

# CUESTIONES TEÓRICAS

La idea de arte no es una categoría universal y por encima del tiempo. Por ello tanto esta noción como el propio relato de la historia del arte han sufrido una importante revisión en los últimos años. Incluso se cuestiona, con bastantes argumentos, su eficacia como herramienta intelectual adecuada para el mundo contemporáneo. Sin embargo, el discurso sobre el nacimiento y el desarrollo de las bellas artes ha tenido un impacto histórico y aún hoy tiene un peso cultural que hace conveniente su análisis en unos estudios de iniciación a la materia. Los siglos de historia del relato le otorgan validez. Su propia presencia ha construido el modo particular de relación con la arquitectura, la pintura y la escultura del pasado que mantiene la mayor parte de la sociedad contemporánea en nuestro contexto cultural. Por un lado, hay que reconocer que las bases teóricas que han alimentado esta mirada estética de nuestro mundo se han desarrollado a partir de la teoría artística que se formuló en el Renacimiento como pensamiento de vanguardia. Por otro lado, el traslado al museo de los objetos artísticos del Renacimiento ha motivado que tal mirada estética se convierta en su modo habitual de lectura. Estos objetos han sido emplazados para ser vistos desde la historia del arte, con sus sistemas de clasificación y sus acercamientos historicistas, estéticos e iconográficos. La producción de imágenes y arquitectura en los siglos XV y XVI, la teorización coetánea sobre ellas, su categorización como obras de arte, y la construcción intelectual de la historia del arte del Renacimiento han sido episodios fundamentales en la formación de la conciencia moderna occidental. Estos procesos explican aún muchos comportamientos de nuestro mundo actual. Por todo ello se hace necesario conocer las premisas de este filtro cultural. Sin embargo, la familiarización con los fundamentos de este relato sobre el arte en el Renacimiento no debe obviar ni la revisión que del mismo se ha efectuado en los últimos años, ni los nuevos modos de interpretación de los objetos artísticos que está formulando el pensamiento contemporáneo. Más todavía cuando parte de esta reinterpretación se enraíza precisamente en modos de experiencia de la obra de

arte que también fueron característicos del Renacimiento, así como en modos historiográficos que arrancaron en el estudio de este periodo, como el trabajo de Aby Warburg. (AUH)

## Renacimiento. El origen del término y su definición clásica

El término Renacimiento tiene una larga trayectoria en la historia de la cultura. Dentro del campo de la historia del arte, ha sido una de las herramientas clásicas de conceptualización estilística y cronológica de la disciplina, y es ampliamente usado y comúnmente aceptado como herramienta de trabajo. Además, aunque hoy el Renacimiento está dejando de estar en el centro de las preocupaciones de gran parte de los historiadores del arte, hace tiempo que desbordó el espacio de los vocablos técnicos para convertirse en un lugar común de amplia difusión. A comienzos del siglo XXI, Renacimiento es Leonardo da Vinci y *La Gioconda*, Miguel Ángel y la Sixtina, pero también es mercadotecnia identitaria y *merchandising* cultural en la era de los museos como espacios de ocio de masas. La apropiación llega al extremo de que *Renaissance* sea también una cadena internacional de hoteles de lujo caracterizados por su “*unique character and history*”.

Como cualquier concepto exitoso, la palabra Renacimiento ha configurado una tradición que actúa de forma decidida sobre la audiencia que se enfrenta a las obras de arte que han sido etiquetadas con ella; y esto crea unas expectativas distintas de las que tuvieron los receptores originarios. Las opiniones previas de los espectadores actuales pueden generar malentendidos en la comprensión de los fenómenos históricos y artísticos, provocando la insistencia en tópicos historiográficos que no siempre se ajustan a la realidad de los hechos a estudiar. Además, y como ocurre con todos los términos del tesoro historiográfico, frecuentemente resulta complicado poner en relación determinadas manifestaciones artísticas que, en teoría, deberían entrar bajo su manto por cronología, espacio, y hasta por rasgos formales. Su misma antigüedad, la aparición de otros conceptos relacionados como Manierismo, y el uso que se hace de ellos en otras parcelas de la historia general, la literatura e incluso la sociología hace necesaria una clarificación.

Tradicionalmente se ha señalado el nacimiento del término Renacimiento en Francia durante el siglo XIX. Allí apareció fijado literariamente por primera vez en 1829, de la mano de Honoré de Balzac, quien lo colocó en labios de uno de los personajes de *Le Bal de Sceaux*, caracterizando ya entonces a la pintura flamenca e italiana posterior a la Edad Media. En este país recibió también su consagración científica en 1855, cuando el historiador Jules Michelet empezó a utilizarlo como herramienta de análisis histórico al dedicar el capítulo VII de su monumental historia de Francia a “*La Renaissance*”. Como dijo Erwin

Panofsky, con ello “el significado de este vocablo pasó de lo limitado pero inconcreto (renovación de algo en cualquier momento dado) a lo concreto pero global (renovación de todo en el periodo particular al que se consideraba introductor de la Edad Moderna)”.

