

Editorial Gustavo Gili, S. A.

Barcelona-29 Rosellón, 87-89. Tel. 259 14 00

Madrid-6 Alcántara, 21. Tel. 401 17 02

Vigo Marqués de Valladares, 47, 1.º Tel. 21 21 36

Bilbao-2 Carretera de Larrasquitu, 20. Tel. 432 93 07

Sevilla-11 Madre Ráfols, 17. Tel. 45 10 30

1064 Buenos Aires Cochabamba, 154-158. Tel. 33 41 85

México D.F. Yácatas, 218. Tels. 687 18 67 y 687 15 49

Bogotá Diagonal 45, n.º 16B-11. Tel. 45 67 60

Santiago de Chile Santa Beatriz, 120. Tel. 23 79 27

Sao Paulo Rua Augusta, 974. Tels. 256 17 11 y 258 49 02

Michael Baxand

**Pintura y vida cotidiana
en el Renacimiento**

Arte y experienc
en el Quattroceci

Colección Comunicación Visual

GG

Título original
Painting and Experience in
Fifteenth Century Italy. A
Primer in the Social History
of Pictorial Style

Versión castellana de Homero Alsina Thevenet
Revisión general por Tomàs Llorens
Revisión bibliográfica por Joaquim Romaguera i Ramió

Comité Asesor de la Colección
Román Gubern
Tomàs Llorens
Albert Ràfols Casamada
Ignasi de Solà-Morales Rubió
Yves Zimmermann

© Oxford University Press, Londres-Oxford-Nueva York, 1972
y para la edición castellana
Editorial Gustavo Gili, S. A., Barcelona, 1978

Printed in Spain

ISBN: 84-252-0734-7
Depósito Legal: B. 35.093-1978

Industria Gráfica Ferrer Coll, S. A. - Pje. Solsona, s/n. - Barcelona-14

Indice

Prólogo a la edición castellana, por <i>Tomàs Llorens</i>	7
Prefacio	13
I. Condiciones del comercio	15
1. Introducción	15
2. Los contratos y el control del cliente	18
3. Arte y materia	30
4. El valor de la habilidad	33
5. La percepción de la habilidad	40
II. El ojo de la época	45
1. Percepción relativa	45
2. Cuadros y conocimiento	48
3. El estilo cognoscitivo	56
4. La función de las imágenes	60
5. <i>Istoria</i>	66
6. El cuerpo y su lenguaje	78
7. Maneras de agrupar las figuras	96
8. El valor de los colores	107
9. Volúmenes	112
10. Intervalos y proporciones	121
11. El ojo moral	131

III. Cuadros y categorías	139
1. Palabras y cuadros	139
2. Los 25 pintores de Giovanni Santi	142
3. Cristoforo Landino	146
4. Categorías	149
Masaccio	149
a) naturaleza	149
b) relieve	152
c) pureza	154
d) facilidad	154
e) perspectiva	156
Filippo Lippi	160
f) gracia	160
g) adorno	163
h) variedad	164
i) composición	167
j) color	170
Andrea del Castagno	172
k) dibujo	172
l) dificultad	174
m) escorzo	175
n) prontitud	179
Fra Angelico	181
o) afectación	181
p) devoción	183
5. Conclusión	186
Notas del Traductor	189
Referencias	190
Agradecimientos	198
Índice onomástico	199

Prólogo

por Tomàs Llorens

El presente libro es, en primer lugar, una introducción utilísima a la pintura italiana del Quattrocento. Quiero deliberadamente subrayar, como su primera característica, esta utilidad. Si hace un siglo el viajero dispuesto a recorrer los lugares sagrados del nacimiento de la pintura, no podía recibir mejor consejo que incluir en su equipaje el *Cicerone* de Burckhardt, el viajero contemporáneo no puede recibirlo mejor (y esto es algo que he podido comprobar yo mismo y en las personas de mis amigos) que el de incluir el presente librito de Baxandall.

No creo pecar de exagerado —aunque sí soy, desde luego, partidista— en este juicio. Desde Burckhardt— por no mencionar, en el siglo XVIII Lanzi, en el XVII Bellori y en el XVI Vasari— la producción bibliográfica acerca del Renacimiento italiano excede la capacidad de lo que un historiador profesional puede dominar confortablemente a lo largo de una vida de trabajo. Siendo ello así, las contribuciones originales parecen necesariamente tener que quedar reducidas a áreas marginales y especializadas, a problemas oscuros de cronología o iconografía, cuestiones, sin duda, importantes en sí mismas, pero que no es verosímil vayan a cambiar nuestra visión del conjunto de la época. Baxandall lleva a cabo en esta obra lo que parecía imposible. Escribir un libro de divulgación, un cuadro sinóptico del arte del primer Renacimiento, que constituye, al propio tiempo, una aportación profundamente nueva y, lo que es más, profundamente pertinente para el interés contemporáneo.

Naturalmente el secreto estriba en ese desplazamiento del interés epistemológico. No se puede volver a descubrir el Mediterráneo; pero un punto de vista nuevo puede descubrir una visión nueva, incluyendo regiones que habían permanecido invisibles hasta ahora. Este nuevo punto de vista es, como Baxandall lacónicamente dice en su introducción, el de la *historia social*. No esa historia social *del arte* que Hauser, confundido aún por los ecos de una concepción enciclopedista de la cultura, había planeado, sometiendo los contenidos específicos del arte a la acción mecánica de fuerzas sociales exteriores a él, sino una historia del arte, *en su especificidad*, como fenómeno social.

El arte, como fenómeno social, es —más radicalmente aún de lo que creía L. Venturi— interpretación, y la interpretación se encuentra mediada por las palabras. Es aquí donde los estudios especializados de Baxandall, cuyo libro anterior, *Giotto and the Orators*, analiza —a la luz de una inversión del *dictum* horaciano— los presupuestos del concepto albertiano de composición (pictórica) en los filólogos y retóricos humanistas, le han equipado excepcionalmente para la tarea de descubrir las conexiones entre pintura y experiencia cotidiana.

Así el presente libro constituye un estudio paradigmático, no sólo para quienes se encuentren interesados en la vida social del Renacimiento italiano —como modestamente declara el autor en su introducción—, sino, de modo más general, para quienes estén interesados en los fenómenos de la cultura como fenómenos semióticos, o —lo que en opinión de unos pocos, entre los que me cuento, es lo mismo— en la historia como núcleo de la conciencia social. No es sino lógico y natural que un estudio que resulta paradigmático para esta problemática tenga precisamente como objeto el caso del Renacimiento italiano.

Sin embargo es preciso añadir aquí una advertencia frente a los riesgos de una generalización indiscriminada del método que este ejemplo particular sugiere. Ya que, precisamente por centrarse en el Quattrocento —aunque quizá concurren también en ello otros dos motivos: los límites propios de una obra de divulgación, en cuanto género que tiende a excluir material especulativo, y, por otra parte, una cierta austeridad

o tacañería, típicamente británica, en el discurso teórico— el presente libro elude el planteamiento de ciertas cuestiones referentes a las condiciones de la producción ideológica cuya omisión sería injustificable en otras circunstancias.

Estas condiciones se refieren, unas, a los principios generales del sistema económico —esbozado en el presente libro sólo en los detalles directamente pertinentes para la contrastación de cuadros—, otras, a los principios generales de las concepciones estéticas como concepciones ideológicas.

Un ejemplo de lo que quiero decir se encuentra en la explicación que el autor ofrece de una característica estilística de Giovanni Bellini. Baxandall se refiere al uso de los cuadros como estímulos para la meditación piadosa de los contemporáneos, una meditación que se ejercía, según advierten los libros devocionales de la época, en forma de una imaginación visual a la que el devoto añadía las particularidades personales (referentes por ejemplo a los personajes de la historia sagrada) a partir de su propia memoria y experiencia biográfica. El hecho de que el pintor no pudiese ni debiese interferirse en esta actividad, puramente privada, del espectador, explicaría ciertas características estilísticas, como por ejemplo el aspecto típicamente impersonal de los rostros del Perugino, o, en el caso de Bellini (y, precedentemente, Masaccio), el concentrarse en la estructura general de la composición y la volumetría concreta, maciza, carente de particularidades, de las imágenes. Es típico del método de Baxandall el haber buscado en este caso una explicación funcional directa, no contrasta frontalmente con el tipo de interpretación introspectiva (pasada, claro está, en nuestra introspección esférica «moderna») que hubiera dado, en la generación de nuestros abuelos, Berenson por ejemplo. Sin embargo, la atractiva agudez y precisión del juicio de Baxandall no debe ofuscarnos hasta el punto de dejar de ver la particularidad de la época histórica que está estudiando. Porque si, en lugar de tratarse de Bellini, se hubiera tratado, por ejemplo, de Poussin (en quien pueden encontrarse precisamente unas características estilísticas muy similares a las del pintor veneciano cuñado de Mantegna), la búsqueda de unas relaciones comparablemente directas y funcionales —...¿entre el personal administrativo o los cortesanos del complejo aparato de la monarquía francesa, quizá?— no podría ir, seguramente, peor encaminada.

Y es que en tiempos de Poussin había ya una tradición de la pintura, un sistema teórico *pictórico* que —a diferencia de lo que ocurría en el Quattrocento— mediaba, como sistema normativo *específico de una Bella Arte*, la experiencia de los contemporáneos competentes.

Es precisamente el hecho de que en el Quattrocento, por tratarse del tiempo del *nacimiento* de esta tradición, no haya todavía una teoría específica (el tratado de Alberti es solamente un germen, en términos de opiniones y creencias colectivas), lo que justifica y fuerza a Baxandall a reconstruir —empíricamente, según un principio de acreción— ese sistema mediador directamente a partir de relaciones de dependencia funcional con respecto a factores concretos y heterónomos, localizados en otras áreas de la vida social que la pintura.

Cuando se constituye la tradición, en cambio —y no hace falta llegar hasta Poussin: por referirnos solamente a las características mencionadas más arriba, si los motivos de Andrea del Sarto, o aun los de Miguel Angel en este punto, pueden ser, forzando mucho las cosas, dudosos, el tratamiento de volúmenes por planos de color en Rosso Fiorentino, o las *sfumature* que en Beccafumi devoran incluso los detalles más esenciales de sus rostros (sólo medio siglo más tarde de Bellini), no pueden explicarse por las prescripciones de los libros ordinarios de devoción—, los rasgos estilísticos no pueden ya referirse, uno por uno, a correspondientes factores concretos en la vida social fuera del mundo de la pintura. Es necesario captar su sistematicidad a un nivel más alto, porque sólo a este nivel más general pueden referirse a las condiciones que, también a un nivel muy general y (fundamental), gobiernan la vida social y económica. Y es preciso también captar su *disfuncionalidad*, las lecciones implícitas en su transferencia histórica a contextos interpretativos ampliamente diferentes; porque es precisamente esa disfuncionalidad parcial, o autonomía relativa de que gozaban respecto a su contexto funcional de origen, lo que hace que sean (aún) arte (y no simples restos arqueológicos) para nosotros (que necesariamente tenemos que interpretarlos desde un contexto ideológico diferente).

En el libro de Baxandall, que tiene la particularidad de tratar de una época muy especial, estos problemas de la

teoría del arte, aun cuando ampliamente irresueltos (como lo están, diría yo, para todo el mundo) se manifiestan solamente como en sordina, y no llegan a interferirse con el efecto positivo, vigorosamente innovador del panorama que traza. En este sentido, la nueva visión, realista y detallada, que el libro ofrece del gusto artístico en el tiempo de «los orígenes» contribuirá seguramente, con su calidad contrastante de algo que nos resulta (como cuando nos cuentan detalles desconocidos de la niñez de nuestros padres) al mismo tiempo muy familiar y muy lejano, a estimular esa capacidad de fruición estética —una fruición abierta a todo el mundo— que constituye uno de los imperativos fundamentales de la nueva sociedad que se avecina.

Prefacio

Este ensayo surgió de algunas conferencias pronunciadas en la Escuela de Historia de la Universidad de Londres. Las conferencias estaban encaminadas a mostrar cómo el *estilo* de las imágenes visuales constituye un material de estudio apropiado para la historia social. Los hechos sociales, sostuvo entonces, conducen al desarrollo de ciertos hábitos y mecanismos visuales, distintivos, y estos hábitos y mecanismos visuales se convierten en elementos identificables en el estilo del pintor. Con algunas complicaciones, la misma tesis subyace en este libro. Está dirigido por tanto a personas que posean una curiosidad histórica general sobre el Renacimiento más que a quienes sólo estén interesados en la pintura del Renacimiento, los cuales podrían creerlo a veces insensitivo y a veces caprichoso. Pero con ello no quiero decir que lo considere carente de relevancia para la historia del Arte.

El primer capítulo examina la estructura del comercio de pintura en el siglo XV —a través de contratos, cartas y cuentas— para descubrir la base económica del culto a la habilidad pictórica. El segundo capítulo explica cómo hábitos visuales que son fruto de la vida diaria de una sociedad se convierten en parte determinante del estilo del pintor, y propone ejemplos de esos hábitos visuales vernáculos que unen los cuadros con la vida social, religiosa y comercial de la época. Esto supone relacionar el estilo de la pintura con la experiencia de actividades tales como la predicación, la danza y el arte de aforar la capacidad de un tonel. El tercer capítulo

reúne un equipamiento conceptual básico tomado de fuentes del siglo XV para examinar los cuadros del siglo XV: examina e ilustra dieciséis conceptos usados por el mejor crítico lego del período, Cristoforo Landino, en su descripción de Masaccio, Filippo Lippi, Andrea del Castagno y Fra Angelico. El libro termina señalando que el campo de la historia social y el de la historia del arte constituyen un continuum, de modo que cada una de estas disciplinas ofrece elementos necesarios para una comprensión adecuada de la otra.

I. Condiciones del comercio

1. Introducción

Un cuadro del siglo XV es el depósito de una relación social. De un lado estaba un pintor que realizaba un cuadro, o por lo menos supervisaba su realización. Del otro lado había alguien que le había pedido que lo hiciera, había aportado fondos para ello y, una vez hecho, calculaba utilizarlo de una u otra manera. Ambas partes funcionaban dentro de instituciones y convenciones —comerciales, religiosas, perceptuales y, en el más amplio sentido, sociales— que eran diferentes de las nuestras e influían en las formas de lo que estas partes hacían juntas.

El hombre que pedía el cuadro, pagaba por él y encontraba un uso para él podría ser llamado el *patrón*, si no fuera porque éste es un término que trae ecos de otras y muy diferentes situaciones. Este socio es un agente activo, determinante y no necesariamente benevolente en una transacción cuyo resultado es el cuadro: podemos llamarlo correctamente un *cliente*.¹ La mejor pintura del siglo XV fue hecha sobre la base de un encargo, en la que el cliente solicitaba una manufactura hecha de acuerdo con sus especificaciones. Los cuadros hechos sin pedido previo se limitaban a cosas tales como vulgares Madonnas y arcas de casamiento, realizados por los artistas menos buscados en los períodos flojos; las piezas de altar y los frescos que más nos interesan fueron hechos a pedido, y el cliente y el artista llegaban comúnmente a un

acuerdo legal en el que el segundo se comprometía a entregar lo que el primero había especificado con mayor o menor detalle.

El cliente pagaba por el trabajo, entonces como ahora, pero entregaba sus fondos a la manera del siglo XV y esto podía afectar a la naturaleza de los cuadros. Con relación a la cual el cuadro en depósito era entre otras cosas una relación comercial, y algunas de las prácticas económicas de la época están corporizadas muy concretamente en los cuadros. El dinero es muy importante en la historia del arte. Actúa en pintura no sólo en cuanto a un cliente que desea gastar dinero en una obra, sino en cuanto a los detalles de cómo lo entrega. Un cliente como Borso d'Este, Duque de Ferrara, que hacía cuestión de principio pagar sus pinturas por pie cuadrado —por los frescos en el Palazzo Schifanoia la tarifa de Borso era de diez *lire* boloñesas por *pede* cuadrado— conseguirá, generalmente una clase distinta de pintura que la de un hombre comercialmente más refinado como el comerciante florentino Giovanni de Bardi, que paga al pintor por sus materiales y su tiempo. Las formas del siglo XV para la estimación de costos, y los pagos diferenciales del siglo XV para los maestros y los jornaleros, están profundamente involucrados por igual en el estilo de los cuadros tal como ahora los vemos: los cuadros son, entre otras cosas, fósiles de la vida económica.

Y además, los cuadros estaban previstos para el uso del cliente. Resulta bastante inútil especular sobre los motivos de cada cliente al encargar cuadros: los motivos de cada hombre están mezclados y esa mezcla es un poco distinta en cada caso. Un activo empleador de pintores, el comerciante florentino Giovanni Rucellai, hizo notar que tenía en su casa obras de Domenico Veneziano, Filippo Lippi, Verrocchio, Pollaiuolo, Andrea del Castagno y Paolo Uccello —junto con una cantidad de orfebres y de escultores— «los mejores maestros que han existido durante mucho tiempo no sólo en Florencia, sino en Italia». Es obvia su satisfacción en poseer personalmente lo que es bueno. En otro lado, hablando ahora más sobre sus muchos gastos en construir y decorar iglesias y casas, Rucellai sugiere tres otros motivos: estas cosas le dan «la mayor satisfacción y el mayor placer porque sirven a la gloria de Dios, al honor de la ciudad y a la conmemoración de mí mismo». En diversos grados, éstos deben haber sido poderosos motivos en muchos encargos de pintura; un altar en una iglesia o un grupo de

el uso

frescos en una capilla sirven por cierto a los tres. Y después Rucellai introduce un quinto motivo: comprar tales cosas en una salida para el placer y la virtud de gastar bien el dinero, un placer mayor que el reconocidamente grande de hacer dinero. Este es un comentario menos fantasioso de lo que parece. Para un hombre notoriamente rico, particularmente para alguien como Rucellai que había hecho dinero por medio de préstamos (por medio de la usura, en verdad), gastar dinero en cosas públicas, tales como iglesias y obras de arte, era una necesaria virtud y un placer, una retribución prevista a la sociedad, algo que se situaba entre una donación caritativa y el pago de impuestos o de contribuciones a la iglesia. Comparada con otras alternativas, cabe decirlo, un cuadro tenía la ventaja de ser conspicuo y barato: las campanas, el pavimento de mármol, los colgantes de brocados y otros obsequios para una iglesia eran más caros. Finalmente, hay un sexto motivo que Rucellai —un hombre cuyas descripciones de cosas y cuya historia como constructor no son las de una persona visualmente insensible— no menciona, pero que se le puede atribuir: un factor de goce al mirar buenos cuadros; en otro contexto podría no haber sido tímido para hablar de ello.

El placer de la posesión, una piedad activa, una conciencia cívica de una u otra clase, la autoconmemoración y quizás la autopublicidad, la virtud y el placer, necesarios para un hombre rico, de la reparación, un gusto por los cuadros: de hecho, el cliente no necesitaba analizar mucho sus motivos porque generalmente trabajaba a través de formas institucionales —el altar, la capilla familiar rodeada de frescos, la Madona en la alcoba, la culta decoración de paredes en el estudio— que implícitamente racionalizaban sus motivos, habitualmente en formas halagadoras, y que asimismo se adelantaban a informar al pintor sobre lo que se necesitaba. Y de cualquier manera, para nuestro propósito es habitualmente bastante saber lo obvio, que el uso primario de un cuadro es mirarlo: era planeado para ser visto por el cliente y por gente que él estimaba, con vistas a recibir estímulos agradables, memorables y hasta beneficiosos.

Estos son puntos a los que este libro habrá de volver. Por el momento, el punto general en el que debe insistirse es que en el siglo XV la pintura era todavía demasiado importante para dejarla relegada a los pintores. El comercio de cuadros era algo muy distinto a lo que es nuestra postura postromántica.

en la que los pintores pintan lo que creen mejor y después salen a buscar un comprador. Ahora compramos cuadros ya hechos; esto no se debe a que tengamos más respeto por el talento individual del pintor del que podían tener personas como Giovanni Rucellai, sino a que vivimos en otra clase de sociedad comercial. Los esquemas dominantes en el negocio de cuadros tienden a parecerse a los que dominan en el de mercaderías más sustanciales; lo postromántico es también post-Revolución Industrial, y casi todos nosotros compramos también muebles ya hechos. Sin embargo, el siglo XV era una época de encargos y este libro trata de la participación del cliente en esa relación.

2. Los contratos y el control del cliente

En 1457 Filippo Lippi pintó un tríptico para Giovanni di Cosimo de Medici; se trataba de un obsequio para el rey Alfonso V de Nápoles, una maniobra menor dentro de la diplomacia de los Médici. Filippo Lippi trabajaba en Florencia, Giovanni estaba a veces fuera de la ciudad, y Filippo trató de mantenerse en contacto por medio de una carta:

He hecho lo que me pidió sobre el cuadro, y me he atenido escrupulosamente a cada cosa. La figura de San Miguel está ahora tan cerca de su final que, como su armadura deberá ser de plata y oro, como sus otros atuendos, he ido a ver a Bartolomeo Martelli: dijo que hablaría con Francesco Cantansanti respecto al oro y a lo que usted quiere, y que yo debería hacer exactamente lo que usted desea. Y me rezongó, diciendo que yo le había fallado a usted.

Ahora bien, Giovanni, yo soy aquí su sirviente, y lo seré de hecho. He recibido de usted catorce florines, y le he escrito que mis gastos llegarán a treinta florines, y llegan a eso porque el cuadro es rico en adornos. Le pido que arregle con Martelli para que él sea su representante en esta obra, y que si yo necesito algo para apresurar el trabajo, yo pueda arreglarlo con él...

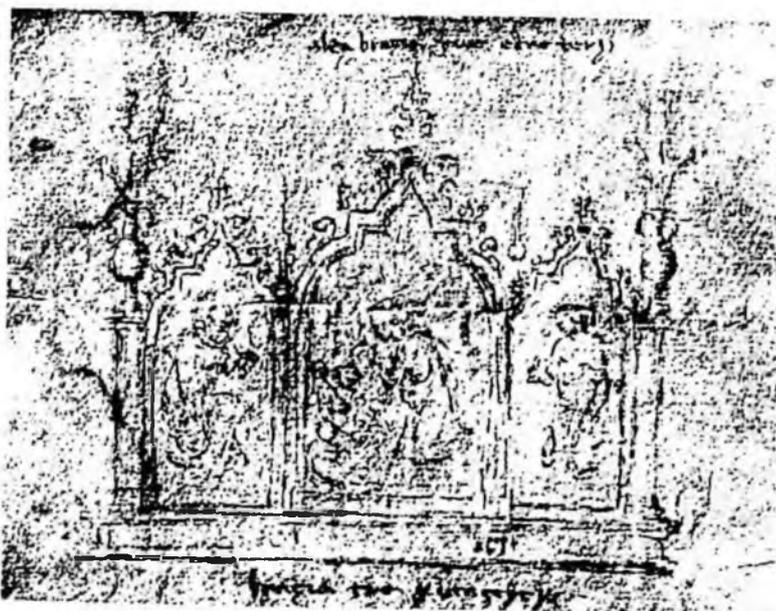
Si usted está de acuerdo... en darme sesenta florines para incluir materiales, oro, dorado y pintura, con Bartolomeo actuando como lo sugiero, yo, por mi parte, para causar a usted menos inconvenientes, tendré el cuadro completamente terminado hacia agosto 20, con Bartolomeo como mi garantía... Y para mantener a usted informado, envío un dibujo sobre cómo el tríptico se hace de

madera, con su altura y su ancho. Por amistad con usted no quiero cobrar más de los 100 florines de costo por esto: no pido más. Le pido que me conteste, porque estoy ocioso aquí y quiero irme de Florencia cuando termine. Si he sido demasiado presumido en escribirle, perdóneme. Haré siempre lo que usted quiera en cualquier asunto, grande o pequeño.

Valete, 20 de julio de 1457
Fra Filippo el pintor, en Florencia

Debajo de la carta Filippo Lippi agregaba un dibujo del tríptico tal como había sido planeado (figura 1). De izquierda a derecha, dibujó un San Bernardo, una Adoración del Niño y un San Miguel; el marco del altar, punto sobre el que estaba solicitando expresa aprobación, está dibujado en forma más completa.

La distinción entre lo «público» y lo «privado» no se aplica muy bien a las funciones de la pintura del siglo XV. Los encargos de personas privadas tenían a menudo funciones públicas, por lo general en sitios públicos; un altar o un conjunto de frescos en la capilla lateral de una iglesia no es algo privado,



1. Filippo Lippi, *Boceto de un retablo* (1457), Archivio di Stato (Med. av. Pr., Vi, N.º 258), Florencia. Pluma.

en un sentido útil. Una distinción más procedente sería entre encargos controlados por grandes instituciones, como las obras de una catedral, y encargos formulados por personas individuales o por pequeños grupos de personas: tareas colectivas o comunales por un lado, iniciativas personales por el otro. El pintor estaba típica aunque no invariablemente empleado y controlado por una persona o pequeño grupo.

Es importante que esto haya sido así, porque significa que estaba habitualmente expuesto a una relación bastante directa con un cliente: un ciudadano privado, o el prior de una confraternidad o monasterio, o un príncipe, o un funcionario del príncipe; incluso en los casos más complejos, el pintor trabajaba normalmente para alguien identificable, que había iniciado la obra, elegido al artista, previsto una finalidad y vigilado el cuadro hasta su terminación. En esto difería del escultor, que a menudo trabajaba para grandes tareas comunales —como Donatello trabajó tanto tiempo para la administración de la Lonja de la Lana en las obras de la catedral de Florencia— donde el control era menos personal y probablemente mucho menos completo. El pintor se exponía más que el escultor, aunque, por su propia naturaleza, la interferencia diaria de los clientes no queda habitualmente registrada; la carta de Filippo Lippi a Giovanni de Medici es uno de los muy escasos ejemplos en los que se puede sentir el peso de la mano del cliente. ¿Pero en qué zonas del arte intervenía directamente el cliente?

Existe un tipo de documentos formales que registran la línea esencial de la relación de la cual surgía un cuadro: acuerdos escritos sobre las principales obligaciones contractuales de ambas partes. Han quedado algunos centenares de ellos, aunque en su mayor parte se refieren a cuadros que ahora están perdidos. Algunos son contratos en regla, expedidos ante notarios; otros son *ricordi* menos elaborados, memoranda que deben conservar ambas partes; los segundos tienen menos retórica notarial pero poseían algún peso contractual. Ambos solían tener el mismo tipo de cláusulas.

No hay contratos completamente típicos porque no existía una forma fija, ni siquiera dentro de una ciudad dada. Un acuerdo bastante habitual fue el formulado entre el pintor florentino Doménico Ghirlandaio y el Prior del Spedale degli

Innocenti en Florencia: es el contrato para la *Adoración de los Magos* (1488) que está aún en el Spedale (fig. 2):

Que sea conocido y manifiesto para quien vea o lea este documento que, a solicitud del reverendo Messer Francesco di Giovanni Tesori, actual Prior del Spedale degli Innocenti en Florencia, y de Domenico di Tomaso di Curado [Ghirlandaio], pintor, yo, Fra Bernardo di Francesco de Florencia, Hermano Jesuato, he escrito este documento con mi propia mano como un contrato de acuerdo y encargo para una tabla de altar a colocarse en la iglesia del mencionado Spedale degli Innocente, con los acuerdos y estipulaciones que abajo se detallan, a saber:

Que en este día del 23 de octubre de 1485 el mencionado Francesco encarga y confía al mencionado Domenico la pintura de una tabla que dicho Francesco ha hecho hacer y ha entregado; la cuya tabla el mencionado Domenico debe hacer buena, es decir, pagar por ella; y que debe colorear y pintar dicha tabla, toda con su mano, en la forma en que se muestra en un dibujo sobre papel con tales figuras y en la forma allí mostrada, en todo detalle de acuerdo a lo que yo, Fra Bernardo, crea mejor; no apartándose de la forma y composición de tal dibujo; y debe colorear la tabla, con gastos a su cargo, con buenos colores y con oro en polvo en aquellos adornos que lo exijan, con cualquier otro gasto en que se incurra sobre la misma tabla, y el azul debe ser ultramarino de un valor cercano a cuatro florines la onza; y debe tener completada y entregada la dicha tabla dentro de los treinta meses contados desde hoy; y debe recibir como precio de dicha tabla así descrita (hecha a su costo, es decir, al del dicho Domenico) 115 florines, si me parece a mí, es decir al mencionado Fra Bernardo, que los vale; y yo puedo consultar a quien crea mejor para solicitar una opinión sobre su valor o artesanía, y si no creo que valga el precio establecido, él recibirá tanto menos como yo, Fra Bernardo, lo crea correcto; y él debe dentro de los términos del acuerdo pintar la predella de dicha tabla como yo, Fra Bernardo, lo crea bien; y él recibirá el pago como sigue: el dicho Messer Francesco debe dar al mencionado Domenico tres florines cada mes, comenzando desde el 1.º de noviembre de 1485 y continuando como se establece, cada mes tres florines...

Y si Domenico no ha entregado el panel dentro del mencionado período de tiempo, estará sujeto a una multa de quince florines, y a su vez si Messer Francesco no cumple los mencionados pagos mensuales estará sujeto a una multa por el total, es decir, una vez que la tabla esté terminada tendrá que pagar completamente y en su totalidad el resto de la suma debida.

Ambas partes firman el acuerdo.

Este contrato contiene los tres temas principales de tales acuerdos: 1) especifica lo que el pintor habrá de pintar, en este caso por medio de su compromiso con un dibujo con-

venido; 2) es explícito en cuanto a cómo y cuándo el cliente habrá de pagar y cuándo el pintor habrá de entregar; 3) insiste en que el pintor use una buena calidad de colores, especialmente oro y ultramarino. Los detalles y las precisiones varían de un contrato a otro.

Las instrucciones sobre el tema de un cuadro no llegan a menudo a grandes detalles. Unos pocos contratos enumeran las figuras individuales a ser representadas, pero el compromiso con un dibujo era más habitual y claramente más eficaz: las palabras no se prestan para una indicación muy clara sobre la clase de figura deseada. El compromiso era habitualmente serio. El retablo de Fra Angelico, en 1433, para el Gremio del Lino de Florencia, era de esta clase (fig. 3); vista la santidad de su vida el tema del precio quedó excepcionalmente confiado a su conciencia —190 florines o tanto menos como él considerase apropiado— pero, como en la santidad sólo se confiaba hasta ese punto, estaba obligado a no desviarse de su dibujo. Respecto al dibujo deben haber existido discusiones entre las partes. En 1469 Pietro Calzetta fue contratado para pintar frescos en la capilla Gattamelata de San Antonio en Padua, y las etapas por las cuales se llegaría al acuerdo están claramente establecidas en el contrato. El representante del donante Antonfrancesco de Dotti, debe establecer los temas a pintar; Calzetta accederá a tales temas; producirá un dibujo (*designum cum fantasia seu instoria*) y lo dará a Antonfrancesco; con esa base Antonfrancesco dará otras instrucciones sobre la pintura y decidirá finalmente si el producto terminado es aceptable. Si existía dificultad en describir la clase de acabado que se deseaba, esto podía lograrse con la referencia a otro cuadro: por ejemplo, Neri di Bicci de Florencia se hizo cargo en 1454 de colorear y finalizar un altar en Santa Trinità, en la misma forma que el altar que había hecho para un tal Carlo Benizi en Santa Felicità en 1453.

El pago se hacía habitualmente en la forma de una suma global pagada en cuotas, como en el caso de Ghirlandaio, pero a veces los gastos del pintor se diferenciaban de su trabajo. Un cliente podía aportar los pigmentos más caros y pagar al pintor por su tiempo y su habilidad: cuando Filippino Lippi pintó la vida de Santo Tomás en Santa María Sopra Minerva en Roma (1488-1493), el Cardenal Caraffa le dio 2000 ducados por su labor personal y pagó separadamente por sus



2. Domenico Ghirlandajo, *La Adoración de los Magos* (1488), Spedale degli Innocenti, Florencia. Tabla.



3. Fra Angelico, *Tabernáculo de los tejedores* (1433), Museo di San Marco, - Florencia. Tabla.

asistentes y el ultramarino. En todo caso, las dos rúbricas de gastos y de trabajo del pintor eran las bases para el cálculo del pago: como hizo notar Neri de Bicci, él era pagado «por el oro y por colocarlo y por colores y por mi trabajo». La suma convenida en un contrato no era totalmente inflexible, y si un pintor se encontraba con que perdía en un contrato podía habitualmente renegociarlo; en el caso Ghirlandaio, que había aceptado proveer una predella para el retablo del Spedale degli Innocenti dentro de los 115 florines de origen, obtuvo por ello siete florines suplementarios. Si pintor y cliente no se ponían de acuerdo sobre la suma final, pintores profesionales podían actuar como árbitros, pero habitualmente las cosas no llegaban a ese punto.

El contrato de Ghirlandaio insiste en que el pintor utilice una buena calidad de colores y particularmente de ultramarino. La general ansiedad de los contratos sobre la calidad del pigmento azul y del oro era razonable. Después del oro y de la plata, el ultramarino era el color más caro y difícil que usaba el pintor. Había graduaciones baratas y cercanas y hasta había sustitutos más baratos, generalmente mencionadas como azul alemán. (El ultramarino se hacía de lapis-lazuli molido, importado costosamente desde el Levante; el polvo era empapado varias veces para que soltara el color y su primer extracto —un rico azul violeta— era el mejor y más caro. El azul alemán era sólo carbonato de cobre; era menos espléndido en su color y, lo que es más serio, era inestable en su uso, particularmente en frescos.) Para evitar ser engañados sobre los azules, los clientes especificaban ultramarino; clientes más prudentes estipulaban un grado particular: ultramarino de uno, dos o cuatro florines la onza. Los pintores y su público estaban alertas a todo eso y el carácter exótico y peligroso del ultramarino era un medio de énfasis que nosotros, para quienes el azul oscuro no es probablemente más llamativo que el escarlata o el bermellón, podemos no advertir. Podemos observar bastante bien cuándo es usado simplemente para resaltar la figura principal de Cristo o de María en una escena bíblica, pero los usos interesantes son más sutiles que eso. En la tabla de Sassetta, *San Francisco renunciando a su herencia*, que está en la National Gallery (fig. 4), la vestimenta que San Francisco desecha es una ropa ultramarina. En la *Crucifixión* de Masaccio, costosamente pigmentada, el vital gesto narrativo del brazo derecho de San Juan es un gesto ultramarino. Y etcétera. Aún



4. Stefano di Giovanni, llamado Sassetta, *San Francisco renunciando a su herencia* (1437-1444). National Gallery, Londres. Tabla.

más allá, los contratos indican un refinamiento sobre azules, una capacidad para discriminar entre uno y otro, con la que nuestra cultura no nos ha provisto. En 1408 Gherardo Starnina fue contratado para pintar en San Stefano, en Empoli, algunos frescos, ahora perdidos, sobre *La vida de la Virgen*. El contrato es minucioso respecto al azul: el ultramarino utilizado para María debe ser de la calidad de dos florines por onza, mientras que para el resto del cuadro resulta aceptable el ultramarino de un florín por onza. Importancia y rango pasan a la historia con un cierto tono violeta.

Desde luego, no todos los artistas trabajaban dentro de este tipo de marco institucional, en particular, algunos artistas trabajaban para príncipes que les abonaban un salario. Mantegna, que trabajó desde 1460 hasta su muerte, en 1506, para los Gonzaga, marqueses de Mantua, es un caso bien documentado, y la oferta que Lodovico Gonzaga le hizo en abril de 1458 es muy clara: «Propongo darle quince ducados mensuales como salario, proveer alojamiento donde pueda vivir cómodamente con su familia, darle bastante cereal cada año como para cubrir generosamente el alimento de seis bocas, y también la leña que necesite para su uso...» Después de mucha vacilación, Mantegna aceptó, y a cambio de su salario no sólo pintó frescos y tablas para los Gonzagas (fig. 5) sino que cumplió también otras funciones. Lodovico Gonzaga escribe a Mantegna, 1469:

Deseo que procure dibujar dos pavos del natural, un macho y una hembra, y me lo envíe aquí, ya que quiero tenerlos tejidos en mis tapices; puede mirar los pavos en el jardín de Mantua.

Del Cardenal Francesco Gonzaga a Lodovico Gonzaga, 1472:

Te pido le ordenes a Andrea Mantegna... que venga y se quede conmigo [en Foligno]. Con él habré de entretenerme mostrándole mis joyas grabadas, las figuras de bronce y otras bellas antigüedades; las estudiaremos y las discutiremos juntos.

Del Duque de Milán a Federico Gonzaga, 1480:

Te estoy enviando algunos diseños para cuadros que te pido hagas pintar por tu Andrea Mantegna, el famoso pintor...



5. Andrea Mantegna, *El Marqués Lodovico Gonzaga saludando a su hijo el Cardenal Francesco Gonzaga (1474)*, Palazzo Ducale, Camera degli Sposi, Mantua. Fresco.

De Federico Gonzaga al Duque de Milán, 1480:

He recibido el diseño que has enviado y he pedido a Andrea Mantegna que lo convierta en una forma terminada. Dice que es más un trabajo para ilustrador de libros que para él, porque no está acostumbrado a pintar figuras pequeñas. Prefiere hacer una Madonna u otra cosa, de un pie o un pie y medio de largo, digamos, si tú estás de acuerdo...

De Lancillotto de Andreasis a Federico Gonzaga,
1483:

He negociado con el orfebre Gian Marco Cavalli para hacer las fuentes y copas según el diseño de Andrea Mantegna. Gian Marco pide tres liras y diez *soldi* por las fuentes y una lira y media por las copas... Te estoy enviando el diseño hecho por Mantegna para la botella, a fin de que puedas juzgar la forma antes de empezar.

En la práctica, la posición de Mantegna no era tan firme como la proponía la oferta de Gonzaga. Su salario no era siempre pagado regularmente; por otro lado, se le dieron ocasionales privilegios y regalos en tierra y dinero, y recibía a veces pagos de clientes adicionales. Pero la posición de Mantegna era inusual entre los grandes pintores del Quattrocento; incluso aquellos que producían pintura para príncipes eran pagados más comúnmente por pieza de trabajo que como dependientes asalariados permanentes. Era la práctica comercial expuesta en los contratos, y que se manifestaba con mayor claridad en Florencia, la que fijaba la norma para el patronazgo en el Quattrocento.

Para volver a los contratos, aunque se puede generalizar hasta aquí sobre ellos, sus detalles varían mucho de un caso a otro; y, lo que es más interesante, hay cambios graduales de énfasis en el curso del siglo. Lo que era muy importante en 1410 era a veces menos importante en 1490: lo que en 1410 no había preocupado especialmente, exigía un compromiso explícito en 1490. Dos de estos cambios de énfasis —uno hacia una insistencia menor, otro hacia una mayor— son muy importantes, y una de las claves del Quattrocento está en reconocer que ambos cambios están asociados por una relación inversa. Mientras los pigmentos preciosos se hacen menos importantes, se hace mayor la exigencia por la competencia pictórica.

3. Arte y materia

A medida que el siglo avanzaba, los contratos se hicieron menos elocuentes que antes respecto al oro y al ultramarino. Todavía aparecen comúnmente mencionados y el grado de ultramarino puede hasta estar especificado en términos de florines por onza —nadie quería que el azul se desvaneciera del cuadro— pero son, cada vez menos, el centro de la atención, y el oro es destinado crecientemente al marco. El compromiso de Starnina en 1408 sobre diferentes grados de azul para diferentes partes del cuadro es un dato muy propio de su momento: no hay nada similar en la segunda parte del siglo. Esta preocupación decreciente por los pigmentos preciosos es muy coherente con los cuadros, tal como los vemos ahora. Parece que los clientes se mostraban menos ansiosos que antes por ostentar la pura opulencia del material ante el público.

