

AC 20 122

Hola, buenas noches y bienvenidos a este Tiempo de Radio que la UNED propone para los alumnos del curso de Acceso Directo a la Universidad para mayores de 25 años, el CAAT. Les recordamos que las emisiones de la UNED, en concreto estos programas del curso de Acceso, se envían a los centros asociados en casete, para que los alumnos puedan consultarlas en casa con todas sus familias. En la mayoría de los centros existe servicio de préstamo, y así pueden escucharlo y tener el tema a su disposición.

Nos pueden sintonizar en la Onda de la ionosfera en el 1.359 de Onda Media, y en Radio 3, frecuencia modulada de Radio Nacional de España. Nuestro programa de esta noche, Historia del Arte, nos acompaña la profesora Victoria Soto. Con ella continuaremos hablando del arte del Renacimiento, concretamente, de la pintura renacentista.

La última emisión de Historia del Arte estuvo dedicada al Renacimiento. Hablamos acerca del concepto del Renacimiento, sus delimitaciones y las aportaciones de la nueva arquitectura y de la escultura. Por tanto, hoy nos detendremos en las novedades de la pintura renacentista, es decir, la pintura de los siglos XV y XVI.

Nos acompaña para ello la profesora Victoria Soto. Buenas noches, Victoria. Buenas noches, Isabel.

La invención de la perspectiva fue uno de los grandes logros de los artistas del 480 y uno de los factores más determinantes para superar el estilo gótico. Victoria, ¿podríamos iniciar el comentario tratando este aspecto de la perspectiva en las manifestaciones pictóricas? Sí, como dices, la perspectiva fue un factor fundamental y una de las grandes preocupaciones de los pintores florentinos del siglo XV. Pero antes que los pintores, hay que decir que fueron los arquitectos quienes se encargaron de estudiar y desarrollar este sistema y, por lo tanto, a ellos, me refiero a los arquitectos, se les debe de reconocer este logro.

Tradicionalmente, se le adjudica a un arquitecto la invención de la perspectiva. Este arquitecto fue Filippo Brunelleschi y es la figura que consiguió un sistema para calcular y medir la perspectiva lineal. Este sistema se basaba en dividir el cuadro o el espacio pictórico en una especie de retícula geométrica en la que todas las líneas convergen en un punto central, punto de fuga se llama, que se situaba al mismo nivel del ojo del pintor o del espectador.

Brunelleschi, por tanto, fue el primero que concibió el cuadro como una ventana abierta y sus experiencias abrieron el camino para lo que podría denominarse la conquista de la profundidad. Aunque Brunelleschi actuó desde un punto de vista empírico y siempre dentro de una trayectoria arquitectónica, su sistema fue llevado al campo teórico y a la práctica de la pintura. En el campo teórico, hay que recordar a los alumnos que el responsable de codificar este sistema fue Alberti, el autor de una serie de tratados dedicados a la pintura, a la escultura y a la arquitectura.

Entonces, ¿fueron los pintores contemporáneos, Brunelleschi y Alberti, los que practicaron este sistema de la perspectiva en sus obras, quién fue el primero? Sí, fueron los pintores contemporáneos. Tenemos que situarnos, lógicamente, en Florencia, en los pintores que trabajan a lo largo del siglo XV. Ese siglo XV es la centuria, que conocemos como 480, y ese siglo XV es necesario situarnos para comprobar cómo se desarrolla este sistema, ya que fue asimilado progresivamente por todo tipo de pintores.

¿En cuanto a quién fue el primero? Pues el primer pintor que pone en práctica el método de la perspectiva, pues habría que señalar lo que insisten los textos y los manuales de Historia del Arte, ya que, si no fue el primero, sí que fue uno de los primeros, y este pintor fue Masaccio. ¿Y qué aportaciones realizó Masaccio en sus obras para considerarle uno de los primeros pintores en aplicar el método de la perspectiva? Masaccio fue una figura que se formó, posiblemente, en el ambiente artístico de la tradición gótica italiana. Es un artista que vivió muy poco, muere a los 27 años, pero dejó un conjunto de frescos, o de pintura al fresco, en varias iglesias que se datan, cronológicamente, en la década de los años XX de ese siglo XV.

