



CAPÍTULO VII

EL ARTE EN EUROPA

DESDE FINES DEL SIGLO XV AL ÚLTIMO TERCIO DEL XVI

El período de Historia del Arte que se extiende aproximadamente desde fines del siglo XV al último tercio del siglo XVI —en Italia, desde la aparición de Leonardo de Vinci hasta la muerte de Miguel Ángel; en Francia, de Miguel Colombe á Filiberto de l'Orme y á Germán Pilón; en Alemania, de Peter Vischer á los sucesores de Alberto Durero; en los Países Bajos, de Quintín Matsys y Lucas de Leyda á los precursores de Rubens, etc.—abunda tanto en grandes artistas y es tan fecundo en obras maestras, que sólo su enumeración llenaría las páginas de este capítulo. Hablaremos, pues, nada más que de los maestros más significados y de aquellas obras suyas que pueden servir mejor, ya para caracterizar su genio en sus diversas manifestaciones, ya para ilustrar en cada gran escuela la evolución del sentimiento y de la interpretación de la forma.

CARACTERES GENERALES DEL PERÍODO.— Domínalo un doble fenómeno: el desarrollo

del «clasicismo» en Italia y la extensión de la influencia italiana; la propaganda de la estética romana en Europa. En su ingenua curiosidad, el siglo XV sólo había copiado de la antigüedad los temas generales y una gramática ornamental. En resumen: su labor más trascendental fué el descubrimiento y conquista de la Naturaleza, y su preocupación dominante una profunda necesidad de la verdad. En el Mediodía, como en el Norte, en Italia como en Flandes, se había visto á pintores y escultores ansiosos de apoderarse de una presa más importante y de expresar en una lengua pintoresca más flexible y más precisa el espectáculo del mundo, pasear por todas partes sus ojos encantados, distraerse con frívolas fábulas que amenizaran todos los incidentes del camino, alegrar sus largos relatos con episodios anecdóticos y sabrosos anacronismos, confundir ingenuamente las cosas del pasado con las del presente y la juvenil realidad con viejos ensueños. Presto se formularía

una nueva estética que, á base de un idealismo más reflexivo, y respondiendo á las exigencias de espíritus más elevados, más familiarizados con las obras maestras de la literatura antigua, declarararía demasiado mezquino y sencillo el estilo anecdótico de los primitivos, y desarrollando lo que en época anterior habían vislumbrado un Masaccio en la pintura y un Jacobo della Quercia en la escultura, introduciría un estilo más amplio, más grave y más abstracto, que los doctores de la escuela llamarían presto el *estilo*. El *traje*, particularizado y exacto, sería sustituido por el noble *ropaje*; el fondo pintoresco y geográfico, por pintorescas generalizaciones; en vez de situar la escena y el drama en un rincón de la naturaleza familiar y amada, se le aislaría en el tiempo y en el espacio; en lugar de imprimir á los actores una semejanza individual con caras conocidas, se idealizaría el *tipo*. Sería necesario elevarse al concepto de una belleza impersonal; lo particular ó lo accidental desaparecerían ó se atenuarían en la ampliación y engrandecimiento del dibujo y de una composición sabia y sintética. Esta transformación no se verificó súbitamente, como por un efecto teatral en la historia. Cabe seguir sus progresos en las creaciones de los artistas más ilustres del Segundo Renacimiento y observar todos los grados de la emancipación que les llevó desde el estudio ó la *tienda* de los antiguos maestros hasta el punto en que sus discípulos y admiradores fundaron las primeras *Academias*. Desde aquel momento, en torno de sus obras, cuando no de sus personas, se constituyeron una doctrina y una pedagogía y comenzó una rápida decadencia.