Sería fútil tratar de explicar esta suerte de desarrollo simplemente dentro de la historia del arte. El papel decreciente del oro en los cuadros es parte de un movimiento general en la Europa occidental de la época hacia una suerte de inhibición selectiva respecto a la ostentación, y esto se muestra también en muchos otros tipos de conducta. Era igualmente conspicuo en la ropa de los clientes, por ejemplo, que estaban abandonando las telas doradas y los colores chillones en favor del negro restringido de Borgoña. Esta fue una moda con equívocos tonos morales; la atmósfera de mediados de siglo la muestra muy bien una anécdota sobre el Rey Alfonso de Nápoles, contada por el librero florentino Vespasiano da Bisticci:

Había un embajador de Siena en Nápoles que era, como tienden a serlo los de Siena, muy grandioso. El Rey Alfonso se vestía habitualmente de negro, con sólo una hebilla en su capa y una cadena de oro en su cuello; no usaba mucho los brocados ni las ropas de seda. El embajador se vestía sin embargo con brocado de oro, muy rico, y cuando venía a ver al rey siempre se ponía ese brocado de oro. Entre su gente, el rey hacía bromas sobre esos brocados. Un día dijo riéndose ante uno de sus caballeros: «Creo que vamos a cambiar el color de ese brocado». Así que arregló para conceder audiencia un día en una sala muy pequeña, citó a todos los embajadores, y dispuso también con algunos de los suyos para que en la aglomeración empujaran contra el embajador de Siena y se restregaran contra su brocado. Y en ese día fue tan manoseado y restregado, no sólo por los otros embajadores sino por el rey mismo, que cuando salieron de la habitación nadie pudo evitar reírse al ver el brocado, porque ahora era carmesí, con la pelusa

aplastada y el oro caído y sólo una seda amarilla: parecía el trapo más feo del mundo. Cuando le vio salir del cuarto con su brocado todo arruinado y arrugado, el rey no podía dejar de reírse...

El abandono general del esplendor dorado debe haber tenido fuentes muy complejas y ocultas: una alarmante movilidad social con su problema de disociarse de los ostentosos nuevos ricos; la aguda escasez física del oro en el siglo XV; un disgusto clásico por la licencia sensual, que surgía ahora del humanismo neociceroniano, reforzando las líneas más accesibles del ascetismo cristiano; en el caso de la ropa, oscuras razones técnicas para que las mejores calidades de la tela holandesa fueran en negro; sobre todo, quizás, el solo ritmo de la reacción de la moda. Muchos de tales factores deben haber coincidido. Y la inhibición no era parte de una amplia negativa a la opulencia pública: era selectiva. Philippe le Bon de Borgoña y Alfonso de Nápoles eran tan exuberantes como antes —si no más— en muchas otras facetas de sus vidas públicas. Incluso dentro de la limitación de la ropa negra se puede ser tan notoriamente derrochador como antes, cortando con derroche las mejores telas holandesas. Cambió la orientación de la ostentación —una dirección se reprimía y otra se desarrollaba— pero la ostentación en sí misma permaneció.

El caso de la pintura era similar. Mientras el consumo conspicuo de oro y de ultramarino se hacía menos importante en los contratos, su sitio era cubierto por referencias a un consumo igualmente conspicuo de otra cosa: habilidad. Para ver cómo ocurrió esto —cómo la habilidad pudo ser la alternativa natural del pigmento precioso, y cómo la habilidad podía ser claramente comprendida como un índice conspicuo del consumo— hay que volver al dinero de la pintura.

Una distinción entre el valor del material precioso, por un lado, y el valor del trabajo diestro con el material, por el otro, es ahora el punto crítico de la discusión. Se trata de una distinción que no nos es ajena, que es en verdad totalmente comprensible, aunque no sea habitualmente una distinción central en nuestras ideas sobre los cuadros. Al principio del Renacimiento, sin embargo, ése era el centro. La dicotomía entre la calidad del material y la calidad de la habilidad era el motivo más consistente y prominentemente mencionado en toda la discusión sobre pintura y escultura, y esto es cierto tanto si la

discusión es ascética, deplorando el goce público de las obras de arte, o afirmativa, como en los textos de la teoría del arte. En un extremo se encuentra a la figura de la Razón utilizando esta dicotomía para condenar el efecto moral de las obras de arte, como en el diálogo de Petrarca, *Física contra Fortuna*: «es el *preciosismo*, como supongo, y no el *arte* lo que te gusta».

En el otro extremo Alberti la usa en su tratado *Sobre la pintura* para pedir que el pintor represente objetos dorados no con el oro mismo sino con una diestra aplicación de pigmentos amarillos y blancos:

Hay pintores que utilizan mucho oro en sus cuadros (fig. 6) porque piensan que eso les da majestad; esto no lo elogio. Aunque se estuviera pintando a la Dido de Virgilio —con su carcaj dorado, su cabello dorado sostenido por un broche de oro, su vestido púrpura con su cinto dorado, las riendas y otras correas de oro en su caballo— aun entonces querría que no utilizara oro, porque representar con simples colores el brillo del oro merece, desde el punto de vista del oficio, más admiración y elogio.



6. Antonio Vivarini, *Epifania* (alrededor de 1440), Staatliche Museen, Berlín. Tabla.

Se podrían multiplicar casi indefinidamente los ejemplos, con las opiniones más heterogéneas, unidas sólo por la misma dicotomía entre material y destreza.

Pero los conceptos intelectuales son una cosa y la práctica directa es otra: la acción de una sobre otra suele ser difícil de demostrar porque no es probable que sea directa o simple. Lo que daba su especial carga a las distinciones de Petrarca y de Alberti y las llevaba inmediatamente a la esfera de los negocios prácticos es que la misma distinción estaba en la base del costo de un cuadro y en verdad de toda manufactura. Se pagaba por un cuadro bajo esas dos mismas rúbricas, materia y habilidad, material y trabajo, como Giovanni d'Agnolo de Bardi pagó a Botticelli por un altar (fig. 7) para la capilla familiar de S. Spirito:

Miércoles 3 de agosto de 1485

En la capilla de Santo Spirito, setenta y ocho florines quince *soldi*, en pago de setenta y cinco florines de oro en oro, pagados a Sandro Botticelli según su cuenta, como sigue: dos florines por ultramarino, treinta y ocho florines por oro y preparación del panel y treinta y cinco florines por su pincel (*pel suo pennello*).

Había una equivalencia nítida e inusual entre los valores de lo teórico y de lo práctico. Por un lado, el ultramarino, el oro para pintar y para el marco, y madera para el panel (material); por el otro, el pincel de Botticelli (trabajo y habilidad).

4. El valor de la habilidad

Había varias formas para que el cliente perspicaz transfiriera sus fondos del oro al «pincel». Por ejemplo, detrás de las figuras de su cuadro podía especificar paisajes en lugar de dorados:

El pintor se compromete asimismo a pintar en la parte vacía de los cuadros (fig. 8) —o más precisamente en el terreno detrás de las figuras— paisajes y cielos (*paese et aiere*) y también todos los otros terrenos donde se pone el color; excepto para los marcos, a los que se aplicará oro...

(Pinturicchio en Santa María dei Fossi, Perugia, 1495)



7. Botticelli, *La virgen y el niño* (1485), Staatliche Museen, Berlín. Tabla.

Un contrato puede hasta detallar lo que el cliente pensaba para sus paisajes. Cuando Ghirlandaio se contrató en 1485 para pintar frescos para Giovanni Tornabuoni en el coro de Santa Maria Novella en Florencia, accedió a incluir «figuras, edificios, castillos, ciudades, montañas, colinas, planicies, rocas, vestidos, animales, pájaros y bestias de todo tipo». Tal exigencia aseguraba una inversión en trabajo, si no en habilidad.

Había otra forma más segura de convertirse en un dispendioso comprador de habilidad, que estaba ya ganando terreno a mediados de siglo: era la gran diferencia relativa, en toda manufactura, entre el valor del tiempo del maestro y el de los asistentes dentro de cada taller de trabajo. Podemos ver que con los pintores esta diferencia era sustancial. Por ejemplo, en 1447 Fra Angelico estaba en Roma, pintando frescos para el nuevo Papa Nicolás V. Su trabajo era pagado, no con la cifra global que era habitual en los encargos de personas privadas o de pequeños grupos seculares sino sobre la base de su tiempo y del de tres asistentes, estando provistos los materiales. Una constancia en las cuentas del Vaticano muestra las respectivas tarifas de los cuatro hombres:

23 de mayo de 1447.

A fra Giovanni di Pietro de la Orden Dominicana, pintor que trabaja en la capilla de San Pedro, el 23 de mayo, cuarenta y tres ducados y veinte y siete *soldi*, parte de su asignación de 200 ducados por año, por el período marzo 13 a fin de mayo... 43 florines 27 *soldi*



8. Bernardino Pinturicchio, *San Agustín y el niño*, de la Pala di Santa María de Fossi (1495), Galleria, Perugia. Tabla.

A Benozzo da Leso, pintor de Florencia que trabaja en la mencionada capilla, en el mismo día, diez y ocho florines doce *soldi*, parte de su asignación de siete florines por mes, por el período marzo 13 a fin de mayo... 18 florines 12 soldi

A Giovanni d'Antonio della Checha, pintor en la misma capilla, en el mismo día, dos ducados cuarenta y dos soldi, correspondiente a dos meses y dos quintos, a un florín por mes, por el período que llega hasta el fin de mayo... 2 florines 42 soldi

A Jacomo d'Antonio da Poli, pintor de la misma capilla, el 23 de mayo, tres florines, su asignación por tres meses hasta fin de mayo, a razón de un florín por mes... 3 florines

La tarifa anual de los cuatro, excluyendo la manutención, sería por tanto:

Fra Angelico	200 florines	
Benozzo Gozzoli	84 florines	} 108 florines
Giovanni della Checha	12 florines	
Jacomo da Poli	12 florines	

Cuando el equipo se trasladó a Orvieto en ese año, tuvo las mismas tarifas, excepto por Giovanni della Checha, cuyo pago fue doblado de uno a dos florines por mes. Claramente, podía gastarse mucho dinero en habilidad si una parte desproporcionada de una pintura —desproporcionada no según nuestras medidas sino según las suyas— la hacía el maestro del taller en lugar de sus asistentes.

Fue esto lo que ocurrió. El contrato para la *Madonna della Misericordia* de Piero della Francesca (fig. 9):

11 de junio de 1445.

Pietro di Luca, Prior... [y siete otros] en la representación y nombre de la Fraternidad y miembros de Santa Maria della Misericordia han conferido a Piero di Benedetto, pintor, la realización y pintura de una tabla en el oratorio e iglesia de dicha Fraternidad, de la misma forma de la tabla que está allí ahora, con todo el material para ello y todos los gastos y costos del equipamiento completo y la preparación de su conjunto pictórico y su erección en dicho oratorio: con aquellas imágenes, figuras y ornamentos establecidos y convenidos con el mencionado Prior y consejero o sus sucesores en el cargo y con los otros mencionados funcionarios de la Fraternidad; a ser dorada con oro fino y coloreada con finos colores, y especialmente con azul ultramarino; con esta condición, que el dicho Piero se compromete



9. Piero della Francesca, *Madonna della Misericordia* (1445-1462), Galleria San Sepolcro. Tabla.

a subsanar cualquier defecto que dicha tabla pueda mostrar o desarrollar con el paso del tiempo, debido a falla del material o de Piero mismo, hasta un límite de diez años. Por todo ello han convenido en pagar 150 florines, a la tarifa de cinco liras y cinco *soldi* el florín. De lo cual han convenido en darle ahora a su pedido cincuenta florines y el resto cuando la tabla esté terminada. Y dicho Piero se ha comprometido en hacer pintar, decorar y armar la dicha tabla, en el mismo ancho, altura y forma de la tabla de madera que está allí en el presente, y entregarla completamente armada y en su sitio dentro de los próximos tres años, y que ningún pintor podrá poner su mano en el pincel que no sea Piero mismo.

Esta era una pintura a la tabla; para encargos de grandes frescos a mayor escala el requisito se podía suavizar. Cuando Filippino Lippi se contrató en 1487 para pintar frescos en la capilla Strozzi de la Santa Maria Novella, se comprometió a que el trabajo fuera «...todo de su propia mano, y particularmente las figuras» (*tutto di sua mano, e massime le figure*); la frase puede ser un poco ilógica, pero su sentido es obvio: que las figuras, más importantes y difíciles que los fondos arquitectónicos, deben tener una parte relativamente grande de la destreza personal de Filippino. Hay una frase precisa y realista en el contrato de Signorelli en 1499, para los frescos de la Catedral de Orvieto (figura 10).

El mismo maestro Luca está obligado y se compromete a pintar: 1) todas las figuras en dicha bóveda, y 2) especialmente los rostros y todas las partes de las figuras desde la mitad de cada figura hacia arriba, y 3) que ninguna pintura será hecha sin que Luca mismo esté presente... Y queda convenido, 4) que toda la mezcla de colores deberá ser hecha por el mismo maestro Luca en persona...

Esta era una interpretación de hasta dónde un maestro debía intervenir personalmente en la realización de sus proyectos, al asumir un fresco en muy vasta escala. Y en general la intención de los contratos posteriores es clara: el cliente conferirá brillo a su cuadro no con oro sino con maestría, con la mano del maestro mismo.

Hacia la mitad del siglo el alto costo de la habilidad pictórica era un hecho bien conocido. Cuando San Antonino, arzobispo de Florencia, discutió en su *Summa Theologica* el arte de los orfebres y su adecuado pago, utilizó a los pintores como ejemplo de un pago relativo a la habilidad individual:



10. Luca Signorelli, *Los doctores de la Iglesia* (1499-1500), Catedral, Capella di San Brizio, Orvieto. Fresco.

«El orfebre que dota a su trabajo con mayor habilidad debe ser pagado más. Como es el caso con el arte de la pintura, donde un gran maestro exigirá mucho mayor paga —dos o tres veces más— que un hombre inhábil para hacer el mismo tipo de figura.»

El cliente del siglo XV parece haber hecho sus gestos de opulencia convirtiéndose en un conspicuo comprador de

habilidad. No todos los clientes lo hicieron así: la práctica aquí descrita es una corriente perceptible en los contratos del siglo XV, no una norma con la que todos cumplieran. Borso d'Este no fue el único primitivo principesco que no estaba a tono con la decente práctica comercial de Florencia y de Sansepolcro. Pero había suficientes e ilustrados compradores de habilidad personal, aguijoneados por un sentido crecientemente articulado de la individualidad de los artistas, como para que la actitud pública hacia los pintores fuera distinta en 1490 a lo que había sido en 1410.

5. La percepción de la habilidad

Hemos llegado a establecer esto con los documentos. Había varias maneras de trasladar el dinero desde el material a la habilidad: se podía pedir que una tabla tuviera fondos representativos y no dorados; más radicalmente, se podía exigir y pagar por una proporción relativamente alta de la costosa atención personal del gran maestro. Para que el cuadro causara una buena impresión, esta costosa habilidad debía ser claramente manifiesta a su poseedor. Con qué caracteres específicos se hacía esto, y cuáles eran las señas distintivas de un pincel hábil, son cosas de que los contratos no nos informan. No hay razón para que lo hagan, desde luego.

Y en este punto sería conveniente volverse hacia los registros de la respuesta pública a la pintura, si éstos no fueran tan desvalidamente tenues. La dificultad está en que sería excéntrico fijar en el papel una reacción verbal a los estímulos complejos y no-verbales que los cuadros suelen proveer: el mismo hecho de hacerlo convertiría a un hombre en atípico. Existen algunas descripciones del siglo XV sobre las calidades de los pintores, pero hay en verdad muy pocas en las que se pueda confiar como representativas de opinión colectiva mínimamente extendida. Algunas, como los Comentarios de Ghiberti, son desechables porque han sido escritas por hombres que son realmente artistas; algunas son la obra de hombres ilustrados que imitan la antigua crítica de arte de escritores como el anciano Plinio. En su mayor parte, como se limitan a decir que un cuadro es «bueno» o «hábil», resultan bastante representativas pero no son útiles para nuestro punto de vista.

cia los

Una relación inocente sobre cuadros —la forma habitual y cotidiana de hablar sobre sus calidades y diferencias que se escribe sobre un papel— es obviamente algo que sólo podía ocurrir en circunstancias inusuales. Hay un ejemplo especialmente bueno. Alrededor de 1490, el Duque de Milán tenía la idea de emplear algunos pintores en la Cartuja de Pavia y su agente en Florencia envió un memorándum sobre cuatro pintores allí conocidos: Botticelli (fig. 7), Filippino Lippi (fig. 11), Perugino (fig. 12), Ghirlandaio (fig. 2):



11. Filippino Lippi, *La visión de San Bernardo* (alrededor de 1486), Badia, Florencia. Tabla.



12. Perugino, *La visión de San Bernardo* (alrededor de 1494), Alte Pinakothek, Munich. Tabla.

Sandro de Botticello pictore Excellen^{mo} in tavola et in muro: le cose sue hano aria virile et sono cum optima ragione et integra proportione. Philippino di Frati Filippo optimo: Discipulo del sopra dicto et figliolo del piu singulare maestro di tempo suoi: le sue cose hano aria piu dolce: non credo habiano tanta arte. El Perusino Maestro singulare: et maxime in muro: le sue cose hano aria angelica, et molto dolce. Dominico de Ghirlandaio bono maestro in tavola et piu in muro: le cose sue hano bona aira, et e homo expeditivo, et che conduce assai lavoro: Tutti questi predicti maestri hano facto prova di loro ne la capella di papa syxto excepto che philippino. Ma tutti poi allospedaletto del M^{co} Laur^o et la palma e quasi ambigua.

Sandro Botticelli, un excelente pintor tanto en panel como en muro. Sus cosas tienen un *aire viril* y están hechos con el mejor *método* y completa *proporción*.

Filippino, hijo del muy buen pintor Fra Filippo Lippi: alumno del mencionado Botticelli e hijo del más notable maestro de su

época. Sus cosas tienen un *aire más dulce* que las de Botticelli; no creo que tenga tanta *habilidad*.

Perugino, un maestro excepcional, y particularmente sobre muro. Sus cosas tienen un *aire angelical y muy dulce*.

Domenico Ghirlandaio, un buen maestro sobre tabla y aun más sobre muro. Sus cosas tienen *buen aire* y es un hombre expeditivo y que trabaja mucho.

Todos estos pintores han dado prueba de sí mismos en la capilla del Papa Sixto IV, excepto Philippino. Todos ellos también más tarde en el Spedaletto de Lorenzo el Magnífico, y la palma de la victoria queda en duda.

La capilla del Papa Sixto IV es una referencia a los frescos sobre el muro de la Capilla Sixtina en el Vaticano; los frescos en la villa de Lorenzo de Medici, en Spedaletto cerca de Volterra, no han sobrevivido.

Algunas cosas obvias emergen claramente: que la diferencia entre pintura al fresco y a la tabla es marcada; que los pintores son considerados como individuos en competencia; y, más sutilmente, que deben hacerse discriminaciones, no sólo porque un artista sea *mejor* que otro, sino porque sea *diferente* de otro. Pero aunque el texto sea obviamente un intento genuino por informar y por transmitir a Milán las distintas calidades de cada artista, es también curiosamente desconcertante. ¿Qué y cuánto sabe realmente el escritor sobre el *método* o *ragione* del pintor? ¿Qué significa *aire masculino* o *viril* en la pintura de Botticelli? ¿En qué forma es percibida la *proporción* en Botticelli? ¿Es algún vago sentido de corrección, o el escritor tenía la preparación necesaria para distinguir relaciones proporcionales? ¿Qué significa *aire dulce* respecto a Filippino, y cómo queda afectado por una relativa carencia de *habilidad*? ¿El *aire angelical* de Perugino es alguna cualidad religiosa identificable o un asunto de sentimiento general? Cuando habla del *buen aire* de Ghirlandaio, ¿se trata sólo de un elogio genérico o se refiere a alguna manera estilística particular, similar a las versiones francesa e inglesa de la exposición *de-bon-air*? Desde luego, cuando miramos los cuadros podemos dar un sentido, nuestro sentido, a los comentarios del agente de Milán, pero es improbable que ese sentido sea el suyo. Existe una dificultad verbal, porque los conceptos de *viril*, de *dulce*, de *aire*, puedan tener distintos matices para él que para nosotros; pero

existe asimismo la dificultad de que él veía los cuadros en forma diferente a la nuestra.

Y ése es el problema siguiente. Tanto el pintor como su público, tanto Botticelli como el agente de Milán, pertenecían a una cultura muy distinta a la nuestra, y algunas zonas de su actividad visual están muy condicionadas por ella. Este es un problema distinto al que hemos examinado hasta ahora, el de las expectativas generales sobre pintura que se implicaban en la relación entre pintor y cliente durante el Quattrocento. El primer capítulo se ha ocupado de las reacciones más o menos conscientes del pintor a las condiciones del mercado de la pintura, y no ha aislado tipos particulares de interés pictórico. El próximo capítulo deberá entrar en las aguas más profundas de cómo la gente del Quattrocento, fueran pintores o público, atendía a la experiencia visual en formas distintivas del Quattrocento, y cómo la calidad de esa atención se convirtió en una parte de su estilo pictórico.

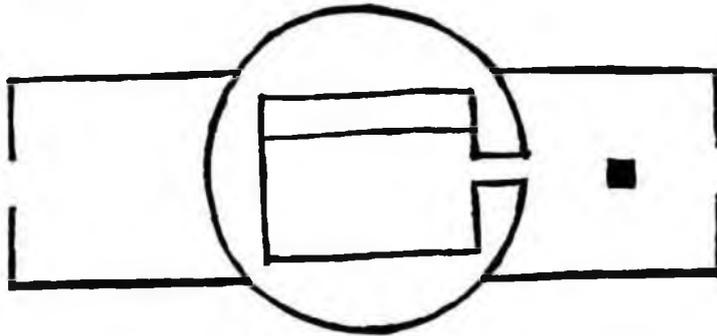
como

II. El ojo de la época

1. Percepción relativa

Un objeto produce, por reflexión, una cierta distribución de luz en el ojo. La luz entra en el ojo a través de la pupila, es filtrada por el lente y proyectada en la pantalla al fondo del ojo, la retina. En la retina hay una red de fibras nerviosas que pasan la luz a través de un sistema de células hasta varios millones de receptores, los conos. Estos son sensibles a la luz y al color, y reaccionan trasportando información sobre luz y color al cerebro.

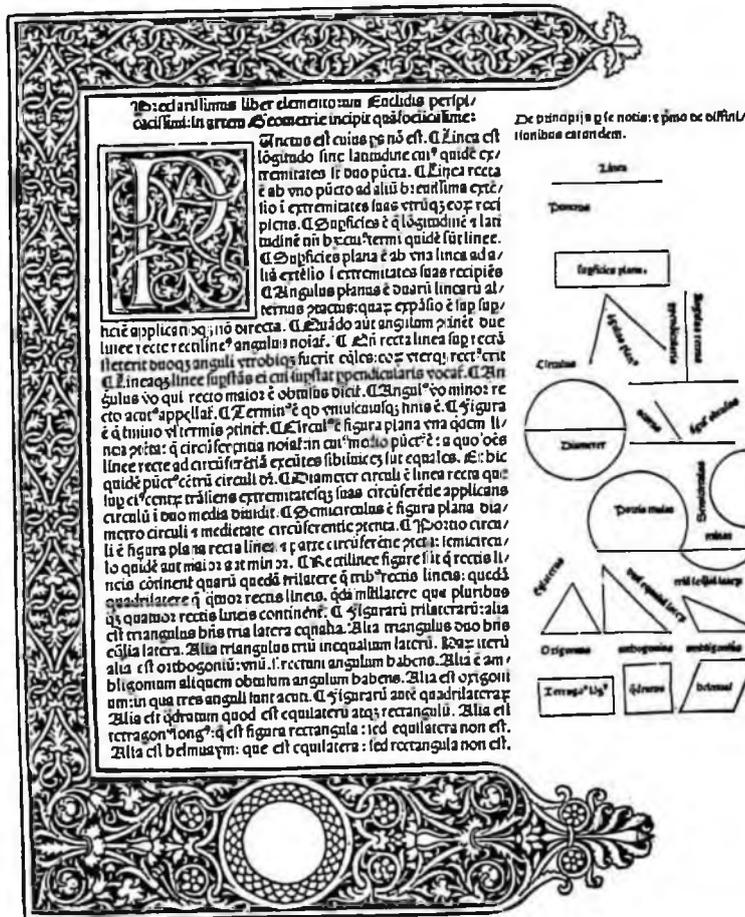
Es en este punto donde el equipamiento humano para la percepción visual deja de ser uniforme para todo el mundo. El cerebro debe interpretar los datos brutos sobre luz y color que recibe, y lo hace por medio de mecanismos natos y por medio de otros que son resultado de la experiencia. Selecciona las líneas relevantes de su depósito de esquemas, categorías, hábitos de inferencia y de analogía —«redondos», «grises», «suaves», «guijarros» podrían ser ejemplos verbalizados— y eso da a las informaciones oculares, fantásticamente complejas, una estructura y por tanto un significado. Esto se hace a costa de cierta simplificación y distorsión: la adecuación relativa de la categoría «redondo» cubre a una realidad más compleja. Pero cada uno de nosotros ha tenido experiencias diferentes, por lo que cada uno tiene ligeramente diferentes conocimientos y capacidades de interpretación. De hecho, cada uno procesa las informaciones de su ojo con un equipamiento distinto. En la prác-



13. Santo Brasca, *Itinerario... di Gerusalemme* (Milán, 1481), p. 58. Grabado en madera.

tica estas diferencias son muy pequeñas, ya que la mayor parte de la experiencia nos es común a todos: así todos reconocemos a nuestra especie y a sus extremidades, juzgamos la distancia y la altura, inferimos y calibramos el movimiento, y muchas otras cosas. Pero en ciertas circunstancias, las diferencias marginales entre un hombre y otro pueden adquirir una curiosa importancia.

Supongamos que a un hombre se le muestra la configuración de la figura 13, configuración que puede ser asimilada de varias maneras. Una sería primariamente como algo redondo, que tiene un par de proyecciones alargadas en forma de L a ambos costados. Otra sería primariamente como una forma circular sobrepuesta a una forma rectangular rota. Hay muchas otras maneras de percibirla. Hacia cuál nos inclinemos dependerá de muchas cosas —particularmente del contexto de esa configuración, que aquí se suprime por el momento— pero sobre todo de la capacidad interpretativa que uno posea, de las categorías, de los dibujos básicos y de las costumbres de inferencia y de analogía: en una palabra, de lo que se puede llamar el *estilo cognoscitivo* de la persona. Supongamos que el hombre que mira la figura 13 está bien equipado con dibujos y conceptos del tipo de los de la figura 14, y tiene práctica en usarlos (de hecho, la mayor parte de la gente para quien se hizo la figura 13 estaba orgullosa de estar así equipada). Ese hombre se inclinaría a la segunda de las maneras de percibir la configuración. Estará menos inclinado a verla como una cosa redonda



14. Euclides, *Elementa geometriæ* (Venecia, 1482), p. 2. r. Grabado en madera.

con proyecciones y más inclinado a verla primordialmente como un círculo sobrepuesto a un rectángulo: él posee tales categorías y tiene práctica en distinguir tales figuras dentro de formas complicadas. De esa manera, llegará a ver la figura 13 de una manera distinta a la de otro hombre privado de tales recursos.

Agreguemos ahora un contexto a la figura 13. Procede de una descripción de la Tierra Santa, impresa en Milán

en 1481, y tiene este epígrafe: «Questo e la forma del sancto sepulchro de meser iesu christo». (Esta es la forma del Santo Sepulcro de Nuestro Señor Jesucristo.) El contexto agrega dos factores particularmente importantes a la percepción de la configuración. Primero, uno sabe que ha sido hecha con el propósito de representar algo: el hombre que la mira habrá de referirla a su experiencia de convenciones representativas y decidirá probablemente que corresponde a la convención de dibujos de planos: las líneas que representan paredes seguirían sobre el terreno si uno estuviera mirando verticalmente hacia abajo a esa estructura. El plano de superficie es una convención relativamente abstracta y analítica para representar cosas, y a menos que eso esté dentro de su cultura —como lo está dentro de la nuestra— el hombre quedaría desconcertado sobre cómo interpretar la figura. En segundo lugar, uno ya ha sido alertado sobre la relevancia de una experiencia anterior relativa a edificios y de acuerdo a ello hará sus inferencias. Un hombre habituado a la arquitectura italiana del siglo XV podrá muy bien inferir que el círculo es un edificio circular, quizás con una cúpula, y que las alas rectangulares son vestíbulos. Pero un chino del siglo XV, una vez aprendida la convención sobre planos, podría inferir un patio central circular, similar al del Nuevo Templo del Cielo en Pekín.

Hay aquí pues tres clases de cosas, variables y en verdad culturalmente relativas, que la mente convoca para interpretar la configuración luminosa que la figura 13 proyecta sobre la retina: un depósito de *patterns*, categorías y métodos de inferencia; el entrenamiento en una categoría de convenciones representativas; y la experiencia, surgida del ambiente, sobre cuáles son las formas plausibles de visualizar lo que se nos da con información incompleta. En la práctica no funcionan en forma seriada, como se las describe aquí, sino juntas; el proceso es indescriptiblemente complejo y todavía oscuro en su detalle fisiológico.

2. Cuadros y conocimiento

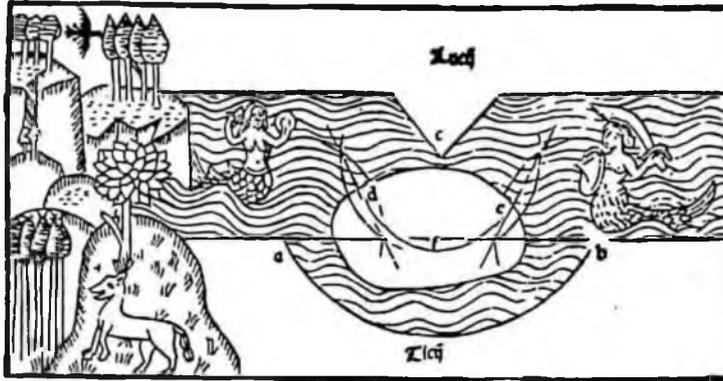
Todo esto puede parecer muy distante de la forma en que miramos un cuadro, pero no lo es. La figura 15 es la representación de un río y, por lo menos, se usan allí dos distintas



I. Piero della Francesca, *La Anunciación* (alrededor de 1455), San Francesco, Arezzo. Fresco.



II. Giovanni Bellini, *La Transfiguración* (alrededor de 1460), Museo Correr, Venecia. Tabla.



15. Bartolo da Sassoferrato, *De fluminibus* (Roma, 1483), p. 18 h. Grabado en madera.

convenciones representativas. Las sirenas y el paisaje en miniatura de la izquierda son representadas por líneas que indican el contorno de las formas, y el punto de vista es desde un ángulo ligeramente superior. El curso del río y la dinámica de su flujo están registrados en forma diagramática y geométrica, y su punto de vista es vertical desde arriba. Una convención de ondas lineales sobre la superficie del agua interviene entre uno y otro estilo de representación. La primera convención está más inmediatamente relacionada con lo que vemos, mientras la segunda es más abstracta y conceptualizada —y ahora para nosotros poco familiar— pero ambas suponen una habilidad y una voluntad para interpretar marcas sobre un papel como representaciones que simplifican un aspecto de la realidad dentro de reglas aceptadas: no *vemos* a un árbol como una superficie blanca y plana, circunscrita por líneas negras. Sin embargo, ese árbol es sólo una variante primitiva de la versión que aparece en un cuadro, y las presiones variables sobre la percepción, el estilo cognoscitivo, operan asimismo sobre la percepción de un cuadro.

Tomaremos como ejemplo el fresco de la *Anunciación* de Piero della Francesca en Arezzo (lámina en color i). En primer lugar, comprender el cuadro depende de reconocer una convención representativa, cuya parte central es que un hombre dispone pigmentos sobre una superficie de dos dimensiones para referirse a algo que es tridimensional: uno debe entrar en

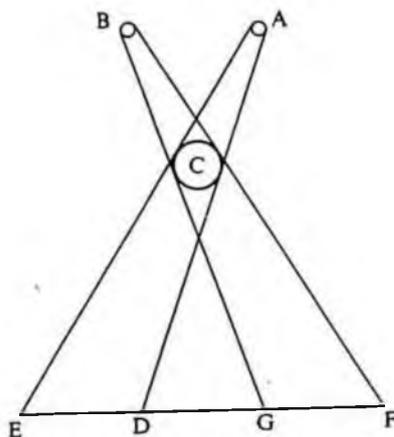
el espíritu del juego, que no es el juego del plano sino algo que Boccaccio describió muy bien:

El pintor se esfuerza para que toda figura que él pinta —en realidad un poco de color aplicado con habilidad a una madera— sea similar en su acción a una figura que es el producto de la Naturaleza y que tiene naturalmente esa acción, y pueda así engañar a los ojos del poseedor, sea parcial o completamente, haciéndose tomar por lo que realmente no es.

De hecho, como nuestra visión es estereoscópica, uno no queda normalmente engañado por el cuadro hasta el grado de suponerlo completamente real. Leonardo Da Vinci lo puntualizó:

No le es posible a una pintura, aun si es hecha con la mayor perfección de dibujo, sombra, luz y color, parecer igual al modelo natural, a menos que ese modelo natural fuera mirado desde una gran distancia y con un solo ojo.

Agrega un dibujo (figura 16) para demostrar por qué eso es así: A y B son nuestros ojos, C el objeto mirado, E-F el espacio detrás de él, D-G la zona oculta por un objeto pintado, tal como se ve en la vida real. Pero la convención era que el pintor convirtiera a la superficie plana en algo sugestivo de un



16. Según Leonardo da Vinci, visión estereoscópica. Del *Libro di pittura*, Biblioteca del Vaticano, MS. Urb., lat. 1270, fol. 155 v.

mundo tridimensional y recibiera crédito por hacerlo así. Mirar tales representaciones era una institución italiana del siglo XV y en ella se combinaban ciertas expectativas; éstas variaban de acuerdo a la ubicación del cuadro —una iglesia o un *salone*— pero una expectativa era constante: el poseedor esperaba *habilidad*, como hemos visto. Qué clase de habilidad esperaba es lo que habrá de ocuparnos ahora, pero el punto a subrayar es que un hombre del siglo XV que miraba un cuadro estaba sometido a un curioso afán competitivo. Estaba al tanto de que un buen cuadro suponía habilidad y se le aseguraba frecuentemente que correspondía al espectador educado formular discriminaciones sobre tal habilidad y a veces hacerlo verbalmente. Por ejemplo, el tratado más popular del siglo XV sobre educación, *Sobre la conducta noble* de Pier Paolo Vergerio (1404), le recordaba: «La belleza y gracia de los objetos, tanto los naturales como los hechos por el arte del hombre, son cosas que a los hombres de distinción les es propio ser capaces de discutir entre sí y apreciar». Mirando la pintura de Piero, un hombre de cierta altura intelectual no podía permanecer pasivo; estaba obligado a discriminar.

Esto nos trae el segundo punto, el de que el cuadro responde a los tipos de habilidad interpretativa —los esquemas, las categorías, las inferencias, las analogías —que la mente le aporte. La capacidad de un hombre para distinguir cierta clase de forma o de relación de formas habrá de tener consecuencias para la atención que preste a un cuadro. Por ejemplo, si es diestro en observar relaciones proporcionales, o si tiene práctica en reducir formas complejas a combinaciones de formas simples, o si posee un rico juego de categorías para diferentes clases de rojo y marrón, tales habilidades pueden conducirle a que su experiencia de la *Anunciación* de Piero della Francesca sea distinta a la de gente que no las posea, y que sea más penetrante que la de otras personas cuya experiencia no le ha dado muchas habilidades relevantes para ese cuadro. Porque está claro que algunas habilidades perceptivas son más relevantes que otras para un cuadro dado: un virtuosismo en clasificar el recorrido de líneas curvas —habilidad que muchos alemanes, por ejemplo, poseían en esa época— o un conocimiento funcional de la musculatura de superficie en el cuerpo humano, no encontrarían mucho campo frente a la *Anunciación*. Buena parte de lo que llamamos «gusto» está en eso, en el acuerdo entre las discriminaciones que exige un cuadro y las habilidades para

discriminar que posea el espectador. Disfrutamos de nuestro ejercicio de la habilidad, y particularmente del ejercicio lúdico de habilidades que utilizamos muy seriamente en la vida normal. Si un cuadro nos da la oportunidad para ejercer una habilidad apreciada y retribuye nuestro virtuosismo con un sentido de comprensión valiosa sobre la organización de tal cuadro, tendemos a disfrutarlo: es de nuestro gusto. El negativo de esto es el hombre que carece del tipo de habilidades en cuyos términos ha sido ordenado el cuadro: un calígrafo alemán confrontado con un Piero della Francesca, quizás.

En tercer lugar, uno lleva ante un cuadro una masa de información y de presunciones surgidas de la experiencia general. Nuestra cultura es lo bastante cercana al Quattrocento como para dar muchas cosas por descontadas y no tener la fuerte sensación de comprender mal los cuadros: estamos más cerca de la mentalidad del Quattrocento que de la de Bizancio, por ejemplo. Esto puede hacer difícil advertir cuánto de nuestra comprensión depende de lo que aportamos al cuadro. Para tomar dos clases contrastantes de tal conocimiento, si uno pudiera quitar de la percepción propia de la *Anunciación* de Piero della Francesca, *a*) la presunción de que los edificios son probablemente rectangulares y regulares, y *b*) el conocimiento de la historia de la *Anunciación*, se tendría dificultad en comprenderlo. Para lo primero, a pesar de la rigurosa construcción en perspectiva de Piero —por sí misma una forma de representación con la que tendría problemas un chino del siglo XV— la lógica del cuadro depende poderosamente de nuestra suposición de que la viga se proyecta en ángulo recto desde la pared del fondo: suprimase esa suposición y uno queda en la incertidumbre sobre todo el diseño espacial de la escena. Quizá la columna es menos profunda de lo que uno creía, su parte superior torciéndose hacia atrás y su esquina proyectándose hacia la izquierda en un ángulo agudo, con lo que las baldosas del pavimento serían rombos y no figuras oblongas... y etcétera. Un caso más claro: suprimase la presunción de regularidad y rectangularidad en la arquitectura de las columnas en la *Anunciación* de Domenico Veneziano (fig. 17), rechácese la idea de que las paredes del patio se unen en ángulos rectos o que las filas de las columnas de adelante están espaciadas a los mismos intervalos que la fila que se ve de frente, y el espacio del cuadro se condensa abruptamente a una pequeña zona estrecha.



17. Domenico Veneziano, *La Anunciación* (alrededor de 1445), Fitzwilliam Museum, Cambridge. Tabla.

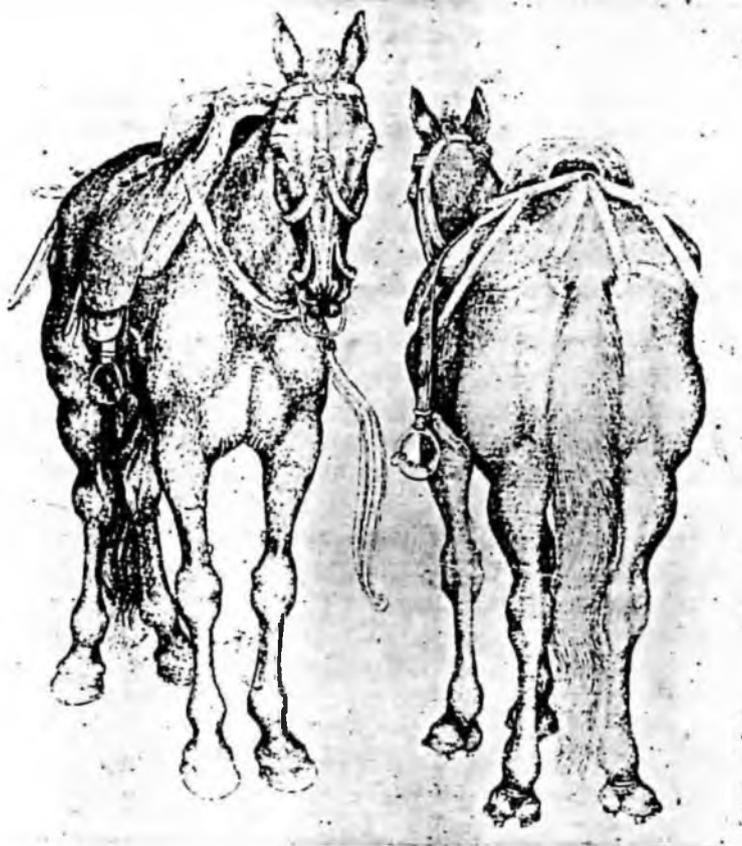
En cuanto al conocimiento del asunto, si uno no supiera sobre la Anunciación sería difícil saber qué ocurre en el cuadro de Piero: como puntualizara un crítico, si todo el conocimiento cristiano se perdiera, una persona bien podría suponer que ambas figuras, el Arcángel Gabriel y María, están dirigiendo una suerte de devota atención a la columna. Esto no significa que Piero narre mal su asunto; significa que podía confiar en que el espectador reconociera el tema de la Anunciación con bastante rapidez como para que él pudiera acentuarlo, variarlo y ajustarlo en formas bastante avanzadas. En este caso, la postura frontal de María hacia nosotros sirve a varios propósitos: primero, es un recurso que utiliza Piero para inducir la participación del espectador; segundo, corrige en esta ocasión el hecho de que su posición en la capilla de Arezzo lleva al espectador a ver el fresco más bien desde la derecha; tercero, ayuda a registrar un momento particular en la historia de María, un momento de reserva hacia el Angel, antes de su entrega final a su destino. Porque la gente del siglo XV diferenciaba más precisamente que nosotros entre las etapas sucesivas de la Anunciación, y la suerte de matiz que ahora perdemos en las representaciones del Quattrocento sobre la Anunciación es una de las cosas que nos ocuparán más tarde.

