en medio de la magnificencia de los ángeles que sostienen a la Virgen victoriosa.

Sus retratos psicológicos representan cada uno una raza, una voluntad, un poder, un misterio. **Tomaso Masti**, de Florencia y **El Hombre del gante** de Louvre son el prototipo.

El segundo período de su carrera empieza en 1520 y se inaugura con el altar patético de Ancona. Esta obra y su **San Pedro Mártir** le dan el dominio, en forma majestuosa, de la literatura pictórica renacentista que había llegado a su madurez. Al lado del cuadro principal de Ancona, numerosas obras del Ticiano le ganaron admiración y simpatía, tales como la encantadora figura de la **Virgen y el Niño**, el pequeño **San Juan y San Antonio Abad**.

La tercera época del Ticiano marca la preponderancia por el gusto profano, acompañado de conquistas técnicas tan impresionantes como su fantasía. Entonces aparece el hombre fulgurante precisamente al despuntar las primeras jornadas victoriosas de Carlos V. Período mundano en que el artista es reclamado en todas partes. Para el duque de Urbino ejecutó los grandiosos retratos de Francisco María Della Róvere y de su esposa. La fogosidad en esta época se advierte en el **Ecce Homo** de Viena, en el **San Rafael y el joven Tobías** de Venecia y en la **Batalla de Cadora**, en el palacio ducal.

Su obra posterior tiene singulares méritos porque parece celebrar, dice Fiocco, su encuentro en Roma. **El sacrificio de Abraham, la muerte de Abel y David triunfante** son geniales producciones en el plafondo de la salute.

El retrato tiene una especie de tinte musical entonces, unas veces por la armonía que procura en unir diferentes edades, otras por colocar las figuras en un ambiente de sutil inspiración como en **San Paulo III y los sobrinos Farnese**; finalmente, algunas como en la de **Carlos V** caracoleando su caballo, lleno de ímpetu y afirmación.

Anciano ya y débil de vista, produjo la majestuosa **Anunciación** de San Salvador y la **Pietá**, preludio de su propia tumba, en los cuales la técnica y la purificación del pensamiento realizaron el efecto grandioso.

En Ticiano el color es una orgía, la majestad de las figuras un tema, el brillo y luminosidad de las imágenes una consigna. A veces fue carnal y sexual en sus Venus y cupidos. Pero su fe religiosa no periclitó jamás.

XXI — TINTORETTO (1518-1594)

En el Renacimiento, los pintores venecianos, Ticiano, Pablo de Verona, Palma, se embriagaron con el color de la ciudad y se propusieron glorificar la opulencia de la gran metrópoli mercantil con sus púrpuras y telas, oro y azul. El Tintoretto se les separa totalmente. En aquellos, el color constituye una ciencia y un placer cuasi-morboso, mientras que Tintoretto está más atento al diseño y a la composición. Aquellos tienen cierta voluptuosidad en halagar los sentidos y en despertar apetitos, mientras que Jacomo Robusti, llamado por sí mismo Tintoretto, como aprendiz en la tintorería de su padre, procura siempre el dominio de las tesis sobre el color y del diseño sobre la decoración.

A los 16 años entró en el taller de Ticiano del cual salió poco después para trabajar con su compañero Schiavone. Alma profundamente religiosa la de Tintoretto, trabajó toda la vida en Venecia casi con un sentido misionero de la pintura. Hombre de hogar, parece haber vivido para su familia y para un círculo restringido de amigos, consagrado tenazmente a su labor, de la cual descansaba en la música, otra afición profunda de su alma.

En 1548 ejecuta el famoso **Milagro de San Marcos**, una de las más excelsas pinturas, revelándose un colorista tan agudo como sus antecesores y sobrepasándolos en el diseño. Ahí empieza un prestigio

que le acompañó de por vida. En 1560 empezó a trabajar para la confraternidad de San Roque, cuyos muros pintó con primor. En 1574 le compró su padre un pequeño palacio, no lejos de la Madonna del Orto, donde transcurrió su vida los últimos 20 años. Después de la muerte de su hija que le causó una profunda herida interior durante toda su existencia, pintó para el palacio de los duques en Venecia su monumental **Paraíso**, inmensa y gloriosa exaltación de la fe.

Tintoretto tiene cuidado en poner en juego con la misma preocupación artística el diseño, el color, la composición y la ejecución. Concibió su arte como un compositor de orquesta para que todos los elementos desempeñaran papel coordinado y armonioso. Tintoretto, según su crítico François Fosca, no ha dejado un solo momento la voz de sus sinfonías pictóricas al solista.

Para entender esto, continúa, basta comparar la **Presentación de la Virgen en el templo** con la de Ticiano. En Ticiano, el paisano que lleva la ofrenda atrae fuertemente y casi absorbe la atención del espectador. En Tintoretto la escalera, las líneas, el conjunto, conducen a admirar a una tierna joven a los pies de la gran figura de Dios Padre y más que todo nos conducen a mirar con atención a un Niño que se destaca como centro de importancia.

“Mientras más se estudia a Tintoretto, más se puede asegurar que jamás ha existido un artista que haya profundizado de manera más íntima en las fuentes de la composición, para sacar efectos llenos de sabiduría y encanto”. A menudo rehusa la simetría para pintar círculos concéntricos que se desenvuelven en torno al objetivo central. Tal por ejemplo, el **Paraíso** y el **Milagro de San Marcos**; otras veces, torbellinos furiosos, como en la **Matanza de los inocentes** logran idéntico fin; como lo tienen igualmente oblicuas contrarias, como se puede ver en el **Monte Calvario**. Algunas producciones suyas tienen la singularidad de ocupar solamente la mitad de la tela, mientras en la otra mitad se representa un motivo aislado.

Pintó, artista y agudo en los dominios de la perspectiva, hoy tan descuidada, infinito número de posiciones, movimientos, dramatizaciones y organización de actitudes plásticas. Casi nunca se encuentra en Tintoretto lo estático. Más preocupado del espacio que del tiempo, las dos categorías que tanto agitan a los filósofos, Tintoretto nos da sin embargo el sentido de la duración, sugiriéndonos el movimiento, con los gestos de los personajes y sus actitudes puestas en escena.

En Ticiano y Veronés el motivo de la fe fue a veces un pretexto que diera ocasión al color, a la majestad y al tono artístico. Tintoretto pone todos los recursos admirables de su paleta, de su ciencia y de su imaginación al servicio de la fé. El arte en Tintoretto es un medio y no un fin. Penetrado en el espíritu del Evangelio que leía y meditaba, quería representar a Jesucristo y sus discípulos como ellos debieron haber sido según las páginas inspiradas: gentes pobres sobre quienes la vida del trabajo manual imprimió sus huellas. Nada de las suntuosas **Bodas de Caná**, de Veronés, ni de la esplendidez de Ticiano. Sus discípulos, sus santos, son generalmente marinos curtidos en los viajes o figuras laboradas con energía por el peso del polvo y del calor.