Ahora bien; mientras que en su tierra natal se iniciaba su ocaso y su ruina completa, el arte italiano, que hasta el siglo XVI había recibido un poderoso impulso del resto de Europa, comenzó á reinar sobre ésta como dueño soberano. Viéronse por doquier largas caravanas de artistas extranjeros que emprendían hacia la tierra prometida una piadosa peregrinación para pedir á sus ruinas y á sus maestros lecciones y consejos, reglas para el arte y el secreto de la belleza. Olvidando su pasado glorioso, y seducidas

por la retórica meridional, las escuelas septentrionales se sometieron dócilmente á la escuela de Roma.

La historia de cada una de ellas durante este período sirve, en último término, para determinar en qué grado las tradiciones nacionales resistieron ó se adaptaron á la nueva estética, los auxilios que podían esperar de ésta y los sacrificios que necesitaron ofrendarla. Al principio, especialmente en Francia, se advirtió un momento de conciliación y de fecundo acuerdo; y en el Norte, en Flandes y en los Países Bajos, se descubrieron laboriosas tentativas de iniciación y asimilación, y cierta violencia derivada de su temperamento y del genio de la raza. Procuraremos presentar é ilustrar con ejemplos para cada país el cuadro de tales luchas ó de tales adaptaciones.

I.—El Arte italiano

LA ARQUITECTURA, DE BRAMANTE Á VIGNOLA.— Oportunamente nos ocupamos del desarrollo de la arquitectura en la península durante el siglo XV. Por su mediación, los maestros italianos se habían puesto en contacto con la antigüedad. Los arquitectos fueron los primeros en concebir y formular con claridad la teoría del clasicismo. Sin embargo, supieron armonizar los elementos deducidos de la antigüedad con las exigencias de los nuevos programas y necesidades. Prodigaron en sus monumentos los adornos más encantadores y más libres, y de esta suerte comenzaron á seducir los espíritus, proporcionando al Renacimiento italiano sus primeras victorias. En los dos primeros tercios del siglo XVI se acentuó la tendencia á buscar una grandeza más sobria, más severa y más sencilla: los órdenes superpuestos habían de pesar sobre el edificio, determinando tiránicamente su plan y decoración; las columnas empotradas, las pilastras, las cornisas, los frontones, las hornacinas destinadas á sostener estatuas constituyeron de una manera cada vez más exclusiva el repertorio de las formas y facilitaron todos los elementos de las combinaciones arquitectónicas.

La obra de uno de los arquitectos más

CAPILLA ALFONSO VI
BIBLIOTECA UNIVERSITARIA
U. A. N. L.

grandes del Renacimiento, de Donato di Angelo Bramante (nacido en 1444, fallecido el 11 de Marzo de 1514), anunció, desde la edad de oro de la arquitectura italiana, las fases sucesivas de esta evolución. Ya hemos hablado de su período lombardo, y no hay que repetir lo dicho acerca de la elegancia de los monumentos que erigió en el Norte de Italia. Con encantadora flexibilidad y con el más ingenioso eclecticismo se inspiró en las formas espléndidas y en la riqueza decorativa, tan estimadas en su patria adoptiva, fusionando en armónica y exquisita proporción las inspiraciones más severas del genio florentino con la risueña gracia de los edificios lombardos. Todavía se ignoraban

en esta parte de Italia los principios de la antigüedad y las normas sacadas de Vitruvio, cuando apareció Donato di Angelo, que en sus pintorescas combinaciones del ladrillo y la tierra cocida con porciones de piedra ó mármol, y en la gallardía con que supo utilizar en caso necesario hasta elementos góticos, hizo resplandecer el sentimiento más delicado de la belleza, á la vez que la tolerancia de su inventivo y

