

El Renacimiento
Artes, artistas,
comitentes y teorías

Miguel Ángel Zalama

El Renacimiento

Artes, artistas,
comitentes y teorías

SEGUNDA EDICIÓN

BÁSICOS**ARTE**CÁTEDRA

1.^a edición: 2016

2.^a edición: 2020

Directora de la colección: Estrella de Diego

Diseño de cubierta: INGenius

Ilustración de cubierta: Benvenuto Cellini, *Salero*, c. 1542. Viena, Kunsthistorisches Museum

© Miguel Ángel Zalama, 2016, 2020

© Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.), 2016, 2020

Juan Ignacio Luca de Tena, 15. 28027 Madrid

www.catedra.com

ISBN: 978-84-376-3544-6

Depósito legal: M. 3.675-2016

Impreso en España - *Printed in Spain*



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

Índice

INTRODUCCIÓN.....	11
CAPÍTULO I. Concepto y límites del Renacimiento.....	15
Humanismo y Renacimiento.....	18
El arquetipo vasarino y su validez.....	22
Arte y artes en el Renacimiento.....	25
Italia y Flandes: dos modelos a la búsqueda de la realidad	28
CAPÍTULO II. Recuperación de la Antigüedad en las artes visuales:	
Florencia.....	33
Un hito en la historia del arte: el concurso para la puerta del	
Baptisterio	36
Inicios de una nueva arquitectura	38
Hacia la conquista de la realidad en la escultura.....	42
Simular la tercera dimensión en el plano	45
CAPÍTULO III. Fundamentos teóricos del nuevo arte	51
La invención de la perspectiva	54
El artista como geómetra: artes liberales <i>versus</i> artes mecánicas..	56
Teorías artísticas del <i>Quattrocento</i>	59
CAPÍTULO IV. La consolidación del Renacimiento.....	65
Los herederos de los primeros maestros.....	67
Pintura y escultura en la segunda mitad del siglo xv.....	74
Arquitectura en Florencia después de Brunelleschi	79
Expansión del Renacimiento en Italia	83

CAPÍTULO V. El arte de los Países Bajos en el siglo xv.....	89
Lujo y ostentación en la corte de Borgoña.....	93
Tradicición e innovación en el arte flamenco.....	96
Descubrimiento del óleo: una nueva técnica para alcanzar la realidad.....	101
Los primitivos flamencos: de Rogier van der Weyden al Bosco.....	103
CAPÍTULO VI. El Alto Renacimiento	113
Roma durante los pontificados de Julio II y León X.....	115
Un equilibrio frágil: la consecución de la armonía.....	118
<i>Ad maiorem Dei gloriam</i> : la construcción de la basílica de San Pedro	119
Los grandes maestros: obras y comitentes.....	121
CAPÍTULO VII. La europeización del Renacimiento.....	139
Alemania, entre la tradición y la modernidad. Durero, artista y teórico	141
España: la difícil comprensión del modelo clásico.....	145
Felipe II y la construcción de El Escorial.....	158
Francia: de los castillos del Loira a la Escuela de Fontainebleau	162
Otros países, entre la tradición y lo foráneo.....	164
CAPÍTULO VIII. El Manierismo	169
Miguel Ángel en torno al Saco de Roma. El <i>Juicio Final</i>	172
Siguiendo al genio en su <i>maniera</i> : las artes en Florencia y Roma	176
Teorías arquitectónicas a mediados del siglo xvi: Serlio y Vignola	185
Mujeres promotoras, mujeres artistas	187
Del gremio a la Academia: el <i>paragone</i>	190
CAPÍTULO IX. Venecia, entre Oriente y Occidente.....	195
Descubrimiento del arte clásico: Giovanni Bellini.....	198
Triunfo de la luz y del color: de Giorgione a Tiziano	199

Palladio: teoría y práctica de la arquitectura	203
Grandes cuadros para cubrir los muros: Tintoretto y Veronés.	207
 CAPÍTULO X. Epílogo. Hacia el fin de un modelo.....	 213
Crisis de las imágenes.....	215
En contra del ideal clásico de la arquitectura.....	219
 BIBLIOGRAFÍA	 225



Florentia (detalle) (en G. Braun y F. Hogenberg, *Civitates Orbis Terrarum*, Colonia, 1572)

