

709.034  
A686  
v.1  
c.1

# RENACIMIENTO Y BARROCO

## I. El arte italiano de Giotto a Leonardo da Vinci

*Giulio Carlo Argan*

*Traducción*

*J. A. Calatrava Escobar*



Adquisición Bibliográfica 2006 Librería \$31.297

Maqueta: RAG

Motivo portada: Sandro Botticelli, *La virgen escribiendo el Magnificat*

1.ª edición, 1987

2.ª edición, 1996

© 1976 by Sansoni Editore Nuova S.p.A., Firenze

Para todos los países de habla hispana

© Ediciones Akal, S. A., 1996

Los Berrocales del Jarama

Apdo. 400 - Torrejón de Ardoz

Madrid - España

Telfs.: 656 56 11 - 656 51 57

Fax: 656 49 11

ISBN: 84-7600-248-3 (Obra completa)

ISBN: 84-7600-243-2 (Tomo I)

Depósito legal: M. 10.275-1996

Impreso en Litoprint, S. A.

Fuenlabrada (Madrid)

Reservados todos los derechos. De acuerdo a lo dispuesto en el art. 534-bis, a), del Código Penal, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes reproduzcan o plagien, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica fijada en cualquier tipo de soporte sin la preceptiva autorización.

120. Filippo Brunelleschi, *Florenca*, *Hospital de los Inocentes (1419-44)*; fachada, incluidos los arcos laterales, no realizados, 83,25 m. de longitud, 61,50 de anchura y 19,70 de altura.

121. *Planta del Hospital de los Inocentes*, de Filippo Brunelleschi, en *Florenca*.

el friso clásico del altar; Masaccio *data* la *Adoración de los Magos* con el traje de su propia época porque la historia, aunque antigua, es actual en la conciencia que la piensa.

#### BRUNELLESCHI - DONATELLO - MASACCIO

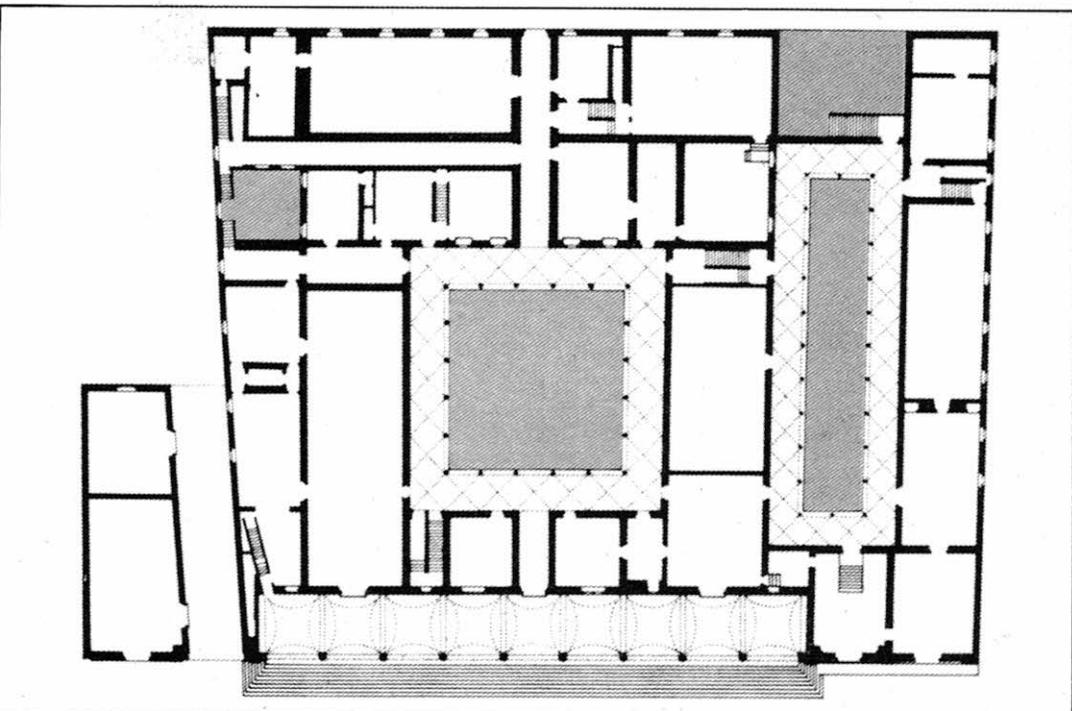
¿Quiénes son los tres grandes revolucionarios de los que hemos hablado? FILIPPO BRUNELLESCHI (1377-1446) fue, al principio escultor, pero tras el fracaso del concurso para las puertas del Baptisterio cambia de trayectoria. Desarrolla, incluso a través de investigaciones experimentales cuya noticia se nos ha transmitido, el estudio sobre la construcción *racional* de la visión; evidentemente, se pregunta cómo se puede obtener un conocimiento racional y absoluto a partir de los infinitos casos de la percepción visual. Un biógrafo contemporáneo dice que fue a Roma con Donatello y que allí, mientras Donatello buscaba objetos antiguos, estudiaba sobre las ruinas las «proporciones musicales» y el «modo de construir»; no copia frisos y capiteles, sino que investiga las planimetrías y los sistemas de albañilería, la ideación y la técnica de la construcción. En la obra gótica el maestro se encuentra en el vértice de una pirámide; a través de los escalones descendentes de los escultores, tallistas, canteros y carpinteros se llegaba hasta los simples albañiles; pero todos participaban según su experiencia en la creación de la obra. Ahora ésta nace de la experiencia histórica y de la invención técnica de un hombre que traza un proyecto y dirige desde arriba, desde otro nivel, su ejecución. Es lo que hace Brunelleschi con la cúpula, la obra que le ocupa durante casi toda su vida. Volverá continuamente sobre ella para precisar mejor su significación: con las pequeñas tribunas (1430) que, en la base de la gran bóveda, deben darle ligereza y liberarla en el espacio abierto, con la linterna (1432), que fija el eje de rotación y el eje de perspectiva del sistema. Su tentativa aparece cada vez con más claridad: situar en el centro ideal del espacio un organismo plástico que medie la relación entre el edificio y la naturaleza y proporcione el edificio con el paisaje urbano, las colinas y el cielo.

Todas las demás obras de Brunelleschi insisten sobre el mismo y fundamental problema del espacio, pero el espacio es siempre una realidad concreta, la dimensión de la vida. El *hospital de los Inocentes* (1419-1444) surge, ante todo, como un hecho urbanístico. Ocupa un lado de una plaza, pero una plaza no es una caja cerrada sino un espacio abierto y frecuentado y no se la puede encerrar entre cuatro paredes-cortina. La fachada de un edificio que forme un lado de la plaza pertenece por igual al edificio y a ésta y debe relacionarse y proporcionarse

Figs. 120, 121



120



121

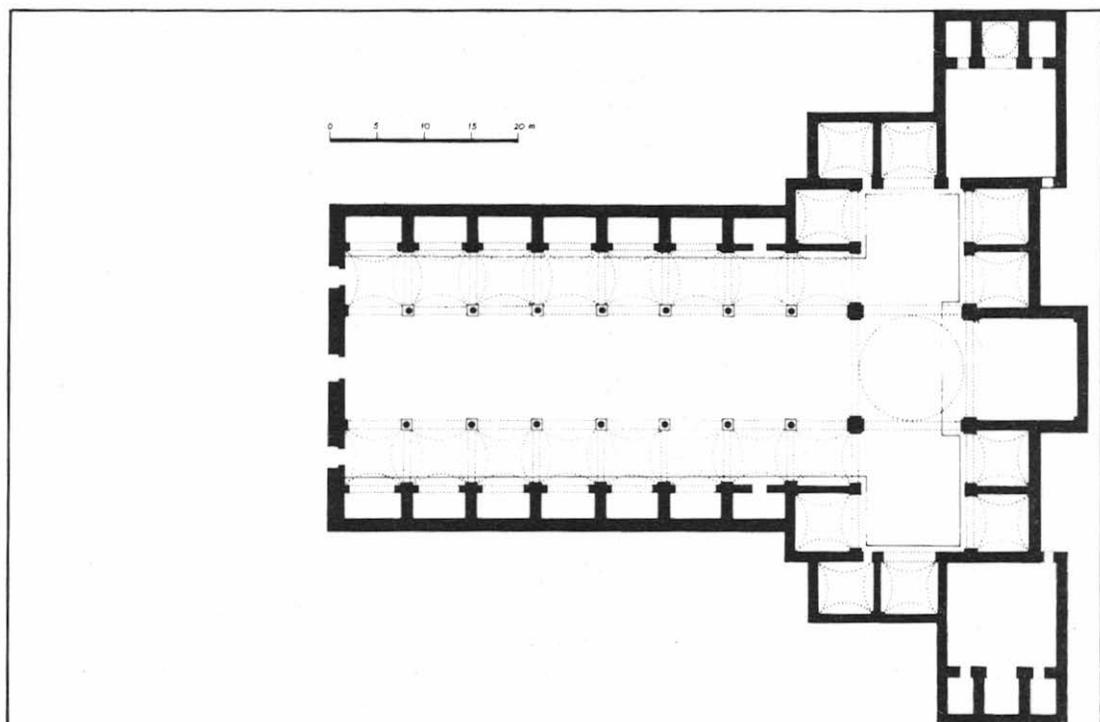
127

un volumen lleno y otro vacío. Brunelleschi piensa en las plazas antiguas, porticadas, y piensa en la función urbana y social de las logias florentinas del Trecento. Proyecta una fachada porticada o en logia: una superficie en la que se inscribe una profundidad, un plano en el que el volumen lleno del edificio y el volumen vacío de la plaza se compenetren y se definan uno en relación con el otro «per comparatione», proporcionalmente. La proporción entre estos dos volúmenes se expresa, sobre este plano-diafragma, por la medida de los arcos de medio punto, por la relación entre su apertura de luz y la altura de las columnas y por la aparente graduación prospectiva del piso superior, con ventanas.

Figs. 122, 123

La iglesia de San Lorenzo, proyectada para los Médicis en 1418, es una composición simétrica de planos, cada uno de los cuales está pensado como la proyección de una profundidad. El espacio se expande en infinitas direcciones, pero la razón humana puede reducirlas a tres ortogonales: longitud, anchura y altitud. San Lorenzo está compuesta sobre ejes ortogonales: tales son, en efecto, con respecto al eje de la nave central, los ejes de los tramos de las naves laterales, que se prolongan en las capillas; tal es el eje del transepto con respecto al de la nave. Las dos grandes superficies luminosas de la nave central son planos de proyección, secciones de perspectiva: en cada arco se inscri-





123

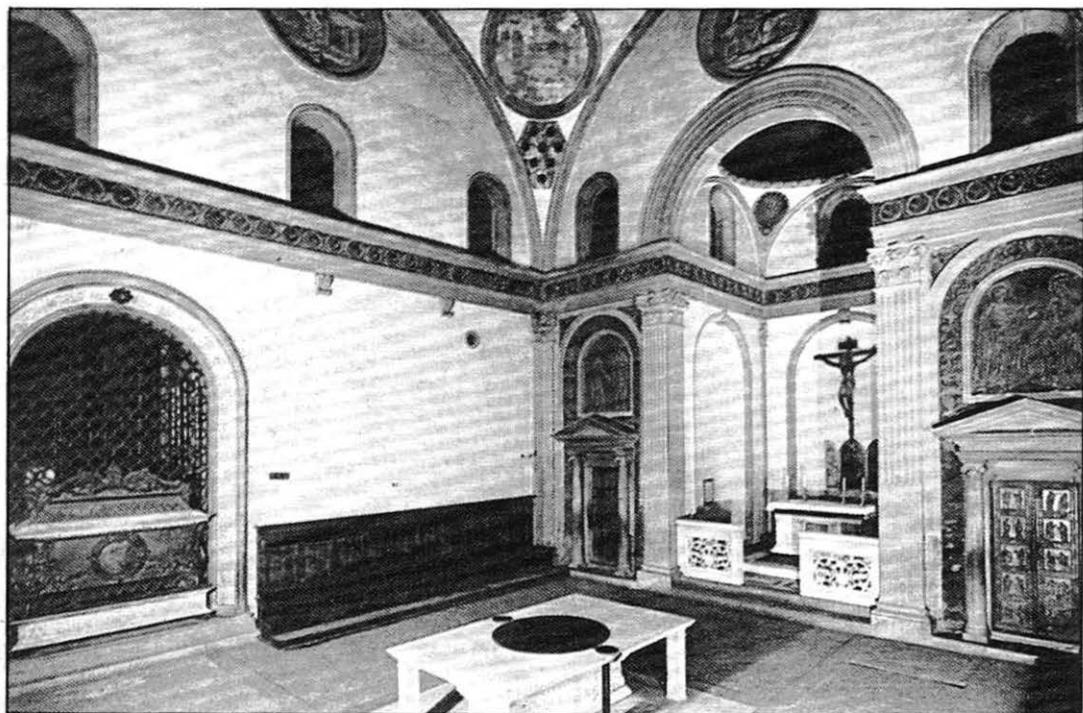
122. Filippo Brunelleschi, *Florence, San Lorenzo, interior* (comenzado en 1419, reanudado en 1442 por Brunelleschi sobre los planos de 1420, terminado por Antonio Manetti en 1447-70). Planta basilical, de 77,90 m. de larga, 53,90 m. de ancha en el transepto y 36,70 m. de altura en la fachada.