fecundo espíritu. Relevado de sus compromisos por la caída de Ludovico el Moro, se encaminó á Roma (1499), dejando como recuerdo monumentos que eran modelos, y discípulos saturados de su espíritu, como Giovanni Giacomo Battachione di Lodi, Bramantino Suardi, Cesare Cesariano, etc. Hacía tiempo que era célebre á pesar de hallarse en una edad en que la mayoría de los artistas no sienten deseos ni tienen medios de renovarse. Sin embargo, comenzó á estudiar el arte clásico, y aprovechando el vagar que le permitía su fortuna, con el fervor de un novicio emprendió la tarea de medir, dibujar y trazar los monumentos antiguos. Desde 1499 á 1503 se le ve ocupado en ese trabajo, no sólo en Roma, sino en Tivoli, en la villa Adriana y en Nápoles. Llamado de nuevo á Roma por los cardenales Caraffa y Riario—para quien construyó el sobrio y armonioso palacio de la Cancillería—, tra-

bó conocimiento con Julio II, que le encargó importantes trabajos. Aunque como «constructor» parece no haberse librado de ciertas críticas, y á pesar de que se le ha podido censurar por haber sacrificado en sus últimos años las exigencias de la solidez al sentimiento de la forma, se prestó con una facilidad de asimilación y una fecundidad de invención asombrosas á cuanto reclamaban de él el Sumo Pontífice, el solemne ambiente en que debía trabajar y el empleo de materiales nuevos. Su estilo se hizo más sobrio y más severo, tornándose clásico y «romano».

Para unir el palacio de Nicolás V con el de Inocencio VIII y dar un monumental marco al pequeño valle situado entre ambas residencias pontificias, erigió ó comenzó á erigir una galería de pórticos coronados por la gigantesca hornacina del Belvedere; sobre el patio de San Dámaso construyó las *loggie*, continuadas por Rafael en tiempo de León X. Por fin se le encargó trazar los planos de San Pedro de Roma y soñó con la completa renovación de la Basílica, cuya terminación no había de ver.



Reverso de una medalla del papa Julio II, con el primitivo proyecto de Bramante para la iglesia de San Pedro

La muerte había interrumpido los grandes proyectos de Nicolás V (1451), y los cimientos empezados por Alberti y por Rosellino aguardaban desde hacía cincuenta años que los utilizaran. Después de una fugaz tentativa de Pablo III, Julio II reanudó la obra suspendida con el pujante vigor y resuelta voluntad que ponía en todas sus empresas. Giuliano de San-Gallo, Fra Giocondo y Bramante se disputaban la dirección de las obras, y que al fin hubo de conseguir Bramante. Éste mandó derribar la mitad de la antigua Basílica y puso los cimientos de la nueva. El pueblo de Roma no le perdonó haber sacrificado aquel venerado santuario, y con tal motivo le llamó despectivamente *Maestro guastante, maestro rovinante* (1). Su plano, que suponía un edificio «en forma de cruz griega, cada uno de cuyos brazos en forma de hemiciclo por dentro

(1) Maestro de echar á perder, de arruinar.—N. del T.

apenas sobresaldría de los lados de un vasto rectángulo» sobre el cual se erguiría elevada cúpula, rodeada de otras cuatro secundarias, había de sufrir más adelante muchas modificaciones.

Transcurrido aproximadamente un año de la muerte de Julio II, falleció Bramante (1514). Apenas estaba bosquejado el San Pedro soñado por él. Con auxilio de los dibujos conservados en los *Uffizzi*, de Florencia, y de la medalla de Caradosso, podemos figurárnoslo, *poco más ó menos*, severo y movido en sus líneas, poderoso y armónico en el desarrollo de sus grandes masas, animado por un vivo ritmo. Geymüller, que ha estudiado profundamente el genio de Bramante, consagrándole una admiración sin límites, ha escrito que si el maestro hubiera terminado el edificio, éste «habría sumado á la grandeza y majestad de los edificios antiguos la magia de las catedrales de la Edad Media». Permitásenos dudarlo. Las catedrales de la Edad Media se ajustaban á principios, formas é ideas, con las cuales se mostraba ya entonces sistemáticamente hostil el espíritu italiano, que nunca fué propicio á ellas.

