

Arnold Hauser se constituyó en un clásico desde que apareció en 1951 su *Historia social de la literatura y el arte*. Pocos libros han tenido, en efecto, tal éxito de crítica y de público en los últimos veinte años. La perspectiva sociológica que Arnold Hauser aplicó a la historia de la cultura es ya parte del sistema conceptual de todo hombre que merezca llamarse «culto». «El arte y la literatura a partir del paleolítico hasta el cine moderno y el arte de Picasso y Dalí es considerado como florecimiento siempre imprevisible, pero condicionado por el ambiente y por una complicada combinación de premisas económicas y sociales.» «El arte y la literatura son un producto social y no pueden estudiarse sino en relación con los demás aspectos de la sociedad en que vive el artista: religión, economía, política».

Arnold Hauser, nacido en Hungría, estudió en Budapest y en Berlín, y después de vivir algún tiempo en Viena y Londres se trasladó a Budapest, donde acaba de morir.

Guadarrama publica en español, en ediciones de lujo y de bolsillo, todas sus obras: «*Historia social*» (P.O. 19, 20 y 21), «*Teorías del arte. Tendencias y métodos de la crítica moderna*» (P.O. 53), «*El manierismo, crisis del renacimiento*» (P.O. 39, 130 y 131), y su obra postuma «*Sociología del arte*» (P.O. 246 a 244).



GUADARRAMA/Punto Omega

ARNOLD HAUSER

HISTORIA SOCIAL DE LA LITERATURA Y DEL ARTE



14.^a edición



GUADARRAMA/Punto Omega

Sección: Obras de Arnold Hauser.

Número: 19

Obras de Arnold Hauser en español:

En edición de bolsillo:

«Historia social de la literatura y el arte» (P. O. 19, 20 y 21).

«Teorías del arte. Tendencias y métodos de la crítica moderna» (P. O. 53).

«Origen de la literatura y el arte modernos».

1. «El manierismo, crisis del renacimiento» (P. O. 130).

«Origen de la literatura y el arte modernos».

2. «Pintura y manierismo» (P. O. 131).

«Origen de la literatura y el arte modernos».

3. «Literatura y manierismo» (P. O. 39).

En ediciones profusamente ilustradas:

«El manierismo. Crisis del renacimiento. Origen de la literatura y el arte moderno» (Tela).

«Historia social de la literatura y el arte», 2 tomos (Tela).

«Historia social de la literatura y el arte», 2 tomos (Skivertex).

«Sociología del arte», 2 tomos

Arnold Hauser:
**Historia social
de la literatura y el arte**

Volumen 1

Título original: "The Social History of Art"
Traductores: A. Tovar y F. P. Varas-Reyes
Portada: Estudio R & S
Printed in Spain

© Routledge & Kegan Paul, Londres
© Ed. esp. Editorial Labor, S. A. Calabria, 235-239
Barcelona-29, 1978
Depósito legal: M-24262-1978
ISBN: 84-335-2999-4 (Obra completa)
ISBN: 84-335-0019-8 (Vol. I)
Impreso por Unigraf, S. A. Paredes, 20
Plg. El Palomo. Fuenlabrada (Madrid)

CONTENIDO DE ESTE TOMO

<i>Preámbulo</i>	7
-------------------------	---

I. TIEMPOS PREHISTORICOS

1. Paleolítico. Magia y naturalismo	11
2. Neolítico. Animismo y geometrismo	22
3. El artista como mago y sacerdote	34

II. ANTIGUAS CULTURAS URBANAS ORIENTALES

1. Estática y dinámica en el antiguo arte oriental.	41
2. La situación del artista y la organización del trabajo artístico en Egipto	46
3. La estereotipación del arte en el Imperio Medio	54
4. El naturalismo del período de Ekhenatón ...	62
5. Mesopotamia	69
6. Creta	72

III. GRECIA Y ROMA

1. La edad heroica y la edad homérica	77
2. El estilo arcaico y el arte en las cortes de los tiranos	92
3. Clasicismo y democracia	108
4. La "Ilustración" griega	119
5. La época helenística	132
6. La época imperial y el final del mundo antiguo	140
7. Poetas y artistas en la Antigüedad	148

IV. EDAD MEDIA

1. El espiritualismo del primitivo arte cristiano.	157
2. El estilo artístico del cesaropapismo bizantino	167
3. Causas y consecuencias del movimiento iconoclasta	176
4. De las invasiones bárbaras al renacimiento carolingio	182
5. Poetas y público de los poemas épicos	200
6. La organización del trabajo artístico en los monasterios	213
7. Feudalismo y estilo románico (M)	223
8. El romanticismo de la caballería cortesana	243
9. El dualismo del gótico	290
10. Logias y gremios	305
11. El arte burgués del gótico tardío	316

V. RENACIMIENTO

1. El concepto de Renacimiento (M)	333
2. El público del arte burgués y cortesano del Quattrocento	348
3. Posición social del artista en el Renacimiento	389
4. El clasicismo del Cinquecento	426

PREAMBULO

Al presentar a los lectores de habla hispana la traducción del libro de Arnold Hauser creemos enriquecer nuestra bibliografía moderna sobre temas de arte. En efecto; se trata de una obra nueva, en la que no hay que buscar la utilidad inmediata del manual que sirve para el estudio y el repaso, sino una orientación inédita casi por completo.

El arte y la literatura, a partir del Paleolítico, y hasta el cine moderno, el arte de Picasso y Dali, es considerado como el florecimiento siempre imprevisible, pero condicionado por el ambiente y por una complicada combinación de premisas económicas y sociales. Las raíces sociales del arte y de la literatura es lo que constituye el tema de esta gran síntesis.

Al llamarla síntesis no hemos querido sino adaptarnos al pensamiento originario del autor. Pero no se entienda bajo esa palabra algo que fuera como un compendio o resumen hecho sobre unas pocas obras fundamentales. Los problemas han sido profundamente pensados, y de largos desvelos sobre libros de historia del arte y de economía y sociología surge una especie de ciencia nueva, que arroja luz sobre el pasado intelectual de la humanidad. En la síntesis, el autor no ha intentado recogerlo todo: estudia al Greco, pero no cita a Velázquez ni a Goya, por ejemplo. Hauser se ha fijado en puntos fundamentales y ha construido un gran cuadro, con pincelada rápida y genial. En ese cuadro cabe situar los creadores y los temas que no han sido desarrollados, y una interpretación so-

cie de clase sacerdotal. Los artistas se colocan bajo la protección y la tutela intelectual de este grupo; se emancipan, dicho de otro modo, de la Iglesia y de los gremios para someterse a la autoridad de un grupo que reclama para sí a un tiempo la competencia de ambos: de la Iglesia y de los gremios. Ahora los humanistas ya no son sólo autoridad indiscutible en toda cuestión iconográfica de tipo histórico y mitológico, sino que se han convertido en expertos también en cuestiones formales y técnicas. Los artistas terminan por someterse a su juicio en cuestiones sobre las que antes decidían sólo la tradición y los preceptos de los gremios, y en las que ningún profano podía inmiscuirse. El precio de su independencia de la Iglesia y los gremios, el precio que han de pagar por su ascenso social, por el aplauso y la gloria, es la aceptación de los humanistas como jueces. No todos los humanistas son ciertamente críticos y expertos, pero entre ellos se encuentran los primeros profanos que tienen idea de los criterios del valor artístico y son capaces de juzgar una obra de arte según criterios meramente estéticos. Con ellos, en cuanto que son parte de un público realmente capacitado para juzgar, surge el público del arte en el sentido moderno⁸⁷.

⁸⁷ Cf. ALBERT DRESNER: *Die Entstehung der Kunstkritik*, 1915, páginas 86 s.

POSICION SOCIAL DEL ARTISTA EN EL RENACIMIENTO

La acrecida demanda de arte en el Renacimiento hace que el artista deje de ser el artesano pequeño-burgués que antes era y se convierta en una clase de trabajadores intelectuales libres que antes sólo existía en algunos desarraigados, pero que ahora comienza a formar un estrato económicamente asegurado y socialmente consolidado, aunque no puede decirse que como grupo social esté en modo alguno unificado. Los artistas de los comienzos del siglo xv son todavía en su conjunto gente modesta; son considerados como artesanos superiores, y no se diferencian ni por su origen ni por su educación de los elementos gremiales de la pequeña burguesía. Andrea del Castagno es hijo de un campesino; Paolo Uccello, de un barbero; Filippo Lippi, de un carnicero; los Pollaiuolo son hijos de un pollero. Reciben su nombre tomándolo del oficio de su padre, de su patria de origen, de su maestro, y se les tutea como a los criados. Están sometidos a las regulaciones gremiales, y no es en modo alguno su talento lo que les da derecho a ejercer su profesión de artistas, sino el aprendizaje realizado conforme a las prescripciones del gremio. Su educación la reciben sobre los mismos fundamentos que los artesanos vulgares; se forman no en escuelas, sino en talleres, y no de manera teórica, sino práctica. Entran, todavía niños, después de adquirir algunos conocimientos de lectura, escritura y cuentas, bajo la disciplina de un maestro, y suelen pasar muchos años con él. Sabemos que todavía Perugino, Andrea del Sarto y Fra Bartolommeo estuvieron sometidos a este aprendizaje ocho o diez años. La mayoría de los artistas de los comienzos del Renacimiento, entre otros

Brunelleschi, Donatello, Ghiberti, Uccello, Antonio Pollaiuolo, Verrocchio, Ghirlandaio, Botticelli, Francia, proceden de la orfebrería, que con razón ha sido llamada la "escuela de arte" del siglo. Muchos escultores trabajan al comienzo en asociaciones de canteros o con tallistas decoradores, como habían hecho sus antecesores en la Edad Media. Donatello, al ser recibido en el gremio de San Lucas, es designado como "orífice y cantero". Sobre su pensamiento acerca del arte y la artesanía nos informa de modo excelente el hecho de que una de sus últimas y más importantes obras, el grupo de Judit y Holofernes, esté proyectado como figura para una fuente en el pozo del Palazzo Riccardi.

Pero las más importantes *botteghe* de artistas de los comienzos del Renacimiento persiguen ya, a pesar de su organización todavía artesana en lo esencial, métodos de educación individuales. Esto se puede decir, en primer lugar, de los talleres de Verrocchio, Pollaiuolo y Ghirlandaio en Florencia, de Francesco Squarcione en Padua, de Giovanni Bellini en Venecia, cuyos directores son tan importantes y famosos maestros como artistas. Los aprendices ya no van al primer taller que se les presenta, sino que buscan un maestro determinado, al que halla acceso un número tanto mayor cuanto más famoso es como artista. Estos muchachos son, aunque no siempre la mejor, al menos la más barata mano de obra; ésta, no el orgullo de ser considerado como buen maestro, es la razón principal de la educación artística intensiva que desde ese momento se inicia y el aprendizaje comienza, conforme todavía a la tradición medieval, con trabajos manuales de todas clases, como la disposición de los colores, la fabricación de los pinceles y la preparación de los lienzos; viene después el encargo de pasar algunas composiciones del cartón al cuadro, pintar los paños y las partes secundarias de la figura, y termina finalmente con la ejecución de obras enteras sin otra base que simples bosquejos e indicaciones. Así el aprendiz se convierte en el colaborador más o menos independiente, que necesariamente ha de ser distinguido del discípulo. Pues no todos

los colaboradores de un maestro son discípulos suyos, y tampoco todos los discípulos permanecen como colaboradores junto a sus maestros. El colaborador es muchas veces un artista equiparable al maestro, pero a menudo también un instrumento impersonal en manos del jefe del taller.

Las múltiples combinaciones de estas posibilidades y la frecuente colaboración del maestro, los ayudantes y los discípulos en una misma obra hacen que muchas veces resulte no sólo una mezcla de estilos difícil de descomponer, sino acaso una fusión real de las diferencias individuales, una forma común, en la que lo decisivo fue en primer lugar la tradición artesana. El hecho, bien conocido por las biografías de artistas del Renacimiento —lo mismo si es real que ficticio—, de que el maestro deje la pintura porque uno de sus discípulos le ha superado (Cimabue-Giotto, Verrocchio-Leonardo, Francia-Rafael), puede, bien representar un estadio evolutivo ulterior, en el que la comunidad del taller comenzaba ya a descomponerse, o bien, como, por ejemplo, en el caso de Verrocchio y Leonardo, puede tener una explicación más realista que la que las anécdotas de artistas dan. Verrocchio deja probablemente de pintar y se limita a ejecutar trabajos plásticos, después que se ha convencido de que puede fiarse, para los encargos pictóricos, de un colaborador como Leonardo⁸⁸.

El taller artístico de los inicios del Renacimiento está todavía dominado por el espíritu comunal de los antiguos constructores y del gremio; la obra de arte no es todavía la expresión de una personalidad autónoma, que acentúa sus características y se cierra contra todo lo extraño. La pretensión de realizar por propia mano toda la obra, desde el primero al último rasgo, y la incapacidad para trabajar conjuntamente con discípulos y ayudantes, se observan por primera vez en Miguel Ángel, que también en este aspecto es el primer artista moderno. Hasta fines

⁸⁸ KENNETH CLARK: *Leonardo da Vinci*, 1939, pp. 11 s.

del siglo xv el proceso de la creación artística se efectúa todavía por completo en formas colectivas⁸⁹. Para la realización de trabajos grandes, ante todo esculturas, se organizan fábricas de tipo industrial con muchos colaboradores y obreros. Así, en el taller de Ghiberti, en la época de la ejecución de las puertas del Baptisterio, que figuran entre los más grandes encargos artísticos del *Quattrocento*, aparecen empleados hasta veinte colaboradores. Entre los pintores, Ghirlandaio y Pinturicchio mantiene para la ejecución de sus grandes frescos un verdadero estado mayor de ayudantes. El taller de Ghirlandaio, en el que trabajan como asiduos colaboradores sobre todo los hermanos y el cuñado del maestro, pertenece, junto con los talleres de los Pollaiuolo y de los della Robbia, a las grandes industrias familiares del siglo. Hay también propietarios de talleres que son más bien empresarios que artistas, y por regla general sólo reciben encargos para hacerlos ejecutar por un pintor adecuado. A esta clase parece haber pertenecido también Evangelista da Predis, de Milán, que durante una época proporcionó trabajo, entre otros, a Leonardo.