123. *Planta de San Lorenzo, de Filippo Brunelleschi, en Florence.*

be el vacío de un tramo, después el arco más bajo y la profundidad de la capilla, con una degradación dimensional que constituye ya una «pirámide visual». El plano es, pues, un hecho plástico: profundidad proyectada y descrita en formas geométricas, proporcionales. Pero el espacio es infinito: para expresarse en formas finitas deben contraerse y comprimirse. Es el problema que por los mismos años preocupa al amigo escultor de Brunelleschi, Donatello, que lo resuelve con la invención del relieve *schacciato*\*. El arquitecto lo resuelve con la modelación de los elementos estructurales, articulaciones plásticas que resultan de la superposición y compenetración de tantos planos en profundidad: así vemos compenetrarse y superponerse las columnas lejanas de un pórtico visto en perspectiva. El artista las diferencia incluso en el material más fuerte (piedra) y en el color (gris) de las superficies revocadas y blancas que forman el plano ideal de la sección de perspectiva.

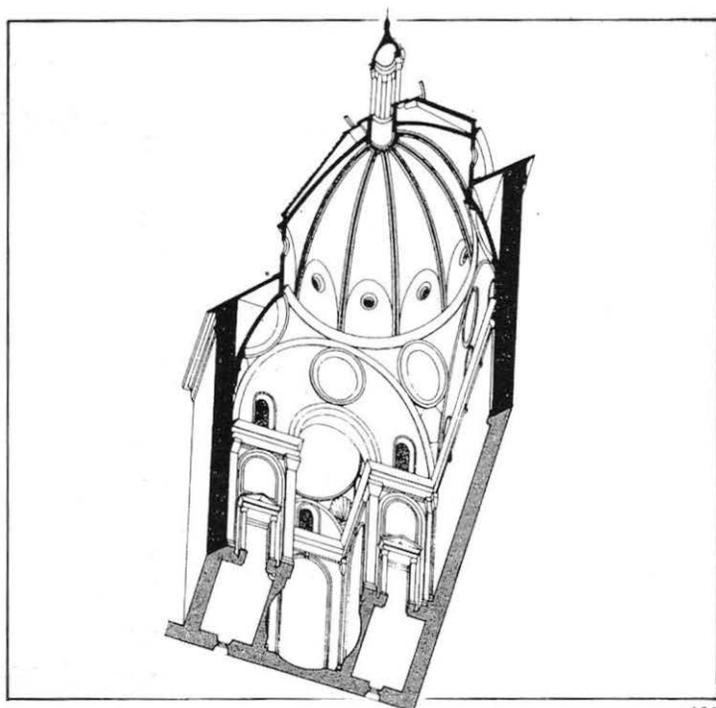
Brunelleschi se ve conducido al problema de la intersección de los planos y de la construcción sobre ortogonales desde su continua reflexión sobre los esquemas planimétricos antiguos: la planta longitudinal con simetría bilateral, la planta central

\* Es ya usual, cuando se habla de Donatello, dejar sin traducir la expresión italiana relieve *schacciato*, es decir, plano, aplastado (N. del T.).

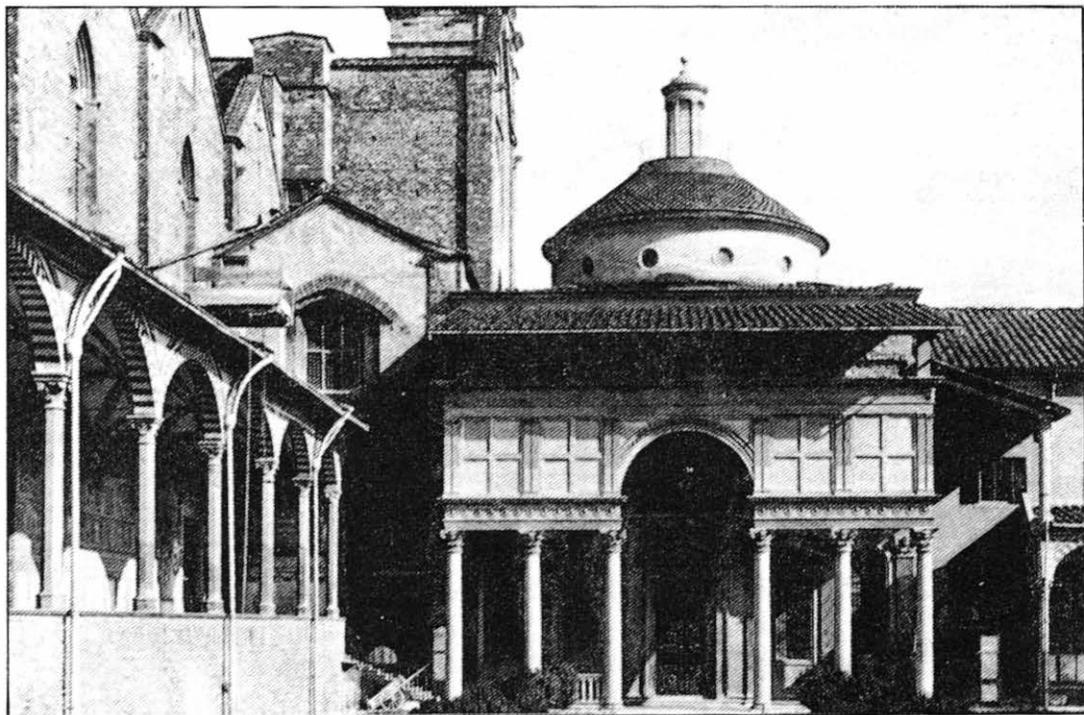


124

124. Filippo Brunelleschi; Florencia, sacristía vieja de San Lorenzo, interior (1420-29). De planta cuadrada con absidiolo al fondo, también cuadrado, cubierta por una cúpula semiesférica. Pared revocada con estructuras en pietra serena. En las trabeaciones, tondos de Donatello; planta 18,75 × 13,80 m.



125

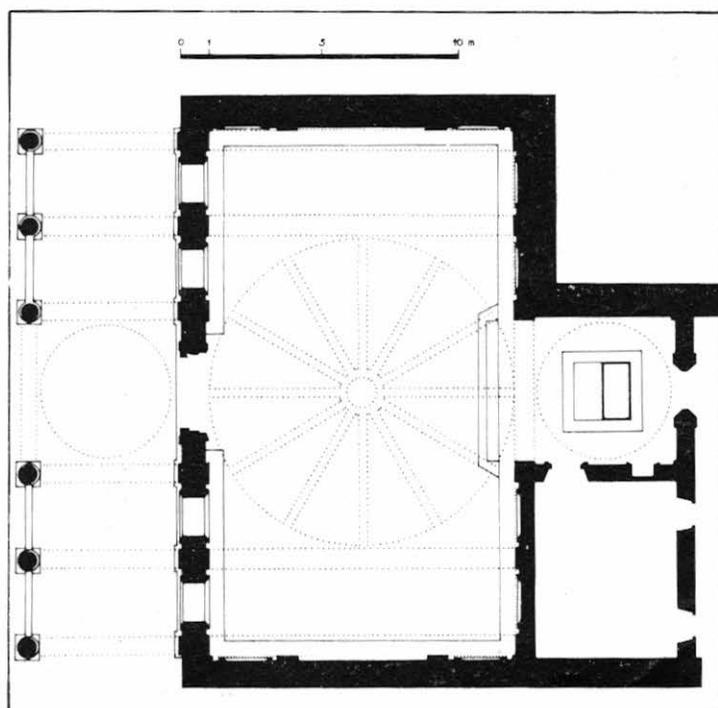


126

126. Filippo Brunelleschi, Florencia, capilla Pazzi, exterior (comenzada en torno a 1430 y proseguida después de la muerte de Brunelleschi.

Precedida por un pronaos sobre seis columnas corintias en pietra serena que sostiene un ático compartimentado en recuadros. Sobre el techo, una baja cúpula cilíndrica; terminada en 1461). Planta: 18,50 × 23 m.; altura, 26,20 m.

127. Planta de la capilla Pazzi en Florencia, de Filippo Brunelleschi.



127

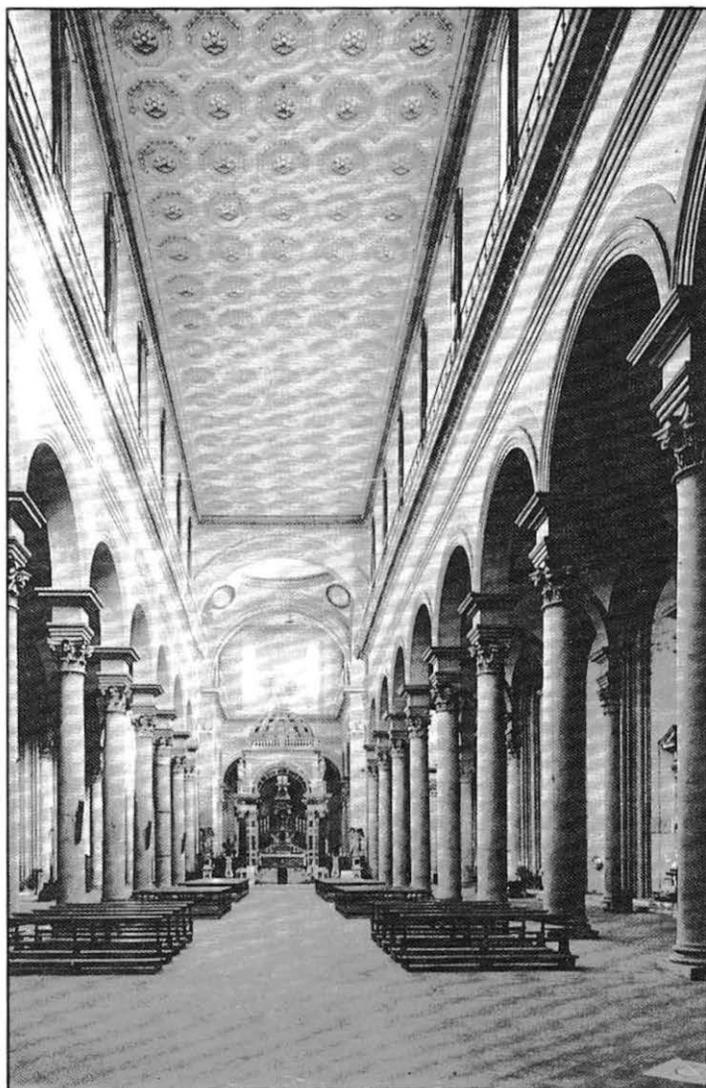
131

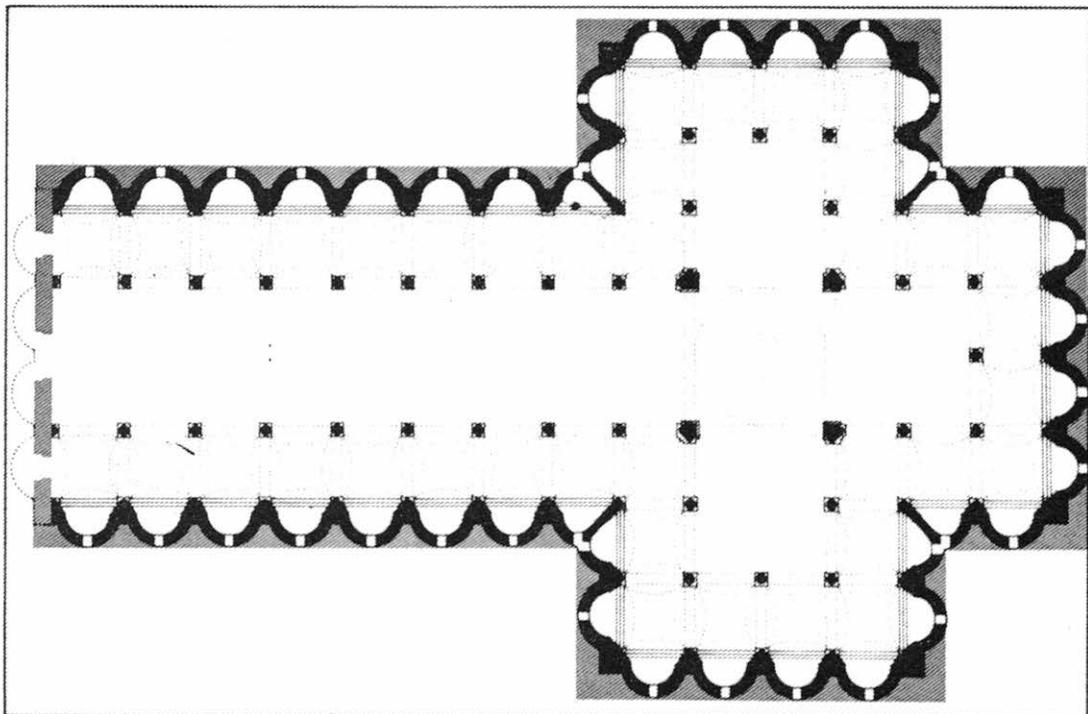
128. Filippo Brunelleschi, Florencia, Santo Spirito, interior. *Proyectado en 1436 y realizado después de la muerte de Brunelleschi (1446).*