Harto se vió cuando Rafael, nombrado arquitecto jefe de la basílica, á la muerte de Bramante, y por especial recomendación de éste, se encargó de la dirección de las obras. «Nuestra Señoría—escribía á Castiglione—me ha echado encima un gran peso. Espero no sucumbir, tanto más cuanto que mi modelo le ha gustado á Su Santidad. Quisiera yo encontrar las hermosas formas de los edificios antiguos. Ojalá mi vuelo se parezca al de Ícaro. Vitruvio me inspira mucho, pero todavía no me basta.» En efecto, había mandado traducir del latín, en lengua vulgar, para su uso personal, el libro de Vitruvio, que antes de los tratados de Vignola y de Palladio servía de brevia-

rio á los arquitectos de la cristiandad. Respecto de aquella arquitectura *tedesca ó gótica*, á cuyos bárbaros inventores había maldecido ya Filareto, «...tan alejada, como aún se descubre hoy en sus monumentos, del hermoso estilo de los romanos y de los antiguos...—decía Rafael en un informe al papa—, no cabe imaginar nada más contrario al buen sentido. Los antiguos, abstracción hecha del cuerpo del edificio, ejecutaban cornisas, frisos, arquitrabes, columnas, capiteles, bases de insuperable belleza... en cambio, los *tedeschi*, cuyo estilo se prefiere en muchas comarcas, suelen emplear como ornamentos ó cartelas figurillas achaparradas ó mal hechas, animales raros, figuras y hojas ejecutadas con un gusto perverso».

El Renacimiento había avanzado un paso más en el camino del clasicismo dogmático, formalista é intolerante. Se nombró auxiliares de Rafael en la dirección de las obras de San Pedro, al anciano Giuliano de San-Gallo y á Fra Giocondo, fraile sabio, cuya edad frisaba en los ochenta años, ingeniero, epigrafista,

teórico, editor y comentarista de Vitruvio, famoso sobre todo por sus construcciones militares en Verona y Venecia, y al cual volveremos á encontrar en Francia. Presto desaparecieron uno y otro (Julio de 1515- Octubre de 1516).

El plano de la futura basílica—cuya construcción había de consumir durante tantos años los recursos de la Santa Sede y suscitar la promulgación de tantas indulgencias (que por una ironía de la Historia fueron una de las causas ocasionales de la Reforma) y ocupar á tantos arquitectos—sufrió nuevas modificaciones. Añadiendo galerías al brazo anterior de la nave, Rafael le daba otra vez la forma de cruz latina, mientras su sucesor, Perruzzi de Sena (1481-1536), pintor y arquitecto como él, autor de la *villa*



Templete ejecutado por Bramante en 1502 en la iglesia de San Pedro-Montorio en Roma

Farnesina y del palacio Massimi, reproducía el plano de Bramante, agregándole campanarios encima de las sacristías. Sorprendióle la muerte cuando comenzaba la obra.

Le sucedió Antonio de San-Gallo, arquitecto del palacio Farnesio y de Nuestra Señora de Loreto, sin avanzar más allá que sus antecesores. En 1546 le sustituyó Miguel Ángel, que en 1544 le había reemplazado también en el palacio Farnesio y que por un breve de Pablo III (1.º de Enero de 1547) quedó investido de plenos poderes para adoptar nuevos planos.

No era Miguel Ángel arquitecto que se sujetara dócilmente á las ideas de sus predecesores. Solía decir: *Chi va dietro ad altri mai non gli passa innanzi* (1), y no quería seguir los pasos de nadie. Sin embargo, cuando le pidieron, sin que él solicitase este honor, los planos y la dirección para la fachada de San Lorenzo en Florencia (1516), se amoldó á la composición de la iglesia de Brunellesco. Y también se adaptó á los datos de las sacristías de Brunellesco—ensanchadas y como exaltadas por su fogoso genio, cuando concibió la *Sagrístia Nuova* (Capilla sepulcral de los Médicis)—, que ejecutó en 1529. Puede decirse que se había *improvisado* arquitecto, y la gente del oficio asegura que siempre se le conoció como tal. Desdeñando los detalles, atento sólo á buscar grandes efectos, á la expresión por las proporciones y el amplio manejo de las masas arquitectónicas, contribuyó en parte á orientar á la arquitectura hacia el estilo *barroco* y de decadencia en que las íntimas exigencias de la construcción, la hermosa lógica visible y viva del edificio habían de sacrificarse cada vez más á las vanas apariencias, á la falsa grandeza de una decoración pomposa y exterior.