A partir de ese momento, cuando se escribe Renacimiento, ya se sabe que nos estamos refiriendo al periodo histórico que sucedió a la Edad Media occidental, caracterizado ante todo por la recuperación de los valores clásicos del mundo grecolatino (fig. 1.1). Así lo entendieron Hippolyte Taine, John Ruskin, John A. Symonds, Walter H. Pater, y sobre todo Jacob Burckhardt. Su *Die Kultur der Renaissance in Italien* (1860) universalizó el concepto y dotó los contenidos específicos que cristalizaron en un clásico historiográfico. Burckhardt pretendió realizar una historia cultural que englobara el arte dentro de un conjunto de manifestaciones históricas de diverso signo. Su comprensión del fenómeno italiano postulaba la existencia de unos cambios culturales profundos en el tránsito de la Edad Media a la Moderna, que, según él, dieron pie a una sociedad nueva, que a su vez tenía que producir un arte nuevo.



Figura 1.1. Jan Gossaert, Mabuse, *Dibujos de antigüedades*. ca.1508-1509, Leiden, Rijksuniversiteit.

Burckhardt definió la cultura del Renacimiento a partir de seis líneas explicativas: el nacimiento del estado, el desarrollo del individuo, el resurgir de la antigüedad clásica, el descubrimiento del mundo y del hombre, la sociedad y las fiestas, y la religión y la moral. Su esquema se fundamentaba en dos elementos básicos: la ruptura con la Edad Media, y la confluencia de las transformaciones sociales, económicas, políticas, religiosas, y culturales. De esta forma lo primero, la creación de una nueva civilización, no se entiende sin lo segundo, la coordinación de todas estas transformaciones (fig. 1.2). Desde el punto de vista estricto de la historia del arte, la interpretación que se hizo del Renacimiento partía igualmente de estos supuestos. Para Burckhardt, el arte era uno de los principales indicadores del cambio, hasta el punto que gran parte del esquema que desarrolló se debía a la imagen del periodo que había creado un pintor del siglo XVI, Giorgio Vasari, en la antología que escribió de biografías de artistas italianos coetáneos. El arte moderno nació igualmente en oposición a las prácticas anteriores. Suponía el desarrollo del individuo y el reencuentro del hombre consigo mismo y con el mundo circundante, así como un revivir de la antigüedad clásica, en la que se tenía un modelo para estos valores (fig. 1.3).

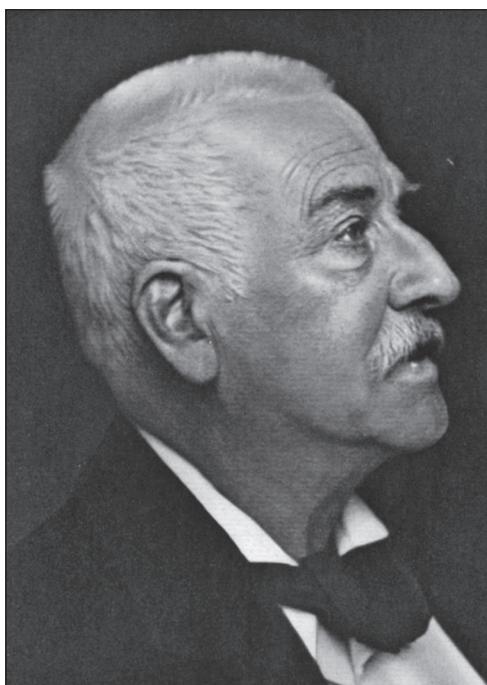


Figura 1.2. Retrato de Jacob Burckhardt.



Figura 1.3. Antonello de Messina, *Retrato de un hombre*. 1475-1476. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza.

Desde los estudios de Walter H. Pater a los de Bernard Berenson, el Renacimiento es el momento de los grandes artistas que rompen con el pasado para formular un arte nuevo basado en las referencias al mundo clásico, a la naturaleza y al hombre. Según este mito aparecían individuos creadores que se dedicaban a la pintura, la escultura, la arquitectura y la poesía desplegando su genio guiados por la razón y la búsqueda de la belleza. Para Burckhardt, Jacopo y Francesco Sforza convirtieron al *condottiero* en fundador de estados. Y para Pater, Sandro Botticelli transformó de la misma manera el legado de Giotto en una pintura de temas y sentimientos nuevos:

*“Dejando la simple religión que había ocupado a los seguidores de Giotto por un siglo, y el simple naturalismo que había crecido de ella, una cosa sólo de pájaros y flores, él buscó la inspiración en lo que para él eran obras del mundo moderno, los escritos de Dante y Boccaccio, y en sus nuevas lecturas de las historias clásicas: o, si él pintaba hechos religiosos, lo hacía con una corriente subterránea de sentimiento original, que te toca como el asunto real de la pintura a través del velo de su tema aparente”.*

Sobre estos contenidos ideológicos, el primer desarrollo de la historia del arte como disciplina eminentemente formalista sumó una serie de determinantes estéticos. En el esquema de Heinrich Wölfflin, y de forma simplificada, el Renacimiento se identificó con unos valores convencionales marcados por la simetría, el equilibrio y la claridad compositiva y expositiva. También se relacionó con la idealización de las formas y la búsqueda de belleza como dos fundamentos básicos de la estética del Renacimiento. A lo largo de los capítulos siguientes iremos viendo cómo estos supuestos deben ser considerados convenciones historiográficas que definen tendencias que no siempre se ajustan a la variedad y complejidad del arte desarrollado en los siglos XV y XVI. (AUH)

## **Modelos de Renacimiento y vías de expansión**

Durante casi todo el siglo XIX y comienzos del siglo XX, el concepto clásico de Renacimiento formulado por Burckhardt fue asumido sin cuestionar apenas las bases de su explicación. Si acaso, se proponían modificaciones de aspectos parciales, o se retomaba la idea desde posiciones ideológicas diversas. Por ejemplo, la interpretación marxista del Renacimiento continuaba naturalmente las ideas burckhardtianas de cesura con el mundo medieval y confluencia de cambios diversos en el nacimiento de una nueva sociedad.

Las primeras críticas a Burckhardt partieron de los estudios culturales e iconográficos de la escuela de Aby Warburg, y de los trabajos de algunos medievalistas como Johan Huizinga. Hoy se piensa por ejemplo en la existencia de una mayor continuidad entre la Edad Media y el Renacimiento. Como

señaló hace tiempo Erwin Panofsky, ya existieron varios renacimientos en el Medievo, y al tiempo los hombres del Renacimiento fueron todavía bastante medievales. Aunque entonces se tenía cierta conciencia de estar alumbrando un mundo completamente diferente del anterior, las divergencias no fueron tan marcadas como pretendía Vasari, y por ejemplo el arte religioso, que era mayoritario, continuó funciones y modelos que habían sido establecidos en la Edad Media. Otras correcciones han cuestionado seriamente los presupuestos teóricos de Burckhardt. Por ejemplo, se ha discutido su énfasis en el culto a la individualidad. Hoy se tiende a pensar que las identidades sociales en el Renacimiento (y en la Edad Moderna en general) mantenían una experiencia fuertemente colectiva. La pertenencia al estamento o la familia eran referencias muy potentes.

Con todo, la mayoría de estudiosos que han abordado el Renacimiento en la segunda mitad del siglo xx, desde André Chastel al más reciente Peter Burke, han concluido que puede aceptarse el concepto de Renacimiento acuñado por Burckhardt si se le corrigen los matices antes expuestos. Los distintos paradigmas sobre los que se ha construido la historiografía del arte, desde el formalismo a la iconografía, la historia contextual, la teoría de la recepción o la mayor parte de las re-escrituras de la nueva historia del arte y los estudios visuales, han partido de una idea básica de Renacimiento como proceso cultural y social.

Esta comprensión del Renacimiento como un fenómeno global que va más allá de las simples formas de una columna o una pintura es un concepto de importancia trascendental para la historia del arte de periodo. Entre otras cosas, quiere decir que no se puede estudiar el Renacimiento desde un punto de vista exclusivamente formal. Explicar el gusto o los modos renacentistas es probablemente más adecuado que hablar simplemente de estilo. Tampoco es válido hacer una simple yuxtaposición entre el discurso histórico y el estético. Al contrario, ambos deben imbricarse en un análisis que explique las formas como vehículo de contenidos culturales y sociales que eran construidos de forma conjunta por los artistas, sus patronos y el público de las obras.

Una de las consecuencias que se derivan de esta noción compleja de obra de arte en relación con distintos agentes es la necesidad de atender a los desplazamientos de estas variables en la difusión espacial del Renacimiento. El concepto clásico de Renacimiento se acuñó pensando en la situación de Italia en el siglo xv. Hoy sabemos que ni siquiera en esa península la situación era homogénea (Campbell y Milner, 2004). Cabe preguntarse hasta qué punto la idea de Renacimiento es válida para otros espacios y otros momentos. Además de la existencia de la alternativa del norte de Europa, que era un foco económico, cultural y artístico de una potencia comparable, se ha hablado con frecuencia de los modelos nacionales y de las distintas formas de recepción del Renacimiento según su nivel de contacto con Italia y los intereses y las tradiciones presentes en cada país.