*Interior en planta basilical, con tres naves, transepto y ábside. Planta: 85,90 × 29,40 m.*

129. *Planta del Santo Spirito, de Filippo Brunelleschi, en Florencia.*

con simetría radiante. Son dos «tipologías» distintas, pero, si la construcción arquitectónica es construcción del espacio y el espacio es uno, no puede haber dos estructuras igualmente esenciales del espacio. Ya en la cúpula había tratado de resolver de forma única la centralidad de la tribuna y la longitudinalidad de la nave. Y sobre este mismo problema vuelve en la *sacristía de San Lorenzo*, un vano cuadrado cubierto con cúpula: cuatro planos de proyección sobre los que está «representada» proporcionalmente la espacialidad interna y la externa; cuatro grandes arcos que representan el horizonte; sobre ellos, tangente, el anillo de la cúpula, que resume los horizontes de las cuatro





129

Figs. 126, 127

Figs. 128, 129

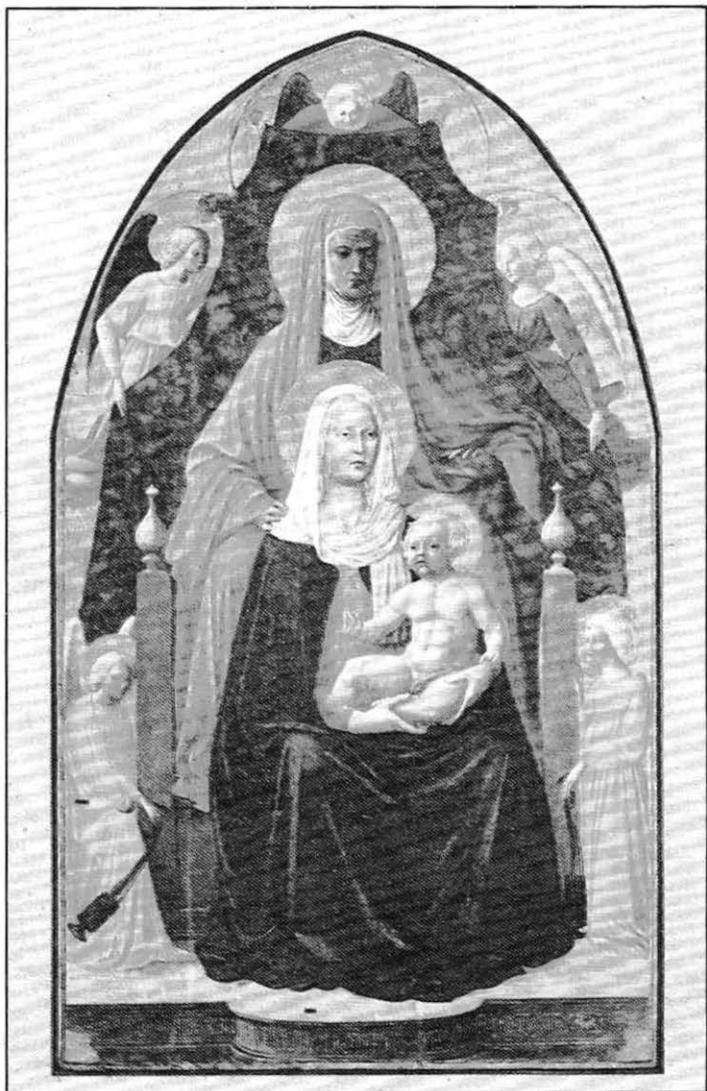
profundidades ortogonales en un horizonte circular. En torno a 1430, vuelve a recuperar y a profundizar este tema en la *capilla Pazzi*, en la que los espacios laterales no están sólo representados gráficamente, sino concretamente dados en la profundidad de las arquivoltas; y la fachada es un fuerte organismo plástico, formado por dos planos de profundidad paralelos y articulados. Es fácil comprender cómo cada vez va adquiriendo mayor importancia la determinación plástica de las estructuras en piedra. En San Lorenzo, los planos murarios eran puras superficies blancas extendidas entre las estructuras de piedra, y reflejaban la luz llenando con ella los nítidos volúmenes vacíos del edificio. En la segunda basílica, del *Santo Spirito*, proyectada en 1436, pero ejecutada con escasa fidelidad tras su muerte, Brunelleschi concentra el interés sobre la fuerza plástica de los elementos estructurales —columnas, marcos, etc.— y, en torno a ellos, define plásticamente el vacío. Hay que destacar cómo aquí el fuste de las columnas, más grandes, encuentra su complemento negativo en la cavidad de las capillas laterales, con nichos. Las columnas son ya las grandes protagonistas de la construcción: el organismo plástico por excelencia, el pivote de todos los ejes de perspectiva, el elemento distribuidor y regulador de la luz. Equivalen al *personaje histórico* en un espacio *histórico* (¿acaso no tenía sus principios en la antigüedad?) y,

130. Masolino y Masaccio, *Virgen y Santa Ana*; temple sobre tabla; 1,75 × 1,03 m. Florencia, Uffizi.

Figs. 134, 135

Fig. 109

en Santo Spirito, dramático por añadidura gracias a la fuerza de sus contrastes entre llenos y vacíos. Viene a la mente el espacio histórico y dramático, hecho sólo de *personas*, del *Tributo* de Masaccio, con su anillo de figuras pesadas y portantes como columnas. Pero justamente Masaccio, el gran amigo de Brunelleschi, ya había pintado el *Tributo*, y lo había hecho con la idea de concretar en realidad humana el espacio brunelleschiano que era, como hemos visto desde el *sacrificio de Isaac*, un espacio creado por la acción humana. Ahora Brunelleschi construye el espacio arquitectónico pensando en el espacio pictórico de Masaccio, en su modo de «construir» las figuras, de re-



130

velar su grandeza moral con su sola presencia, con la sola realidad de su ser.

Fig. 130

MASACCIO, nacido en 1401 en San Giovanni Valdarno, murió en Roma antes de cumplir los veintisiete años. En menos de diez años de actividad lleva a cabo una revolución que no tiene precedentes en la historia de la pintura, a no ser en Giotto. La tradición lo ha hecho discípulo de Masolino, con el que colaboró en diversas ocasiones y con el que se encontrará en Roma en el fatal otoño de 1428. En realidad (y es algo que viene demostrado también por su primera obra, de 1422, recientemente descubierta en San Giovenale a Cascia, cerca de Reggello), los artistas que contribuyen a su formación son Brunelleschi y Donatello. La distancia entre Masolino y Masaccio y la influencia del segundo sobre el primero se puede comprobar en la *Virgen con Santa Ana* (en torno a 1424) comenzada por Masolino y completada por Masaccio (figuras de la Virgen, del Niño y del ángel que recoge la cortina a la derecha) en mayor medida aún que en los frescos de los dos artistas en la capilla Brancacci. Masolino está convencido de que la tradición puede desarrollarse y reavivarse; no se opone, de hecho, al ímpetu revolucionario de Masaccio, sino que lo alienta con la benevolencia del anciano que «deja hacer a los jóvenes»; cree que su propia pintura puede reconciliarse con la del joven y, es más, no llega a comprender por qué el joven amigo no opina lo mismo. Concibe el cuadro con amplitud: desde la época de Giotto no aparecía en la pintura florentina una figura tan grandiosa y arquitectónica como la de Santa Ana. Pues bien, en la espacialidad extensa y dimensional de esta figura Masaccio construye una Virgen que tiene el volumen e incluso el perfil ojival de la cúpula de Brunelleschi y que se inserta en la figura de Santa Ana del mismo modo que la cúpula de Brunelleschi se inserta en la espacialidad dimensional de las naves trecentistas. Y, como la cúpula, constituye en el centro del cuadro un poderoso núcleo plástico que reabsorbe y «proporciona» sobre el propio eje todo el resto. Masaccio, que frecuentaba a Brunelleschi más que a Masolino, ha comprendido que una forma arquitectónica como la cúpula, capaz de autosostenerse, de resolver en sí misma el conflicto de las fuerzas, de situarse en el centro del espacio urbano y dominarlo, era una realidad viva como una persona. Le ha dado un rostro que «gira» como la linterna y ha hecho de ella una Virgen.

Fig. 131

Condensar, como hace Masaccio, la efusión tardo-gótica implica encontrar la raíz histórica de la tradición: reencontrar a Giotto, más allá del naturalismo internacional y del academismo de los giottistas. Giotto es, en efecto, la referencia histórica necesaria para comprender la *Virgen con el Niño* del políptico de Pisa (1426); pero a este «horizonte histórico» se

131. Masaccio, *Virgen del Políptico del Carmine de Pisa* (1426); tabla; 135 × 73 cm. Londres, National Gallery.

132. Masaccio, *Crucifixión*, del políptico del Carmine de Pisa (1426). 77 × 64 cm. Nápoles, Museo di Capodimonte.

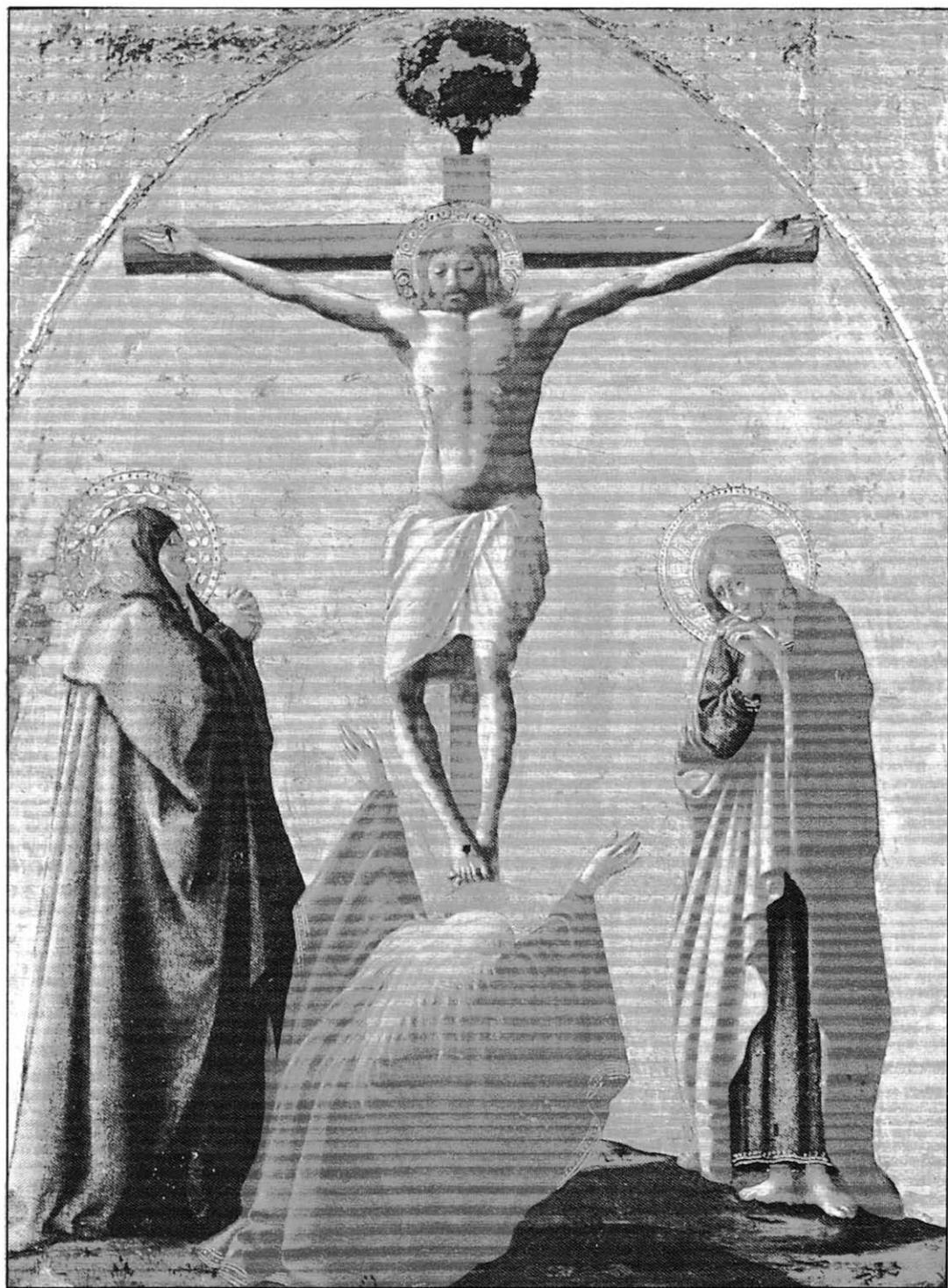


131

corresponde el «primer plano» de un presente, y éste viene dado por la estatuaría de Donatello. Aparece el fondo de oro, ciertamente, pero con un significado totalmente nuevo: forma un plano reflectante que reenvía y condensa la luz en la profundidad limitada y bien definida de un cubo espacial. Y cúbico es el vano del trono, en el que la Virgen se encuentra sentada como una estatua en su nicho; los dos planos laterales, uno iluminado y otro en la sombra, justifican la construcción de la figura mediante contraste de luz y sombra. El contraste no es violento, no rompe la unidad de la masa colorista: a Masaccio no le interesa el efecto de luz. Como Brunelleschi en la cúpula, busca una forma que equivalga o, por lo menos, sea comparable a la extensión infinita del espacio abierto, y, así, da a la luz del oro valor de *infinito* y después la compromete en una relación proporcional con una figura humana. Es ésta última la que da a la espacialidad infinita una forma, una consistencia, una medida. Y ello con su sola presencia, su solo gesto: en la *Crucifixión*, que era la cúspide del políptico pisano, el gesto desesperado de los brazos de la Magdalena es, sin duda, la más alta nota dramática expresada en pintura después de Giotto (compárese con el gesto del San Juan Evangelista en la *Lamentación* de Padua); y sin embargo este gesto, trágicamente humano, mide con exactitud la distancia del primer plano al fondo de oro y relaciona a Cristo con las dos figuras dolientes de la Vir-