Para Tintoretto el realismo no excluye el lirismo ni lo sobrenatural. La figura de Cristo que nos ha dejado se puede comparar con la de Rembrant. Tierno y fuerte, humano y divino, lleno de majestad en medio de los escarnios y misericordia con sus propios verdugos.

El desnudo en Ticiano, aunque no revela ninguna pasión sexual, es sin embargo de un naturalismo crudo. Tintoretto no perdió nunca el sentido cristiano de la vida ni de las costumbres, ni el sentido cristiano del cuerpo, templo del Espíritu Santo.

Como en el realismo de los retratos se conjuga un lirismo prodigioso, no pocos le consideran como el precursor del Barroco por tener sus pinturas, movimiento, y patetismo, grandiosidad y paroxismo.

El artista clásico desprecia el realismo y tiene a raya el lirismo. Lo que él desea es el equilibrio, el orden, la medida.

Al contrario, el Barroco tiende a armonizar el realismo y el lirismo, el arte con la idea. Esa tendencia se encuentra en Rubens, Rembrant, Greco y Zurbarán, Bernini y Pujet.

Los caracteres del Barroco se encuentran sublimados, llevados al ápice de la perfección en Miguel Ángel. Sus obras nos descubren un alma atormentada, dividida entre la carne y el espíritu; las de Tintoretto nos muestran a un artista que domina el conflicto y llega hasta el equilibrio más noble.

Es uno de los más excelsos, completos, nobles y osados artistas de la Iglesia.

XXII — CORREGIO (1489-1534)

Como era humanista, Antonio Alegre, llamado así por su ciudad natal, se firmaba "Antonius Laetus", haciendo igualmente alusión a su arte.

Vivió modestamente, consagrado a su trabajo y a su familia, entre Parma y su país natal donde murió el 5 de marzo de 1534 aún joven y en plena madurez de su arte. A la edad de 15 años frecuentó la escuela de Mantegna en Mantua donde colaboró en la decoración de la capilla mortuoria de su maestro.

Su temperamento lírico le llevó a dulcificar las figuras demasiado severas de Mantegna y a someterlas a ritmos más suaves. Sus primeras producciones, eco de la escuela de su preceptor, fueron bañadas, sin embargo, en una atmósfera límpida y dulce, tiernamente devota. Poco a poco trató de librarse del horizonte restringido, del ritmo demasiado fácil. Tímidamente, al principio, aflora en la poesía de su pintura un aire delicado, humilde, profundamente melancólico, de una intimidad psicológica recogida. El cuadro pintado para la iglesia de San Francisco, actualmente en Dresde, tiene una armonía tan perfecta, tan sencilla y airosa que recuerda a Rafael. En los años siguientes se interesó por dar a sus figuras un ambiente más personal, más interior, más apropiado a la expresión de melancolía suave y delicada. La Gracia de Corregio recuerda la Penumbra de Leonardo.

"Generalmente se admite que él conoció obras de Vinci, Sanzio y Buonarroti. En la Cámara de San Pablo en Parma es donde aparece más cercano a Rafael".

La **Ascensión** en la cúpula de San Juan y la **Asunción** para la cúpula del Duomo, tienen otro espíritu y más amplitud en la concepción. Por primera vez, en el arte italiano, el gran espacio de una cúpula viene abierto tan libremente a una visión de luz y movimiento" (Cesare Gnudi). La luz roja de la cúpula de San Juan es la de una caída de sol: las sombras son más profundas y densas y las figuras de los Apóstoles más sólidas. En la cúpula del duomo la claridad solar es meridiana. El color es policromado y embriagador, sin disonancia, no obstante alternar el verde pálido, el rosa, el blanco, el violeta, el azul, todos ellos embrujados en una luz dorada. Por todo el espacio se reparte el canto argentino que recoge los más hermosos acentos de adolescentes y de ángeles exultantes que acompañan a la Asunta.

En el **Desposorio de Santa Catalina** y en la **Madonna** de San Jerónimo, exhibe la realización más perfecta en la última faz de su vida.

En las mismas figuras mundanas que pintó, no dejó de ser tierno, discreto y honesto. Su fama se debió a su pintura e igualmente a la delicadeza en el dibujo de las figuras femeninas, de asombrosa fidelidad, todas ellas dotadas de calma, cierto abandono y serena alegría, mezclada con una languidez digna.

XXIII — DURERO (1471-1528)

Al principio del siglo quince surgían el realismo en los Países Bajos y el Renacimiento en Italia, con tesis y tendencias a veces polares, a veces menos distantes. Gracias a la riqueza de sus habitantes, la ciudad comercial de Nuremberg, manifestaba entonces una gran actividad en el gótico. En esa situación aparece en la historia Alberto Durero de una familia de 15 hermanos, hijos de un húngaro orfebre, que se había casado en Nuremberg. Aprendió en el taller de su padre al principio y luego en otros más desarrollados de su ciudad nativa. Casó en Nuremberg en 1494. Ahí sobreviene una crisis en su vida. El ha escrito que había puesto todo su cuidado en instruirse, en enriquecer su técnica. Pero habiendo oído hablar del arte italiano y conociendo algunas producciones de Mantegna, resolvió marcharse a la península, pintando en el recorrido como paisajista preciosas acuarelas. Hijo de una familia de artesanos, religioso y de vida sencilla, el contacto con la civilización, allende los Alpes, le sacudió vivamente sobre todo en lo que tenía de fuerza individual en las figuras y caracteres psicológicos. Habiendo regresado a Nuremberg instaló su propio taller. Durero fue entonces un diccionario de la naturaleza. Durante la peste de 1496 pintó una serie de catorce grabados ilustrando el Apocalipsis y revelándose a la edad de 15 años como creador de una gran sinfonía de personajes, desesperados unos por el pecado y el remordimiento sin esperanza, pacíficos los otros por la posesión de las bienaventuranzas.

Después de 1500 estuvo sometido al conflicto de dos tendencias: el estudio del cuerpo humano tan de moda en Italia y el realismo nórdico limitado en la visión de la naturaleza por la escuela flamenca. El arte consistía, según los flamencos, en la representación de

la realidad y, según los italianos, en la conquista de la belleza ideal de la naturaleza. En todo caso, empezó a diseñar buscando las leyes de la proporción y los cánones matemáticos y geométricos del cuerpo humano, tarea en la cual ocupó buen número de años.