Fuera de estas formas colectivas de empresas del trabajo artístico, encontramos en el *Quattrocento* la asociación en compañía de dos artistas, por lo general jóvenes, que tienen un taller común porque todavía no pueden sostener los gastos de uno propio. Así trabajan, por ejemplo, Donatello y Michelozzo, Fra Bartolommeo y Albertinelli, Andrea del Sarto y Franciabigio. Por todas partes encontramos formas de organización suprapersonales, que impedían la atomización de los esfuerzos artísticos. La tendencia a la solidaridad espiritual se realiza tanto en dirección horizontal como vertical. Las personalidades representativas de la época forman largas dinastías ininterrumpidas, como, por ejemplo, en serie de maestro y discípulo: Fra Angelico-Benozzo Gozzoli-Cosimo Roselli-Piero di Cosimo-Andrea del Sarto-Pontormo-Bronzino,

⁸⁹ Cf. para lo que sigue M. WACKERNAGEL: *Der Lebensraum des Künstlers*; pp. 316 ss.

que hacen aparecer el desarrollo de la forma como una tradición que se mantiene sin solución de continuidad.

El espíritu de artesanía que domina el *Quattrocento* se manifiesta en primer lugar en que los talleres artísticos reciben también encargos de rango secundario y tipo artesanal. Por las notas de Neri di Bicci sabemos cuántos objetos de artesanía podían salir del taller de un pintor abrumado de encargos; aparte de pinturas, se realizan también allí armas, banderas, muestras para tiendas, taracea, tallas pintadas, dibujos para tapiceros y bordadores, elementos de decoración para fiestas y otras muchas cosas. Antonio Pollaiuolo, en su calidad de pintor y escultor prestigioso, dirige una orfebrería, y en su taller se realizan también, aparte de esculturas y trabajos de orfebre, proyectos para tapicerías y dibujos para grabados en cobre. Verrocchio sigue aceptando todavía en la plenitud de su carrera los más diversos encargos de barro cocidos y tallas. Donatello hace para su protector Martelli no sólo el célebre escudo de armas, sino también un espejo de plata. Luca della Robbia fabrica baldosas de mayólica para iglesias y casas particulares. Botticelli dibuja modelos para bordados y Squarcione es propietario de un taller de bordar. Desde luego habrá que hacer diferencias, por lo que hace a estos trabajos, tanto según el estadio del desarrollo histórico como según la categoría de los diversos artistas, y no podemos imaginarnos, ciertamente, que Ghirlandaio y Botticelli pintasen muestras para la tienda del carnicero o el panadero de la esquina; tales encargos no serían ya aceptados en su taller. Pero la pintura de gonfalones gremiales, arcas para novia y platos de parto se aceptó, por el contrario, hasta los finales del primer Renacimiento, como ocupación que no rebajaba al artista. Botticelli, Filippino Lippi, Piero di Cosimo siguieron ocupándose, todavía en el *Cinquecento*, de pintar arcas nupciales o *cassoni*.

Un cambio fundamental en los criterios sobre el trabajo artístico sólo se observa a partir de los días de Miguel Ángel. Vasari ya no considera conciliable con la conciencia que de sí tiene el artista la aceptación de encar-

gos de artesanía. Este paso significa a la vez el fin de la dependencia en que estaban los artistas respecto a los gremios. El final del proceso del gremio de pintores genoveses contra el pintor Giovanni Battista Poggi, al que se quería prohibir ejercitarse la pintura en Génova porque no había pasado allí el aprendizaje de siete años prescritos, posee una significación sintomática. El año 1590, en que ocurrió ese proceso y resultó la resolución de principio de que no había de ser obligatoria la agremiación para los artistas que no tuvieran tienda abierta, remata un proceso evolutivo de casi dos siglos⁹⁰.

Los artistas del primer Renacimiento están equiparados a los artesanos de la pequeña burguesía también en el aspecto económico; su posición, en general, no es brillante, pero tampoco precisamente precaria. Faltan todavía entre ellos las existencias señoriales, pero falta también lo que se podría llamar un proletariado artístico. Es verdad que los pintores se quejan continuamente de sus declaraciones tributarias de sus menguados ingresos, pero tales documentos no pertenecen, ciertamente, a las fuentes históricas más dignas de crédito. Masaccio pretende que no ha podido pagar ni una sola vez a su aprendiz, y sabemos ciertamente que murió pobre y lleno de deudas⁹¹. Filippo Lippi no tenía, según Vasari, para comprarse un par de medias, y Paolo Uccello se queja en su vejez de que no posee nada, ya que no puede trabajar y tiene a su mujer enferma. Todavía entonces a los que mejor les iba era a los que estaban al servicio de una corte o un protector. Fra Angelico obtuvo, por ejemplo, de la Curia romana quince ducados mensuales en una época en la que en Florencia, donde la vida era, desde luego, algo más barata, se podía vivir magníficamente con trescientos al año⁹².

Es significativo que los precios se mantuvieran en un nivel medio en general, y que incluso los artistas famosos

⁹⁰ A. DRESNER: *op. cit.*, p. 94.

⁹¹ GAYE: *Carteggio inedito d'artisti di sec. XIV-XVI*, 1839-40. I, p. 115.

⁹² MAUD J. JERROLD: *Italy in the Renaissance*, 1927, p. 35.

no fuesen mucho mejor pagados que los medianos y que los mejores artesanos. Personalidades como Donatello alcanzaban, desde luego, honorarios más altos, pero verdaderos "precios de aficionado" no existían aún⁹³. Gentile da Fabriano obtuvo por su *Adoración de los Magos* 150 florines de oro; Benozzo Gozzoli, 60 por una imagen para un altar; Filippo Lippi, 40 por una Madonna; pero ya Botticelli obtuvo 75⁹⁴. Como estipendio fijo percibía Ghiberti, durante su trabajo en las puertas del Baptisterio, 200 florines anuales, cuando el canciller de la Señoría obtenía 600, con la obligación, además, de pagar por sí cuatro escribientes. Un buen copista de manuscritos recibía en el mismo tiempo 30 florines y la plena manutención. Se ve, pues, que los artistas no estaban mal pagados, si bien, con mucho, no lo estaban tan espléndidamente como los famosos literatos y maestros, que muchas veces cobraban por año de 500 a 2.000 florines⁹⁵.

Todo el mercado artístico se movía todavía dentro de límites relativamente estrechos; los artistas tenían que pedir anticipos ya durante el trabajo, y los clientes a menudo sólo podían pagar los materiales a plazos⁹⁶. También los príncipes luchaban con la escasez de dinero, y Leonardo se lamenta muchas veces con su protector Ludovico Moro de que no se le pagan sus honorarios⁹⁷. El carácter de artesanía del trabajo artístico se manifestaba también, y no en último término, en el hecho de que los artistas estuvieran frente a sus clientes en una relación laboral legal. En los grandes encargos artísticos, todos los gastos, esto es, tanto los materiales como los salarios, e incluso muchas veces hasta la manutención de ayudantes y aprendices corrían a cargo del cliente, y el propio maestro, en principio, recibía sus honorarios en proporción al tiempo empleado. La pintura conforme a salario

⁹³ H. LERNER-LEHMKE: *Zur Struktur u. Gesch. des florent. Kunstmarktes im XV. Jahrh.*, pp. 28 y s.

⁹⁴ *Ibid.*, pp. 38 s.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 50.

⁹⁶ M. WACKERNAGEL: *Der Lebensraum des Künstlers*, p. 355.

⁹⁷ R. SAITSCHICK: *op. cit.*, p. 199.

siguió siendo la regla hasta fines del siglo xv; sólo más tarde se limitó este tipo de trabajo, retribuido en esa forma de compensación, al mero trabajo manual, como restauración y copias⁹⁸. En la medida en que la profesión artística se desliga del artesanado van cambiando poco a poco todas las condiciones que se establecían en los contratos. En uno de 1485 se conviene aparte con Ghirlandaio el precio de los colores que habían de ser utilizados; pero, según un contrato con Filippino Lippi del año 1487, ya tiene el artista que hacerse cargo de los gastos de material, y un acuerdo análogo se halla también con Miguel Angel en 1498. Naturalmente no podemos trazar una frontera precisa, pero el cambio ocurre en todo caso hacia fines del siglo y también se enlaza, de la manera más sorprendente, con la persona de Miguel Angel. En el *Quattrocento* era todavía generalmente usado pedir al artista que designara un fiador que garantizara el cumplimiento del contrato; con Miguel Angel tal garantía se convierte en pura formalidad. En un caso, por ejemplo, ocurre que el escribiente del contrato es el garante para ambas partes⁹⁹. Igualmente las demás obligaciones del artista se van haciendo en los contratos cada vez menos estrictas y pormenorizadas. Sebastián del Piombo, en un contrato de 1524, recibe el encargo de pintar un cuadro cualquiera, con la única condición de que no sea imagen de santo; y a Miguel Angel le encarga el mismo coleccionista, en 1531, una obra que puede ser, a gusto del maestro, lo mismo una pintura que una escultura.

En la Italia del Renacimiento los artistas estaban ya desde el principio en mejor situación que los demás países, y ello no tanto a consecuencia de las formas más avanzadas de la vida ciudadana —el ambiente burgués no les ofrecía mejores oportunidades en realidad que a la clase media artesana—, sino porque los príncipes y déspotas

⁹⁸ PAUL DREY: *Die wirtsch. Grundlagen der Malkunst*, 1910, página 46.

⁹⁹ *Ibid.*, pp. 20 s.

italianos podían emplear mejor los talentos artísticos por tener de ellos más alta estima que los poderosos del extranjero. La mayor independencia de los artistas italianos frente al gremio, que es en lo que se fundamenta su posición privilegiada, es, ante todo, el resultado de su repetido trabajo en las cortes. En los países nórdicos el maestro está ligado a la misma ciudad; en Italia el artista va a menudo de una corte a otra, de ciudad en ciudad, y esta vida errante trae ya consigo el relajamiento de las prescripciones gremiales, que están pensadas para las relaciones locales y sólo pueden cumplirse dentro de los límites de la localidad. Como los príncipes estaban interesados en ganarse para su corte no sólo a los maestros hábiles en general, sino a artistas determinados, a menudo forasteros, éstos habían de ser liberados de las limitaciones gremiales. No podían ser obligados a tomar en cuenta las reglamentaciones profesionales de la localidad para la ejecución de sus encargos, ni pedir a las autoridades del gremio autorización para trabajar, ni irles a preguntar cuántos ayudantes y aprendices habían de ocupar. Los artistas, después que habían terminado su trabajo con un cliente, se trasladaban con toda su gente bajo la protección de otro, y allí gozaban de la misma situación privilegiada. Estos pintores áulicos errantes estaban ya por adelantado fuera de la jurisdicción del gremio.

Los privilegios de los artistas en las cortes no podían, empero, dejar de surtir efecto sobre el trato que les daban las ciudades, tanto menos cuanto que a menudo eran los mismos maestros los que eran empleados aquí y allá, y había que mantenerse en pie de igualdad con la competencia de las cortes si se quería competir con ellas. La emancipación de los artistas frente al gremio es, por consiguiente, no consecuencia de una conciencia realzada de sí mismos y del reconocimiento de sus pretensiones de ser equiparados a poetas y sabios, sino el efecto de que se necesitaban sus servicios y los artistas habían de ser ganados. La conciencia de su importancia no es más que la expresión de su valor de cotización.

La ascensión social de los artistas se manifiesta ante todo en los honorarios. En el último cuarto del siglo xv se comienzan a pagar en Florencia precios relativamente altos por pinturas al fresco. Giovanni Tornabouni conviene en 1485 con Ghirlandaio la pintura de la capilla familiar en Santa María Novella con unos honorarios de 1.100 florines de oro. Filippino Lippi cobra por sus frescos en Santa María sopra Minerva en Roma la suma de 2.000 ducados de oro, que vienen a corresponder a la misma cantidad en florines. Y Miguel Angel recibe por las pinturas del techo de la Sixtina 3.000 ducados¹⁰⁰.

Hacia fines del siglo llegan varios artistas incluso a la riqueza; Filippino Lippi alcanza hasta disfrutar de considerable fortuna; Perugino posee casas; Benedetto da Majano, una finca; Leonardo da Vinci percibe en Milán un sueldo anual de 2.000 ducados y en Francia cobra anualmente 35.000 francos¹⁰¹. Los más celebrados maestros del *Cinquecento*, como Rafael y Tiziano, disponen de ingresos considerables y llevan una vida magnífica. Las apariencias exteriores de la vida de Miguel Angel son, es verdad, modestas, pero sus ingresos son muy altos, y, cuando rehusa recibir pago por sus trabajos en San Pedro, es ya un hombre acaudalado. Sobre el aumento de los honorarios de los artistas tuvo, sin duda, la mayor influencia, junto a la creciente demanda artística y la subida general de los precios, la circunstancia de que hacia el año 1500 la Curia pontificia aparece más en el primer plano del mercado de arte y hace una competencia sensible a los clientes artísticos de Florencia. Toda una serie de artistas traslada entonces su residencia de Florencia a la espléndida Roma. Naturalmente, también los que se quedan aprovechan de las ofertas más ventajosas de la corte papal, es decir, se aprovechan propiamente sólo los artistas de más prestigio, aquéllos que hay afán en retener; los precios que se pagan a los otros sólo de lejos se aproximan a los honorarios más favorecidos en el

¹⁰⁰ H. LERNER-LEHMKUHL: *op. cit.*, p. 34.