La revisión del *topos* historiográfico tradicional del difusionismo ha sido fundamental. Según este arquetipo, el Renacimiento nació en Italia, y desde allí se difundió por el resto de Europa. La expansión comenzó a producirse a finales del siglo xv, pero no alcanzó importancia hasta entrado el siglo xvi. El espacio intelectual transnacional que formaban los humanistas favoreció la dispersión de las nuevas ideas. El sistema de valores culturales y artísticos que se había fijado en Italia se hizo interesante para las élites sociales de los demás países. Se viajaba a Italia y se retornaba con libros y obras de arte. En ocasiones el viaje de vuelta se hacía incluso con humanistas y artistas. Según este modelo de explicación, el retorno de los avanzados (las “águilas” del Renacimiento de las que hablaba el pintor y teórico del siglo xvi Francisco de Holanda) suponía el triunfo de los usos italianos y la integración gradual de las escuelas periféricas europeas en la marea renacentista. El autorretrato del pintor flamenco Maarten van Heemskerck (1498-1574) con el Coliseo al fondo es una buena evidencia del valor legitimador que la antigua Roma tenía para el humanismo y las artes visuales en toda Europa (fig. 1.4).



Figura 1.4. Maarten van Heemskerck, *Autorretrato con el coliseo al fondo*. 1553. Cambridge, Fitzwilliam Museum.

Sin embargo, el fenómeno no se desarrolló de una forma tan sencilla. Muchos de los nuevos valores culturales y artísticos de la Italia de los siglos xv y xvi eran elementos extraños a las tradiciones locales del resto de los países. Su asimilación por parte del resto de los europeos, además de ser minoritaria y gradual, fue incompleta y necesitó de adaptaciones. Peter Burke ha definido muy bien este proceso: “la Italia que los no italianos imitaban era hasta cierto punto una creación suya, hecha a la medida de sus necesidades y deseos, como lo era la Antigüedad que tanto ellos como los italianos aspiraban a imitar”. Los libros se traducían, los diseños se ejecutaban por artistas locales, y en ambos casos las fuentes se seleccionaban según los intereses de cada uno y la disposición de las mismas (fig. 1.5). Las transformaciones podían deberse a circunstancias casuales como la falta de un determinado tipo de piedra, o podían ser perfectamente intencionales, como ocurrió con el énfasis en la cristianización del humanismo que se experimentó en España.



Figura 1.5. Gaspar Becerra, *Copia parcial del Juicio Final de Miguel Ángel*. ca.1550. Madrid, Museo del Prado.

Hay que recordar además que Europa tuvo otros referentes: los Países Bajos y Alemania. La corte borgoñona del siglo xv fue un modelo cultural,

artístico y suntuario con impacto en todo el continente, Italia incluida (Belozerskaya, 2002). Más tarde, Erasmo, Roger Van der Weyden o Alberto Dure-ro fueron objeto de atención por parte de los humanistas y los artistas de todos los países de Europa. El llamado “Renacimiento del norte” suponía la afirmación de tradiciones extraitalianas y una relectura original del enlace con el mundo clásico y con lo que sucedía en Italia (Wood, 2008). En España, Francia, Inglaterra o Portugal a menudo se miró más hacia Flandes que hacia el Mediterráneo. Nunca se dejaron de considerar y entremezclar los dos referentes, y los mismos italianos tomaron a su vez muchos elementos procedentes del norte. La importación se realizaba desde condiciones sociales y culturales que recibían y adaptaban de manera fragmentaria y desvirtuada las ideas y las formas que hoy llamamos renacentistas. El proceso fue explicado por Enrico Castelnuovo y Carlo Ginzburg desde el esquema centro-periferia en referencia a los distintos núcleos del Renacimiento italiano, pero puede ser aplicado a toda Europa (fig. 1.6). Esta caracterización podría ser válida siempre que se tenga en cuenta que la recepción periférica implicaba una reelaboración propia de los contenidos, y que las periferias irradiaban modelos igualmente. Además de las interacciones con Italia, en los últimos años la bibliografía ha destacado los contactos del arte europeo con Oriente, y de manera particular con el mundo



Figura 1.6. Vista parcial del castillo de Chambord. 1519-1547.

musulmán. Se ha hablado así de un “Renacimiento híbrido” (Burke, 2016) que tendría uno de sus exponentes más interesantes en la combinación de formas islámicas e italianas en la Península Ibérica. (AUH)

