

## **ARTE DEL RENACIMIENTO. QUATTROCENTO 2**

### **📁 TEMA 10 : LA PINTURA DEL QUATTROCENTO: MASACCIO, PIERO DELLA FRANCESCA Y BOTTICELLI**

#### **DIAPOSITIVAS:**

- 043. Masaccio: La expulsión del paraíso (Capilla Brancacci)
- 044. Masaccio: El tributo de la moneda (Capilla Brancacci)
- 045. Botticelli: El nacimiento de Venus
- 046. Botticelli: La Primavera
- 047. Piero della Francesca: La flagelación

---

En los siglos XII y XIII domina en Italia -más que el gótico- la tradición bizantina ("maniera greca") representada por los pregiottescos Torriti, Cavallini y Cimabue. En la primera mitad del siglo XIV, Giotto reaccionó contra los formulismos bizantinos, interesándose por la naturaleza y el paisaje; los fondos dorados propios del gótico, van a ser sustituidos por frondosos paisajes de tipo naturalista en los que se da importancia a los detalles más familiares y a la perspectiva lineal.

La evolución continúa, y a partir del siglo XVI se evitan las descripciones minuciosas tendiendo a la simplificación; el fondo arquitectónico pasa a tener un carácter secundario; el tema central de las composiciones, formadas por una o varias figuras en actitudes elegantes, con carácter monumental e idealista, queda perfectamente destacado. Pero hay también, en algunos pintores, gran interés por el movimiento: las figuras se entremezclan, se agitan y retuercen en actitudes tensas y dramáticas y se exagera el escorzo. Todo ello prelude el manierismo, que se impondrá tras la muerte de los grandes maestros.

El Renacimiento es un periodo de la cultura europea, durante el cual predominan los ideales de la antigüedad clásica. El sentido de la palabra Renacimiento se refiere al hecho de resucitar, de volver a nacer. Nace el afán de un mundo nuevo, de una forma de vida, un ideal de cultura antigua y desaparecida de la memoria de las gentes. El hombre huye en el Renacimiento del Gótico. El Renacimiento es fugaz tiende hacia el reposo y la serenidad clásicas.

El Renacimiento se sitúa temporalmente en el siglo XVI y especialmente en Italia. Los siglos anterior y posterior son de transición.

El Humanismo, fuerza causante de esa transformación, era impulsado por un sentimiento de conquista, por una ilusión de fundir en una misma intuición, naturaleza, virtud, belleza, razón, Antigüedad y religión cristiana.

Para comprender la producción pictórica del Renacimiento hemos de tener en cuenta tres aspectos: las funciones que cumple el cuadro, las condiciones que rigen su producción y la forma en que se manifiesta.

La pintura tiene como función principal configurar visualmente el mundo mental que la poesía configura de modo verbal. El cuadro, igual que un texto, implica un código, y es necesario aprender a leer un cuadro de la misma manera como aprendemos a leer un texto. De ahí la semejanza que los renacentistas establecen entre pintura y poesía, y las comparaciones entre las artes: la pintura es

poesía muda y la poesía es pintura ciega. La función de la pintura es narrar historias, es la ciencia de la visualización del mundo mental.

Las condiciones que rigen la producción de la obra pictórica derivan del encargo, formalizado en un contrato de precisas cláusulas que exigen diseño previo, utilización de unos materiales adecuados y la intervención directa del maestro en la realización. El pago está en relación con las características de la obra, aunque a veces también se trabaja a sueldo. Esto supone la primacía del diseño o proyecto, lo que llevará a valorar artísticamente objetos no realizados o inacabados, algo incomprensible en el mundo medieval. Un dibujo, un boceto, un proyecto pueden ser una obra de arte. Por otra parte, la exigencia de la intervención del maestro en la obra realizada en un taller conducirá a considerar la autoría como valor primordial y la ascensión del artesano a una nueva categoría: la del artista. Las artes, y en especial las artes figurativas, son actividades liberales.

La forma en que se manifiesta la obra implica la paulatina elaboración de un nuevo sistema visual, codificado en múltiples elementos, tomando como modelos la naturaleza y las obras de la Antigüedad. La representación tridimensional del espacio se entiende como un escenario en el que se desarrolla una acción, cuyos personajes muestran actitudes y gestos propios de las representaciones o escenificaciones teatrales. Por eso se pone atención en la composición, el espacio, el volumen, el gesto y la iluminación. Este nuevo lenguaje supone la superación de la manera medieval, donde el plano del soporte es como una ventana abierta a la realidad.

Los primeros pasos de esta ruptura se dan de manera empírica (Giotto, Lorenzetti), pero después la especulación científica crea un método de representación visual, la perspectiva, y sistemas de proporción, de base antropomórfica o puramente especulativos. Empieza la época moderna, se elaboran teorías científicas aplicables a las artes, reglas que permitan una exacta traducción de la realidad. La ambición de convertir el arte en "espejo del mundo" y en prolongación artificiosa de la naturaleza, preside uno de los logros definitorios del Renacimiento: la invención y el uso de la perspectiva artificial como método para construir sobre el plano pictórico una imagen equivalente a la imagen vista en la realidad.