Introducción

Nuestro sistema actual de las artes está sometido a continuos cambios. Desde comienzos del siglo xx se han ido incorporando manifestaciones artísticas que antes no existían, a la vez que se han ampliado los límites de lo que se entiende por arte. La sentencia, ya clásica, de que «arte es aquello que todos saben lo que es», contenida en el *Breviario de estética* de Benedetto Croce (1913), pone de relieve que no podemos definir qué es arte (ni el DRAE parece capaz, pues sus nueve acepciones de la edición de 2014 nos dejan sin aclarar el término). Sin embargo, la desazón que nos produce no poder establecer los límites de lo que es arte, lo que nos lleva a admitir por tal casi cualquier cosa (o sin el casi), no parece afectar al Renacimiento, que se ha convertido en una referencia a la hora de definir el «buen arte». Históricamente hay acuerdo general sobre el significado del término: volver a nacer las artes; sobre cuáles eran estas: pintura, escultura y arquitectura; sobre su aparición: comienza en el siglo xv en Italia, y en el siglo xvi en los demás países europeos; sobre su origen: Florencia; sobre que Italia no tuvo rival en las artes durante dos siglos, y sobre su primacía en la historia del arte. Sin embargo, estos presupuestos, por más que estén arraigados, o precisamente por ello, deben ser matizados.

Vasari, a mediados del siglo xvi, determinó que desde la Antigüedad clásica no había habido arte que mereciese ser tenido por tal hasta el Renacimiento [1]. La Edad Media habría sido una época (mil años) perdida para las artes, pues ninguna de sus manifestaciones merecía la pena y hubo que esperar hasta su renacimiento. Esta forma de pensar, monolítica, se mantuvo durante siglos y, en muchos aspectos, incluidos los académicos, sigue teniendo gran aceptación, como lo tiene la idea de



1. Giorgio Vasari, *Le Vite*, 1550

que hay artes mayores —pintura, escultura y arquitectura— y menores. Reivindicado el arte medieval, es inadmisibles establecer comparaciones por razones de estilo (otro invento de Vasari), aunque los esfuerzos por convertir en renacentistas obras que no lo son superan lo imaginable. Poner la etiqueta del Renacimiento a un edificio, atendiendo a una decoración añadida, por más que la estructura sea medieval, se convirtió en afición principal de no pocos historiadores. Una pintura tampoco es renacentista porque el artista haya introducido una forma tomada de una estampa en un conjunto fiel al simbolismo medieval y, por lo tanto, ajeno al interés por la realidad.

No todo es Renacimiento, pero, al mismo tiempo, es más que lo emanado de Italia. En el siglo xv, a la vez que se produjo la eclosión del nuevo arte en Florencia, la búsqueda de la realidad se estaba dando en las artes en los Países Bajos. Mientras Brunelleschi concebía su *Sacrificio de Isaac*, Claus Sluter esculpía las figuras del *Pozo de Moisés*, y a la vez que Masaccio pintaba la *Trinidad*, Jan van Eyck trabajaba en la *Adoración del Cordero Místico*. Esto supone un cambio muy importante en la concepción tradicional de que el origen estuvo en Florencia y de que todos los demás centros fueron deudores. Asimismo, contradice la idea de que hubiese que esperar un siglo para que saliera de Italia. Es cierto que los principios teóricos de los italianos no tuvieron eco en otros países durante el siglo xv y que, a la postre, determinaron cualquier manifestación artística, pero estos principios querían establecer, y así lo hicieron, las normas para captar la realidad, no cambiar el simbolismo medieval por mimesis de la naturaleza, pues esto ya había ocurrido décadas antes del primer tratado, tanto en Italia como en Flandes.

Ponderar el peso del Renacimiento del norte en el siglo xv no es nuevo, aunque no toda la historiografía, ni mucho menos, acepte el arte flamenco como renacentista. Mayor radicalidad tiene defender que Italia no fue el único centro y careció de alternativa durante el siglo xvi. Desmontar el paradigma vasariano no es fácil. Sin embargo, Leonardo se marchó a Francia, y después del Saco de Roma muchos artistas siguieron su camino, con lo que la corte de Francisco I se convirtió en un centro artístico de primer orden, superado a mediados de siglo por la corte imperial. Para Carlos V y su hermana María de Hungría trabajaron artistas de la talla de Tiziano o Leone Leoni, con lo que el centro se

desplazaba a Bruselas o a las diversas ciudades donde se aposentaba el emperador. Por su parte, Felipe II reunió a un considerable número de artistas italianos en la obra de El Escorial, que se convirtió en un foco artístico de enorme importancia. Todo esto se ha relegado por una historiografía italo-céntrica, cuando debe ser considerado, por tratarse de una realidad histórica que no se puede obviar.