No obstante, y á pesar de cuanto alarmó desagrado en los detalles, su potente concepción resplandece en sus obras. En el Capitolio (1536), cuyo estado actual no responde ya á su pensamiento original, todavía se descubre en la oposición de órdenes de alturas desemejantes—pórticos del piso bajo del palacio de los Conservadores—la huella de

(1) Quien va detrás de otros, nunca se les puede adelantar.—N. del T.

su genio y su conocimiento de los grandes efectos.

De igual suerte que había sabido penetrar en el pensamiento de Brunellesco, intentó respetar el de Bramante, de quien fué, sin embargo, irreductible adversario é implacable enemigo.

Dejando á un lado todos los proyectos de los numerosos arquitectos que se habían sucedido desde el gran Bramante, volvió al de éste. «No se puede negar—escribía— que en arquitectura, desde la antigüedad hasta nuestros días, nadie ha sobrepujado á Bramante. Él trazó el primer plano de San Pedro, y este plano nada tiene de confuso; es sencillo, de buenas luces, aislado, de manera que en nada perjudica al palacio, y su belleza se ha admirado justamente. Así, pues, quien se haya separado de él, como San-Gallo, se ha apartado de la verdad.» Volvió, por tanto, á la cruz griega, y conservó en el interior los cuatro ábsides, pero por la parte de la fachada le añadió una masa rectangular de mampostería, destinada á sostener una larga columnata. Más adelante se habían de introducir nuevas modificaciones en el edificio, añadirle una nave completa con sus naves laterales, etc.

Así como no desdeñó el pensamiento de Bramante para el plano interior, del mismo modo quiso consultar al maestro Brunellesco para la cúpula. Poco después de su nombramiento, escribió á su sobrino Leonardo (Julio de 1547) que hiciera medir á «Messer Giovanni Francesco la altura de la cúpula de Santa María de las Flores, desde el principio de la linterna hasta el suelo, y también la altura de la linterna», y encargó á un francés, llamado maître Jean, que ejecutara, copiando un pequeño bosquejo de barro que hizo personalmente, un modelo de madera, trabajo que duró cerca de un año.

Miguel Ángel no llegó á ver terminada aquella famosa cúpula que le había costado tantos trabajos y meditaciones, y cuya elevación definitiva sufrió todavía modificaciones realmente acertadas é introducidas por Giacomo della Porta (1530-1595), por especial acuerdo de Sixto V. Enderezóse ligeramente la curva del casquete exterior, en forma semejante á la del arco quebrado; así

sus formas se adaptaron mejor á las de la linterna que la corona, y el conjunto ganó en lógica y en armonía.

Jacobo Barrogio (1507-1573), llamado Vignola por haber nacido en este pueblo, próximo á Módena, y que sucedió á Miguel Ángel, había erigido en 1552 cerca de la puerta del Pópolo la quinta llamada *Vigna di papa Giulio*, del nombre de Julio III, y construido para Pablo IV el célebre castillo de Caprarola, fortaleza y palacio. Es el creador responsable de la arquitectura jesuítica. En el tomo siguiente veremos cómo se extendió por Italia y Francia el tipo del *Gesú*, que gracias

á los progresos y potente organización de la Compañía cubrió pronto el mundo, mientras que el harto famoso *Tratado de los cinco órdenes* se convertía en un manual universal de los arquitectos, y—merced á la ignorancia de la época respecto á los verdaderos órdenes griegos—se consideró como una recopilación completa de los secretos del arte antiguo y de las normas del arte moderno, proporción y perfiles de las columnas, número y carácter de las molduras, disposición ornamental.