Los **TEMAS** representan hechos históricos o de fe, verdaderos o alegóricos, en los que a veces los personajes asumen una doble personalidad, la real y la escenificada. Los temas históricos y mitológicos que se añaden a los tradicionales exigen la interpretación de las alegorías, emblemas y jeroglíficos, es decir, hay metáfora, ambigüedad y ambivalencia, un juego mental y visual muy del agrado de los manieristas. Por último, dentro de la temática, se darán también episodios de la historia contemporánea.

En el primer Quattrocento la religiosidad estaba presente en todos los ámbitos, y fiel reflejo de ello es la preocupación de la pintura por la temática mística. El humanismo y racionalismo propios del Renacimiento, harán que el arte vaya alejándose poco a poco de los temas religiosos para centrarse en la representación de la figura humana que, a menudo, se desenvuelve dentro de un paisaje naturalista o en un marco arquitectónico clásico.

Mediado el siglo, una segunda generación de pintores florentinos sigue el camino trazado con nuevas experiencias visuales y temáticas, intentando resolver

los dos problemas fundamentales que se plantea el Renacimiento: el técnico, cómo representar, y el ideológico, cómo expresar el mundo mental elaborado por los humanistas. El primero conducirá al movimiento, la anatomía y la ordenación del cuadro conforme a teorías matemáticas; el segundo desarrollará la temática de la mitología y de la historia asumidas como ideas religiosas, lo cual provocará las críticas del predicador Savonarola.

Gran preocupación del Renacimiento fue el estudio de la luz y la perspectiva; adquirieron más o menos relevancia según las escuelas, épocas y artistas. La luz, elemento de primer orden en toda la pintura renacentista, es objeto de continuas investigaciones. En el Quattrocento sirvió para reforzar el efecto de líneas y volúmenes; más adelante, el claroscuro se utilizará para resaltar la expresividad en las figuras. La perspectiva lineal es la gran obsesión y novedad técnica del Quattrocento, llega a sus últimas consecuencias con Mantegna.

La pintura renacentista se practica sobre soportes fijos (muros) o portátiles (tablas o lienzos). Las técnicas de trabajo fundamentales son el fresco, el temple y el óleo. La técnica del mosaico, tan frecuente en el arte bizantino, fue reemplazada -para la decoración renacentista- por el fresco, de realización menos costosa. Respecto a la pintura de caballete, el temple fue poco a poco sustituido por el óleo.

Los centros de producción son múltiples y con características propias, y los artistas se trasladan de un lugar a otro según los encargos. Igual que en arquitectura y escultura, el centro artístico del Renacimiento es Florencia, cuya influencia se extiende luego a otras escuelas italianas, como Padua, Milán, Ferrara, Venecia y Roma, y más tarde a otros países europeos.

Mientras que en la primera mitad del siglo XV predomina: la sobriedad expresiva, estudios de perspectiva, elementos clásicos de decoración, y en algún caso se mantiene lo gótico con líneas arabescas, gracia decorativa y fondos dorados. En la segunda mitad del siglo XV se da: una mayor complicación y riqueza, dinamismo, complejidad narrativa, vivacidad, elementos de lo cotidiano,....

Lo anteriormente expuesto no son sino ideas generales y, como tales, deben entenderse. Cada escuela y, más aún, cada pintor estampó en sus obras su personalidad y el resultado de las propias investigaciones.

#### **TOMMASO DI GIOVANNI llamado MASACCIO (1401-1428).-**

Corresponde a la primera generación de pintores de Florencia, junto a Fra Angélico, Masolino, Paolo Ucello, Andrea del Castagno, Fra Filippo Lippi, Benozzo Gozzoli y Piero della Francesca.

A pesar de que murió joven y su obra es muy reducida fue el verdadero creador del estilo cuatrocentista que prosperó en la ciudad de Florencia. Heredó de Giotto los valores monumentales que llegarían a su máxima expresión con Miguel Ángel. Aún siendo contemporáneo de Fra Angélico, despreció el color vivo, la minuciosidad del detalle y el oro, en favor de los grandes volúmenes conseguidos a base de luces y sombras y de la decoración austera. Por primera vez en la historia de la pintura se vio el mundo no como siluetas planas, sino como masas y bultos. La forma adquiere realidad corporal. Es un vidente de la profundidad de los cuerpos, de su forma y **VOLUMEN**, un inspirado por el claroscuro de la masa. La gama de colores que utiliza es de tonos fuertes, sólidos

dos, ajados (envejecidos) por la intemperie y el paso del tiempo y, sólo recordando brillo donde se derrama la luz. Sus personajes son macizos, pesados, escultóricos, firmemente plantados en el suelo y vistos de frente.

El estilo de Masaccio se caracteriza principalmente por un **REALISMO** extraordinario, que proviene de un profundo análisis de la naturaleza. Sus escenas poseen el carácter de lo cotidiano. Un factor importante para la consecución de sus atmósferas es la **LUZ**. Se trata de una luz natural que modela de manera delicada las formas y los colores. Utiliza la luz para disponer las figuras en planos distintos. Cabe destacar en sus obras la monumentalidad, la naturalidad, la integración de las figuras con el paisaje, con el ambiente.