¹⁰¹ R. SAITSCHICK: *op. cit.*, p. 197.

mercado, y por primera vez entonces aparecen diferencias considerables en el pago de los artistas¹⁰².

La liberación de pintores y escultores de las cadenas de la organización gremial y su ascenso desde la clase de los artesanos a la de los poetas y eruditos ha sido atribuida a su alianza con los humanistas; y, a su vez, el que los humanistas tomaran partido por ellos se ha explicado porque los monumentos literarios y artísticos de la Antigüedad formaban una unidad indivisible a los ojos de estos entusiastas, y porque éstos estaban convencidos del prestigio equivalente que poetas y artistas tenían en el mundo clásico¹⁰³. Para ellos hubiera sido inimaginable que los creadores de las obras que por su origen común eran contempladas con igual veneración que las de la literatura fueran juzgados diversamente por los contemporáneos, e hicieron creer a su propia época —y a la posteridad entera hasta el siglo xix— que el artista plástico, que para los antiguos nunca había sido otra cosa que un *bánauos*, compartía con el poeta los honores del favor divino.

El servicio prestado por los humanistas a los artistas del Renacimiento en su afán de emancipación es indiscutible; los humanistas les reforzaron en su posición realzada por la coyuntura del mercado de arte, y les pusieron en la mano armas con las que podían hacer valer sus pretensiones frente a los gremios, y en parte también frente a la resistencia de los elementos que en sus propias filas eran de menor valor artístico y, por consiguiente, necesitados de protección. Pero desde luego no fue la protección de los literatos la razón de su ascenso en la sociedad; esta protección fue sólo un síntoma de la evolución que tuvo su origen en el hecho de que, a consecuencia de la formación de nuevas señorías y principados, de una parte, y del crecimiento y enriquecimiento de las ciudades, de otra, el desequilibrio entre oferta y demanda en el mercado artístico se hizo cada vez menor y comenzó a trans-

¹⁰² H. LERNER-LEHMKUHL: *op. cit.*, p. 54.

¹⁰³ A. DRESNER: *op. cit.*, pp. 77-79.

formarse en un perfecto equilibrio. Como se sabe, todo el sistema gremial tuvo su origen en el esfuerzo de salir al paso de tal desequilibrio en interés de los productores; pero los magistrados gremiales comenzaron a hacer la vista gorda ante la infracción de los ordenamientos tan pronto como la falta de trabajo dejó de parecer amenazadora. A la circunstancia de que este peligro se hiciera cada vez menor en el mercado artístico y no a la benevolencia de los humanistas, debieron los artistas su independencia. Buscaron también la amistad de los humanistas, no para romper la resistencia de los gremios, sino para justificar a los ojos de la aristocracia, que pensaba al modo humanista, la posición que económicamente habían alcanzado, y para tener consejeros científicos de cuya ayuda necesitaban para la realización de los asuntos mitológicos e históricos predominantes.

Para los artistas, los humanistas eran los fiadores que acreditaban su valor intelectual; por su parte, los humanistas reconocían en el arte un eficaz medio de propaganda para las ideas en que fundamentaban su dominio intelectual. De esta mutua alianza resultó por primera vez aquel concepto unitario del arte que para nosotros es una cosa obvia, pero que hasta el Renacimiento era desconocido. No sólo Platón habla en un sentido completamente diverso de las artes plásticas y de la poesía, sino que en la Antigüedad tardía, y todavía en la Edad Media, a nadie se le ocurrió suponer que entre arte y poesía existiese un parentesco más próximo que el que existía, por ejemplo, entre ciencia y poesía o entre filosofía y arte.

La literatura artística medieval se limitó a puras fórmulas. Con tales instrucciones prácticas el arte no estaba delimitado en modo alguno frente a la artesanía. El tratado de la pintura de Cennino Cennini se movía todavía en el mundo conceptual del gremio y operaba con los principios de virtuosismo de la artesanía del futuro; exhortaba a los artistas a ser diligentes, obedientes y constantes, y veía en la "imitación" de los modelos el camino más seguro para alcanzar la maestría. Todo ello era todavía pensamiento tradicionalista y medieval. La sustitución de

la imitación de los maestros por el estudio de la naturaleza es proclamada en la teoría por Leonardo da Vinci, quien con ello expresa en todo caso la victoria, ya lograda en la práctica, del naturalismo y del racionalismo sobre la tradición. Su teoría artística orientada sobre el estudio de la naturaleza demuestra que mientras tanto la relación entre maestros y discípulos ha cambiado por completo. La emancipación del arte frente al espíritu de la artesanía comenzó, sin duda, con el cambio del antiguo sistema de enseñanza y con la eliminación del monopolio docente de los gremios. Mientras el derecho a ejercer la profesión de artista estuvo ligado a haber recibido enseñanza de un maestro del gremio no podía romperse ni la presión del gremio ni el predominio de la tradición artesana ¹⁰⁴.

La educación de las nuevas promociones artísticas hubo de pasar del taller a la escuela, y en parte la enseñanza práctica hubo de ceder a la teórica, para eliminar los obstáculos que el viejo sistema oponía a los jóvenes talentos. Este, con el tiempo, creó, desde luego, nuevos vínculos y nuevos obstáculos. La evolución comienza sustituyendo la autoridad de los maestros por el modelo de la naturaleza, y termina con el completo montaje docente de la educación académica en la que el lugar de los antiguos y desacreditados modelos lo ocupan ideales artísticos igualmente estrechos, aunque fundamentados científicamente. El método científico de la educación artística comienza ya en los mismos talleres. Ya en los comienzos del *Quattrocento* los aprendices reciben, junto a las instrucciones prácticas, los fundamentos de la geometría, de la perspectiva y de la anatomía, y son iniciados en el dibujo sobre modelo vivo y sobre muñecos articulados. Los maestros organizan en los talleres cursos de dibujo, y a partir de esta institución se desarrollan, por una parte, las academias particulares, con su enseñanza práctica y teórica ¹⁰⁵, y, por otra, las academias públicas, en las que la

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 95.

¹⁰⁵ JOSEPH MEDER: *Die Handzeichnung. Ihre Technik u. Entwicklung*, 1919.

antigua comunidad del taller y la tradición artesana desaparecen y son sustituidas por una pura relación espiritual entre maestro y discípulo. La enseñanza en el taller y en academias particulares se mantiene durante todo el *Cinquecento*, pero pierde poco a poco su influencia en la formación del estilo.

La concepción científica del arte, que constituye los fundamentos de la enseñanza académica, comienza con Leon Battista Alberti. El es el primero en expresar la idea de que las matemáticas son el cuerpo común del arte y de la ciencia, ya que tanto la doctrina de las proporciones como la teoría de la perspectiva son disciplinas matemáticas. En él se manifiesta claramente por primera vez la unión, en la práctica ya realizada desde Masaccio y Uccello, del técnico que hace experimentos y del artista que observa¹⁰⁶. Tanto uno como otro intentan comprender el mundo por medio de experiencias, y sacar de ellas leyes racionales; ambos procuran conocer y dominar a la naturaleza; ambos se distinguen de los sabios universitarios, puramente contemplativos y limitados al saber escolástico, por un hacer, un *poiein*. Pero si el técnico y el investigador de la naturaleza, por razón de sus conocimientos matemáticos, tiene la pretensión de ser un intelectual, también el artista, que tantas veces se identifica con el técnico y el investigador de la naturaleza, quiere ser distinguido del artesano y cuenta el medio que le sirve de expresión entre las "artes liberales".

Leonardo no añade ningún pensamiento fundamental nuevo a las explicaciones de Alberti, en las que el arte es elevado a la categoría de ciencia y el artista situado en el mismo plano que el humanista; lo único que hace es acentuar y realzar las pretensiones de su predecesor. La pintura, dice él, es, por una parte, una especie de ciencia exacta de la naturaleza; por otra, está por encima de las ciencias, pues éstas son "imitables", esto es, impersonales, y el arte, por el contrario, está ligado al individuo y a sus

¹⁰⁶ LEONARDO OLSCHKI: *Gesch. der neu sprachl. wiss. Lit.*, I, 1919, pp. 107 s.

aptitudes innatas¹⁰⁷. Leonardo justifica, por consiguiente, la pretensión de la pintura a ser considerada como una de las "artes liberales" no sólo por los conocimientos matemáticos del artista, sino también por sus dotes propias, equiparables al genio poético; renueva el dicho, que se remontaba a Simónides, de la pintura como poesía muda y de la poesía como pintura parlante, y abre con ello aquella larga controversia sobre la precedencia de las artes que se continuó durante siglos y en la que habrá todavía de tomar parte Lessing. Leonardo piensa que si se considera como una imperfección la mudez de la pintura, con el mismo derecho se podría hablar de la ceguera de la poesía¹⁰⁸. Un artista que hubiera estado más cerca de los humanistas nunca se hubiera atrevido a hacer tan herética afirmación.

Una apreciación más alta de la pintura, que se elevará sobre el punto de vista de la artesanía, se puede observar ya en los primeros precursores del humanismo. Dante dedica a los maestros Cimabue y Giotto un monumento imperecedero (*Purg.*, XI, 94/96) y los compara con poetas como Guido Guinizelli y Guido Cavalcanti. Petrarca ensalza en sus sonetos al pintor Simone Martini, y Filippo Villani, en su panegírico de Florencia, cita entre los hombres famosos de la ciudad también a varios artistas. Las novelas italianas del Renacimiento, sobre todo las de Boccaccio y Sacchetti, son ricas en anécdotas de artistas. Y aunque en estas historias el arte mismo desempeña un papel mínimo, es significativo que los artistas como tales les parezcan a los narradores suficientemente interesantes como para hacerlos salir de la existencia innominada de los artesanos y tratarlos como personalidades individuales.

En la primera mitad del *Quattrocento* comienza ya la época de las biografías de artistas, tan características del Renacimiento italiano. Brunelleschi es el primer artista plástico cuya biografía es escrita por un contemporáneo;

¹⁰⁷ A. DRESDNER: *op. cit.*, p. 72.

¹⁰⁸ J. P. RICHTER: *The Literary Work of Leonardo da Vinci*, 1883, I, núm. 653.

hasta entonces tal honor sólo les había sido concedido a príncipes, héroes y santos. Ghiberti escribe ya la primera autobiografía que tenemos de mano de un artista. En honor de Brunelleschi, el *commune* hace construir un sepulcro en la catedral, y Lorenzo desea repatriar los restos de Filippo Lippi, que había sido sepultado en Spoleto, y enterrarlos con todos los honores. Pero obtuvo la respuesta de que, aunque lo sentía mucho, Spoleto era bastante más pobre en grandes hombres que Florencia y no podía acceder a la petición.

En todo ello se expresa un innegable desplazamiento de la atención desde las obras de arte a la persona del artista. El concepto moderno de la personalidad creadora penetra en la conciencia de los hombres, y aumenta los signos del creciente sentido que el artista tiene de sí mismo. Poseemos firmas de casi todos los pintores importantes del *Quattrocento*, y precisamente Filarete expresa el deseo de que los artistas firmen sus obras. Pero todavía más significativa que esta costumbre es la de que la mayoría de estos pintores han dejado autorretratos, aunque es verdad que en éstos no siempre aparecen ellos solos, sino en unión de otras personas. Los artistas se retratan a sí mismos, como también a veces a sus parientes, junto a los donantes y protectores, junto a la Madonna y los santos, en forma de figuras secundarias. Así coloca Ghirlandaio, en un fresco de la iglesia de Santa María Novella, enfrente del fundador y su mujer, a sus propios parientes, y la ciudad de Perugia encarga a Perugino que ejecute su autorretrato junto a sus frescos en Cambio. Los honores públicos a los artistas se hacen cada vez más frecuentes. Gentile da Fabriano obtiene de la República de Venecia la toga de patricio; la ciudad de Bolonia elige a Francesco Francia para gonfaloniero; Florencia concede a Michelozzo el alto título de miembro del consejo¹⁰⁹.

Uno de los signos más importantes de la nueva conciencia que los artistas tienen de sí mismos y de la nueva actitud que adoptan frente a su labor de creación,

¹⁰⁹ R. SAITSCHICK: *op. cit.*, pp. 185 s.

es que comienzan a emanciparse del encargo directo, y, por una parte, ya no ejecutan los encargos con la antigua fidelidad, mientras, por otra, emprenden la solución de los temas artísticos y muchas veces espontáneamente, sin petición alguna. Se sabe que ya Filippo Lippi seguía siempre el ritmo continuo y regular del trabajo al modo artesano, y dejaba ciertas obras reposar durante un tiempo para emprender de repente otras. En lo sucesivo este modo rapsódico de trabajar lo encontramos cada vez con mayor frecuencia¹¹⁰. Perugino es ya un divo mimado, que trata bastante mal a sus clientes; ni en el Palazzo Vecchio ni en el de los Dux concluye los trabajos a que se había comprometido, y en Orvieto hace esperar tanto tiempo la realización de las pinturas que había aceptado hacer en la capilla de la Virgen en la catedral, que el municipio hubo finalmente de encargar la ejecución a Signorelli. La progresiva ascensión del artista se refleja con la mayor claridad en la carrera de Leonardo, que todavía en Florencia es un hombre apreciado sin duda, pero no precisamente abrumado de encargos, en Milán es el cortesano mimado de Ludovico Moro y luego el primer ingeniero militar de César Borgia, para terminar finalmente su vida como favorito y confidente del rey de Francia.