Llamar la atención sobre estos aspectos no ha tenido una gran fortuna crítica, pues parece atentar contra unos principios fundamentales que, de trastocarse, harían perder el aura al Renacimiento. Y es que, más allá de los gustos personales, este periodo no produce rechazo en nadie, algo que sí ocurre con otras manifestaciones artísticas. Seguimos siendo vasarianos cuando ponemos a los periodos clásicos, la Antigüedad y el Renacimiento, como las etapas preeminentes de las artes. Mas no solo fue Vasari; los hombres del Barroco estaban convencidos de seguir siendo renacentistas, de mantener a la naturaleza como objeto de las artes, y si bien es cierto que acabaron apartándose totalmente del clasicismo del Alto Renacimiento, no lo es menos que los manieristas hicieron lo mismo; aún más, obviaron la naturaleza como modelo para centrarse en las formas de los que les precedieron.

No se trata de hacer revisionismo; un libro de estas características no lo busca. Sin embargo, sí se ha querido llamar la atención sobre algunos problemas mal resueltos o apenas formulados. Los dos siglos que se conviene abarca el Renacimiento son muy largos y hay muchos cambios, y esto es lo que se ha querido subrayar. Se ha tratado de resaltar las principales manifestaciones artísticas y a sus creadores, con especial hincapié en Italia, sin duda el principal foco artístico durante el periodo, si bien el arte y los artistas de los Países Bajos y de otros lugares, lejos de ser una adenda, tienen el protagonismo debido. En cualquier caso, ha habido que elegir, y la elección siempre es subjetiva. No obstante, si no están todos los que son, sí son todos los que están, tanto artistas como obras. Asimismo, se ha llamado la atención sobre los principales comitentes y las teorías artísticas que fundamentaron una época que denominamos con una bella palabra: Renacimiento.

CAPÍTULO I

Concepto y límites del Renacimiento



2. Giorgio Vasari, *Autoritratto*, c. 1566, Florencia, Galleria degli Uffizi

A mediados del siglo xvi Vasari sentó las bases del reconocimiento de un estilo artístico que se diferenciaba del inmediatamente anterior, el Gótico, denostado por su alejamiento de los principios clásicos [2]. Renacimiento era volver a nacer, y en las artes suponía fijarse en la Antigüedad clásica, época considerada como la mejor, por lo que todo alejamiento de sus principios era regresión. El simbolismo medieval, altamente espiritualizado, habría dejado paso a un interés inusitado por captar la realidad circundante, de manera que, como decía Alberti (*De pictura*, I), un cuadro es una ventana. La conquista de la realidad, según Vasari, se habría producido en tres etapas hasta alcanzar «la perfecta regla del arte», en lo que se denomina Alto Renacimiento. Esto remite a comienzos del siglo xvi, pero el teórico y artista aretino hacía comenzar su *rinascita* en una *prima età*, iniciada por Cimabue y que tenía por hito a Giotto.

La obra de Giotto, fallecido en 1337, fue decisiva para llegar a lo que entendemos por Renacimiento, si bien su figura no puede ser asimilada al ideario renacentista. En 1306 terminó de pintar al fresco la capilla de los Scrovegni en Padua, donde podemos ver el cambio realizado respecto a la pintura de su tiempo: en *Llanto por Cristo muerto*, las figuras aparentan tener tres dimensiones, están separadas en planos y los gestos se individualizan. Vasari vio en esto un gran paso hacia la restauración de las artes de la Antigüedad, pues había cambiado la concepción simbólica del arte medieval hacia un intento de representar la realidad, pero la obra de Giotto aún estaba lejos de los principios clásicos: las anatomías tienen mucho de tradicionales y el espacio más parece un decorado que real.