Fig. 132

Fig. 34



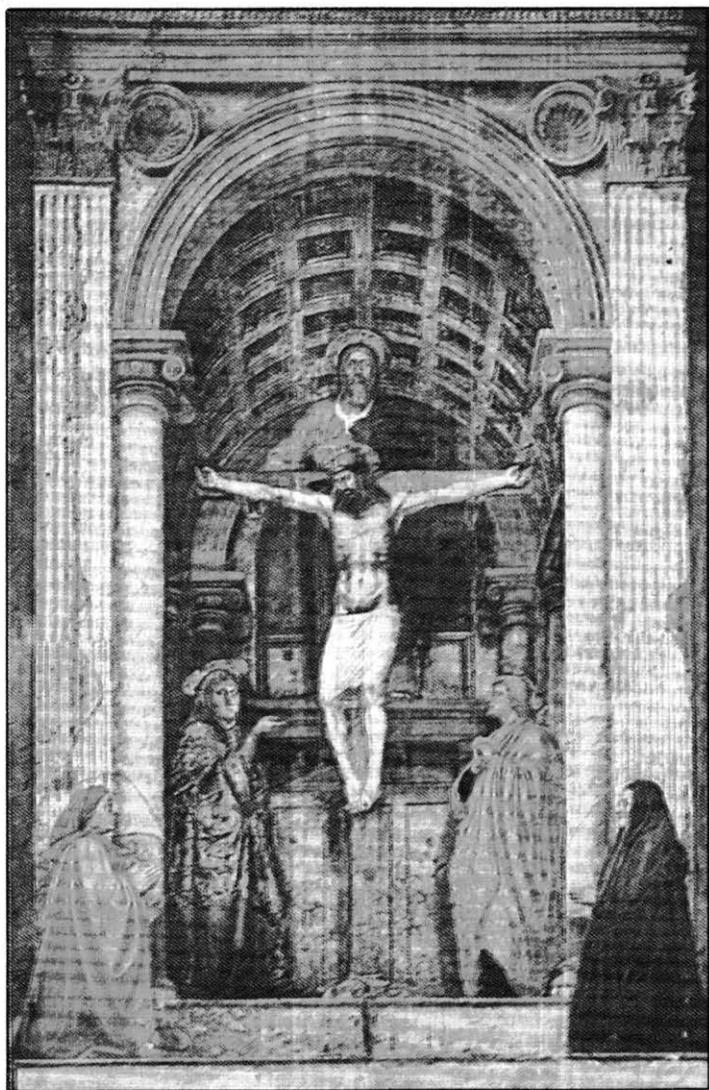
133. Masaccio, *La Trinidad*; fresco; 6,67 × 3,17 m. Florencia, Santa Maria Novella.

134. Masaccio, *El Tributo*; fresco; 2,55 × 5,98 m. Florencia, Iglesia del Carmine, capilla Brancacci.

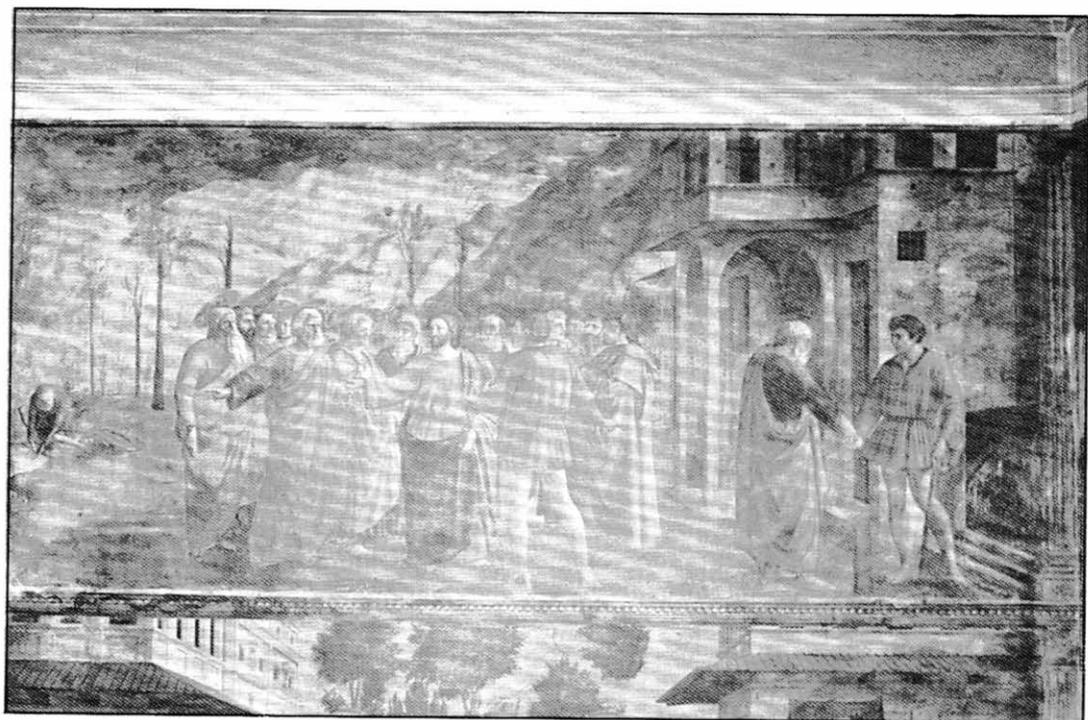
135. Masaccio, *El Tributo*, detalle.

gen y de San Juan. Un espacio hecho por los hombres no puede dejar de estar enteramente comprometido en el drama de éstos.

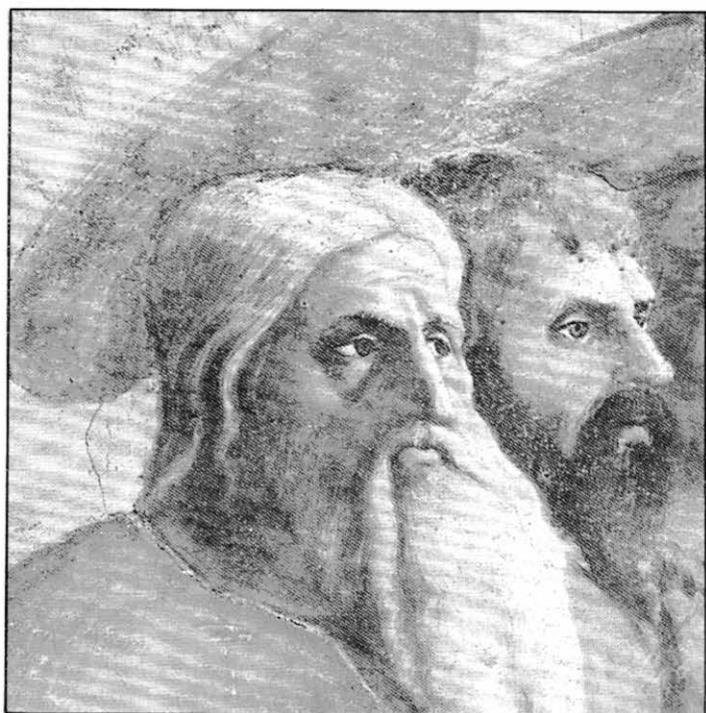
Se ha pretendido que la arquitectura de la *Trinidad* pintada por Masaccio en Santa Maria Novella fue diseñada por Brunelleschi; en cualquier caso, Masaccio quiso que fuera una arquitectura brunelleschiana. ¿Por qué? Por coherencia con el significado conceptual del fresco. Este representa a la Trinidad, cuyo símbolo es el triángulo, y la composición queda rigurosamente inscrita en un triángulo. Pero si el pintor hubiese querido expresarse por *símbolos* no se habría limitado a implicar el triángulo en la disposición de las figuras. El símbolo, al que con tan-



133



134



135

139

ta frecuencia recurría la pintura del Trecento, no interesa ya a Masaccio: le interesa la *idea*, y ésta no se comunica mediante símbolos sino a través de formas clarísimas. La *Trinidad* es una *idea-dogma*, y no hay dogma sin revelación ni revelación sin forma. En su eternidad, el dogma es también historia, y por ello las figuras, incluso la del Padre, son figuras reales e históricas que «ocupan un espacio». Pero el espacio que se revela y se concreta con el dogma debe ser un espacio verdadero, cierto, absoluto, *histórico* (es decir, antiguo y actual) como el dogma mismo: y este espacio es, para Masaccio, el espacio prospectico de la arquitectura de Brunelleschi.

Figs. 134, 135

Las figuras de Masaccio son espacio concretado y revelado en apariencias humanas. Los frescos de la capilla Brancacci en la iglesia del Carmine representan milagros de San Pedro. El puesto de honor lo ocupa el *Tributo de la moneda*, un hecho milagroso en el que el protagonista es Cristo y en el que Pedro no hace más que obedecer. Masaccio elimina de la representación de los milagros cualquier aspecto episódico, cualquier comentario aunque sea admirativo. El milagro es, para él, el hecho histórico por excelencia, porque es hecho humano que realiza una decisión divina: hecho histórico, por tanto, con un significado moral cierto y explícito. La representación revela este carácter ético sustancial, del mismo modo que las arquitecturas brunelleschianas, a pesar de la diversidad de su configuración, revelan una espacialidad sustancial y absoluta. El descubrimiento de Masaccio en el orden ético es perturbador, como el de Brunelleschi en el orden cognoscitivo: amplía ilimitadamente el horizonte humano. Lo mismo que en la naturaleza no existe lo bello y lo feo, tampoco en el orden ético hay un bien y un mal dados a priori: lo que vale es siempre y solamente la *realidad*, el único juicio posible es el de lo real y lo no-real. Lo que Masaccio intuye es la grave responsabilidad que deriva para el hombre por el sólo hecho de estar en el mundo y de deber afrontar la realidad.

La historia no es un desarrollo desde el pasado al presente, sino la realidad como un bloque. Desde el punto de vista de la narración evangélica, en el *Tributo* hay tres tiempos: Cristo, a quien el recaudador exige el peaje, ordena a Pedro que vaya a tomar la moneda de la boca del pez; Pedro toma la moneda; entrega el óbolo al recaudador. En la representación, los tres tiempos se funden y sus duraciones son expresadas en medidas de espacio. Era frecuente en la narración continua románica y gótica que la misma persona apareciera varias veces en la misma representación como en el *Tributo*. Pero, ¿por qué no hay aquí sucesión cronológica, y el primer tiempo se encuentra en el centro, el segundo a la izquierda y el tercero a la derecha? Es evidente que Masaccio no persigue la sucesión sino la simul-

taneidad, porque todos los hechos dependen del gesto imperativo de Cristo. Su voluntad se convierte inmediatamente en la voluntad de Pedro, que repite exactamente el gesto del Maestro. Este gesto repetido señala al propio Pedro, que, a lo lejos, abre la boca del pez: no se trata de dos momentos sucesivos, sino del mismo momento, como si el pintor, después de haber expresado la orden de Cristo, se hubiera limitado a añadir: dicho y hecho.

El milagro es, naturalmente, la moneda encontrada en la boca del pez, pero el pintor lo relega a un extremo de la representación, lo esboza apenas con un breve trozo de orilla y con la pequeña figura de Pedro, reducida a un sintético, pero doble y contradictorio, esquema de movimiento: apenas llegado, se inclina y se dispone a reemprender la carrera en sentido inverso. El verdadero contenido de la obra no es el hecho milagroso sino la voluntad de Cristo, con quien son solidarios los Apóstoles, que forman a su alrededor un círculo compacto, y su delegación en Pedro, que va a tomar la moneda y paga el tributo. Es esta solidaridad moral, mucho más que una regla de perspectiva, lo que crea la poderosa realidad plástica de las masas coordinadas con la figura central de Cristo. El anillo humano se ve circundado por un arco de montes desnudos, con unos pocos árboles muertos que marcan perdidas direcciones de perspectiva. Sólo la puerta de la ciudad presenta un volumen definido: el pilar es una cesura entre los apóstoles agrupados y el hecho conclusivo de la entrega del óbolo; el arco forma un vano prospettico que relaciona la figura de Pedro con el espacio profundo; un muro próximo, por contra, hace destacar hacia adelante la figura del recaudador. Masaccio es demasiado culto y demasiado humanista como para no entender el significado profundo del tema: sólo a Pedro, como jefe de la Iglesia, corresponderá tratar con el mundo, con los poderes terrenales. También en este sentido el hecho es más cercano y presente.