## **(Re)escribiendo el Renacimiento**

El Renacimiento estuvo en el centro de la historiografía artística desde la publicación de *Las vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos* de Giorgio Vasari (*Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, 1550 y 1568) hasta mediados del siglo xx. Durante todo ese tiempo ha sido un campo de estudio fundamental para el diseño, experimentación y superación de los grandes sistemas metodológicos. El formalismo, el positivismo, la iconografía, la historia cultural o la historia social fueron modeladas en gran parte a través de ejemplos de arte del Renacimiento, con investigaciones sobre este periodo, y respondiendo en parte a las preguntas que suscitaban estas obras. Sin embargo, se ha señalado que mientras que durante los siglos xix y xx la historiografía sobre el Renacimiento estuvo en línea con el pensamiento filosófico dominante, en los últimos años de este último siglo y comienzos del xxi ha sido inicialmente bastante refractaria a la reflexión crítica de vanguardia. Puede decirse que el Renacimiento, pese a ser un referente de la cultura popular de nuestro tiempo, dejó de ser una preocupación fundamental de los centros de innovación de la disciplina. Esto ocurre sobre todo en la historiografía norteamericana, que hasta hace poco ha percibido al Renacimiento como un espacio de trabajo en cierta medida periférico, y que ha sido afectado marginalmente por la renovación suscitada por el postestructuralismo, los enfoques de género y los estudios poscoloniales. Esta situación ha comenzado a cambiar recientemente, pero hasta cierto punto se ha creado una fractura entre muchos de los historiadores que trabajan sobre historia del arte en la Edad Moderna, quienes no han atendido a las conexiones entre su campo de estudio y la cultura visual actual, y los analistas de las prácticas artísticas contemporáneas, quienes suelen ignorar el arte del pasado, y normalmente sólo se acercan a él mediante mecanismos de apropiación que frecuentemente resultan ahistóricos (Elkins, 2008).

Desde este punto de vista, se ha entendido que la misma idea de Renacimiento estaba necesitada de revisión, al ser un elemento fundamental de la construcción del proyecto moderno (Farago, 1995). Y esta revisión se ha emprendido fundamentalmente desde fuera del núcleo tradicional de la disciplina. Así, los estudios de género han cuestionado si realmente puede afirmarse que las mujeres tuvieron un Renacimiento como el de los hombres, o los estudios poscoloniales han puesto en duda la realidad de ese Renacimiento de los modelos clásicos europeos en el desarrollo artístico de América Latina.

Como ha indicado Martin Kemp, estas revisiones no han resultado siempre afortunadas. Tampoco han sido lo bastante amplias como para haber cambiado la exposición habitual del Renacimiento en Europa. Sin embargo tienen una aceptación creciente en la academia internacional y están modificando la forma en cómo se percibe el periodo. Por ello no se debe ignorar su existencia. Además, no sólo el Renacimiento, sino ya la misma historia del arte está siendo puesta en cuestión como disciplina. La disolución del objeto artístico y la crítica a la historia que ha producido el pensamiento contemporáneo están teniendo una lenta, aunque constante, repercusión en la interpretación del arte del pasado. Aquí se puede recordar por ejemplo, la reconsideración del relato vasariano que ha propuesto Georges Didi-Huberman en los últimos años. Además de reivindicar los componentes anti-humanistas e irracionales del arte del Renacimiento, su modelo historiográfico warburgiano-psicoanalítico preconiza el carácter anacrónico de la imagen y por tanto rompe con el historicismo que ha dominado las narrativas sobre el arte del Renacimiento desde Vasari hasta la historia contextual de Michael Baxandall. El hecho de que muchas de las nuevas lecturas promuevan la apropiación del pasado desde los intereses del presente no invalida la potencia de los análisis ni su progresiva aceptación popular (Nagel, 2012). Hay que tener claro además que la interpretación en clave de género de una pintura de altar del siglo XVI no es necesariamente más ahistórica que su inserción en la narración estilística del museo. El discurso tradicional de la historia del arte incurría ya en apropiaciones ahistóricas a través de su énfasis en la historia de los estilos y la percepción estética.

Como se ha señalado, nuestra idea del Renacimiento es producto de una historia del arte dirigida a localizar las raíces del arte moderno. Por ello el concepto burckhardtiano del Renacimiento como momento de origen del arte está siendo revisado a partir de la propia crítica al concepto de arte que se ha efectuado en varias corrientes académicas, desde los estudios visuales a la cultura material. Hoy no está tan claro que la pintura, la escultura y la arquitectura puedan separarse del resto de objetos e imágenes que conforman el mundo. El asunto incumbe por un lado a la relación entre las bellas artes y otros productos. Hoy se entiende por ejemplo que el análisis de una pintura no se puede desvincular de las ceremonias o liturgias que, como en una *performance*, intervinieran en su percepción. Por otro lado, esta revisión del concepto de arte atañe igualmente a la consideración de la misma noción de objeto artístico diferenciado. Siguiendo con el ejemplo de la pintura, no se trata únicamente de que esta formase parte del mismo universo conceptual que una pieza de orfebrería, sino de que ambas compartían un estatus ambivalente en el que su posible naturaleza artística no obstaculizaba su consideración como un artefacto más del ajuar doméstico o religioso. La construcción estética que fomentaba la teoría del arte convivía con la apreciación utilitaria que caracterizaba a todo el repertorio material y con las estrategias de interpretación que compartían todos los soportes visuales. Como ha dicho Hans Belting, un retrato podía pertenecer a