3. El estilo cognoscitivo

Como se ha dicho, la gente del Renacimiento se colocaba con entusiasmo delante de un cuadro, espoleada por la suposición de que la gente culta debía ser capaz de formular apreciaciones sobre el interés de los cuadros. Estas tomaban a menudo la forma de una preocupación acerca de la habilidad del pintor, y hemos visto también que esa preocupación era algo firmemente vinculada a ciertas convenciones y presunciones económicas e intelectuales. Pero la única forma práctica de hacer apreciaciones públicamente es la verbal; el espectador del Renacimiento era un hombre presionado a contar con palabras que fueran adecuadas al interés del objeto. La ocasión podría ser aquella en la que la enunciación real de las palabras fuera apropiada, u otra en la que la posesión interna de categorías adecuadas le aseguraran su propia competencia frente al cuadro. En todo caso, en un nivel bastante alto de su conciencia, el hombre del Renacimiento acordaba sus conceptos al estilo pictórico.

Esta es una de las cosas que convierten al tipo de presiones culturales sobre la percepción en algo tan importante para la percepción renacentista de los cuadros. En nuestra propia cultura existe un tipo de persona superculto que, aunque no sea pintor, ha aprendido un vasto registro de categorías especializadas para el interés pictórico, un conjunto de palabras y de conceptos específicos para la calidad de las pinturas: puede hablar de «valores táctiles» o de «imágenes diversificadas». En el siglo XV existía gente semejante, pero poseía relativamente pocos conceptos especiales, aunque sólo fuera porque entonces había tan escasa literatura sobre arte. La mayoría de la gente que el pintor frecuentaba tenía una media docena de categorías para aplicar a la calidad de los cuadros —«escorzo», «ultramarino de dos florines la onza», «ropaje» y algunos otros que encontraremos— y más allá de esto quedaba librada a sus recursos generales.

Como ocurre ahora con la mayoría de nosotros, la preparación real de tales personas para una valoración visual conscientemente precisa y compleja de los objetos, «tanto los naturales como los producidos por el arte del hombre»,



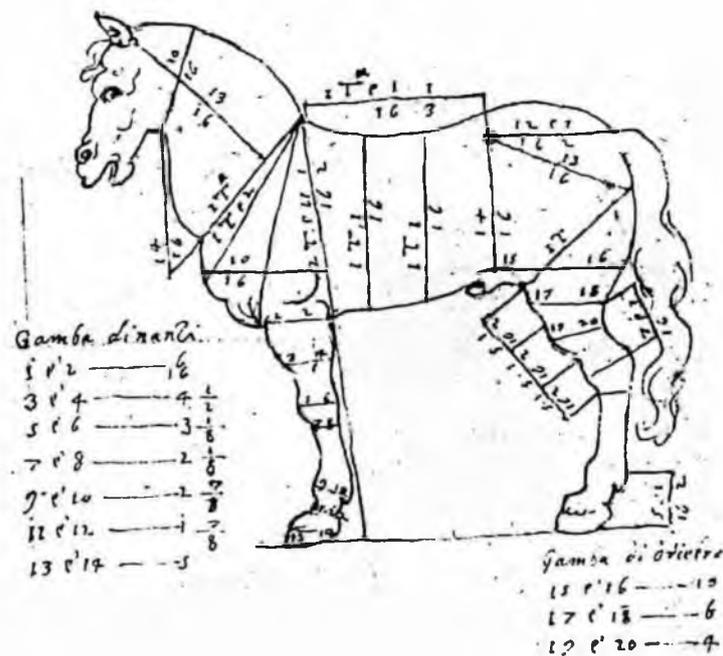
18. Pisanello, *Estudios de un caballo* (Cod. Vallardi 2468), Louvre, París. Pluma y tiza.

no surgía de la pintura sino de cosas más inmediatas a su bienestar y a su supervivencia social:

La belleza del caballo será reconocida sobre todo en que tenga un cuerpo tan ancho y largo como para que sus patas se correspondan en forma regular con su amplitud y longitud (figs. 18 y 19). La cabeza del caballo debe ser proporcionalmente esbelta, fina y larga. La boca ancha y delineada con precisión; las fosas nasales amplias y distendidas. Los ojos no deben ser vacíos ni estar profundamente hundidos; las orejas deben ser pequeñas y llevadas como lanzas; el cuello largo y más bien fino cerca de la cabeza, la quijada esbelta y fina, la crin escasa y recta. El pecho debe ser amplio y más bien redondo,

los muslos no delgados sino rectos y parejos, las ancas cortas y chatas, los ijares redondos y gruesos, las costillas y partes similares también gruesas, las caderas largas y parejas, la grupa larga y ancha... El caballo debe ser más alto adelante que atrás, en la misma forma que un ciervo, y debe llevar alta su cabeza, y el grueso de su cuello debe ser proporcional a su pecho. Quien desee ser juez sobre la belleza de un caballo debe considerar todas las partes de un caballo, arriba mencionadas, como partes relacionadas en proporción a la altura y ancho de ese caballo...

Pero debe hacerse una distinción entre la generalidad de la competencia visual y la clase especial de competencia que es especialmente relevante para la percepción de obras de arte. Las áreas de competencia de las que somos más conscientes no son las que hemos absorbido como todo el mundo en la infancia, sino las que hemos aprendido formalmente, con un esfuerzo consciente: aquellas que nos



19. Según Leonardo da Vinci, *Dimensiones de un caballo*, Biblioteca Pierpont Morgan, MS, M.A. 1139, fol. 82 r., Nueva York. Pluma y tiza.

han sido enseñadas. Y en esto, a su vez, existe una correlación con las áreas de competencia de las que se puede hablar. Las competencias enseñadas tienen habitualmente sus reglas y categorías, una terminología y ciertos estándares establecidos, que son los medios que permiten enseñarlas. Ambas cosas —la confianza en una competencia relativamente bien desarrollada y el acceso a recursos verbales asociados con ella— hacen que estas áreas de competencia sean particularmente susceptibles de ser transmitidas a situaciones como la de un hombre que se encuentra frente a un cuadro.

Esto presenta un problema. Nos hemos estado acercando a una noción del estilo cognoscitivo del Quattrocento; lo que supone la preparación de que el público de un pintor del siglo XV podía echar mano ante estímulos visuales complejos, como lo eran los cuadros. Pero no estamos hablando de toda la gente del siglo XV sino de aquella cuya reacción ante las obras de arte era importante para el artista: la clientela, se podría decir. De hecho esto significa una proporción pequeña de la población: hombres del comercio y profesionales, actuando como integrantes de confraternidades o como individuos, los príncipes y sus cortesanos, los miembros rectores en las casas religiosas. Los campesinos y los aldeanos pobres juegan un papel muy pequeño en la cultura del Renacimiento que nos interesa ahora, cosa que puede ser deplorable pero que es un hecho que debe ser aceptado. Y sin embargo, entre las clases de clientela había variaciones, no ya las inevitables entre un hombre y otro, sino variaciones entre grupos. Así, por ejemplo, una determinada profesión lleva a un hombre a discriminar con particular eficiencia en zonas identificables. La medicina del siglo XV preparaba a un médico para observar las relaciones entre uno y otro miembro del cuerpo humano como un medio de diagnóstico, y un doctor estaba también alerta y equipado para advertir problemas de proporción en una pintura. Pero aunque está claro que dentro del público de un pintor había muchos subgrupos de especiales habilidades y hábitos visuales —los pintores mismos eran uno de esos subgrupos— este libro habrá de ocuparse de estilos generalmente más accesibles de valoración. Un hombre del Quattrocento manejaba sus asuntos, iba a la iglesia, tenía una vida social; en estas actividades adquiría competencias relevantes para su observación de la pintura. Es cierto que un hombre sería más fuerte

en los negocios, otro en religión, otro en urbanidad, pero todos tendrían algo de todo ello, cualquiera que fuese la combinación individual en cada caso, y es el máximo denominador común de competencia en su público lo que constituía el objetivo hacia el que el pintor debía dirigirse.

Resumiendo: parte del equipamiento mental con el que un hombre ordena su experiencia visual es variable, y, en su mayoría, culturalmente relativo, en el sentido de que está determinado por la sociedad que ha influido en su experiencia. Entre estas variables hay categorías con las que clasifica sus estímulos visuales, el conocimiento que usa para complementar lo que le aporta la visión inmediata y la actitud que adopta hacia el tipo de objeto artificial visto. El espectador debe usar frente a la pintura la competencia visual que posee, una competencia que sólo en pequeña proporción es, salvo casos excepcionales, específica para la pintura, y finalmente es probable que utilice los tipos de competencia que su sociedad tiene en gran estima. El pintor responde a eso; la capacidad visual de su público debe ser su medio. Cualesquiera que sean sus propias habilidades profesionales especializadas, él mismo es un miembro de la sociedad para la cual trabaja y con la que comparte su experiencia y hábitos visuales.

Nos importa aquí el estilo cognoscitivo del Quattrocento en cuanto se refiere al estilo pictórico del Quattrocento. Este capítulo debe ahora ejemplificar los tipos de competencia visual con que estaba claramente equipada una persona del Quattrocento, y tratar de mostrar cómo eran relevantes para la pintura.

4. La función de las imágenes

La mayor parte de los cuadros del siglo XV son instancias de pintura religiosa. En un sentido, esto es evidente, pero «pintura religiosa» se refiere a algo más que a cierta categoría de temas: significa que los cuadros existían para atender finalidades institucionales, para ayudar a actividades intelectuales y espirituales específicas. Significa asimismo que los cuadros caían bajo la jurisdicción de un corpus maduro de teoría eclesiástica sobre la imagen. No hay indicios de que las elabora-

ciones más académicas de esta teoría fueran activas en la mente de mucha gente durante el siglo XV, aunque eran ensayadas a menudo por los teólogos, pero unos pocos de los principios básicos fijaron para los cuadros ciertos estándares mucho más reales para la mentalidad pública que buena parte de la teoría artística a la que tanta importancia damos ahora.

¿Cuál era la función religiosa de los cuadros religiosos? En la opinión de la Iglesia, el propósito de las imágenes era triple. El *Catholicon* de Juan de Génova, de fines del siglo XIII, pero que era todavía un diccionario normal de la época que nos ocupa, lo resumía así:

Sébase que existieron tres razones para la institución de imágenes en las iglesias. *Primero*, para la instrucción de la gente simple, porque se instruye con ellas como si fueran libros. *Segundo*, para que el misterio de la encarnación y los ejemplos de los santos sean más activos en nuestras memorias al ser presentados diariamente ante nuestros ojos. *Tercero*, para excitar sentimientos de devoción, que son despertados más efectivamente por cosas vistas que por cosas oídas.

En un sermón publicado en 1492, el dominico Fra Michele da Carcano da una ampliación ortodoxamente cuattrocristista de estas ideas:

...las imágenes de la Virgen y de los Santos fueron introducidas por tres razones. *Primero*, en virtud de la ignorancia de la gente simple, para que quienes no puedan leer las Escrituras puedan sin embargo aprender, viendo en imágenes los sacramentos de nuestra salvación y nuestra fe. Está escrito: «He sabido que, inflamados por un celo exagerado, habéis estado destruyendo las imágenes de los santos, creyendo que no deben ser adoradas. Y os elogio de todo corazón por no permitir que sean adoradas, pero os culpo por destruirlas... Porque una cosa es adorar a una pintura, y otra muy distinta aprender en una narración pintada qué adorar. Lo que un libro es para quienes saben leer, lo es un cuadro para la gente ignorante que lo mire. Porque en un cuadro hasta los ignorantes pueden ver qué ejemplo deben seguir; en un cuadro pueden leer quienes no sepan las letras.» San Gregorio el Grande escribió estas palabras a Serenus, obispo de Marsella. *Segundo*, las imágenes fueron introducidas a causa de nuestra indolencia emocional; para que los hombres que no son empujados a la devoción cuando escuchan las historias de los Santos puedan al menos emocionarse cuando los ven, como si estuvieran presentes, en los cuadros. Porque nuestros sentimientos son despertados por las cosas vistas más que por las cosas oídas. *Tercero*, fueron introducidas a causa de nuestras frágiles memorias... Las imágenes fueron introducidas porque muchas personas no pueden retener en su memoria lo que oyen, pero recuerdan si ven imágenes.

Si se convierten estas tres razones para las imágenes en instrucciones para el espectador, lo que resulta es el uso de los cuadros como estímulos respectivamente lúcidos, vívidos y fácilmente accesibles para la meditación sobre la Biblia y las vidas de los Santos. Si se las convierte en una indicación para el pintor, transmiten la expectativa de que el cuadro deba narrar su asunto en una forma clara para los simples, en una forma vistosa y memorable para los olvidadizos y haciendo pleno uso de todos los recursos emocionales del sentido de la vista, el más poderoso y también el más preciso de los sentidos.

Desde luego, el asunto no podía ser siempre tan simple y tan racional como eso; existían abusos, tanto en la reacción de la gente ante los cuadros como en la forma en que los cuadros mismos eran hechos. La idolatría era una preocupación constante de la teología; se comprende perfectamente que las personas simples pudieran fácilmente confundir la imagen de la divinidad o de la santidad con la divinidad y la santidad mismas, y entonces adorarlas. Se daban fenómenos ampliamente documentados, que parecían implicar reacciones irracionales ante las imágenes. Un relato de *La vida de San Antonio de Padua*, de Sicco Polentone, impreso en 1476:

El Papa Bonifacio VIII... había hecho reconstruir y redecorar con mucho cuidado y gasto la vieja y ruñosa Basílica de San Juan Laterano en Roma, y enumeró por sus nombres los santos que debían ser representados allí. Los pintores de la Orden de Monjes Menores eran eminentes en ese arte y había en esa Orden dos maestros particularmente buenos. Cuando estos dos pintaron todos los santos que el Papa había ordenado, agregaron por su iniciativa, en espacios libres, imágenes de San Francisco y San Antonio. Cuando el Papa lo supo se enojó ante la desobediencia a sus órdenes. «Puedo tolerar el San Francisco, dijo, como está ahora hecho. Pero insisto en que el San Antonio sea eliminado totalmente.» Sin embargo, toda la gente enviada por el Papa para cumplir esta orden fue derribada al suelo, ferozmente golpeada y arrastrada por un espíritu terrible, resonante, gigantesco. Cuando el Papa se enteró, dijo: «Dejemos entonces al San Antonio, ya que vemos que quiere quedarse; en un conflicto con él, podremos perder más de lo que ganamos.»

Pero la idolatría nunca fue un problema tan públicamente escandaloso y apremiante como en Alemania; se trataba de un abuso sobre el que los teólogos disertaban regularmente, aunque en una forma estereotipada y poco útil. La opinión

laica se consideraba capaz de desecharla como un abuso de las imágenes que no constituía una condenación a la institución misma de las imágenes; como lo describiera el humanista Canciller de Florencia, Coluccio Salutati:

Creo que los sentimientos [de un antiguo romano] sobre sus imágenes religiosas no eran diferentes a lo que nosotros, en la plena rectitud de nuestra fe, sentimos ahora sobre los memoriales pintados o esculpidos de nuestros Santos y Mártires. Porque los percibimos no como Santos y como Dioses, sino como imágenes de Dios y de los Santos. Puede ser en verdad que el ignorante piense más y de otra manera sobre ellos que lo que debiera. Pero uno entra en la comprensión y conocimiento de las cosas espirituales a través de las cosas sensibles, y por tanto, si los paganos hicieron imágenes de la Fortuna con un cuerno y un timón —como distribuyendo riqueza y controlando los asuntos humanos—, no se desviaron mucho de la verdad. Así también, cuando nuestros propios artistas representan a la Fortuna como una reina que da vuelta con sus manos a una rueda giratoria, en tanto que asimilemos esa imagen como hecha por la mano del hombre, no como algo divino sino como un símil de la divina providencia, de la dirección y del orden, y representando en verdad, no su carácter esencial, sino el devaneo y el vuelco de las mundanas, ¿quién puede razonablemente quejarse?

Se reconocía que el abuso existía en cierta medida pero no tanto como para mover a los clérigos a nuevas ideas o actitudes sobre el problema.

En cuanto a los cuadros mismos, la Iglesia comprendió que a veces se producían faltas contra la teología y el buen gusto en su concepción. San Antonino, Arzobispo de Florencia, resume los tres errores principales:

Debe culparse a los pintores cuando pintan cosas contrarias a nuestra fe: cuando representan a la Trinidad como una persona con tres cabezas, un monstruo; o, en la Anunciación, a una criatura ya formada, Jesús, como enviada al seno de la Virgen, como si el cuerpo que él tomó no fuera compuesto de la sustancia de ella; o cuando pintan al niño Jesús con un libro, aunque él nunca aprendió del hombre. Pero no deben ser tampoco elogiados cuando pintan materias apócrifas, como parteras en la Natividad, o a la Virgen María en la Asunción, entregando su cinto a Santo Tomás con motivo de sus dudas (fig. 20), etcétera. Asimismo, pintar curiosidades en las historias de Santos y en las iglesias, cosas que no sirven para despertar la devoción sino para la risa y para pensamientos vanos —monos, perros persiguiendo liebres, o vestimentas gratuitamente complicadas— eso lo creo innecesario y presuntuoso.



20. Matteo di Giovanni, *La Asunción de la Virgen* (1474), National Gallery, Londres. Tabla.



21. Gentile da Fabriano, *La Adoración de los Magos* (1423), Uffizi, Florencia. Tabla.

Temas con implicaciones heréticas, temas apócrifos, temas oscurecidos por un tratamiento frívolo e indecoroso. Esas tres faltas existían. En muchas pinturas se mostró erróneamente a Cristo aprendiendo a leer. La historia apócrifa de Santo Tomás y el cinto de la Virgen fue la mayor decoración esculpida en la propia iglesia catedral de San Antonino en Florencia, la Porta della Mandorla, y aparece en numerosos cuadros. La *Adoración de los Magos* de Gentile da Fabriano (fig. 21), pintada para el comerciante florentino y humanista Palla Strozzi en 1423, tiene los monos, perros y vestimentas complicadas que San Antonino consideraba innecesarios y presuntuosos. Pero, también, la queja no es nueva ni es particular de su época; es sólo la versión Quattrocento de la queja de un teólogo normal, repetida continuamente desde San Bernardo hasta el Concilio de Trento. Cuando San Antonino consideraba la pintura de su época debía sentir que, en términos generales, cumplían con las tres funcio-

nes que la Iglesia atribuía a la pintura: que la mayoría de los cuadros eran: 1) claros, 2) atractivos y memorables, 3) registros vívidos de historias sagradas. Si no lo hubieran creído así, se trataba ciertamente del tipo de hombre que lo hubiera dicho.

Así que la primera pregunta —¿cuál era la función religiosa de la pintura religiosa?— puede ser reformulada, o cuando menos sustituida por una nueva pregunta: ¿Qué clase de pintura consideraba el público religioso como lúcida, vívidamente memorable y emocionante?

5. «Istoria»

El pintor era un visualizador profesional de las historias sagradas. Lo que puede escapárse nos ahora con facilidad es que cualquier persona, entre su piadoso público, era, en potencia, un aficionado equiparable, practicante de ejercicios espirituales que exigían un alto nivel de visualización de, por lo menos, los episodios centrales en las vidas de Cristo y de María. Adoptando una distinción teológica, diríamos que las visualizaciones del pintor eran exteriores y las de su público interiores. La mente pública no era una tabla rasa en la que pudieran imprimirse las representaciones de un pintor respecto a un asunto o una persona; era una institución activa de visualización interior con la cual debía convivir cada pintor. En este sentido, la experiencia del siglo XV sobre un cuadro no era la del cuadro que ahora vemos sino la de un casamiento entre ese cuadro y la previa actividad de visualización del espectador sobre el mismo tema.

Así que es importante ante todo saber aproximadamente cómo era esa actividad. Un manual útilmente explícito es el *Zardino de Oration*, el *Jardín de la Plegaria*, escrito para chicas jóvenes en 1454 y luego impreso en Venecia. El libro explica la necesidad de representaciones internas y su sitio en el proceso de la plegaria.

Para mejor fijar en tu mente la historia de la Pasión y para memorizar más fácilmente sus acciones, es útil y necesario memorizar los sitios y las personas: una ciudad, por ejemplo, que será la de Jerusalén, utilizando para ello una ciudad que te sea bien conocida.

En esa ciudad debes fijar los sitios principales en los que ocurrieron los episodios de la Pasión: por ejemplo, un palacio con el salón comedor donde Cristo tuvo su última Cena con los Discípulos, y la casa de Anás, y la de Caifás, con el sitio donde Jesús pasó la noche, y el cuarto donde fue llevado frente a Caifás y donde recibió la mofa y el castigo. También la residencia de Pilatos en la que habló con los Judíos, y en ella el cuarto donde Jesús fue atado a una columna. También el sitio del Calvario, donde fue puesto en la Cruz, y otros sitios similares...

Y después debes también dar forma en tu mente a algunas personas que te sean bien conocidas para representarte a las vinculadas a la Pasión: la persona de Jesús mismo, de la Virgen, San Pedro, San Juan el Evangelista, Santa María Magdalena, Anás, Caifás, Pilatos Judas y los otros, a cada uno de los cuales habrás de dar forma en tu mente.

Cuando hayas hecho todo esto, poniendo en ello tu imaginación, vete a tu aposento. Sola y solitaria, excluyendo todo pensamiento exterior, ponte a pensar en el comienzo de la Pasión, desde cómo entró Jesús a Jerusalén sobre su asno. Moviéndote lentamente de un episodio al otro, medita en cada uno, apoyándote en cada etapa y cada paso del relato. Y si en algún punto experimentas una sensación de piedad, detente; no sigas adelante mientras dure ese sentimiento dulce y devoto...

Esta suerte de experiencia, una meditación visual sobre los relatos, particularizada hasta el punto de situarlos en la propia ciudad y darles un elenco tomado de las propias amistades, es algo de que carecemos la mayoría de nosotros. Daba una curiosa función a las visualizaciones exteriores del pintor.

El pintor no podía competir con la particularidad de la representación privada. Cuando los espectadores podían enfrentarse al cuadro con imágenes interiores preconcebidas de cada detalle, distintas para cada persona, el pintor no procuraba en general las caracterizaciones detalladas de personas y de sitios: de haberlo hecho, habría producido una interferencia con la visualización privada del individuo. Los pintores especialmente populares en círculos piadosos, como Perugino (fig. 22) pintaban personas que eran genéricas, no particularizadas, intercambiables. Aportaban una base —firmemente concreta y muy evocativa en sus dibujos de gente— sobre la cual el espectador piadoso podía imponer su detalle personal, más particular pero menos estructurado que lo que el pintor ofrecía.

No era solamente un pintor como Perugino el que trabajaba bajo tales condiciones, aunque su respuesta a ellas



22. Perugino, *Lamentación sobre Cristo muerto* (1495), Palazzo Pitti, Florencia. Tabla.

era, en este caso, muy apreciada. Buena parte de la calidad de las experiencias más medulares de la pintura del Quattrocento —digamos *El pago del tributo* de Masaccio (fig. 65) o la *Transfiguración* de Bellini (lámina en color II)— deriva de la misma situación. Bellini no ofrece el detalle de personas y de sitios que el público aporta por sí mismo. Complementa la visión interior del espectador. Sus individuos y sitios son generalizados pero masivamente concretos, y están dispuestos según una distribución cargada de una intensa sugestión narrativa. Ninguna de ambas características, lo concreto y la estructura general, son lo que el espectador aportaba, porque no se las puede alcanzar por medio de imágenes mentales, como se hace obvio con un

poco de introspección; ni podían tampoco entrar en juego estas imágenes antes de que el sentido físico de la vista Interviniera. El cuadro es la reliquia de una cooperación entre Bellini y su público: la experiencia del siglo XV de la Transfiguración era una interacción entre la pintura, la configuración sobre el muro y la actividad visualizadora de la mente pública, una mente que tenía diferentes accesorios y diferentes disposiciones que la nuestra. Disfrutamos la *Transfiguración*, la parte del pintor en ello, porque somos estimulados por su desequilibrio, su hipertrofia de lo pesadamente concreto y de lo elocuentemente dibujado, a expensas de lo particular, que Bellini sabía que sería aportado por la otra parte. Nos engañaríamos si creyéramos que podemos tener la experiencia de la *Transfiguración* que realizó Bellini, o que ella expresa de alguna forma simple un espíritu o un estado mental. Los mejores cuadros expresan a menudo su cultura no directa sino complementariamente, porque están pensados precisamente como complementos para servir las necesidades públicas: el público no precisa lo que ya tiene.

Los que describe el *Zardino de Oration* son ejercicios privados en intensidad y agudeza imaginativas. El pintor se dirigía también a personas que estaban públicamente ejercitadas sobre los mismos asuntos, y de maneras más formales y analíticas. La mejor guía que poseemos ahora sobre los ejercicios públicos es el sermón. Los sermones eran parte importante de las circunstancias del pintor: el predicador y el cuadro se integraban ambos en el aparato de la Iglesia, y cada uno de ellos implicaba al otro. El siglo XV vio la última aparición del tipo medieval de predicador popular; el quinto Concilio Laterano de 1512-1517 tomó medidas para eliminarlo. Esta es una de las diferencias culturales subyacentes entre los siglos XV y XVI en Italia. Los predicadores populares eran a veces, sin duda, inflamatorios y de mal gusto, pero cumplían en forma irremplazable su función didáctica; ciertamente instruían a sus congregaciones en un tipo de competencia interpretativa que ocupaba un lugar central en las respuestas que, en el siglo XV, evocaba la pintura. Fra Roberto Caracciolo da Lecce (fig. 23) es un adecuado ejemplo: Cosimo de Medici creía que se vestía demasiado puntillosamente para ser un sacerdote, y su sentido de lo dramático era fuerte —durante un sermón sobre las Cruzadas se despojó de sus hábitos para revelar, según relata Erasmo con disgusto, la armadura y las ropas de un Cruzado que vestía debajo— pero sus sermones, tal como los conocemos, eran bastante

decorosos. En el curso del año litúrgico, de festividad en festividad, un predicador como Fra Roberto recorría la mayoría de los temas que trataban los pintores, explicando el significado de los acontecimientos y guiando a sus oyentes en las sensaciones de piedad que correspondían a cada uno. La *Natividad* (lámina en color IV) agrupa los misterios de: 1) humildad, 2) pobreza, 3) alegría, cada uno de ellos subdividido y referido a los detalles materiales del suceso. La *Visitación* (fig. 38) incorpora: 1) benignidad, 2) maternidad, 3) elogio; la benignidad se declara en: a) invención, el acto de María al buscar a la distante Isabel, b) saludo, c) conversación, etcétera. Estos sermones constituían una categorización intensamente emocional de los relatos, estrechamente vinculada a la corporización física y por tanto visual de los misterios. El predicador y el pintor eran el *repetiteur*, el uno para el otro.



23. Fra Roberto Caracciolo, *Prediche vulghare* (Florencia, 1491). Grabado en madera.

Para examinar un poco más de cerca un sermón, la predicación de Fra Roberto sobre la Anunciación distingue tres misterios principales: 1) la Misión Angélica, 2) el Saludo Angélico, y 3) el Coloquio Angélico. Cada uno de éstos es discutido bajo cinco encabezamientos. Para la Misión Angélica, Fra Roberto expone: *a)* la Procedencia: el Angel como intermediario adecuado entre Dios y el mortal; *b)* la Dignidad: Gabriel pertenece a la más alta orden de ángeles (aquí se nota «la licencia al pintor para dar alas a los ángeles a fin de significar sus rápidos progresos»); *c)* la Claridad: el Angel se hace manifiesto ante la visión corpórea de María; *d)* el Tiempo: el viernes 25 de marzo, quizás al amanecer o quizás al mediodía (hay fundamentos para ambos), pero ciertamente en la temporada en que la tierra se cubre de hierbas y flores después del invierno; *e)* el Sitio: Nazareth, que significa «Flor», señalando la relación simbólica de las flores y María. Para el Saludo Angélico, Fra Roberto es mucho más breve: el Saludo implica: *a)* honor, el Angel arrodillándose ante María, *b)* exención de los dolores del parto *c)* el don de la gracia, *d)* la unión con Dios, y *e)* la beatitud única de María, a la vez Virgen y Madre.

Hasta aquí, lo que Fra Roberto ha dicho es sobre todo preliminar o marginal al drama visual de María que presenta el pintor. Es el tercer misterio, el Coloquio Angélico, el que arroja una clara luz sobre el sentimiento del siglo XV respecto a lo que, al nivel de la emoción humana, le ocurría a María en la crisis que el pintor tenía que representar. Fra Roberto analiza el relato de Lucas (l, 26-38) y expone una serie de cinco sucesivas condiciones espirituales y mentales atribuibles a María:

El tercer misterio de la Anunciación es denominado Coloquio Angélico; comprende cinco condiciones loables de la Virgen Bendita:

1 — <i>Conturbatio</i>	Inquietud
2 — <i>Cogitatio</i>	Reflexión
3 — <i>Interrogatio</i>	Interrogación
4 — <i>Humiliatio</i>	Sumisión
5 — <i>Meritatio</i>	Mérito

La primera condición loable es llamada *Conturbatio*; como escribe San Lucas, cuando la Virgen escuchó el saludo del Angel —*Salve, has sido altamente favorecida, el Señor está contigo; bendita tú eres entre todas las mujeres— ella quedó perturbada*. Esta inquietud, como escribe Nicolás de Lyra, no surgió de la incredulidad sino del

asombro, ya que estaba acostumbrada a ver ángeles y se maravillaba no tanto por el hecho de la aparición del Ángel como por el saludo amplio y majestuoso, en el que el Ángel le comunicó cosas tan grandes y maravillosas, y ante las cuales ella en su humildad quedó atónita y asombrada (fig. 24a).

Su segunda condición loable es llamada *Cogitatio*: ella examinó en su mente qué era esa forma de saludo. Esto muestra la prudencia de la Santa Virgen. Y así el ángel le dijo: *No temas, María, porque cuentas con el favor de Dios. Y así, concebirás en tu vientre y tendrás un hijo, y le llamarás JESUS...* (fig. 24b).

La tercera condición loable es llamada *Interrogatio*. Entonces dijo María al ángel, *¿cómo puede ser ello, si no conozco hombre?*... es decir, «viendo que tengo la firme resolución, inspirada por Dios y confirmada por mi propia voluntad, de no conocer nunca hombre?» Francis Mayron dice de esto: «Se podría decir que la gloriosa Virgen deseaba ser una virgen más que concebir al Hijo de Dios sin virginidad, ya que la virginidad es loable, mientras concebir un hijo



24a. *La Anunciación en Florencia*, 1440-1460. *Inquietud*, Filippo Lippi. San Lorenzo, Florencia. Tabla.



24b. *La Anunciación en Florencia*, 1440-1460. *Reflexión*, Maestro del Retablo Barberini. National Gallery of Art, Washington, colección Kress. Tabla.



24c. *La Anunciación en Florencia*, 1440-1460. *Interrogación*, Alesso Baldovinetti. Uffizi, Florencia. Tabla.



24d. *La Anunciación en Florencia*, 1440-1460. *Sumisión*, Fra Angelico. Museo di San Marco, Florencia. Fresco.

es sólo honorable, siendo no una virtud sino la recompensa de la virtud; y la virtud es más deseable que su recompensa, ya que la virtud incluye al mérito mientras la recompensa no.» Por esa razón, esta modesta, pura, casta, candorosa amante de la virginidad inquirió cómo una virgen podría concebir... (fig. 24c).

La cuarta condición loable es llamada *Humiliatio*. ¿Qué lengua podría jamás describir, en verdad, qué mente podría contemplar el movimiento y estilo con que ella apoyó en el suelo sus sagradas rodillas? Bajando su cabeza, habló: *He aquí la doncella del Señor*. No dijo *Dama*, no dijo *Reina*. Oh, profunda humildad, oh extraordinaria mansedumbre! «He aquí, dijo, la esclava y sirviente de mi Señor.» y entonces, elevando sus ojos al cielo, y elevando sus manos con sus brazos en forma de cruz, terminó como Dios, los Angeles y los Santos Padres desearon: *Que así sea de acuerdo a tu palabra* (fig. 24d).

La quinta condición loable es llamada *Meritatio*... Cuando ella hubo dicho tales palabras, el Angel se apartó de ella. Y la generosa Virgen tuvo ya a Cristo, a Dios encarnado, en su vientre, de acuerdo con aquella maravillosa condición de la que hablé en mi noveno sermón. Así podemos justamente suponer que en el momento en que la Virgen María concibió a Cristo, su alma se elevó a tal majestuosa y sublime contemplación de la acción y de la dulzura de las cosas divinas que, en presencia de la visión beatífica, ella pasó más allá de la experiencia de toda otra criatura. Y la sensación corporal del Niño presente en su vientre la elevó de nuevo con indescriptible dulzura. Probablemente, en su profunda humildad, levantó sus ojos al cielo y los bajó después con muchas lágrimas hacia su vientre, diciendo algo similar a «¿Quién soy yo, que he concebido a Dios encarnado...?», etc.

El monólogo imaginario continúa y lleva el sermón de Fra Roberto hasta su culminación.

La última de las condiciones loables, *Meritatio*, seguía a la partida de Gabriel y corresponde a representaciones de la Virgen sola, del tipo ahora llamado *Annunziata* (fig. 50); las otras cuatro —sucesivamente Inquietud, Reflexión, Interrogación y Sumisión— eran divisiones dentro de la sublime narrativa de la actitud de María ante la Anunciación, que se ajustan muy exactamente a las representaciones pintadas. La mayor parte de las Anunciaciones del siglo XV son identificablemente Anunciaciones de Inquietud, o de Sumisión, o —y éstas en forma menos claramente distinta— de Reflexión y/o Interrogación. Los predicadores instruían al público sobre el repertorio de los pintores, y éstos respondían dentro de las categorizaciones emocionales corrientes del episodio. Y aunque nosotros, no urgidos por Fra Roberto, reaccionamos ante una sensación general de ex-



25. Botticelli, *La Anunciación* (alrededor de 1490), Uffizi, Florencia. Tabla.

citación o de meditación o de humildad en un cuadro, las categorías más explícitas del siglo XV pueden subrayar nuestra percepción de las diferencias. Nos recuerdan, por ejemplo, que Fra Angélico en sus muchas Anunciaciones nunca se apartó del tipo *Humiliatio*, mientras Botticelli (fig. 25) tiene una peligrosa afinidad con *Conturbatio*; que una cantidad de maravillosas maneras del siglo XIV para registrar *Cogitatio* e *Interrogatio* quedaron borrosas y decaídas en el siglo XV, a pesar de la ocasional restauración por un pintor como Piero della Francesca; o que alrededor de 1500 los pintores estaban experimentando particularmente con tipos de *Conturbatio* más complejos y restringidos que los de la tradición utilizada por Botticelli; compartían el disgusto de Leonardo por la moda violenta:

...hace algunos días vi el cuadro de un ángel que, al formular la Anunciación, parecía que estuviera expulsando a María

de su habitación, con movimientos que mostraban la clase de ataque que uno haría contra un odiado enemigo; y a María, como desesperada, que parecía tratar de arrojarse por la ventana. No caigáis en errores como éstos.

El desarrollo pictórico del siglo XV ocurría dentro de los tipos de experiencia emocional del siglo XV.

6. El cuerpo y su lenguaje

La unidad efectiva de los relatos era la figura humana. El carácter individual de la figura dependía menos de su fisonomía —un asunto privado que se dejaba resolver al espectador, como hemos visto— que de la forma en que se movía. Pero había excepciones para esto, y particularmente la figura de Cristo.

La figura de Cristo quedaba menos librada que otras a la imaginación personal, porque el siglo XV tenía la fortuna de creer que poseía una relación ocular sobre su aparición. Figuraba en un informe falsificado de un ficticio Lentulus, Gobernador de Judea, ante el Senado Romano:

Un hombre de altura común o moderada, y muy distinguido. Tiene una presencia impresionante, y quienes le miran lo aman o le temen. Su cabello es del color de la avellana madura. Cae recto, casi hasta el nivel de sus orejas; y desde allí hacia abajo se curva espesamente y es más abundante, y cuelga sobre sus hombros. Al frente el cabello está partido en dos, con la raya al medio, en el estilo nazareno. Su frente es ancha, suave y serena, y su rostro no tiene arrugas o marca alguna. Está tocado por un ligero tinte rojizo, un color suave. Su nariz y su boca son impecables. Su barba es espesa y similar a la primera barba de un joven, del mismo color que su cabello; no es particularmente larga y está partida al medio. Su aspecto es simple y maduro. Sus ojos son brillantes, móviles, claros, espléndidos. Es terrible cuando amonesta, tranquilo y amable cuando aconseja. Es rápido en sus movimientos pero conserva siempre su dignidad. Nadie le ha visto nunca reírse, pero se le ha visto llorar. Es ancho de pecho y erecto; sus manos y brazos son hermosos. Al hablar es serio, reservado y modesto. Es el más hermoso de los hijos del hombre.

No hay muchos cuadros que contradigan esa descripción.

La Virgen era menos consistente, a pesar de los presuntos retratos por San Lucas, y existía una tradición establecida de discusión sobre su apariencia. Estaba, por ejemplo, el problema de su cabello: oscuro o claro. El dominico Gabriel Barletta aporta la opinión tradicional en un sermón sobre la belleza de la Virgen, un tema bastante común de los sermones, aunque con un enfoque bastante simbólico:

Preguntáis: ¿Era la Virgen oscura o clara? Alberto el Magno dice que no era simplemente morena, ni simplemente pelirroja, ni simplemente rubia. Porque cualquiera de estos colores aporta por sí mismo cierta imperfección a una persona. Ese es el motivo de que uno diga «Dios me libre de un lombardo pelirrojo», o «Dios me libre de un germano moreno», o de «un español rubio», o «de un belga de cualquier color». María era una aleación de colores, que participaba de todos ellos, porque un rostro que participa de todos ellos es un rostro hermoso. Es por esta razón que las autoridades médicas declaran que un color compuesto de rojo y rubio se mejora cuando se le agrega un tercer color: negro. Y a pesar de esto, dice Alberto, debemos admitirlo: estaba más cerca del lado oscuro. Hay tres razones para creerlo así: primero por una razón de color, porque los judíos tienden a ser morenos y ella era judía; segundo por razón de testimonio, ya que San Lucas hizo los tres retratos de ella que están ahora en Roma, Loreto y Bolonia, y éstos señalan un color marrón; tercero, por una razón de afinidad. Un hijo comúnmente sale a su madre, y viceversa; Cristo era moreno, por tanto...

Hay que reconocer que este tipo de descripción, al menos, deja libertad para la imaginación. En cuanto a los Santos, aunque muchos llevaban alguna marca física como emblema de identificación —la calvicie de San Pablo— quedaban habitualmente librados al gusto individual y a las propias tradiciones del pintor.

Sin embargo, como puntualizará el humanista Bartolomeo Fazio, «pintar a un hombre orgulloso es una cosa, pintar a un hombre malo, ambicioso o pródigo es otra». Muchas figuras expresan un carácter, independientemente de la relación en que se encuentren con otras figuras. Probablemente perdamos muy poco al no leer los rostros a la manera del siglo XV: sus complejas fisonomías médicas eran demasiado académicas para que sirvieran como recurso útil al pintor, y los lugares comunes de la fisonomía popular no cambian tanto:

...los ojos son las ventanas del alma: casi todos saben qué indica su color, o su inquietud, o su agudeza. Algo que vale la pena mencionar, sin embargo, es que las personas de ojos largos son maliciosas e inmorales. Y si el blanco del ojo está muy extendido, y se le ve todo en derredor, eso muestra desvergüenza; si está oculto, y no se le ve, supone que no se puede confiar en esa persona.