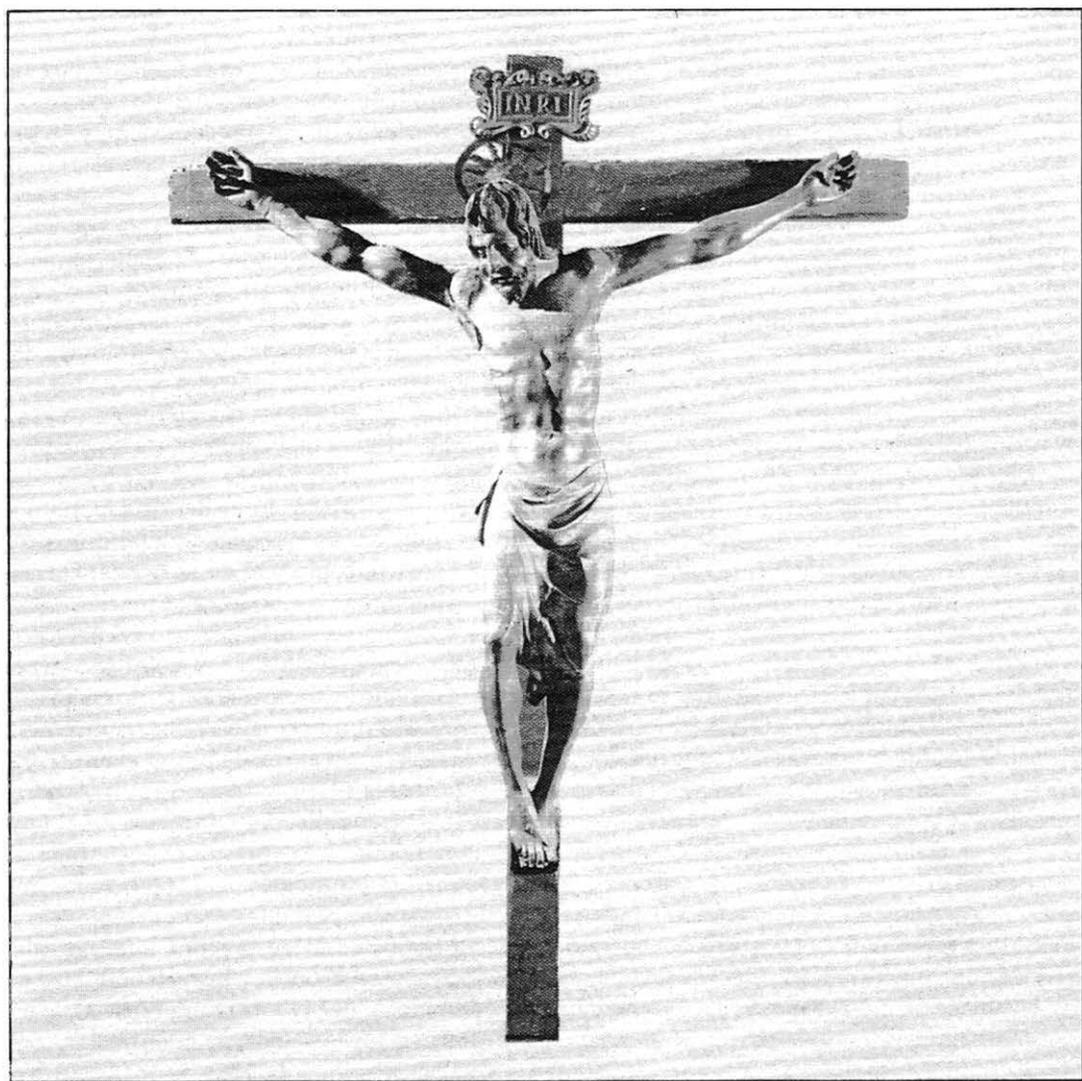
El paisaje es desierto, árido, sin luz y sin colores: toda la luz se condensa sobre las figuras, compenetra las masas plásticas, les da fuerza de «lleno» en un espacio vacío. La dirección oblicua del grupo de la derecha, reafirmada por el plano transversal del recaudador que habla a Cristo, sugiere una larga perspectiva que se inserta en este círculo como una nave longitudinal en la tribuna de una iglesia; y las perspectivas de fuga de los árboles, de los valles entre los montes, son como vanos que irradian de este círculo de masas portantes. No queremos decir con ello que Masaccio haya puesto en práctica intencionadamente una construcción espacial brunelleschiana (como hizo en la *Trinidad*), pero es indudable que la estructura espacial, la intuición de la realidad es, en los dos artistas, la misma, y que entre la geometría de Brunelleschi y la ética de Masaccio hay

Fig. 133

136. Donatello, *Crucifijo de madera tallada*; originariamente policromado. 1,68 × 1,73 m. Florencia, Santa Croce.

un entendimiento profundo.

Con DONATELLO (1386-1446) un nuevo componente entra en el complejo sistema de la cultura figurativa florentina: el elemento popular. La cultura clásica no es, para él, un patrimonio recuperado o una herencia rescatada, sino una especie de virtud florentina, siempre viva en el espíritu y en el habla sencilla del pueblo. El mismo es un hombre del pueblo que aprende el oficio trabajando, en su juventud, en los talleres góticos de la última fase del Trecento y que pasa, después, al círculo culto de Ghiberti. Donatello se convierte muy pronto en el amigo y compañero de Brunelleschi, pero entre los dos existe un abismo de clase social que los escritores antiguos no de-



jan de señalar. Dicen que los dos fueron juntos a Roma y que Brunelleschi se ocupaba en medir las ruinas para encontrar sus «proporciones musicales», el secreto intelectual de los antiguos, mientras que Donatello estaba siempre buscando fragmentos, ávido de objetos, de testimonios vivos. Y cuentan que, cuando Donatello esculpió el *Crucifijo* de madera de Santa Croce, Brunelleschi le reprochó haber «colocado en la cruz a un campesino» y no haber considerado que las proporciones del cuerpo humano eran, ciertamente, perfectas en el cuerpo divino de Cristo; Brunelleschi esculpió a su vez otro crucifijo (Santa Maria Novella) para mostrar cuáles eran las proporciones ideales. En la misma línea de renovación, Brunelleschi representa una tendencia intelectual e idealizante y Donatello una tendencia dramática y realista.

Fig. 136

Fig. 137

El *David* de 1409 es realizado inmediatamente después de los trabajos, en colaboración con Nanni di Banco, para la gótica *puerta de la Mandorla* de la catedral. Aún es gótico el esquema de la figura, tensa por el empuje de la pierna avanzada y rotante sobre el eje de la otra, con un imprevisto resorte de movimiento en los arcos de los brazos y el vivo giro a la derecha de la cabeza inclinada a la izquierda. Pero el esquema es descarnado, reducido a las puras líneas de fuerza, que quedan acentuadas y contrapuestas en un equilibrio dinámico muy lejano del ritmo gótico. Las estatuas que esculpe en varias ocasiones, entre 1411 y 1436, para la catedral, Orsanmichele o el Campanile muestran la evolución de su concepción de la *persona histórica*, y no debemos olvidar que, junto a él, más o menos entre 1410 y 1415, Nanni di Banco trataba de resucitar, en las cabezas de los *cuatro Santos*, una retratística romana estudiada sobre los originales. Donatello conoce igualmente bien las fuentes antiguas y no hay duda de que, en todas estas estatuas, se propone volver a encontrar la nobleza de actitud y la gravedad plástica de las estatuas clásicas; pero no descansa hasta que el modelo ideal antiguo coincide con el dato real de los rostros de la gente que pasa por las calles de Florencia. Antes de poner en la cruz a un campesino, pone a burgueses, artesanos y ganapanes florentinos en los mantos de los evangelistas y de los profetas y a un bello muchacho del pueblo en la armadura de San Jorge; y ello no por un futil gusto verista, sino porque verdaderamente en las facciones, en los actos y, más aun, en la estructura moral de la *gens toscana*, reencuentra la grandeza, la fuerza, el sentimiento concreto de la vida, la *virtus* de los antiguos celebrada como primera virtud del «ciudadano» por Coluccio Salutati y por Leonardo Bruni. Es ya la relación pasado-presente que volvemos a hallar en Masaccio y que constituye la razón ética de la historia. Una prueba de que ello es así es la solemnidad parca de los gestos, la grave caída de los pa-

Fig. 111

Fig. 111

137. Donatello, *David* (1409); mármol, 1,92 m. de altura.

Florençia, Museo del Bargello.

138. Donatello, *San Jorge*, de la iglesia de Orsanmichele (h. 1417-20); mármol, 2,09 m. de altura.

Florençia, Museo del Bargello.

139. Donatello, *San Jorge y el dragón* (en torno a 1420); relieve schiacciato en mármol; 39 × 120 cm.

Florençia, Orsanmichele.

ños a la antigua, los signos de una experiencia madura en los rostros pensativos y verdaderamente «vívidos»: son las figuras que han llegado a través de los siglos, pero que ahora son incontestablemente presentes. No sombras evocadas, sino hombres «ciertos», llegados aquí y ahora, haciendo a la inversa el viaje de Dante: la luz los afecta, proyectan sombras. La luz es, en efecto, para Donatello, la sustancia física, la realidad del espacio, el presente. Y aquí es donde reside todo el problema, del que se hablaba por aquellos años, de la estatua. Un pintor da a las figuras de su cuadro la luz que quiere y no cambia ya; el escultor que realiza un bajorrelieve regula profundidades y resaltes para hacer entrar una cierta cantidad de luz en una cierta dirección. Pero la estatua es una forma inmersa en la luz natu-



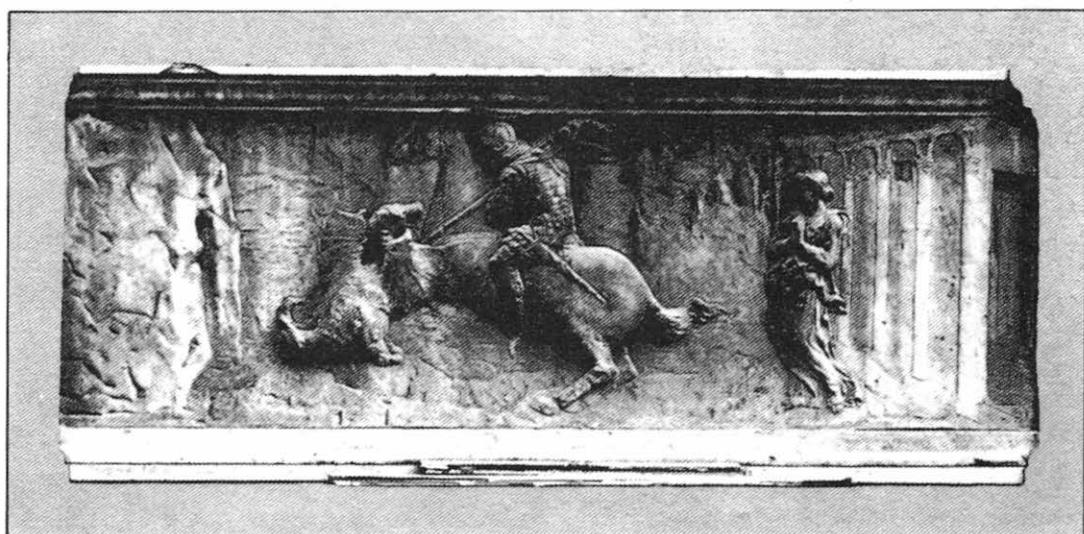
137



138

ral, que cambia continuamente de intensidad y de dirección. Todo el problema reside en captarla, comprometerla con la cualidad plástica, con capacidad de captación del bloque, es decir, de la forma. El movimiento en espiral del gótico graduaba indefinidamente el claroscuro; la continuidad del ritmo hacía huir la figura, la concretaba por un instante e inmediatamente la restituía a un movimiento que, al final, era siempre el giro eterno y regular de las esferas celestes. Donatello, por el contrario, quiere que la luz inmovilice en el presente la imagen venida de la antigüedad; quiere tocarla para persuadirse de que está allí presente. Excava profundamente la piedra para que el contraste violento de la sombra obligue a la luz a condensarse en la masa, se convierta en lleno contrapuesto al vacío; da un peso físico a los pliegues de los mantos para que la gravedad de sus masas haga sentir el movimiento oculto del cuerpo; libera de las masas condensadas pocos rasgos rápidos y volitivos, para que quede claro que el movimiento no es el movimiento del cosmos o de la luz o del viento, sino el acto de una voluntad humana; computa atentamente el equilibrio de las líneas y de los planos porque quiere que ese movimiento volitivo se concentre y no divague ni se disipe en un espacio vago y fluctuante. Compárese el *San Jorge* (1420) con el primer *David*. Las piernas, que en el *David* constituían un mecanismo de apoyo y de resorte, en el *San Jorge* se encuentran abiertas a compás para sostener el peso del busto; los brazos, que en el *David* formaban dos arcos, aquí precisan, respectivamente, el aplomo y la breve rotación del busto. La cruz sobre el escudo define el eje de la figura y las dos direcciones de su desarrollo: en altura, con la vertical del cuerpo erguido, en anchura con la horizontal de los

Figs. 137, 138



140. Donatello, *San Luis de Tolosa* (en torno a 1423); bronce dorado, 2,66 m. de altura. Museo dell'Opera di Santa Croce.

141. Donatello, *Banquete de Herodes*, en la cuenca de la pila bautismal del baptisterio de Siena (1427); bronce dorado, 60 × 60 cm.