Andrés Palladio de Vicenza (1518-1560) no salió apenas del Norte de Italia. Fué un maestro original, cuyas concepciones, bajo la retórica ornamental ya entonces en boga, conservan su lógica severidad, un vigor interno y una clara ejecución, únicos en aquella época. También escribió un *Tratado de Arquitectura* (1570), que ejerció una influencia considerable, pero que por su fecha no corresponde al período que estudiamos en este capítulo. Por último, el florentino Jacobo Tatti (1486-1570), llamado Sansovino como su maestro Andrés Contucci, por el lugar de su nacimiento, más escultor que

arquitecto, trabajó también en el Norte de Italia. En aquella parte septentrional de la península, al pie de los Alpes, fué donde conservó más tiempo el arte italiano la vitalidad que le quedaba. Todavía le honran el palacio Corner en Venecia (1532), la Zecca (1536) y sobre todo la Biblioteca de la Piazzetta.

Julio Pipi, llamado Julio Romano (1492-1546), discípulo y asiduo colaborador de Rafael, aplicó monótona y pesadamente los principios, *procedentes de la antigüedad*, en las construcciones que erigió en Mántua para el duque Federico Gonzaga y su hermano el cardenal

Hércules. La más célebre es el palacio de la T, de Teietto, nombre antiguo del terreno en que fué edificado.

En resumen: á fines de este período se había constituido definitivamente la pedagogía clásica. Inspirado en las ideas y formas antiguas, todavía mal conoci-

das y comprendidas de una manera incompleta, el espíritu moderno se había elevado al concepto de una arquitectura general é *ideal* aplicable, según se creía, á todos los tiempos, á todos los lugares y á todos los climas, y fácilmente transmisible de estudio en estudio y de país en país por medio de manuales, formularios y colecciones de modelos. La arquitectura propendía ya á convertirse, no en la resultante de las necesidades, tradiciones y creencias de un pueblo, y de los materiales del suelo nativo, ni en la adecuada y expresiva envoltura de una sociedad en un momento de su historia, sino en un concepto *a priori*, tipo absoluto, impersonal é internacional, cuyas reproducciones podían erigirse expresamente en todos los puntos del globo y bajo todas las latitudes, y albergar á todas las razas, respetuosas y



Pórticos de la basilica de Vicenza, obra de Palladio, comenzada en 1549

dóciles, detrás de las monótonas columnatas y bajo los órdenes superpuestos del monumento católico y latino.

LA ESCULTURA ITALIANA DESDE FINES DEL SIGLO XV HASTA LA MUERTE DE MIGUEL ÁNGEL.—Hablando Vasari á propósito de Andrés Verrochio de la escultura del siglo XV, dice que les faltó á los maestros de aquella época «la perfección suprema en los pies, manos, cabellera y barbas... lo definitivo, la gracia soberana». No podrán, añade, alcanzar de una vez aquella perfección, porque la aplicación comunica á la factura cierta sequedad, cuando dicha aplicación es el único factor que ha de llevar á la perfección. «Estaba reservado á sus sucesores descubrirla, cuando se desenterraron ciertas estatuas antiguas citadas por Plinio entre las más famosas: el *Laocoonte*, el *Hércules*, el *torso del Belvedere*, la *Venus*, la *Cleopatra*, el *Apolo* y otras infinitas; su suavidad ó su severidad, la amplitud y la flexibilidad de las carnes estudiadas en los cuerpos más hermosos, en actitudes nada artificiosas, que se presentan con perfecta facilidad, hicieron desaparecer la *manera seca*, cruda, chillona, á la cual se habían ofrecido tantos sacrificios...» Este texto refleja admirablemente el carácter de la evolución llevada á cabo en la primera mitad del siglo XVI en la plástica italiana, y cómo de las formas individuales y gustosas de los maestros del *quattrocento*, se pasó á la facilidad corriente y poco después trivial á las formas generalizadas y pronto declamatorias de los estatuarios del siglo XVI, sin casi detenerse, por grandes que fueran algunos de aquellos maestros, entre los primitivos y los decadentes. En el fervor de su admiración, los hombres del Renacimiento no distinguieron entre las obras del paganismo en su ocaso y las de su radiante adolescencia. Durante largo tiempo pesó esta confusión sobre la estética moderna y ejerció lastimosa influencia en la pedagogía del arte.