La primera obra que habría que destacar de este pintor es el fresco de la Trinidad de la iglesia de Santa María Novella, en Florencia, una iglesia que, por cierto, cuenta con una fachada, como recordarán los alumnos, que fue intervenida por Alberti, y en esta iglesia, donde se cuenta este fresco de la Trinidad, se representa una crucifixión con Dios Padre, con la Virgen, con San Juan Bautista, de ahí su denominación de Santísima Trinidad, y cuenta, además, en primer plano, con dos donantes, que son los personajes que costearon la pintura. Iconográficamente, esta composición no es novedosa, pero, compositivamente, sí que lo es. Para empezar, esos dos donantes presentan un tamaño verosímil con respecto a las otras figuras, y esto es importante porque, en la pintura medieval, los donantes solían presentarse como unos seres diminutos para simbolizar que no eran figuras sagradas, sino figuras terrenales y mortales.

En una palabra, Massaccio, se inició en la pintura con un tipo de representación que concedía a todas las figuras la misma escala de proporciones. Pero, además de eso, hay que añadir que resolvió también los escorzos. El alumno que pueda contemplar alguna reproducción de esta obra verá que las figuras de María y San Juan están de perfil.

Por ejemplo, Victoria, has hablado de escorzos. ¿Nos podrías decir qué es un escorzo? Sí, el escorzo se podría definir como... la aplicación de las reglas de la perspectiva a la figura humana en sus más variadas posiciones, sobre todo aquellas en que la figura o una parte del cuerpo, bien sea un brazo o una pierna, se representan en sentido oblicuo o perpendicular al espectador, y, entonces, el pintor debe tener en cuenta que esa figura o esa parte del cuerpo debe acortarse para que sea verosímil al espectador. ¿Y qué más novedades nos ofrece la pintura de Massaccio? Un aspecto de gran interés de este fresco de la Santísima Trinidad de Massaccio es que reproduce la entrada a una capilla dentro de un estilo arquitectónico que nada tiene que ver con la arquitectura gótica, es decir, todo lo contrario, había que decir que es todo lo contrario, que es más bien una reproducción de las innovaciones que en la arquitectura estaba planteando su contemporáneo Brunelleschi.

Esta capilla, por ejemplo, pintada, esta capilla representada, ya no tiene arcos góticos, ya no tiene arcos apuntados, sino que aparece en arcos de medio punto, reproduce, además, un artesonado en una bóveda de cañón que tiene unas claras referencias al mundo romano, es decir, a la arquitectura de la Antigüedad, pero lo más importante es que esta arquitectura pintada es completamente verosímil, en el sentido de que el tratamiento que se le aplica de la perspectiva nos sugiere una profundidad completamente nueva que no se daba en la pintura de décadas anteriores. Otra novedad importante de la pintura de Massaccio fue la corpulencia que consiguió dar a la figura humana, es decir, dando una solidez a través del uso del claro-oscuro que puede apreciarse no sólo en su fresco de la Santísima Trinidad, sino, sobre todo, en el conjunto pictórico de la Capilla Rancacci de la Iglesia de Santa María del Cármén en Florencia. Los temas de este ciclo pictórico pertenecen al Antiguo y al Nuevo Testamento, y escenas como la expulsión del paraíso o el tributo de la moneda demuestran ese tratamiento de la luz y ese nuevo sistema plástico que elaboraron los artífices del Renacimiento, pero también el carácter de monumentalidad y el volumen que le da Massaccio a las figuras.

¿Y esa monumentalidad procede también de los modelos clásicos de la Antigüedad? No hay que olvidar que, durante el 480, los escultores y los arquitectos encontraron modelos del mundo antiguo, por ejemplo, las ruinas, las estatuas, que algunas se conservaban y otras estaban enterradas y se descubrían progresivamente. Pero los pintores, sin embargo, no tuvieron esas facilidades ni modelos de la Antigüedad para inspirarse, es decir, no había una pintura romana conservada. Como consecuencia, tuvieron que fijarse en la escultura antigua y en las mismas obras que estaban realizando los escultores coetáneos.