El cambio decisivo ocurre a comienzos del *Cinquecento*. Desde entonces los maestros famosos ya no son protegidos de mecenas, sino grandes señores ellos mismos. Rafael lleva, según nos informa Vasari, la vida de un gran señor, no la de un pintor; habita en Roma su propio palacio y trata de igual a igual con príncipes y cardenales; Baltasar Castiglione y Agostino Chigi son sus amigos; una sobrina del cardenal Bibbiena es su prometida. Y Tiziano sube en la escala social aún más si es posible; su prestigio como el maestro más codiciado de su tiempo, su tren de vida, su rango, sus títulos, le levantan a las capas más altas de la sociedad; el emperador Carlos V le nombra conde del

¹¹⁰ Cf. la descripción que hace Bandello del método de trabajar a saltos de Leonardo en la *Cena*; cit. por KENNETH CLARK: *op. cit.*, páginas 92 s.

palacio de Letrán y miembro de la corte imperial, le hace caballero de la espuela dorada y le concede, con la nobleza hereditaria, una serie de privilegios; príncipes se esfuerzan, muchas veces sin éxito, en ser retratados por él; tiene, como cuenta Aretino, una renta principesca; el Emperador le concede, cada vez que es pintado por él, ricos regalos; su hija Lavinia tiene una dote magnífica; Enrique III visita personalmente al viejo maestro, y cuando en 1576 sucumbe víctima de la peste, la República le hace enterrar en la iglesia de los Frari con los mayores honores imaginables, a pesar de la estricta orden, que en los demás se ejecutaba sin excepción, que prohibía enterrar en una iglesia a un apestado.

Miguel Angel asciende por fin a una altura de la que antes de él no hay ningún ejemplo. Su importancia es tan marcada, que puede renunciar por completo a honores públicos, a títulos y distinciones; desprecia la amistad de príncipes y papas, y puede permitirse ser su enemigo; no es ni conde, ni consejero, ni superintendente pontificio, pero le llaman el "Divino"; no quiere que en las cartas a él dirigidas le llamen pintor o escultor; es Miguel Angel Buonarroti, ni más ni menos; desea tener nobles jóvenes por discípulos, y ello no habrá de serle puesto a la cuenta como puro esnobismo; pretende pintar *col cervello* y no *colla mano*, y querría sacar las figuras arrancándolas mediante un conjuro al bloque de mármol por la pura magia de su visión. Esto es más que orgullo de artista, más que la conciencia de estar por encima del artesano, del *bánausos*, del vil mortal; se manifiesta en ello la angustia de ponerse en contacto con la realidad ordinaria. Miguel Angel es el primer artista moderno, solitario, movido de una especie de demonio que aparece ante nosotros, el primero que está poseído de una idea y para el que no hay más que su idea; que se siente profundamente obligado para con su talento y se ve en su propio carácter de artista una fuerza superior que está por encima de él. El artista alcanza así una soberanía junto a la que queda sin sentido todo el antiguo concepto de la libertad artística.

Entonces por primera vez se consuma la emancipación del artista; entonces se convierte en genio, tal como se nos presenta desde el Renacimiento. Se realiza ahora la última mutación en su ascenso; ya no el arte, sino él mismo es el objeto de la veneración: se pone de moda. El mundo, cuya gloria había de pregonar, pregona ahora la gloria de él; el culto, cuyo instrumento era, le es a él rendido; la gracia de Dios pasa de sus favorecedores y protectores a él mismo. Propiamente existía ya desde antiguo una cierta reciprocidad en las alabanzas entre el héroe y el glorificador, el mecenas y el artista¹¹¹. Cuanto mayor era la gloria del panegirista, mayor era el valor de la gloria por él cantada. Pero ahora las relaciones se subliman tanto, que el mecenas se eleva a sí mismo al realzar al artista por encima de sí, y le glorifica en lugar de ser glorificado por él. Carlos V se inclina a recoger el pincel que Tiziano deja caer, y piensa que nada es más natural que un maestro como Tiziano sea servido por un emperador. La leyenda del artista se completa. Hay sin duda en ello algo de coquetería; se hace que el artista nade en la luz para brillar uno mismo con los reflejos. ¿Pero cesará alguna vez por completo la reciprocidad del reconocimiento y de la alabanza, de la mutua dignificación y atención a los servicios, de la mutua salvaguardia de intereses? A lo sumo lo que se hará es velarla.

Lo que es fundamentalmente nuevo en la concepción artística del Renacimiento es el descubrimiento de la idea del genio, es decir, de que la obra de arte es creación de la personalidad autónoma, y que esta personalidad está por encima de la tradición, la doctrina y las reglas, e incluso de la obra misma; de que la obra recibe su ley de aquella personalidad; de que, en otras palabras, la personalidad es más rica y profunda que la obra y no puede llegar a expresarse por completo en ninguna realización objetiva. Para la Edad Media, que no reconocía ningún valor en la originalidad y espontaneidad del espíritu, que

¹¹¹ EDGAR ZILSEL: *Die Entstehung des Geniebegriffs*, 1926, página 109.

recomendaba la imitación de los maestros y tenía por lícito el plagio, que a lo sumo se sentía afectada por el pensamiento de la concurrencia intelectual, pero en modo alguno dominada por él, tal concepto le fue completamente extraño. La idea del genio como don divino, como fuerza creadora innata e intransferible; la doctrina de la ley propia y excepcional que puede y debe seguir el genio; la justificación del carácter especial y caprichoso del artista genial: todo este círculo de pensamientos aparece por vez primera en la sociedad renacentista, que, a consecuencia de su esencia dinámica, penetrada de la idea de competencia ofrece al individuo mejores oportunidades que la cultura autoritaria medieval y, a consecuencia de la acrecida necesidad de propaganda de sus potentados, crea mayor demanda en el mercado artístico que la que hasta entonces tenía que satisfacer la oferta.

Pero lo mismo que la idea moderna de la competencia se remonta a las profundidades de la Edad Media, la idea medieval de un arte objetivamente fundado, superior a las inclinaciones individuales, sigue operando largo tiempo, y, aun después del fin de la Edad Media, la concepción subjetiva de la personalidad artística se va imponiendo sólo muy lentamente. El concepto individualista del Renacimiento ha de ser corregido, por consiguiente, en dos direcciones. Pero en modo alguno hay que prescindir de la tesis de Burckhardt, pues aunque en la Edad Media existieron fuertes personalidades, bien marcadas individualmente¹¹², una cosa es pensar y obrar individualmente, y otra tener conciencia de la propia individualidad, afirmarla y realzarla intencionadamente. De un individualismo en sentido moderno puede hablarse sólo cuando se manifiesta una conciencia reflexiva individual y no una pura reacción subjetiva. La conciencia de la individualidad no comienza hasta el Renacimiento, si bien el Renacimiento no comienza con la individualidad que cobra conciencia de sí misma. La expresión de la personalidad se

¹¹² Cf. DIETRICH SCHAEFER: *Weltgeschichte der Neuzeit*, 9.^a ed., 1920, pp. 13 s.; J. HUIZINGA: *Wege der Kulturgesch.*, 1930, p. 130.

busca y aprecia en el arte mucho antes de que se tenga conciencia de que el arte está orientado no ya hacia un *qué* objetivo, sino a un subjetivo *cómo*. Se habla todavía de su contenido de verdad objetivo, cuando ya hace tiempo que el arte ha pasado a ser autoconfesión y adquiere valor general precisamente en cuanto expresión subjetiva. La fuerza de la personalidad, la energía espiritual y la espontaneidad del individuo, es la gran experiencia del Renacimiento. El genio como quintaesencia de esta energía y espontaneidad se convierte en ideal del arte, en cuanto éste abarca la esencia del espíritu humano y su poder sobre la realidad.

El desarrollo del concepto de genio comienza con la idea de la propiedad intelectual. En la Edad Media falta tanto esta idea, como la intención de ser original; ambas cosas están en estrecha interdependencia. Mientras el arte no es más que la manifestación de la idea de Dios, y el artista es sólo el medio por el que se hace visible el orden eterno y sobrenatural de las cosas, no se puede hablar ni de autonomía del arte ni de propiedad del artista sobre su obra. Parece obvio poner en relación la pretensión a la propiedad intelectual con los comienzos del capitalismo, pero la aceptación de tal conexión se basaría en un puro equívoco. La idea de la productividad del espíritu, y con ello de la propiedad intelectual, proviene de la desintegración de la cultura cristiana. En el momento en que la religión deja de dominar en todos los campos de la vida intelectual, centrándolos en sí misma, aparece la idea de la autonomía de las diversas formas espirituales de expresión, y resulta también imaginable una forma de arte que tenga en sí misma un sentido y su finalidad. A pesar de todos los intentos posteriores de cimentar todo el conjunto de la cultura incluido el arte, en la religión, ya nunca vuelve a lograrse el restablecimiento de la unidad cultural medieval ni se quita al arte por completo su autonomía. En adelante, el arte sigue siendo, aun cuando sea puesto al servicio de objetivos del más allá, gozable y lleno de sentido por sí mismo. Pero en cuanto se deja de considerar todas las creaciones del espíritu

como formas diversas de un mismo contenido de verdad, aparece ya la idea de convertir en norma de su valor lo que tienen de característico y original.

El *Trecento* está todavía completamente dentro de la estela de un solo maestro —Giotto— y de su tradición; en el *Quattrocento* aparecen por todas partes afanes individuales. La voluntad de originalidad se convierte en un arma en la competencia. El proceso de evolución social se apodera de un medio que él mismo no ha creado, pero que adapta a sus propios objetivos y refuerza en cuanto a sus efectos. Mientras las oportunidades del mercado artístico siguen siendo en general favorables para el artista, el deseo de tener un carácter propio no se torna manía de originalidad. Ello acaece por primera vez en la época del manierismo, cuando la nueva situación trae perturbaciones sensibles en el mercado de arte. El tipo de "genio original" no aparece, sin embargo, hasta el siglo XVIII, cuando el mundo de los artistas tiene que luchar más duramente que nunca por su existencia material, al pasar del mecenazgo privado al mercado libre y sin protección.

El paso más importante en el desarrollo del concepto del genio es el que se da de la realización a la aptitud, de la obra a la persona del artista, de la valoración del simple éxito en la obra a la valoración de la voluntad y la idea. Sólo una época para la cual el modo de expresión se ha vuelto en sí trasunto y revelación del espíritu podía dar este paso. Que ya en el *Quattrocento* se dieran algunos supuestos previos para ello, lo muestra, entre otras cosas, un pasaje en el tratado de Filarete, en el que las formas de una obra de arte se comparan con los rasgos de un autógrafo, por los cuales se puede reconocer en seguida la mano de su autor¹¹³. El interés y la creciente predilección por el dibujo, el proyecto, el bosquejo, el boceto, lo inacabado en general, son nuevos pasos en la misma dirección. El origen del gusto por lo fragmentario hay que buscarlo de todas maneras en la concepción subjetiva

¹¹³ JULIUS SCHLOSSER: *Die Kunstliteratur*, 1924, p. 139.

vista del arte, orientada sobre el concepto del genio; la visión formada sobre la contemplación de los antiguos torsos sirvió a lo sumo a su intensificación.

El dibujo, el boceto, se convirtió para el Renacimiento en algo importante no sólo como forma artística, sino también como documento y como huella del proceso de creación artística; se reconocía en él una forma expresiva especial, distinta de la obra de arte terminada; lo que en él se apreciaba era la invención artística en su punto de origen, en un estadio casi todavía no desligado del sujeto. Vasari cuenta que Uccello dejó tantos dibujos que con ellos se podrían llenar arcas enteras. De la Edad Media, por el contrario, puede decirse que no se nos han conservado dibujos casi en absoluto. Aparte de que el artista medieval seguramente no daba a sus ocurrencias del momento la misma importancia que los maestros de más tarde, y probablemente no creía que mereciera la pena conservar aquella fugaz idea, la rareza de los dibujos medievales tiene sin duda su fundamento en que, por una parte, el dibujo sólo alcanzó difusión general cuando existieron clases de papel adecuadas y no caras¹¹⁴, y, por otra, en que de los dibujos que efectivamente se hicieran sólo una parte relativamente pequeña se conservó. Pero de su destrucción no sólo tiene la culpa el tiempo; es evidente que se ponía en su conservación menos interés que más tarde. Precisamente en esta falta de interés se expresa la diferencia entre la concepción artística de la Edad Media, que pensaba de manera objetiva, y el Renacimiento subjetivista. Para la Edad Media la obra de arte tenía sólo el valor del objeto; el Renacimiento le añadió también el valor de la personalidad. El dibujo se convirtió precisamente en la fórmula de la creación artística para el Renacimiento, porque ponía de la manera más destacada en valor lo fragmentario, incompleto e inacabable, que al fin va ligado a toda creación artística. Realzar la capacidad por encima de la realización, rasgo fundamental del concepto del genio, significa precisamente creer que la genia-

¹¹⁴ JOSEPH MEDER: *op. cit.*, pp. 169 s.

lidad no es realizable sin más. Esta concepción explica por qué el Renacimiento ve en el dibujo, con sus discontinuidades, una forma típica de arte.