la misma categoría que una mesa o que un escudo de armas o un exvoto. Aunque hoy destaquemos de forma especial el protagonismo de las pinturas y las esculturas, conviene tener claro que sus propietarios estimaban igualmente el resto de objetos, valorando de forma parecida sus contenidos culturales y estéticos, y con frecuencia aún más el económico, que solía ser superior en piezas como las joyas o la plata. Los estudios visuales y la consideración de los objetos artísticos como parte de la cultura material abordan hoy el arte en el Renacimiento a partir de estas perspectivas. Un ejemplo de esto puede encontrarse en los últimos trabajos de Evelyn Welch dedicados a los modelos de consumo en el Renacimiento. Cabe cuestionar la noción del objeto artístico diferenciado, y preguntarse si realmente se puede pretender su estudio como un campo aislado del resto de imágenes que formaban el universo visual del pasado. Por un lado, la historiografía actual ha expandido el campo de estudio hacia otros objetos que la tradición moderna de la Bellas Artes no consideraba, como los tejidos por ejemplo. Por otro lado, la mirada sobre piezas tradicionalmente artísticas como pinturas y esculturas se realiza hoy considerando también su naturaleza de objetos materiales.

Al tiempo, parte de la historiografía actual ha renovado sus fundamentos metodológicos intentando compaginar la historicidad con la comprensión de la crítica postmoderna al pensamiento histórico. Entre las vías de trabajo que se han seguido en este ámbito, un porcentaje de la investigación se realiza en los campos de la historia social y la historia cultural e intelectual. Estas fueron áreas tradicionales en los años centrales del siglo XX, y se han mantenido con una renovación de enfoque. Los estudios que ponían en relación el arte del Renacimiento con el pensamiento humanista han sido acompañados por trabajos que incorporan el análisis de las experiencias religiosas y otros modelos de pensamiento de carácter irracional, haciendo hincapié en la capacidad simbólica de las imágenes (Nagel, 2011). Estos dos espacios, que tuvieron un peso notable en la configuración del valor de las imágenes durante los siglos XV y XVI, suponen hasta cierto punto una superación de la idea burckhardtiana del Renacimiento y de su interpretación desde el proyecto moderno (fig. 1.7). Otros trabajos han abierto igualmente una vía muy interesante de investigación sobre la inserción del arte del Renacimiento en la cadena histórica, dando un paso más allá de la consideración tradicional del periodo como recuperación del arte clásico para analizar la naturaleza anacrónica con la que se concibió a muchas obras del Renacimiento como reencarnación o enlace directo con referentes simbólicos de distintos momentos de la historia del cristianismo y de Europa (Wood, 2008 y Nagel y Wood, 2010). De la misma forma, aunque muchos de los estudios relacionados con la historia social se han limitado a trasladar los viejos esquemas positivistas de la historia de los artistas a la historia de los patronos y los clientes, existe una interesante vía de análisis de las obras de arte basada en las respuestas del público y en la intervención de los promotores y los espectadores en el proceso de construcción de los significados (Shearman, 1992).



Figura 1.7. *La herejía*. Ilustración de la Iconología de Cesare Ripa, 1603.

Aquí pueden encuadrarse algunos trabajos recientes sobre la posición del arte europeo en relación con otros espacios culturales y especialmente América y su proceso colonial (fig. 1.8). En la misma línea, los estudios de género no sólo han ampliado el canon de artistas y promotores conocidos. También han avanzado por ejemplo en los usos de las obras de arte como medios de control social. Es importante insistir en el mecenazgo de Isabella d'Este o desarrollar la vida y la obra de Sofonisba Anguissola, pero es aún más formativo ofrecer una correcta presentación de los contextos ideológicos de género que explican los temas nupciales de las pinturas de los *cassoni* italianos del *Quattrocento*, el modelo de virtudes femeninas que suponían las primeras Inmaculadas, o la mirada masculina sobre el cuerpo de la mujer en los desnudos mitológicos venecianos. Además de una perspectiva de género, estos análisis ofrecen una interesante profundización en los usos y funciones de las obras de arte que tiene mayor alcance que los tradicionales análisis estéticos. No está de más considerar que el rigor en el conocimiento histórico no es incompatible con la admisión de que todo proceso hermenéutico, hasta el de una simple atribución de autor, está guiado por las preguntas y los intereses del presente. (AUH)



Figura 1.8. *Fachada del convento de Yuriria*, Guanajuato, México, ca. 1550.