Casi siempre partió de Florencia el movimiento inicial en la historia de la escultura italiana, cuyo influjo irradió hasta los extremos de la península, fecundando y vivificando, al mezclarse con los principios locales, las diversas escuelas. Ya hemos di-

cho cuál fué su labor durante el siglo XV y la influencia del taller de Ghiberti, Donatello y Verrochio.

No cabe dudar que el primer puesto en la historia de la escultura del Norte de Italia correspondería al universal Leonardo de Vinci, discípulo de Verrochio, si hubiese llegado hasta nosotros la estatua que le ha dado fama. No es este el lugar oportuno para hablar del conjunto de su obra, pero tampoco debemos dejar de mencionar como de pasada lo que tanto influyó en su pensamiento y en su vida. En la carta extraordinaria que dirigió en 1483 á Ludovico el Moro, al llegar á Lombardía, mencionaba entre los servicios que podría prestar al duque y las innumerables obras cuyo encargo podía aceptar, aquella estatua ecuestre que de tiempo atrás se pensaba erigir á Francisco Sforza: «Todavía se podrá hacer el caballo de bronce que será gloria inmortal y honor eterno para la feliz memoria de vuestro padre y de la ínclita casa de Sforza.» Durante diez y seis años trabajó en aquella obra, y sus manuscritos nos han conservado centenares de bosquejos, esbozos, estudios y proyectos varios que su pensamiento siempre activo acumuló en torno á la creación soñada.

En aquella fértil y blanda Lombardía, los elementos florentinos llevados por Donatello y Michelozzo habían encontrado otros elementos septentrionales y germánicos que amalgamaron con los primeros en las obras expresivas, pintorescas y movidas de los Mantegazzas—Juan Antonio Amadeo (1497-1522); los maestros de la Cartuja de Pavia, vivero de escultores, y de los cimborrios de Como y de Milán; Ambrosio Foppa Caradosso (1452-1527), conocido especialmente como autor de medallas, pero capaz de erigir las figuras monumentales del *Calvario* y de San Satiro; por último y principalmente, Agustín Busti, el Bambaja (1480-1548), autor del encantador aunque demasiado lindo sepulcro de Gastón de Foix (la figura yacente es admirable por su gracia pensativa) encargado por Francisco I (1)—reunen todos los

(1) Sus fragmentos están hoy dispersos en la Ambrosiana, en el Museo Arqueológico de Milán y en el Museo de Turin.

caracteres de esta escuela en la cual se atenúa y borra cada vez más la influencia septentrional ante la del Mediodía.

En Venecia, donde se encuentran durante el siglo XV tantas huellas y testimonios de las penetraciones góticas, el florentino Andrés Contucci, más conocido con el nombre de Sansovino (1460-1529), y sobre todo su discípulo Jacobo Tatti, prefieren las elegancias clásicas, pero corregidas por la apacible y sana plenitud de la gracia veneciana. Tulio y Antonio Lombardo, hijos de Pedro (fallecido en 1515) dejan en las iglesias de Venecia algunas tumbas hermosas que forman la parte más interesante de su obra, y en el *Santo* de Padua, una serie de bajos relieves, en los cuales, por su proximidad á las obras de Donatello, se descubre mejor lo artificioso de la expresión de su movimiento.