A Masaccio podemos considerarlo el verdadero antecesor de Miguel Ángel. Sus obras encarnan la **MONUMENTALIDAD** giottesca, pero funde o fusiona mejor las figuras con el ambiente. Evita lo anecdótico, acentúa el valor de lo sustancial. En sus obras el **CLAROSCURO** alcanza una fuerza tal que a pesar de la isocefalia (cabezas a igual altura), la luz hace ver que las figuras se disponen en el espacio en planos distintos. Su obra es **NATURALIDAD, HUMANIDAD DIVINIZADA**.

Pero tampoco debemos olvidar que el significado profundo de la mayor parte de la producción artística de Masaccio no es otro que el de carácter religioso, tema, por otra parte, todavía de mucho peso en el primer Quattrocento.

1 a 3 ► Hay que destacar entre sus obras, los "Frescos de la capilla Brancacci" en la iglesia del Carmine, con escenas de la "Vida de San Pedro" y el Grupo de "Adán y Eva", y los temas de la "Crucifixión" en Nápoles y la "Trinidad" en Santa María Novella en Florencia.

---

**ADÁN Y EVA EXPULSADOS DEL PARAÍSO.** Detalles y conjunto 1424-1425. Fresco. 2,08 x 0,88 metros. Florencia. Santa María del Carmine, Capilla Brancacci.

Hacia el año 1424 Felipe Brancacci encomendaba a Masolino la decoración de la capilla familiar en el Carmine de Florencia. Apenas iniciados los frescos, Masolino llamó a Masaccio, quien, con su intervención en la capilla Brancacci, creaba el primer gran ciclo mural de la pintura renacentista.

Felipe Brancacci eligió episodios de la vida de San Pedro para la decoración de la capilla dedicada a Santa María del Popolo, no se sabe si para mostrar su devoción al santo o para revelar segundas intenciones relacionadas con la Florencia de su tiempo. Destruída parte de los murales en 1796, en la actualidad se reconocen de la mano de Masaccio el "Adán y Eva expulsados del Paraíso", "Bautismo de neófitos", el paisaje urbano de la "Resurrección de Tabita" (pintada por Masolino), el "Tributo de la moneda", la "Distribución de los bienes", "San Pedro sanando a los enfermos con su sombra", la "Resurrección del hijo de Teófilo" y "San Pedro en la Cátedra".

De todas estas composiciones, el "Adán y Eva" y el "Tributo de la moneda", es probablemente donde el arte de Masaccio se manifiesta con toda su intensidad, como nuevo arte del Renacimiento. La representación del episodio del Génesis adquiere por primera vez en la historia de la pintura un aire absolutamente dramático.

Mejor título para esta obra sería "expulsión del paraíso", hecho que verdaderamente representa este episodio bíblico. Se aprecia la aparición de un fondo arquitectónico acompañado de un paisaje muy difuminado por el halo del ángel que se encuentra en la parte superior; la puerta, dibujada en perspectiva, sería el símbolo de la puerta del Edén, de donde salen "nuestros primeros padres" en la dirección que les señala el ángel. Aunque la ambientación de la escena de la expulsión es mínima, el espectador recibe un fuerte impacto por la densidad dramática que desprende el tratamiento de la misma. A ello contribuye tanto la presencia en lo alto del ángel, que sostiene una espada y va vestido de rojo, como la disposición de los cuerpos. El tema permite representar a los personajes desnudos, aspecto este muy característico de la pintura renacentista.

Adán y Eva no son sólo criaturas avergonzadas ante Dios, son seres humanos que sufren profundamente su alejamiento de la tierra feliz; un alejamiento que, más que culpables, los hace víctimas del poder supremo. En este fresco se aprecia el fuerte sentimiento dramático que expresa la pintura de Masaccio. Los personajes sienten unas emociones muy fuertes y las transmiten con una gran viveza, tanto en el rostro de Eva (el de Adán está tapado por las manos) como en los gestos. Eva está gritando sobrecogedoramente. La luz que invade el cuadro se convierte en el elemento definidor de las figuras, que aunque están perfectamente dibujadas, toman consistencia a partir de los diferentes juegos de luces y sombras. Adán no esconde su bello cuerpo de hombre (cuya integridad actual se debe a una reciente restauración), antes al contrario, avanza con gesto firme, cubriéndose el rostro en desesperado y reflexivo gesto. No ocurre lo mismo con Eva. Su cuerpo, modelado por un intenso contraste de luces y sombras, parece resistir al mandato del ángel; fatigosamente avanza, cubriendo sin convicción su impudicia, y su rostro revela, a la manera de las figuras donatellianas, el dolor del acontecimiento.

Masaccio realiza una interpretación muy humana del tema. A esto colabora una iluminación real que proyecta sombras naturales en los dos robustos cuerpos. Es un cuadro dotado de gran simbolismo y expresividad plena (fuerte sentimiento dramático). Adán y Eva son hombre y mujer reducidos a su esencia. Nadie había pintado antes, como Masaccio, el drama del género humano.