En este sentido, hay que situar la innovación de Massaccio con la corporeidad de sus figuras totalmente alejadas ya de la pintura gótica internacional anterior, que es una pintura que todavía se practicaba a comienzos del siglo XV. Novedad importante también en las escenas mencionadas de la expulsión del paraíso o el tributo de la moneda, es el protagonismo que adquiere el fondo de la composición, es decir, la incorporación del paisaje y de la arquitectura con un tratamiento que al espectador le ofrece una clara sensación de lejanía. Y, por último, habría que destacar una nueva valoración del color y la eliminación del dorado, que era algo habitual en la pintura medieval y en la pintura gótica, desde luego.

Por lo tanto, estamos ante el punto de partida de la pintura arnacentista, tanto en el estudio de la profundidad a través de la perspectiva como en la recuperación de los modelos clásicos de la Antigüedad. ¿Cuál fue el siguiente paso importante en la evolución pictórica del 480? Desde luego, tendríamos que decir que fue el perfeccionamiento del sistema de la perspectiva y una evolución paralela hacia un mayor clasicismo, un clasicismo tanto formal como temático. Y esta evolución se produjo, fundamentalmente, en los pintores de la segunda mitad del siglo XV.

Ahora bien, esto no ocurre sólo en Florencia, sino en otras ciudades italianas u otros focos, como pueda ser el caso de Padua, de Venecia o de Mantua. Para entender esta multiplicidad de focos en el desarrollo artístico, hay que entender un poco las peculiaridades de las ciudades-estados y el prestigio que adquieren sus gobernantes al contratar a uno u otro pintor. Por lo

tanto, estamos ante un momento en que los pintores, como los escultores y los arquitectos, se mueven, es decir, se trasladan de una corte a otra, con la consiguiente difusión de los experimentos y de los logros conseguidos en la pintura.

¿Cuál sería el pintor que representa esta dinámica difusora del Renacimiento? En realidad, casi todos, pero si hubiera que citar algún pintor que represente, además, un grado de perfección magistral en la aplicación de la perspectiva, yo citaría, sin duda alguna, a Andrea Mantegna. Fue un artista, por ejemplo, formado en Padua, que era una ciudad importante por tener una universidad que fomentó los estudios humanísticos y una ciudad que conoció muy pronto el nuevo estilo iniciado en Florencia, porque a Padua llegó precisamente un escultor donatello, un escultor florentino, que ahí realizó un monumento importante, que fue el monumento al Gata Melata. Mantegna, además, se sintió muy pronto una verdadera pasión por las antigüedades clásicas y conoció la escultura antigua cuando se trasladó a Roma y cuando viajó a Venecia.

Y esta fascinación la va a plasmar muy pronto en sus obras, tanto en las arquitecturas pintadas, que plasma como fondo de sus composiciones, como en los triunfos o en los temas de triunfos, en los temas mitológicos, que realiza para deleite de la corte de los Gonzaga, en Mantua. Me refiero a la familia de condotieros que gobiernan estas ciudades del siglo XIV. Por otra parte, Mantegna continuó experimentando las nuevas posibilidades que ofrecía la perspectiva, consiguiendo, a través de sus magníficos escorzos, una plena sensación de profundidad en sus composiciones.

Valga como muestra el Cristo muerto o la muerte de la Virgen, aunque podríamos decir que su maestría alcanza un punto culminante en el conocido techo de la Cámara de los Esposos del Palacio Ducal de Mantua. Por tanto, Andrea Mantegna supone el final de una trayectoria que se inicia a comienzos del siglo con Brunelleschi y Masaccio. Sí, en cierto modo puede ser considerado así, pero Andrea Mantegna muere a comienzos del siglo XVI, que es una centuria importantísima para el desarrollo pictórico y en la que cabe destacar la ciudad de Venecia y su escuela pictórica, pongo por caso, con unas aportaciones que deben ser tenidas en cuenta para la evolución pictórica.