Leonardo da Vinci, empero, desconfiaba de la fisonomía y la consideraba una ciencia falsa; restringía la observación del pintor a las marcas que una pasión pretérita hubiera podido dejar en el rostro:

Es cierto que el rostro muestra indicaciones de la naturaleza de los hombres, sus vicios y temperamentos. Las marcas que separan las mejillas de los labios, las fosas nasales de la nariz, los ojos de sus cuencas, claramente muestran si los hombres son alegres y se ríen a menudo. Los hombres que posean pocas de tales marcas son hombres dedicados al pensamiento. Los hombres cuyas caras están profundamente señaladas con marcas son violentos, irascibles e



26. Andrea Mantegna, detalle de un arquero, de *San Sebastián* (alrededor de 1475). Louvre, París. Lienzo.



27. Bernardino Pinturicchio, *Escena de la Odisea* (alrededor de 1509), National Gallery, Londres. Fresco.

Irrazonables. Los hombres que tengan líneas muy marcadas entre sus cejas son también irascibles. Los que tienen líneas horizontales muy marcadas en sus frentes están llenos de penas, sean secretas o admitidas.

Si un pintor aprovecha ese tipo de observación, lo notamos sin necesidad de recurrir a Leonardo (fig. 26).

Podemos perder mucho más en cambio, si no compartimos con el público del siglo XV el sentido de estrecha relación entre el movimiento del cuerpo y el movimiento del alma y de la mente. Un cuadro como la *Escena de la Odisea* de Pinturicchio (fig. 27) parece estar usando un lenguaje que

comprendemos sólo a medias. Ese joven urgente y bien vestido, en primer plano, ¿está protestando o narrando, con su mano abierta y su dedo enfático? ¿El hombre del turbante con la palma levantada está registrando sorpresa, desaliento o quizá simpatía? Esa semifigura de la extrema derecha, con la mano en el corazón y la mirada hacia arriba, ¿está indicando una emoción agradable o desagradable? ¿Qué siente la misma Penélope? Colectivamente, estas preguntas se convierten en una pregunta general: ¿Cuál es el tema del cuadro? ¿Representa a Telémaco informando a Penélope sobre su búsqueda de Odiseo, o muestra a los Pretendientes sorprendiendo a Penélope en su ardid de deshacer la trama que dice estar tejiendo? No sabemos bastante del lenguaje narrativo usado en esa pintura como para estar seguros de ello.

La expresión física de lo mental y espiritual es una de las principales preocupaciones de Alberti en su tratado sobre la pintura:

Los movimientos del alma son reconocidos por medio de movimientos del cuerpo... Hay movimientos del alma, llamados afecciones: dolor, alegría, temor, deseo y otros. Hay movimientos del cuerpo: crecer, encogerse, quejarse, mejorarse, moverse de un lugar a otro. Los pintores, queriendo mostrar movimientos de la mente con los movimientos de las partes del cuerpo, usamos sólo los movimientos de un sitio a otro.

Es igualmente una preocupación del tratado de Guglielmo Ebreo sobre la danza:

La virtud de la danza es una acción demostrativa de movimiento espiritual, conformándose a las consonancias medidas y perfectas de una armonía que desciende placenteramente a través de nuestro sentido del oído hasta las partes intelectuales de nuestros sentidos cordiales; allí genera ciertos dulces movimientos que, como si fueran retenidos contra su propia naturaleza, se esfuerzan por escapar y manifestarse en el movimiento activo.

En los juicios del siglo XV sobre las personas se presta mucha atención a su gravedad o a su liviandad, a su agresividad o a su amabilidad. Leonardo pone gran énfasis y ocupa muchas páginas en su importancia para la apreciación de la pintura: «las cosas más importantes al discutir sobre pintura

son los movimientos correspondientes a la condición mental de cada ser viviente». Pero aunque insiste una y otra vez en la necesidad de distinguir entre un movimiento y otro, encuentra naturalmente difícil describir con palabras el movimiento específico al que alude: en cierta ocasión se propuso describir los movimientos de «enojo, dolor, miedo repentino, llanto, ímpetu, deseo, orden, indiferencia, solicitud, etcétera», pero nunca llevó a cabo este propósito.

Esta clase de sensibilidad y las normas que la respaldan nos resultan ahora elusivas: cuando menos porque ya no creemos en la vieja fisiología neumática que les proporcionaba su racionalización. Se las ve claramente sólo en la forma, escasamente interesante, de una escala de libertad de movimiento adecuada a diferentes tipos de personas, desde el vigor de los jóvenes galanes a la tranquilidad de los viejos sabios; como dice Alberti, los filósofos no deben comportarse como espadachines. Pero en el gesto (fig. 28), la expresión física más convencional del sentimiento, y en cierto sentido la más útil para entender cuadros, se encuentran sólo unas pocas pistas.

No hay diccionarios sobre el lenguaje renacentista del gesto, aunque hay fuentes que ofrecen sugerencias sobre el significado de un gesto: tienen escasa autoridad y deben ser usadas con cautela, pero las sugerencias que hacen, si se encuentran confirmadas por un uso reiterado en los cuadros cumplen una función útil e hipotética. Leonardo sugería dos fuentes para que el pintor dibujara gestos: los oradores y los mudos. Podemos seguirle a medias en esto y examinar a dos clases de hombres cuyos gestos se encuentran de algún modo documentados: los predicadores y los monjes que hacían voto de silencio. Sólo unos pocos datos surgen en este último campo: las listas del lenguaje de signos desarrollados en la orden Benedictina para su uso durante los períodos de silencio. De los centenares de signos que aparecen en esas listas, media docena merecen ser probados en cuadros; por ejemplo:

Afirmación: Levanta tu brazo suavemente... para que el dorso de la mano enfrente al observador.

Demostración: Algo que uno ha visto puede ser señalado abriendo la palma de la mano en su dirección.

Dolor: Apretar el pecho con la palma de la mano.

Vergüenza: Cubrir los ojos con los dedos.



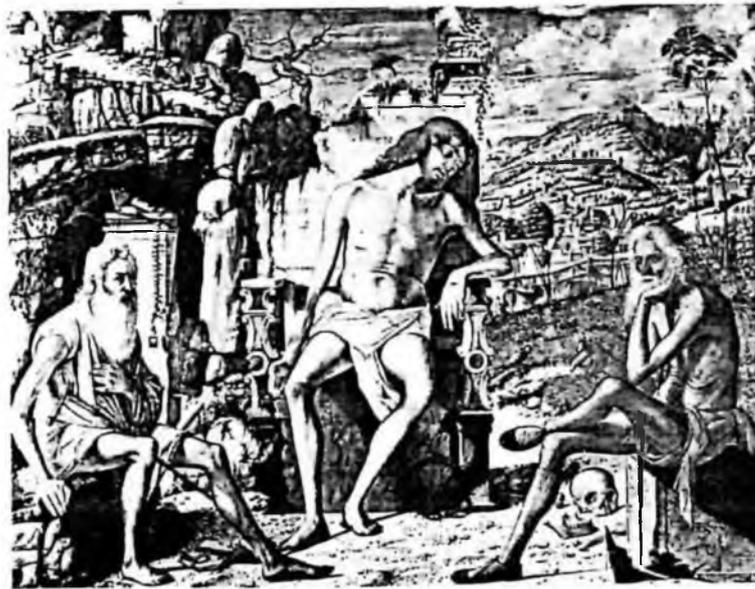
28. Florentino, mediados del siglo XV, *Ocho estudios de una mano*, Museo Boymans-van Beuningen, Rotterdam. Tiza y agua.



29. Masaccio, *La expulsión del Paraíso* (alrededor de 1427), Santa Maria del Carmine, Florencia. Fresco.

Así se nos alienta, por ejemplo, a entender la *Expulsión del Paraíso* de Masaccio (fig. 29) en una forma más precisa, como si combinara en las figuras pareadas dos inflexiones de la emoción: es Adán (*lumina tegens digitis*) quien expresa vergüenza, Eva (*palma premens pectus*) sólo dolor. Toda lectura de esta clase depende de su contexto; incluso en las listas benedictinas una mano en el corazón, una sonrisa, ojos elevados al cielo, expresan alegría y no dolor. Y es posible que la misma gente del Quattrocento pudiera equivocarse el sentido de un gesto o un movimiento. San Bernardino de Siena se quejaba en uno de sus sermones de que los pintores mostraran a San José, en la Natividad, con el mentón apoyado en su mano (lámina en color IV), indicando melancolía; pero José era un anciano jovial, dice, y así debió ser mostrado. Aunque el gesto indica a menudo melancolía, como ante un lecho mortuario, también se usa para la meditación, como lo sugiere el contexto de la Natividad. Desde luego, a veces significa ambas cosas.

Una fuente más útil y de mucha mayor autoridad es la de los predicadores, intérpretes visuales competentes, con



30. Vittore Carpaccio, *Cristo muerto con San Gerónimo y Job* (alrededor del 1490), Metropolitan Museum of Art, Nueva York. Tabla.



III. Masaccio, *San Pedro distribuyendo limosna*, Santa Maria del Carmine, Florencia. Fresco.



IV. Filippo Lippi, *La Sagrada Familia con los santos María Magdalena, Gerónimo e Hilarión* (alrededor de 1455), Uffizi, Florencia. Tabla.

una escala codificada de gesticulación que no es privativa de Italia. Un predicador italiano podía recorrer el Norte de Europa, predicando con éxito en sitios como Bretaña, y consiguiendo su efecto, sobre todo, a través del gesto y de la calidad de su actuación. Muchos italianos seguían a los sermones en latín de la misma manera. Había cierta autoridad bíblica para este arte del gesto: «Uno debe suponer que Cristo utilizó el gesto cuando dijo: «Destruid este templo» (Juan, II, 19), poniendo su mano sobre el pecho y mirando hacia el templo». Al predicador se le enseñaba a enfatizar sus textos de la misma manera:

A veces el predicador debe tratar de hablar con horror y excitación, como en *A menos que volváis, y os convirtáis en pequeñas criaturas, no podréis entrar en el Reino de los cielos* (Mateo, 18, 3).

A veces con ironía y desprecio, como en *¿Conserváis aún vuestra integridad?* (Job, 2, 9).

A veces con expresión agradable, acercando las manos hacia el cuerpo (*tractio manuum*), como en *Venid a mi, todos los que trabajáis y estáis cansados, y os daré descanso* (Mateo, 11, 28).

A veces con júbilo y orgullo, como en *Vienen hacia mi desde un lejano país, hasta de Babilonia* (Isaías, 39, 3).

A veces con disgusto e indignación, como en *Designemos un capitán y volvamos a Egipto* (Números, 14, 4).

A veces con alegría, elevando las manos (*elevatio manuum*) como en *Venid, vosotros que sois benditos por mi Padre...* (Mateo, 25, 34).

El problema era siempre, dónde trazar la línea; *De modo componendi sermones* de Thomas Waley, a mediados del siglo XIV, sugería:

...que el predicador sea muy cuidadoso en no volcar su cuerpo con movimientos exagerados: de pronto levantando súbitamente su cabeza, de pronto volcándola bruscamente hacia abajo, de pronto volviéndose a la derecha y en seguida con curiosa rapidez hacia la izquierda, de pronto abriendo ambas manos como si abarcara a Oriente y a Occidente, de pronto enlazándolas. He visto a predicadores que se conducían bien en otros sentidos, pero que se volcaban tanto que parecían estar luchando con alguien, o ser lo bastante locos como para derribarse a sí mismos y a su púlpito al suelo, de no impedírselo los propios oyentes.

Fra Mariano da Genazzano —un predicador cuya manera de actuar era particularmente admirada por el humanista Poliziano— juntaba sus lágrimas en el cuenco de sus manos y las arrojaba a la congregación. Tales excesos eran lo bastante inusuales como para causar el comentario que nos hace conocerlos, pero una combinación de énfasis histriónico, más moderada y tradicional, era evidentemente normal. Existe una lista sucinta en inglés, que enumera lo que, en términos más bien conservadores, debía ser un mínimo, en la tercera edición de *Mirror of the World*, publicada hacia 1520:

1. ...cuando hables de algo solemne, yérquete con todo tu cuerpo y señálalo con tu índice.
2. Y cuando hables de algo cruel, cierra tu puño y sacude tu brazo.
3. Y cuando hables de cosas celestiales o divinas mira hacia arriba y apunta al cielo con tu dedo.
4. Y cuando hables de gentileza, suavidad o humildad, pon tus manos sobre el pecho.
5. Y cuando hables de cosas sagradas o de la devoción, levanta tus manos.³

Desarrollar una lista como ésta en la memoria, revisándola y ampliándola con la experiencia propia sobre cuadros es condición necesaria para apreciar adecuadamente la pintura del Renacimiento. Manejando la misma temática que los predicadores, en el mismo sitio que los predicadores, los pintores dejaban que las expresiones físicas estilizadas de esos predicadores ingresaran a sus cuadros. El proceso puede ser examinado en la *Coronación de la Virgen* de Fra Angelico (fig. 31). Fra Angelico utiliza el quinto gesto de la lista para que seis predicadores —o por lo menos seis distinguidos miembros de la Orden de Predicadores— den una pista masiva a nuestra reacción: cuando hables de cosas sagradas o de devoción, levanta tus manos. Los gestos eran útiles para diversificar a un grupo de Santos, como en el fresco de Perugino, en la Capilla Sixtina, de la entrega a San Pedro (fig. 32). A menudo eran útiles para inyectar un sentido narrativo más rico en un grupo (fig. 12).

Hasta aquí hemos hablado del gesto pladoso. El gesto secular no estaba desconectado de él, pero tenía un ámbito



31. Fra Angelico, *La coronación de la Virgen* (1440-1445, aproximadamente), Museo di San Marco, Florencia. Fresco.

propio, difícil de especificar: a diferencia del piadoso, nadie lo enseñaba en libros; era más personal y cambiaba con la moda. Un ejemplo adecuado, y útil para examinar algunos buenos cuadros, es un gesto utilizado en la segunda mitad del siglo para indicar invitación o bienvenida. Puede ser estudiado en un grabado en madera de 1493 (fig. 33), ilustrando una edición florentina del *Liber scaccorum* de Jacobus de Cessolis, una alegoría medieval del orden social como tablero de ajedrez; el peón del alfil de dama es en la alegoría un posadero, y uno de los tres atributos para reconocerle es su gesto de invitación: «tiene su mano derecha extendida, a la manera de la persona que invita».



32. Perugino, *Entrega de las llaves a San Pedro* (detalla), Capilla Sixtina, Vaticano. Fresco.

La palma de la mano está ligeramente levantada y los dedos se agitan ligeramente hacia abajo.

Preparados por ese grabado en madera podemos identificar ese gesto, en su función propia, en muchos cuadros; incluso cuando ya sabemos que el cuadro representa un encuentro, conocer el gesto nos ayuda a entenderlo en forma más viva, porque el gesto se presta a diferentes inflexiones expresivas. En el fresco de Botticelli, *Un joven recibido por las Artes Liberales* (fig. 34), la figura principal utiliza una forma directa de dar la bienvenida a la juventud. Lodovico Gonzaga da la bienvenida a su hijo, el Cardenal Francesco Gonzaga; con una versión de la moderación señorial en la *Camera degli Sposi* de Mantegna (fig. 5). Pinturicchio, siempre pronto para el gesto

adecuado, lo hace jugar dramáticamente en un grupo de tres tentadoras encaminadas a tentar a San Antonio (fig. 35). Cualquiera oyente de Fra Roberto Caracciolo, o del sermón de otro predicador sobre San Antonio, sabría que las mujeres representan la segunda de las cuatro etapas del ataque contra él, la *carnalis stimulatio*, y para el ojo experto, el carácter de las mujeres está ya muy claro en el uso tan libre de sus manos. El manual para doncellas *Decor puellarum*, impreso en Venecia en 1471, urgía en forma ortodoxa: «Estés parada o caminando, tu mano derecha debe descansar siempre sobre la izquierda, en la parte delantera de tu cuerpo y a la altura de tu cintura.» Desobedeciendo a esta regla, la tentadora del medio, aunque está siendo restringida por una compañera que tiene mejor sentido de la oportunidad, está haciendo gestos de invitación no con una mano sino con las dos. Un caso más sutil y más importante es la *Primavera* de Botticelli: aquí la figura central de



El exro schacho dinanz ialalfino máco pre
 se questa forma. Che fu un huomo che ha
 ueua lamano dritta stesa amodo di perso
 na che inuirtasse. Nella man manca haueua uno pane er

33. El peón del alfil de dama (El posadero). De Jacobus de Cessolis, *Libro di giuoco delli scacchi* (Florenxia, 1493-1494). Grabado en madera.



34. Botticelli, *Las artes liberales recibiendo a un joven* (detalle), Louvre, París. Fresco.

35. Bernardino Pinturicchio, *San Antonio Abad y San Pablo el Ermitaño* (detalle). Appartamento Borgia, Vaticano. Fresco.



Venus (fig. 36) no está compartiendo la danza de las Gracias sino invitándonos con mano y mirada hacia su reino. Perdemos el sentido del cuadro si equivocamos ese gesto.

Perdemos asimismo algo si carecemos del sentido de una cierta distinción entre la gesticulación religiosa y la profana. No era una diferencia precisa: en particular, un gesto primordialmente religioso es a menudo utilizado para un tema secular y llevaba su correspondiente carga. A falta de toda otra guía, la lista del predicador puede hasta dar alguna comprensión sobre el misterio de la *Escena de la Odisea* de Pinturicchio. Similarmente, su uso del gesto totalmente secular de la invitación por la tentadora en *San Antonio* y *San Pablo* es un énfasis profano con un propósito. Pero generalmente los cuadros religiosos se inclinaban a la gesticulación piadosa, apartando un poco las historias sagradas del plano de la vida profana cotidiana, y estableciendo un modo distinto de hechos físicos supranormales: con toda la nitidez de un estilo solemne.



36. Botticelli, *Primavera*, Uffizi, Florencia. Tabla.

7. Maneras de agrupar las figuras

Una figura desempeñaba su parte en los relatos por medio de su interacción con otras figuras, por medio de los grupos y actitudes que el pintor utilizaba para sugerir relaciones y acciones. El pintor no era el único practicante de este arte de agrupar; en particular, los mismos temas eran a menudo representados en el drama sagrado, de una clase u otra. Esto no se aplica a todas las ciudades. En Florencia hubo un gran florecimiento del drama religioso durante el siglo XV, pero en Venecia tales representaciones estaban prohibidas. Donde existían, deben haber enriquecido la visualización popular de los hechos que representaban, y alguna relación con la pintura fue advertida en la época. En 1439 un obispo ruso, que estaba en Florencia con motivo del Concilio de Florencia, vio y describió dos obras que presencié en iglesias, la *Anunciación* y la *Ascensión*. Subrayó la similitud entre éste o aquél detalle con los cuadros: «Los Apóstoles tenían los pies descalzos y eran como uno los ve en las imágenes sagradas», «El arcángel Gabriel era un hermoso joven, vestido con una túnica tan blanca como la nieve, adornada de oro, exactamente como se ve a los ángeles celestiales en los cuadros». Pero sus descripciones y las de otros sobre los dramas sagrados no nos dicen mucho sobre lo que deseamos saber: la forma en que un actor se comportaba físicamente ante otro. Dos cosas parecen sin embargo bastante claras. La primera, negativa y presumible, es que las descripciones que poseemos sobre las representaciones sagradas apuntan a menudo a su dependencia de efectos espectaculares que tienen poca relación con la refinada sugestión narrativa del pintor. Las obras vistas por el obispo ruso en 1439 conseguían su efecto con complicados medios mecánicos, actores suspendidos de cuerdas, grandes discos giratorios, fuentes masivas de luz artificial, gente que sube y baja sobre nubes de madera. Las representaciones callejeras de los relatos, como las celebraciones del Día de San Juan en Florencia descritas por Matteo Palmieri en 1454, por el hecho de ser menos verbales y poseer un elemento más importante de *tableau vivant*, parecen más cercanas al pintor, pero también ellas se apoyaban en el esplendor de las cantidades: 200 jinetes seguían a los Tres Reyes en 1454. Había muchas representaciones más modestas, desde luego, pero el pintor, utilizando el agrupamiento complejo y sutil de unas pocas figuras para sugerir un hecho dramático, manejando figuras estáticas

en tal forma que sugirieran relaciones móviles, pero sin contradecir el hecho de que sus figuras fueran inmóviles, podía tener muy poco en común con todo ello.

En segundo lugar, los datos fragmentarios que se pueden encontrar sobre la interpretación teatral, sugieren que lo que tenían en común con los cuadros puede haber sido, paradójicamente, lo que nos parecen convenciones antidramáticas más que el realismo. Por ejemplo, las obras de teatro eran presentadas por una figura del coro, el *festaiuolo*, a menudo un personaje de ángel, que permanecía en el escenario durante el desarrollo de la obra, como mediador entre el espectador y los



37. Filippo Lippi, *La Virgen adorando al Niño* (alrededor de 1465), Uffizi, Florencia. Tabla.

hechos representados: similares figuras del coro, que atrapan nuestra vista y apuntan a la acción central, son utilizadas a menudo por los pintores (fig. 37). Hasta son recomendadas por Alberti en su tratado *Sobre la pintura*: «Me gusta que haya una figura que nos advierte e instruye sobre lo que ocurre en el cuadro...» El espectador del Quattrocento debe haber percibido tales figuras del coro en su experiencia del *festaiuolo*. O también las obras eran interpretadas por figuras que normalmente no abandonaban el escenario entre sus apariciones; en lugar de ello, se sentaban en sus respectivas *sedie* en el escenario, incorporándose para decir sus textos y moverse en su acción escénica. La obra florentina *Abraham y Hagar* contiene direcciones raramente claras sobre esto:

Cuando ha terminado su prólogo, el *festaiuolo* se dirige a su asiento. Y Abraham se sienta en una posición alta, y Sarah cerca de él; y a los pies de ambos a la derecha está Isaac, y a la izquierda, más bien alejados, están Ismael y su madre Hagar. Y al extremo del escenario hacia la derecha debe haber un altar, al cual irá Abraham a orar; y al extremo del escenario hacia la izquierda deberá haber una colina en la cual hay un bosque con un árbol grande donde aparecerá un trampolín cuando llegue el momento [para el episodio de Hagar y el ángel].

Hagar e Ismael no actúan en los primeros minutos: esperan en sus asientos, mientras Abraham vuelve al suyo. Esta convención tiene también su contrapartida en la lógica de muchos cuadros (fig. 38). Por ejemplo, en *Virgen y Niño con Santos* de Filippo Lippi, las figuras secundarias de los santos están sentadas, esperando su momento para incorporarse e interpretar, como lo hacían los Profetas en las obras florentinas de la Anunciación.

En todo caso, con lo que se sabe de estos diversos espectáculos, quedamos aún lejos del centro del problema de esa cualidad que nos interesa en las pinturas: es decir, cómo la postura retratada de, digamos, dos figuras enfrentadas, puede ser tan ricamente evocativa de una relación intelectual o emocional —hostilidad, amor, comunicación— en un nivel menos explícito que el ataque, los abrazos, el asir de una oreja, o aun las versiones truncadas de tales acciones. El pintor trabajaba con sutilezas: sabía que su público estaba preparado



38. Piero di Cosimo. *La Visitación* (alrededor de 1490-1500), National Gallery of Art, Washington. Tabla.

para reconocer, con pocos datos suyos, que una figura del cuadro era Cristo, que otra era Juan Bautista, y que Juan estaba bautizando a Cristo. Su cuadro era habitualmente una variación de un tema conocido del espectador a través de otros cuadros, así como por la meditación privada y la exposición pública por los predicadores. Junto con varios motivos de decoro, esto excluía el registro violento de lo obvio. Las figuras de los pintores interpretaban sus papeles con moderación.

Pero este modo asordinado de la relación física se nutría de una tradición vernacular, mucho más exuberante, de agrupamientos y gestos; ésta tradición no llegaba a emerger a menudo en la pintura, pero está ocasionalmente documentada en un medio más humilde, como el grabado en madera para ilustración de libros. Un grabado de un libro como el de *Vida*

y *Fábulas de Esopo*, hecho en Nápoles en 1485 (fig. 39) funciona por medio de un agrupamiento vigoroso, vulgar y muy elocuente de figuras. Aun antes de que hayamos leído el libro el grabado nos ofrece una clara indicación de la clase de acción que se desarrolla. La figura arrodillada con las manos semicerradas está aparentemente apelando ante la figura del trono, cuya mano levantada sugiere que está impresionado. Las dos figuras de pie, a la derecha, están agrupadas en tal forma que sugieren una vinculación entre ambas. Una extiende una mano como si formulara también una moderada solicitud; la otra, que con expresión seguramente sardónica, indica a medias con su pulgar



39. Esopo y Cresos. De Esopo, *Vita [et] Fabule* (Nápoles, 1485). Grabado en madera.



40. Piero della Francesca, *El bautizo de Cristo* (detalle), National Gallery, Londres. Tabla.

en dirección al barco. Si confrontamos todo ello con el texto, descubrimos que, de hecho, la figura arrodillada es Esopo, rogando con éxito ante el Rey Creso que el tributo traído por los samianos, a la derecha, sea devuelto a Samos.

La versión pictórica de esta expresividad era mucho más discreta, pero aun el pintor más notoriamente reticente en estas materias, Piero della Francesca, se apoyaba en la disposición del espectador a leer relaciones entre grupos. En su *Bautismo de Cristo* hay un conjunto de tres ángeles a la izquierda (fig. 40), utilizados para un recurso que Piero usaba a menudo. Quedamos al tanto de que una de las figuras está mirando en forma insistente, sea directamente hacia nosotros o hacia poco más arriba o al costado de nuestras cabezas. Esta posición establece una relación entre ella y nosotros, que

quedamos sensibles a esta figura y a su papel. Es casi un *festaiuolo*. El papel es siempre menor, un ángel accesorio o una dama de compañía; pero la figura estará de pie, en una estrecha relación con otras figuras similares. A menudo, como en el *Bautismo de Cristo*, su cabeza estará cerca de otras cabezas, apenas diferenciada de ellas por su tipo, y estará mirando con atención fija al punto más central de la narración, el Cristo bautizado o el encuentro de Salomón y la reina de Saba. De esta manera somos invitados a participar en el conjunto de figuras que asisten al hecho. Alternamos entre nuestra propia visión frontal de la acción y la relación personal con el grupo de ángeles; de este modo tenemos una experiencia compuesta del suceso: la claridad de un acceso queda enriquecida por el intimismo del otro. El recurso opera sobre nosotros más sutilmente que un pulgar doblado o que un dedo que apunta, y asimismo exige más de nosotros: depende de nuestra disposición para esperar y elaborar las relaciones tácitas con y dentro de un grupo de personas, y este esfuerzo de nuestra parte aporta más carga a nuestro reconocimiento del sentido del grupo. Nos convertimos en accesorios activos del hecho. Esta trasmutación de un arte vernacular y social de los agrupamientos en un arte donde la distribución de las personas —y no personas que gesticulan, arremeten o hacen muecas— pueda estimular aún una fuerte impresión de interacción psicológica, es el problema: es dudoso que tengamos la predisposición correcta para ver espontáneamente tal refinada carga de sentidos.

Una actividad del siglo XV, bastante similar a los agrupamientos de los pintores, que puede ayudarnos en esto, es la danza: específicamente la *bassa danza* (fig. 41), la danza de pasos lentos que se hizo popular en Italia durante la primera mitad del siglo. Varias cosas hacen de la *bassa danza* un paralelo útil, mucho más que los espectáculos religiosos. En primer lugar era un arte articulado, con sus propios tratados —el primero es de Domenico de Piacenza, escrito evidentemente poco después de 1440— y tenía su propia terminología teórica. Igual que el arte de la retórica, la danza tenía cinco Partes: *aere, maniera, misura, misura di terreno, memoria*. En segundo lugar, los bailarines eran concebidos y registrados como conjuntos de figuras en dibujos; a diferencia de los franceses, los italianos no utilizaban un sistema especial de notación para la danza, sino que describían completamente el movimiento de las figuras, tal como las vería un espectador.

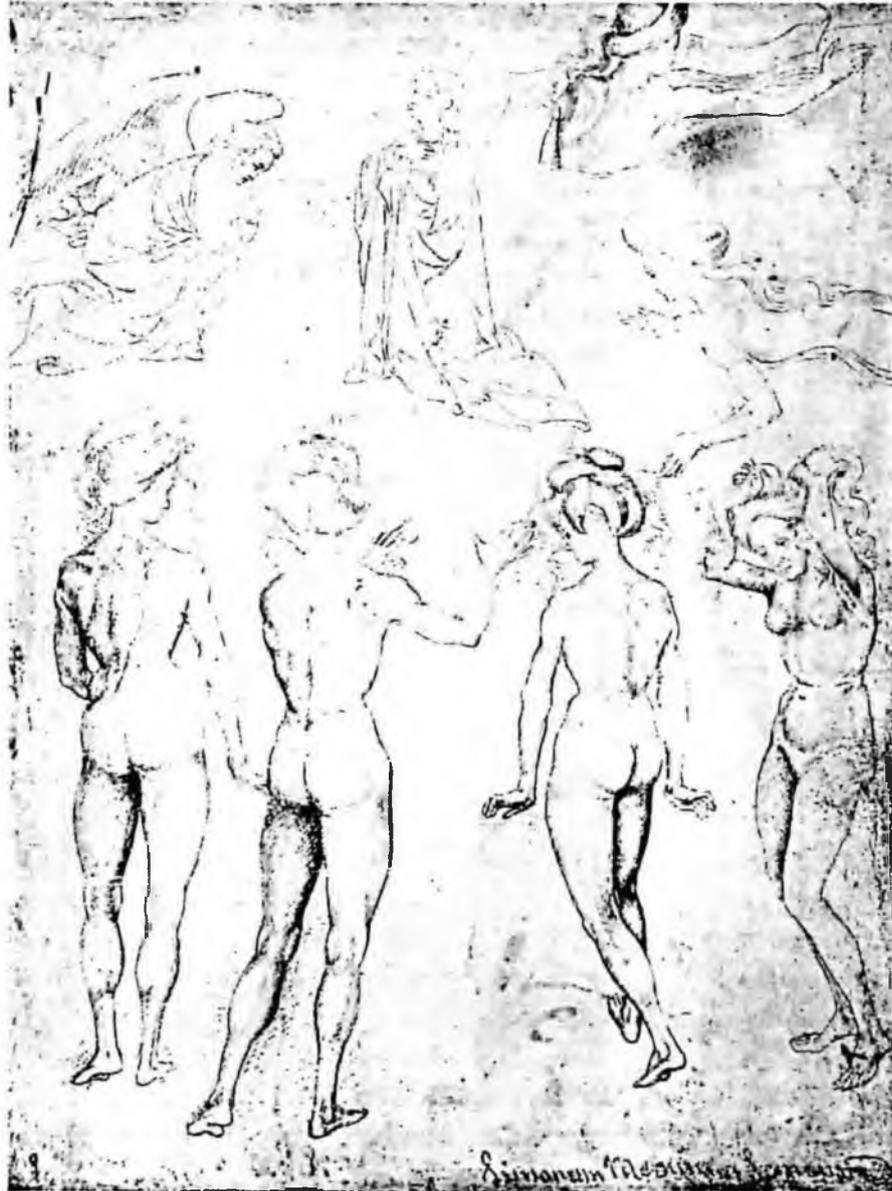
En tercer lugar, el paralelo entre danza y pintura parece haberseles ocurrido también a la gente del siglo XV. En 1442 Angelo Galli, poeta de Urbino, escribió un soneto al pintor Pisanello con una lista de sus cualidades:

Arte, misura, aere y dominio del dibujo.
Maniera, perspectiva y una cualidad natural.
Dios le dio milagrosamente esos dones.

Si tomamos los términos *aere*, *maniera* y *misura* en su acepción dentro de la danza, como los definen Domenico da Piacenza y sus alumnos, son una formulación crítica muy apta de Pisanello (fig. 42). *Aere*, de acuerdo a Guglielmo Ebreo es «presencia aérea y movimiento elevado, demostrando con la figura ...un énfasis suave y humano». *Maniera*, de acuerdo a Domenico, es «un movimiento moderado, ni demasiado ni muy poco, pero tan suave que la figura es como una góndola llevada por dos remos sobre las pequeñas ondas de un mar calmo, ondas que ascienden lentamente y descienden rápidamente».



41. Guglielmo Ebreo, *Trattato del ballo* (alrededor de 1470), Bibliothèque Nationale, París. MS. italien 973, miniatura en fol. 21 v.



42. Pisanello, *Estudios de una joven*, Museo Boymans van Beuningen, Rotterdam. Dibujo a pluma.

Misura es ritmo, pero un ritmo flexible, «la lentitud compensada por la rapidez».

Vimos cómo el tratado de Alberti sobre la pintura y el de Guglielmo Ebreo sobre la danza compartían una preocupación por los movimientos físicos como reflejo de movimientos mentales. El manual sobre danza era el más grandilocuente al respecto, ya que ése era todo el sentido de la danza, por lo menos desde un punto de vista intelectual. Domenico da Piacenza cita a Aristóteles en defensa del arte. Pero además de los principios, los tratados ofrecen, en la forma de las danzas que describen, modelos de disposición de figuras que expresan, de forma transparente, relaciones psicológicas. Las danzas eran semidramáticas. En la llamada *Cupido* o *Deseo* los hombres realizan una serie de evoluciones, sugiriendo a un mismo tiempo que están atados y que persiguen a sus compañeras, cuyo papel es la retirada. En la danza llamada *Celos* tres hombres y tres mujeres cambian de pareja y cada hombre pasa por una etapa en la que está solo, apartado de las otras figuras. En *Phoebus* dos mujeres actúan como contraste móvil de un hombre exhibicionista, etcétera.

La manera en que el tratamiento pictórico de las agrupaciones de figuras emparentaba con todo ello se ve generalmente mejor en la pintura de temas neoclásicos y mitológicos que en la religiosa. En estos temas el pintor se veía forzado a una invención nueva, en la moda del siglo XV, en lugar de limitarse a refinar y adaptar los moldes religiosos tradicionales a la sensibilidad del siglo XV. El *Nacimiento de Venus* de Botticelli (fig. 43) fue pintado hacia 1480 para Lorenzo di Pierfrancesco de Medici, como lo fuera la *Primavera* algunos años antes; su primo Lorenzo di Piero de Medici, el Magnífico, había compuesto una danza, *Venus*, probablemente hacia 1460:

Bassa danza llamada Venus, para tres personas, compuesta por Lorenzo di Piero di Cosimo di Medici.

Primero hacen un lento paso al costado, y luego se mueven juntos con dos pares de pasos hacia adelante, comenzando con el pie izquierdo; luego el bailarín del medio se vuelve y cruza con el dos pasos, uno con el pie izquierdo, hacia el costado, y otro con el derecho, también cruzando, y durante esos pasos del bailarín del medio, los otros dos se adelantan con dos pasos triples y dan media vuelta sobre el pie derecho en tal forma que se enfrentan; y luego dan dos

vueltas, una sobre el pie izquierdo y otra sobre el derecho; y luego se enfrentan con un paso triple, comenzando con el pie izquierdo; luego dan un rápido giro todos juntos; después el bailarín del medio se adelanta hacia los otros con dos pares de pasos hacia adelante; y al mismo tiempo los otros hacen una reverencia sobre el pie izquierdo...

Esto es cerca de una tercera parte de la danza, que se desarrolla sobre las mismas líneas y luego se repite. La forma es siempre la de dos figuras laterales que dependen de la central. El sexo no está especificado. La impresión de similaridad entre sus respectivos esquemas no supone desde luego que esa danza particular haya influido a ese cuadro en particular: es que tanto la danza como el cuadro de Venus habían sido creados para personas que poseían la misma costumbre de ver grupos artísticos. La sensibilidad que representa la danza suponía una competencia pública para interpretar agrupamientos de figuras, una experiencia general sobre arreglos semi-dramáticos que facultaba a Botticelli y a otros pintores para suponer una similar aptitud pública en la interpretación de sus propios conjuntos. Cuando tenía un nuevo tema clásico,



43. Botticelli, *El nacimiento de Venus* (alrededor de 1485), Uffizi, Florencia. Tabla.



44. Florentino, alrededor de 1465-1480, *Pareja de baile*. Grabado.

sin una tradición establecida para el arreglo y ninguna seguridad de que el asunto fuera conocido amplia o íntimamente, el pintor podía dejar que las figuras bailaran su relación, como les deja hacer Botticelli en *Pallas y el centauro* (figs. 44 y 45). No importa mucho que no tengamos familiaridad con el relato: el cuadro puede ser entendido en el espíritu de un *ballo a due*, una danza para dos.

8. El valor de los colores

Hemos estado examinando representaciones pictóricas de figuras humanas en términos que son precisamente eso: gente representada, no según normas aplicables a gente real sino según normas adaptadas de la experiencia de gente real.

Al mismo tiempo las figuras de los pintores, y su entorno, consistían también de colores y de formas, muy complicadas, y la preparación del siglo XV para comprender unos y otras no era el mismo que el nuestro.

Esto es mucho menos claro y probablemente menos importante en los colores que en las formas. Reunir series simbólicas de colores era un juego del final de la Edad Media, que se practicaba aún en el Renacimiento. San Antonino y otros expusieron un código teológico:

Blanco	pureza
Rojo	caridad
Amarillo oro	dignidad
Negro	humildad

Alberti y otros dieron un código elemental:

Rojo	fuego
Azul	aire
Verde	agua
Gris	tierra

Había un código astrológico, y Leonello d'Este, Marqués de Ferrara, se guiaba por él en la elección diaria de sus vestidos. Había también otros y, desde luego, el efecto es que sobre todo se anulaban entre sí. Cada uno podía ser funcional sólo dentro de muy estrechos límites; uno podría hacer referencia mental al código heráldico para los escudos de armas, o al código teológico al contemplar hábitos religiosos, y sin duda al código astrológico para examinar a Leonello d'Este. Pero a menos que la referencia a un código aparezca señalada por especiales pistas circunstanciales de ese tipo, no integra normalmente la asimilación de la experiencia visual. Los simbolismos de esta clase no son importantes en la pintura, aunque a veces hay peculiaridades que concuerdan con ellos. No hay código secreto que sea útil conocer, respecto a los colores de los pintores.

Lo más cercano a un código es lo que hemos encontrado antes, una mayor sensibilidad que la nuestra al esplendor relativo de los tintes y al medio de énfasis que eso



45. Botticelli, *Pallas y el Centauro* (alrededor de 1485), Uffizi, Florencia Tabla.

ofrecía al pintor. Los tintes no eran iguales, no eran percibidos como iguales, y el pintor y su cliente se adaptaban a este hecho como podían. Cuando Gerardo Starnina siguió sus instrucciones para usar azul de dos florines para la Virgen y azul de un florín para el resto (pág. 25), estaba acentuando una dis-

tinción teológica. Hay tres niveles de adoración: *latría* es la veneración máxima, que corresponde sólo a la Trinidad; *dulia* la reverencia ante la excelencia, que debemos a Santos, Angeles y Padres; *hyperdulia*, una forma más intensa de la anterior, corresponde solamente a la Virgen. En los frescos de Starnina, la *hyperdulia* se medía a dos florines la onza. Sin duda la *latría*, correspondiente al Padre, al Hijo y al Espíritu Santo se expresaba con énfasis de oro. El énfasis aportado por un pigmento valioso no era algo que los pintores dejaran de lado cuando, tanto ellos como sus clientes empezaron a mostrar reservas frente a la actitud de derrochar grandes cantidades de tales pigmentos. Habían colores claros, azules hechos de lapislázuli, o rojos hechos de plata y sulfuro, y había colores baratos y terrosos como el ocre y el marrón oscuro. El ojo era atrapado por los primeros antes que por los segundos (lámina en color IV).

Este puede parecernos un hecho mezquino —aunque sería racionalmente difícil decir por qué— y existía ante él en aquel momento cierto disgusto intelectual y, más claramente, pictórico: la tensión es una parte característica de la época. El disgusto se expresaba en un argumento en favor de la relatividad pura del color. El pronunciamiento literario más elocuente provino, hacia 1430, del humanista Lorenzo Valla, exasperado por una tonta jerarquía heráldica de colores que Bartolo de Sassoferrato, abogado del *trecento*, había establecido pomposamente:

Ahora examinemos las teorías de Bartolo sobre el color... el color oro (*aureus*) es el más noble de los colores, dice, porque la luz es representada por él; si alguien quisiera representar los rayos del sol, el más luminoso de los cuerpos, no podría hacerlo mejor que con rayos de oro; y está aceptado que no hay nada más noble que la luz. Pero si por oro entendemos un color leonado (*fulvus*) o amarillito rojizo (*rutilus*) o amarillento (*croceus*), ¿quién hay tan ciego o borracho como para llamar amarillento al sol? Levanta tus ojos, Bartolo, burro... y mira si no es de un color blanco plateado (*argenteus*).