Esta obra contrasta con la que realizó Miguel Ángel sobre el mismo tema, en la de éste el ángel parece un portero irritado que va a golpear con la espada y la hembra llora con miedo feroz; en la pintura de Masaccio la pareja marcha sin prestar atención al ángel, que trata de dirigir sus pasos en la Tierra.

---

**4 a 6 ► EL TRIBUTO DE LA MONEDA.** 1424-1425. 2,55 x 5,98 m. Fresco. Florencia. Santa María del Carmine, Capilla Brancacci.

En el "Tributo", y tras la narración evangélica, se esconde la exaltación del poder y la obediencia. Siguiendo a Mateo, Masaccio representa la historia del recaudador que pide a Cristo, rodeado de sus discípulos, el pago de la alcabala; Cristo, considerando justa la petición, ordena a Pedro que consiga la necesaria moneda del vientre de un pez y la entregue luego él mismo, ante la domus, al recaudador.

Aunque la narración evangélica presenta tiempos distintos, Masaccio concibió un grandioso espacio único en el que los dos actos flanqueasen el mandato

imperativo de Cristo, cuya figura es una de las interpretaciones más sobrias y contundentes de la religiosidad renacentista.

La acción transcurre en un desértico paisaje en el que sólo unos pocos árboles marchitos contrastan con la aridez que lo asola. Las figuras aparecen como dueñas del espacio en el que se mueven. Tras ellos se extienden las colinas desérticas, su alejamiento queda señalado por la perspectiva de unos árboles en línea y por la arquitectura de la domus. La homogeneidad en el color del fondo, del paisaje, y las pocas tonalidades hacen que se resalten los primeros planos.

El paisaje sin apenas luz ni color, hace que la mirada del espectador se dirija irremediabilmente hacia la figura de Cristo, cuya respuesta a la petición del recaudador es esperada con ansiedad por el círculo de discípulos que lo acompañan; su gesto, autoritario, es repetido por Pedro. Uno, Cristo, muestra lo que se debe hacer; el otro, Pedro, lo que por obediencia habrá de cumplir. A la derecha, sobre un fondo arquitectónico, la última escena de la narración aparece ya como el cumplimiento de un deber; atrás ha quedado lo único sobrenatural del relato: el hallazgo de la moneda en el vientre del pez.

Este desplazamiento del milagro a una zona secundaria ha hecho pensar que la historia evangélica pudiese esconder un significado más cotidiano, como el poner en evidencia el deber político-social que todo ciudadano florentino tenía con el catastro, nuevo impuesto directo basado en la declaración personal de cada ciudadano, instituido en 1427, aunque ya estaba previsto en 1425 cuando se debió de pintar el fresco. Otros autores han pensado que el "Tributo" no es sino una alusión a la voluntad de Martín V de apuntalar el poder de la Iglesia, e incluso que el episodio del pez podría aludir a los intereses marítimos de Florencia, conducidos por el propio Felipe Brancacci.

Bajo las vestiduras los músculos y huesos parecen adivinarse. Los volúmenes de los cuerpos son modelados por una luz que procede de la derecha, que corresponde a la iluminación real que recibe el muro decorado.

Destacan: las sencillas vestiduras; la sensación de volumen, fuerza y aplomo; la monumentalidad de las figuras; la fidelidad y proporcionalidad en la representación del cuerpo humano; el efecto casi escultórico, tridimensional, en las figuras; la fusión de las figuras con el ambiente; la isocefalia (todas las cabezas a igual altura). Y por último destacar el personaje del grupo central, de espaldas, como un modo de crear espacio. De las figuras centrales, la de la derecha, el joven, se cree que es el propio Masaccio.

Galería de imágenes de Massaccio: <http://www.christusrex.org/www2/art/masaccio.htm>

---

**PIETRO DI BENEDETTO DE FRANCESCHI** comúnmente conocido por  
**PIERO DELLA FRANCESCA** (1410/1420-1492).-

Es otro pintor de la primera generación florentina, discípulo de Masaccio, trabajó en varias ciudades italianas. Pintor italiano caído en el olvido desde el siglo XVI, fue redescubierto por la erudición moderna, que poco a poco ha reconstituido los detalles de su carrera, la amplitud de su influencia y la nobleza de su "poética". Comienza a ser citado en 1439, en las cuentas del hospital de Santa María Nuova de Florencia, por el pago de unos frescos ejecutados en

San Egidio (no se conservan). A partir de esa época viajó mucho y su actividad fue reconocida por los príncipes de Ferrara, Rimini y Urbino. El 11 de enero de 1445, la Cofradía de la Misericordia de San Sepolcro le encargó un políptico en el que trabajó durante más de diez años. En la misma época se sitúa "El Bautismo de Cristo" (Londres, National Gallery), pintado para la abadía de San Juan Bautista en Borgo San Sepolcro. Llamado por Federico de Montefletro a Urbino, Piero pintó allí la admirable "Flagelación" (Urbino) que la investigación tiende en la actualidad a situar en fecha más tardía. Su principal empresa será, en Arezzo, la decoración de la iglesia de San Francesco, encargada anteriormente a Bicci di Lorenzo.