Podrías comentar algo de la pintura veneciana. Sí, pero empezando por señalar que Venecia era una de las ciudades más ricas de Europa desde el siglo XV, tanto desde el punto de vista comercial como industrial, con un sistema de gobierno republicano que podía mantenerse independiente de los estados dominantes del momento, bien fuera del papado, en Roma, o de las monarquías de Francia o España. Y la originalidad de la pintura veneciana viene determinada, en gran parte, no sólo por el mecenazgo de encargos públicos de la señoría de Venecia y de los ricos comerciantes nobles de la ciudad, sino también por el propio perfil y por las características del paisaje de Venecia.

Una ciudad con una luminosidad especial, con sus canales que reflejan las fachadas de mármol de los palacios, una ciudad amante del lujo y que se perfila con un gran toque de exotismo. Por tanto, la pintura veneciana va a reflejar no sólo el lujo y el esplendor que destila la ciudad, sino

que va a otorgar al color un papel preponderante. Y esta es una característica que se aprecia ya en los pintores del siglo XV veneciano, por ejemplo, en los Bellini o en Carpaccio, que son los iniciadores y los que sientan las bases de un tipo de pintura que presta un verdadero culto al color.

Pero el siglo XVI lo inicia Giorgione, el pintor que destaca por iniciar una nueva técnica en Italia. ¿Podrías decirnos qué técnica es esa? Pues me refiero al uso de la pintura al óleo sobre lienzo y en cuadros de caballete. Esta técnica, que, como el alumno sabrá, la habían desarrollado los pintores del norte de Europa, los pintores flamencos, permitió a Giorgione ahondar en los efectos lumínicos e imprimir una pincelada más nacarada, más espontánea y degradaciones tonales.

Giorgione fue el maestro de Tiziano, por lo que recogería esta técnica al óleo que mencionas. Efectivamente, pero con Tiziano nos encontramos al gran retratista de la escuela veneciana y no solo de la clientela privada de la señoría de Venecia, sino al gran retratista de la corte española de los Habsburgo, aunque también es el gran pintor del desnudo femenino del siglo XVI con sus conocidas Venus recostadas. Siguiendo con la utilización del óleo sobre la tela, Tiziano evolucionó hacia una pintura que diluía los contornos con una factura muy suelta, es decir, con esa pincelada espontánea, pero a la vez pastosa, de trazos muy sueltos y de manchas.

Es evidente, por tanto, que estamos ante un tipo de escuela en la que predomina el color sobre el dibujo, una escuela diametralmente opuesta a la pintura, que por los mismos años se realizaba en el foco florentino romano y por aquellos pintores que seguían la manera de pintar Miguel Anghelico. ¿Qué otras innovaciones encontramos en la pintura veneciana? Como he dicho antes, la ciudad marcó claramente a esta escuela, por lo que habría que señalar el interés de los artistas por plasmar el lujo, la riqueza, bien fuera en telas, en interiores palaciegos, en ambientes cortesanos. El pintor que podría representar los escenarios y la riqueza veneciana sería, desde luego, Pablo Veronés, con obras y grandes ciclos de frescos para palacios y villas y con composiciones arquitectónicas que recuerdan las obras de Palladio, composiciones en las que abundan numerosos personajes ataviados de sedas, conturbantes y joyas, y con una pintura muy brillante y luminosa.

Hay que señalar, además, y como característica típica de la escuela veneciana, la inclinación de los pintores por la importancia de ciertos temas secundarios. Por ejemplo, un perrillo que juega a los pies de su amo, unos músicos que charlan, sin atender a lo que sucede en el centro de la composición, figuras de negros o africanos, monos o aves exóticas, en fin, todas las anécdotas que un pintor como Veronés podría encontrarse en cualquier lugar de las calles y canales de Venecia. Dieron también importancia al paisaje.

Desde luego, una escuela caracterizada por su cromatismo tuvo forzosamente que ensalzar el paisaje. Un paisaje, además, que presenta una poética radicalmente diferente del paisaje que nos podían ofrecer los pintores florentinos o romanos. La concepción del paisaje veneciano es

una concepción inaugurada por Giorgione, con colores cálidos, con luminosidad, con cielos crepusculares, con atardeceres dorados, en la mayoría de los casos.