142. Donatello, *Asunción*; detalle del Monumento Brancacci; mármol, 53,7 × 78 cm. Nápoles, Sant'Angelo a Nilo.

hombros. En el David la luz corría rápida sobre planos deslizantes, mientras que en San Jorge construye el volumen.

Las ideas de Brunelleschi sobre la perspectiva impresionan a Donatello: la estatua es, desde luego, una forma plástica que tiene la fuerza para sostener y equilibrar la presión del espacio y de la luz, pero ¿puede la escultura representar el espacio, realizar una profundidad y una luz «figurativas»? Surge así el problema del relieve, y Donatello no está de acuerdo con la solución de Ghiberti para las puertas del Baptisterio. El relieve de Ghiberti presenta partes bastante salientes, que captan la luz y la transmiten, con un hábil juego de planos inclinados, hasta el fondo, donde se diluye como en el fondo de oro de una pintura. Para Donatello es necesario, ante todo, respetar la sección de la «pirámide visual» en el plano; sus relieves son, en efecto, muy bajos, pero su espacialidad es mucho más profunda que en los relieves altos de Ghiberti. El primer relieve «aplastado» (*schacciato*) donatelliano es la *muerte del dragón* (en torno a 1420) para el zócalo del nicho de San Jorge. Sólo en algunos puntos los máximos salientes rozan el plano del marco; las masas aparecen aplanadas y dilatadas, limitadas por un trazo profundamente inciso (con frecuencia excavado detrás y bajo los salientes mediante la técnica del *sottosquadro*) que se opone como un surco de sombra a la luz que incide sobre las partes



140



141



142

- Fig. 134 salientes. Así se obtienen la perspectiva del pórtico y de la gruta; y, más allá, sólo una mínima ondulación del fondo sugiere un espacio indefinido, vacío, con algunos árboles apenas esbozados, pero en el que se advierte el peso de una atmósfera cargada de luz árida y sofocada. De esta luz baja, empastada en la materia del mármol, deriva (y basta una rápida comparación para demostrarlo) la densidad opresiva del espacio vacío del *Tributo* de Masaccio. ¿Puede este espacio, prospettico y al mismo tiempo matérico, integrarse en la figura estatuaria, sustraerla casi al contacto con la luz natural? En el *San Luis de Tolosa* (en torno a 1423) no vemos la estructura y el movimiento del cuerpo, sino sólo la masa pesada e hinchada, con elevaciones y hundimientos profundos, del manto. Los contornos amplios y lentos, la frontalidad de la figura sin movimiento (el único esbozo de un «girar» en la luz es exterior, en la línea oblicua del báculo) presentan a la masa plástica como una superficie extendida y fuertemente saliente, vista como un relieve sin el plano de fondo, imbricada con la luz y la sombra hasta el punto de hacerse un vacío a su alrededor, de ofrecerse como núcleo solidificado de espacio. Es otro punto de referencia esencial para Masaccio.

Fig. 141 El *banquete de Herodes* (1427) para la pila bautismal de Siena presenta una rigurosísima construcción en perspectiva en

143. Donatello, *David* (en torno a 1430); bronce, 1,58 m. de altura. Florencia, Museo del Bargello.

144. Donatello, *Anunciación* (en torno a 1435); piedra con buella de dorado; 4,20 × 2,48 m. Florencia, Santa Croce.

Fig. 142

Fig. 143



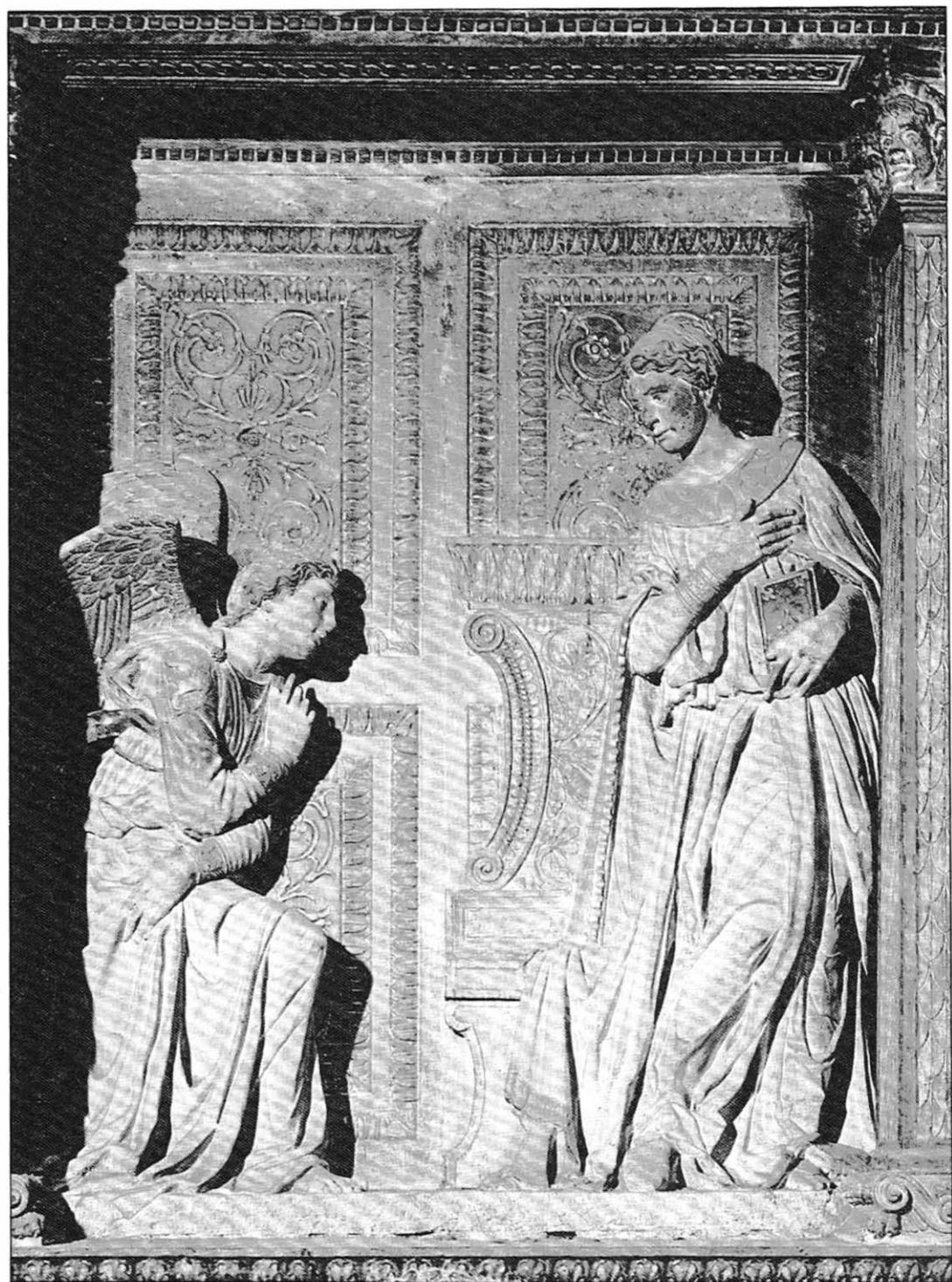
143

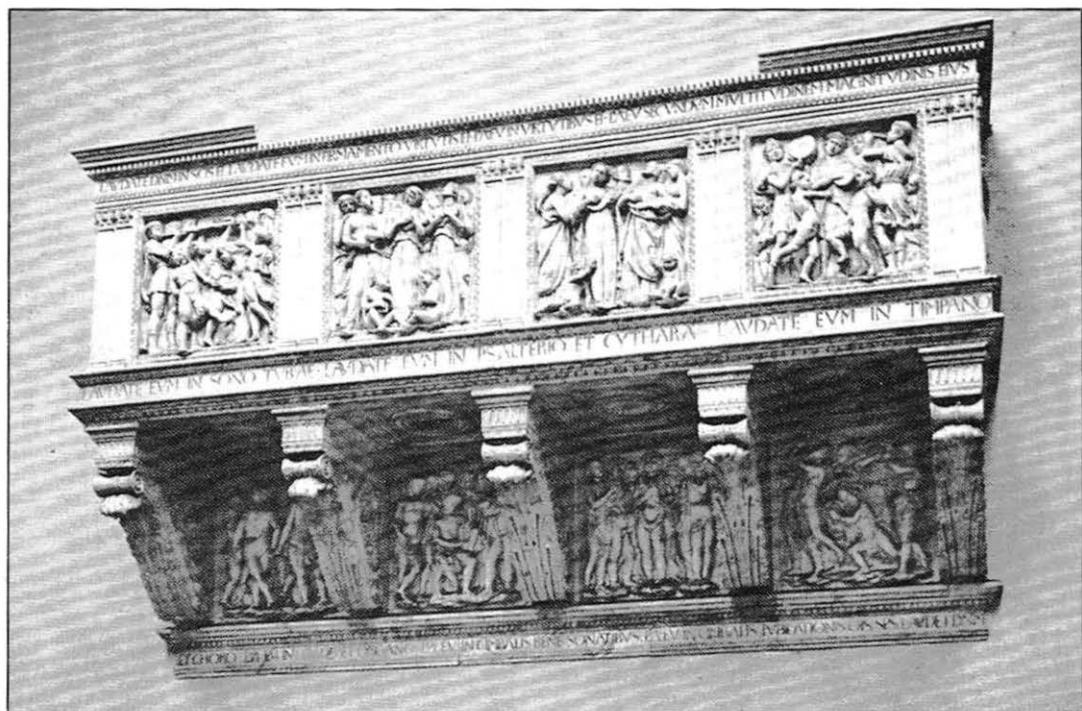
base de secciones paralelas en profundidad y líneas convergentes en el punto de fuga; y sin embargo nunca la representación ha sido tan agitadamente dramática e intensamente luminista. Para Donatello, la perspectiva es, ciertamente, la dimensión de la historia; pero la historia es acción, drama, intensificación del movimiento de las personas, de la luz en el espacio. Precisamente este perenne dramatismo del mundo —humanidad y naturaleza—, esta continua tendencia a difundirse, espaciarse, salir del límite es el sentimiento cristiano y moderno de la historia. La *Asunción* (en torno a 1427) de Sant'Angelo a Nilo en Nápoles es un relieve bajísimo, con una confusión de trazos apenas grabados en el mármol por el que la luz corre haciendo vibrar toda la superficie; y, sin embargo, en ésta, que es una de sus obras más religiosas, Donatello desarrolla el tema sobre el esquema iconográfico y alegórico de la «gloria» clásica.

El *David* en bronce (en torno a 1430) no es ya el héroe resuelto y seguro de sí mismo de la estatua de Orsanmichele: es un adolescente pensativo, casi sorprendido de verse mezclado en una empresa tan extraordinaria. El cuerpo se balancea ligeramente; la pierna, doblada en el paso, no lo sostiene, y debe hacer fuerza sobre la otra con un deslizamiento de la cadera. La diagonal exterior de la espada, demasiado pesada, acentúa la inestabilidad y la oscilación del cuerpo, y ésta se traduce en el móvil juego de los reflejos sobre los tenues salientes de los músculos del tórax y del vientre o en el velo de sombra que el ala del sombrero hace descender sobre el rostro. Aparentemente, la estatua es una concesión al clasicismo «gentil» de Ghiberti, pero, en realidad, revela una primera manifestación de la vaguedad melancólica del mito por encima de la certeza histórica.

En 1423, en Roma, Donatello se hace una idea de la antigüedad muy distinta a la del severo humanismo florentino. No es ya una historia ideal sino una historia vivida, un sucederse y apremiarse de tiempos. Lo atrae todo lo que distorsiona la imagen estereotipada de un clasicismo casi olímpico: la inquietud, la turbación e incluso la extravagancia y el capricho del arte tardo-antiguo, tan lleno de fermentos orientales, de mitos misteriosos, de imágenes herméticas, lo seducen más que la compostura del período «aureo». Le agrada también seguir el descenso e incluso la contaminación del antiguo en los tiempos «oscuros»: por ejemplo, en la versión colorista, fantástica y vernácula de los artesanos medievales, de los Cosmates. ¿Y cómo se puede revivir el antiguo sino con la fantasía?