¿Qué color pone después?... El azul, dice, es el siguiente, aunque la palabra que utiliza, bárbaramente, para señalar «azul» es el afeminado *azurus* en lugar de *sapphireus*. El aire, dice, está representado por ese color. ¿Pero no sugiere esto que está siguiendo ahora el orden de los elementos? Lo sugiere. ¿Pero por qué dejó fuera la Luna...? Si pones primero al Sol, debes poner segunda a la Luna, y si a uno lo llamas dorado al otro debes llamar plateado y al lado del sol, tal como la plata viene después del oro... Pones al color zafiro en segundo lugar, Bartolo, seducido por la jerarquía de los Elementos y alejado

de la jerarquía de los Cuerpos Celestiales. Desde luego no crees correcto tomar tus ejemplos en los metales, las piedras, las hierbas y las flores; habrían sido más apropiados, pero los viste como humildes y abyectos, oh, Bartolo, que te has fijado sólo en la constitución del Sol y del aire. Porque, si estás siguiendo el orden de los elementos, has mencionado dos pero has dejado fuera otros dos; y nosotros, esperando que continuara la progresión grandiosa y solemne, nos sentimos abandonados. Si el primer color es el del fuego y el segundo del aire, el tercero será el del agua y el cuarto el de la tierra...

Pero prosigamos. Un poco después el hombre dice que el blanco es el color más noble y que el negro es el inferior; en cuanto a los otros colores, son buenos en tanto que se aproximan al blanco e inferiores si se aproximan a la negrura. Hay varias cosas de las que quejarse en esto. ¿No recuerda ahora lo que dijo sobre el oro...? ¿Y por qué teñimos de púrpura al rojo más atractivo que el blanco? Porque aunque el blanco es en verdad el color más sencillo y puro, no es invariablemente el mejor...

¿Y qué diré del negro? En verdad encuentro que no está considerado como de inferior excelencia que el blanco: el cuervo y el cisne son ambos santos para Apolo... En mi opinión los etíopes son más hermosos que los indios⁴ por la precisa razón de que son más negros. ¿Por qué apelar a la autoridad humana cuando la autoridad celestial la hace endeble?... Si el Hacedor de todas las cosas no vio ninguna diferencia de valor en los colores, ¿por qué debemos hacerlo los pequeños humanos? ¿Sabemos más que Dios y nos avergüenza seguirle? En nombre de Cristo, aun si Bartolo no consideró las piedras, y las hierbas y las flores y tantas otras cosas en su pronunciamiento sobre la vestimenta y el adorno, ¿cómo pudimos no haber mirado la ropa de los pájaros: el pavo, el pavo real, el pájaro carpintero, la urraca, el faisán y todo el resto...? Vamos, escuchemos a este hombre en conflicto con Dios y con los hombres; fijemos una ley a nuestras chicas de Pavia, ahora que la primavera se acerca, para que no se atrevan a tejer guirnaldas, excepto como Bartolo lo recete... Pero basta de esto. Es estúpido fijar leyes sobre la dignidad de los colores.

Hay muchos textos pictóricos con una argumentación similar (lámina en color II).

El recurso de Valla de apoyarse en el sector de la Naturaleza (limitado, por no decir medieval) representado por los prados floridos, era un paso convencional: el escultor Filarete invocó los mismos prados en algunos comentarios, bastante inútiles, sobre los colores que van bien entre sí:

Aprened de la Naturaleza y del maravilloso arreglo de las flores y las hierbas en los prados. Todos los colores van bien con

el verde: el amarillo, el rojo y aun el azul. Se sabe muy bien cómo el blanco y el negro van bien entre sí. El rojo no va tan bien con el amarillo; va con el azul, pero mejor aún con el verde. El blanco y el rojo juntos quedan bien.

Los comentarios de Alberti sobre las armonías del color son menos simplistas, y no se vinculan con el simbolismo de los elementos que admitía superficialmente:

Será agradable que en un cuadro un color sea diferente del contiguo. Por ejemplo, si pintas a Diana con su grupo de ninfas, coloca a una ninfa con ropaje verde, otra con blanco, otra con rosado, otra con amarillo; diferentes colores para cada una, y en forma tal que los tonos suaves sean siempre contiguos a los oscuros. Si has conseguido este contraste [de matices y de tonos] la belleza de los colores será más clara y graciosa. Existe cierta afinidad de los colores, donde uno junto al otro producen un efecto agradable y valioso (lámina en color I). Un color rosado y un verde o azul, contiguos entre sí, se aportan recíprocamente belleza y apariencia. El blanco produce un efecto fresco y gracioso, no sólo junto al gris y al amarillo, sino junto a casi todo color. Los colores oscuros se destacan notablemente sobre los claros, y similarmente los claros se destacan si están rodeados por la oscuridad. Así el pintor dispondrá sus colores.

Los comentarios de Alberti sobre la combinación de colores son los más distinguidos que se han hallado, y la dificultad en comprender exactamente su sentido es una advertencia: las palabras no eran el medio por el que los hombres del siglo XV, ni nadie, pudieran registrar su sentido de los colores.

9. Volúmenes

En Florencia, y en la mayor parte de las ciudades sobre las que sabemos algo, un chico de las escuelas laicas, privadas o municipales —las alternativas eran las escuelas de la iglesia, ya en decadencia, o alguna de las pocas escuelas humanistas— era educado en dos etapas. Durante unos cuatro años, a partir de la edad de seis o siete, estaba en una escuela primaria o *botteghuzza*, donde aprendía a leer y a escribir, junto a algo de correspondencia comercial simple y de fórmulas notariales. Después, durante cuatro años, desde la edad de

10 u 11 años de edad, la mayor parte concurría a una escuela secundaria, el *abbaco*. Aquí leían algunos libros más avanzados, como Esopo o Dante, pero el peso de la enseñanza estaba ahora en las matemáticas. Unos pocos proseguían después hasta la universidad para convertirse en abogados, pero para casi todas las personas de clase media, las habilidades matemáticas de la escuela secundaria eran la culminación de su formación y equipamiento intelectual. Han quedado muchos de sus textos y manuales, y se puede ver claramente de qué tipo era esa matemática: era una matemática comercial, adaptada a las necesidades de los comerciantes, y sus dos principales competencias están profundamente vinculadas a la pintura del siglo XV.

Una era el aforo. Es un hecho importante para la historia del arte que las mercaderías se hayan embalado regularmente en envases de tamaño estándar sólo desde el siglo XIX: previamente, cada recipiente —fuera barril, saco o fardo— era único, y calcular rápida y exactamente su volumen era una condición del negocio. Cómo hacía una sociedad para aforar sus barriles y verificar sus cantidades es cosa importante de saber, porque es un índice de su competencia y hábitos para el análisis. Por ejemplo, la Alemania del siglo XV parece haber aforado sus barriles con bastones o reglas de compleja preparación y con instrumentos que daban ya la respuesta directamente: esa tarea era hecha a menudo por un especialista. Un italiano, en cambio, medía sus barriles con geometría y el número II.

Tenemos un barril, cada uno de cuyos extremos tiene 2 *bracci* de diámetro, el diámetro en la parte gruesa es $2\frac{1}{4}$ *bracci*, y a medio camino entre ella y el extremo es $2\frac{2}{9}$ *bracci*. El barril tiene 2 *bracci* de largo. ¿Cuál es su medida cúbica?

Eso es como un par de conos truncados. Cuádrase el diámetro en los extremos: $2 \times 2 = 4$. Luego el cuadrado del diámetro medio, $2\frac{2}{9} \times 2\frac{2}{9} = 4\frac{76}{81}$. Súmese eso: $8\frac{76}{81}$. Multiplicamos $2 \times 2\frac{2}{9} = 4\frac{4}{9}$. Agregamos esto a $8\frac{76}{81} = 13\frac{31}{81}$. Dividimos por 3 = $4\frac{112}{243}$... Ahora el cuadrado de $2\frac{1}{4} = 2\frac{1}{4} \times 2\frac{1}{4} = 5\frac{1}{16}$. Lo agregamos al cuadrado del diámetro medio: $5\frac{5}{16} + 4\frac{76}{81} = 10\frac{1}{129}$. Multiplicamos $2\frac{2}{9} \times 2\frac{1}{4} = 5$. Lo agregamos a la suma previa: $15\frac{1}{129}$. Dividimos por 3: $5\frac{1}{3888}$. Los agregamos al primer resultado: $4\frac{112}{243} + 5\frac{1}{3888} = 9\frac{1792}{3888}$. Multiplicamos esto por 11 y luego dividimos por 14 [es decir, multiplicamos por $\pi/4$]: el resultado final es $7\frac{23600}{54432}$. Esa es la medida cúbica del barril.



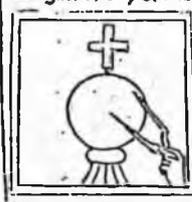
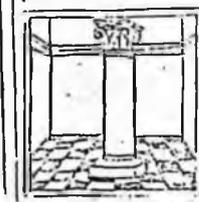
46. Piero della Francesca, *Madonna del Parto* (alrededor de 1460), Cimitero, Monterchi. Fresco.

Es un mundo intelectual especial.

Estas instrucciones para medir un barril son de un manual matemático para comerciantes escrito por Piero della Francesca, *De abaco*, y la conjunción de pintor con geometría mercantil es significativa. Los mecanismos que Piero o cualquier pintor ponían en práctica para analizar las formas que pintaban eran las mismas que Piero o cualquier persona del comercio

utilizaba para estimar cantidades (fig. 47). Y es muy real la conexión entre cálculo y pintura que el mismo Piero encarna. Por un lado, muchos de los pintores, que eran también gente de negocios, habían atravesado la educación matemática secundaria en las escuelas laicas: ésta era la geometría que conocían y utilizaban. Por otro lado, el público culto tenía esas mismas competencias geométricas para mirar los cuadros; ése era un medio en el que estaban equipados para formular apreciaciones, y los pintores lo sabían.

Una forma obvia de que el pintor suscitara la respuesta del cálculo era hacer un uso intencionado del repertorio de objetos típicos que se utilizaban en ejercicios de cálculo, las cosas familiares con las que el observador había aprendido su geometría: cisternas, columnas, torres de ladrillo, suelos embaldosados y además. Por ejemplo, casi todo manual utilizaba un pabellón como ejercicio para cálculos de superficie; se trataba de un cono, o una combinación de cilindro y cono

<p>Eglie un canale pieno duue pigiare che e lungo 4 braccia e largo 2 braccia e alto 2 braccia no sapere quanto uino rendera calando p la uinaccia ma il $\frac{1}{2}$ sil $\frac{1}{2}$ Lio: e $\frac{1}{2}$ della tenuta occupi la uinaccia e $\frac{1}{2}$ della tenuta cil uino</p>	<p>Eglie un uino pieno duue pigiare che il diametro del fondo e 4 braccia e quello di bocca e 3 braccia e alto nel mezzo 3 braccia uo sapere quanto uino rendera redendo e $\frac{1}{2}$ della sua tenuta e rimanendo e $\frac{1}{2}$ della tenuta i uinaccia</p>	<p>Eldiametro della palla della cupola e 4 braccia: Uo sapere quanto grano terrebbe la detta palla et quante braccia di panno quadro bisognerebbe uelirla</p>	<p>Eglie una colonna di pietra tonda el el diametro della sua basa e 2 braccia et e alta 14 braccia Uo sapere quanto pesera: pesando il braccio quadro 1600 libbre</p>
<p>10 — 20 — $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ 340 5 — 14 $\frac{1}{2}$ rendera barili > 0 $\frac{1}{2}$</p>	<p>4 $\frac{1}{2}$ — 1 $\frac{1}{2}$ — 3 3 $\frac{1}{2}$ — 1 $\frac{1}{2}$ — 3 $\frac{1}{2}$ — 3 — 3 $\frac{1}{2}$ 4 — 4 — 64 — 1 $\frac{1}{2}$ — 1 $\frac{1}{2}$ 16 — 1 $\frac{1}{2}$ — 6 $\frac{1}{2}$ 1 > 6 — 1 $\frac{1}{2}$ — 5 1 > 3 — 17 $\frac{1}{2}$ barili</p>	<p>4 — 4 16 — 4 $\frac{1}{2}$ — 64 — 21 > 04 $\frac{1}{2}$ — 64 — 77 $\frac{1}{2}$ — 3 terrebbe 101 $\frac{1}{2}$ stia 4 — 4 16 — 1 $\frac{1}{2}$ 14 1 > 6 4 — 1 $\frac{1}{2}$ bisognera 50 $\frac{1}{2}$ braccia</p>	<p>— 2 — 1600 $\frac{1}{2}$ — 1 $\frac{1}{2}$ — 44 14 3 $\frac{1}{2}$ — 22 1600 1 > 8000 1 > 800 pesera libbre 140800</p>
			

47. Ejercicios de cálculo. De Filippo Calandri, *De Arithmetica* (Florença, 1491), pp. 0 lv v-0 v r.

o de cilindro y cono truncado, y se preguntaba cuánta tela haría falta para cubrir todo el pabellón. Cuando un pintor como Piero utilizaba un pabellón en sus cuadros (fig. 46) estaba invitando al público a calcular. No se trataba de que los espectadores trataran de hacer cálculos sobre superficies o volúmenes, desde luego, sino de que estaban dispuestos a reconocer al pabellón, primero como una combinación de cilindro y cono, y luego como algo que se desviaba de los estrictos cilindro y cono. El resultado era una conciencia agudizada del pabellón como un volumen individual y como una forma. No hay nada trivial en el uso que Piero hacía aquí de las habilidades del público; era una forma de cumplir la tercera exigencia que la Iglesia hacía al pintor, la de que debía explotar la especial cualidad de inmediatez y vigor del sentido de la vista. La valoración precisa y familiar del pabellón que formulaba el observador hacía de puente entre su propia posición en la vida cotidiana y el misterio de la concepción de la Virgen, de modo similar a como los tres Angeles hacían de intermediarios entre espectador y cuadro en el *Bautismo de Cristo*.

En sus apariciones públicas, el pintor dependía más normalmente de la disposición general del público a calcular. Para el hombre de comercio, casi todo era reducible a cifras geométricas existentes bajo las irregularidades de superficie: la pila de granos se reduce a un cono, el barril a un cilindro o a una combinación de conos truncados, el manto a un círculo de material apoyado en un cono de otro material, la torre de ladrillos a un cuerpo cúbico compuesto, integrado por una cantidad calculable de cuerpos cúbicos más pequeños, etcétera. Este hábito del análisis es muy cercano al análisis de apariencias que hace el pintor (fig. 48). Así como un hombre calculaba un fardo, un pintor examinaba una figura. En ambos casos hay una reducción consciente de masas irregulares y de vacíos a combinaciones de cuerpos geométricos. Un pintor que dejaba trazos de tal análisis en su pintura (fig. 50) estaba dejando pistas que su público estaba equipado para recoger.

Hay varias formas de ver el sombrero de Niccolò da Tolentino en la *Batalla de San Romano* de Uccello (fig. 49). Una es como sombrero redondo con una corona flotante; otra es una combinación de cilindro y de ancho disco poligonal que simula un sombrero. No son mutuamente exclusivas: Lorenzo de Medici, que tenía este cuadro en su alcoba, habría visto ambas y



48. Giovanni Bellini, *El retablo de San Jobbe* (alrededor de 1480), Accademia, Venecia. Tabla.

lo habría aceptado como una suerte de broma geométrica en serie. Llama inicialmente la atención por su tamaño exagerado y su esplendor; luego, en una segunda etapa, por la paradoja de que el dibujo sobre este sombrero de tres dimensiones se comporte como si sólo tuviera dos, extendiéndose en forma chata sobre la superficie plana sin atender a la forma del objeto; luego, en una tercera etapa, por cierta ansiedad sobre el polígono de la corona. Es un polígono, ciertamente, ¿pero es heptagonal o hexagonal? Se trata de un sombrero problemático, y como forma de hacer llamativo a Niccolò da Tolentino, el recurso de la paradoja y la ambigüedad es obviamente efectivo, aunque la geometría sea menos profundamente funcional en la narrativa que en el caso del pabellón de Piero. Pero pensar en la corona como en un polígono exige no sólo ciertos hábitos de inferencia —como la presunción de que la parte que no se puede ver es una continuación regular de la que sí se puede ver— sino también un factor de energía y de interés: es decir, no nos molestaríamos en llegar hasta allí si no disfrutáramos de alguna manera con el ejercicio, aunque sólo fuera en el nivel de ejercitar



49. Paolo Uccello, *La batalla de San Romano* (detalle), National Gallery, Londres. Tabla.



50. Antonello da Messina, *Virgen Anunciata* (alrededor de 1473), Alte Pinakothek, Munich. Tabla.

habilidades que valoramos altamente. El estilo pictórico de Uccello debe encontrarse, para funcionar, con el debido estilo cognoscitivo.

Los conceptos geométricos de un hombre habituado a hacer aforos y mediciones y la disposición a ponerlos en práctica, agudizan la capacidad para discernir y apreciar masas concretas. En un alto nivel, es probable que sea consciente que



51. Pisanello, *La Virgen y el Niño con San Jorge y San Antonio Abad* (detalle), National Gallery, Londres. Tabla.

el personaje de Adán en la *Expulsión del Paraíso* de Masaccio (fig. 29) es una combinación de cilindros, o que la figura de María en la *Trinidad* de Masaccio (fig. 64) es un voluminoso cono truncado. En el mundo social del pintor en el Quattrocento esto suponía un estímulo para utilizar todos los medios que le eran posibles —en el caso de Masaccio, la convención toscana de sugerir una masa, representando los tonos de luz y sombra que produciría sobre ella una fuente de luz—, para registrar claramente

sus volúmenes, con habilidad reconocible. Un pintor que trabajara sobre otras convenciones utilizaría medios diferentes con una finalidad similar. Por ejemplo, Pisanello procedía de una tradición de la Italia del norte, que registraba una masa, menos por medio de tonos que por medio de sus perfiles característicos. Podía satisfacer la sensibilidad calculista con figuras colocadas en actitudes retorcidas, contrastantes, para que el borde que presentaban al plano pintado diera vueltas en espiral alrededor del cuerpo, como una hiedra alrededor de una columna (fig. 51). En muchas partes de Italia la gente parece haber preferido esta convención, quizá porque era la clase de pintura a la que estaban habituados, o quizá porque les gustaba la impresión móvil que causaba. En todo caso, el *San Jorge* de Pisanello es a su manera una muestra acabada de cálculo.

10. Intervalos y proporciones

En su tratado *Sobre la Vida Civil*, el florentino Matteo Palmieri, del que hemos visto ya la descripción sobre la procesión del Día de San Juan, recomendaba el estudio de la geometría para agudizar las mentes de los niños. El banquero Giovanni Rucellai recordaba esto, pero reemplazaba la geometría con la aritmética: «equipa y empuja a la mente a examinar temas sutiles». Esta aritmética era la otra parte de la matemática comercial que integraba el centro de la cultura del Quattrocento. Y en el centro de su aritmética comercial estaba el estudio de la proporción.

El 16 de diciembre de 1486 el matemático Luca Pacioli estaba en Pisa, y durante el día fue a visitar el depósito de telas de su amigo Giuliano Salviati. Otro comerciante florentino, Onofrio Dini, estaba también allí, y se produjo una conversación. Una de las cosas que dijo el florentino Onofrio Dini era el siguiente problema: Un hombre está en su lecho de muerte y desea hacer su testamento. Sus riquezas llegan a 1.000 ducados, de los cuales deja 200 ducados a la iglesia y quedan 800. La esposa del hombre está a punto de tener un hijo, y el padre desea formular una previsión expresa para su viuda y para el huérfano. Por tanto hace esta disposición: si se trataba de una niña, ella y su madre habrían de compartir por igual el dinero, 400 ducados cada una; si, en cambio, es un varón, llevará 500 ducados,

y la viuda sólo 300. Poco después murió el hombre, y a su tiempo llegó el parto. Pero la viuda dio nacimiento a mellizos, y, para complicar las cosas, uno de ellos era un varón y otro un niña. El problema es: si se cumplen las proporciones entre madre, hijo e hija que había dispuesto el difunto, ¿cuántos ducados recibiría cada uno?

Onofrio Dini probablemente no era consciente de ello, pero el juego de proporciones que había planteado era un juego oriental: el mismo problema de la viuda y los mellizos aparece ya en un libro árabe medieval. A su vez los árabes habían aprendido de la India esta clase de problema y las matemáticas que suponía, porque se trataba de un desarrollo hindú del siglo VII, o antes. Junto con muchos otros aspectos de las matemáticas, estos problemas propios de la cultura islámica fueron llevados a Italia, a principios del siglo XIII, por Leonardo Fibonacci de Pisa. En el siglo XV, Italia estaba llena de problemas como el de la viuda y los mellizos. Cumplían una función enteramente práctica: bajo las vestimentas de la viuda y los mellizos están tres capitalistas primerizos, repartiéndose sus beneficios de acuerdo a sus respectivas inversiones en alguna operación mercantil. Se trata de las matemáticas de la sociedad comercial, y es en este contexto que Luca Pacioli narra el cuento de Onofrio Dini en su *Summa de Arithmetica* en 1494.

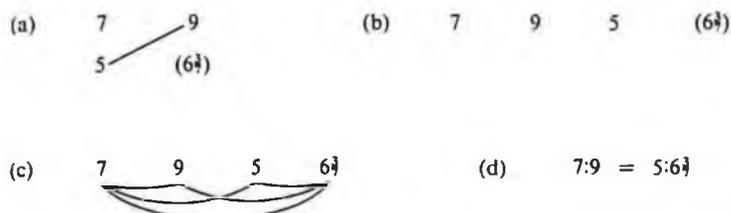
El utensilio aritmético universal de la gente italiana culta en el comercio del Renacimiento era la regla de tres, también conocida como la Regla de Oro y como la Llave del Comerciante. Se trataba básicamente de una cosa muy simple; Piero della Francesca explica:

La regla de tres dice que uno debe multiplicar lo que uno quiere saber por lo que sea distinto a ella, y dividir el producto por la cosa restante. Y la cifra que surge de esto es de la naturaleza de aquello a lo cual era distinta en el primer término; y el divisor es siempre similar a la cosa que uno quiere saber.

Por ejemplo: siete *bracci* de tela valen nueve liras; ¿cuánto valdrán cinco *bracci*?

Hágase así: multiplíquese la cantidad que uno quiere saber por la cantidad que valen siete metros de tela, o sea nueve. Cinco veces nueve hacen cuarenta y cinco. Divídase por siete y el resultado es seis y tres séptimos.

Había distintas convenciones para estipular las cuatro cifras del problema:



En el siglo XIII Leonardo Fibonacci había utilizado la forma islámica *a*). En el siglo XV mucha gente prefería poner los términos en una línea recta, como en *b*). En algunos libros esta convención se transformó en la del Renacimiento posterior al conectar las cifras con líneas curvas, como en *c*). Actualmente representaríamos la relación como en *d*), pero esta notación no fue usada antes del siglo XVII. Las líneas curvas en la notación *c*) no eran sólo decoración: anotaban las relaciones entre los términos, porque los términos de una serie en la regla de tres se encuentran en proporción geométrica. Está en la naturaleza de la forma y de la operación 1) el primer término es al tercero lo que el segundo es al cuarto, y asimismo que, 2) el primero es al segundo lo que el tercero es al cuarto, y asimismo que, 3) si se multiplica el primero por el cuarto, el producto será el mismo que el de la multiplicación del segundo por el tercero. Anotar gráficamente estas relaciones permitía verificar los cálculos.

La regla de tres era la forma en que el Renacimiento trataba los problemas de la proporción. Los problemas de la proporción incluían: el pastoreo, la comisión, el descuento, la reducción de tara, la adulteración de mercaderías, la venta, el cambio de monedas. Estas operaciones eran entonces más importantes de lo que lo son ahora. Por ejemplo, los problemas de cambio eran de una extraordinaria complejidad porque cada ciudad importante tenía no sólo su propia moneda sino sus propios pesos y medidas. La figura 52 es una página del *Libro di mercatantie* florentino de 1481, y se refiere a las diferencias entre las medidas florentinas y las de algunas otras ciudades. La gente del Quattrocento afrontaba esta formidable confusión mediante la regla de tres, y una buena mitad de cualquiera de sus tratados de aritmética está dedicada a ella. Las dificultades no eran

Libbre cento di Firenze fanno in Vinegia libbre c. xiiii. & duo septimi alfoftile: Libbre cento di Firenze fanno in Vinegia libbre .lxxi. & duo septimi algroffo. Libbra una doro filato di Vinegia fa in Firenze onze undici danar. xiiii. Onze oſto dariento ſodo di Vinegia fa in Firenze onze oſto danar dieci Braccia quaranta di panno di Firenze fanno in Vinegia braccia trentacinque & inco. Staia tre & mezo in tre & tre quarti di grano di Firenze fa in Vinegia ſtaia uno. Cagno uno & un terzo di vino di Firenze fa in Vinegia anfore uno. Moggio uno di ualonia che in Vinegia ſtaia dodici peſa in Firenze libbre oſtocinquantia in nouecento. Migliaio uno dolio di Vinegia che da inietti quaranta torna in Firenze orcia uenti & un octauo o circa peſa il mirro delloio in Vinegia libbre treta onze tre algroffo & ei amifura libbre. xxv.

¶ Firenze con Padoua. Capi. xxiiii. Libbre cento di Firenze fanno i Padoua libbre. c. xiiii. & duo ſeptimi.

¶ Firenze con Cremona. Capi. xxiiii. Libbre cento di Firenze fanno in Cremona. cento tredici in cento quator dici. Cane dieci di panno di Firenze fanno in Cremona braccia quaranta.

¶ Firenze con Milano. Capi. xxv. Libbre cento di Firenze fanno in Milano lib. c. v. Libbra una dariento di Firenze fa in Milano onze ¶ Firenze con Vienna del dalſinato. Ca. xxvi. Marcho uno dariento di uienna fa in Firenze onze oſto danar tredici.

¶ Firenze con Ziara. Capi. xxvii. Libbre cento di Ziara di ſtauonia fanno in Firenze libbre. lxxxix. Marcho uno dariento di Ziara fa in Firenze onze oſto danar dieci

¶ Firenze con Raugia di ſchiauonia. Ca. xxviii Libbre cento di cera di Raugia fanno in Firenze libbre cento cinque. Libbra una dariento di Raugia fa in Firenze onze undici & mezo.

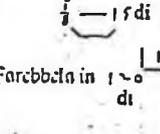
¶ Firenze con Chiarenza. Capi. xxix. Cane dieci di panno di chiarenza fanno in Firenze. xi. & mezo. Moggio un duua paſſa di chiarenza fanno in Firenze libbre. lxxviii. Moggio uno di ualonia di chiarenza fa in Firenze libbre Libbre. c. di Firenze fanno in chiarenza libbre. lxxxviii Onze. i. di Firenze fa in chiarenza pō. vi. & un quarto. Moggio uno di grano di chiarenza fa in Firenze ſtaia uentidua.

¶ Firenze con Modon & Corò della morea. ca. 30. b ii

52. Medidas florentinas de cambio con las de otras ciudades. Del *Libro di mercatantie et usanze de paesi* (Firencia, 1481), pp. b i v. - b ii r.

las de la forma misma, que es simple, sino las de reducir un problema complejo a esa forma, con los términos correctos en los sitios correctos; y para problemas como el interés compuesto, la forma era ampliada de modo que en lugar de los tres términos iniciales se tenían muchos más.

Así, por medio de la práctica diaria la gente del siglo XV se hizo diestra en reducir las más diversas clases de información a una fórmula de proporción geométrica: A es a B como C es a D. Para nuestro propósito, lo importante es la identidad de competencia que suponían los problemas de la sociedad mercantil o del cambio de moneda con los de hacer y mirar cuadros. Piero della Francesca tenía la misma preparación para los tratos comerciales que para el sutil juego de intervalos en sus cuadros (lámina en color I) y es interesante que la explique en relación con su uso comercial y no con el pictórico. El hombre de comercio tenía una preparación relevante para la proporciona-

<p>Tre maestri tolsono a fare una casa: el primo perse solo la farebbe in 10 di el secondo la farebbe in 12 di: el terzo la farebbe in 15 di: uo sapere lauorato costoro infeme tutate i quati di farebbono la sopra detta casa.</p>	<p>Uno maestro farebbe un lauorio in 10 di e u naltro lo farebbe in 40 di. Hora qsti dua maestri tolsono un compagno e lauorarono tutate el detto lauorio i 15 di. Uo sapere quel terzo compagno che tolsono i quanti di harebbe per se solo facto il sopradetto lauorio.</p>	<p>Eglie una coppa di 120 once: el copbio pesa il $\frac{1}{2}$ di tutta la coppa el nappo pesa il $\frac{1}{3}$ di tutta: e il gambo pesa 20 once: uo sapere quanto pesa tutta la coppa</p>	<p>Eglie un peche che tra po pesa il $\frac{1}{2}$ di tutto il peche e la coda pesa il $\frac{1}{3}$ di tutto il peche e il busto dimezo pesa 30 once uo sapere quanto pesa tutto il peche</p>
$\begin{array}{r} 10 \quad 12 \quad 15 \\ \text{di} \quad 10 \quad 1 \\ \hline 10 \\ 12 \\ 15 \\ \hline 37 \end{array}$ <p>Farebbono in 4 di</p>	$\begin{array}{r} 10 \quad 40 \quad 15 \\ \text{di} \quad 10 \quad 15 \\ \hline 10 \quad 15 \quad 40 \\ \hline 65 \end{array}$ <p>Farebbe in 10 di</p>	$\begin{array}{r} 120 \\ 60 \\ 40 \\ \hline 120 \text{ pesa } 11 \frac{1}{3} \text{ oncia} \end{array}$	$\begin{array}{r} 120 \\ 60 \\ 30 \\ \hline 210 \text{ pesa } 36 \text{ once} \end{array}$
			

53. Ejercicios de proporción. De Filippo Calandri, *De Arithmetica* (Florenca, 1491), pp. l v - l iii r.

lidad de la pintura de Piero, porque el pequeño paso desde las proporciones internas de una sociedad mercantil a las proporciones internas de un cuerpo físico se daba naturalmente en el curso normal de los ejercicios comerciales. En la figura 53, por ejemplo, hay dos problemas de proporción relativas a una copa y a un pez. La tapa, el recipiente y el pie de la copa, y la cabeza, cuerpo y cola del pez, están puestos en proporción: no de dimensión sino en cuanto al asunto, comercialmente relevante, del peso. Las operaciones son similares a las vinculadas al estudio de las proporciones en una cabeza de hombre, como lo describe Leonardo en la figura 54:

De *a* hasta *b* —es decir, desde la raíz del pelo al frente hasta la parte superior de la cabeza— debe ser igual a *cd*, es decir, desde la base de la nariz a la juntura de los labios en el medio de la boca; desde el ángulo interno del ojo, *m*, a la parte superior de la cabeza, *a*, es igual a la distancia de *m* hacia el mentón *s*; *s*, *c*, *f* y *b* son equidistantes entre sí.

La elaboración teórica de las proporciones de un cuerpo humano era un asunto bastante sencillo, en cuanto a su nivel matemático, en comparación con aquello a que estaban acostumbrados los comerciantes.

La proporción geométrica de los comerciantes era un método de conocimiento preciso de relaciones. No era una pro-



54. Leonardo da Vinci, *Estudio de las proporciones de una cabeza*, Royal Library, N.º 12601, Windsor. Pluma.

porción armónica, de ninguno de los tipos convencionales, sino un medio por el cual podía manejarse una proporción armónica. Aún más que eso, su concisa sugestión suponía una tendencia hacia la proporción armónica. En la figura 55, Leonardo está utilizando la regla de tres para un problema sobre pesos en una balanza, y termina con las cuatro cifras 6 8 9 (12); se trata de una secuencia muy simple, a la que todo comerciante está



55. Leonardo da Vinci, *Cálculo con la regla de tres (6:8 9:12)*, Museo Británico, Londres, MS Arundel 263, fol. 32 r.



56. La escala armónica. De Franchino Gafurio, *Theorica Musicae* (Nápoles, 1480), página de título. Grabado en madera.

habitado. Pero es asimismo la secuencia de la escala armónica pitagórica— tono, diatessaron, diapente, diapasón— tal como era mencionada en la teoría musical y arquitectónica del siglo XV (fig. 56). Tómense cuatro trozos de cuerda de igual consistencia, de 6, 8, 9 y 12 pulgadas de largo, y hágaselos vibrar con una tensión igual. El intervalo entre 6 y 12 es una octava; entre 6 y 9 o entre 8 y 12 es una quinta; entre 6 y 8 o entre 9 y 12 una cuarta; entre 8 y 9 un tono. Esta es la base de la armonía occidental, y el Renacimiento podía anotarla bajo la forma de regla de tres: las *Reglas de las Flores de la Música* de Pietro Cannuzio llegaban a colocar esta notación de la escala armónica al comienzo de su página inicial (fig. 57) como una invitación al ojo mercantil. En la *Escuela de Atenas* de Rafael el atributo de Pitágoras es una tabla con el mismo motivo numerado VI, VIII, IX, XII. La serie armónica de intervalos utilizada por los músicos y a veces por arquitectos y pintores era accesible a los conocimientos ofrecidos por la educación comercial.

Desde luego, el riesgo es aquí el de la exageración: sería absurdo sostener que toda esta gente del comercio andaba buscando series armónicas en los cuadros. La conclusión a extraer es menos absoluta. Es, ante todo, que la educación del Quattrocento atribuía un valor excepcional a ciertas habilidades matemáticas, al cálculo y a la regla de tres. Esas personas no sabían más matemáticas que nosotros; casi todos ellos sabían menos que nosotros. Pero conocían en forma absoluta su zona especializada, la utilizaban en asuntos importantes con más frecuencia que nosotros, hacían juegos y bromas con ella, compraban libros lujosos al respecto y estaban orgullosos de su adelanto en la materia; se trataba de una fracción relativamente mayor de su equipamiento intelectual formal. En segundo lugar, esa especialización constituía una disposición hacia la experiencia visual, dentro o fuera de los cuadros, que adquiría maneras especiales: prestar atención a la estructura de formas complejas, como combinaciones de cuerpos geométricos regulares y como intervalos comprensibles en serie. Como tenían práctica en manejar proporciones y en analizar el volumen o la superficie de cuerpos compuestos, eran sensibles a los cuadros que contuvieran procesos similares. En tercer lugar existe una continuidad entre las competencias matemáticas utilizadas por la gente del comercio y las utilizadas por el pintor para producir la proporcionalidad pictórica y la lúcida solidez que nos parecen ahora tan notables. El emblema de esta continuidad es el *De*

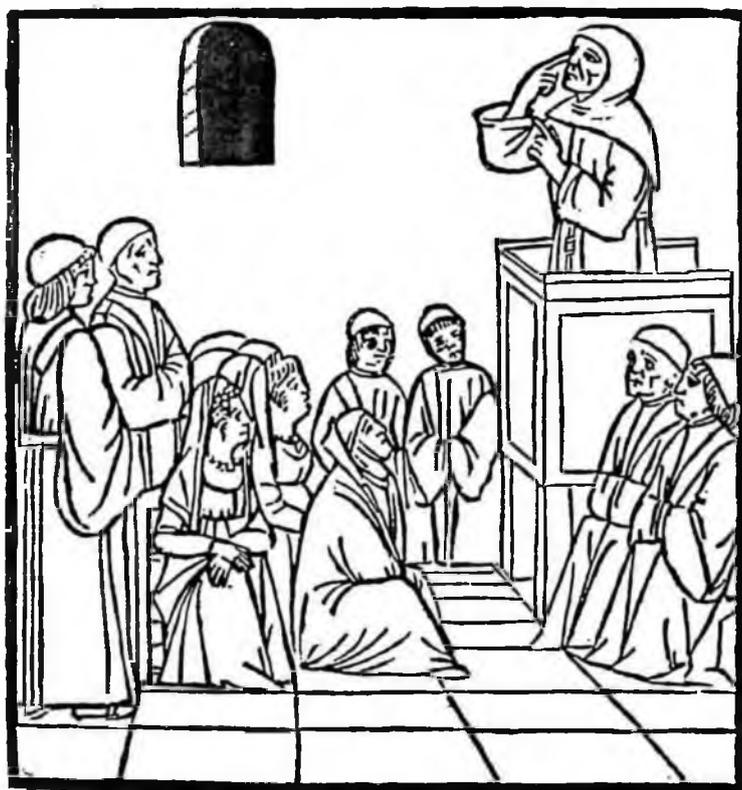
abaco de Piero. El *status* de tales habilidades en su sociedad un incentivo para que el pintor las desplegara gozosamente en sus cuadros. Como podemos verlo, lo hizo. Era por su habilidad *conspicua* que su patrón le pagaba.



57. La escala armónica. De Pietro Cennino. *Regule florum musices* (Florencia, 1510), página de título. Grabado en madera.

11. El ojo moral

Este capítulo se ha ido haciendo cada vez más secular en las materias que hemos tratado pero esto puede ser un poco engañoso. En verdad, es posible que las calidades pictóricas que nos parecen teológicamente neutrales —la proporción, la perspectiva, el color, la variedad, por ejemplo— no lo fueran. Un imponderable lo constituye el ojo moral y espiritual (fig. 58) capaz de interpretar varios tipos de interés visual en términos morales y espirituales. Hay dos clases de literatura religiosa del Quattrocento que nos dan pistas, aunque sólo pistas, sobre cómo eso podía enriquecer la percepción de los cuadros. Una es un tipo de libro o sermón sobre la cualidad sen-



58. El ojo moral y espiritual. De Petrus Linceus, *Libro del occhio morale et spirituale* (Venecia, 1496), página de título. Grabado en madera.

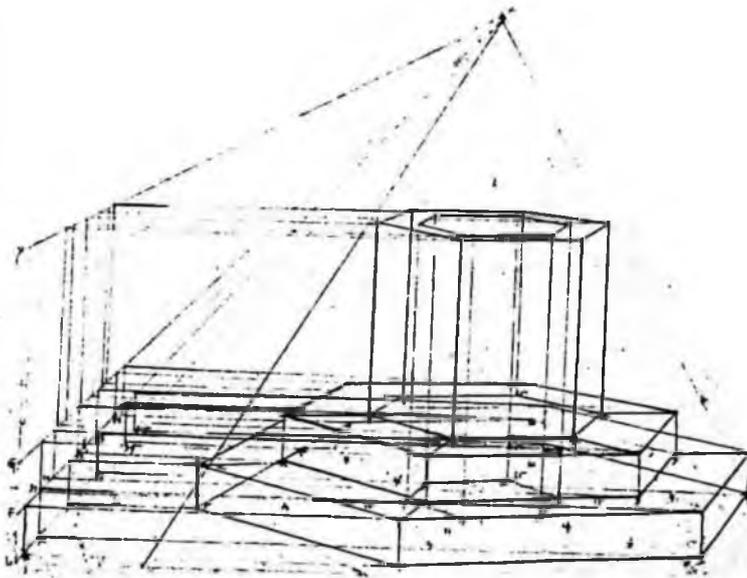
sible del paraíso, y la otra es un texto en el que las propiedades de la percepción visual normal son explícitamente moralizadas.

En la primera, la visión es el más importante de los sentidos, y son grandes los deleites que le esperan en el cielo. El texto *Sobre los deleites sensibles del cielo* de Bartolomé Rimbertino, impreso en Venecia en 1498, que es una relación muy completa de estos asuntos, distingue tres clases de progreso en nuestra experiencia visual de mortales: una mayor belleza en las cosas vistas, una mayor precisión en el sentido de la visión, una variedad infinita de objetos a ver. La mayor belleza reside en tres características: luz más intensa, color más nítido y mejor proporción (sobre todo en el cuerpo de Cristo); la mayor precisión de la vista incluye una capacidad superior para hacer distinguos entre una forma o color y otra forma o color, y en la capacidad de penetrar tanto la distancia como los objetos intermedios. Como lo resumía otro tratado del mismo título, *Sobre los deleites sensibles del cielo* de Celso Maffei, en 1504: «La visión será tan aguda que las menores diferencias de color y las variaciones de forma serán discernibles, y no quedarán impedidas por la distancia o por la interposición de objetos sólidos.» La última de estas nociones es para nosotros la más extraña; Bartolomé Rimbertino explica las ideas en que se sustenta:

Un objeto intermedio no impide la visión de lo bendito... Si Cristo, aun estando en el cielo después de su Ascensión, vio a su querida madre, que estaba aún en la tierra y orando en su habitación, claramente la distancia y la interposición de una pared no perjudica la visión. Lo mismo es cierto cuando la cara de un objeto es ocultada del espectador por un cuerpo opaco que interfiere... Cristo podía ver el rostro de su madre cuando ella estaba prostrada en el suelo... como si estuviera mirando directamente a ese rostro. Está claro que los benditos pueden ver el frente de un objeto desde atrás, el rostro desde la nuca.