Después de la muerte de Giotto, y en buena medida debido a la tragedia que supuso la peste negra de 1348, las artes no tuvieron un maestro del mismo nivel, y en lo formal se volvió a esquemas anteriores. En puridad, no se puede hablar de Renacimiento en el siglo xiv, y el mismo Vasari marcaba la inmersión en el nuevo estilo en una *seconda maniera* que comenzaba en el *Quattrocento*. Sobre esta fecha no parece haber debate: el Renacimiento aparece al despuntar el siglo xv. No obstante, hay un problema que no se resuelve con una afirmación tan rotunda: surge en Florencia, no en toda Italia, y desde luego no hay ni rastro en otros países que aún tendrán por delante un siglo de arte medieval. Por otra parte, y en esto el debate se mantiene abierto, en Flandes la escultura y, sobre todo, la pintura también tuvieron interés por reflejar la naturaleza, si bien no se basaron en los mismos principios teóricos que los florentinos.

Si la cronología de inicio es diversa según el lugar, y ofrece dudas sobre la adscripción de ciertas manifestaciones, el canto del cisne tampoco está muy definido. Aunque no es tan problemático, determinar 1600 como la fecha de la aparición del Barroco es simplificar en extremo. El Manierismo, con una implantación diversa (en ciertos lugares con escasa presencia, como Venecia), rompe con algunos principios fundamentales del Renacimiento y estuvo vigente en las primeras décadas del siglo xvii, especialmente en la arquitectura, como se aprecia en España en los edificios deudores de El Escorial.

HUMANISMO Y RENACIMIENTO

El término «humanismo» ha sufrido todo tipo de transformaciones en su significado desde su aparición en el siglo xiv en Italia. En origen remite a los *Studia humanitatis*, que compendian disciplinas como gramática, retórica, poesía, ética e historia. Esta última no formaba parte de la tradición medieval, frente a los otros estudios (la ética no era asunto específico entre las artes liberales, pero su peso desde Aristóteles no había decaído, si bien unida a la moral cristiana). La presencia de la historia como disciplina resalta la importancia que se daba al pasado, y en este sentido, los ojos se fijaron en la Antigüedad. El humanismo arranca en el siglo xiv

con la figura excepcional de Francesco Petrarca (1304-1474), quien consideraba al mundo clásico como algo propio y cercano, hasta el punto de escribir epístolas a Cicerón, Virgilio, Séneca, Horacio, etc., como si fuesen sus contemporáneos (o mejor, él de ellos), entendiendo que el tiempo transcurrido había sido vano y solo la Antigüedad debía ser tenida en cuenta (Kristeller, 1970). Su seguidor, Giovanni Boccaccio (1313-1375), como los cancilleres florentinos Coluccio Salutati (1331-1406) o Leonardo Bruni (1369-1444), autor de *Historia del pueblo florentino* (impresa en italiano en 1473), hicieron numerosas traducciones de textos clásicos que permitieron un mejor conocimiento del pasado que se quería recuperar.

A pesar de las considerables diferencias entre los humanistas, fundamentadas en el ancestral debate, que se remonta a los siglos v y iv a.C., entre los que entendían que el lenguaje era el vehículo para entender la realidad (Sócrates y sus seguidores) y aquellos que consideraban las palabras una realidad en sí (los sofistas), es decir, la primacía de la filosofía sobre la retórica, o viceversa, todos tuvieron en común el interés por la Antigüedad y por la búsqueda de la realidad mediante el análisis de los acontecimientos, presentes y pasados; de ahí su fijación por la historia. No les servían las normas heredadas, sino que querían conocer a partir de la experiencia y la reflexión. Alberti, humanista, artista y teórico de las artes, resaltaba la importancia de plasmar en la pintura la realidad circundante tal como se nos presenta, respetando los planos y el tamaño de las figuras, no por su importancia, sino su posición en el espacio.

Protágoras, filósofo sofista, había declarado que «el hombre es la medida de todas las cosas», y el humanismo entendió que el individuo tenía mucha más importancia en cuanto tal que la que le daba la escolástica. La Edad Media no dejaba demasiadas posibilidades al hombre, constreñido a llevar una vida acorde con los preceptos cristianos para poder disfrutar de la eternidad. Esto cambió, y sin negarse en principio los postulados religiosos, se empezó a considerar que el paso por esta vida debía ser algo más que la espera de un mundo mejor, y que el ser humano en su singularidad tenía mucho que decir. La libertad del hombre, su dignidad y su lugar en el universo fueron temas candentes del humanismo e influyeron en gran medida en la consideración de las artes y los artistas, que, de ser miembros poco menos que anónimos constreñidos a un gremio, pasaron a ser reconocidos genios singulares en el siglo xvi.