Racionalizado el cuerpo, quiso también racionalizar el espacio, ya que sus paisajes habían obedecido hasta entonces a una perspectiva visual y poco conocía de las leyes de la perspectiva. Bajo el influjo italiano pintó la vida de la Virgen en la que el espacio está dibujado con la ayuda de motivos arquitectónicos de movimiento renacentista italiano, llegando en esta producción a ser más lírico y conmovedor que en todas las anteriores de su primer período. Algo semejante sucedió con la **Adoración de los Magos** que se conserva en L'Uffici, en el cual ha compuesto el grupo en una perspectiva edificada con la ayuda de elementos arquitectónicos y de montañas, de tal modo que los personajes están envueltos en un ritmo lógico.

A la edad de 35 años cerró su taller y se fue a Italia con el fin de desarrollar más su personalidad de artista. Según cartas suyas, se sintió en Venecia cómodamente instalado como un "gentil huomo". Allí recibió el encargo de pintar **la fiesta del Rosario** destinada al altar de San Bartolomé en la capilla de los alemanes. El paisaje es nórdico; la Virgen coloca una corona sobre las sienes de Maximiliano arrodillado, mientras Cristo corona a su lado al Papa Julio II. El cuadro es una especie de diálogo, a la manera veneciana, en el cual junto con los santos se mueven simples burgueses y mercaderes. El suceso de esta pintura fue extraordinario. Hoy se conserva en la galería nacional de Praga.

Queriendo perfeccionar más sus aptitudes, estudió a Leonardo y otras producciones artísticas de mérito hasta que se decidió a pintar **Jesús en medio de los Doctores** "en el cual las cabezas y las manos acusan los contrastes extremos de una interpretación personal". En Bolonia conoció el secreto de las proporciones y de la perspectiva. Dado lo cual, de regreso a Nuremberg, el influjo italiano se reveló claramente en su **Adán y Eva**, hoy en el Prado. Las figuras tienen una posición elástica de contornos modelados por el color y bañados de luz.

La Melancolía de Durero representa a una mujer alada que mira a lo lejos y pasa el tiempo sin hacer nada porque, según él, la Melancolía era el disgusto del trabajo. Al contrario, su **San Jerónimo** admirable, representa el estado anímico contrario: el Trabajo.

Fue pintor de Maximiliano y luego de Carlos V.

Posiblemente su obra maestra por excelencia la constituye su clásica pintura de **los Cuatro apóstoles** hoy en Munich. Los cuatro tipos de temperamento: melancólico, sanguíneo, nervioso y linfático, están caracterizados en San Juan, San Pedro, San Pablo y San Marcos. Cada uno de los apóstoles y el discípulo tienen rostros, miradas, gestos, expresión tan caracterizada que, quienes estudian hoy tipología y psicología experimental, recurren, en la descripción de tales tipos humanos, o a Santa Teresa y San Juan de la Cruz en la mística, o a Durero en la pintura. Esa pintura es psicológicamente un genial acierto y constituye la síntesis perfecta de sus conocimientos, estudios profundos y capacidad creadora.

Fue también escritor y arquitecto. El primer libro versa sobre la perspectiva; el segundo estudia las proporciones y el tercero da normas sobre la fortificación y construcción de una ciudad.

Cibualka, su crítico, termina: "Todo lo que el vió y estudió fue elaborado por él en sus personales trabajos con tanto perfección que, en cualquier línea, se adivina la presencia de un gran maestro".

XXIV — EL GRECO (1541-1614)

El Greco, Domenico Theotocopoulos, era cretense. Creta después de la cuarta Cruzada, quedó unida a Venecia hasta 1669, con el nombre de reino de Candía. Los ortodoxos y los católicos, durante la juventud del Greco, celebraban conjuntamente el culto de San Francisco de Asís, quién ejercerá sobre el pintor influjo y peculiar dilección. Nutrido en la escuela bizantina, toda su carrera será un retorno nostálgico a dicho estilo hierático, canónico, estirado, peculiar de su estilo. También Venecia ejerció sobre el genio del Greco su poderoso influjo. En esa ciudad el Barroco familiar de Bassan y el Barroco lírico y exaltado de Tintoretto, le impresionaron profundamente (Juan Casseau).

Otro influjo no menos importante fue el de la Roma de la contrarreforma de Pío V, donde él encontró el gigantismo de Miguel Angel y el manierismo de Taddeo Zúchero. En aquella época fue invitado a Toledo para ejecutar las pinturas del retablo de Santo Domingo el antiguo. Desde entonces Toledo será su sitio; Toledo y el Greco son inseparables.

Para comprender al Greco es preciso considerarlo como viajero, como exilado, como portador de un pasado profundo bizantino, en contacto igualmente con toda esa evolución morfológica de color y movimiento llevada a cabo por el Renacimiento y el Barroco. En Toledo, dice Casseau, su alma solitaria y cerrada, heredera de misterios platónicos y de reglas canónicas del bizantino, instruído a la vez en las lecciones de Venecia y de Roma, va a ser uno de los más grandes y perfectos exponentes del genio castellano. Digno contemporáneo de Santa Teresa y de San Juan de la Cruz, amigo de Góngora, su arte tendrá una profunda vida espiritual como la de la España mística y doctrinaria.

Es el mismo crítico de París quien dice: "Este arte es de una excepcional riqueza y es representativo de una gran civilización". Toda suerte de tendencias se agitan en un fondo complejo y dramático. Una de esas tendencias poderosísimas es la de regresión constante al pasado bizantino, al Oriente místico frente a las conquistas del aire, del espacio y del movimiento que se manifiestan en el genio occidental. Fiel a la tradición hereditaria, el Greco no puede asimilar las leyes de la perspectiva. Agrupa los personajes unos contra otros o unos encima de otros. Las diferentes dimensiones y la desproporción entre los personajes se debe no a las distancias sino más bien a razones morales según los cánones primitivos. El sistema del Barroco, las formas y figuras se tienden y distienden hasta el paroxismo de la expresión. Su espiritualidad, sus pasiones, sus voluntades son patéticas en

la pintura y la fuerza. La pintura del Greco, como la palabra de Santa Teresa, como el lirismo de San Juan de la Cruz, llega a los confines de lo inefable. El arte del Greco es uno de los fenómenos capitales del siglo de oro de España. Es una de las maravillas que caracterizan y definen dicha civilización”.

Participa de la misma energía que anima las otras grandes figuras contemporáneas de la España de los Luises, de Cervantes, de Lope, del Descubrimiento, de Isabel la Católica y de Cisneros. Para entenderlo es preciso estudiar sus grandes coincidencias con la España del siglo XVI.

La fascinación que ejerció su estilo entonces y que hoy continúa sobre los nuevos se debe también a la brillantísima singularidad de su temperamento. “Los psiquiatras han querido ver en el Greco una naturaleza patológica. Los oculistas han propuesto observaciones sobre la desviación de su vista. Los críticos quieren ver, en sus figuras alargadas, el profundo resorte de espiritualidad que encontró su eco en Toledo, entonces capital floreciente de un gran Imperio y de una noble civilización llenos de asombrosas, espirituales aventuras.