Lo más cerca a que podría llegar la experiencia mortal sería, quizás, a través de una estricta convención de perspectiva aplicada a una configuración regular, como ocurre en el dibujo del brocal de aljibe por Piero della Francesca (fig. 59).

Pero en el segundo tipo de texto se discuten algunos aspectos de nuestra percepción normal de mortales. De



59. Piero della Francesca, *Un brocal de aljibe*. De *De prospectiva pingendi*, Biblioteca Palatina, Parma, MS. 1576, fol. 20 v.

oculo morali et spirituali (Sobre el ojo moral y espiritual) de Pedro de Limoges fue un libro del siglo XIV que tuvo alguna fama en Italia durante el siglo XV; una traducción italiana, *Libro del occhio morale*, fue publicada en 1496. Su plan era claro:

...muchas cosas se exponen en textos sagrados sobre nuestra visión y nuestro ojo físico. De allí queda claro que una consideración sobre el ojo y sobre lo que a él le corresponde, es un medio muy útil de conocer con mayor plenitud la sabiduría divina.

Una de las formas que el autor desarrolla es tomar una serie de conocidas curiosidades ópticas —que un palo sumergido a medias en el agua parece quebrado, por ejemplo, y que si se pone un dedo delante de la llama de una vela se llegan a ver dos dedos— y extrae de allí sus moralejas. Las llama «Trece cosas maravillosas sobre la visión del ojo que contienen información espiritual». La número once de esas maravillas es un ejemplo que se relaciona con la percepción de cuadros:

La maravilla undécima de la visión.

Está probado por la ciencia de la perspectiva que si uno está privado de rayos directos o de líneas de vista, no puede estar seguro de la cantidad o tamaño del objeto que uno ve; por otro lado, puede comprender bien su tamaño si lo enfoca con líneas directas de vista. Esto está claro en el caso de objetos que se ven a través del aire o a través del agua [cuya cantidad es difícil de calibrar]. Similarmente podemos reconocer un pecado y comprender su cantidad relativa, por medio de un hombre que vea al pecado directamente y con el ojo de la razón. Un doctor de la iglesia u otro hombre ilustrado mira directamente al pecado... El pecador, sin embargo, cuando comete el pecado no reconoce el grado exacto de error de su pecado, y no lo mira con visión directa sino con una línea oblicua y quebrada...

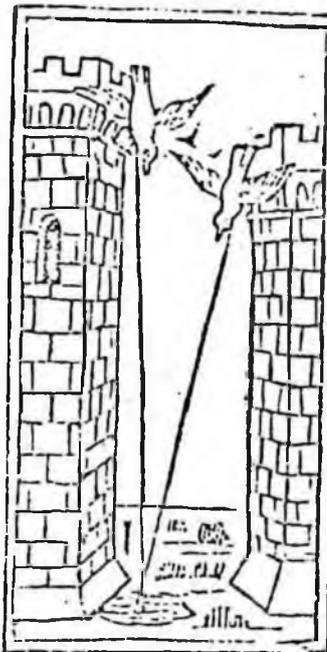
No sería difícil matizar este texto hasta convertirlo en una moralización sobre la perspectiva lineal del pintor del Quattrocento.

El principio básico de la perspectiva lineal que utilizaban es de hecho muy simple: la visión sigue líneas rectas, y las líneas paralelas hacia cualquier dirección parecen encontrarse en el infinito, en un solo punto de convergencia. Las grandes dificultades y complejidades de esta convención surgen en el detalle, en la práctica, en la coherencia y en las modificaciones del principio básico necesarias para que la perspectiva de un cuadro no parezca tendenciosa y rígida: las dificultades se presentan al pintor y no al espectador, a menos que el cuadro esté equivocado en su perspectiva y uno quiera señalar por qué. Muchas personas del Quattrocento estaban acostumbradas a la idea de aplicar la geometría plana al mundo mayor de las apariencias, porque les había sido enseñada para medir edificios y parcelas de tierra. Hay un ejercicio típico en el tratado de Filippo Calandri, de 1491 (fig. 60). Hay dos torres sobre el terreno. Una tiene 80 pies de altura, la otra 90 pies, y la distancia entre ambas es de 100 pies. Entre las dos hay un manantial de agua situado en tal posición que, si dos pájaros partieran de la cima de cada una de las torres y volaran en línea recta a la misma velocidad, llegarían juntos al manantial. Hay que calcular a qué distancia está el manantial desde las bases de cada torre. La clave del problema es simplemente que las dos hipotenusas de los vuelos de los pájaros son iguales, así que la diferencia entre los cuadrados de las dos alturas de torre —o sea 1700— es la diferencia de los cuadrados de las dos distancias de las torres

Esono dua torri in nun piano che l'una e alta 80
braccia et l'altra e alta 90 braccia : et dal l'una tor
re all'altra e 100 braccia : et intra queste dua torri
e una fonte d'acqua in tal luogo che monendosi
due uccelli uno d'ciascuna et uolando d'spari uolo
giungono alla detta fonte a un tratto . Uo sapere
quanto la fonte sara presso a ciascuna torre

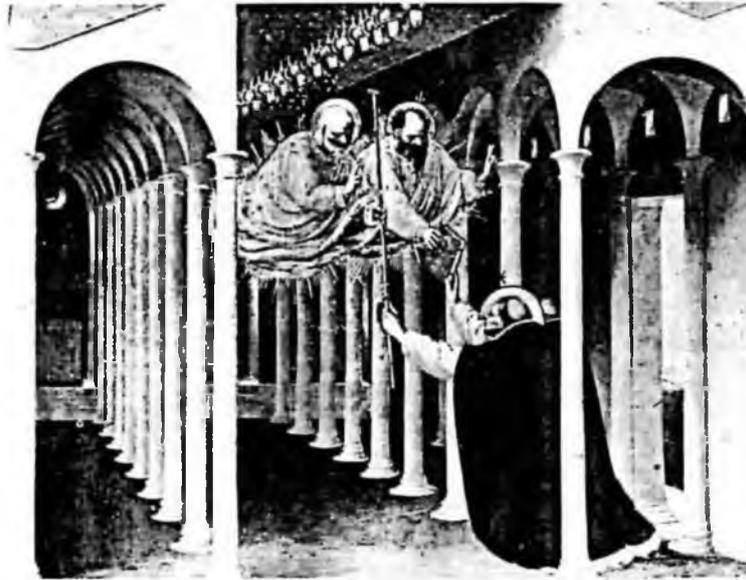
$$\begin{array}{r}
 80 \text{ --- } 90 \text{ --- } 100 \\
 80 \text{ --- } 90 \text{ --- } 100 \text{ ---} \\
 6400 \quad 8100 \quad 10000 \\
 \cdot 8100 \\
 \cdot 6400 \\
 \hline
 1700 \\
 10000 \quad | \quad 200 \\
 \hline
 11700 \\
 \quad \quad 58 \frac{1}{2}
 \end{array}$$

sara presso alla torre
dell. 80 braccia a brac
cia $58 \frac{1}{2}$ et l'au. in so in
fino i 100 che ue $41 \frac{1}{2}$
braccia sara presso a
quella di 90 braccia



60. Ejercicio de cálculo. De Filippo Calandri, *De Arithmetica* (Florenca, 1491), p. o viii v.

al manantial. La idea de perspectiva, la de imponer una red de ángulos calculables y de líneas rectas sobre una prospectiva, no excede a la capacidad de un hombre que pueda manejar un ejercicio semejante.



61. Fra Angelico, *San Pedro y San Pablo se aparecen a Santo Domingo*. (de la predella de la *Coronación de la Virgen*, alrededor de 1440). Louvre, París. Tabla.

Si se reúnen estos dos tipos de pensamiento —la suficiente experiencia geométrica para comprender una conspicua construcción de perspectiva, más una preparación piadosa para extraer alegorías de ello— aparece otro matiz en la tarea narrativa de los pintores del Quattrocento. Las muestras de virtuosismo en perspectiva pierden su calidad de gratuitas y adoptan una función dramática directa. Vasari destacó la *loggia* esbozada en el centro de la *Anunciación* de Piero della Francesca en Perugia, como «una fila de columnas hermosamente pintadas que van disminuyendo en perspectiva»; es notable que muchas Anunciaciones del Quattrocento, escenas de muerte y escenas de visiones tengan algo similar (fig. 61). Pero, en los términos de la cultura piadosa que hemos estado examinando, supongamos que tal perspectiva es entendida no ya como un *tour de force* sino también como una suerte de metáfora visual, un recurso sugestivo de, digamos, la condición espiritual de la Virgen en las últimas etapas de la Anunciación, como lo hemos visto en la exposición de Fra Roberto. Queda entonces abierta a la interpretación, primero como un emblema analógico de la

certidumbre moral. (*El ojo moral y espiritual*) y después como un vistazo escatológico de la beatitud (*Los deleites sensibles del cielo*).

Esta clase de explicación es demasiado especulativa para que rinda un uso histórico en casos particulares. La utilidad de anotar aquí la armonía entre el estilo de meditación piadosa en estos libros y el interés pictórico de algunas pinturas del Quattrocento —proporcionalidad, variedad y claridad de color y de conformación— no es el de interpretar obras individuales, sino el de recordarnos la eventual elusividad del estilo cognoscitivo del Quattrocento. Algunas mentes del Quattrocento aportaron un ojo moral y espiritual de esa clase a estos cuadros: es posible ejercitarlo en muchas de tales pinturas (lámina en color I). Es apropiado terminar este capítulo con una nota vacilante.

III. Cuadros y categorías

1. Palabras y cuadros

Puede objetarse que el hombre del Quattrocento aludido en el último capítulo es sólo un hombre de negocios que concurre a la iglesia y que tiene cierta afición a la danza. Hay respuestas agresivas a esta crítica. La primera es que, en todo caso, los hombres de negocios que iban a la iglesia y gustaban de la danza existieron, incluyeron una figura del Quattrocento tan ineludible como Lorenzo de Medici, y son un tipo más equilibrado y representativo del hombre del Quattrocento que otros citados más corrientemente —como los «humanistas cívicos», por ejemplo—. La respuesta amable es más complicada.

Las prácticas sociales más relevantes para la percepción pictórica son prácticas visuales. Es natural que las prácticas visuales de una sociedad no estén representadas total ni aun mayormente por los registros verbales. El comerciante bailarín que va a la iglesia es el aspecto del ojo público que ha surgido de las fuentes accesibles para el capítulo II. No lo ofrecemos como un tipo ideal, en ningún sentido, pero posee los elementos procedentes: la religión, las buenas maneras, los negocios. Ningún hombre del Quattrocento entre los patrones de pintores estaba privado de todo ello. Un príncipe como Leonello d'Este puede haber sido más notable en maneras sociales y menos notable en matemáticas, pero dominaba parte de éstas; de hecho, algunos de los príncipes que fueron más activos como patrones de la buena pintura —en particular Lodovico

Gonzaga de Mantua, empleador de Mantegna y Alberti, o Federico de Montefeltro, patrón de Piero della Francesca en Urbino—tenían una alta preparación en matemáticas. Un financiero como Giovanni Rucellai era bueno con la regla de tres y quizá poco afecto al baile, pero ciertamente había absorbido los estándares de su sociedad sobre el decoroso comportamiento social. Para ambas clases de hombre, la observancia religiosa era institucional, hasta el punto de hacer casi irrelevante la cuestión de las creencias individuales.

Aun así, buena parte del estilo cognoscitivo del Quattrocento que es relevante para la pintura, no queda representada en el capítulo II, y es oportuno intentar un enfoque diferente. El lector recordará que el capítulo I terminaba en una *impasse*, con una incapacidad de leer la relación de un agente milanés sobre cuatro pintores que trabajaban en Florencia. De hecho, si se examina de nuevo la carta (pág. 42-43), algunos de sus problemas parecen haberse aclarado un poco, a la luz de los materiales aportados en el capítulo II. El aire *viril* de Botticelli es más aceptable cuando se ha aprendido a observar los cuadros de Botticelli como representaciones vinculadas a la *bassa danza* (pág. 105); ciertamente, es casi un *aere viril*. Además, uno sabe ahora, por el encuentro con la regla de tres (pág. 123) que el escritor tenía seguramente un sentido inmediato de la proporción, y que su anotación sobre la *integra proportione* de Botticelli se corresponde seguramente con un sentido genuino del valor de los intervalos. El *aria piu dolce* de Filippo Lippi, su aire más dulce, es aún relativamente impenetrable, pero puesto que estamos tentados a buscar ayuda, podemos citar un poema publicado por Francesco Lancilotti en 1508, en el que un pintor es requerido:

Ove bisogna *aria dolce*, *aria fiera*,
Variare ogni atto, ogni testa e figura,
Come fior varia a' prati primavera.

Donde se necesite un aire suave u orgulloso,
Varía toda actitud, toda cabeza y figura,
Como la primavera varia las flores en los prados.

Así *aria* se refiere al carácter del movimiento, la cabeza y la figura; y *dolce* contrasta con orgulloso y con *viril*; podríamos traducirlo quizá por «suave». El *aria angelica* de Peru-

gino ha sido ya un poco aclarada por la información sobre materias tales como el gesto religioso (pág. 90). Agregaremos a esto los Cuatro Dones Corporales de los Benditos, expuestos en muchos sermones y tratados del Quattrocento: *claritas*, *impassibilitas*, *agilitas*, *subtilitas*; esplendor, invulnerabilidad, rapidez, perspicacia. La *buona aria* de Ghirlandaio queda como una descripción singular de un artista ligeramente privado de carácter.

La oscuridad de la carta a Milán se debe en parte a la inseguridad del escritor con sus palabras: carece de la facultad verbal para describir el estilo pictórico en forma muy completa o precisa. A pesar de ello, una vez que se han atravesado sus palabras en busca de un sentido, sirven a nuestro propósito. Cada uno de sus términos mira en dos direcciones: hacia su reacción frente a los cuadros, ciertamente, pero también hacia la fuente latente de sus criterios. *Viril*, *proporción* y *angélico* son palabras que refieren las pinturas a los sistemas sociales, mercantiles y religiosos de observación en los que él se apoya. Si un texto de esa clase es penetrable, más lo será otro de un hombre verbalmente más hábil. Por esa razón es provechoso leer muy cuidadosamente un breve texto del mejor de los críticos de arte del Quattrocento —distinto a los teóricos del arte— Cristoforo Landino. No se trata de la descripción «inocente» de la pintura que antes no pudimos encontrar: los hombres simples no escriben crítica de arte. Pero Landino, aunque es más sensitivo de lo habitual, e informado sobre la pintura y singularmente claro, se dirige a hombres simples, para ser entendido por ellos. El texto integra una introducción patriótica a su comentario sobre el Dante, presentado al gobierno de Florencia en 1481, que fue edición estándar del Dante durante los cincuenta años siguientes. Examinaremos dieciséis términos que Landino utiliza para describir a cuatro pintores florentinos. Algunos serán términos específicamente pictóricos, familiares al taller del pintor: nos informarán sobre la clase de cosa que se suponía que los no-pintores podrían conocer sobre el arte, la *ragione* pictórica a la que se refería el agente en Milán. Otros de los términos serán similares a *viril*, *proporción* y *angélico*, tomados de textos más generales; éstos nos informarán algo sobre las fuentes sociales más generales de los criterios del Quattrocento. Y en su conjunto los dieciséis términos habrán de constituir un firme equipamiento del Quattrocento para examinar las pinturas del Quattrocento.

2. Los 25 pintores de Giovanni Santi

Pero antes de hacerlo, será útil trazar un bosquejo de cómo se presentaba el panorama general de la pintura del siglo XV a sus contemporáneos: mirando desde el fin de ese siglo, ¿cuáles eran los pintores que se destacaban del resto? Es sorprendentemente difícil determinarlo. En primer lugar, mien-



62. Giovanni Santi, *La Virgen y el Niño con los Santos Crescencio, Francisco, Gerónimo y Antonio, y el conde Oliva Pianiani* (1489), San Francesco, Montefiorentino. Tabla.

tras la pintura del siglo XIV configuraba, por lo menos en Florencia, un panorama muy claro —Cimabue, Giotto y los alumnos de Giotto: profeta, salvador y apóstoles de la pintura—, la del siglo XV nunca se ajustó a un esquema tan claro. Por otro lado, cuando alguien hacía una lista de grandes artistas, la inclinaba naturalmente hacia aquellos que habían trabajado en su propia ciudad, fuera Florencia o, digamos, Padua. La lista más ecuánime e informada figura en un poema de un pintor que trabajaba en Urbino, Giovanni Santi. Tenía la doble ventaja del conocimiento profesional y de un punto de vista neutral.

Giovanni Santi, que falleció en 1494, era el padre de Rafael Sanzio. Es habitual desecharlo como un pintor de poca monta y como un mal poeta, pero eso no es del todo justo. No es un artista importante, pero fue un pintor muy ecléctico, dentro de la escuela italiana oriental, de la que es típico exponente Melozzo da Forlì, a quien admiraba mucho. Reproducimos aquí su retablo, firmado, en Montefiorentino (fig. 62), como ejemplo de su profesionalismo y muestra concreta de su nivel. En cuanto a su poema, es una crónica rimada muy extensa —una forma poco ambiciosa— hecha en *terza rima*, que narra la vida y campañas de su patrón Federigo de Montefeltro, Duque de Urbino; la ocasión para el apartado sobre pintura es una visita de Federigo a Mantua, donde ve la obra de Andrea de Mantegna, particularmente elogiado como maestro en todos los aspectos de la pintura:

...de tucti imembri de tale arte
Lo integro e chiaro corpo lui possede
Piú che huom de Italia o dele externe parte.

Pero después se da una lista rimada de otros grandes maestros de la pintura:

Nela cui arte splendida e gentile
Nel secul nostro tanti chiar son stati
Che ciescuno altro far paren pon vile.
A Brugia fu fra gli altri piú lodati
El gran Joannes: el discepul Rugiero
Cum tanti d'excellencia chiar dotati
Nela cui arte et alto magistero
Di colorir son stati si excellenti
Che han superati molte volte el vero.
Ma Italia in questa età presente
Vi fu el degno gentil da Fabriano
Giovan da Fiesol al ben ardente
Et in medaglia e in pictura el Pisano

Frate Filippo et Francesco Peselli
 Domenico chiamato el Venetiano
 Masaccio et Andrein Paulo Ocelli
 Antonio e Pier si gran designatori
 Pietro dal Borgo antico piú di quelli
 Dui giovin par dotati e par dannori
 Leonardo da Vinci el Perusino
 Pier dalla Pieve che un divin pictore
 El Ghirlandaia el giovin Philippino
 Sandro di Botticello; el Cortonese
 Luca de ingegno: et spirto pellègrino.
 Hor lassando de Etruria el bel paese
 Antonel de Cicilia houn tanto chiaro
 Giovanbellin ch[e] sue lode en distese
 Gentil suo fratre e Cosmo cum lul al paro
 Hercule ancora e molti ch'hor traspasso
 Non lassando Melozo a me si caro
 Che in prospettiva ha steso tanto el passo.

En este arte noble, espléndido
 Tantos han sido famosos en nuestro siglo
 Que hacen parecer pobre cualquier otro.
 En Brujas los más elogiados fueron
 El gran Jan Van Eyck y su alumno Rogier van der Weyden⁵
 Con muchos otros dotados de alta excelencia
 En el arte de la pintura y alto magisterio
 Tan excelentes fueron en el color
 Que muchas veces superaron a la realidad misma.
 En Italia, así, en esta época actual
 Estuvieron el valioso Gentile da Fabriano,
 Fran Giovanni Angelico de Fiesole, ardiente por el bien
 Y en medallas y pinturas Pisanello;
 Fran Filippo Lippi y Francesco Pesellino,
 Domenico llamado el Veneziano
 Masaccio, Andrea del Castagno, Paolo Uccello,
 Antonio y Piero Pollaiuolo, grandes dibujantes
 Piero della Francesca, mayor que ellos
 Dos jóvenes de igual fama y años
 Leonardo da Vinci y Pietro Perugino
 De Pieve, pintor divino;
 Ghirlandaio y el joven Philippino Lippi
 Sandro Botticelli, y de Cortona
 Luca Signorelli de raro talento y espíritu
 Después, saliendo de la bella Toscana,
 Está Antonello da Messina, hombre famoso;
 Giovanni Bellini, cuyos elogios llegan lejos
 Y Gentile su hermano; Cosimo Tura y su rival
 Ercole de' Roberti, y muchos otros que omito
 Pero no a Melozzo da Forli, que me es tan querido
 Y en perspectiva tan adelantado.

Si reducimos estos nombres a una lista, tendremos la tabla siguiente:

<i>Floencia</i>	<i>Holanda</i> Jan Van Eyck (fallecido en 1441)	Rogier van der Weyden (1399/1400-1464)
Fra Angelico (c. 1387-1455)	<i>Le Marche</i> (zona central de Italia, sobre la costa del Adriático)	<i>Venecia → Roma</i>
Paolo Uccello (1396/1397-1475)	Piero della Francesca (c. 1410/1420-1492)	Gentile da Fabriano (c. 1370-1427)
Masaccio (1401-1428?)		Pisanello (1395-1455/1456)
Pesellino (c. 1422-1457)	Melozzo da Forli (1438-1494)	
Filippo Lippi (c. 1406-1469)	Cosimo Tura (c. 1425-1430-1495)	<i>Padua → Mantua</i>
Domenico Veneziano (fallecido en 1461)	Ercole de' Roberti (1448-1455-1496)	Mantegna (c. 1431-1506)
Andrea del Castagno (1423?-1457)		
Ghirlandaio (1449-1494)	<i>Umbria</i>	<i>Venecia</i>
Antonio y Piero Pollaiuolo (c. 1432-1498; c. 1441-1496)		
Botticelli (c. 1445-1510)	Perugino (c. 1445/1450-1523)	Antonello da Messina (c. 1430-1479)
Leonardo Da Vinci (1452-1519)	Luca Signorelli (c. 1450-1523)	Gentile Bellini (c. 1430-1516)
Filippino Lippi (1457/1458-1504)		Giovanni Bellini (s. 1429/1430-1507)

A diferencia de muchos florentinos, Santi es conciente de la excelente pintura que se produce en Venecia y en el norte de Italia; también está al tanto de la calidad de la pintura holandesa, conocida y comprada en Urbino. Pero el peso mayor está, como debía estar, en Florencia —13 de un total de 25 artistas italianos— y es también a Florencia que uno debe recurrir por la mejor crítica. Ya hemos visto cuatro pintores de la lista de Santi en el informe del agente en Milán: Botticelli, Filippino Lippi, Ghirlandaio, Perugino. Debemos ver ahora la caracterización que hace Cristoforo Landino sobre otros cuatro: Masaccio, Filippo Lippi, Andrea del Castagno, Fra Angelico.

3. Cristoforo Landino

Cristoforo Landino (fig. 63) era un erudito en latín y en la filosofía de Platón, un defensor del idioma italiano vernáculo —italiano modernizado a la luz del latín— y un profesor de poesía y retórica en la Universidad de Florencia; también era secretario para la correspondencia pública en la Signoria de Florencia. En una palabra su profesión era el uso preciso del idioma. Dos otras cosas le habilitaban a hablar sobre pintores: era amigo de Leon Battista Alberti (1404-1472) y fue el traductor de la *Historia Natural* de Plinio (77 d. C.)

Landino mismo describe a Alberti,

¿Dónde pondré a Alberti, en qué clase de hombres ilustrados debo situarlo? Entre los hombres de la ciencia de la naturaleza, creo. Ciertamente nació para investigar los secretos de la naturaleza. ¿Qué rama de las matemáticas desconocía? Fue un geómetra, aritmético, astrónomo, músico, y más admirable en perspectiva que ningún otro en siglos. Su brillo en tales materias está demostrado en los nueve libros sobre arquitectura escritos notablemente por él, que están llenos de toda clase de enseñanza e iluminados por la máxima elocuencia. Escribió sobre pintura; escribió también sobre escultura en un libro llamado *Statua*. No sólo escribió sobre tales artes sino que las practicó con mano propia, y tengo en mi poder obras de alto valor, ejecutadas por él con el pincel, el cincel, el buril y el molde de metal.

Alberti había escrito en 1435 su tratado *Sobre la pintura*, el primer tratado europeo sobre pintura que ha quedado,

y que parece haber circulado particularmente entre humanistas interesados en la pintura o en la geometría o en la buena prosa directa. El libro I es una geometría de la perspectiva; el libro II describe la buena pintura en tres secciones: 1) La Circunscripción, o dibujo de cuerpos, 2) la Composición y 3) la



63. Cristoforo Landino explicando. De Cristoforo Landino, *Formulario di lettere et di orationi volgari* (Florença, 1492), portada. Grabado en madera.

Recepción de la Luz, o tonos y matices; el libro III discute la educación y estilo de vida del artista. La influencia del tratado se sintió lentamente fuera de los círculos ilustrados, pero Landino quedó claramente impresionado por él, y en el texto que vamos a leer intervino para acercar algunos de sus conceptos básicos a un público más amplio.

La Historia Natural de Plinio fue escrita en el primer siglo después de Cristo e incluye en sus libros 34-36 la más completa historia crítica del arte clásico que quedó de la antigüedad; tomaba sus hechos y también su lenguaje crítico de una tradición de crítica artística, desarrollada en libros griegos ahora perdidos. El método de Plinio dependía mayormente de una tradición metafórica; describía el estilo de los artistas con palabras que adquirían buena parte de su significado por su uso en contextos no-pictóricos, sociales o literarios: *austero*, *florido*, *duro*, *grave*, *severo*, *líquido*, *cuadrado* y otros términos igualmente indirectos. La traducción de Landino fue impresa en 1473. Frente a términos de Plinio como *austerus*, *floridus*, *durus*, *gravis*, *severus*, *liquidus*, *quadratus*, no fue audaz; los tradujo como *austero*, *florido*, *duro*, *grave*, *severo*, *líquido* y *cuadro*. Y cuando Landino llegó en 1480 a describir a los artistas de su tiempo, se podía esperar que utilizara los términos de Plinio. Son palabras sutiles, ricas y precisas para describir el arte; nosotros mismos usamos hoy la mayor parte de ellas, aun cuando su calidad metafórica haya disminuido. Pero para su gran crédito, Landino no hizo eso. Utilizó, no los términos de Plinio, con su referencia a una cultura general muy distinta a la de Florencia en 1480, sino el *método* de los términos de Plinio) Igual que Plinio, utilizó metáforas, fueran de su propio cuño o de su propia cultura, vinculando aspectos del estilo pictórico de su época al estilo social y literario de su época: «pronto», «devoto» y «adornado», por ejemplo. Igual también que Plinio, utiliza términos del taller de los artistas, no tan técnicos como para ser desconocidos por el lector común, pero que aportaban la autoridad propia del pintor: «diseño», «perspectiva» o «relieve», por ejemplo. Esos son los dos métodos de la crítica de Landino.

La relación de artistas se produce en el Prefacio a su comentario sobre la Divina Comedia, donde procuró refutar el cargo de que Dante fuera antiflorentino; defiende la lealtad de Dante, y luego la excelencia de Florencia, al hablar de los

hombres distinguidos de la ciudad en diversos campos. La sección sobre pintores y escultores, que sigue a la de músicos, se divide en cuatro partes. La primera describe el arte antiguo en diez frases; esto deriva de Plinio. La segunda describe a Giotto y a algunos pintores del siglo XIV; esto transcribe a un crítico del siglo XIV, Filippo Villani. La tercera describe a los pintores florentinos del Quattrocento; es la contribución propia de Landino y es el pasaje que vamos a leer. La cuarta describe a unos pocos escultores. El texto de Cristoforo Landino sobre Masaccio, Filippo Lippi, Andrea del Castagno y Fra Angelico:

Fu Masaccio ottimo imitatore di natura, di gran rilievo universale, buono componitore et puro senza ornato, perche solo si decte all'imitatione del vero, et al rilievo delle figure: fu certo buono et prospettivo quanto altro di quegli tempi, et di gran facilità nel fare, essendo ben giovane, che morì d'anni ventisei. Fu Fra Philippo gratioso et ornato et artificioso sopra modo: valse molto nelle compositioni et varietà, nel colorire, nel rilievo, negli ornamenti d'ogni sorte, maxime o imitate dal vero o ficti. Andreino fu grande disegnatore et di gran rilievo, amatore delle difficoltà dell'arte et di scorci, vivo et prompto molto, et assai facile nel fare... Fra Giovanni Angelico et vezoso et divoto et ornato molto con grandissima facilità.

Masaccio fue un buen imitador de la naturaleza, con *rilievo* grande y universal, un buen *componitore* y *puro*, sin *ornato*, porque se dedicó sólo a la imitación de la verdad y al *rilievo* de sus figuras. Era ciertamente tan bueno y hábil en perspectiva como cualquier otro de su tiempo, y de gran *facilità* al trabajar, siendo muy joven, ya que murió a los 26 años. Fra Filippo Lippi era *gratioso* y *ornato* y notablemente hábil; era muy bueno en *compositioni* y en variedad, en *colorire*, *rilievo* y en los adornos de toda clase, fueran imitados o inventados. Andrea del Castagno era un gran *disegnatore* y de gran *rilievo*; era un amante de las dificultades del arte y de los bosquejos, vivaz y muy *prompto*, y *muy facile* al trabajar... Fra Angelico era *vezoso*, *divoto*, muy *ornato* y dotado de la mayor *facilità*.

4. Categorías

Masaccio

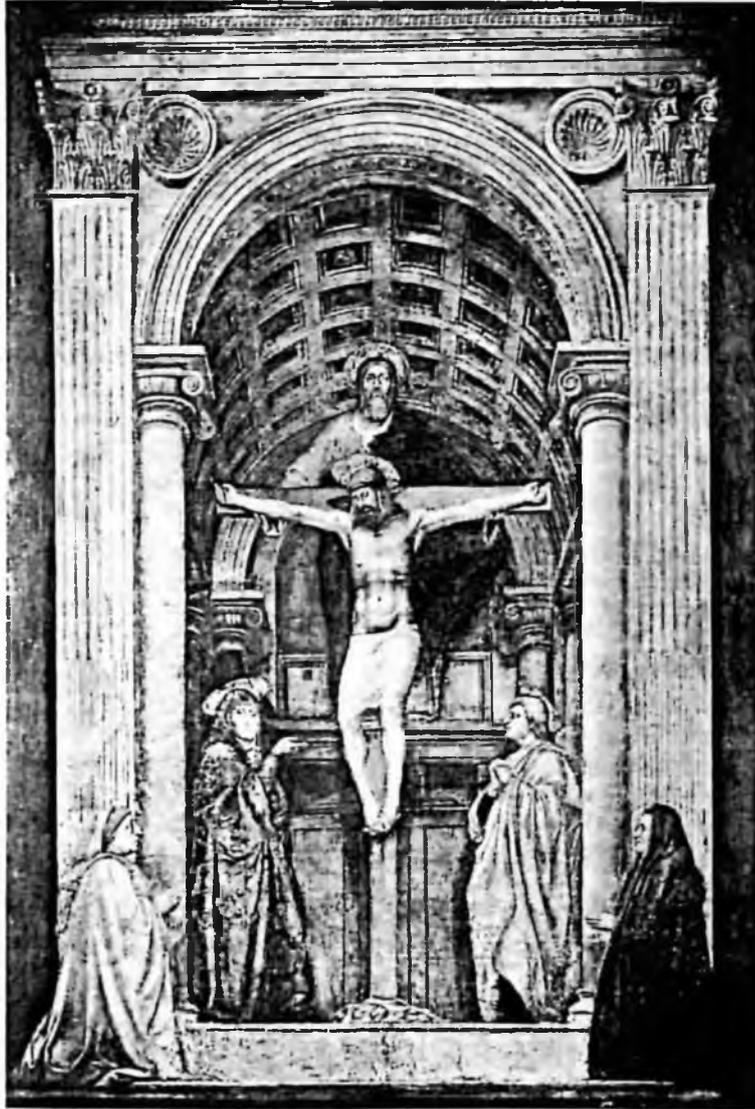
Tommaso di Ser Giovanni di Mone Cassai, conocido como Masaccio, nació en San Giovanni Val d'Arno en 1401 y fue admitido en el sindicato de pintores de Florencia en 1422.

Entre 1423 y 1428 pintó sus dos obras maestras existentes en Florencia, un fresco de la Trinidad (fig. 64) en Santa Maria Novella (1425-1426) y los diversos frescos de la capilla Brancacci de Santa Maria del Carmine (lámina en color III), muy dañados por el incendio de 1771. Durante 1426 pintó también un panel múltiple para una capilla en Santa Maria del Carmine en Pisa; éste fue dividido en el siglo XVIII y las partes están ahora en Londres (panel central), Pisa, Nápoles, Viena y Berlín. En 1428 Masaccio fue a Roma, donde parece haber fallecido casi de inmediato.

a) *Imitatore della natura* —imitador de la naturaleza

Esto, y la «imitación de la verdad» (*imitatione del vero*) a pesar de su aparente simplicidad, son variedades de una de las frases críticas más difíciles de sopesar en el Renacimiento; una forma más vigorosa era decir que un pintor «rivalizaba con o superaba a la naturaleza o a la realidad misma». En muchos sentidos tales frases suponían una discriminación. Eran el clisé más fácil de elogio que se podía utilizar y fijaban un realismo no especificado como norma uniforme de calidad, nada de lo cual ayuda a una consideración activa sobre la particular fuerza y el carácter del artista. La naturaleza y la realidad son cosas diferentes para personas diferentes, y a menos que se las defina, cosa que rara vez se hace, no nos dicen mucho: ¿qué naturaleza y qué realidad? Pero la frase invoca innegablemente uno de los principales valores del arte renacentista, y el hecho de que Masaccio sea el pintor del Quattrocento al que Landino acredita esa virtud sugiere que ésta tenía un sentido para él. Por otra parte, Leonardo da Vinci habría de decir pronto casi lo mismo: «Tomaso de Florencia, llamado Masaccio, demostró con perfecta habilidad que los pintores que con arrogancia tomaban otros modelos que la Naturaleza, maestra de los maestros pintores, estaban trabajando en vano». Es decir, un rasgo del «imitador de la naturaleza» es una relativa independencia de los libros de dibujos y de las fórmulas, las figuras de repertorio y los arreglos aceptados, que eran parte importante de la tradición pictórica. Eso es negativo; en otro lado Leonardo ofrece una descripción positiva de cómo el pintor imita a la naturaleza:

«La pintura... obliga a la mente del pintor a transformarse en la mente de la naturaleza misma y a traducir entre naturaleza y arte.



64. Masaccio, *La Trinidad con la Virgen y San Juan* (1425), Santa Maria Novella, Florencia. Fresco.

fijando, con la naturaleza, las causas de los fenómenos naturales regulados por las leyes naturales: cómo las apariencias de los objetos cercanos al ojo convergen con imágenes verdaderas a la pupila del ojo; cuál de los objetos iguales de tamaño parece mayor a ese ojo; cuál entre los de iguales colores parece más o menos oscuro, o más o menos brillante; cuál de los objetos que están igualmente bajos aparece más o menos bajo; cuál de los objetos situados a igual altura aparece más o menos alto; por qué, entre dos objetos situados a diferentes distancias [del ojo] uno aparecerá menos claro que el otro.

Esto está en el centro del tema; Leonardo está hablando sobre la perspectiva y sobre la luz y la sombra con que percibimos la forma de los objetos, y es por el dominio de esto —*prospectiva y rilievo*— por lo que Landino elogia a Masaccio. Así podemos decir que el imitador de la naturaleza es el pintor que se aparta de los libros de dibujo, con sus fórmulas y soluciones preparadas, y se aproxima a la apariencia de los objetos reales; y que se dedica a estudiar y a representar tales apariencias particularmente por su perspectiva y su relieve: una «realidad» controlada y una «naturaleza» selectiva.

b) *Rilievo* — relieve

Masaccio es el exponente mayor del *rilievo*: gran *rilievo universale*, y *rilievo delle figure*. En orden descendente, parece ser seguido por Castagno (*gran rilievo*) y por Filippo Lippi (*valse molto... nel rilievo*). Alberti, que utiliza *rilievo* para traducir la palabra latina *prominentia*, «proyección», ha explicado que es la apariencia de una forma moldeada en su volumen, conseguida por el tratamiento diestro y discreto de los tonos de su superficie: «...luz y sombra hacen que las cosas reales nos aparezcan en relieve (*rilevato*); el blanco y el negro nos hacen parecer lo mismo en las cosas pintadas...» Era un término técnico de taller, y Cennino Cennini lo utilizó libremente en su *Libro del Artista* a principios del Quattrocento:

Cómo debes dar a tus figuras el sistema de iluminación, luz o sombra, dotándolas con un sistema de *rilievo*: Si, cuando estás dibujando o pintando figuras en capillas, o pintándolas en otros sitios difíciles, ocurre que no puedas controlar la luz para tu propósito, da el *rilievo* a tus figuras o dibujos de acuerdo a la disposición de las ventanas en esos sitios, ya que son ellas las que aportan la luz (fig. 66). Y así, siguiendo a la luz, de cualquier lado que venga, aplica tu *rilievo* y tu sombra con ese sistema (lámina en color III)...

Y si la luz surge de una ventana más grande que otras del sitio, acomódate siempre a esa luz más brillante; y debes sistemáticamente estudiarla y seguirla, porque si tu obra fracasa en ello, no tendrá *rilievo* y terminará por ser una cosa simple con escasa maestría.

Esta es una buena relación de una de las principales virtudes del *rilievo* de Masaccio, y tiene importancia respecto a cómo observarlo: es un lugar común de los libros de guía que existe una hora de la mañana, alrededor de las once, cuando la luz es la correcta para los frescos de Masaccio en la capilla Brancacci, y a esto nos acondicionamos. Las iluminaciones y las sombras son entendidas como formas sólo cuando se tiene una idea clara de la procedencia de la luz; si carecemos de esta idea, como puede ocurrir en el laboratorio y ocasionalmente también en la experiencia normal, hasta los cuerpos complejos reales parecen superficies chatas, manchadas por parches de luz y de sombra; exactamente la ilusión opuesta a la procurada por los pintores. El énfasis de Landino en el *rilievo* de los frescos de Masaccio ha constituido una constante de la crítica de arte, aunque a veces en forma disfrazada: Bernard Berenson escribe «Nunca los veo sin la más fuerte estimulación de mi conciencia táctil». Pero Landino tiene la ventaja de hablar sobre los cuadros en los términos de los pintores, y no sobre sí mismo.



65. Masaccio, *El pago del tributo* (alrededor de 1427), Santa Maria del Carmine, Florencia. Fresco.

c) *Puro* — puro.

Puro senza ornato es casi un pleonismo, ya que *puro* significa casi *sanza ornato*. La palabra *puro* es uno de los latinismos de Landino y copia el sentido crítico literario de un estilo sin adornos, lacónico: Cicerón había hablado de *purus* y claro. Quintiliano de *purus* y nítido, Plinio el Joven de *purus* y estilo llano. Convierte una idea negativa —«sin adornos»— en una positiva —«llano y claro»— con un elemento de énfasis moral. Era necesario hacer esto, porque en el sistema clásico y renacentista de la crítica, lo opuesto a «adornado» podía ser una virtud, como «llano», o un defecto, como «malo»: decir que algo no estaba adornado no era suficiente. *Puro* significa que Masaccio no estaba ni adornado ni vacío. Toma su sentido por oposición a *ornato*, y lo que Landino quiere decir con *ornato* es un problema que es mejor postergar hasta que lo utiliza en una forma positiva para otros pintores, Filippo Lippi y Fra Angelico. Pero para dar una idea de la escala crítica en la que Landino coloca a Masaccio, aquí hay un fragmento de la división de estilos en el tratado *Sobre la elocuencia vernácula* de Dante:

1) *Insípido*

Ejemplo: «Pedro ama mucho a Dama Berta».

Usado por: Los no educados:

2) *Sabroso pero purus*

Ejemplo: «Me aflijo con mayor sentimiento que otros por aquellos que, retenidos por el exilio, sólo en sueños ven a su tierra natal.»

Usado por: eruditos y maestros de severo estilo.

3) *Sabroso y elegante*

Ejemplo: «La admirable prudencia del Marqués d'Este y su tantas veces probada generosidad le hacían querido por todos.»

Usado por: personas con un limitado conocimiento de la retórica.