Un paisaje, por tanto, muy lírico, un paisaje pastoral que evoca los pasajes arcádicos de la poesía bucólica del Renacimiento. Esta poética del paisaje la recoge, sin duda, Tiziano y de forma espléndida en los fondos de sus Venus desnudas y recostadas, pero también hay que recordar que esos fondos los encontramos también en los retratos reales, por ejemplo, el retrato ecuestre de Carlos V en Mühlberg y, cómo no, en la serie de escenas mitológicas que realizó para Felipe II, conocidas como las poesías, que son obras basadas en las metamorfosis de Ovidio. Hemos empezado este programa comentando el sistema de la perspectiva como punto de arranque de la pintura renacentista italiana y hemos acabado con el color de los venecianos.

¿Qué ocurre con la perspectiva en la escuela veneciana? Tenés razón, el avance de la representación perspectiva que hemos señalado al principio no se olvidó en Venecia. El alumno debe tener en cuenta que fue necesaria su práctica, la práctica de la perspectiva, para abordar el paisaje, para abordar los fondos arquitectónicos, para construir las figuras. Pero tu pregunta es muy oportuna para tratar del último gran pintor importante de la escuela veneciana, que es Tintoretto.

Precisamente el pintor que se caracteriza por marcar unos escenarios arquitectónicos abiertos y de una gran profundidad, con figuras en gran movimiento, llenas de actitudes y gestos y con grandes escorzos. Su perspectiva se caracteriza no sólo por el dominio de esos escorzos violentos, sino también por la inclinación a reflejar siempre un punto de vista abajo de donde parten las líneas visuales. Tintoretto es un artista que recoge todas las innovaciones de la pintura veneciana anterior.

El culto al color, los detalles anecdóticos, el interés por el paisaje, la riqueza arquitectónica, pero imprime a sus obras una profundidad nueva y a sus figuras un movimiento desconocido hasta entonces. Ahora bien, hay una diferencia entre Tintoretto y el resto de los pintores venecianos, y esto debe subrayarse, mientras que los pintores anteriores, Veronés, Tiziano y Giorgione, se iniciaron en la búsqueda del ideal de belleza que caracteriza al Renacimiento y se interesaron por temas profanos y mitológicos, Tintoretto, sin embargo, se nos aparece como un pintor que renuncia de alguna manera a ese ideal de belleza para expresar una imagen esencialmente religiosa, una imagen propia de la corriente contrarreformista del momento y que traduce, sin duda, la crisis, pero la crisis no solo de los ideales artísticos del Renacimiento, sino también la crisis espiritual que originó la reforma religiosa lanzada desde Centroeuropa. Digamos que su iconografía es fundamentalmente sacra, pero, sobre todo, es una iconografía acorde con los tiempos que le tocó vivir.

Pero, entonces, ¿cómo es su pintura? Su pintura, como consecuencia de lo que acabo de decir, es una pintura agitada, llena de contrastes lumínicos, con figuras en movimiento, figuras inestables, con fuertes contrastes de luces y sombras y con una temática llena de dramatismo.

Consiguió dar a sus personajes una nueva realidad y una mayor expresividad, mediante la estilización y la elección de tipos más reales. Y todas estas características que estoy anunciando puede contemplarlas el alumno en el conocido cuadro del lavatorio del Museo del Prado y que se reproduce en el Manual de Historia del Arte del curso de acceso.

Podemos detenernos, aunque sea un momento, hablando del Greco. El Greco fue un pintor que también estuvo influido por la Escuela de la Pintura Veneciana, ¿es así? Sí, y, si quieres, podemos hacer algún comentario de una de las obras reproducidas en el Manual de Historia del Arte, El entierro del señor Orgaz. Pero, para entender un poco al Greco, hay que tener en cuenta que el Greco procede de Creta.

Es una isla que estuvo bajo el poder greco-bizantino y que marcó decisiva e iconográficamente su obra. Por otro lado, su formación artística se realiza en Venecia, posiblemente conocida a Tintoretto, y allí va a adquirir un interés por el color y una admiración por la manera expresiva de Tintoretto, que es indudable. Cromatismo, dinamismo, expresividad y estilización en las figuras serían algunos de los rasgos definidores de su estilo.