Piero dedica los años 1452 a 1459 a esta inmensa "Historia de la invención de la Vera Cruz", con mucho la más considerable obra de su carrera. Concretamente "El sueño de Constantino" es uno de los frescos de San Francesco de Arezzo. Después seguirá viajando y trabajando en Roma, Umbria, Perusa, Borgo, Urbino, Arezzo,.... y finalmente morirá, ciego, el 12 de octubre de 1492.

Su formación artística tuvo lugar entre 1430 y 1440, en un momento particularmente rico en iniciativas, que Piero supo emplear conscientemente en provecho propio. Tomó un primer contacto con las ideas del Renacimiento en Florencia, donde se trasladó muy joven frecuentando seguramente el ambiente de Brunelleschi y de Alberti y pudiendo observar la "Trinidad" de Masaccio, solemne y dramática aplicación de sus teorías sobre la perspectiva. Su estancia florentina fue breve pero no escapó nada a su ojo sagaz de cuanto se había producido en los primeros cuarenta años del Quattrocento, en particular la metafísica y geometría de Paolo Uccello, las dulces y armónicas figuras de Lucca de la Robbia, las rigurosas texturas espaciales y el color luminoso de Fra Angélico.

Formado en un ambiente marcado por la pintura sienesa, Piero posee un don innato por el **COLOR LIGERO Y CLARO**. De Florencia toma la **PINTURA "ESPACIAL"**. En Ferrara debió de conocer a Mantegna y su perspectiva; y también hubo de tener ocasión de entrar en conocimiento de la pintura flamenca, que tendrá ocasión de observar peregrinando por las cortes del centro y norte de Italia. La adaptación original de ciertos conceptos flamencos es continua en su obra, así representará temas sacros en interiores domésticos. Se sabe que Piero frecuentó la Corte de Urbino al mismo tiempo que Alberti, cuyo ideal **MATEMÁTICO** y **RACIONALISTA** compartió. El ciclo de Arezzo y los paneles de Urbino exponen la "síntesis" moderna del **ESPACIO** y del **COLOR**.

Piero es un "luminista" audaz y sensitivo, y el primero de los pintores geométricos. Se ha comparado su arte a la estatuaria arcaica por la calidad impersonal e impenetrable de sus figuras, por el dominio sobre lo accidental y lo efímero. En su obra se concede un lugar relevante a la perspectiva y a la perfección geométrica de los volúmenes, pero la luz que atraviesa los rostros dando sensación de transparencia y fragilidad, es la verdadera protagonista de sus creaciones.

Siente devoción por evocar su tierra natal, aunque ello no quiere decir que su arte sea provincial o arcaico; aparece como un artista enteramente del renacimiento "nutrido de la más alta ciencia y filosofía de la época".

Fue autor de dos tratados "De prospectiva pingendi" y "De quinque corporibus regularibus" en los que teoriza sus propios ideales y principios formales.

La diferencia sustancial entre el estilo de Piero y el de los maestros florentinos, se basa en la intuición de que el espacio en el que se mueven las figuras no es solamente un puro fondo representado según correctas leyes de perspectiva, sino que existe una íntima relación entre formas y espacio, una profunda identificación entre humanidad y naturaleza. Sus composiciones están reguladas sobre la base de las leyes absolutas del número y más todavía de la divina proporción, basada sobre un inefable tejido de relaciones geométricas a veces disimuladas o transformadas por la infinita riqueza y variación de los tonos, la luz y el color.

Sus figuras se simplifican al máximo, casi se reducen al esquema de sólidos volúmenes que se insertan perfectamente en la construcción espacial. Nunca un gesto vivaz, una expresión que mueva este Olimpo de hombres y mujeres fijos como estatuas; graves y majestuosos, su existencia está privada de afa-nes e incertidumbres. La carga sagrada que emana de las pinturas de Piero della Francesca es indescriptible.

---

**7 ► LA FLAGELACIÓN DE CRISTO.** 1455. Óleo sobre tabla. Urbino. Galería Nacional de las Marcas. 59 x 81,5 cm.

De incierta datación, debemos situarla contemporánea a sus primeras obras pertenecientes al ciclo de Arezzo, es decir, en torno a 1455.

La obra muestra dos niveles distintos de realidad en dos espacios diferentes gobernados por un orden arquitectónico (interior-exterior) de suma armonía de proporciones. En el ámbito cubierto se desarrolla la flagelación de Cristo ante Pilatos; en el descubierto, y en un primer término, aparecen tres enigmáticos personajes de distintas edades conversando. Por tanto, la interpretación adquiere, también, ciertos rasgos de controversia; quizás una de las interpretaciones más razonables sea la dada por el historiador Carlo Ginzburg, quien identifica al personaje de la izquierda con el cardenal Besarion, al de la derecha con el humanista y mecenas Giovanni Bacci y al joven con Buonconte de Montefeltro, hijo ilegítimo de Federico de Montefeltro, muerto precisamente en 1459, año en que se supone que Piero pintó la obra. Para Ginzburg, "la escena del fondo traduce en términos visibles el discurso con que Besarion acepta el nombramiento de cardenal de la Santa Iglesia Romana (...) que le es conferido por mediación de Giovanni Bacci". Resulta, pues, más acreditada la interpretación que pretende observar en la "Flagelación" la representación del trabajo de la Iglesia, en particular después de la caída de Constantinopla (1453).