En Módena, después de Guido Mazzoni (fallecido en 1518), al cual encontraremos de nuevo en Francia, y cuyo dramático y fogoso realismo triunfa en los grupos de sus *Deposizioni* y *Adorazioni* de barro cocido policromo, que parecen desprendidas de algún «Misterio»; Antonio Bogarelli (muerto en 1565), con nerviosismo y énfasis más intensos, pero no con más vida, compuso las *Lamentaciones junto al cuerpo de Cristo* y el *Descendimiento de la Cruz*, donde un resto de pintoresco naturalismo no oculta completamente lo convencional.

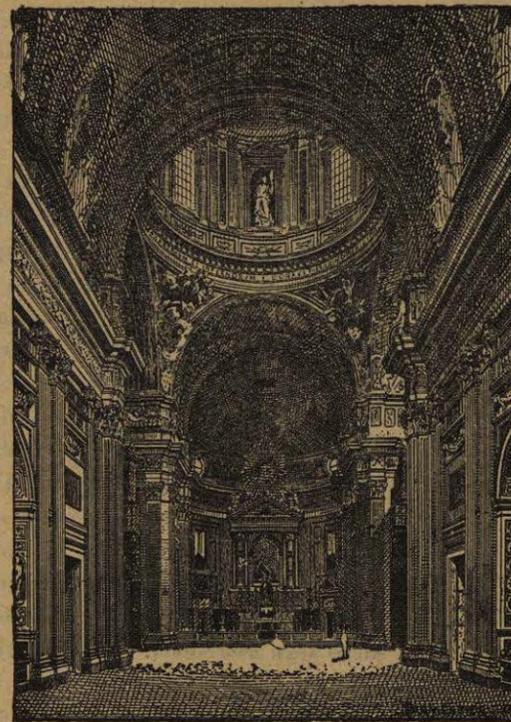
Todos esos nombres palidecen y se eclipsan ante el de Miguel Ángel Buonarrotti (6 de Marzo de 1475-18 de Febrero de 1564), que absorbió y se llevó toda la vida y toda

la gloria de la escultura italiana en el siglo XVI; arquitecto, pintor y poeta, no reclamó en sus actos públicos más que la condición de escultor: «Yo, Miguel Ángel, escultor»; afirmó que la escultura es la primera de las artes; puede deducirse que, aun con el compás ó el pincel en la mano, piensa como escultor.

Formado en el estudio de Ghirlandajo para la práctica del dibujo (todavía se conserva el contrato de aprendizaje fechado en

1.º de Abril de 1488), presentado por Bertoldo, viejo escultor, discípulo de Donatello, conservador y restaurador de obras antiguas, en el jardín académico de San Marcos, donde habían reunido los Médicis su colección de mármoles, admitido en la intimidad de Lorenzo, intervino, como novicio y fogoso oyente, en las profundas y sutiles discusiones de los neo-platónicos. Oyó discurrir á Policiano y á Marcilio Ficino. Adoró de corazón la belleza eterna. «Mis ojos ansiosos de la hermosura,

y mi alma de la salvación, no tienen otro medio para subir al cielo que la contemplación de las formas bellas.» Indudablemente recordaba las lecciones de sus primeros maestros, cuando más adelante escribió esas frases. Al morir su protector y amigo Lorenzo de Médicis, apenas contaba 19 años, y presto se vió sometido á un nuevo y hondo influjo: el de las predicaciones de Savonarola. Nunca olvidó sus santas indignaciones, sus terribles anatemas, sus gritos de dolor ó de cólera; vió á través de las ardientes palabras del fraile las profecías amenazadoras y formidables. Descubrió la



Iglesia de Jesús, Roma, en obra de Vignola, construida en 1578

CAPILLA ALFONSO DE
BIBLIOTECA UNIVERSITARIA
D. A. N. I.