Del genio incapaz de expresarse por completo al genio desconocido y a la apelación a la posteridad contra la sentencia de los contemporáneos no había sino un paso. El Renacimiento nunca lo dio, no porque fuera más entendido en arte que, por ejemplo, la época siguiente, contra cuyo juicio apelaban los artistas sin éxito, sino porque la lucha por la existencia de los artistas se desarrollaba todavía dentro de formas relativamente inocuas. El concepto de genio adquiere, sin embargo, ya entonces ciertos rasgos dialécticos; permite reconocer el aparato defensivo que el artista dispone, por una parte, contra los filisteos enemigos del arte, y, por otra, contra los diletantes. Contra los primeros, el genio se oculta tras la máscara del excéntrico; contra los últimos subrayará lo innato de su talento y la imposibilidad de comprender su arte. Francisco de Holanda observa ya en su *Diálogo de la pintura* (1548) que toda personalidad importante tiene en sí algo de especial, e insiste en el pensamiento, que entonces ya no es nuevo, de que el verdadero artista nace. La teoría de la inspiración del genio, de la naturaleza suprapersonal e irracional de su obra, muestra que de lo que aquí se trata es de la constitución de una aristocracia intelectual, que prefiere renunciar al servicio personal, a la *virtù* en el sentido del primer Renacimiento, sólo para marcar más la distinción frente a los demás.

La autonomía del arte expresa en forma objetiva —desde el punto de vista de la obra— el mismo pensamiento que expresa el concepto del genio en forma subjetiva —desde el punto de vista del artista—. La autonomía de la creación intelectual es el concepto correlativo a la espontaneidad del espíritu. Pero la independencia del arte significa para el Renacimiento en todo caso sólo la independencia frente a la Iglesia y a la metafísica por la Iglesia representada; mas no significa una autonomía incondicionada y total. El arte se libera de los dogmas eclesiásticos, pero sigue estrechamente ligado a la imagen

científica del mundo que la época tenía, del mismo modo que el artista, emancipado del clero, entra en una relación tanto más estrecha con el humanismo y sus seguidores. Pero el arte no se convierte en modo alguno en servidor de la ciencia en el sentido en que en la Edad Media había sido “servidor de la teología”. Es y sigue siendo una esfera en la que uno se puede organizar intelectualmente apartándose del resto del mundo y entrar en el disfrute de placeres intelectuales de naturaleza completamente especial. Cuando uno se mueve en el mundo del arte, llega a estar separado tanto del mundo trascendental de la fe como del mundo de los asuntos prácticos. El arte puede quedar al servicio de los fines de la fe y hacerse cargo en común con la ciencia de problemas para resolverlos; pero aunque siga cumpliendo funciones extraartísticas, puede ser siempre considerado como si fuera objeto de sí mismo.

Este es el nuevo aspecto en el que la Edad Media fue incapaz de tomar posición. Ello no significa, desde luego, que antes del Renacimiento no se hubiera sentido y disfrutado la calidad formal de una obra de arte; pero no se tenía de ello conciencia, y se juzgaba, en cuanto se pasaba de la reacción sensitiva a la consciente, únicamente por el objeto representado, por el contenido sensible y el valor simbólico de la representación. El interés de la Edad Media por el arte era material; no sólo se preguntaba en el arte cristiano de la época exclusivamente por la significación de su contenido, sino que se juzgaba el arte de la Antigüedad puramente por lo que contenía y representaba el tema¹¹⁵. El cambio de actitud del Renacimiento frente al arte y la literatura clásicos no hay que atribuirlo al descubrimiento de nuevos autores y nuevas obras, sino al desplazamiento del interés desde los elementos de contenido a los elementos formales de la representación, lo mismo si se trataba de monumentos recién descubiertos que de los conocidos ya de antes¹¹⁶.

¹¹⁵ KARL BORINSKI: *op. cit.*, p. 21.

¹¹⁶ F. WALSER: *Ges. Schriften*, pp. 104 s.

Significativo de la nueva actitud es que el público mismo comienza a tomar postura ante el arte del artista, y juzga el arte no desde el punto de vista de la vida y la religión, sino del arte. El arte de la Edad Media quería explicar la existencia y elevar al hombre; el del Renacimiento aspiraba a enriquecer la vida y encantar al hombre; añadía a las esferas empírica y trascendental de la existencia, a las que se había limitado el mundo de la Edad Media, un nuevo campo vital, en el que alcanzaban un sentido propio y hasta entonces desconocido tanto las formas mundanas como los modelos metafísicos del ser.

La idea de un arte autónomo, no utilitario, gozable por sí mismo, era ya corriente en la Antigüedad clásica; el Renacimiento no hizo sino redescubrir tal idea después de su olvido durante la Edad Media. Pero antes del Renacimiento nunca se llegó a pensar que una vida dedicada al goce del arte pudiera representar una forma más alta y más noble de existencia. Plotino y los neoplatónicos, que, desde luego, habían asignado al arte una finalidad más amplia, le privaban al mismo tiempo de autonomía y hacían de él un puro vehículo del conocimiento inteligible. La idea de un arte que, conservando su esencia estética autónoma, y a pesar de su independencia frente al resto del mundo espiritual, e incluso a consecuencia de su intrínseca belleza, se vuelve educador de la Humanidad, pensamiento que ya se anuncia en Petrarca ¹¹⁷, es tan ajeno a la Edad Media como a la Antigüedad clásica. También es muy distinto del medieval y del antiguo todo el esteticismo del Renacimiento, pues aunque también la aplicación de los puntos de vista y las proporciones del arte a la vida no son ajenos a la época final del mundo antiguo, un caso parecido al que se cuenta del Renacimiento, de que un creyente en su lecho de muerte se niega a besar el crucifijo que le presentan porque es feo, y pide otro más hermoso, es inimaginable en cualquier época anterior ¹¹⁸.

El concepto renacentista de la autonomía estética no es

¹¹⁷ K. BORINSKI: *op. cit.*, pp. 32 s.

¹¹⁸ PHILIPPE MONNIER: *Le Quattrocento*, 1901, II, p. 229.

una idea purista. Los artistas se esfuerzan por emanciparse de las cadenas del pensamiento escolástico, pero no tienen un celo particular por mantenerse sobre sus propios pies, y no se les ocurre precisamente hacer una cuestión de principio de la independencia del arte. Por el contrario, acentúan la naturaleza científica de su actividad intelectual. Sólo en el *Cinquecento* se aflojan los lazos que reúnen la ciencia y el arte en un órgano homogéneo de conocimiento del mundo; sólo entonces se crea un concepto del arte autónomo también frente a la ciencia. El arte tiene sus períodos orientados científicamente, como la ciencia tiene sus períodos artísticamente orientados. En los comienzos del Renacimiento la verdad del arte se hace depender de criterios científicos; en el Renacimiento tardío y en el Barroco la imagen científica del mundo se forma muchas veces según principios artísticos. La perspectiva pictórica del *Quattrocento* es una concepción científica; el universo de Kepler y de Galileo es en el fondo una visión estética. Dilthey habla con razón de la "fantasía artística" en la investigación científica renacentista ¹¹⁹, pero con el mismo derecho se podría hablar de la "fantasía científica" en las creaciones artísticas del primer Renacimiento.

El prestigio de los sabios e investigadores en el *Quattrocento*, sólo en el siglo XIX volvió a ser alcanzado. En ambas épocas todos los afanes se encaminaron a favorecer la expansión de la economía por caminos y con medios nuevos, con nuevos métodos científicos e invenciones técnicas. Esto explica en parte la primacía de la ciencia y el prestigio del científico, tanto en el siglo XV como en el XIX. Lo que Adolf Hildebrand y Bernard Berenson entienden por "forma" ¹²⁰ en las artes plásticas es —lo mismo que el concepto de perspectiva en Alberti y Piero della Francesca— más bien un concepto teórico que estético. Ambas

¹¹⁹ WILHELM DILTHEY: *Weltanschauung u. Analyse des Menschen seit Renaiss. u. Reformation*, en *Ges. Schriften*, II, 1914, pp. 343 ss.

¹²⁰ ADOLF HILDEBRAND: *Das Problem der Form in der bild. Kunst*, 1893; B. BERENSON: *op. cit.*

categorías son orientaciones en el mundo de la experiencia sensible, medios para explicar la espacialidad, instrumento de conocimiento óptico. Las ideas estéticas del siglo XIX pueden disimular tan poco el carácter teórico de sus principios artísticos como los aficionados renacentistas el carácter predominantemente científico de su interés por el mundo externo. En los valores espaciales de Hildebrand, en el geometrismo de Cézanne, en el fisiologismo de los impresionistas, en el psicologismo de toda la épica y dramática moderna: en todas partes a donde dirijamos la mirada descubrimos un afán por situarse en la realidad empírica, por explicar la imagen del mundo, acrecentar los datos de la experiencia, ordenarlos y trabarlos en un sistema racional. El arte es para el siglo XIX un medio de conocer el mundo, una forma de experiencia vital, de análisis y de interpretación de los hombres. Este naturalismo dirigido al conocimiento objetivo tiene, empero, su origen precisamente en el siglo XV. Entonces fue cuando el arte recibió la primera disciplina científica, y vive en parte todavía hoy del capital que entonces invirtió. La matemática y la geometría, la óptica y la mecánica, la doctrina de la luz y de los colores, la anatomía y la fisiología, fueron los medios que empleó; el manejo del espacio y la estructura del cuerpo humano, los cálculos del movimiento y de las proporciones, los estudios de paños y experimentos de colores, los problemas de que se ocupó.

Que, desde luego, también la fidelidad a la naturaleza del *Quattrocento*, con todo su cientifismo, fue sólo una ficción, es cosa que se aprecia sobre todo en el medio de expresión que puede considerarse como la forma más concentrada del arte del Renacimiento: la representación del espacio con perspectiva central. La perspectiva no fue en sí misma invención del Renacimiento¹²¹. Ya los antiguos conocieron el escorzo y reducían el tamaño de los distintos objetos según su alejamiento del espectador;

¹²¹ Véase para lo que sigue ERWIN PANOFKY: *Die Perspektive als "symbolische Form"*, en "Vorträge der Bibl. Warburg", 1927, página 270.

pero no conocían ni la representación del espacio unitario desde el punto de vista de la perspectiva única, ni tenían la aptitud o el deseo de representar los diversos objetos, y los intervalos espaciales entre ellos, de modo continuo. En sus pinturas el espacio era algo compuesto de partes dispares, no una continuidad unitaria; o, en palabras de Panofsky, era un "espacio de agregación", no un "espacio sistemático". Sólo desde el Renacimiento partió la pintura de la idea de que el espacio en el que se encuentran las cosas es un elemento infinito, continuo y homogéneo, y de que las cosas las vemos por lo regular de modo unitario, esto es, con un ojo único e inmóvil¹²². Pero lo que percibimos en realidad es un espacio limitado, discontinuo y compuesto de modo heterogéneo. Nuestra imagen del espacio es en realidad aberrante y confusa en los bordes; su contenido se divide en más o menos grupos y trozos independientes; y como el campo visual que fisiológicamente nos es dado es esferoide, vemos en parte curvas en lugar de rectas. La imagen espacial de perspectiva plana, tal como el arte renacentista la pone ante nuestros ojos, con la claridad igualada y la consecuente conformación de todas sus partes, con el punto común de confluencia de las paralelas y el módulo unitario de las distancias —esto es, la imagen que L. B. Alberti definió como la sección transversal de la pirámide óptica— es una audaz abstracción. La perspectiva central da un espacio matemáticamente justo, pero no real, desde el punto de vista psico-fisiológico.

Sólo un período tan completamente científico como fueron los siglos que median entre el Renacimiento y los finales del XIX, podía considerar esta visión espacial tan completamente racionalizada como la copia adecuada de la efectiva impresión óptica. Uniformidad y congruencia precisamente eran consideradas durante todo este período como los más altos criterios de verdad. Sólo recientemente hemos vuelto a adquirir conciencia de que no vemos la realidad en forma de un espacio unitariamente

¹²² *Ibid.*, p. 260.

cerrado, sino que abarcamos continuamente sólo grupos dispersos desde distintos centros visuales, ya que nuestra mirada va pasando de un grupo a otro, y sumamos el panorama total de un complejo más amplio a partir de vistas parciales, como, por ejemplo, hizo Lorenzetti en sus grandes frescos de Siena. La representación espacial discontinua de estos frescos produce hoy en todo caso un efecto más convincente que el espacio construido por los maestros del *Quattrocento* según las reglas de la perspectiva central ¹²³.

Se ha considerado como particularmente característica del Renacimiento la variedad del talento y especialmente la reunión del arte y de la ciencia en una misma persona. Desde luego el fenómeno de que los artistas dominaran varias técnicas, de que Giotto, Orcagna, Brunelleschi, Benedetto da Maiano y Leonardo da Vinci fueran arquitectos, escultores y pintores; de que Pisanello, Antonio Pollaiuolo y Verrocchio fuesen escultores, pintores, orfebres y medallistas, y que, a pesar de la creciente especialización, Rafael fuese todavía pintor y arquitecto, Miguel Ángel aún escultor, pintor y arquitecto, está en relación más bien con el carácter de técnica artesana de las artes figurativas, que con el ideal renacentista del polifacetismo. Propiamente la omnisciencia y la habilidad múltiple son virtud medieval; el *Quattrocento* la recibe con la tradición artesana y se aleja de ella en la medida en que se aleja del espíritu de artesanado. En el Renacimiento tardío encontramos cada vez más raramente artistas que practican a la vez varias artes. La victoria del ideal educativo humanista y la idea del *uomo universale* señalan ciertamente una tendencia intelectual contraria a la especialización y llevan al culto de un polifacetismo que ya no es de naturaleza artesana, sino diletantesca. A fines del *Quattrocento* confluyen ambas direcciones: por un lado, rige el universalismo del ideal cultural humanista, cortado según el patrón de las clases superiores, bajo cuyo influjo los ar-

¹²³ Cf. JACQUES MESNIL: *Die Kunstlehre der Frührenaissance im Werke Masaccios*, en *Vortr. der Bibl. Warburg*, 1928, p. 127.

tistas procuran completar sus habilidades manuales con conocimientos de educación intelectual; por otro, triunfa el principio de la división del trabajo y de la especialización, y poco a poco llega a imponerse en el campo del arte. Cardano señala ya que ocuparse de muchas cosas diferentes mina el prestigio de un intelectual.