Lo notable de la obra es la perfección con que Piero relaciona y a la vez distancia las dos escenas mediante la perspectiva y las proporciones. La pequeña tabla está dividida en dos zonas asimétricas pero unidas a través de una relación armónica que los griegos llamaban "áurea". La representación de la derecha se desarrolla al aire libre con la luz directa de un jardín soleado. Nótese la sutil y extraordinaria luminosidad en el tratamiento de la cabeza rubia del personaje central contrastando con la maleza oscura del árbol del fondo. Hacia la izquierda, la escena de la "Flagelación" aparece inmersa en una luz indirecta proyectando reflejos azules sobre el pavimento y creando infinitas variaciones de colores en los casetones de madera del techo.

El esquema geométrico y proporcional de la composición está realizado muy sutilmente y tanto el color como la luz lo transfigura, vivificándolo con sus infinitos reflejos. Estos brillos son el único elemento vivo en una representación cuyos personajes aparecen quietos, impasibles, fríos como estatuas, como si ya el drama se hubiera cumplido fatalmente. Es precisamente la luz la que, subrayando la dirección diagonal de la perspectiva, indica la alegórica unión entre los dos momentos de la escena. Y gracias al baño de luz en que se halla inmerso, el grupo del fondo asume un carácter de recuerdo en el alto silencio de la logia.

En la obra de Piero della Francesca, los elementos propios del Renacimiento son evidentes. La **perspectiva** es el componente fundamental. Toda la construcción es casi matemática: las arquitecturas vistas de frente, los bloques de figuras distribuidas según rectángulos proporcionados con respecto a los de las arquitecturas, la correspondencia entre los personajes de los grupos.

El espacio de las figuras es rigurosamente lógico. Pero es una realidad, todavía, de escenario: con un punto de vista obligado y central con respecto a la escena, los personajes casi en pose, encuadrados en las arquitecturas. Esta realidad reconstruida con rigor matemático constituye un carácter típico del Renacimiento.

Más información en: [http://es.wikipedia.org/wiki/La\\_flagelaci%C3%B3n\\_%28Piero\\_della\\_Francesca%29](http://es.wikipedia.org/wiki/La_flagelaci%C3%B3n_%28Piero_della_Francesca%29)

---

### **SANDRO BOTTICELLI (1444/45-1510).-**

Fue el representante máximo de la Escuela florentina, pertenece a la segunda generación de pintores, junto a Domenico Ghirlandajo, Andrea Verrocchio y, Piero y Antonio Pollaiuolo.

El pesimismo y la tristeza patentes en su obra provienen de su temperamento sensible e intranquilo, muy afectado, además por la crisis sociopolítica y religiosa que invadió Florencia a finales del siglo XV.

Su carrera fue bastante rápida y brillante. Desde luego parece iniciada en un taller de orfebre. La educación del pintor probablemente tuvo lugar en la casa de Filippo Lippi. Desde 1470, Sandro tiene su taller. En él se unen las dos corrientes que definen a la época: la pagana, en consonancia con el humanismo renacentista reinante, y la religiosa, surgida de su admiración por las predicaciones de Savonarola, que le llevó a arrojar al fuego algunas de sus obras anteriores. De su etapa de temas paganos "La Primavera" es su obra maestra, donde, sobre un fondo tapizado de motivos naturales, una serie de figuras moviéndose nerviosamente, reflejan la belleza ideal de este periodo, belleza que no será valorada hasta el siglo XIX con el Romanticismo; "El nacimiento de Venus", "La calumnia", "Ilustraciones para la Divina Comedia" y para algunas historietas del Decamerón, son otras de sus obras paganas. Entre los temas religiosos imperan las Vírgenes (tondos del Magnificat y de la Granada), la "Natividad", la "Anunciación" y la "Piedad", de extremado patetismo. En los retratos de "Lorenzo el Magnífico" y de "Simonetta Vespucci" pone de manifiesto su dominio del dibujo.

Sus últimos años estuvieron llenos de dificultades: los encargos escasearon, su estilo agudo había pasado de moda. Vasari lo citará como ejemplo de la imprevisión de un artista bohemio y de un espíritu artificioso.

A pesar de esta especie de fracaso final, la importancia de Botticelli es tanto más grande cuanto la calidad de su obra parece concordar mejor con las inclinaciones filosóficas y poéticas del **humanismo**. Sin embargo, hay que prestar atención a sus afinidades artesanales. De orfebres y marqueteros conservó el estilo de **arabescos**, la limpieza del **contorno**, la constante **inflexión lineal**. Botticelli fue, como se ha dicho con frecuencia, un gran **inventor de trajes**. El pequeño mundo de siluetas danzantes con trajes de gasa, de jinetes y de ajuares novelescos, tiene asimismo un origen artesano; aparece con mucha frecuencia, y especialmente en el arte de los "cassoni" (arcas de lujo) florentinos. Quedaba darle el sello del gran arte. Esto es lo que hizo Sandro. Hay razones para pensar que, a la lección de Filippo Lippi, sensible a la intensidad del **color**, se agregaron las de Pollaiuolo y Verrocchio. Sus inicios testimonian a un tiempo su preocupación por la forma plena y la **riqueza de tonos**. La preocupación por destacar el arabesco le llevará a veces a reducir la intensidad de los tonos, a concentrar la figura en el ritmo de un contorno y a tratar el espacio como un fondo de tapiz; esto es lo que hizo en "La Primavera", y en "El nacimiento de Venus".