Con estos principios, la relación entre el humanismo y el cristianismo, si bien no es antitética, se tambalea. La vuelta a la Antigüedad, pagana, la reacción ante las normas heredadas, la búsqueda de la realidad a partir de la observación y la crítica, y el individualismo que se apoya en la virtud del ser humano y que llevó a Giovanni Pico della Mirandola (1463-1494) a escribir su *Discurso sobre la dignidad del hombre*, en la que sitúa a este en el centro del universo, serán lugares comunes entre los humanistas. Si a esto se suma que apoyaban reformas religiosas frente a la relajación de costumbres —el caso más destacado es el de Erasmo de Rotterdam (1466-1536)—, se entiende que la relación acabara por hacerse insostenible a medida que avanzaba el siglo *xvi* y los efectos de la Reforma se hicieron patentes.

En el siglo *xv* en Italia hubo tres principales escuelas que difundieron el humanismo. Vittorino da Feltre (1373-1446) y Guarino da Verona (1374-1460) enseñaron en Padua y Venecia. Vittorino acabó por trasladarse a Mantua donde ejerció de preceptor de la familia Gonzaga, pero también tuvo por discípulos a humanistas tan destacados como Lorenzo Valla y Federico de Montefeltro, duque de Urbino. El tercer foco de difusión humanística, sin duda el más conocido, aunque en cierta medida separado de los primeros representantes, fue la Academia fundada por Cosme el Viejo en Florencia, a sugerencia del neoplatónico bizantino Gemistos Plethon, y de la que estuvo al frente Marsilio Ficino (1433-1499). El interés por el platonismo, frente al escolasticismo medieval basado en Aristóteles, del que sin embargo no abjuró totalmente, llevó a Ficino a traducir al latín las obras de Platón. Sin embargo, el conocimiento de los escritos del filósofo griego no conllevaron el entendimiento de su método dialéctico, y con frecuencia se confundió su pensamiento con el llamado neoplatonismo, donde las enseñanzas de Plotino (204/5-270) y especialmente de Proclo (412-485) obviaron el método analítico de Platón en pos de verdades inmutables. Ficino había terminado la traducción de las obras de Platón antes de 1469, año en el que escribió su comentario al *Simposio*, y en los cinco siguientes redactó su obra más conocida, *Teología platónica*, en un claro intento, así lo anuncia el título, de cristianizar al filósofo [3].

Lorenzo Valla (1407-1457), Cristoforo Landino (1424-1504), Angelo Polizano (1454-1494) o Giovanni Pico della Mirandola fueron impor-



3. Ghirlandaio, *Marsilio Ficino, Agnolo Poliziano, Cristoforo Landino y Demetrius el Griego*, 1495 (detalle de los frescos de la capilla Tornabuoni).
Florencia, Santa Maria Novella

tantes miembros de la Academia neoplatónica florentina, con la que estuvo relacionado en su juventud Miguel Ángel, pero hubo otros grandes humanistas como el cardenal Bessarion (1403-1472) o el papa Pío II (1405-1465). Con implicaciones en el siglo XVI, junto con Erasmo, destacan Nicolás Maquiavelo (1469-1527), autor de *El príncipe* (1513, aunque publicado en 1531), obra de gran trascendencia por la radicalidad con la que contempla el ejercicio del poder, donde la moral o la religión están ausentes ante la máxima de conservar el gobierno. No menor fortuna tuvo *El cortesano* (1528), obra de Baldassarre Castiglione (1478-1529),

que, por lo que se refiere a las artes, evoca la importancia de las buenas maneras sobre una belleza absoluta defendida en el siglo anterior y anuncia la primacía del atractivo sobre la belleza, que será una máxima en el Manierismo.