Frente a la tendencia a la especialización hay que señalar sobre todo el curioso fenómeno de que, entre los principales arquitectos de pleno Renacimiento, sólo Antonio da Sangallo se había preparado para la carrera de arquitecto. Bramante era primitivamente pintor; Rafael y Peruzzi siguen siéndolo mientras actúan como arquitectos; Miguel Ángel es y continúa siendo en primer lugar escultor. El hecho de que la arquitectura fuera abrazada como profesión a una edad relativamente tardía, y que la preparación de muchos maestros para esta profesión fuese principalmente teórica, muestra, por una parte, cuán rápidamente fue desplazada la educación profesional por la intelectual y académica, y, por otra, que la arquitectura se convierte en una afición de gran señor, que muchas veces se toma como ocupación accesoria. Ya desde antes grandes señores se ocupaban con fervor no sólo de promover construcciones, sino de dirigirlas como aficionados.

Ghiberti necesitó todavía decenios para terminar las puertas del Baptisterio; Luca della Robbia gastó casi diez años en realizar su *Cantoría* para la catedral de Florencia. Por el contrario, el modo de trabajar de Ghirlandaio se caracteriza ya por una técnica genial de *fa presto*, y ya Vasari empieza a considerar la ligereza y rapidez de la creación como un signo del artista verdadero ¹²⁴. Ambos rasgos —el diletantismo como el virtuosismo—, por contradictorios que en sí sean, se encuentran reunidos en la figura del humanista, al que con razón se ha llamado “virtuoso de la vida intelectual”, e igualmente podría ser caracterizado como el eterno *dilettante*, incorruptible e insobornable. Ambos rasgos pertenecen al ideal de la

¹²⁴ Es celebrada también la rapidez en el modo de trabajar en la cartas de Aretino a Tintoretto en los años de 1545 y 1546.

personalidad que los humanistas se esforzaron por llevar a la práctica, y en su paradójica unión se expresa la naturaleza problemática de la existencia intelectual que llevaron los humanistas.

Esta problemática tiene su origen en el concepto mismo de literato, cuyos primeros representantes fueron ellos: concepto de una profesión completamente independiente en sus pretensiones, pero en realidad todavía muy dependiente en muchos aspectos. Los escritores italianos del siglo XIV procedían aún, en la mayoría de los casos, de las clases superiores; eran patricios de las ciudades o hijos de comerciantes ricos. Cavalcanti y Cino da Pistoia eran nobles; Petrarca era hijo de un notario; Brunetto Latini, notario él mismo; Villani y Sacchetti eran comerciantes acomodados; Boccaccio y Sercambi, ricos hijos de comerciantes. Estos autores apenas tenían nada de común con los juglares de la Edad Media¹²⁵. Pero los humanistas no pertenecen, ni por educación ni por profesión, a una categoría social uniforme como clase o estamento; hay entre ellos clérigos y laicos, ricos y pobres, altos funcionarios y pequeños notarios, comerciantes y maestros de escuela, juristas y eruditos¹²⁶. Los representantes de las clases inferiores forman en todo caso en las filas de los humanistas un contingente que continuamente va creciendo. El más famoso, influyente y temido de todos es el hijo de un zapatero. Todos son hijos de la ciudad; este rasgo, al menos, es común a todos; muchos son hijos de padres pobres; algunos, niños prodigio, que, destinados de repente a una carrera que se les abría llena de promesas, entraban desde el principio en relación con gente extraordinaria. Las ambiciones que pronto se despertaban y exasperaban, el estudio forzado y muchas veces ligado con privaciones, el acomodamiento como profesor doméstico y secretario, la persecución de puestos y de gloria, las amistades exaltadas y las enemistades llenas de resentimiento,

¹²⁵ E. ZILSEL: *op. cit.*, pp. 112 s.

¹²⁶ E. WALSER: *op. cit.*, p. 105.

miento, los éxitos fáciles y los fracasos no merecidos, el ser colmado de honores y admiración, por un lado, y la existencia vagabunda, por otro: todo esto no podía pasar por ellos sin ocasionarles graves daños morales. La situación social de la época ofrecía a un literato oportunidades y lo amenazaba con peligros que eran adecuados para envenenar desde el comienzo el alma de un joven bien dotado.

La aparición del humanismo como una clase de literatos teóricamente libres se basaba en la existencia de una clase acomodada relativamente amplia, adecuada para proporcionar un público literario. Es verdad que los focos principales del movimiento humanista fueron originariamente las cortes y las cancillerías de los Estados; pero la mayoría de sus componentes eran comerciantes opulentos y otros elementos que habían llegado a poseer riquezas e influencia por medio del desarrollo del capitalismo. Las obras de la literatura medieval estaban destinadas todavía a un círculo limitado, generalmente bien conocido de los autores; los humanistas fueron los primeros que en sus escritos se dirigieron a un público más amplio, en parte desconocido. Hasta que ellos no aparecieron no comenzó a existir algo así como un mercado literario libre y una opinión pública condicionada e influenciada por la literatura. Sus discursos y hojas volantes son las primeras formas del periodismo moderno; sus cartas, que corrían en círculos relativamente amplios, eran los periódicos de su tiempo¹²⁷. Aretino es el "primer periodista" y, precisamente, el primer periodista libelista. La libertad a que debe su existencia sólo fue posible en una época en la que el escritor ya no era absolutamente dependiente de un protector o de un círculo de protectores estrictamente limitado, sino que tenía tantos consumidores para sus producciones espirituales, que ya no necesitaba estar en buena relación con cada uno de ellos.

¹²⁷ Cf. J. HUIZINGA: *Erasmus*, 1924, p. 123; KARL BÜCHER: *Die Anfänge des Zeitungswesens, in Die Entstehung der Volkswirtschaft*, 12.^a ed., I, 1919, I, p. 233.

Pero al cabo era sólo una capa ilustrada relativamente superficial la que los humanistas podían considerar como su público; comparados con los literatos modernos, llevaban una existencia de parásitos, a no ser que personalmente tuvieran fortuna y fueran independientes. En la mayoría de los casos dependían del favor de la corte o de la protección de algunos ciudadanos influyentes, a los que en general servían de secretarios o de preceptores. Recibían sueldos, pensiones, prebendas, beneficios, en lugar del antiguo mantenimiento, y regalos. Su manutención, bastante costosa, era considerada por la nueva *élite* como uno de los gastos indispensables que tenía que sobrellevar toda casa elegante. Ahora los señores, en lugar de los cantores cortesanos y los bufones, mantenían historiadores particulares y humanistas que hacían profesionalmente panegíricos, los cuales, en formas algo más sublimadas, les prestaban por lo general los mismos servicios que sus precursores. En todo caso, se esperaba de ellos algo más que la prestación de estos servicios. Pues así como la gran burguesía se había enlazado antes con la nobleza de sangre, se quería ahora unir con la nobleza intelectual. Gracias a la primera gran alianza, la burguesía participó de los privilegios de sangre; por la segunda había de ennoblecerse intelectualmente.

Prisioneros de la ficción de su libertad intelectual, los humanistas tenían que sentir como humillante su dependencia de la clase dominadora. El mecenazgo, institución primitiva y nada problemática, que para un poeta de la Edad Media figuraba entre las cosas más naturales del mundo, perdió para ellos su inocuidad. La relación de la inteligencia con la propiedad y la fortuna se hace cada vez más complicada. Al principio los humanistas compartían la opinión estoica de los *vagantes* y de los monjes mendicantes, y pensaban que la riqueza carece en sí misma de valor. Mientras siguieron siendo estudiantes vagabundos, maestros y literatos pobres, no se sentían dispuestos a cambiar de opinión; pero, cuando entraron en relación más estrecha con la clase pudiente, surgió un

inevitable conflicto entre sus antiguas opiniones y sus nuevos modos de vida ¹²⁸.

Ni al sofista griego, ni al retor romano, ni al clérigo medieval se les ocurrió abandonar su postura, en el fondo contemplativa, o a lo sumo activa en la pedagogía, para pretender rivalizar con la clase dominante. Los humanistas son los primeros intelectuales que aspiran a disfrutar de los privilegios de la propiedad y del rango, y su arrogancia intelectual, fenómeno hasta entonces desconocido, es la defensa psicológica con la que reaccionan ante su falta de éxito. Los humanistas son, en su afán de ascensión, al principio favorecidos y animados por las clases superiores, pero al fin y al cabo contenidos. Desde el principio existe una recíproca desconfianza entre la altiva clase intelectual, que se rebela contra todo vínculo, y la clase profesional, orientada económicamente, y en el fondo ajena al espíritu ¹²⁹. Pues así como en la época de Platón se había percibido exactamente el peligro que en sí encerraba el pensamiento sofístico, de igual manera, también en ese momento, la clase dominante, con todas sus simpatías por el movimiento humanista, mantiene un no disimulable recelo contra los humanistas, que en realidad, a consecuencia de su desarraigo, constituyen un elemento destructivo.

El conflicto latente entre la aristocracia intelectual y la económica no se manifestó en ninguna parte claramente durante largo tiempo; donde menos, entre los artistas, que en este aspecto reaccionan más lentamente que sus maestros humanistas, los cuales generalmente tenían mayor conciencia social. El problema, sin embargo, aunque sin ser reconocido ni expresado, se manifiesta por todas partes, y toda la intelectualidad, es decir, tanto los literatos como los artistas, está amenazada del peligro de conver-

¹²⁸ HANS BARON: *Franciscan Poverty and Civic Wealth as Factors in the Rise of Humanistic Thought*, en "Speculum", XIII, 1938, pp. 12 y 19 ss. Cit. por CH. E. TRINKAUS: *Adversity's Noblemen*, 1940, pp. 16 s.

¹²⁹ ALFRED VON MARTIN: *Soziologie der Renaissance*, 1932, páginas 58 ss.

tirse o en una bohemia desarraigada, "antiburguesa" y llena de resentimiento, o en una clase conservadora, pasiva y servil, de académicos. Ante esta alternativa los humanistas se refugiaban en su torre de marfil y finalmente sucumbieron a los dos peligros de que querían escapar. Todo el mundo de los estetas modernos los sigue por este camino, y a la vez se vuelve desarraigado y pasivo, sirviendo así a los intereses de los conservadores, sin poderse adaptar al orden que defiende. El humanista entiende por independencia la desvinculación; su desinterés social es extrañamiento; su huida del presente, irresponsabilidad; se abstiene de toda actividad política para no comprometerse, pero con su pasividad no hace sino afirmar en su puesto a los detentadores del poder. Esta es la verdadera "traición de la inteligencia" al espíritu, y no la politización del espíritu, de la que se le ha acusado recientemente¹³⁰.

El humanista pierde la conexión con la realidad, se vuelve un romántico que llama desprecio del mundo a su extrañamiento de él, libertad intelectual a su indiferencia social, soberanía moral a su modo incivil de pensar. "La vida es para él —como dice un conocedor del Renacimiento— escribir escogida prosa, tornear versos refinados, traducir del griego al latín... A sus ojos lo esencial no es vencer a los galos, sino que se hayan escrito los comentarios sobre su vencimiento... La belleza del hecho cede ante la belleza del estilo..."¹³¹. Los artistas del Renacimiento no están ni con mucho todavía tan alejados del mundo de su tiempo como los humanistas, pero también su existencia intelectual está minada y ya no consiguen encontrar el equilibrio que estaba vinculado a su encuadramiento en la estructura social medieval. Se encuentran en la encrucijada entre la vida activa y el esteticismo. ¿O acaso han escogido ya? El enlace de las formas artísticas con objetivos trascendentes al arte, que para la

¹³⁰ JULIEN BENDA: *La trahison des clercs*, 1927.

¹³¹ PH. MONNIER: *op. cit.*, I, p. 334.

Edad Media era algo obvio, ingenuo y nada problemático, se ha perdido para ellos.

Pero los humanistas son no sólo apolíticos hombres de letras, oradores ociosos y románticos del mundo, fanáticos pioneros del progreso y, ante todo, pedagogos entusiastas y futuristas. Los pintores y escultores del Renacimiento les deben no sólo su abstracto esteticismo, sino también la idea del artista como héroe del espíritu y la concepción del arte como educador de la humanidad. Ellos fueron los primeros en hacer del arte una parte esencial de la educación intelectual y moral.

EL CLASICISMO DEL "CINQUECENTO"

Cuando Rafael llegó a Florencia en 1504, hacía ya más de un decenio que Lorenzo de Médici había muerto y que sus sucesores habían sido expulsados y el gonfaloniero Pietro Soderini había introducido de nuevo en la república un régimen burgués. Pero la transformación del estilo artístico en cortesano, protocolario y estrictamente formal ya estaba iniciada, las líneas fundamentales del nuevo gusto convencional ya estaban fijadas y reconocidas por todos y la evolución podía continuar por el camino iniciado sin recibir de fuera nuevos estímulos. Rafael no tenía más que seguir esta dirección, que ya se señalaba en las obras de Perugino y Leonardo, y, en cuanto artista creador, no podía hacer otra cosa que sumarse a esta tendencia, que era intrínsecamente conservadora por basarse en un canon formal intemporal y abstracto, pero que en aquel momento de la historia de los estilos resultaba progresista. Por lo demás, no faltaban estímulos externos que le impulsaran a mantenerse en esta dirección, aunque ya el movimiento no partía de la misma Florencia. Pero, fuera de Florencia, casi por todas partes gobernaban en Italia familias con pretensiones dinásticas y aires principescos, y ante todo, se formó en Roma, alrededor del Papa, una verdadera corte, en la que estaban en vigor los mismos ideales sociales que en las demás cortes que juzgaban el arte y la cultura como elementos de prestigio.