Las obras florentinas hasta el momento de su partida para Padua (1443), son el producto de este giro en la cultura del artista. En la *Anunciación* de Santa Croce (en torno a 1435) utiliza todo un repertorio de «capricci» a la antigua: pilastras revestidas de hojas, con volutas como base y mascarones de ca-

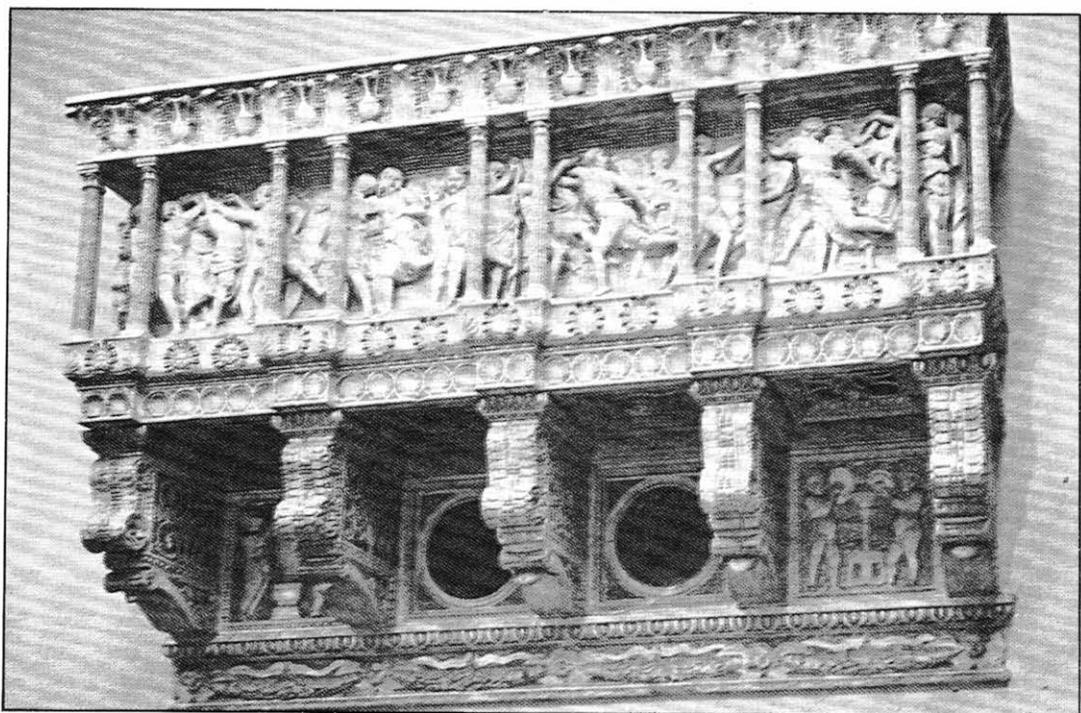




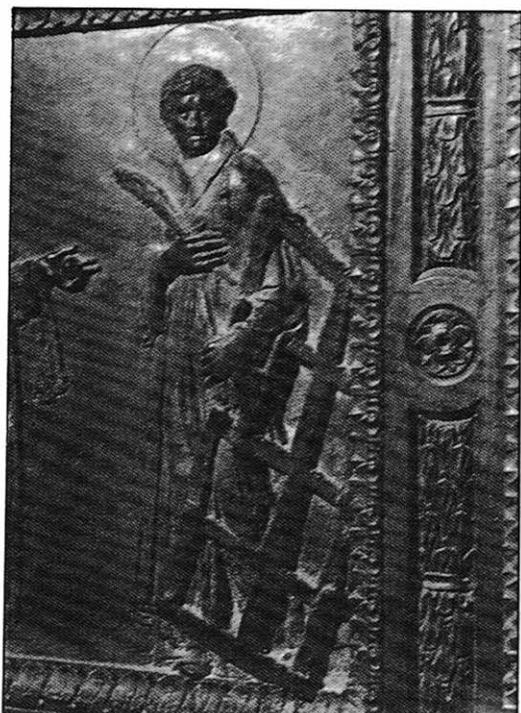
145. Luca della Robbia (Florencia, h. 1400-1482), Cantoria (1433-39); mármol, 3,48 × 5,70 m. Florencia, Museo dell'Opera del Duomo.
146. Donatello, Cantoria (1433-39); mármol, 3,48 × 5,70 m. Florencia, Museo dell'Opera del Duomo.
147. Donatello, puerta de los Mártires, detalle con San Lorenzo (1440-43); bronce, cada recuadro 31 × 29 cm. Florencia, sacristía vieja de San Lorenzo.
148. Donatello, puerta de los Mártires, detalle con un santo Mártir; bronce; completo, 2,35 × 1,09 m., dividida en diez recuadros de 31 × 29 cm. cada uno, con parejas de figuras de mártires. Florencia, sacristía vieja de San Lorenzo.

pitel; marcos y frisos llenos de ovas, denticulados y rosetas; profusos dorados sobre la piedra gris; *putti* de terracota sobre el fastigio del tabernáculo. Se complace en la narración suspendida y enigmática: ¿por qué la Virgen sale de la derecha cuando el ángel entra por la izquierda? ¿Qué hay detrás de la suntuosa puerta cerrada que ocupa gran parte del fondo? Nada más que los mitos y los ritos místéricos de una antigüedad fantaseada, un poco turbia y un poco brillante.

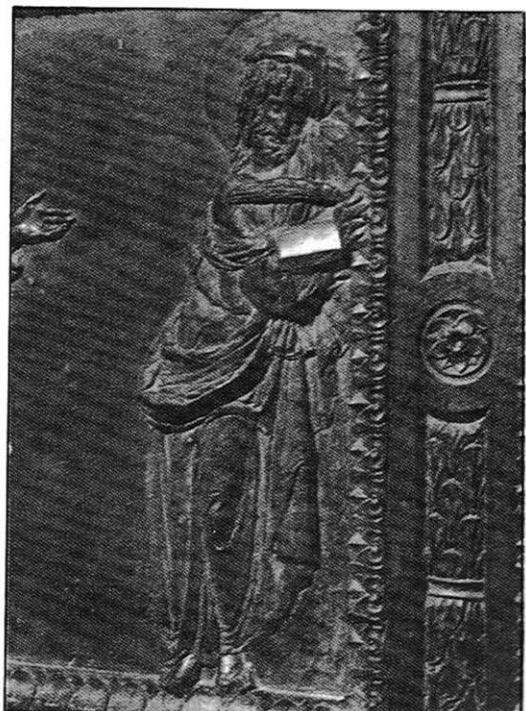
Donatello concibe la *cantoria* de la catedral de Florencia (1433-1439) dentro de este espíritu de libertad desenfundada, sabiendo ya que *antiguo* es una palabra mágica que hará callar los escrúpulos de los timoratos. No le faltan argumentos eruditos para poner en la picota el clasicismo académico con el que Ghiberti está ya modelando las segundas puertas del Baptisterio; pero, probablemente, su objetivo polémico se encuentra más próximo, en la otra *cantoria* que estaba realizando LUCA DELLA ROBBIA (h. 1400-1482), con la idea de hacer de ella un modelo de purismo clásico, un ejemplo de cómo se puede conciliar la compostura romana con el agudo espíritu de observación florentino. A ésta, que es quizás la obra más *apolínea* del Quattrocento toscano, le enfrenta la obra más *dionisiaca*; es la lección del viejo revolucionario al joven moderado. En la cara figurada aparece una hilera de *putti* que danzan con un ritmo



146



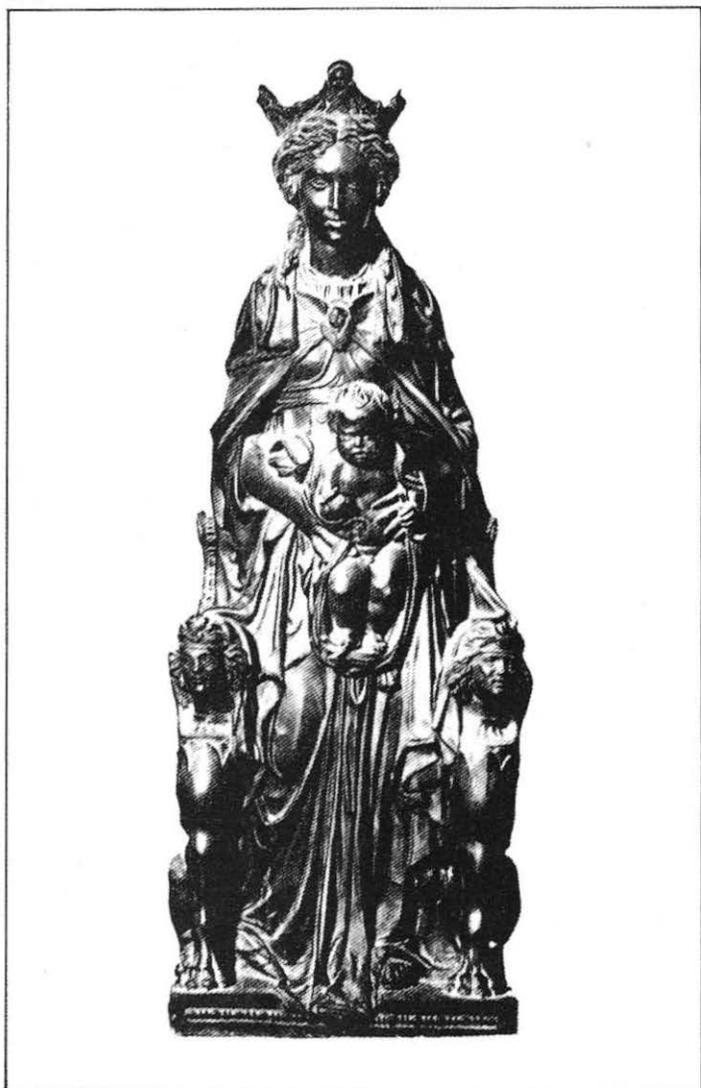
147



148

151

yámbico, hecho de brascas reanudaciones entre pausas impre-  
vistas. Más que ángeles son geniecillos clásicos, casi descarada-  
mente paganos. Las partes arquitectónicas están incrustadas de  
mosaico de oro (recuerdo de los Cosmates), superficies irregu-  
lares que reflejan sobre las figuras una luz refractada puntean-  
do de brillos luminosos la leve penumbra. El soporte de mén-  
sulas y los marcos con espejos de mármol de color, guirnaldas,  
coronas, cabecitas, conchas y ánforas constituyen, junto con el  
púlpito exterior de la catedral de Prato, un típico ejemplo de  
esa *antigüedad de fantasía* que disipa también el recuerdo del  
austero humanismo religioso y civil del primer Quattrocento



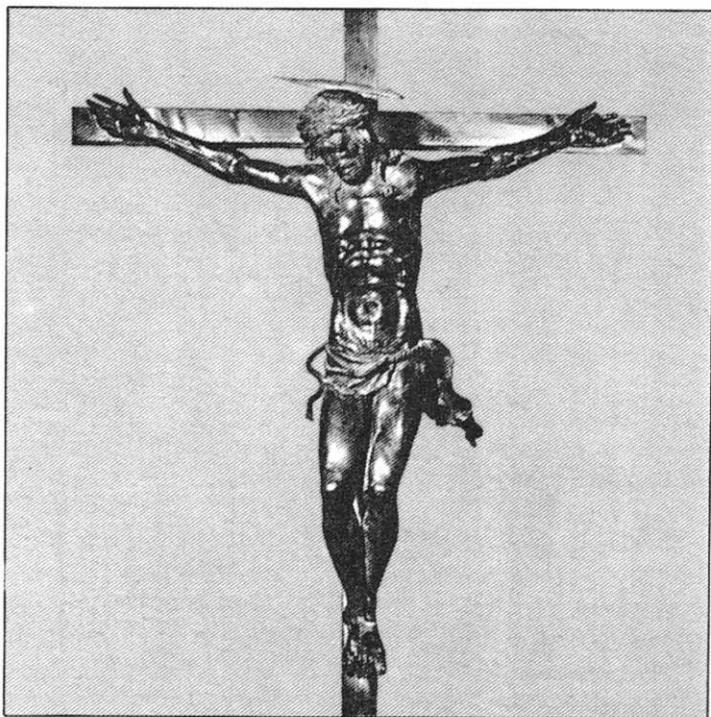
149. Donatello, *Virgen con el Niño* (1446-1450); bronce, 1,60 m. de altura. Padua, *Basílica de San Antonio*, altar del Santo.

150. Donatello, *Crucifijo* (1444-49); bronce, altura de 1,76 m. Padua, *Basílica de San Antonio*, altar del Santo.

florentino. Por otro lado, las puertas de los *Apóstoles* y de los *Mártires* de la sacristía de San Lorenzo (h. 1440-1443) demuestran con claridad cómo Donatello busca cada vez en mayor medida sus fuentes en el pictoricismo tardo-antiguo, en los fermentos anti-clásicos que se producen a partir del propio clasicismo y que disuelven poco a poco el lenguaje de éste. No le pide ya al antiguo que legitime o estimule la aparente arbitrariedad fanática, sino que apoye el desarrollo ya puramente pictórico y luminista de la escultura. No hay fondos arquitectónicos o de paisaje; las figuras planas resaltan sobre el fondo pulido por su superficie más áspera y por su linealismo truncado y nervioso: la invención del artista no consiste ya ni siquiera en encontrar un gesto expresivo, sino en imprimir a la luz que impregna a la materia un brillo que, de golpe, la haga relampaguear como imagen humana.