Si el humanismo se centró en el estudio de la retórica y la filología, pues sus miembros eran ante todo eruditos y retóricos y poco interesados en cuestiones filosóficas y en sus métodos, lo que al final supuso su desaparición, el Renacimiento es un movimiento cultural más amplio, en el que tienen cabida las ciencias y las artes. Humanistas y artistas sí tenían intereses comunes en tres aspectos fundamentales: la creencia en que la Antigüedad clásica era la referencia, la búsqueda de la realidad frente a lo meramente simbólico del Medievo y el afán por la individualidad, la conciencia del yo, pero también había relación directa con las ciencias, pues los artistas adoptaron principios de la geometría (la perspectiva) en sus obras. Aunque algunos artistas tuvieron una honda formación, incluso fueron verdaderos humanistas, como Leon Battista Alberti (1404-1472), no fue la norma general, y a lo largo del siglo xv siguieron adiestrándose en los talleres, donde entraban siendo aún niños. El sistema, anclado en la tradición, regido por los gremios de artesanos, no contemplaba la educación teórica, y si bien es cierto que no fueron pocos los que llegaron a escribir tratados, no lo es menos que en casi todos los casos las reflexiones sobre las artes las realizaron a posteriori, no como un debate sobre el que sustentar su formación artística. En cualquier caso, las artes experimentaron un gran cambio tanto en aspectos conceptuales como formales, y eso es lo que se denomina Renacimiento.

EL ARQUETIPO VASARINO Y SU VALIDEZ

En 1550 apareció un libro que iba a tener una honda repercusión en la apreciación de las artes. Obra del artista Giorgio Vasari (1511-1574), *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani...*, tuvo considerable fortuna desde su aparición, lo que llevó al autor a realizar una segunda edición, ampliada, en 1568. El título, largo como entonces era habitual, continúa con la aclaración «desde Cimabue a nuestros días», y en él se contienen algunos de los principios teóricos del Renacimien-



4. *Studiolo de Gubbio*. Nueva York, Metropolitan Museum of Art

to y, quizás más importante, los que en buena medida han regido la apreciación de las artes hasta el presente. Vasari entendió que las artes, ya separadas de la artesanía, se limitaban a tres manifestaciones: pintura, escultura y arquitectura. Todas se basaban en el *disegno*, pues era condición imprescindible el dibujo previo a la obra de arte en sí. Al determinar que solo eran tres artes, se eliminaban de facto manifestaciones que durante la Edad Media habían tenido tanta o más importancia que las que él defendía, y que además seguían manteniendo en muchos casos. Así, la orfebrería, la tapicería, la incrustación [4] o el grabado no tuvieron importancia en el plano teórico, aunque sí en la práctica.

No menos importante es el hecho de que Vasari concluyese que las artes comenzaban con Cimabue. Para él, en la Antigüedad se había

alcanzado la perfección, mientras que la Edad Media habría sido una etapa nefasta y el arte de ese periodo no debía ser tenido en cuenta, por lo que era necesario *renacer*, momento que estableció en la obra de Cimabue. Con él, y después con Giotto, las artes habrían comenzado a recuperar el halo perdido, si bien los artistas del siglo xiv solo iniciaron un camino. Hubo que esperar al *Quattrocento* para que el renacimiento artístico tomara forma, pero no fue hasta comienzos del siglo xvi cuando se alcanzó la «perfecta regla del arte» en figuras como Bramante, Leonardo, Miguel Ángel o Rafael. Este sistema de nacimiento, desarrollo y madurez, la sucesión de las tres edades en las que divide el devenir de las artes, es un sistema orgánico muy sugestivo pero falso. Las artes no pueden ser valoradas así. No se trata de una tecnología en la que un nuevo aparato supera al anterior; los valores artísticos están al margen de esto y, por supuesto, nada tienen que ver con las etiquetas que solemos poner. En este sentido, Vasari también marcó la pauta de catalogar las manifestaciones artísticas como estilos (sus edades no dejan de ser estilos en el sentido que hoy damos a ese término), y cuando se hace una historia del arte como la historia de los estilos, necesariamente caemos en la comparación, cuando no en la competencia, entre las obras, y no por su valor intrínseco, sino por su adscripción. Aún hay otro aspecto presente en la obra de Vasari que se debe tener en cuenta: para él, las artes eran italianas, florentinas, para ser más precisos, hasta el punto de que la referencia a Durero la incluye en la biografía de Marcantonio Raimondi, gran estampador pero incapaz de hacer sombra al alemán.