En el **Espolio**, una de las primeras obras del artista, el estilo tiende a abolir el espacio y a concentrar las figuras, lo mismo que en el **San Mauricio** del Escorial que no gustó a Felipe II. El éxito de su ascenso pictórico, en dichas obras, la escogencia del instante más dramático, que es el momento de la decisión moral.

Quién visita a Toledo no solamente se quedará en la casa del Greco sino que pasará horas y horas contemplando el admirable cuadro del **Entierro del Conde de Orgaz**, uno de los más sublimes monumentos del arte universal, en el cual cada una de las figuras revela un pensamiento místico, un corazón compasivo, un alma de plegaria. San Agustín y San Esteban que descenden del cielo a tomar el cuerpo del conde, vestidos hieráticamente, tienen la palidez lívida de los muertos y la expresión profundamente feliz de los bienaventurados. Arriba en el cuadro que se escapó milagrosamente de los rojos españoles saqueadores de todos los museos, la imagen de Jesucristo preside una especie de liberación en medio de San Pedro y los Apóstoles, teniendo en sus plantas a la Virgen intercesora. El alma del Conde se presenta cuasi-desnuda en humilde actitud de plegaria, de adoración y de esperanza. La figuras alargadas, ascéticas, profundamente religiosas de la aristocracia que rodean al conde muerto, y la expresión condolidada, agradecida y confiada de los sacerdotes que presiden el entierro, forman un conjunto espiritual de tan alto valor artístico como una de las moradas de Santa Teresa.

La **Asunción** de San Vicente, el **Bautismo de Cristo** y otras más, continúan la trayectoria del Greco de crear el movimiento a base de psicología, de mística, de plegaria, de sufrimiento, de contemplación.

Los retratos del Greco de sus contemporáneos y los imaginarios que él mismo dibujó, pertenecen a esa escuela apasionada por la realidad espiritual interior, por la vida profunda del alma, de esa alma toledana que no quiebra como sus aceros y que es orientada como sus concilios. Su formidable retrato del **Cardenal Nino de Guevara**,

y el **Gentil-hombre con la mano en el pecho**, ambos concentrados en la idea dogmática, en el silencio interior, son una figura simbólica de la dignidad y fortaleza de ese hombre español, fiero defensor de la teología, amante de su historia, hijo legítimo de la Iglesia, caudaloso en darse en sacrificio cuando están en juego los grandes principios tutelares de la civilización cristiana.

XXV — EL BARROCO

Los grandes novadores y los conquistadores en el dominio del espíritu aparecen cuando los valores vigentes no responden a las necesidades de la época. El Renacimiento dió a Italia y a Europa una concepción de la vida y un ideal artístico que parecían contener valores absolutos y duraderos. La gran crisis religiosa que sacudió a Europa fue engendrada en parte por el renacimiento y demostró que en esa concepción de la vida existían valores negativos que traían consigo la decadencia. Miguel Angel es un testigo mayor de toda excepción en cuyo idealismo existen tensiones internas del cuerpo humano, cercanas a la angustia y a la desesperanza.

Otro Miguel Angel —Caravagio— va a traer una nueva imagen del mundo que se aproxima. La revolución caravagiesca es muy profunda: él también mira a la naturaleza pero su naturalismo no se dirige a realizar verdídicamente modelo humano. Lo esencial en ella es que el sujeto aparezca en toda su realidad interior, en toda su psicología profunda, en todo su dinamismo dramático, con un dramatismo en que juegan papel principal las emociones y pasiones. Epoca apasionante y apasionada no se limita a mirar la forma bella y estática de las cosas. La pintura se interioriza. El Renacimiento aparece entonces como una idea platónica, lejana, falta de calor. Con Miguel Angel Buonarroti las pasiones estaban encerradas en el cuerpo humano como en un receptáculo. Las pasiones en Caravagio constituyen el sujeto mismo del arte. Los innumerables mártires, los incomparables imagineros españoles, los místicos, los poetas, los artistas, revelan almas emocionadas, heroicas, contemplativas. El mismo dramatismo de Rubens sería imposible sin el dramatismo de Caravagio, y Rembrant imita al segundo Miguel Angel en sus miradas, en aquella prodigiosa escena llamada **la Ronda de la Noche**. El arte de los siglos XVII y XVIII, exceptuando Velásquez, no hará retratos de los seres como son y aparecen, sino que procurará la representación de una vida intensa traducida en acción. Rembrant irá más adelante y le dará pasión aún a la naturaleza inanimada, contagiando el paisaje con un ser emocional grandioso e intenso. El arte paisajista del siglo XIX tiene raíz en el Barroco.

Los fenómenos artísticos casi nunca van solos. El naturalismo y el dramatismo son una faceta de la evolución general del espíritu europeo que tuvo en Caravagio el intérprete en una época.

En el dominio del pensamiento religioso, San Francisco de Sales exponía el encanto de una piedad emocionada y apasionada del alma individual en sus relaciones con Dios.

El renacimiento había dejado algunas lecciones perdurables: las obras realizadas por los grandes pintores del Cinquecento eran demasiado impresionantes y habían descubierto ciertas leyes inmutables del arte de los cuerpos y del espacio que no podían ser olvidadas por la posteridad. Pero cierta impasible grandeza que los renacentistas habían heredado del arte antiguo, no respondía bien a las necesidades del alma moderna, más aconsejada, angustiada, atormentada.

En la revolución caravagiesca, la pintura italiana y la europea se encontraban en una alternativa, entre los dos cuernos de un dilema, porque ella sabía que las pasiones son pasajeras, que los acontecimientos fluyen, que la luz es cambiante y los colores se mezclan, que la sensación es móvil y sin embargo debían buscar fórmulas permanentes y formas estables para tranquilizar el espíritu y lanzarlo hacia el absoluto. El Barroco es una contrarreforma en llamas y volutas que afirma la contingencia de la vida, el permanente fluír de nuestros deseos, la finitud de nuestras acciones que necesitan de la gracia y la plegaria. Los monumentos del Barroco son como saetas, como jaculatorias, símbolo de una ansiedad y afirmación de una indigencia. Sin embargo **las columnatas de Bernini y el frontispicio de San Pedro**, lo mismo que la **Plaza Mayor de Churriguera en Salamanca**, revelan el dinamismo dramático en medio de una gran solemnidad y solidez.