Los Estados de la Iglesia habían atraído hacia sí en la dividida Italia la dirección política. Los Papas se sentían los herederos de los Césares, y en parte consiguieron poner al servicio de su afán de poder las fantasías que en el país florecían por todas partes tendentes a renovar la antigua grandeza romana. Sus ambiciones políticas queda-

ron, ciertamente, insatisfechas, pero Roma se convirtió en el centro de la cultura occidental y logró ejercer un influjo intelectual que todavía se hizo más intenso durante la Contrarreforma y siguió actuando hasta muy entrada la época barroca. Desde el regreso de los Papas de Avignon, la Urbe no sólo se había convertido en un punto de cita diplomático, adonde acudían embajadores y legados de todas las partes del mundo cristiano, sino también en un importante mercado de dinero, donde, para la medida de entonces, entraban y salían sumas fantásticas. La Curia pontificia superaba como poder económico a todos los príncipes, tiranos, banqueros y comerciantes de la alta Italia; podía invertir sumas mayores que éstos en fines culturales, y en el terreno del arte tomó la dirección que hasta entonces había poseído Florencia. Cuando los Papas regresaron de Francia, Roma estaba todavía casi en ruinas, después de los ataques de los bárbaros y de las destrucciones ocasionadas por las seculares luchas de las grandes familias romanas. Los romanos eran pobres, y tampoco los grandes dignatarios eclesiásticos disponían de riquezas tales como para hacer posible un progreso en las artes en competencia con Florencia.

Durante el *Quattrocento* la corte pontificia no dispuso de ningún artista indígena; los Papas tenían que servirse de elementos extraños. Desde luego llamaron a Roma a maestros famosos de la época, entre otros a Masaccio, Gentile da Fabriano, Donatello, Fra Angelico, Benozzo Gozzoli, Melozzo da Forlì, Pinturicchio, Mantegna; pero éstos, después de ejecutar los encargos, abandonaban la ciudad, sin dejar la menor huella fuera de sus obras. Ni siquiera bajo Sixto IV (1471-84), que con los encargos para adornar su capilla hizo de Roma durante una época un centro de producción artística, llegó a crearse una escuela o tendencia que tuviera carácter local romano. Tal orientación sólo se pudo observar bajo Julio II (1503-13), cuando Bramante, Miguel Ángel y, finalmente, Rafael, se establecieron en Roma y pusieron sus talentos al servicio del Papa. Sólo entonces comienza la excepcional actividad artística cuyo fruto es la Roma monumental tal cual

se muestra ante nuestros ojos no sólo como el mayor monumento del pleno Renacimiento, sino como el más representativo que pudo sólo surgir entonces en las condiciones que se daban en la corte pontificia.

Frente al arte del *Quattrocento*, de inspiración predominantemente mundana, nos encontramos aquí con los comienzos de un nuevo arte eclesiástico en el que el acento no está puesto en la interioridad y el misticismo, sino en la solemnidad, majestad, fuerza y señorío. La intimidad y desvío del sentimiento cristiano frente al mundo ceden el paso a la frialdad distante y a la expresión de una superioridad tanto física como espiritual. Con cada iglesia, cada capilla, cada imagen y cada pila bautismal parecen los Papas haber querido, ante todo, erigirse un monumento a sí mismos y haber pensado antes en su propia gloria que en la de Dios. Bajo León X (1513-21) alcanza la vida de la corte romana su punto culminante. La Curia papal se parece entonces a la Corte de un emperador; las casas de los cardenales semejan pequeñas Cortes principescas, y las de los otros señores eclesiásticos, hogares aristocráticos que buscan superarse unos a otros en esplendor. La mayoría de estos príncipes y dignatarios de la Iglesia son aficionados al arte; dan trabajo a los artistas para inmortalizar su propio nombre, sea con la fundación de obras de arte eclesiástica, sea con la construcción y decoración de sus palacios. Los ricos banqueros de la Urbe, con Agostino Chigi, el amigo y protector de Rafael, a la cabeza, intentan imitarlos como mecenas; mas aunque acrecen la importancia del mercado artístico de Roma, no le añaden ninguna nota nueva.

A diferencia de la clase señorial de las otras ciudades italianas, en primer lugar Florencia, que es en su conjunto unitaria, la aristocracia de Roma se compone de tres grupos perfectamente diferenciados¹³². El más importante está formado por la corte pontificia con los parientes del Papa, el clero más alto, los diplomáticos del país y ex-

¹³² Cf. para lo que sigue CASIMIR VON CHLEDOWSKI: *Rom. Die Menschen der Renaissance*, 1922, pp. 350-52.

tranjeros y las infinitas personalidades que participan de la magnificencia pontificia. Los miembros de este grupo son los más ambiciosos y los mejor dotados económicamente para favorecer el arte. Un segundo grupo abarca los grandes banqueros y ricos comerciantes, que en la disipada Roma de entonces, centro de la administración financiera pontificia, que se extendía a todo el mundo, tenían la mejor coyuntura imaginable. El banquero Altoviti es uno de los más magníficos amigos del arte de la época, y para Agostino Chigi trabajan, con la excepción del enemigo de Rafael, Miguel Angel, todos los artistas famosos de la época; él da trabajo —aparte de a Rafael— a Sodoma, Baldassare Peruzzi, Sebastiano del Piombo, Giulio Romano, Francesco Penni, Giovanni da Udine y muchos otros maestros más. El tercer grupo está formado por los miembros de las antiguas familias romanas, ya empobrecidas, que puede decirse que no tienen parte alguna en la vida artística, y mantienen sus nombres con lustre gracias a que casan a sus hijos e hijas con los vástagos de burgueses ricos y con ello dan lugar a una fusión de clases semejante, aunque más reducida, a la que ya antes se había producido en Florencia y otras ciudades a consecuencia de la participación de la antigua nobleza en los negocios de la burguesía.

Al comienzo del pontificado de Julio II se pueden contar en total de ocho a diez pintores establecidos en Roma; veinticinco años más tarde pertenecen ya a la Hermandad de San Lucas ciento veinticuatro pintores, de los cuales, ciertamente, la mayoría son artesanos ordinarios, que acuden a Roma desde todas partes de Italia, atraídos por la demanda artística de la corte pontificia y de la burguesía rica¹³³. Por grande que fuera la participación de los prelados y los banqueros como mecenas de la producción artística, tiene extremada significación para el arte del pleno Renacimiento, y es decisivo para la formación del estilo, el que trabajaran en el Vaticano Miguel

¹³³ HERMANN DOLLMAYR: *Raffaels Werkstatt*, en "Jahrb. d. kunsth. Samml. d. Allerh. Kaiserhauses", XVI, 1895, p. 233.

Angel, casi exclusivamente, y Rafael, en su mayor parte. Sólo allí, al servicio del Papa, se podía desarrollar aquella *maniera grande* junto a la cual las orientaciones artísticas de las otras escuelas locales tienen un carácter más o menos provinciano. En ningún otro lugar hallamos este estilo sublime, exclusivo, tan profundamente penetrado de elementos culturales y tan incansablemente limitado a problemas formales sublimados. El arte del primer Renacimiento podía ser al menos medio comprendido por las capas sociales más amplias; también los pobres y los incultos podían hallar conexiones con él, aunque estuvieran en la periferia del efecto estético; pero con el nuevo arte ya no tienen las masas ninguna relación. ¿Qué hubiera podido decirles la *Escuela de Atenas* de Rafael y las *Sibilas* de Miguel Angel, aun en el caso de que hubieran podido llegar a contemplarlas!

Pero precisamente en tales obras se realizó el arte clásico del Renacimiento, cuya validez general suele ensalzarse tanto, pero que en realidad sólo se dirigía a un público más reducido que jamás se dirigió arte alguno. Su influencia en el público era de todas maneras aún más limitada que la del clasicismo griego, con el cual, sin embargo, tenía en común el hecho de que representaba, a pesar de su tendencia a la estilización, no un abandono, sino, por el contrario, un realce y perfeccionamiento de los logros naturalistas del período precedente. Lo mismo que las esculturas del Partenón están "mejor" conformadas, concuerdan más con la expresión empírica, que los frontones del templo de Zeus en Olimpia, así también los distintos motivos de las creaciones de Rafael y Miguel Angel están tratados de modo más fresco, obvio y natural que en las obras de los maestros del *Quattrocento*. No hay en toda la pintura italiana anterior a Leonardo ninguna figura humana que, comparada con las figuras de Rafael, Fra Bartolomeo, Andrea del Sarto, Tiziano y Miguel Angel, no tenga todavía algo de esquinado y rígido. Por ricas que sean en pormenores bien observados, las figuras del primer Renacimiento nunca están seguras sobre sus piernas, sus movimientos

son limitados y forzados, sus miembros crujen y rechinan en las coyunturas, su relación con el espacio es a menudo contradictoria; su modelado, inexistente; su luz, artificiosa. Los afanes naturalistas del siglo xv sólo se completan en el xvi. La unidad estilística del Renacimiento, empero, se expresa no sólo en el hecho de que el naturalismo del xv halla su continuación directa y su remate en el *Cinquecento*, sino también en el hecho de que el proceso de estabilización que lleva al arte clásico del pleno Renacimiento se inicia ya en el *Quattrocento*.

Uno de los más importantes conceptos del clasicismo, la determinación de la belleza como armonía de todas las partes, encuentra ya en Alberti su formulación. Alberti piensa que la obra de arte es de tal naturaleza, que de sus elementos no se puede ni quitar ni añadir nada sin dañar la belleza del conjunto¹³⁴. Este pensamiento, que Alberti halló en Vitruvio, y que propiamente se remonta a Aristóteles¹³⁵, es uno de los postulados fundamentales de la teoría clásica del arte. Pero ¿cómo se concilia esta relativa uniformidad en la concepción artística renacentista —el comienzo del clasicismo en el *Quattrocento* y la pervivencia del naturalismo en el *Cinquecento*— con los cambios sociales del Renacimiento? El pleno Renacimiento conserva el sentido del naturalismo, mantiene los criterios experimentales de verdad artística e incluso los perfila, evidentemente porque, lo mismo que el período clásico de los griegos, en medio de su conservadurismo, es todavía una época esencialmente dinámica, en la que el proceso del ascenso social no está aún terminado, y en la que todavía no se habían podido desarrollar convenciones y tradiciones definitivas. Sin embargo, el esfuerzo por dar por terminado el proceso de nivelación y por impedir toda nueva ascensión está en marcha desde la llegada a la burguesía y su enlace con la nobleza. A esta tendencia corresponden los comienzos de la concepción clásica del arte en el *Quattrocento*.

¹³⁴ LEON BATT. ALBERTI: *De re aedificatoria*, 1485, VI, p. 2.

¹³⁵ ED. MÜLLER: *Gesch. der Theorie der Kunst bei den Alten*, I, 1834, p. 100.

La circunstancia de que el paso del naturalismo al clasicismo no se realice inmediatamente, sino que sea preparado tan de antemano, puede fácilmente conducir a no entender todo el proceso histórico de la transformación del estilo. Pues si uno se fija en los preludios del cambio y parte de fenómenos de transición tales como el arte de Perugino y Leonardo, tiene la impresión de que el cambio estilístico se desarrolla sin cesura, sin salto, casi con una lógica necesidad, y que el arte del pleno Renacimiento no es sino la pura síntesis de los logros del *Quattrocento*. En una palabra, uno se siente arrastrado a aceptar la conclusión de que se trata de un desarrollo endógeno.

El cambio del arte antiguo al cristiano o del románico al gótico trae consigo tantas cosas fundamentalmente nuevas, que el nuevo estilo apenas puede ser explicado de modo inmanente, esto es, como pura síntesis o antítesis dialéctica de los anteriores esfuerzos artísticos, y desde el primer momento exige una explicación basada en motivos extraartísticos, que infringen la coherencia histórica de los estilos. En el caso del tránsito del *Quattrocento* al *Cinquecento*, sin embargo, las cosas están situadas de otra manera. El cambio estilístico ocurre casi sin solución de continuidad, de perfecto acuerdo con la evolución social, que es continua. Por ello mismo se perfecciona de un modo que no es nada automático, es decir, como una función lógica con coeficientes perfectamente conocidos. Si la situación social a fines del siglo xv se hubiera desarrollado de otro modo, por cualquier circunstancia que nosotros no podemos imaginarnos bien, y se hubiera pasado, por ejemplo, a una revolución económica, política o religiosa, en lugar de a una confirmación de la tendencia conservadora ya antes iniciada, entonces, desde luego, el arte, de acuerdo con esta revolución, se hubiera desarrollado en dirección distinta, y el estilo así resultante hubiera traído a la realidad otra consecuencia "lógica" del Renacimiento distinta de la que se concentró en el clasicismo. Pues si se quiere aplicar de todas maneras el principio de la lógica a la evolución

histórica, se habrá de conceder por lo menos que una constelación histórica puede tener varias consecuencias "lógicas" divergentes entre sí.