## El ciclo humanista

A pesar de la vocación tradicional de la historiografía artística por el establecimiento de clasificaciones, la historia del arte occidental presenta una notable unidad en el espacio temporal que media entre las invenciones de la imprenta y la máquina de vapor. El humanismo creó un modo particular de interpretación cultural y estética de la arquitectura y las imágenes a partir de su consideración como obras de arte. Hasta la Revolución Industrial, tanto la naturaleza como los fines, los usos y los modos de relación con estos objetos se mantuvieron más o menos constantes en Europa. Las formas artísticas, que es el espacio sobre el que se han realizado la mayor parte de las clasificaciones, también sufrieron escasas variaciones. Pese a la importancia que la historia de los estilos otorga a los cambios formales, las diferencias de este tipo entre un retrato de Sandro Botticelli y otro de William Hogarth son cuestiones menores ante la distancia entre ambas pinturas, un icono bizantino y una acuarela de Vasili Kandinsky. Uno de los legados fundamentales del Renaci-

miento fue la definición de un modelo artístico, estético y conceptual, que ofreció códigos de producción y lectura que mantuvieron validez durante varios siglos (fig. 1.9).



Figura 1.9. Dieric Bouts, *Anunciación*. 1445. Madrid, Museo del Prado; Alessio Baldovinetti, *Anunciación*. 1447. Florencia, Uffizi; Petrus Christus, *Anunciación*. 1452. Brujas, Groeninge Museum; Gentile Bellini, *Anunciación*. 1465, Madrid, Museo Thyssen Bornemisza; Botticelli, *Anunciación*. ca.1485, Nueva York, Metropolitan Museum; Juan Correa de Vivar, *Anunciación*. 1559. Madrid, Museo del Prado; y Tiziano, *Anunciación*. 1562-64. Venecia, San Salvatore.

En el campo de la arquitectura, el punto de partida fundamental fue la recuperación del modelo clásico como referente de prestigio (fig. 1.10). La práctica y la teoría constructiva de la Edad Moderna estuvieron fundamentadas en la voluntad de restauración de la arquitectura griega y romana que se inició en el Renacimiento. La arquitectura antigua fue retomada a través del estudio, medición y dibujo de los restos físicos, y de la relectura de los textos clásicos, fundamentalmente *Los diez libros de arquitectura* del romano Vitruvio. Este objetivo fue un horizonte común a toda la Edad Moderna, y tuvo mucha más

importancia como elemento unificador que las tensiones entre las orientaciones formales clásicas y anti clásicas. Las rupturas del orden y el equilibrio que normalmente se atribuyen al Barroco fueron hasta cierto punto relecturas de modelos igualmente pertenecientes a la antigüedad romana. El arte clásico tardío ofrecía patrones tanto a la escultura como a la arquitectura de Gian Lorenzo Bernini. El antivitruvianismo de parte de la arquitectura del siglo XVI consistía únicamente en la proposición de medidas y proporciones diferentes, pero las soluciones adoptadas no eran más que variaciones sobre la gramática clásica ofrecida por este autor romano. Los órdenes proporcionaron un lenguaje unificador, que garantizaba el aval del mundo clásico, y que permitía jugar de una manera fácil con diferencias de estilo centradas en las proporciones y la composición.