El Barroco que se prodiga en Italia, en España y en Francia, se desplegó airoosamente por las regiones de América. Las catedrales de México, Bogotá y Santo Domingo, las iglesias de San Francisco, de la Compañía de la Merced de Quito y los innumerables altares churriguerescos de la colonia diseminados en toda la América Hispana nos trajeron el alma atormentada, el ansia de la reforma, el espíritu de Santa Teresa, la Ascensión al Monte de San Juan de la Cruz y el vigoroso despliegue de misioneros que traían la reforma de Trento y querían que los templos fueran acogedores, musicales, cautivadores, para lo cual, columnas y capiteles, ábsides y cúpulas, esculturas y pinturas, poesía y canto, eran el emblema de la naturaleza caída, reparada y convidada a pasar por el camino del dolor hacia la invitación de la gloria.

XXVI — CARAVAGIO (1573-1610)

En 1593, un hombre prácticamente oscuro, se hizo conocer en el ambiente romano por obras que copiaban tipos populares o estudiaban modelos comunes y corrientes de la calle, todo ello rodeado de ciertas naturalezas muertas pintadas con una naturalidad desconcertante. Ese hombre se llamaba Caravagio.

Uno de los principios básicos para impresionar y sacudir la imaginación colectiva es la de buscar una claridad arbitraria para sus figuras con lo cual sugería igualmente la profundidad y la multiplicidad de los planos sobre el dibujo. En su **San Juan Bautista** de la galería Doria, en la **vocación de San Mateo** y en el **martirio del Apóstol**, pintados para la capilla Contarelli de San Luis de Los Franceses, ha logrado efectos de la luz arbitraria sobre la psicología de los actores, desconocidos antes. Por ejemplo, en la **vocación de San Mateo**, una línea misteriosa y sensible parte de la mano de Cristo que va a herir el

pecho del apóstol, quién contaba los denarios, y le dá a toda la escena un movimiento extraordinario. La figura de Cristo en medio de una sombra misteriosa, se esclarece y acentúa: Ven y sígueme, le dice al colector de impuestos con una elocuencia interior irresistible, con una mirada dulcemente imperiosa, con un gesto de mando, de conquista y persuasión. En el arte religioso, lleno de majestad, de nobleza y de pompa, Caravagio, lleno de realismo, de sinceridad y de sugestión, pinta escenas de una gran simplicidad, emotividad y gracia.

Nunca pintó Caravagio un fresco, quizás porque el carácter concentrado de su arte y el éxito buscado por la sombra y la luz arbitrarias, pedían un espacio más concentrado y más emotivo.

Distinto de las tradiciones retóricas de las costumbres pictóricas italianas, no dibuja él costumbres heroicas ni experimenta tendencias a la idealización de los personajes. Cuando quiso ilustrar el texto de una bula de San Pío V representa a una joven campesina que pone el pie sobre una serpiente; su hijo apoya delicadamente el pie sobre el de la Virgen mientras una vieja mujer considera la escena. Quitándole las aureolas difícilmente se sabría que son Nuestra Señora y el Niño, pero, con ellas, el realismo es encantador.

Son innumerables los detalles de una naturalidad asombrosa: los pies de los peregrinos en el cuadro de la **Virgen de Loreto**; las venas hinchadas en las piernas de la **Crucifixión de San Pedro**; los alimentos en la **mesa de Emaús** todo eso parece real. La brusquedad, la tosquedad y esa especie de violencia que pone en cosas y actitudes de personajes, pudo chocar al espíritu romano, pero al fin triunfó.

La claridad arbitraria y violenta que cae brutalmente sobre los rostros de los personajes, hace aparecer venas y músculos, arrugas y llantos, terror o esperanza, tristeza o maldición.

El que visite la galería vaticana a espacio y con sentido de estudio, tendrá que detenerse bastante tiempo en un cuadro pequeño que representa la **Negación de San Pedro** ante la criada, en medio de la oscuridad de la noche de la prisión en la casa de Caifás, iluminados los rostros por la luz de la hoguera distante en que se calentaban las manos los soldados. San Pedro niega, maldice, apostata, con miedo y con rabia. En su rostro se transparentan la cobardía y el dolor de ser cobarde; la tragedia del amor a Cristo ensombrecida por una prevaricación pública; el temor de ser apresado y condenado y el deseo siniestro de arrojarse a la calle, tembloroso, espiritualmente desecho. La criada lo acusa con insolencia, lo acosa con osadía, irónicamente lo señala como galileo y le increpa la complicidad con el ajusticiado. Ese solo cuadro serviría para inmortalizar a Caravagio, como sirve para que el artista aprenda la eficacia de la sombra y la luz sobre los rasgos humanos; como sirve igualmente para la meditación de la escena y la contemplación sobre el trágico episodio de San Pedro.

Generalmente sus cuadros representan grupos cerrados en un cuadro geométrico elemental, porque Caravagio renuncia a los fondos de la escena dándole una pasión tremenda a la concentración de las figuras, haciéndolas pensar, gritar, amar, renegar, reír, o desesperarse.

En la última etapa de su arte pintó la **Degollación de San Juan Bautista** para la catedral de la Valette, en el cual renuncia a los fon-

dos neutros y precisa la totalidad del esfuerzo sin que quede detalle desconocido o ignorado.

XXVII — RUBENS (1577-1640)

J. Delen ha escrito: "El arte Barroco es la ilustración de la contrarreforma y de este arte Barroco, la obra de Rubens es el sublime apogeo". Rubens vivió cuando los Países Bajos eran un incendio por la furia de la herejía, cuando el norte protestante se separaba del sur católico. Rubens continuó siendo de la Iglesia y es uno de sus más grandes genios.

En 1600 viajó a Italia donde conoció a los grandes coloristas Ticiano y Tintoretto y llegó a Roma donde se impresionó profundamente por la obra de Miguel Angel. Al servicio del Duque de Mantua recorrió la Península italiana, viajó más tarde a España y pintó para su protector el **Bautismo de Cristo** con figuras gigantescas, reminiscencias de Miguel Angel y de Corregio. Como humanista estudió el arte antiguo, coleccionó mármoles y figuras de mérito. En 1608 regresó a Amberes, teniendo 20 años apenas y ya considerado como "maduro y maestro". El mismo crítico citado antes continúa: "Rubens guardará siempre el recuerdo de los grandes italianos, de Miguel Angel el trágico, de Rafael el suave, de Ticiano el suntuoso, de Tintoretto el impetuoso y del tierno Corregio. Sin embargo, jamás será un imitador solamente. El buscará el igualarlos y sobrepasarlos aún en el esplendor monumental del decorado. Nunca les será esclavo: conservará el ambiente flamenco, apasionado de la vida, del color y de la luz. Los italianos le enseñaron los secretos de la composición, del equilibrio, el sentido de la decoración graciosa y majestuosa. Pero él posee ese sentido peculiar del color, y por él, el arte Barroco de Italia y de España, llega a su apogeo en las orillas del Escalda".