Vasari estableció un paradigma en el que el mejor arte posible, en realidad el único, era el clásico recuperado por el Renacimiento, que tenía carácter orgánico y que solo alcanzaba la plenitud en su última etapa, que ese arte se limitaba a la pintura, la escultura y la arquitectura y que era italiano (florentino) por antonomasia. No hay duda de que el esfuerzo teórico de Vasari fue muy importante, pero la trascendencia de su escrito ha superado todo lo previsible. Así, en 1751 D'Alembert, en su *Discours préliminaire* a la *Encyclopédie*, sancionó que pintura, escultura y arquitectura constituían las Bellas Artes; en 1860 Jacob Burckhardt publicó su influyente *Cultura del Renacimiento en Italia*, donde hacía girar el arte de los siglos xv y xvi en torno al país alpino, y su alumno Heinrich

Wölfflin, en *Renacimiento y Barroco* (1888), seguía a Vasari en cuanto a la interpretación de la historia del arte como la historia de los estilos.

Aunque en buena medida el paradigma vasariano sigue presente —se continúa dando preeminencia al arte italiano del Renacimiento, las Bellas Artes se separan de otras manifestaciones a las que se agrupa bajo epígrafes despectivos como artes menores, decorativas, aplicadas..., y la historiografía artística no ha abandonado el concepto de estilo—, las metodologías de las últimas décadas tienden a superar estos presupuestos, que no dejan de ser sesgados. Así, la primacía de la pintura actualmente nada tiene que ver con su apreciación en el Renacimiento, la historia de los estilos siempre es forzada y el italocentrismo debe ser matizado incluso en el siglo xv, en el que la corte de Borgoña vio un auge de las artes desconocido, y más en el siglo xvi, momento en que el poder estaba en manos de Carlos V, de manera que cuando Vasari escribía su texto era Bruselas, donde residía el emperador, el verdadero centro del poder y al que miraban grandes artistas del momento, como Tiziano o Leoni.

ARTE Y ARTES EN EL RENACIMIENTO

Nuestra creencia en la primacía de la pintura entre las artes visuales no se corresponde con la del Renacimiento. En el siglo xv, las artes eran consideradas de forma diferente porque el concepto de creación artística singular no tenía la importancia que posteriormente alcanzó. Por encima de la valoración estética estaba la de los componentes, de manera que una obra de «pincel», como se denominaba a las tablas pintadas, tenía tasaciones muy inferiores a las que incorporaban metales (oro o plata), aunque fuese en el marco. Así, las cuarenta y siete tablas del *Político de Isabel la Católica*, atribuidas a Michel Sittow y Juan de Flandes, se tasaron todas juntas en la mitad que el tapiz de la *Resurrección de Lázaro* (Zaragoza, Museo de Tapices de la Seo), y por espectacular que parezca no es un ejemplo aislado (Zalama, 2008). Podría pensarse que esto es algo circunscrito al ámbito español, que nada tiene que ver con el Renacimiento en Italia, pero no es así. A mediados del siglo xv, los Medici gastaron grandes cantidades en paños. En los



5. *Misión de San Pedro* (de la serie *Hechos de los Apóstoles*), tapiz de la manufactura de Pieter van Aelst, a partir de los cartones de Rafael, 1516. Ciudad del Vaticano, Museos Vaticanos

inventarios de bienes de Piero il Gottoso y de su hijo Lorenzo el Magnífico se encuentran tapices y se conservan cartas entre el hermano de Piero, Giovanni, y sus correspondientes de la Banca Medici en Brujas, en las que se solicita el envío de tapices a Florencia. Lorenzo el Magnífico, que a su muerte contaba con alrededor de cuarenta ejemplares, los mostraba en su despacho en el palacio de Via Larga (Müntz, 1882, 161-162 y 194). Otros grandes patronos del Renacimiento tuvieron intereses similares: Federico de Montefeltro compró para su palacio de Urbino una serie de once paños de la *Guerra de Troya*, y el papa Leon X Medici encargó la serie *Hechos de los Apóstoles* (Museos Vaticanos), a partir de cartones de Rafael, para colocarlos en la Capilla Sixtina (Shearman, 1972) [5].