De la misma manera, *puro* va con el estudioso y severo, pero no insípido ni elegante, Masaccio.

d) *Facilità* — soltura.

Esto significa algo situado entre nuestra «facilidad» y «facultad», pero sin la connotación reprobatoria de la primera.

Se la usaba mucho en la crítica literaria y, estrictamente expuesta, era el producto de 1) talento natural y 2) habilidades que se podían adquirir a través de 3) ejercicio; aunque desde luego se la usaba con más libertad y holgura que eso. La fluidez entrenada de la *facilità* era una de las cualidades más apreciadas por el Renacimiento, pero era y es difícil precisarla. Alberti la trata bajo el nombre de diligencia-con-rapidez (*diligenza congiunta con prestezza*) o de rapidez-con-diligencia (*prestezza di fare congiunta con diligentia*) y en forma ortodoxa encuentra su fuente en un talento entrenado por el ejercicio. Se la demuestra en un cuadro que parece completo pero no demasiado retocado: sus enemigos son los *pentimenti* o correcciones, una negativa a dejar de trabajar en una obra, y la fatiga que se notaría en ella y que puede evitarse tomando un descanso. Todo esto está especialmente vinculado con la pintura de frescos más que con la de tablas —la distinción de categorías del agente de Milán sobre «bueno en los frescos» o «bueno en las tablas» (pág. 42-43) tiene un sentido crítico— y nuestra propia falta de experiencia en ver a un hombre trabajando sobre argamasa que se seca hace difícil reaccionar apropiadamente ante el término *facilità*. Los frescos de Masaccio son los que se llaman *buon fresco* o fresco verdadero, pintados casi enteramente sobre argamasa húmeda, colocada por partes en cada sesión de trabajo. En esto difieren de casi todos los frescos del Quattrocento, que no son verdaderos frescos sino *fresco secco*, o pintados sobre yeso seco. Así la *facilità* de Masaccio es mensurable en la cantidad asombrosamente escasa de zonas de fresco que han dejado sus huellas en los muros de la capilla Brancacci: usar sólo 27 jornadas para hacer el *Pago del Tributo* (fig. 65) constituye una suerte de *facilità*, concretamente visible en los bordes existentes entre una y otra sesión, así como en las amplias y ricas pinceladas que hacían posible tal velocidad. Para Vasari, mirando hacia atrás desde mediados del siglo XVI, la *facilità nel fare* era la calidad de que carecía en forma más notoria la pintura del Quattrocento. Admiraba en su propia época «una cierta libertad» y «un cierto espíritu decidido», lo opuesto a «una cierta dureza» o «sequedad» provocadas por un «excesivo estudio» en el Quattrocento, y no veía aquellas virtudes en la pintura previa a Leonardo da Vinci. Las valoraciones críticas varían, y las de Vasari habían sido influidas por un nuevo culto del siglo XVI hacia el *buon fresco*: su queja sobre la «sequedad» es sólo en parte una metáfora.

e) *Prospectivo* — perspectivista.

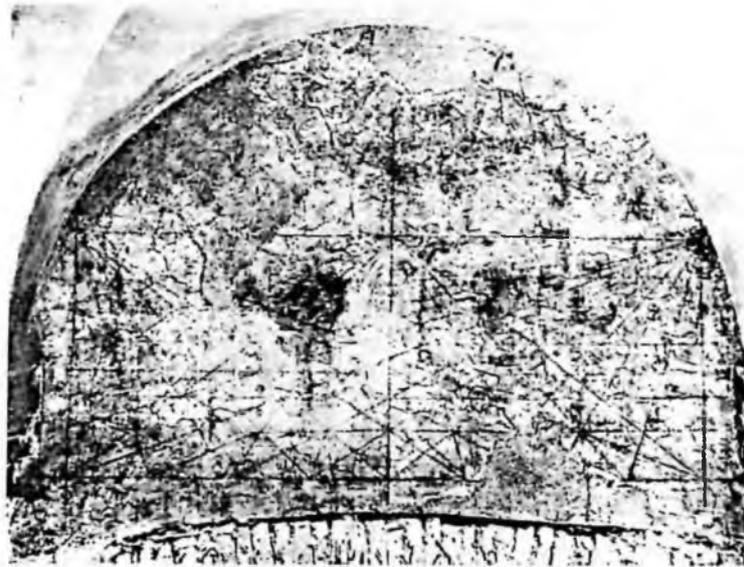
Un *prospectivo* es simplemente alguien que practica con distinción la perspectiva. En su *Vida de Brunelleschi*, Antonio Manetti, amigo de Landino, anotó que



66. Masaccio, *El pago del tributo* (detalle), Santa Maria del Carmine, Florencia. Fresco.

...lo que los pintores llaman ahora perspectiva (*prospettiva*)... es esa parte de la ciencia de la Perspectiva que es en la práctica la buena y sistemática disminución o ampliación, según aparecen ante los ojos humanos, de los objetos que sean respectivamente remotos o cercanos —edificios, valles, montañas y paisajes de todo tipo— y de las figuras y cosas en cada punto, hasta las medidas en las que aparezcan desde cierta distancia, correspondiéndose con su mayor o menor lejanía.

Como lo dice Manetti, la perspectiva pictórica está vinculada con la «ciencia de la Perspectiva», terreno académico muy cultivado al final de la Edad Media, y que nosotros llamaríamos óptica. Dante había observado: «Uno ve sensata y racionalmente de acuerdo a una ciencia que se llama Perspectiva, aritmética y geométrica». Las matemáticas implicadas en ello resultaban atrayentes para algunos pintores porque parecían hacerla sistemática. Otra vez Dante: «La geometría es pristina, inmaculada por el error y muy segura, tanto en sí misma como en su doncella, cuyo nombre es Perspectiva». Quién fue responsable por la adaptación pictórica de la óptica no es cosa segura, pero Landino sugiere que fue Brunelleschi: «El arquitecto Brunelleschi era también muy bueno en la pintura y la escultura; en particular, entendía muy bien la perspectiva y algunos dicen que fue su inventor o re-descubridor...». Uno de quienes dijeron esto fue Antonio Manetti, amigo de Landino, en su *Vida de Brunelleschi*. Por otro lado, hemos visto que, en opinión de Landino, Alberti era «más admirable en la perspectiva que nadie en muchos siglos». En este contexto, «perspectiva» tiene probablemente un sentido más general de «óptica», pero quizás Brunelleschi fue el inventor, Alberti quien la desarrolló y expuso. Los principios básicos de la perspectiva de un pintor del Quattrocento eran muy simples, como hemos visto. Las líneas paralelas que se alejan del plano del cuadro parecen encontrarse en un punto único del horizonte, un punto de fuga; las líneas paralelas con el plano del cuadro no convergen. Cómo utilizaba el pintor estos principios para crear un espacio pictórico geoméricamente controlado es algo que se muestra en el boceto de uno de los frescos de Paolo Uccello (fig. 67). Las líneas que están en ángulo recto con la base del cuadro se encuentran en un punto central sobre el horizonte: a ambos lados hay puntos de fuga para las líneas que están a 45 grados con el plano del cuadro. Las intersecciones de aquéllas con éstas determinan asimismo la disminución pro-



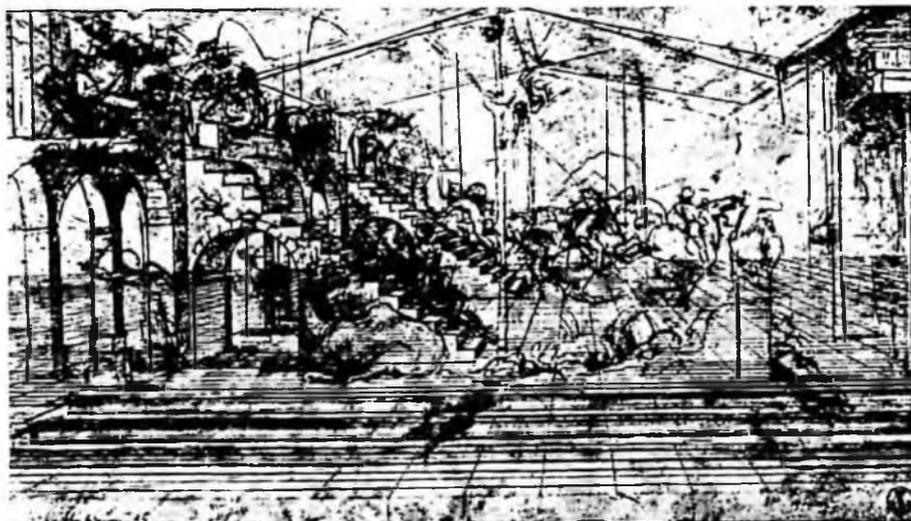
67. Paolo Uccello, *Base de dibujo para un fresco sobre la Natividad*, Soprintendenza alle Gallerie, Florencia. Sinopia.

gresiva de la unidad elegida de medida, en tanto ella retrocede. El resultado es lo que Alberti llamaba un «pavimento», un tablero de ajedrez que disminuye regularmente en sus partes más lejanas, con cuadrados imaginarios, y a veces reales, en los que el pintor coloca y calcula la medida de sus elementos, como Leonardo lo hiciera en su dibujo para la *Adoración de los Magos* (figura 68). El principio era simple; la práctica presentaba dificultades de detalle, particularmente en el debido registro de los objetos sólidos complejos, y un resultado fue una gran simplificación del ambiente físico que el artista se decidía a afrontar. Hay muchos más ángulos rectos, muchas más líneas rectas y muchos más objetos sólidos regulares en las pinturas del Quattrocento que los que hay en la Naturaleza o en la pintura anterior. Lo que el joven pintor debía aprender ahora se muestra en un contrato que hizo el pintor Squarcione de Padua, en 1467, para enseñar al hijo de otro pintor de Padua, Uguccione:

...el sistema del piso [es decir, el pavimento] bien dibujado a mi manera; y poner figuras sobre dicho piso, aquí y allá, en puntos diferentes, y poner objetos allí: sillas, bancos y casas; y

aprenderá cómo colocar estas cosas en dicho piso; y aprenderá la cabeza de un hombre en escorzo...; y se le enseñará el método para una figura desnuda, medida, por delante y por detrás; y cómo colocar ojos, nariz, boca y orejas en la cabeza de un hombre, medida en sus sitios; y le enseñaré tales cosas tan completamente como yo pueda y tanto como dicho Francesco tenga la capacidad de aprenderlas...

La perspectiva sistemática trae notoria y naturalmente consigo la proposición sistemática: la primera habilita al pintor para sostener la segunda. Pero existe un peligro, para nosotros tanto como para el alumno de Squarcione, de igualar la «perspectiva» exclusivamente con construcciones sistemáticamente lineales de perspectiva, ya que éstas aparecen convenientemente descritas y enseñadas por las reglas. La definición de Antonio Manetti con la que hemos comenzado es más amplia, y de hecho, dentro o fuera del pavimento, la perspectiva del Quattrocento, en sus mejores ejemplos, es a menudo intuitiva. Masaccio siguió una construcción cuidadosa y detallada para su *Trinidad* (fig. 64), calculada notoria pero no completamente para un punto de vista bajo, pero está claro que trabajó con más libertad en la capilla Brancacci. Nosotros mismos no tenemos que dibujar una construcción de perspectiva



68. Leonardo da Vinci, *Estudio de perspectiva para la Adoración de los Magos*, Uffizi, Florencia. Lápiz, punta seca plata, aguada.

para el *Pago del Tributo* (fig. 65) para advertir que el punto de convergencia está detrás de la cabeza de Cristo y responde a ese énfasis sobre Cristo. El cuadro y nuestra reacción hacia él carecerían de *facilità* si lo hiciéramos.

Filippo Lippi

Filippo Lippi era huérfano y se convirtió en monje carmelita en 1421, hacia sus quince años, en la misma S. Maria del Carmine de Florencia donde Masaccio habría de pintar la capilla Brancacci. No aparece registrado como pintor hasta 1430 y no se sabe quién le enseñó, aunque se ha invocado a menudo una conexión con Masaccio. Se hizo cliente de la familia Medici, que le ayudó en una serie de problemas personales, incluyendo su casamiento con una monja. Han quedado una gran cantidad de pinturas sobre tabla de Filippo Lippi. Sus obras mayores fuera de Florencia fueron conjuntos de frescos en las catedrales del Prato (1452-64) y de Spoleto (1466-69), donde falleció. Probablemente Botticelli y seguramente su propio hijo Filippino fueron sus alumnos.

f) *Gratioso* — gracioso.

La caracterización de Filippo Lippi, un pintor muy diferente a Masaccio, comienza con una palabra que oscilaba constantemente entre un sentido más objetivo y otro más subjetivo: 1) poseer *grazia* y 2) agradar en general. El primero era el más vernáculo y preciso, pero el segundo era atractivo a intelectuales como Landino, porque la palabra latina *gratiosus* se usaba comúnmente con ese sentido. Sería tonto excluir aquí a cualquiera de ellos, aunque *grazia* es la idea con la que debemos tratar. Es la cualidad por la que aparece elogiado en el epígrafe que le escribió el humanista Poliziano:

CONDITUS HIC EGO SVM PICTVRE FAMA PHILIPPVS
NVLII IGNOTO MEE EST GRATIA MIRA MANVS

Aquí yazco, Filippo, gloria de la pintura:
A nadie es desconocida la maravillosa *gratia* de mi mano.

Dentro de Landino mismo existe un útil punto de partida, porque otro artista, el escultor Desiderio da Settignano (1428-1464) es elogiado por poseer «la máxima *gratia*». Reunir las pinturas de Filippo con los relieves de Desiderio es un apareamiento comprensible. Cuando menos, está claro que ambos artistas produjeron delicadas y elegantes Madonnas de dulces rostros, *gratiose* en cualquier sentido de la palabra. Pero es más interesante ver la comparación sobre un terreno menos obvio: por ejemplo podemos colocar los grupos de ángeles en el Tabernáculo hecho por Desiderio en S. Lorenzo de Florencia (fig. 69) junto a los jóvenes del fresco de Filippo en



69. Desiderio da Settignano, *Tabernáculo* (detalle), San Lorenzo, Florencia. Relieve en mármol.

Salomé bailando frente a Herodes: no a Salomé misma sino a las doncellas presentes a ambos lados de la habitación (fig. 70). Estas parecen ser la *gratia* por excelencia, Leonardo escribió la receta para tales figuras, algunos años después:

Las partes del cuerpo deben ser arregladas con *gratia*, con vistas al efecto que quieras obtener de la figura. Si quieres mostrar un encanto elegante (*leggiadria*) debes hacerla: 1) delicada y alargada, 2) sin mucha exhibición de músculos, y 2a) los pocos músculos que deliberadamente muestres, hazlos suaves, es decir, no muy pronunciados y con sus sombras no muy subrayadas y 3) los



70. Filippo Lippi, *La fiesta de Herodes* (detalle). Catedral, Prato. Fresco.

miembros, especialmente los brazos, descansados, es decir, 3ª) ninguna parte del cuerpo debe estar en línea recta con otra parte contigua.

Se empieza a ver por qué Filippo Lippi, tan dotado de *gratia*, tiene menos *rilievo* que Masaccio o Castagno: las dos cualidades no son enteramente compatibles. La receta de Leonardo, y la práctica común a Desiderio y a Filippo, componen una descripción general de la *gratia* pictórica, pero no una definición. Es dudoso que una definición sea deseable: más tarde, en el siglo XVI los filósofos y los teóricos de arte trataron con esfuerzo de definir la *gratia* en términos neoplatónicos, especialmente en su diferencia de la belleza, pero los resultados fueron demasiado complicados y académicos. Pero una definición útil, y asimismo adecuada para Landino en 1480, fue la de los críticos literarios neoclásicos, sus colegas profesionales. En su sistema, la *gratia* era el producto de: 1) *varietá* y 2) *ornato*. Son precisamente estas dos cualidades las que Landino pasa a atribuir a Filippo Lippi.

g) *Ornato* — adornado

La dificultad principal para entender el sentido renacentista del término «adornado» es que evoca, para nosotros, una idea de bordado decorativo y de embellecimiento aplicado. Pero en el Renacimiento ésa era una parte menor y discutible de lo *ornato*, que abarcaba mucho más. Aquí también la crítica literaria neoclásica nos dio las más claras formulaciones de lo que era el *ornato*, especialmente en el Libro VIII de la *Educación de un Orador* de Quintiliano. Para los críticos literarios las primeras dos virtudes del lenguaje eran la claridad y la corrección, insuficientes sin embargo por sí mismas para hacer distinguida a una producción, y todo lo adicional a la claridad y a la corrección era el *ornato*; Quintiliano estableció que el ornato es lo que exceda a lo claro y correcto». Mucho de lo que compone una producción artística es adorno, Quintiliano enumera las cualidades generales del adorno: sabor, pulido, riqueza, vividez, encanto y acabado (*acutum, nitidum, copiosum, hilare, iucundum, accuratum*). En la teoría literaria todo esto era luego subdividido y analizado, pero es la idea general de *ornato* la que luego se extendió a otras actividades como la pintura. Para Landino, los cuadros de Filippo Lippi y de Fra Angelico eran *ornato*, mientras Masaccio carecía de *ornato* porque procuraba otros

valores. Es decir que Filippo Lippi y Fra Angelico eran sabrosos, pulidos, ricos, vívidos, encantadores y terminados, mientras Masaccio sacrificaba tales virtudes por una clara y correcta imitación de la real. Es importante comprender que «sin *ornato*» es una acotación mucho más fuerte e interesante sobre Masaccio que lo que «no adornado» significaría para nosotros; Masaccio, en opinión de Landino, sacrificaba mucho. Esto es muy general, desde luego, y así quedará: el verdadero *ornato* es un elemento demasiado disperso dentro de un estilo pictórico como para que pueda ser aislado, como el *rilievo* o la perspectiva. Pero se advierte que cuando el Quattrocento utilizaba la palabra al comentar el tema particular de una imagen, lo hacía a menudo en relación con la actitud o el movimiento de una figura. Alberti, por ejemplo, sugiere: «Que los movimientos de un hombre (distintos a los de un adolescente o los de una joven) sean *ornato* con mayor firmeza, con disposición apuesta y diestra». Y aquí el Renacimiento estaba cerca de la antigüedad clásica. En un famoso pasaje, tratando de explicar el efecto de las figuras adornadas en la retórica, Quintiliano utiliza el símil de una estatua; la estatua firme y erecta, con sus brazos que caen verticalmente, carece de *gratia* y de adorno, mientras una pose curvada, móvil y variada tiene *gratia* y es el equivalente de la prosa adornada. Y ésta es quizás la mejor imagen mental para nuestro propósito: la figura recta y cuadrada (Masaccio) carece de *ornato* (lámina en color III) y la flexionada y equilibrada (Filippo Lippi) es *ornato* (fig. 71).

Landino también anota que Filippo Lippi era bueno en «*ornamenti* de todo tipo, fueran imitados de la realidad o inventados». En la usanza del Quattrocento, los *ornamenti* eran cercanos a nuestra idea de los adornos y de los aditamentos decorativos. Debidamente usados en figuras o en edificios, son una parte del *ornato*, pero sólo con moderación. Así Leonardo: «En los cuadros narrativos nunca agregues tantos *ornamenti* a tus figuras u otros objetos que oscurezcan la forma y actitud de las figuras o la esencia (*essentia*) de los objetos.

h) *Varietà* — variedad

La explicación clásica del Quattrocento sobre la variedad pictórica, y la más familiar a Landino, estaba en el *Tratado sobre la Pintura* de Alberti, de 1435. Alberti se propo-



71. Filippo Lippi, *La Natividad de San Esteban*, Catedral, Prato. Fresco.

nía refinar la idea de variedad y diferenciar entre ella y la de nueva cantidad de material. Por tanto distinguía entre dos clases de interés: 1) la copiosidad (*copia*) que es una profusión de material, y 2) la *varietà*, que es una diversidad de material. Un cuadro es «copioso» cuando «están mezclados ancianos, hombres jóvenes, muchachos, mujeres, chicas, criaturas, aves, perritos, pequeños pájaros, caballos, ovejas, edificios, trozos de terreno, etcétera»; esta descripción recuerda la lista que figura en el contrato Ghirlandaio-Tornabuoni de 1485 (pág. 34). Esta cualidad, en sí, es bastante agradable mientras sea apropiada y no confusa; pero, dice Alberti, «Desearía que esta copiosidad fuera *ornata* con una cierta *varietà*». La variedad es un valor absoluto, mientras la copiosidad no lo es, y, como lo expone Alberti, la variedad reside particularmente en dos cosas: primero en una diversidad y contraste de tintes, como ya lo viéramos (pág. 112); segundo y sobre todo, en una diversidad y contraste de las actitudes en las figuras:

Algunas estarán erguidas y mostrarán todo su rostro, con sus brazos en alto y sus manos abiertas alegremente, y apoyándose

en un pie. Otras tendrán su rostro oculto y sus brazos caídos, con los pies juntos; y así cada figura tendrá su propia actitud y su curvatura en sus miembros: algunas sentadas, otras apoyadas en una rodilla, otras yaciendo en el suelo. Y si es posible, que una figura esté desnuda, otras parcialmente desnudas y parcialmente vestidas...

Un ejemplo de la variedad es el mosaico de Giotto llamado *Navicella* (fig. 72).

en el cual nuestro pintor toscano Giotto colocó once discípulos, todos atemorizados al ver a uno de sus compañeros caminando sobre las aguas, porque representó a cada figura con un rostro y una acción que indican una mente perturbada de modo tal que cada uno tuviera sus propios y diversos movimientos y actitudes.

Hay pinturas de Filippo Lippi que son a la vez copiosas y variadas, pero los cuadros variados con una economía de elementos son los que más admiraban los críticos del Quattrocento: un dibujo para una *Crucifixión* (fig. 73) representa muy bien lo que Alberti y Landino querían decir con variedad de figuras. Las resonancias entre el valor pictórico de la varie-



72. Nicolas Beatrizet. Grabado según la *Navicella* del Giotto.



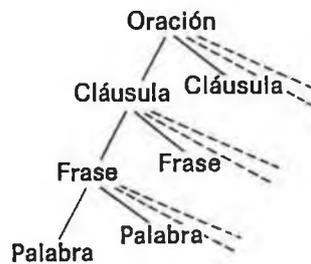
73. Filippo Lippi, *Estudio para una Crucifixión*, Museo Británico, Londres. Dibujo a pluma.

dad y otras zonas de la cultura del Quattrocento —la crítica literaria y la experiencia de lo celestial, como lo hemos visto (pág. 132)— son muy poderosas.

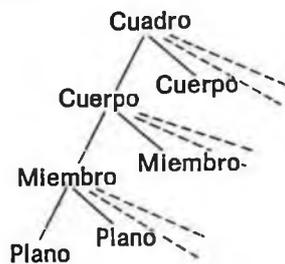
i) *Compositioe* — composición

La composición, en el sentido de armonización sistemática de todos los elementos de un cuadro para un efecto total deseado, fue inventada por Alberti en 1435; es de él de quien Landino toma el concepto. Alberti encontró su modelo en la crítica literaria clásica de los humanistas, para quienes la

compositio era la forma en que se componía una oración gramatical, con una jerarquía de cuatro niveles:



Alberti transfirió la palabra y el modelo a la pintura:



Los cuadros están compuestos de cuerpos, que están compuestos de partes, que están compuestas de superficies planas: los planos componen miembros, los miembros componen cuerpos, los cuerpos componen cuadros. Con esta idea, el Quattrocento podía analizar muy prolijamente los componentes de un cuadro, escudriñando en su articulación, rechazando lo superfluo, relacionando los medios formales con los fines narrativos. Era también el esqueleto imaginativo con el que el artista construía y el crítico juzgaba la *varietà*. En verdad los dos conceptos son complementarios: ni la *varietà* centrífuga ni la *composizione* centrípeta son completas si falta la otra. La *composizione* disciplina a la *varietà*, y la *varietà* nutre a la *composizione*. Landino lo comprendió y elogia a Filippo por *composizione et varietà*, como un par, y aquí aparece otra referencia cruzada, porque elogia a otro artista, el escultor Donatello, por las mismas cualidades. Donatello es *mirabile in compositione et in varietà*. Esto parece inicialmente una conjun-

ción desconcertante. ¿Qué tienen que ver las figuras y grupos, elocuentes y dinámicos, de los relieves de Donatello con el gracioso y moderado Filippo Lippi? Mucho, según resulta, y el perspicaz emparejamiento de Landino incita a atender una muy real similitud subyacente. Ambos artistas compusieron grupos en los que las figuras variadas se combinan en grupos simétricos, que son satisfactorios por la tensión entre variedad y simetría (figs. 74 y 75). Ambos utilizan este procedimiento para propósitos narrativos, componiendo en una rica coherencia una variedad de «movimientos del cuerpo y de la mente» (figs. 73 y 76), y ambos amplían a veces esto hasta grandes cantidades de figuras. Ambos construyeron mundos extraños, pero completamente compuestos, detrás de sus protagonis-



74. Filippo Lippi, *La Virgen y el Niño con Santos y Angeles* (retablo Barbadori, alrededor de 1440), Louvre, París. Tabla.



75. Donatello, *La Asunción de la Virgen* (tumba del Cardenal Rinaldo Brancacci, alrededor de 1426), San Angelo a Nilo, Nápoles. Relieve en mármol.

tas, haciendo penetrar profundamente su espacio compuesto dentro del cuadro, tanto cuando los elementos eran árboles y piedras, como tan a menudo se ve en Filippo (lámina en color IV), como cuando eran fantasías arquitectónicas, como lo eran habitualmente en Donatello (fig. 76). La diferencia general entre estos dos artistas constituye por tanto una oportunidad para nosotros: el principio de orden que ambos tienen en común —la figura 74 con la 75, o la 73 con la 76, o la lámina IV con la 76— despejado de similitudes accidentales o superficiales, es una destilación de *composizione e varietà*. Y una vez que aprendemos a ver esta cualidad, hemos detectado uno de los rasgos principales de la cognición del Quattrocento.

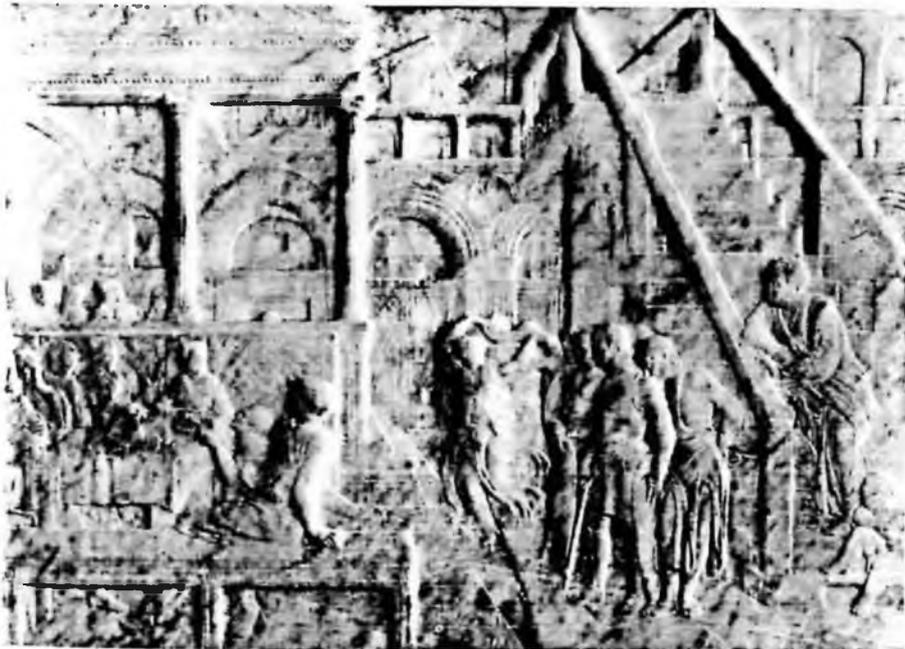
j) *Colorire* — colorido

No equivale a «colorido» en nuestro sentido actual, que se refiere mayormente a tintes. De hecho, es una negativa importante en la crítica de Landino que nunca elogie a un pintor por su color, en el sentido en que hoy lo entendemos; para ese tipo de apreciación hay que buscar fuera de Florencia. Giammario Filelfo se dirige al veneciano Gentile Bellini:

Veduta ho lopera tua col suo cholore
La venustà col suo sguardo benegno,
Ogni suo movimento e nobil segno,
Che ben dimonstrì il tuo gientil valore.

He visto tu obra con su colorido
Su hermosura y dulce mirar,
Todo su movimiento y noble gesto,
Que bien demuestran tu alto mérito.

Satisfecha con una impresión gentil, ésta es una sensibilidad más ingenua y pasiva que la de Landino. Por *colorire* Landino alude a la aplicación del pigmento. El término se usaba a veces en un sentido muy general, casi equivalente a «pintura»; de acuerdo al biógrafo Vespasiano de Bisticci, Federigo da Montefeltro, «como no encontraba en Italia maestros de su gusto que supieran aplicar el *colorire* con aceite a las maderas, buscó a los de Flandes». Pero hay un sentido más especial e interesante, en el cual pensaba Landino, y que viene defini-



76. Donatello, *La fiesta de Herodes* (alrededor de 1435), Musée Wicar, Lille. Relieve en mármol.

do por Piero della Francesca en su tratado *Sobre la perspectiva del pintor*: «Por *colorare* [sic] significamos aplicar los colores tal como ellos se muestran en objetos, luces y oscuridades, de acuerdo a cómo los hace cambiar la iluminación». En otras palabras, *colorire* se superpone en parte con *relievo* y coincide con la sección del tratado de Alberti que él denomina «Recepción de la luz». Para el pintor, el fenómeno de la percepción de luz en un objeto se le presentaba como el arte de manipular blanco y negro, por un lado, y rojo, azul, verde y el resto de los colores, por el otro: tonos y tintes. Pero *colorire* obtiene su pleno sentido en la oposición al valor siguiente que invoca Landino, no para Filippo Lippi sino para Andrea del Castagno, que es el *disegno*.

Andrea del Castagno

Castagno firmó algunos frescos en San Zaccaria en Venecia, durante 1442. No se sabe quién fue su maestro, ni exactamente cuándo nació, aunque ahora se cree que 1423 es una fecha probable. En 1444 había vuelto a Florencia. La línea principal de su obra posterior está en una serie de frescos en Santa Apollonia (*La Última Cena*, *Crucifixión*, *Sepultura* y *Resurrección*) (figura 77: alrededor de 1445-1450), en Santa Annunziata (*San Julián*; *La Trinidad con la Virgen*, *San Jerónimo* y un *Santo*, figura 79), la Villa Carducci en Soffiano en las afueras de Florencia (un ciclo de famosos hombres y mujeres, ahora trasladado a Santa Apollonia) y el retrato ecuestre de Niccoló da Tolentino en la Catedral, 1456. Falleció en 1457.

k) *Disegnatore* — exponente del dibujo

El término estaba asociado a la representación lineal del objeto, como cosa opuesta a la tonal. Francesco da Buti, comentarista de Dante del final del siglo XIV: «[Giotto] era un maestro del pincel —es decir, un pintor consumado (*dipintore*)— y también del lápiz (*stile*)— es decir, un *disegnatore* con lápiz sobre tablas». Esto nos lleva de inmediato a la diferencia entre *disegno* y *colorire*. Cennino Cennini en su manual: «Los fundamentos del arte de la pintura y el punto de partida para todas estas obras de la mano son *disegno* y *colorire*». El *colorire* (Filippo Lippi) va con el pincel, los tonos, la representación

de las superficies, el *rilievo*; el *disegno* (Castagno) va con el lápiz, las líneas, la representación de los bordes, la perspectiva. Se da la circunstancia de que podemos ver el *disegno* de Castagno, aislado puro del resto de su arte. Los dibujos preliminares de algunos de sus frescos de S. Apollonia fue descubierto en 1953 bajo la capa pintada del enlucido: los dos soldados situados en el primer plano de la *Resurrección* (fig. 77) representan al Castagno *disegnatore*: es decir, dibujando líneas que definen formas, y su posición en el espacio, por medio del registro preciso de los bordes que en su conjunto y en sus partes, presentan al espectador. Se ve por qué Landino lo valoraba por esa cualidad. Alberti —que habitualmente llamaba al *disegno* «circunscripción», palabra de origen latino— comentó que «quizás es más útil practicar con el *rilievo* que con el *disegno*, «juicio que concuerda mal con su preocupación por la perspectiva. Pero estaba pensando probablemente en un tipo de pintor del norte italiano, que trabajaba principalmente con bocetos, dependiendo de la delicadeza sugestiva de su *disegno* y de la precisión de sus contornos para que el espectador aportara mentalmente el relieve de superficies que no habían sido modeladas en detalle por el pintor, Pisanello era un



77. Andrea del Castagno, *La Resurrección* (detalle), Santa Apollonia, Florencia.

pintor de esta clase (fig. 42) y fue debidamente elogiado por su *disegno* (no por *colorire* ni por *rilievo*) por Angelo Galli, en un poema que hemos citado antes (pág. 103). En la primera mitad del Quattrocento esta poderosa convención del *disegno*, activa y claramente popular, constituía una seria competencia para la pintura tonal florentina, y Alberti quedó atrapado por la ambigüedad del término *disegno*. Piero della Francesca intentó resolver la confusión, distinguiendo, dentro de la noción de *disegno*, cuanto tenía que ver con la perspectiva.

La pinura contiene tres partes principales, que llamamos *disegno*, medida y color. Por *disegno* aludimos a perfiles y contornos que contienen objetos. Por medida designamos los perfiles y contornos puestos proporcionalmente en sus debidos sitios. Por colorido designamos cómo los colores se muestran en los objetos, y sus luces y sombras cuando la iluminación los cambia.

La dicotomía entre *disegno* y *colorire*, líneas y tonos —una simplificación tendenciosa de la experiencia visual— ha penetrado muy profundamente en la cultura visual europea; nos da una sensibilidad curiosamente disyuntiva, a lo Jekyll y Hyde, separándonos de la representada por, digamos, la pintura y la crítica chinas. Fue el Renacimiento el que dio a esta costumbre analítica sus formulaciones sistemáticas, e hizo del dibujo y la pintura, los bordes y las superficies, las líneas y los tonos, el «fundamento del arte de la pintura», tal como se enseñaba y observaba.

1) *Amatore delle difficulta* — amante de las dificultades

Cumplir tareas difíciles era cosa valiosa en sí misma, como exhibición de habilidad y de talento. En la época de Landino, por ejemplo, Lorenzo de Medici elogió la forma del soneto «arguyendo su dificultad, ya que el logro noble (*virtù*), de acuerdo a los filósofos, se compone de lo difícil». Esto servía también para la pintura, y aquí otra vez nos acercamos a la demanda de los clientes por una habilidad notoria: un pintor públicamente reconocido como triunfal amante de las dificultades es aquel cuya habilidad es públicamente perceptible. Castagno es asimismo *facile nel fare*, como lo era Masaccio, pero no hay contradicción en ello. La acción es *difficile*, su agente *facile*: el buen pintor hace fácilmente las cosas di-

fciles. Esta falsa paradoja fascinó a los críticos del Renacimiento y un escritor del siglo XVI, Lodovico Dolce, la utilizaba para diferenciar los estilos de Miguel Angel y de Rafael: «Miguel Angel siempre buscaba la *dificultad* en sus obras, mientras Rafael buscaba la *facilidad* —una cosa *difícil* de hacer". Es un accidente lingüístico que se trataría de evitar actualmente, hablando quizá de la acción como difícil o intrincada, pero de su agente como fluido o diestro. ¿Pero qué cosas eran esas dificultades del arte, que Castagno «amaba» de modo tan público y con tanto éxito? Antonio Manetti, el amigo de Landino, narró en su biografía de Brunelleschi el concurso de 1401 para las puertas del Battisterio de Florencia; Brunelleschi fue uno de los que presentaron un relieve de prueba, sobre el tema de *El sacrificio de Isaac* (fig. 78) y podemos encontrar en él, ilustrada, la noción de dificultad. Todos los jueces

queraron asombrados por las *dificultades* que se había planteado a sí mismo: la postura de Abraham, la colocación del dedo bajo el mentón de Isaac, su pronto movimiento, su ropaje y manera, y la delicadeza del cuerpo de Isaac; y la manera y ropaje del Angel, y su acción y forma de apresar la mano de Abraham; y la postura y manera y delicadeza del hombre que se quita una espina del pie, y también la del otro que está inclinado y bebiendo. Quedaron asombrados por el gran número de *dificultades* que hay en estas figuras y por lo bien que cumplen sus funciones...

Las «dificultades» de Brunelleschi eran proezas funcionales de la habilidad, *tours de force* que apoyaban a la narrativa, evitando en forma conspicua las soluciones rutinarias: la mano de Abraham en la garganta de Isaac y la mano del Angel en la muñeca de Abraham se notan primero como golpes de virtuosismo y después como maneras de dar énfasis narrativo al asunto. Las dificultades autoimpuestas de Castagno no eran tampoco estériles hazañas de su destreza sino recursos narrativos de énfasis, y para Landino estaban particularmente en sus *scorci* o escorzos.

m) *Scorci* — escorzos

Estos componen el área especializada de la dificultad de Castagno. En su fresco sobre *La Trinidad adorada por la Virgen, San Jerónimo y un Santo* (fig. 79), el extraordinario escorzo de la Trinidad y las muestras similares de habilidad en

los rostros de las tres figuras adoratrices son la base principal de la narrativa. Reemplazan a los acentos del oro; su carácter localizado, la noción de dificultad o de habilidad como algo que se pone en fragmentos, son un recuerdo de la sensibilidad que ponía el énfasis en el oro y que era sustituida por otra sensibilidad que lo ponía en la destreza. Una sensibilidad que era tan ofensiva para el último Renacimiento como el dorado mismo lo fue para el Quattrocento. Los *scorci* son una aplicación local de la perspectiva. Landino dijo de Paolo Uccello que era «hábil en los *scorci*, porque comprendía bien la perspectiva»: la perspectiva es así la ciencia o la teoría, y los *scorci* la apa-



78. Filippo Brunelleschi, *El sacrificio de Isaac* (1401), Bargello, Florencia. Relieve en bronce, parte dorada.



79. Andrea del Castagno, *La Trinidad adorada por la Virgen, San Gerónimo y una Santa, Santa Annunziata*, Florencia. Fresco.

rición local de su práctica. De hecho, un cuadro puede ser compuesto a la luz de una perspectiva sistemática sin tener escorzos lo bastante estridentes como para provocar comentarios sobre ellos mismos: el *Dinero del Tributo* de Masaccio (fig. 65) es un ejemplo. Un cuadro puede tener también *scorci* llamativos sin adherirse a ningún método cuidadoso de construcción en perspectiva: el rostro de un escudero que se ocupa de las espuelas del joven Mago, en el centro de la *Adoración de los Magos* de Gentile da Fabriano (fig. 21) es un truco bastante común en la última pintura gótica, aprendida y enseñada sobre un modelo, no sobre un método. Pero en la práctica, el término *scorci* cubre a menudo dos clases de interés. El primero es el escorzo propiamente dicho: una cosa larga vista desde un extremo, como para presentar un estímulo corto al ojo; en esto, el ejercicio mental, infiriendo lo largo desde lo corto, es agradable. El segundo interés es la visión desacostumbrada. Un rostro humano visto a su nivel, visto de frente o de perfil, no está menos «escorzado» que los rostros vistos desde arriba o desde abajo, pero estos últimos son menos familiares y llaman más fácilmente nuestra atención. Notamos el escorzo de la nariz, vista desde arriba, más de lo que notamos el escorzo de la oreja en una cabeza vista de frente, porque debemos hacer un poco más de esfuerzo para reconocerla, y ese logro es satisfactorio. Ambas clases de interés están convocadas, por ejemplo, por la figura de Cristo en la *Trinidad* de Castagno. Y es esencial comprender que la dificultad afecta al espectador tanto como al artista: los *scorci* y otros tipos similares de interés se consideraban difíciles de ver y de comprender, y la habilidad del pintor formulaba exigencias a la habilidad del espectador. El esfuerzo exigido era lo que atraía la atención. Una diferencia muy fundamental entre el Quattrocento y el siglo XVI es que el primero comprendía eso, mientras que el segundo, con su gusto por la suavidad, no lo comprendía. En el *Dialogo della pittura* de Lodovico Dolce, en 1557, el ingenuo personaje Fabrini da pie al culto Aretino al decirle: «He oído que los *scorci* son una de las principales *dificultades* del arte, Así que supongo que el pintor merece el mayor elogio cuanto más a menudo los ponga en su obra». Esa es una caricatura de una actitud del Quattrocento, y Aretino le corrige. Es cierto, dice, que los *scorci* sólo pueden ser hechos con gran habilidad, y un pintor debe usarlos ocasionalmente, «para mostrar que sabe hacerlo». Pero deben ser hechos en raras ocasiones: «Los *scorci* son comprendidos por pocos espectadores, y por tanto

agradan a pocos; incluso para el conocedor son a veces más irritantes que agradables». Desde el mismo punto de vista, Vasari condenaba los *scorci* en ciertos pintores del Quattrocento, como Castagno, por ser demasiado estudiados y molestos, «tan penosos de ver como *dificiles* fueron de ejecutar».

n) *Prompto* — pronto.