Tres períodos suelen distinguirse en la personalidad de Rubens. El primero, dirigido y estimulado por su heroica madre, inteligente y tierna, que supo dar a su hijo una educación sólida. Los rasgos de su carácter, su cultura universal, su dulzura, su espíritu de equilibrio, su sabiduría, la aristocracia de sus maneras se deben al influjo de su madre.

El segundo período equivale al tiempo de su matrimonio con una mujer burguesa, dulce, sacrificada, agradable, con cierto aire de malicia ingenua. Su mujer se considera feliz por los éxitos de su esposo. En ese tiempo se establece en Amberes y comienzan sus grandes triunfos, como haber sido nombrado pintor de la corte de los archiducques. Rubens continuaba siendo un conservador de la tradición romanista, enriqueciéndola igualmente con su fecundo temperamento y con los recursos maravillosos del alma de su pueblo: "Creó la unidad pictórica entre el espíritu del norte y el del sur", asimilando y sintetizando dos portentosas conciencias artísticas y dos lenguajes del arte maravilloso de la belleza.

Hacia el 1610 se libera de los influjos italianos en el arte. Su color evoluciona de los tonos profundos y de las sombras hacia las claridades aéreas. Su diseño gana en osadía y distinción. En vez de la

simetría de los italianos adopta la composición en diagonal y en torno a la figura central hará girar con energía y simbolismo las figuras. Así por ejemplo **la Erección de la Cruz** es una explosión de fuerzas colectivas. Lentamente la pesada Cruz, cargada con el cuerpo robusto de Cristo, sube como una llama en torbellino. En torno al madero la tensión es dramática, el huracán de violencia es brutal, salen gritos de cólera y horror, se sienten el paroxismo, el dolor o la rabia.

En el **Descendimiento de la Cruz** la lamentación es fúnebre: "El cuerpo luminoso de Cristo cae lentamente hacia el suelo. La composición en curva oblicua le da a la tragedia un ritmo severo. Jamás antes de Rubens el drama cristiano había sido evocado con tal poder".

Desde 1614 tuvo que rodearse de numerosos discípulos y colaboradores. Dirige el diseño y la idea directriz. Los discípulos, según su especialidad, pintarán, el uno el paisaje, otro los animales, el de más allá las flores, los frutos, los trajes. Pero el maestro estará cuidadoso de darle a la obra unidad y vigor. En esta época empieza a idealizar la forma humana. Como en el **Milagro de San Ignacio y San Francisco Javier**, en el cual la fantasía de colores, las luces violetas, la grandilocuencia de la predicación alternan con la música del órgano y con el oro de los altares Barrocos.

Della-Croix entusiasmado ante la contemplación de la **Adoración de los Reyes Magos**, enorme lienzo de cuatro metros por tres, pintado para María de Médicis, exclama entusiasmado: "Gloria a esta Homero de la pintura, a este padre del color y del entusiasmo".

En medio de los triunfos muere la duquesa Isabel y el archiduque Alberto lo quiso emplear en la carrera diplomática. Fue paciente, tenaz, corajudo y hábil, con el sentimiento y la finalidad de aplacar rivalidades, descubrir las intrigas y favorecer la paz. Fue colmado de honores en la diplomacia pero sufrió igualmente la humillación de los envidiosos.

El tercer período, el más glorioso de su vida, canta en sus retratos a Helena su esposa y hace su propio retrato. En este último la sinceridad es impresionante, pues se muestra tal como aparece: ojos enrojecidos y fatigados, flaca la carne, los rasgos cansados, amarga la boca. Es un retrato que encarna decepciones, desilusiones y dramas.

En aquel tiempo pinta **la Virgen rodeada de santos** que él destina para su tumba. El San Jorge es el mismo Rubens levantando el estandarte. María Magdalena tiene los rasgos de su esposa Isabel. La muerte llegó el 30 de mayo de 1640 y se le rindieron honores como a un rey.

"Rubens, favorecido del eterno, fue un fenómeno único en toda la historia del arte. En menos de 40 años produjo una riqueza incomparable: más de 3.000 pinturas, más de 400 diseños. Su fuerza olímpica domina todo su siglo, en torno a su figura giran los talentos de la época. Todos le son tributarios. Aborda todos los géneros con igual maestría. Pero este animador de materias no se contenta con ser pintor. Recrea el grabado flamenco y dulcifica la talla de los que le ayudan. Para su amigo Baltasar Moretó, dibuja frontispicios y marcas tipográficas, creando un arte nuevo en el libro. Inspira a los escultores, influye sobre los arquitectos con su propia mansión suntuosa, llena de

mármoles antiguos, camafeos, cuadros, curiosidades, manuscritos y libros. Posee a fondo el latín, el francés, el flamenco, el español y el italiano. Tiene correspondencia con humanistas, sabios, artistas y señores de Flandes, Francia, Inglaterra e Italia y en su literatura epistolar prueba que fue un letrado, un arqueólogo, un filósofo, un hombre de curiosidad siempre despierta. Embajador y hombre de corte, diplomático avisado, fue un europeo pacifista”.

Goncourt ha escrito: “Todos descienden de este padre de tan larga iniciativa”.

XXVIII — ZURBARAN (1598-1664)

En los conventos sevillanos de dominicos, mercedarios, franciscanos y en la catedral se conservan con amor y con ternura primorosas obras de Zurbarán.

Hijo de un campesino de Extremadura, tiene una historia un poco complicada: tres matrimonios, numerosos hermanos, conflictos de intereses, carrera a veces brillante, a veces en decadencia, amigo de Velásquez, precosidad pictórica, decorador de iglesias, de sacristías, sus obras son admirables y admiradas. Su consagración suprema se realizó en 1634 cuando fue nombrado pintor del Rey; le correspondió decorar en uno de los cánones del palacio del Retiro.

En 1640 su fama entra en la penumbra, debido en parte a la crisis familiar y en parte a que Murillo estaba conquistando el entusiasmo de los sevillanos. En aquella época “El Cristo del dolor, la Sagrada Familia, San Francisco, reemplazan los ciclos antiguos, la psicología sucede a la epopeya; las curvas más suaves, un modelado más profundo en el diseño, como si el maestro que ya envejecía buscara el gusto de las gentes. Zurbarán se extingue en un crepúsculo melancólico y murió en 1664 sin que sean claros los datos del lugar ni de su muerte”.