Los *Tapices* de Rafael han sido llamados las esculturas del Partenón del arte moderno; puede dejarse en vigor esta analogía si, por encima de la semejanza, no se olvida la diametral diferencia que existe entre el clasicismo antiguo y el moderno. Al arte clásico de la modernidad le falta, en comparación con el de los griegos, el calor y la inmediatez; tiene un carácter derivado, retrospectivo, más o menos clasicista, ya en el Renacimiento. Es el reflujo de una sociedad que, llena de reminiscencias del heroísmo romano y de la caballería medieval, quiere, persiguiendo un sistema de virtudes y un ritual social creados artificialmente, aparecer como algo que propiamente no es, y estiliza sus formas de vida conforme a esta ficción. El pleno Renacimiento describe esta sociedad tal cual ella se ve a sí misma y quiere ser vista. Apenas hay un rasgo en su arte del que, fijándose más, no pueda demostrarse que es como la traducción de su ideal de vida aristocrático, conservador, dirigido a la continuidad y a lo permanente. Todo el formalismo artístico del *Cinquecento* corresponde en cierto aspecto sólo al formalismo de los conceptos morales y de las reglas del decoro que se ha señalado la aristocracia de la época. Lo mismo que la aristocracia y los círculos de ideas aristocráticas ponen la vida bajo la disciplina de un canon formal, para guardarla de la anarquía del sentimiento, someten también la expresión de los sentimientos en el arte a la censura de formas fijas, abstractas, impersonales. Para esta sociedad el supremo mandamiento es, tanto en la vida como en el arte, el dominio de sí mismo, la represión de los afectos, la sujeción de la espontaneidad, de la inspiración, del éxtasis. El despliegue de los sentimientos, las lágrimas y los gestos del dolor, el desmayarse en la impotencia, los lamentos y el retorcerse las manos; en resumen, toda aquella emotividad burguesa del gótico tardío que quedaba todavía en el *Quattrocento* desaparece

del arte del Renacimiento pleno. Cristo ya no es un mártir que sufre, sino otra vez el Rey celestial que se levanta sobre las debilidades humanas. La Virgen contempla a su hijo muerto sin lágrimas ni gestos, e incluso frente al Niño reprime toda ternura plebeya. La medida es la consigna de la época para todo. Las reglas de vida del dominio y del orden encuentran su más cercana analogía en los principios de sobriedad y contención que el arte se impone.

L. B. Alberti se anticipó al pleno Renacimiento también en la idea de esta economía artística. "Quien en su obra busca dignidad —dice— se circunscribirá a un reducido número de figuras; pues, al igual que los príncipes ensalzan su majestad con la escasez de sus palabras, así se aumenta el valor de una obra con la reducción de las figuras"¹³⁶. En lugar de la pura coordinación como fórmula de composición, aparece por todas partes el principio de la concentración y de la subordinación. Pero no hay que imaginarse el funcionamiento de la causalidad social como si la autoridad que domina en la sociedad a los individuos se aplicara en el campo del arte inmediatamente al predominio de un plan de conjunto sobre las diversas partes de una composición, o, por decirlo así, que la democracia de los elementos artísticos se transformara en una monarquía del pensamiento fundamental en la composición. La simple comparación entre el principio de autoridad en la vida social y la idea de subordinación en el arte resultaría un puro equívoco. Una sociedad orientada sobre las ideas de autoridad y sumisión habrá de favorecer, naturalmente, también en el arte la expresión voluntariosa, la manifestación de la disciplina y del orden, la victoria sobre la realidad, en lugar de la sumisión a ella.

Tal sociedad habrá querido prestar a la obra de arte el carácter de normatividad y necesidad. Habrá expresado con ello una "sublime necesidad" y procurado de-

¹³⁶ L. B. ALBERTI: *Della pittura*, lib. II.

mostrar mediante el arte que existen criterios y normas de validez general, incommovibles e intangibles, que en el mundo domina un sentido absoluto e invariable, y que este sentido se halla en posesión del hombre, si bien no de un hombre cualquiera. Las formas del arte habrán de ser, de acuerdo con las ideas de esta sociedad, paradigmáticas, habrán de operar de manera definitiva y perfecta, lo mismo que el orden que enseorea la época. La clase dominante buscará en el arte, ante todo, la imagen del sosiego y la estabilidad que persigue en la vida. El pleno Renacimiento desarrolla la composición artística en forma de simetrías y correspondencias de las partes componentes, y reduce forzosamente la realidad al esquema de un triángulo o un círculo; pero ello no significa sólo la solución de un problema formal, sino también la expresión de un sentido estático de la vida y el deseo de perpetuar la situación que corresponde a tal sentido. Este arte coloca la norma por encima de la libertad personal, y considera que la obediencia a ella, aquí como en la vida, es el más seguro camino de perfección.

A esta perfección corresponde en el arte, ante todo, la totalidad de la imagen del mundo, que se consigue por adición, y nunca por la perfecta integración de las partes en un todo. El *Quattrocento* ha representado el mundo como un infinito fluir y oleaje, un devenir que no puede ser ni forzado ni concluido. El individuo se ha sentido pequeño e impotente en este mundo, se ha entregado a él de buena gana y con agradecimiento. El *Cinquecento*, en cambio, vive el mundo como una totalidad limitada; el mundo es ni más ni menos que lo que el hombre abarca de él; pero cada obra de arte terminada expresa a su modo toda la realidad abarcable.

El arte del pleno Renacimiento está orientado por completo hacia este mundo. Su estilo ideal, incluso en las representaciones religiosas, lo logra no poniendo en contraste la realidad natural con otra sobrenatural, sino creando una distancia entre las cosas de la propia realidad natural, distancia que en el mundo de la experiencia óptica crea diferenciaciones de valor semejantes a las

que existen entre la aristocracia de la sociedad y el vulgo. Su armonía es la imagen utópica de un mundo del que toda lucha ha sido eliminada, y precisamente no a consecuencia del predominio de un principio democrático, sino autocrático. Sus creaciones representan una realidad sublimada, ennoblecida, exceptuada de ser perecedera y cotidiana. Su más importante principio estilístico es la limitación de lo representado a lo esencial. Y ¿qué es realmente esto "esencial"? Es lo típico, lo solemne y extraordinario, cuyo valor expresivo consiste ante todo en su alejamiento de la mera actualidad y oportunidad. Por el contrario, para este arte no es esencial lo concreto e inmediato, lo contingente y momentáneo, lo particular e individual, en una palabra, justamente lo que para el arte del *Quattrocento* aparecía como lo más interesante y sustancial en la realidad. La *élite* de la época del pleno Renacimiento crea la ficción de un arte "de humanidad eterna", intemporalmente válido, porque quiere juzgarse a sí misma como intemporal, imperecedera, inalterable. En realidad su arte está tan ligado al tiempo, con sus patrones de valor y criterios de belleza tan limitados y perecederos, como el arte de cualquier otro período estilístico. Pues también la idea de la intemporalidad es un producto del tiempo, y la validez del absolutismo es tan relativa como la del relativismo.

De todos los factores del arte del pleno Renacimiento el más ligado al tiempo y el más sujeto a las condiciones sociales es el ideal de la *καλοκάγαθία*. En ningún otro de los elementos de aquel arte se expresa de manera tan marcada la dependencia de su concepto de belleza respecto del ideal humano de la aristocracia. Lo nuevo no es el hecho de que la corporeidad alcance su derecho, ni es tampoco éste un signo especial de sensibilidad aristocrática —pues ya el siglo xv, en contraposición al espiritualismo de la Edad Media, había tenido ojos amorosos para la apariencia corporal—; lo nuevo es que la belleza física y la fuerza se convierten en la plena expresión de la belleza y de la fuerza espiritual. La Edad

Media sentía una oposición inconciliable entre el ser espiritual y sin sensualidad y el ser corporal sin espíritu. Esta oposición se acentuaba ora más ora menos, pero estaba continuamente presente en el mundo intelectual del hombre. Para la época cuatrocentista pierde su sentido la medieval inconciliabilidad entre lo espiritual y lo corporal; la significación espiritual no está todavía ligada de modo incondicionado a la belleza corporal, si bien no la excluye. La tensión que existe todavía entre las propiedades espirituales y las corporales desaparece por completo en el arte del pleno Renacimiento. Partiendo de los supuestos de este arte, parece, por ejemplo, inimaginable representar a los Apóstoles como labradores ordinarios o toscos obreros, como el siglo xv ha hecho con tanta frecuencia y agrado. Los profetas, apóstoles, mártires y santos son para el arte del *Cinquecento* figuras ideales, libres y grandiosas, llenas de poder y de dignidad, graves y patéticas, una raza de héroes de belleza floreciente, madura, sensual. En Leonardo hay todavía, junto a estas figuras, otras realistas y tipos de género; pero progresivamente ya no parece digno de representación lo que no es grandioso. La aguadora, en el *Incendio del Borgo*, de Rafael, pertenece a la misma raza que las madonas y sibilas de Miguel Ángel, que forman una humanidad de gigantes, de enérgica garra, con conciencia de sí y que se mueve con seguridad. Las dimensiones de estas figuras son tan enormes, que, a pesar de la antigua aversión de las clases nobiliarias por la representación del desnudo, pueden aparecer sin vestidos; nada pierden con ello de su grandeza. La noble conformación de sus miembros, la sonoridad retórica de sus gestos, la mantenida dignidad de su continente expresan la misma distinción que el traje, ora pesado y de profundos pliegues y grandes vuelos, ora contenido con gusto y rebuscado con refinamiento, que en otro caso llevan.

El ideal humano que el escritor Castiglione presenta en su *Cortesano* como alcanzable, y aun como alcanzado, se toma por modelo en el arte, y aun realzado en ese grado que todo arte clásico añade a las dimensiones de

sus modelos. El ideal cortesano contiene en lo esencial todos los motivos capitales de la representación humana de la plenitud del Renacimiento. Lo que Castiglione desea en primer lugar del perfecto hombre de mundo es que sea polifacético, que tenga la misma educación de las aptitudes corporales y de las espirituales, que sea hábil tanto en el manejo de las armas como en las artes de la sociedad refinada, diestro en la poesía y en la música, familiarizado con la pintura y las ciencias. No se puede negar que en los pensamientos de Castiglione da el toque decisivo la repugnancia de toda aristocracia frente a toda especialización y todo profesionalismo. Las figuras heroicas del arte del pleno Renacimiento son, en su *καλοκάγαθία*, simplemente la traducción a lo visual de este idealismo humano y social. Pero no es sólo esta falta de tensión entre las cualidades espirituales y corporales, ni sólo la equiparación de belleza física y fuerza de alma, sino ante todo la libertad con que se mueven, la soltura y abandono, la misma indolencia del continente, lo que importa. Castiglione ve la quintaesencia de la elegancia en conservar la calma y mesura en todas las circunstancias, evitando toda ostentación y exageración, en aparecer abandonado y natural, en portarse en sociedad con inafectado descuido y no forzada dignidad. En las figuras del arte del *Cinquecento* hallamos no sólo esta tranquilidad de los gestos, este continente descuidado, esta libertad de movimientos, sino que el cambio respecto del período estilístico precedente se extiende también a lo puramente formal. La forma gótica esbelta y exangüe, la línea quattrocentista de corto aliento logran un trazado seguro, un eco sonoro, una hinchazón retórica, y con tal perfección como desde la Antigüedad no había poseído ningún arte.

Los artistas del pleno Renacimiento ya no hallan ningún placer en los movimientos breves, esquinados, rápidos, en la elegancia espaciada y ostentosa, en la belleza agria, juvenil, inmadura, de las figuras del *Quattrocento*; celebran, por el contrario, la plenitud de la fuerza, la madurez de la edad y de la belleza, describen el ser, no

el devenir, trabajan para una sociedad de triunfadores, y piensan, como éstos, de manera conservadora. Castiglione pide que el noble procure evitar, en su conducta como en su vestido, lo sorprendente, ruidoso y colorista, y recomienda que se vista, como el español, de negro, o al menos de oscuro¹³⁷. El cambio de gusto que aquí se manifiesta es tan profundo, que también el arte evita la policromía y luminosidad del *Quattrocento*. Con ello se muestra ya la preferencia por lo monocromo, es decir, el blanco y negro, que domina el gusto moderno. Los colores desaparecen ante todo de la arquitectura y la escultura, y a partir de este momento la gente siente una evidente dificultad en imaginarse policromas las obras de la arquitectura y escultura griegas. El clasicismo lleva ya en sí el germen del neoclasicismo¹³⁸.

El Renacimiento pleno fue de corta duración; no floreció más de veinte años. Después de la muerte de Rafael apenas se puede ya hablar de un arte clásico como dirección estilística colectiva. La brevedad de su vida es sumamente característica del destino de los períodos de estilo clásico en la época moderna; las épocas de estabilidad son, desde fines del feudalismo, nada más que episodios. El rigorismo formal del Renacimiento en su esplendor ha continuado siendo ciertamente para las generaciones posteriores una continua seducción; pero aparte de movimientos breves, en general sin espontaneidad y puramente culturales, nunca ha vuelto a predominar otra vez. Con todo, se ha demostrado que es la más importante vena subterránea del arte moderno, pues si es verdad que el ideal estilístico puramente formalista y orientado hacia lo típico y normativo no pudo sostenerse frente al naturalismo fundamental de los tiempos modernos, ya no fue posible después del Renacimiento un regreso a la forma medieval, no unitaria, hecha a base de edición y coordinación. Desde el Renacimiento comprendemos bajo el

¹³⁷ BALDASSARE CASTIGLIONE: *Il Cortegiano*, II, pp. 23-28.

¹³⁸ Cf. HEINRICH WÖLFFLIN: *Die klass. Kunst*, 1904, 3.^a ed., páginas 223 s.

nombre de obra pictórica o plástica una imagen concentrada de la realidad, tomada desde un punto de vista único y unitario, imagen formal que surge de la tensión entre el amplio mundo y el sujeto que se enfrenta a aquél como unidad. Es verdad que esta polaridad de arte y mundo se ha debilitado de cuando en cuando, pero nunca ha desaparecido del todo. En ella consiste la verdadera herencia del Renacimiento.