Figs. 149, 151, 152

Entre 1446 y 1450 Donatello realiza en Padua su obra más importante: el *altar mayor de la basílica del Santo*, con siete estatuas y numerosos relieves (reformado en los siglos XVI, XVII y XIX no conserva, seguramente, su disposición originaria). La Virgen no tiene precedentes iconográficos: está en actitud de levantarse del trono (un extraño asiento sostenido por esfinges) y de mostrar como ofrenda ritual al Niño, «fruto de su vientre», como aludiendo a un nacimiento simbólico. Sobre la ca-



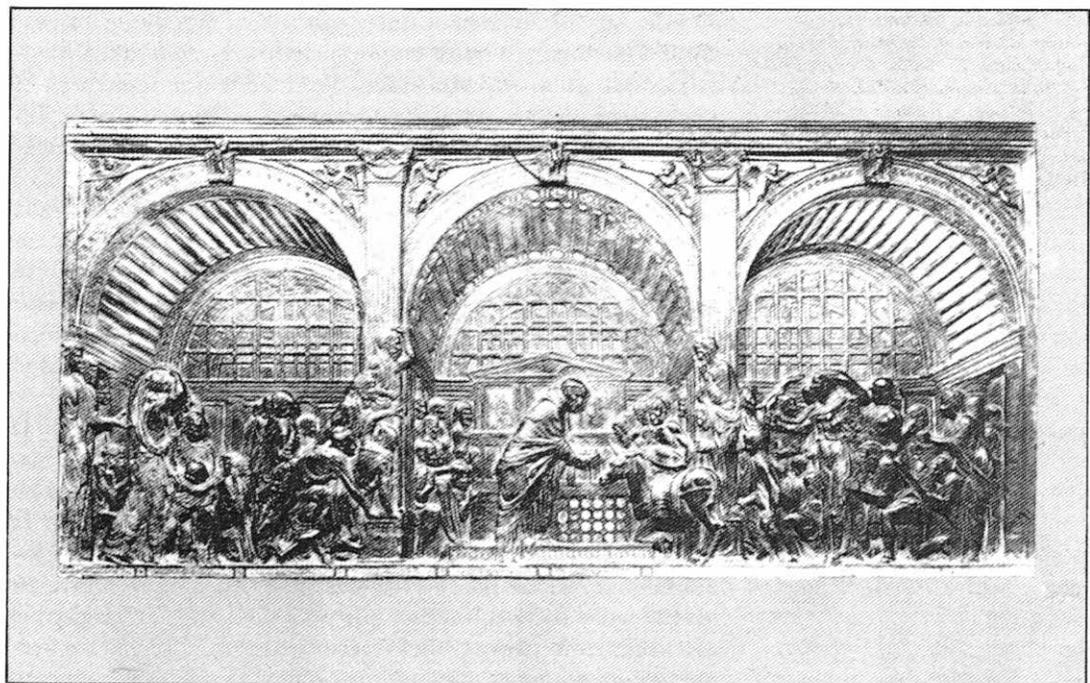
150

151. Donatello, *Descendimiento* (1448); relieve en piedra de Nanto; 1,30 × 1,88 m. Padua, *Basilica de San Antonio*, altar del Santo.  
 152. Donatello, *El milagro del asno* (1447); bronce, 57 × 123 cm. Padua, *Basilica de San Antonio*, altar del Santo.

Fig. 150

beza tiene una corona de querubines, y el motivo se vuelve a repetir sobre el pecho (el querubín alude a la premonición de la Pasión); sobre los hombros le cae una ínfula, el velo sacerdotal. La estatua está hecha para ser vista de frente, como un relieve; el modelado de las vestiduras se ve atormentado por vueltas y revueltas de pliegues de diversa andadura, unas veces tensos y otras sinuosos, para irradiar u obstruir la luz. Es una imagen extraña que parece aludir a misterios y cultos remotos, aspecto al que aluden, por lo demás, las esfinges del trono. Y, si ciertamente el artista ha querido aludir al misterio del nacimiento de Cristo, ha mezclado en esta alusión, no obstante, el recuerdo de antiguos mitos naturalistas, quizás para indicar que este nacimiento cierra la edad antigua y abre la nueva. Pero todo ésto se expresa, mucho más que por símbolos, en el aspecto deliberadamente impreciso de la figura, en el movimiento implícito en la fluidez de las formas, en la materia que parece apenas coagulada, todavía caliente, como si conservase en los hondos resplandores de la luz los últimos brillos de la llama que la ha fundido. El *Crucifijo*, aunque no formara parte del altar, se encuentra idealmente unido al Niño que la Virgen ofrecía al mundo sacrificando su propio amor a un amor universal: he aquí lo que ha hecho el mundo con esta ofrenda. Cristo es la figura de un hombre fuerte que ha resistido el martirio





152

Fig. 151

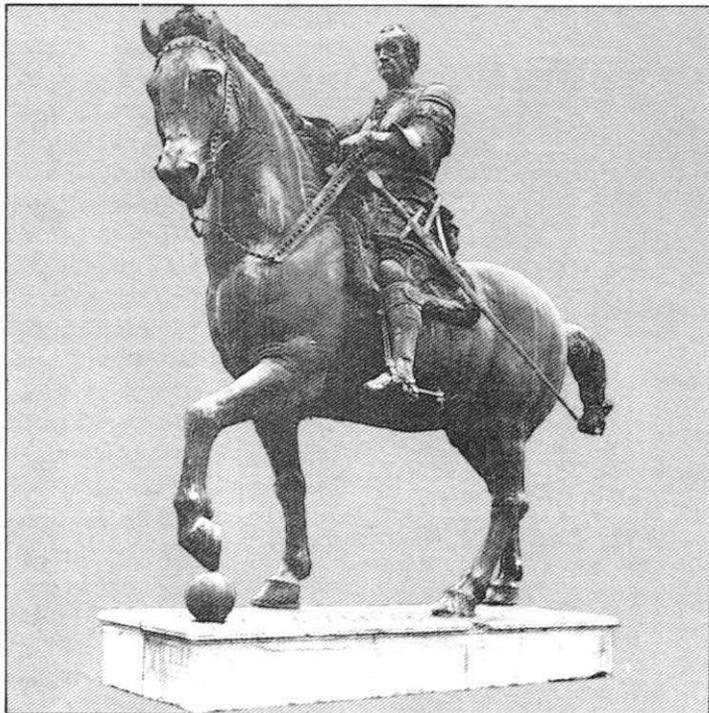
durante largo tiempo; la muerte aún no ha terminado con los últimos espasmos de la agonía. A pesar del dolor atroz que contrae los músculos bajo la piel, Cristo está sobre la cruz como un *condottiero* a caballo, muere con la grandeza con la que morirían los «bárbaros» ajusticiados por los conquistadores romanos, con el sublime heroísmo de quien es también una víctima. Puede que el «programa» figurativo del altar fuera dado por algún docto paduano: la continuidad-adversidad entre paganismo y cristianismo era el problema del día. Pero es también el tema que Donatello siente como inherente a su moral popular, pese a la doctrina acumulada: el tema de la historia más sufrida que actuada, vista desde el punto de vista de las víctimas más que desde el de los protagonistas. A Donatello se le presenta como la verificación de leyes inescrutables, no se sabe si naturales o divinas; se trata casi de un hecho al que ni la propia divinidad puede ni quiere sustraerse. El relieve del *Entierro de Cristo* es una de las notas más trágicas. Es de piedra gris, con incrustaciones de mármol de color, piedras duras y mosaico de oro. Las figuras no están ya compuestas y contenidas en el marco: da la impresión de que el espacio no baste para su dolor. Pero, ¿se puede todavía hablar del espacio? No hay más que dos planos paralelos cercanísimos, entre los cuales las figuras se ven violentamente comprimidas, aplanadas; y no hay un res-

153. Donatello, *monumento a Erasmo da Narni, llamado il Gattamelata* (1443-53); bronce, 3,40 × 3,90 m., sobre un zócalo de 7,80 × 4,10 m. con relieves en mármol, Padua, plaza del Santo.

154. Donatello, *La Magdalena* (1453-55); madera, 1,88 m. de altura. Florencia, baptisterio.

piro de espacio vacío entre una y otra, de tal modo que los gestos se van sumando hasta el desesperado *crescendo* de la Magdalena que grita, con sus brazos levantados que repiten en la parte superior el ángulo formado por el cuerpo de Cristo. En primer plano domina, relacionándose colorística y lumínicamente con el exiguo plano del fondo, el frontal del sarcófago, pesadamente ornamentado en lo que Donatello consideraba como el estilo antiguo. Insiste sobre este motivo antiguo para acentuar el carácter trágico de la escena: como si el tiempo se hubiese detenido, como si ese desgarrar de dolor sobrehumano no se hubiese calmado y continuase por siempre. Es el culmen de lo que, aplicando un término moderno, podríamos llamar el expresionismo de Donatello.

Lo «trágico» no es, sin embargo, más que un aspecto de la idea de la historia y, sobre todo, del carácter flagrante de la historia, que se expresa en la escultura de Donatello. También en el *Entierro de Cristo* lo trágico es un medio y no un fin: es como una descarga eléctrica que afecta simultáneamente a todas las figuras, las funde y las destruye. Lo mismo ocurre en los *milagros de San Antonio*, que no tienen nada de trágico: el acontecimiento provoca una reacción que transforma a los personajes del drama en una multitud agitada por un movimiento convulso en el que sería imposible distinguir los gestos y las ac-





154

ciones singulares. En el *milagro del asno* los tres grandes arcos abren un espacio tan grande que no puede medirse por el movimiento de las figuras individuales sino sólo por la onda de movimiento que atraviesa el gentío indiferenciado de los asistentes. El estupor, lo mismo que en el *Entierro* el dolor, no es *actuado* por los individuos singulares sino *sufrido* por la muchedumbre: las personas no son más que átomos en una masa en movimiento. Para el artista, la historia es un movimiento sin fin y cada acontecimiento un instante de éste; y todo se reabsorbe en el movimiento más vasto de la luz, del espacio, del «todo». Donatello mismo destruye el ideal humanista de la persona, que había contribuido a fundar, y abre, por tanto, la crisis del humanismo que culminará, poco tiempo después, en Leonardo. Pero, ¿cómo explicar que, precisamente cuando descubre y exalta en estas obras un *antiguo anticlásico*, realice con el monumento ecuestre del *Gattamelata* (terminado en 1453) la que se considera como la más clásica de sus esculturas (tanto en el tema —el basamento/sarcófago— como en su forma —inspirada en la estatua de Marco Aurelio y en los caballos helénicos de la fachada de San Marcos)? La referencia temática a la antigüedad y a la muerte (el sarcófago) nos dice ya de qué remota profundidad del tiempo llega la imagen, ahora tan cercana y presente que de ella se puede ver todo, hasta la correa de la espada y las ruedecillas de las espuelas. Con la evidencia de los detalles, el artista quiere atestiguar la verdad, la concreción de la imagen. Pero la imagen es una aparición que inmediatamente se diluye. *Gattamelata* es, precisamente, una imagen antigua que aparece, se hace presente y pasa: ¿se puede imaginar algo menos monumental? Un ritmo repetido de curvas (la cola, la grupa y el cuello del caballo) sugiere el movimiento ondulante del paso y las líneas oblicuas de la espada y el bastón de mando indican su dirección: no es una figura que esté quieta, sino una figura que pasa en el espacio y en el tiempo. Así, en el rostro no hay nada de volitivo o de heroico; tan cercano y presente que parece que se pueden tocar las arrugas de la piel y los pelos de las cejas, revela la meditación y la melancolía de quien mira hacia el futuro desde la perspectiva de un lejano pasado.

Con su extremada sensibilidad ante las situaciones históricas, Donatello advierte, en la última fase de su obra, la progresiva disolución de los grandes ideales del primer Humanismo: desde el de la *persona* al de la *historia*. La *Judith*, con su gesto sin fuerza y su mirada perdida en el vacío, habla de la inanidad de la acción heroica: lo que queda de los grandes hechos de los hombres es sólo una perenne herencia de dolor, porque la historia es némesis y no catarsis, pena y no rescate del pecado original. La *Magdalena* en madera del Baptisterio de Florencia

155. Jacopo della Quercia (b. 1371-1438), *monumento funerario de Ilaria del Carretto (en torno a 1406)*; mármol; sarcófago 244 × 88 cm.; altura, 1,77 m.; estatua 2,08 m. de longitud. Lucca, San Martín.

156. Jacopo della Quercia, *f fuente Gaia. Siena, logia del Palacio Público.*

157. Jacopo della Quercia, *La Sabiduría, detalle de la fuente Gaia*; mármol, 1,20 m. de altura. Siena, logia del Palacio Público.

158. Jacopo della Quercia, *Rea Silvia, de la fuente Gaia*; mármol, 1,65 m. de altura. Siena, logia del Palacio Público.

159. Jacopo della Quercia, *Acca Laurencia, detalle de la fuente Gaia*; mármol, 1,65 m. de altura. Siena, logia del Palacio Público.

es la imagen alucinante de la angustia que hoy llamaríamos existencial, de la autodestrucción, de la disolución de la forma humana en una materia que a su vez se disgrega en una luz sin brillo, muerta. Los relieves de los *púlpitos de San Lorenzo* no son ya ni siquiera trágicos: el espacio se retrae, el ritmo convulso y fragmentado carece de tiempo, el movimiento es una frenética agitación de larvas sin cuerpo, como por una condena, más allá de los límites de la existencia.

#### LAS CORRIENTES COLATERALES Y MODERADAS

Brunelleschi, Donatello y Masaccio no son tres rebeldes aislados en medio de un ambiente retrógrado. Desde los primeros años del siglo XV todo el frente artístico toscano está en movimiento para contener la invasión de la moda nórdica o lombarda del gótico «internacional». JACOPO DELLA QUERCIA (en torno a 1371-1438) es un escultor sienés decididamente opuesto al linealismo caligráfico de la tradición de Martini y prefiere remitirse a la plástica cerrada de Giovanni Pisano y al humanismo precoz de Ambrogio Lorenzetti. Jacopo trabaja con frecuencia fuera de Siena: en Lucca, en Florencia (en 1401 participa en el concurso para la puerta del Baptisterio), en