Hacia mediados de la década de los años 70, el Greco vino a España e intentó introducirse en la corte, pero sus novedades tan acusadas no llegaron a convencer a Felipe II. Felipe II, en esos momentos, estaba verdaderamente apasionado por la obra de Tiziano, otro veneciano. Las figuras que podemos ver, por ejemplo, en la imagen de esta reproducción del entierro del señor Orgaz, tienden a un exagerado alargamiento, los efectos de luz se vuelven muy violentos, el color es estridente.

Por ello, el Greco tuvo que afincarse en Toledo y trabajar para las órdenes religiosas y para algunos particulares que aceptaron su estilo, digamos que estas características no fueron aceptadas en la corte. Una de las parroquias de la ciudad, me refiero a la iglesia de Santo Tomé, le encargó esta obra, que es considerada como uno de los mejores retratos colectivos del Renacimiento español, y en ella aparecen, por ejemplo, desde el mismo párraco hasta el hijo del pintor Jorge Manuel, así como figuras de Santos, San Agustín, San Esteban, etc. Hace años, Eugenio Dors calificó al Greco como el pintor de las formas que vuelan, ¿por qué? Bueno, resulta todavía una definición muy acertada por la sensación etérea de sus figuras y por la ingravidez que tienen sus composiciones.

Pero hay que señalar, sin embargo, que nos encontramos ante un vuelco absoluto de la perspectiva que hemos iniciado al comienzo de este programa, que hemos iniciado al hablar con Masaccio. Si nos fijamos, en esta pintura no encontraremos la profundidad escenográfica que hemos mencionado antes en Tintoretto ni la concepción ilusionística que Andrea Mantegna podía ofrecer en el óculo del techo de la Cámara de los Esposos, del Palacio Ducal de Mantua. El Greco, si nos fijamos bien en esta imagen, ha prescindido de todos los logros conseguidos en dos siglos y prefiere marcar su composición en un fondo neutro, un espacio que no es reconocible, que es un espacio impreciso o vacío.

Por tanto, hay una falta de espacio en la obra de este artista y, no obstante, es algo que

procede de la pintura manierista italiana, de algunas composiciones de Miguel Ángel y de sus sucesores. Pero lo que más destaca el entierro del conde o señor de Orgaz es la solución bipartita de la composición. La obra, si volvemos a fijarnos, refleja claramente dos partes, una inferior o terrestre, la del retrato colectivo, una especie de friso de personajes tolerantes de la época que asisten sorprendidos al milagro del entierro, y una parte superior donde aparecen la Virgen, Jesucristo y San Juan ante un acorte de figuras celestiales.

¿Qué es lo que intenta aquí el artista? Lo que intentó el artista fue reflejar no dos espacios diferentes, sino dos mundos, el mundo real y el mundo celestial, lo sagrado y lo profano, y para ello se ayudó de dos técnicas pictóricas totalmente diversas. En el plano inferior, el greco se recrea con un tratamiento preciso y bien patente de los ropajes y las vestimentas, sobre todo en las casullas de San Agustín y San Esteban, mientras que en la zona superior aplicó una factura suelta y abocetada con una punzelada muy ligera y larga, tan característica de sus composiciones religiosas. Y todo ello en una composición en que se han olvidado de alguna forma esos logros de la perspectiva que habíamos iniciado con la obra de Masaccio.

Ya no tenemos tiempo para más, tenemos que despedirnos, buenas noches y muchas gracias. Buenas noches. Con el curso de acceso, despedimos la programación de la UNED en el día de hoy.

Mañana volveremos a encontrarnos en esta misma emisora y a nuestra hora habitual, 8 y media de la tarde, 7 y media, en la Comunidad Canaria. Nuestro primer espacio será Revista de Economía. Continuaremos con Foro Político y Sociológico.

Después, Revista de Filosofía y, por último, el curso de acceso. Gracias por acompañarnos, que pasen una feliz noche. Subtítulos realizados por la comunidad de Amara.org