En el periodo central, de 1480 a 1495, Sandro utiliza con gusto la **perspectiva**, dirigida por largas y bellas baldosas de pavimento, o por las arquitecturas de "La Calumnia"; pero embellece con motivos ornamentales o de figuras en bajo-relieve los paneles del decorado, decidido a animar cuanto pudiera parecer inerte en la composición.

En cierto sentido, aparece en su obra una suerte de neogótico, de retorno al irrealismo del siglo XIV. Esas redes áureas de las **cabelleras**, esos perfiles puros, dispensan a Sandro de proseguir ahondando en su consulta al natural. Un mismo acento de **fiesta y de preciosismo** hay en sus fábulas mitológicas y en sus cuadros de altar.

Para Botticelli lo esencial era llegar a expresar, la **BELLEZA IDEAL**. Trabajó principalmente con la técnica del **temple** sobre tabla, aunque, a veces, utilizó como soporte el lienzo. También efectuó alguna pintura mural al **fresco**. Posee una amplia y **RICA GAMA CROMÁTICA**, con gran cantidad de tonalidades intermedias.

En su obra refleja **NATURALEZAS PERFECTAS**, en las que destaca la juventud del rostro. Estas presentan equilibrio y belleza. Los cuerpos carecen de peso, las figuras poseen volumen pero tienen escaso relieve, simulando más bien un **DIBUJO** que una pintura.

Sus obras aparecen enmarcadas en unas **ATMÓSFERAS** límpidas y transparentes. Su arte es voluptuoso, sin caer en lo sensual. La técnica de Botticelli es el más claro reflejo del **NEOPLATONISMO (UNIÓN DEL CUERPO Y EL ALMA)**.

El pensamiento del renacimiento es cristiano pero las formas con que es expresado pueden ser paganas en ocasiones.

Entre sus características, resaltamos: el **MOVIMIENTO**, la **IDEALIZACIÓN** de la **BELLEZA DEL CUERPO**, mezclado con la **INTENSIDAD DE** los **SENTIMIENTOS**. Sus **PAISAJES** presentan **PROFUNDIDAD** y a la vez **ALEGRÍA**.

Su **ESTILO** es **NERVIOSO y REFINADO**, a la vez que **ONDULANTE**. Es dibujante de líneas deliciosas. Tiene cuadros de **TEMÁTICA**: religiosa, mitológica y alegórica. Coloca sus figuras en primer plano, próximo al espectador, delante de un fondo que tiende a limitar la profundidad.

En tres palabras: **LÍNEA, MOVIMIENTO y COLOR**.

---

8 a 12 ► **LA PRIMAVERA**. 1477-1478. Temple sobre tabla. Florencia. Galería de los Uffizi. 2,03 x 3,14 metros.

Se trata de una obra realizada para la villa de Castello de Lorenzo y Giovanni de Pierfrancesco de Médicis.

Convierte en pintura el pensamiento neoplatónico que antepone la belleza ideal a la real, y el intelecto a los sentidos.

La reciente restauración de la obra acerca al espectador el hasta ahora intuido universo plástico de transparentes colores, en el que las figuras, obedientes a los versos de Poliziano, se mueven con tanta delicadeza como las cientos de flores que esmaltan el paisaje. La transparencia de las luces, sin apenas sombras, la suavidad del modelado, los sutiles ritmos de las manos, los cuerpos y los velos crean una sinfonía plástica que recorre sin sosiego toda la tabla.

Desde el mismo instante en que se produce la nueva valoración de la obra de Botticelli, ésta interesa tanto a los estetas, como a los que por entonces inician los estudios de Iconología, ciencia que interpreta el contenido semántico de las obras de arte. En 1893, Warburg le dedica un estudio en el que la descifra como una alegoría del reino de Venus, basada en poemas clásicos reelaborados por Poliziano. Para Warburg, la figura central sería Venus, diosa del amor y de la belleza, en su sentido de Humanitas, es decir, reina de los humanistas florentinos, esta figura se reconoce por su asociación al niño que se halla justo encima de ella: Cupido.

En la parte de la derecha se observa un personaje de extraña coloración gris-verdosa, con los carrillos inflados y en acción de soplar hacia la figura femenina más cercana. Se trata de la representación de uno de los vientos el Céforo, mientras que la joven a quien persigue y toma por la cintura es la ninfa del bosque Cloris. En su boca se aprecia una rama que preconiza su transformación en el siguiente personaje femenino, Flora, la "Hora" de la Primavera, la diosa del bosque, que nace en primavera y que siembra el campo de flores.