Después de la cual pasó mucho tiempo casi desconocido. En el siglo XVIII fue llamado el Caravaggio español y para los románticos franceses fue considerado como un pintor antitético, como el genio de España. Pero en nuestro siglo numerosos críticos le consideran como rival de Greco, Velásquez y Murillo; Velásquez es un aristocrático, Murillo es el alegre gamín sevillano, mientras él es considerado como un trabajador taciturno, sin profundidad como humanista. Creador de figuras monumentales con un vigor que nadie ha sobrepasado; retratista de objetos, tan hábil que en pintar ciertas cualidades de los mismos como el color de la lana, el brillo de un brocado, la naturalidad de una flor, encantan y sugestionan. Amigo de las medias tintas, blanco y negro, gris y púrpura, negro y anaranjado, tiene una visión densa y simple, espontáneamente heroica, profundamente mística, austeramente misteriosa, como alma del siglo de oro. En tanto que Ribera le pone un acento vigorosamente hispánico a temas internacionales, mientras que Velásquez tiene una pluma soberana para pintar príncipes y bufones, Zurbarán expresa en su pintura la España religiosa y popular, arcáica y caballeresca. Su temperamento, lleno de dignidad y de reserva, huye del paroxismo y del drama. Sus graves guerreros empenacha-

dos, las figuras procesionales de obispos y de mártires cubiertos con capas pesadas y austeras, sus santos contemplativos, son la revelación de su espíritu religioso, del catolicismo hecho obediencia y penitencia. Nadie ha interpretado, dice Paul Guinard, el Evangelio en su intimidad cristiana con tanto fervor e ingenuidad como Zurbarán. Más que el pintor del Crucificado y del Divino Rostro, es de la Infancia de Cristo y de Nuestra Señora. Su especie de candor monacal ha hecho de él el mejor intérprete de la vida monástica. Aprovecha de manera magistral la diversidad de los hábitos, la amplitud de los manteos, las distintas capuchas y los colores de los vestidos de los monjes para darles variedad y estudiar la distinta psicología de las familias monacales: en sus pinturas aparecen con igual naturalidad y con espléndido resultado los dominantes y los suaves, los simples y los sabios. Nos hace vivir las celdas, los refectorios, los claustros, la comida sencilla de los monjes. Sus fórmulas varían pero en todas sus pinturas reina el mismo sentimiento viril y apacible, tan alejado del lirismo afiebrado del Greco como la dulce unción de Murillo. Es la música del silencio, la ardiente concentración del alma en Dios, la vida sobrenatural que domina sus figuras: "Ninguna diferencia entre Alonso Rodríguez, el viejo portero del convento y el Doctor Seráfico: cada uno sabe que "la vida es un sueño" y que la sola historia que vale es la de las almas; cada uno se siente listo a recibir la visita de los ángeles".

Este extremeño contemplativo está mucho más próximo a la Edad Media que a la pintura moderna. Sus retablos sevillanos, su escultura sobre madera y su pintura gótica, hispano-flamenca, es antibarroca. Por eso pasó de moda rápidamente cuando el Barroco dominó el horizonte.

Pero el mundo moderno más acongojado que alegre, lleno de angustia y de zozobra, considera a Zurbarán como a uno de los modelos en quien la expresión profunda, el sentido espiritual de la vida, la grandeza serena y la simplicidad de los cuadros, ven a un maestro lleno de dignidad, de autonomía pictórica, de gracia y de profundidad.

XXIV — VELASQUEZ (1599-1660)

La figura de Velásquez es una de las más familiares entre los artistas: sus grandes cabellos negros cayendo a cada lado de la vista, sus mostachos erguidos, ojos profundos y la expresión severa le dan un aire inconfundible y característico. El mismo se pintó numerosas veces, como autorretrato o como uno de los personajes de los grupos que nos han quedado.

Nació en Sevilla el 6 de junio de 1599 de don Juan Rodríguez, gentil hombre portugués y de doña Jerónima Velásquez cuyo apellido tomó. Más que Zurbarán, hijo de campesinos y que Murillo, hijo de un artesano, sus orígenes le predisponían a ser el pintor de la Corte. Hizo su aprendizaje en Sevilla, primero con Herrera, un genio semi-salvaje y brutal y después con Pacheco, hombre culto, poeta, autor de un alegre tratado de la pintura.

Los maestros de Sevilla le enseñaron a trabajar sobre telas crudas que se cubrían de grandes decoraciones con la ayuda de una

mezcla de cola y de color acuoso y cuyo procedimiento exigía rapidez y seguridad. Pacheco había escrito que, "el arte no tiene otra misión que hacer a los hombres piadosos y conducirlos a Dios", lo cual no pudo servir de epígrafe a la obra de Velásquez.

Llegado a Madrid fue nombrado pintor de la Corte en 1623, llegando a ser una especie de rival en importancia con la persona del rey. En el año 52 recibió el título de aposentador y gran mariscal del palacio encargado de organizar la complicada jerarquía de la corte. En 1659 hizo un viaje a la frontera francesa, penoso y lento, en donde sucumbió el 6 de agosto de 1660. En 1658 recibió la Cruz de Santiago y en respuesta afirmó que jamás había ejercido el oficio de pintor ni practicado su arte sino para agradar y obedecer al rey.

En dos vacaciones diferentes emprendió viaje a Italia donde conoció nuevas tendencias y grandes horizontes para la pintura. Conoció a Rubens en Madrid, con quien trabajó durante algunos meses. Estuvo en Barcelona, en Venecia, en Ferrara y en Roma. Cuando llegó a Nápoles el rey le dió una brillante acogida y Ribera fue su amigo.

20 años más tarde obtuvo la autorización para ir a Italia a fin de estudiar en las academias un proyecto para la academia de Madrid. Fue a Génova, a Venecia y a Roma en donde pasó un año. El Papa Inocencio X le pidió un retrato y Velásquez lo hizo admirablemente sin aceptar salario, diciendo que él estaba pagado por el rey. Felipe IV escribía a los embajadores que le hiciesen regresar a España porque: "la flema de Velásquez os es conocida y dadle órdenes para que no se demore más allá". El pintor quiso regresar por Francia pero el rey le prohibió. En 1651 regresó a la Corte.

Pintor de la realeza, los retratos oficiales no le impiden ponerles la misma atención a la figura del rey y a los bufones o al perro. Pinta como el quiere y como el vé. A veces añade detalles imaginarios como en el caso de Olivares montado en un caballo en cabriola. A Velásquez no le interesa despertar simpatía o antipatía en las figuras que pinta, porque le es imposible. Tampoco le interesa la intimidad psicológica de los individuos sino la apariencia física dotada de un realismo tan exacto que no se sabe por qué no fue arrojado de la Corte muchas veces. Es un lugar común afirmar que Velásquez, al pintar, describió todos los vicios, los defectos y las malas costumbres de numerosos cortesanos.

Sus pinturas no comprenden solamente la familia real sino una serie de individuos que gravitan en torno a la Corte: bufones, estropiados, idiotas. En las **Meninas** están reconcentrados los principales actores del momento. En medio de la imposibilidad uniforme, existe la variación cesante de una prestigiosa técnica.