6. *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (de la serie *el Apocalipsis*), tapiz de la manufactura de Willem de Pannemaker, 1556-1560. Patrimonio Nacional

La escasa valoración de las pinturas respecto a los tapices no cambió a lo largo del Renacimiento. Felipe II, quien gustó de la pintura de Tiziano, no dejó de adquirir paños: en 1556 compró al tapicero Willem de Pannemaker ocho piezas del *Apocalipsis*, por la muy elevada suma de 7.264 escudos (más de 2,5 millones de maravedís), y el interés del monarca por el conjunto fue extraordinario, pues cuando seis de los paños perecieron en un naufragio en 1559 durante su traslado a España, inmediatamente ordenó rehacer la serie (Buchanan, 1999). La importancia de los tapices para Felipe II no decreció a lo largo de su vida; durante la ceremonia de la imposición del collar del Toisón de Oro a nuevos miembros en el alcázar de Madrid en 1593, los paños cubrían las principales estancias incluida la capilla, y era tal su riqueza que el cronista no hace referencia a las pinturas mientras que sí se para a detallar los tapices (Zalama, 2015) [6].

ITALIA Y FLANDES: DOS MODELOS A LA BÚSQUEDA DE LA REALIDAD

Creencia común durante el Renacimiento, mantenida durante mucho tiempo después, fue que las artes visuales de la Antigüedad habían sido superiores. Se suponía que el fin de una época dorada llegó con la invasión de los bárbaros, los pueblos del norte, que habrían acabado con un mundo que no comprendían. Despectivamente, sus creaciones artísticas se denominaron (y lo seguimos haciendo, aunque sin el carácter injurioso) góticas, pues se entendía que eran obra de godos, de gente sin formación. Más allá del error cronológico que esto implicaba, pues el arte gótico se gestó más de medio milenio después de la llegada de los centroeuropeos al territorio del Imperio romano, y más allá de que cuando aquellos lo hicieron, los principios clásicos que habían regido durante siglos el arte grecorromano ya hacía tiempo que se habían diluido, como se aprecia en los relieves de la columna de Marco Aurelio (siglo II), tanto en la distribución espacial como en la anatomía de los personajes, lo cierto es que en el Renacimiento se consideraba que nada bueno aportaban las artes del norte.

La historiografía de comienzos del siglo XX nos hizo reparar en que no todo era arte grecorromano, o renacentista, y, por lo que se refiere al siglo XV, se puso especial énfasis en la corte de Borgoña, cuya riqueza pictórica llamó la atención incluso de los florentinos. Sin embargo, buena parte de los estudios entendieron que el arte flamenco, como habitualmente se conoce, lo cual es un exceso de síntesis, pues Flandes solo es una parte de los Países Bajos, era la última, y la más extraordinaria, expresión del arte gótico (Huizinga, 1930). Frente a esta adscripción, otros historiadores como Panofsky o Gombrich, y buena parte de la crítica actual, entienden que lo que ocurrió en el siglo XV en el ducado de Borgoña no puede ser calificado como medieval sin más [7].

Si analizamos con detenimiento los Países Bajos del sur, Flandes y Brabante especialmente, vemos que en el siglo XV las ciudades tenían una considerable autonomía y una gran riqueza, que estaban gobernadas por burgueses, no por nobles, como era lo habitual en la Edad Media, y que se dedicaban al comercio. En este sentido, Brujas, Gante o Bruselas no se diferencian especialmente de Florencia, y tampoco hay disparidad en su interés por captar la realidad. En un mundo de comer-



7. Jan van Eyck, *El orfebre Jan de Leeuw*, 1436. Viena, Kunsthistorisches Museum

ciantes y banqueros, los refinamientos propios del Gótico internacional no tenían cabida, y en ambos casos hay una predisposición hacia la mimesis del mundo circundante frente al simbolismo del Medievo. No obstante, sí hay diferencia en cuanto a los medios y en los métodos, que llevaron a que los italianos desarrollaran un corpus teórico capaz de justificar «científicamente» las obras de arte, lo que acabó por imponerse al sistema empírico flamenco. En cualquier caso es innegable la renovación que supone el arte del norte, novedad que en algunos casos llegó a los reinos hispanos desde mediados del siglo xv, mientras que el arte italiano apenas tuvo cabida.