Este episodio es la fase inicial de la metamorfosis que se desarrolla en el jardín de Venus, el jardín del amor. Los frutos que penden de las ramas de los árboles, manzanas de oro, sitúan la escena en el Jardín de las Hespérides. La figura de Venus es la auténtica moderadora de la escena. Cupido, dirige sus flechas hacia uno de los personajes que danzan en el grupo formado por tres figuras femeninas situadas a la izquierda de la diosa. Este grupo no puede ser otro que el de las Tres Gracias, constituido por Castitas, Pulchritudo y Voluptas. Junto a las Gracias, en el extremo de la izquierda, se encuentra Mercurio, amante de Venus, mirando hacia arriba, lleva un báculo con el que está realizando una de sus funciones: la de ordenar los vientos y las nubes en el cielo. Con este personaje se cierra el ciclo y la escena da comienzo de nuevo.

CEFIRO.- Hijo de Eolo y de la Aurora. Se le representa como un hermoso joven alado que va vertiendo preciosas flores. (Viento de Poniente, suave y apacible).

HORAS.- Deidades griegas, hijas de Zeus y de Temis, que guardaban las Puertas del Olimpo y disponían de la fertilidad de la Tierra. Una de ellas es Cloris.

Además de la interpretación señalada de la obra: Venus como Humanitas, como una alegoría de la armonía y la unidad, de la naturaleza y la civilización, la obra ha sido también interpretada como la representación de los meses del año, desde Febrero (Céfiro) a Septiembre (Mercurio).

También, se ha analizado, comparándola, en términos musicales. El episodio de la derecha es como un "allegro", después la figura de Venus sería un "andante melancólico", tras ella, la melodía parece cambiar, moviéndose como en un "ritmo perpetuo" con las Tres Gracias, para llegar a un "trío acusadísimo" en las manos alzadas del grupo, extinguiéndose en el Mercurio que en actitud relajada señala al cielo.

Más información en: [http://es.wikipedia.org/wiki/Primavera\\_%28Botticelli%29](http://es.wikipedia.org/wiki/Primavera_%28Botticelli%29)

---

13 a 16 ► **EL NACIMIENTO DE VENUS.** Temple sobre lienzo. Galería de los Uffizi. Florencia. 172,5 x 278,5 centímetros. 1478/82/85.

Formaba parte, junto con la "Primavera" y "Palas doma al Centauro", de una serie que comenzó Botticelli antes de su viaje a Roma en 1481 y que terminó a su regreso, serie que perteneció a Lorenzo y Giovanni dei Pierfrancesco de Médicis. "El nacimiento de Venus" fue pintado sobre lienzo -soporte inusualmente empleado por el maestro- y recortado unos treinta y cinco centímetros en su parte superior.

La serie, realizada en un momento en el que el arte de Botticelli había llegado a su cenit, está compuesta sin tener en cuenta las leyes de perspectiva que regían entonces en Florencia, llegando a una auténtica anulación del sentido espacial convencional precisamente en este lienzo.

Como sus compañeros de serie, la interpretación del tema ha dado lugar a controvertidas explicaciones. Ya J. Meyer, en 1890, lo consideraba tomado de Ovidio, como un tema de las "Metamorfosis", recogiendo el instante en que la Hora tiende su manto hacia Venus Anadiomena. Investigaciones posteriores se orientan en el sentido de encontrar a la obra un sentido neoplatónico, como la unión del espíritu con la materia, de la idea con la naturaleza, siguiendo las "stanzias", que describen minuciosamente la escena del "Nacimiento de Venus" como procreada por los elementos que componen la Naturaleza: el aire, la tierra, el agua y el cuarto elemento, equivalente al espíritu, el fuego, que llamea entre los cabellos. El deseo de conciliar cristianismo y neoplatonismo conducen a Botticelli a componer este complejo tema de una manera clara y sencilla, utilizando un esquema que recuerda la estructura de un Bautismo de Cristo.

"El nacimiento de Venus" es el límite expresivo del melodioso lenguaje botticelliano. En esta obra el sentimiento va de izquierda a derecha, al revés que en "La Primavera". Una pareja de Céfiros en vuelo, abrazados empujan con su soplo a la Venus desnuda que se alza sobre una concha marina. El castísimo

y marfileño desnudo de la púdica diosa, nacida de la fecundación del mar por la lluvia de rosas del semen de Urano, se deja guiar por el soplo de los Céfiros para ser recogida en las costas de Chipre por la florida Hora que la espera para vestirla con un rico manto; su trémulo cabello se entrelaza con el cuerpo al igual que hacen los vientos y el velo con el cuerpo de la Hora; todo es ritmo, todo es ternura ante un paisaje que apenas es símbolo.

La precisa diagonal de los Céfiros, la línea vertical casi inestable de la Venus y la tensión en sentido opuesto de la Hora, le dan su sentido de nacimiento. La presencia de la costa a la derecha, dilata el paisaje.

Destaca una utilización especial de la línea ondulante. La pintura inspira las sensaciones de la frescura del soplo, el devaneo de las olas, la soltura de los cabellos, el terciopelo de la alfombra de hierba, marcando un ambiente primaveral.

Más información en: [http://es.wikipedia.org/wiki/El\\_nacimiento\\_de\\_Venus](http://es.wikipedia.org/wiki/El_nacimiento_de_Venus)