Sus obras religiosas como el **Cristo en casa de Marta y María** y el famoso **Cristo de San Plácido** que se conserva en el Prado, han arrancado la admiración de los artistas y poetas. Uno de ellos, Paul Claudel se muestra admirado y encantado por la "violencia del amor". Lo amaba, lo amaba, podemos exclamar con el poeta peninsular ante el Cristo de Velásquez, que lo salva para siempre de la reputación de impasible. Porque no es lo mismo impasible que sereno y Velásquez es la serenidad y la representa.

Cuando estuvimos en el museo del Prado, preguntamos a los numerosos copistas españoles y extranjeros, cuál era su predilección y ellos contestaban: Velásquez primero, el Greco después.

La fidelidad de Velásquez en la pintura de cuadros religiosos, profanos, de la realeza, de los bodegones, es minuciosa y extrema. Tiene una magnífica monumentalidad y un vigor de modelado que no desdenaría Caravaggio y una preocupación por la luz y las sombras como el maestro de Italia.

Antes del segundo viaje a Italia empezó a ver el artista nuevas maneras de pintura. La tendencia a la simplificación se afirma en él. Los accidentes tan notables escrupulosamente antes, se fundan en la masa. Se ha hablado aún de impresionismo pero ello no es cierto; él envuelve las formas en la luz, las enlaza unas con otras, las introduce en el paisaje y les da un fondo de montañas, de árboles, de horizontes dentro de una luz que tiembla.

La **Rendición de Brenda** que se conserva en el Prado, es un especio sin fin rodeado de una luz enceguedora, de un océano de aire que arropa las figuras: "una gama de gris y de blanco mezclado con verde, rojo, negro y rosa; todo esto muy español, exacta noción de la tierra de Castilla donde mueren los tonos del color absorbidos por la luz intensa".

De regreso a Madrid, la segunda vez, las figuras y los detalles apenas si van indicados. El detalle desaparece. Los colores vivos asombran. En **las Meninas** hay menos de forma que de ojos, color y luz; de cerca las cosas no van claras; de lejos todo se anima. Las mismas sombras se vuelven colores. Su técnica es suya sin que podamos afirmar que sea el mejor representante del alma española.

"Il arrive parfois —Rembrandt en est une autre preuve— que le plus grand psitre d'un pays ne soit pas la plus exacte expresión de l'amo de oc pays" (Pierre Lavedan).

XXX — MURILLO (1618-1682)

Sevillano como Velásquez, es el representante más caracterizado del color, de la luz y del alma andaluza.

Nadie ha pintado con mayor maestría y realismo los niños de su tierra; niños pobres, pobrísimos a veces y con todo alegres; otras, muchachos de la calle que él aprovecha para sus ángeles o para los niños de sus vírgenes. Las vírgenes tienen rostros andaluces lo mismo que el Niño Dios y sus célebres figuras de San Juan Bautista. Murillo es blando, espiritual, casto, tierno, sugerente, encantador. Poco más se preocupó en pintar escenas dolorosas, trágicas: su carácter como el de Fra Angélico se adaptaba más al episodio tierno, a los misterios gozosos que a los dolorosos.

"Describiendo con religioso apasionamiento y arrebatado fervor se hallaba en su elemento; pero más que expresar la elevación extática por encima de lo terrenal, le importaba a él hacer descender a mablemente a la tierra lo sobrenatural. Ninguno como Murillo ha sabido hacer tan convincentemente rostros celestiales" (Woermann).

La crítica distingue tres estilos en el maestro andaluz: frío, cálido y vaporoso. Otros prefieren hablar del estilo seco, floreciente y fragante. El Museo de Madrid posee más de cuarenta cuadros de Esteban Murillo, una veintena el de Sevilla y el Ermitage lo propio. Cuadros suyos existen en Louvre, en casi todos los países de la América Latina y un **San José**, atribuido a él, fue incinerado por las turbas del nueve de abril. Las turbas protestantes, calvinistas, hugonotes y comunistas, han sido enemigas del arte en todos los países.

El convento de los franciscanos de su ciudad natal fue ornamentado por él con once grandes cuadros entre los cuales se destacan **la Comida a los pobres del Convento** y la espléndida, cautivadora y espiritual **Cocina de los Angeles**.

En la catedral de Sevilla las dos figuras de **San Leandro** y de **San Isidoro** son aún más frescas y expresivas, como el **Nacimiento de María**, de plétórico colorido y marcado claroscuro, tan popular y casero en todas las regiones del mundo.

En la misma catedral no se sabe qué admirar más, si la Giraldilla imponente, enhiesta, juguetona, o el cuadro de la **Visión de San Antonio**: "En su celda conventual, dice Karl, se halla el santo arrodillado; ante él se abre por entero toda la magnificencia del cielo, iluminada con una cálida luz de oro; entre los ángeles, vestidos los mayores, desnudos los más pequeños, desciende velozmente el Niño Jesús hacia el santo, que lo espera con los brazos abiertos. Espacio y luz se asocian aquí en arrobador conjunto".

La Inmaculada de Louvre pertenece a la segunda etapa murillana. Hay más espiritualidad aún, trazos más suaves, más fluidos, más claros los acordes del colorido. Pero la más vigorosa **Inmaculada** de Bartolomé Esteban es la pintada por él para el convento de los franciscanos, llamada la **Gran Concepción**. En ella, la Purísima está de pie sobre la esfera terrestre, unidas las manos y levantadas, mirando hacia abajo la Señora, en actitud victoriosa y llena de misericordia.

Los cuadros de muchachos son capítulo especial del gran sevillano: los **Gamines**, comiendo uvas el uno, atragantado con una sandía el otro; los **Muchachos gitanos** jugando dado; la **Repazuela** contando las monedas mientras la vieja espulga a un muchacho sucio en su desorganizada cabeza, son espléndidos tipos humanos, de ojos ardientes que el viajero encuentra en Sevilla en las calles del barrio de Triana. Esos tipos humanos de Murillo revelan el alma del pueblo andaluz, frugal y contenta, con la comida de hoy sin darle un quitame esas pajas por el mañana, fugitivo e inseguro como las aguas del Guadalquivir.

Cuando nos ha correspondido conocer una o varias de esas imágenes **Asuntas** de Murillo la plegaria asomaba a nuestros labios espontánea y al conocer los cuadros de los rapaces callejeros nos parecía que así los íbamos a encontrar a la vuelta de la esquina o en las callejuelas sevillanas.

Sus **Inmaculadas** han servido para educar el pueblo cristiano, que las venera en todo el orbe de la tierra bajo su doble aspecto dogmático de Inmaculada y de Asunta.