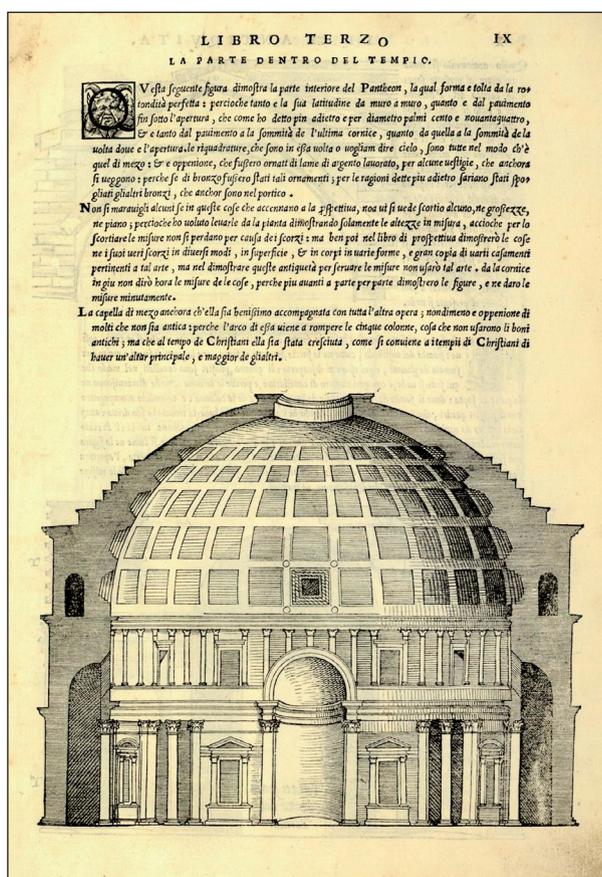


Figura 1.10. Sebastiano Serlio, *Il Terzo Libro Di Sabastiano Serlio Bolognese, Nel Qval Si Figvrano, E Descrivono Le Antiquita Di Roma, E Le Altre Che Sono In Italia, E Fvori De Italia* (Venecia, 1544-1545).

Por lo que se refiere a la pintura y la escultura, la articulación básica que los órdenes otorgaron a la arquitectura fue servida en este caso por la mimesis de la realidad como objetivo básico de las artes visuales. Según los tratadistas, la pintura consistía en el ofrecimiento sobre el plano de una simulación de la imagen que el ojo obtenía de la realidad. La superficie pintada debía ser una especie de ventana abierta a la visión de la realidad. En la misma línea, el objetivo de la escultura era la construcción de simulacros de las figuras de la naturaleza. Al tiempo, la narración era el fin básico de las artes visuales en la doctrina humanista. El Renacimiento estableció una relación entre la imagen y la palabra según la cual ambos medios tendían al fin común de la comunicación de un relato y su soporte en la memoria. Este modelo se mantuvo igualmente presente durante toda la Edad Moderna.

En este contexto, uno de los elementos fundamentales del ciclo humanista fue su noción de obra de arte y de artista. La arquitectura y las artes visuales quedaron configuradas como un doble producto compuesto de ideas y formas, que articulaba la transmisión de contenidos en la noción clásica de la representación como ilusión de realidad. Aunque la recuperación de la antigüedad que tuvo lugar en Italia durante el siglo xv fue un aporte fundamental, el proceso integraba igualmente los horizontes de interés del arte nórdico, que era el otro gran motor del arte en el periodo. En la Edad Moderna, estos nuevos códigos de lectura fueron manejados tanto por aquellos que desconocían el nuevo concepto “arte”, como por las élites que se legitimaban a través de él. En el mundo contemporáneo, esta noción básica de arte como ilusión ha estado detrás de las interpretaciones más conservadoras de



Figura 1.11. Columna abalaustrada procedente de un retablo. ca.1525. Barcelona, Museu Frederic Mares.

la disciplina y de parte de las críticas populares a las renovaciones del siglo xx. Al tiempo, el protagonismo que el humanismo concedió a la idea ha fundamentado el peso conceptual del arte contemporáneo, así como la misma disolución actual de la noción tradicional de arte y su diferenciación del resto de prácticas humanas. Por encima de las tradicionales divisiones estilísticas, el arte de la Edad Moderna puede entenderse como el proceso de asentamiento de esos nuevos códigos de producción y recepción de la obra de arte que puso en marcha el humanismo durante el Renacimiento (fig. 1.11). (AUH)

## Bibliografía comentada

BURKE, P. (1993): *El Renacimiento italiano: cultura y sociedad en Italia*. Madrid, Alianza.

Obra de síntesis sobre el Renacimiento italiano desde el punto de vista de la historia social y cultural. Ofrece una contextualización necesaria para la comprensión de la historia del arte del periodo.

CAMPBELL, S. J. y COLE, M. W (2012): *A New History of Italian Renaissance Art*. Londres, Thames and Hudson.

Manual básico sobre el arte del Renacimiento italiano con una orientación que conjuga la estructura cronológica y la temática. Ofrece una actualización de bibliografía y contenidos muy bien puesta al día, incluyendo nuevas perspectivas sobre el arte del Renacimiento y comentarios de obras que habitualmente quedan fuera de los grandes manuales. Muy bien ilustrado.

NAGEL, A. y WOOD, C. S. (2010): *Anachronic Renaissance*. Nueva York, Zone Books, 2010.

Colección de ensayos sobre casos particulares analizados desde la perspectiva de la reconstrucción de la interpretación temporal de las obras de arte que se efectuaba en el Renacimiento. Entre otros ejemplos, se estudia la relación con las obras del pasado, casos de falsificación de antigüedades y sustituciones de obras antiguas.

PANOFSKY, E. (1994): *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*. Madrid, Alianza.

Libro fundamental (primera edición inglesa de 1960) para la comprensión histórica de la idea de Renacimiento en relación con las recuperaciones anteriores del mundo clásico que tuvieron lugar durante la Edad Media.