Leonardo da Vinci advertía al pintor: «...si quieres agradar a quienes no son maestros de la pintura, tus cuadros tendrán pocos *scorci*, escaso *rilievo*, poco movimiento *pronto*». Landino había ya dicho que Castagno era un amante de las dificultades, y había llamado la atención sobre sus *scorci* y su *rilievo*; al calificarlo ahora de *vivo e prompto* completa su caracterización como el pintor de los pintores, el artista apreciado por quienes comprenden las habilidades del arte. Landino atribuye la misma virtud a otros dos artistas. En la *Navicella* de Giotto (fig. 72) cada uno de los Apóstoles tiene «movimiento *vivo y prompto*»; Donatello es «*prompto*» y con gran *vivacità*, tanto en el arreglo como en la disposición de sus figuras (fig. 76). El *David* de Castagno (fig. 80) representa la cualidad *vivo y prompto* de la actitud, que tiene en común con Giotto y Donatello. Es una diversificación más pronunciada de la figura, más sugestiva de movimientos particulares, que la *gratia* de Filippo Lippi, pero los términos tienen algo muy importante en común. Ambos suponen cierto grado de pugna, probablemente poco consciente, entre dos tipos de movimiento: el movimiento descrito de las figuras del pintor, naturalmente, pero también el movimiento supuesto de la mano del pintor. Leonardo habla de *gratia* como de una cualidad de las figuras pintadas; el epitafio de Filippo Lippi habla de la *gratia* de su mano. Landino se refiere a los movimientos *prompto* de los Apóstoles del Giotto; Alberti invoca el término en su discusión sobre las fuentes de la facilidad, la «diligencia-conrapidez»: «El intelecto empujado y caldeado por el ejercicio se hace muy *pronto* y rápido en su trabajo, y la mano sigue rápidamente cuando la conduce un seguro método intelectual». Se trata una vez más del sentido del Quattrocento sobre la mente y el cuerpo en la más estrecha relación: así como el movimiento de una figura expresa directamente la idea y el sentimiento, el movimiento de la mano del pintor refleja directamente su mente. Cuando Landino dice que Filippo Lippi



80. Andrea del Castagno, *David* (alrededor de 1450), National Gallery of Art, Washington. Temple sobre cuero.

«es» *gratioso* o que Castagno «es» *prompto* resulta imposible excluir uno de ambos sentidos. Esta ambigüedad no es un problema, a menos que uno quiera crearlo, exigiendo una distinción ajena al Quattrocento mismo. Por lo contrario, esa pugna es la clave para el sentido del Quattrocento sobre el estilo personal: *gratioso* o *prompto*, *aria virile* o *aria dolce*; el estilo o el *aria* es algo que se encuentra entre el movimiento de las figuras y el movimiento del pincel.

Fra Angelico

Fra Giovanni de Fiesole se hizo monje dominico en Fiesole en 1407, alrededor de sus 20 años, y quedó bajo la influencia de Giovanni Dominici, un gran maestro dominico entre cuyos alumnos se contaba también S. Antonino, luego Arzobispo de Florencia. Parece haber llegado tarde a la pintura. Su primer encargo documentado es de 1433, la *Virgen de los tejedores* (fig. 3), ahora en San Marco en Florencia. A partir de 1436 pintó muchos frescos en el convento de San Marco (fig. 31). Desde 1446 hasta su muerte en Roma, en 1455, pasó dos largos períodos pintando en el Vaticano; sus frescos en la Capilla de Nicolás V sobreviven todavía.

o) *Vezzoso* — afectado

Esta palabra es intraducible. En su primer diccionario Italiano-Inglés (1598 y 1611), John Florio se esforzó en encontrar sinónimos:

Vezzoso, wanton, mignard, full of wantonnesse, quaint, blithe, buckesome, gamesome, flattering, nice, coy, squeamish, peart, pleasant, full of affectation.

Esta es buena advertencia sobre su elusividad. Un *vezzo* era una caricia y, por ampliación, un deleite; *vezzoso* era delicioso en un cierto sentido acariciador. No era una cualidad viril y en ciertos contextos no era en absoluto una virtud. Aunque Boccaccio habló con aprobación de *vezzose donne*, *vezzosi fanciulli*, un hombre *vezzoso* era super-delicado y estéril. Landino no está hablando de un hombre —aunque su sintaxis pueda indicarlo así— sino de una cualidad que se sitúa a medio camino entre el carácter de la habilidad de Fra Angelico y el carácter de las figuras humanas pintadas por Fra Angelico. Igual

que con *gratia*, existe en el texto de Landino una referencia a Desiderio da Settignano (fig. 69), quien también es *vezzoso*. Quizás «afectadamente encantador» (para tomar una pista en Florio) pueda ser una traducción aproximada. ¿Pero a qué cualidades formales de Fra Angelico se refiere esto? Dejando aparte el carácter obviamente afectado y encantador de figuras tales como los ángeles danzarines de sus cuadros, es presumible que la palabra esté diciendo algo sobre los valores tonales de su arte. Por lo menos, es en ese contexto que Alberti eligió utilizar la palabra. Tenía la ansiedad de que el pintor no enfatizara en exceso el contraste tonal entre claros y oscuros, especialmente los claros, agregando a sus pinturas demasiado pigmento blanco o negro:

Debe criticarse al pintor que utilice el blanco o el negro sin mucha moderación... Sería bueno que el blanco y el negro fueran hechos de perlas... porque los pintores serían entonces con ellos tan sobrios y moderados como deben serlo, y sus obras serían más auténticas, más agradables, y más *vezzoso*.

Existía una base fisiológica para esto; en un tratado popular del Quattrocento, Girolamo di Manfredi había explicado:

por qué nuestra visión es mejor con colores verdes que con blancos y negros. Todos los extremos debilitan nuestra percepción, mientras lo moderado y temperado la refuerza, ya que los extremos afectan inmoderadamente al órgano de la percepción. Así el blanco tiene un efecto expansivo, mientras el negro intenso tiene un efecto de excesiva concentración. Pero un color moderado, como el verde, tiene un efecto temperado, que no expande ni concentra demasiado, y por tanto refuerza nuestra visión.

En este sentido especial, respecto a un estilo en el que los fuertes extremos tonales no nos asalten, *vezzoso* es claramente una verdadera descripción de la pintura de Fra Angelico (fig. 24d), como también de la escultura de Desiderio, con su relieve moderado y suave; ambos evitan los fuertes contrastes característicos de pintores dotados para el *rilievo*, como Castagno. Así *vezzoso* es blanda y también afectadamente encantador.

p) *Devoto* — devoto

Con una palabra como ésta, el problema es elegir un camino entre nuestras palabras «dedicado» o «devoto» y su

interpretación excesiva.⁶ Ante todo, ¿qué era devoción? Ciertamente Fra Angelico y probablemente Landino se habrían referido a la definición de Santo Tomás de Aquino: devoción es la inclinación conciente y voluntaria de la mente hacia Dios; su medio especial es la meditación; su efecto es una mezcla de alegría ante la bondad de Dios y de tristeza ante la inadecuación del hombre. ¿Pero cómo se muestra particularmente lo *devoto* en producciones artísticas que, en todos los casos, son exposiciones de temas religiosos? Aquí ayuda la clasificación medieval y renacentista de los estilos de sermones; hemos visto que era estrecha la relación entre la predicación y la pintura, y las categorías de los sermones son procedentes al caso:

Hay cuatro estilos de predicación... El primer estilo es más precisamente exacto (*subtilis*) y es para hombres que sean sabios y expertos en el arte de la teología. Su función es la búsqueda. El segundo estilo es más fácilmente accesible (*facilis*) y es para personas recién llegadas a la teología. Su función es tratar los asuntos prolijamente. El tercero es más elaborado (*curiosus*) y es para quienes desean hacer un despliegue. Como no es provechoso, debe ser evitado. El cuarto estilo es más devoto (*devotus*) y es como los sermones de los santos que se leen en la iglesia. Es el más fácilmente comprendido y es bueno para la edificación moral y la instrucción de la gente... Los padres y santos doctores de la Iglesia, San Agustín y otros santos, se atuvieron a este estilo. Descartaron la complicación y nos narraron sus inspiraciones divinas en un discurso coherente...

Este es el marco del cual Landino parece tomar su palabra. Así que tenemos un estilo: contemplativo, que combina la alegría y la tristeza; sin complicación, ciertamente, e intelectualmente no-dogmático, «fácilmente comprendido y bueno para la edificación moral y la instrucción de la gente». Sería difícil impugnar esto como una descripción del color emocional de Fra Angelico (fig. 81). ¿Pero a qué calidades pictóricas corresponde esto en particular? Positivamente, desde luego, a lo *vezzoso*, lo *ornato* y a la *facilità* que Landino atribuye asimismo a Fra Angelico; negativamente a la ausencia de *difficultà* —los *scorci* enfatizados, el *rilievo* marcado, o los movimientos muy *prompti*— que no le atribuye. Lo que está ausente en la pintura de Fra Angelico es visto como algo a lo que él renunció deliberadamente, igual que Masaccio había renunciado deliberadamente al *ornato*; el término *devoto* es del mismo orden del término *puro* aplicado a Masaccio, y que uno pertenezca a la



81. Fra Angelico, *El beso de Judas* (del Armadio degli Argenti, alrededor de 1450), Santa Annunziata, Florencia. Tabla.

clasificación de la predicación cristiana, y el otro a la retórica clásica, es parte de la riqueza crítica y la seguridad de Landino.

Puro, fácil, gracioso, adornado, variado, pronto, afectado, devoto; relieve, perspectiva, coloreado, composición, diseño, escorzo; imitador de la Naturaleza, amante de las dificultades. Landino ofrece un equipamiento conceptual básico para discernir la cualidad pictórica del Quattrocento. Sus términos tienen una estructura: uno se opone a otro, o se alía

con él, está subordinado a él, o se sobrepone a él. No sería difícil trazar un diagrama en el que se representaran estas relaciones, pero el diagrama implicaría una rigidez sistemática que en la práctica esos términos no tienen ni deben tener. Podemos usarlos ahora como complemento y estímulo, pero desde luego no como sustitutos, para nuestros propios conceptos; nos darán la seguridad de no perder enteramente de vista lo que estos pintores pensaban que estaban haciendo. Las intenciones del Quattrocento se producían en los términos del Quattrocento, y no en los nuestros.

Términos como los de Landino tienen la ventaja de encarnar la unidad entre los cuadros y la sociedad de la que éstos surgían. Algunos de ellos vinculan la experiencia pública de los cuadros a lo que los artesanos pensaban en los talleres: la «perspectiva» o el «diseño». Otros vinculan la experiencia pública de los cuadros a la experiencia de otros aspectos de la vida del Quattrocento: la «devoción» o la «gracia». Y otros finalmente apuntan a una fuerza que estaba cambiando silenciosamente la conciencia literaria de ese momento.

Porque hay aquí una zona de metáfora, muy importante para Landino, que no fue considerada en el capítulo II. Categorías tales como «puro», «adornado» o «composición» se apoyan en el sistema clásico de la crítica literaria, una categorización compleja y madura de la actividad humana, a la que los eruditos humanistas como Landino dedicaron mucho estudio. No correspondía incluir esto en el capítulo II porque la mayor parte de los banqueros que iban a la iglesia y que bailaban no eran eruditos humanistas: ésa es competencia de los ilustrados. Pero a través del Renacimiento, una parte de este vocabulario para criticar el arte y la vida se escurrió desde los eruditos y los escritores hacia otras personas. El banquero comenzó a utilizar muchas de estas palabras y conceptos sin ninguna idea especial sobre su fuente clásica. Este proceso fue parte importante del duradero vuelco a lo clásico en la cultura europea del Renacimiento, más importante que otras zonas superficialmente más obvias: la experiencia fue recategorizada —a través de sistemas de palabras que la dividieron de otras maneras— y así fue reorganizada. Una faceta de esta reorganización fue que artes diferentes quedaron reunidas por un sistema uniforme de conceptos y de términos: *ornato*, en el sentido que hemos anotado, era aplicable a la pintura,

a la música y a las costumbres tanto como a la literatura. Era a menudo ilusoria la afinidad que esto daba a diferentes artes, pero afectaba a su práctica. El hecho de que Landino usara términos como «puro», «adornado» y «composición», para un público de personas no especializadas, es una parte pequeña de ese gran proceso.

5. Conclusión

Este libro comenzó subrayando que las formas y estilos de la pintura respondían a circunstancias sociales; buena parte del libro se ha dedicado a acotar fragmentos de práctica o convención sociales que pueden agudizar nuestra percepción de los cuadros. Es simétrico y adecuado terminar el libro con una inversión de esa ecuación, para sugerir que las formas y estilos de la pintura pueden agudizar nuestra percepción de la sociedad. La mitad de la intención del ejercicio ha sido la de sugerir que eso es así.

Sería tonto exagerar las posibilidades, pero son reales. Surgen del hecho de que los principales materiales de la historia social están muy restringidos en su medio: consisten de una masa de palabras y de unos pocos números, que en el caso del Renacimiento eran muy pocos. Eso cubre repetitivamente algunos tipos de actividad y de experiencia, y olvida a otros. Buena parte de la experiencia más importante no puede ser cómodamente codificada en palabras y números, como todos sabemos, y por tanto no aparece en los documentos que existen. Además de ello, muchas de las palabras del Renacimiento en las que debemos apoyarnos están ya casi enteramente desgastadas: es difícil cerrar con las palabras de Maquiavelo sobre lo que era importante en el Renacimiento, porque muchas otras palabras, mucho comentario y reformulación, posteriores, se interrumpen en el camino. Es muy difícil hacerse una idea de lo que suponía ser una persona de cierta clase en cierta época y cierto lugar.

Es aquí donde el estilo pictórico ayuda. Una sociedad desarrolla sus capacidades y costumbres distintivas, que tienen un aspecto visual, ya que el sentido de la vista es el órgano principal de la experiencia, y esas capacidades y costumbres visuales se convierten en una parte del medio del

pintor; a su vez, un estilo pictórico da acceso a las capacidades y costumbres visuales y, a través de éstas, a la experiencia social específica. Un cuadro antiguo es un registro de la actividad visual. Hay que aprender a leerlo, tal como hay que aprender a leer un texto de una cultura distinta, incluso cuando uno conoce, en un sentido limitado, el idioma: tanto el idioma como la representación pictórica son actividades convencionales. Y hay varios usos destructivos de los cuadros que deben ser evitados. No se deben enfocar los cuadros en el nivel pedestre de la historia social ilustrada, buscando ilustraciones de «comerciante del Renacimiento en camino hacia el mercado», etcétera; ni, tampoco, a través de ecuaciones fáciles entre medios «burgueses» o «aristocráticos» de un lado, y estilos «realistas» o «idealizantes» del otro. Pero enfocados en debida forma —es decir, en la forma que (tentativamente al menos) hemos seguido en este libro— los cuadros se convierten en documentos tan válidos como los registros notariales o los registros parroquiales. Si observamos que Piero della Francesca tiende hacia una especie de pintura del cálculo, Fra Angelico a una especie de pintura predicada, Botticelli a una especie de pintura bailada, estamos observando algo no sólo sobre ellos sino sobre su sociedad.

A los estudiosos de escrituras notariales y de registros parroquiales, esto puede parecerles una categoría irremediablemente liviana de hechos sociales. Se trata ciertamente de una categoría especial: lo que ofrecen los cuadros es una comprensión de lo que suponía ser, intelectual y sensiblemente, una persona del Quattrocento. Tales comprensiones son necesarias si hay que alimentar la imaginación histórica, y lo visual es aquí el debido complemento de lo verbal. Pero es mejor dejar la última palabra sobre esto a Feo Belcari de Florencia, en las primeras líneas de su pieza teatral *Abraham e Isaac*, representada en 1449:

Lo Occhio si dice che e la prima porta
Per la quale lo Intellecto intende e gusta.
La secunda e lo Audire con voce scolta
Che fa la nostra mente essere robusta.

El ojo, se dice, es la primera puerta
Por la que el Intellecto aprende y gusta.
El Oído es la segunda, con ia palabra atenta
Que a la Mente arma y hace robusta.

Notas del traductor

1. En esta frase, el texto inglés utiliza la palabra *client*, o sea *cliente*. Antes y después utiliza *patron*, vocablo que en inglés posee varias acepciones, como protector, como patrono de alguna agrupación religiosa y también como «cliente». Así «to patronize» es ser cliente de algún comercio. Esta última acepción no figura en la usanza castellana, pero deriva claramente del latín. Como se verá en el texto, la relación entre patrón y pintor identificaba al primero como cliente, porque era el que pagaba.

2. En francés en el original.

3. Esta traducción debe entenderse como aproximada. El original está escrito en el inglés de 1520.

4. *Indians*; se refiere lógicamente a los nativos de la India. El texto es anterior al descubrimiento de América.

5. El texto inglés traduce según las conveniencias modernas las identificaciones personales aportadas por el verso italiano.

6. En el original inglés se plantea la elección entre palabras muy similares: *Devoted* y *devout*. El autor elige la segunda.

Referencias

I

1. Borso d'Este: la carta de queja de Francesco Cossa sobre el método de pago de Borso fue publicada en E. Ruhmer, *Francesco del Cossa* (Munich, 1959), p. 48.

Giovanni de Bardi: véase p. 16, abajo (se refiere a p. 16 del original).

Rucellai: *Giovanni Rucellai ed Il suo Zibaldone*, I, «Il Zibaldone Quaresimale», A. Perosa (Ed.) (Londres, 1960), pp. 24 y 121.

2. Filippo Lippi y Giovanni de Medici: G. Gaye, *Carteggio inedito d'artisti del secoli XIV, XV, XVI*, I, (Florenca, 1840), pp. 175 y 176, H. Mendelsohn, *Fra Filippo Lippi* (Berlín, 1909), pp. 154 a 159 y 235 y 236.

Ghirlandaio y el Spedale degli Innocenti: P. Küppers, *Die Tafelbilder des Domenico Ghirlandaio* (Estrasburgo, 1916), pp. 86 y 87.

Pietro Calzetta en Padua: V. Lazzarini, «Documenti relativi alla pittura padovana del secolo XV», en *Nuovo Archivio Veneto*, XV, li, 1908, p. 82.

Neri di Bicci: G. Poggi, «Le ricordanze di Neri di Bicci», en *Il Vasari*, I, 1927-1928, p. 317, y III, 1930, pp. 133 y 134.

Starnina: O. Giglioli, «Su alcuni affreschi perduti dello Starnina», en *Rivista d'Arte*, III, 1905, p. 20.

Mantegna y los Gonzaga: P. Kristeller, *Andrea Mantegna* (Berlín, 1902), pp. 516 y 517, 526 y 527, 538 y 541.

Sobre contratos en general: H. Lerner-Lehmkuhl, *Zur Struktur und Geschichte des Florentinischen Kunstmarktes im 15. Jahrhundert*

(Wattenscheid, 1936), es un breve examen y un índice de los contratos florentinos. Hay otras buenas selecciones de material en G. Gaye, *Carteggio inedito d'artisti del secolli XIV, XV, XVI, I* (Florenca, 1840); G. Milanesi, *Nuovi documenti per la storia dell'arte toscana* (Roma, 1893), y en inglés, D. Chambers, *Patrons and Artists in the Italian Renaissance* (Londres, 1970).

3. Alfonso V y el embajador de Siena: Vaspesiano de Bisticci, *Vite di uomini illustri*, P. D'Ancona/E. Aeschlimann (1ds.) (Milán, 1951), página 60.

Petrarca sobre la destreza y el preciosismo: «De remedils utriusque fortunae», I, xli, en Petrarca, *Opera omnia* (Basilea, 1581), p. 40. (Véanse de Francesco Petrarca: *Sonets, cançons i madrigals*, Editorial Alpha, S. A., Barcelona, 1955; *Los triunfos y los escritos*, Editorial Iberia, S. A., Barcelona, 1961; *Rimas en vida y muerte de Laura. Triunfos*, Aguilar, S. A. de Ediciones, Madrid, 1963; *Cancionero*, Editorial Magisterio Español, S. A., Madrid, 1968; *Un centenar de sonets a Laura*, Francesc de Riart, Barcelona, 1968, y *Poesia completa: El Cancionero*, tomo I, Ediciones 29, S. A., Barcelona, 1976.

Alberti sobre la descripción del oro: L.B. Alberti, *Opere volgari*, C. Grayson (Ed.), III (Bari, 1973), p. 88. (Véanse de Leon Battista Alberti: *Sobre la pintura*, Fernando Torres Editor, València, 1976, y *Los Diez Libros de Architectura*, Colegio Oficial de Aparejadores de Oviedo, 1975.)

Giovanni de Bardi y Botticelli: H. P. Horne, *Sandro Botticelli* (Londres, 1908), p. 353 (Documento XXV).

4. Pinturicchio y S. María de Fossi: G. B. Vermiglioli, *Bernardino Pinturicchio* (Perugia, 1837), p. vi (Apéndice II).

Ghirlandajo y Giovanni Tornabuoni: C. S. Davies, *Ghirlandajo* (Londres, 1908), p. 171.

Fra Angelico en Roma: E. Müntz, *Les Arts à la Cour des Papes*, I (París, 1878), p. 126.

Piero della Francesca y la Madonna della Misericordia: G. Milanesi, *op. cit.*, p. 91.

Filippino Lippi en S. María Novella: A. Scharf, *Filippino Lippi* (Viena, 1935), p. 88 (documento VIII).

Signorelli en Orvieto: R. Vischer, *Luca Signorelli* (Leipzig, 1879), pp. 346 a 349.

San Antonino sobre pagos diferenciales a pintores: San Antonino, *Summa Theologica III*, viii, 4, muchas ediciones.

5. El informe del agente de Milán sobre pintores florentinos: P. Müller-Walde, «Beiträge zur Kenntnis des Leonardo da Vinci», en *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, XVIII, 1897, p. 165 y reimpresso a menudo.

II

2. Boccaccio sobre la pintura y la ilusión: Boccaccio, *Il Comento alla Divina Comedia*, D. Guerri (Ed.), III (Bari, 1918) p. 82 (Inferno XI, pp. 101 a 105). (Véanse de Giovanni Boccaccio, *Obras Maestras*, tomo I, Crédito Editorial Sánchez, S. A. - CREDSA, Barcelona, 1968.)

Leonardo sobre los límites de la ilusión: Leonardo da Vinci, *Treatise on Painting*, A.P. McMahon (Ed.) (Princeton, 1956), I, p. 177 y II, p. 155 v. (Véanse de Leonardo da Vinci, *Tratado de la pintura*, Editorial Espasa-Calpe, S. A., Madrid, 1964; Editorial y Librería Goncourt, Buenos Aires, 1975; Editoro Nacional, Madrid, 1976.)

Vergerio sobre la apreciación del arte: Petri Pauli Vergerii, *De Ingeniis moribus et liberalibus studiis adulescentiae etc.*, A. Gnesotto (Ed.) (Padua, 1918), pp. 122 y 123.

3. «La belleza del caballo...»: Giordano Ruffo, *Arte de cognoscere la natura d'cavael*, versión de G. Bruni (Venecia, 1493), pp. b. I v. a b.. II r.

4. Juan de Genoa: Joannes Balbus, *Catholicon (Venecia, [1497])*, p. V. v r. (s.c. Imago).

Fra Michele da Carcano: *Sermones quadragesimales fratris Michaelis de Mediolano de decem preceptis* (Venecia, 1492), pp. 48 v. a 49 r. Sermo XX, «De adoratlone». Por la cita de San Gregorio, véase Gregorio, *Epistulae*, XI, 13 (*Patrologia latina*, LXXVII, 1128); la carta fue escrita en 787 a Serenus, el iconoclasta Obispo de Marsella.

El milagroso San Antonio: Sicco Polentone, *Sancti Antonii Confessoris de Padua Vita* (Padua, 1476), p. 41 v.

Salutati sobre la idolatría: Coluccio Salutati, «De fato et fortuna», Biblioteca del Vaticano, MS. Vat. lat. 2928, fols. 68 v. - 69 r.; transcrito en M. Baxandall, *Giotto and the Orators* (Oxford, 1971), p. 61 n. 21.

San Antonino sobre los defectos de los pintores: San Antonino, *op. cit.* El pasaje ha sido copiado y discutido por C. Gilbert, «The Archbishop on the Painters of Florence, 1450», en *Art Bulletin*, XLI, 1959, pp. 75 a 87.

Del fondo medieval a la teoría de la imagen: S. Ringbom, *Icon to Narrative* (Åbo, 1965), pp. 11 a 39.

5. El Jardín de la Plegaria: *Zardino de Oration* (Venecia, 1494), pp. x ii. v. a x iii r. (Cap. XVI, «Chome meditare la vita di Christo...»).

Fra Roberto: Robertus Caracciolus, *Sermones de laudibus sanctorum* (Nápoles, 1489), pp. lxxv r. a lxxvii r. (Natividad), pp. cxlix r. a ccli r. (Anunciación), pp. ccli r. a cliv r. (Visitación). Varios otros santos son tema de útiles sermones en la segunda parte del libro; por ejemplo San Jorge (clviii r.), San Antonio Abbot (cxc r.) y Santa Caterina de Siena (ccx r.).

Leonardo sobre las Anunciaci3nes violentas: Leonardo da Vinci, *op., cit.*, I, p. 58 y II, p. 33 r.

6. Descripci3n de Lentulus sobre Cristo: una traducci3n renacentista de un ap3crifo griego que fue popular en el siglo XV, impreso en, por ejemplo, *Zardino de Oratlon*, cit., pp. s. iv r. y v.

El color de la Virgen: Gabriel de Barletta, *Sermones celeberrimi*, I (Venecia, 1571), 173.

Los ojos como ventanas del alma: Galeottus Martius, *De homine* (Milán, 1490), p.a. Ili v.

Leonardo sobre la fisonomía: Leonardo da Vinci, *Treatise on Painting*, *op. cit.*, I, p. 15r y II, p. 109 v.

Alberti sobre el movimiento: L. B. Alberti, *op. cit.*, p. 74.

Guglielmo Ebreo sobre el movimiento: *Trattato dell'arte del ballo di Guglielmo Ebreo Pesarese*, F. Zambrini (Ed.) (Bolonla, 1873), p. 7.

Leonardo sobre el movimiento: *op. cit.*, I, pp. 148 a 157 y II p. 48 r.

Gestos de monjes: G. van Rijnberk, *Le Langage par signes chez les moines* (Amsterdam, 1954), que agrupa las listas que han quedado.

Gestos de predicadores: *Tractatulus solennis de arte ed vero modo predicandi* (Estrasburgo, s. f.), pp. a. ii r. y v.; Thomas Waleys, "De modo componendi sermones", reimpresso en T.-M. Charland, *Artes praedicandi* (París, 1936), p. 332; Espejo del Mundo, alrededor 1527, cit. en W.S. Howell, *Logic and Rhetoric in England 1500-1700* (Princeton, 1956), pp. 89 y 90.

7. Drama religioso: véase A. d'Ancona, *Origini del teatro italiano*, 2.ª ed., I (Turín, 1891), especialmente pp. 228 (Matteo Palmieri sobre las ceremonias del Día de San Juan de 1454), 251 (sobre el Obispo ruso - y la obra de la Ascensi3n de 1439) y 423 (sobre *festaiuolo* y *sedie*). *Abraham y Hagar*: publicado en A. d'Ancona, *Sacre rappresentazioni dei secoli XIV, XV e XVI*, I (Florenecia, 1872), pp. 1 a 41 y especialmente p. 13.

Tratado sobre la danza de Domenico da Piacenza: «De arte saltandi et choreas ducendi», París, Bibliothèque Nationale, MS. It. 972, fols.1 v. a 2 r. Una guía sobre los tratados de la danza es la de A. Michel, «The Earliest Dance-Manuals», en *Medievalia et Humanistica*, III (1945), pp. 119 a 124.

Angelo Galli sobre Pisanello: Vasari, *Le vite; I. Gentile da Fabriano ed il Pisanello*, A. Venturi (Ed.) (Florenecia, 1896), pp. 49 y 50. (Véanse de Giorgi Vasari: *Vida de grandes artistas*, Aguilar, S. A. de Ediciones, Madrid, 1964; *Vidas de grandes artistas*, Editorial Mediterráneo, Madrid, 1966, y *Vidas de artistas ilustres*, Editorial Iberia, S. A., Barcelona, 1957.)

Cupido, Febo, Venus, Celos: todo en *Trattato dell' arte del ballo di Guglielmo Ebreo Pesarese*, cit., pp. 47 y 48, 50 a 52, 65 a 68, 95 a 97.

8. Códigos de color: San Antonino, *op. cit.*, I, p. lli 3; L. B. Alberti, *op. cit.*, pp. 22 a 24, y S. Y. Edgerton Jr., «Alberti's Colour Theory», en *Journal of the Warburg and Courland Institutes*, XXXII, 1969, pp. 109 a 134; sobre las ropas de Leonello d'Este, véase Angelo Decembrio, *De politia litteraria* (Basilea, 1562), p. 3.

Lorenzo Valla contra el simbolismo de los colores: «Epistola ad Candidum Decembrem», en *Opera* (Basilea, 1540), pp. 639 a 641, y Baxandall, *op. cit.*, pp. 114 a 116 y 168 a 171.

Filarete sobre tintas: Filarete, *Treatise on Architecture*, J. R. Spencer (Ed.) (New Haven, 1965), I, p. 311 y II, p. 182 r.

Alberti sobre las armonías del color: *op. cit.*, III, pp. 86 a 88.

9. Escuelas: una relación breve y bien documentada en C. Bec, *Les Marchands écrivains* (Paris-La Haya, 1967), pp. 383 a 391.

Piero della Francesca sobre las medidas de un barril: Piero della Francesca, *Trattato d'abaco*, G. Arrighi (Ed.) (Pisa, 1970), p. 233.

Medidas: el manual más claramente impreso es Filippo Calandri, *De Arimethrica* (Florenca, 1492), que está ilustrado (véase láminas 47, 53 y 60). Existe un manuscrito notablemente ilustrado de este libro, hecho para Giuliano di Lorenzo de Medici en la Biblioteca Riccardiana, Florenca, MS 2669. Los muchos manuales manuscritos no han sido enumerados, pero para un examen de algunos de los existentes en librerías de Milán, véase A. Fanfani, «La Preparation intellectuelle et professionnelle à l'activité économique en Italie du 14e au 15e siècle», en *Le Moyen Âge*, LVII, 1951, pp. 327 a 346.

10. El problema de Onofrio Dini; Luca Pacioli, *Summa de arithmetica* (Venecia, 1494), p. 158 r. (Véase de Luca Pacioli, *La divina proporción*, Editorial Losada, S. A., Buenos Aires, 1959.

Piero della Francesca sobre la regla de tres: *op. cit.*, p. 44. Para versiones publicadas de la regla de tres, véase P. Borghi, *Arithmethica* (Venecia, 1484) (también 1488, 1491, 1501); Frances Pellos, *Compendio de la abaco* (Turís, 1492); F. Calandri, *op. cit.*; y para una clara explicación moderna de la regla, D. E. Smith, *History of Mathematics*, II (Boston, 1925), pp. 477 a 494.

Proporción armónica: para una descripción clara y accesible de su aplicación visual, R. Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, 3.ª ed. (Londres, 1962), especialmente pp. 103 a 110.

11. Los deleites sensibles del Paraíso: Bartholomeus Rimbartinus, *De deliciis sensibilibus paradisi* (Venecia, 1498), pp. 15 v. a 26 r.; Celsus Maffeus, *De sensibilibus deliciis paradisi* (Verona, 1504), especialmente pp. A viii v. a B ii r.

El ojo moral y espiritual: Petrus Lapeiera [Lemovicensis], *Liber de oculo morali* (Venecia, 1496), *Libro de lochio morale et spirituale*

(Venecia, 1496), especialmente pp. A lli r. y A vii r. a b vii v. Véase también A. Parronchi, «Le fonti di Paolo Uccello, II, I «filosofi», en *Studi su la dolce prospettiva* (Milán, 1964), pp. 552 a 526.

III

1. Poema de Lançlotti: Francesco Lançlotti, *Trattato di pittura* (Roma, 1509), p.a. iii r, y (Ancona, 1885), p. 5.

Los cuatro dones corporales de los Benditos: la idea de éstos derivó de San Agustín y aparece expuesta en muchos libros y sermones del Quattrocento, por ejemplo Matteo Bossi, *De veris ac salutaribus animi gaudiis* (Florencia, 1491).

2. Giovanni Santi; la *Cronaca rimata* completa ha sido editada por H. Holtzinger (Stuttgart, 1893). Los versos sobre pintores han sido tomados de la transcripción en Lise Bek, «Giovanni Santi's 'Disputa della pittura — A Polemic Treatise'», en *Analecta romana instituti Danici*, V, 1969, pp. 75 a 102. Sobre Santi como pintor, véase *Mostra di Melozzo e del Quattrocento romagnolo, Catalogo* (Forlì, 1938), pp. 53 a 57.

Pintura holandesa en Italia: R. Weiss, «Jan Van Eyck and the Itallans», en *Italian Studies*, XI, 1956, p. I ff. y XII, 1957, p. 7 ff.

3. Cristoforo Landino: sobre Landino en general, véase M. Santoro, «Cristoforo Landino e il volgare», en *Giornale storico della letteratura italiana*, CXXXI, 1954, pp. 501 a 547.

Landino sobre Alberti: *Comento di Christophoro Landino fiorentino sopra la comedia di Danthe Alighieri* (Florencia, 1481), p. iv r.

El Plinio de Landino: C. Plinius Secundus, *Historia naturale*, versión de C. Landino (Roma, 1473) y ediciones posteriores.

Landino sobre los artistas: «Fiorentini excellenti in pictura et sculptura», en *Comento*, cit., p. viii r. Véase también O. Morisani, «Art Historians and Art Critics, III, Cristoforo Landino», en *Burlington Magazine*, XCV, 1953, p. 267.

4. (a) *imitatore della natura: Leonardo da Vinci, The Literary Works*, J. P. Richter (Ed.), I (Oxford, 1939), p. 372 (véase de Leonardo da Vinci, *Cuadernos de notas*, Ediciones Felmar, Madrid, 1975), *op. cit.*, I, p. 41 y II, pp. 24 v. a 25 r. Para contextos representativos, clásicos y renacentistas, de la frase, véase Plinio, *Historia Natural*, XXXIV, p. 61 («natura ipsa imitanda esse») y Lorenzo Ghiberti, *I commentarii*, J. v. Schlosser (Ed.), I (Berlín, 1912), p. 48 (II, 22): «mi ingegnai con ogni misura osservare in esse [Las Puertas del Paraíso] cercare imitare la natura quanto a me fosse possibile».

(b) *rilievo*, L. B. Alberti, *op. cit.*, pp. 80 a 84; Cennino Cennini, *Il libro dell'arte*, Caps. 8 y 9, D. V. Thompson (Ed.) (New Haven, 1932), pp. 5 y 6.

(Véase de Cennino Cennini, *Tratado de la pintura. El libro del arte*, Sucesores de E. Meseguer Editor, Barcelona, 1968.)

(c) *puro*: Cicerón, *Orator*, XVI, 53; Quintiliano, *Institutiones oratoriae*, XI, I., 53; Plinio el Joven, *Epistulae*, VII, IX, 8; Dante, *De vulgari eloquentia*, II, VI, 5.

(d) *facilità*: Alberti, *op. cit.*, III, pp. 100 a 106; Vasari, *Le vite de più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, introducción a la tercera parte, G. Milanesi (Ed.), IV (Florenca, 1879), pp. 9 a 11; para *fresco*, véase E. Borsook, *The Mural Painters of Tuscany* (Londres, 1960).

(e) *prospettiva*: Antonio Manetti, *Filippo Brunellesco*, H. Holtzinger (Ed.) (Stuttgart, 1887), p. 9; Dante, *Convivio*, II, III, 6 y II, XIII, 27; sobre el contrato de Squarcione en 1467, en V. Lazzarini, «Documenti relativi alla pittura padovana del secolo XV», en *Nuovo Archivio Veneto*, XV, I, 1908, pp. 292 y 293; para el dibujo en perspectiva de Uccello, véase R. Klein, «Pomponius Gauricus on Perspective», en *Art Bulletin*, XLIII, 1961, pp. 211 a 230; para una explicación accesible del sistema de perspectiva, véase D. Gioseffi, s.v. «Perspective», en *Encyclopedia of World Art*, XI (New York, 1966), especialmente pp. 203 a 209, y B.A.R. Carter, s.v. «Perspective» en *Oxford Companion to Art*, H. Osborne (Ed.) Oxford, 1970), especialmente pp. 842 y 843 y 859 y 860.

(f) *grazioso*: para el epígrafe de Filippo Lippi, véase H. Mendelsohn, *op. cit.*, 34; para Leonardo sobre *grazia*, véase *Treatise on Painting*, cit., I, p. 382 y II, p. 114 r.; para *gratia* y crítica literaria, véase, por ejemplo, Quintiliano, *op. cit.*, IX, III, 3.

(g) *ornato*: Quintiliano, *op. cit.*, VIII, III, 49 y 61, XII, X, 66; Alberti, *op. cit.*, III, p. 78; Leonardo sobre *ornamenti*, véase *Treatise on Painting*, cit., I, p. 275 y II, p. 60 v.

(h) *varietà*: Alberti, *op. cit.*, III, pp. 68 a 72.

(i) *composizione*: Alberti, *op. cit.*, III, pp. 60 a 80, y M. Baxandall, *op. cit.*, pp. 129 a 139.

(j) *colorire*: Filelfo sobre Gentile Bellini, Biblioteca Apostólica Vaticana, Ciudad del Vaticano, MS. Urb. lat. 804, fol. 247 v.; Vespasiano da Bisticci sobre Federigo da Montefeltro, *Vite de uomini illustri*, cit., p. 209; Piero della Francesca, *De prospectiva pingendi*, G. Nicco Fasola (Ed.) (Florenca, 1942), p. 63.

(k) *diseño*: Francesco da Buti, *Commento sopra la Divina Commedia*, II (Pisa, 1860), p. 285; Cennino Cennini, *Il libro dell'arte*, cit., Cap. IV, p. 3; para las *sinopie* de Castagno, véase U. Procacci, *Sinopie e affreschi* (Milán, 1961), pp. 67 y 68 y láminas 120 a 129; Alberti, *op. cit.*, III, p. 100; Piero della Francesca, *De prospectiva pingendi*, cit. p. 63.

(l) *difficoltà*: Lorenzo de Medici, *Opere*, A. Simioni (Ed.), I (Bari, 1939), p. 22; Lodovico Dolce sobre Miguel Angel y Rafael, «Dialogo della

plttura 1557», en *Treattati d'arte del Cinquecento*, P. Barocchi (Ed.), I (Bari, 1960), p. 196; Antonio Manetti, *Filippo Brunellescho*, cit., pp. 14 y 15.

(m) *scorci*: Lodovico Dolce, *op. cit.*, I, pp. 180 y 181; Vasari, *Le vite*, Introducción a la tercera parte, cit., IV, p. 11.

(n) *pronto*: Leonardo sobre *scorci, rilievo y pronto*, en *Treatise on Painting*, cit., I, p. 89 y II, p. 33 v.; Alberti, *op. cit.*, III, p. 100.

(o) *vezzoso*: Alberti, *op. cit.*, III, p. 84; [Girolamo di Manfredi] «Albertus Magnus», en *El libro chiamato della vita, costumi, natura dellomo* (Nápoles, 1478), p. lxxvii r.

(p) *devoto*: Santo Tomás, *Summa Theologica*, 2.^o - 2.^oe, q. 180, aa. 1 y 7; los cuatro estilos de predicación en «Ars predicandi et syrmocinandi», Florencia, Biblioteca Nazionale, MS. Magl. VIII, 1412, fol. 18 v. [Véase la edición completa de la *Suma Teológica* en Editorial Católica, S. A., Madrid, 1965.]

5. Feo Belcari sobre la visión: A. d'Ancona, *Sacre rappresentazioni...*, cit., p. 44.