

# EL TIEMPO DETENIDO. LA PERCEPCIÓN DEL TIEMPO EN LA EXPRESIÓN ARTÍSTICA DEL PRIMER RENACIMIENTO ITALIANO

STOPPED TIME. THE PERCEPTION OF TIME IN THE ARTISTIC MANIFESTATIONS AT THE DAWN OF THE ITALIAN RENAISSANCE

POR FRANCISCO JAVIER NAVARRO MORAGAS  
Escuela de Arte de Sevilla, España

Tras el largo declinar de un ideario teocentrista el Hombre despierta, con las primeras luces del alba renacentista, al impulso ineludible de un antropocentrismo vivificador. Para expresar la poética de su nueva cosmología le fue preciso el recurso de unos medios que le permitieran dibujar los perfiles de su hechura renovada. Y el manifiesto artístico constituyó sin duda el vehículo de transmisión de ese nuevo ideario que abogó por el desentrañamiento de su nueva idiosincrasia de hombre libre y racional, expresada en los términos de una verdad irrefutable, universal... en un Tiempo detenido por toda la eternidad.

Palabras clave: Renacimiento, antropocentrismo, tiempo, eternidad, universalidad

After the long decay of a theocentric ideology, the mankind awakes, with the first lights at the dawn of the Renaissance, to the unavoidable impetus of a vivifying anthropocentrism. In order to express the poetics of his new cosmology he needed some resources which enabled him to draw the profiles of his renewed build. And the artistic manifest certainly constituted the vehicle for transmission of that new ideology which advocated for unravelling his new idiosyncrasy as a free and rational man, expressed in terms of an irrefutable, universal truth... in a Time stopped for eternity.

Keywords: Renaissance, anthropocentrism, time, eternity, universality

*“...un vago estar-más-allá respecto a la naturaleza  
(o al espacio) y a la historia (o al tiempo)”  
Giulio Carlo Argan*

La grandeza de la expresión artística reside en su capacidad para encriptar la esencia de la experiencia humana. Este es el legado permanente de la obra de arte cuando ésta, al paso de los tiempos, se ha despojado ya de las funciones coyunturales que la dieron a luz. Lo magnífico del proceso es su propia indolencia, la inconsciencia del artista sean cuales sean los métodos y recursos retóricos empleados. Para ello es imprescindible el inconcebible esfuerzo de una honestidad indecible. El hombre renacentista, en su

íntima y sincera necesidad de aprehender el universo, su nuevo universo de hombre libre y racional, de comprenderlo y de darlo a comprender a los demás, estableciendo con nitidez y de forma inequívoca los esquemas que lo articulan, establece para ello como vehículo definidor de sus posicionamientos al hecho artístico. De manera que no concibe a la obra de arte sólo como el registro del espíritu de la época, ese *zeitgeist* objeto mucho después en el tiempo de consecución artística, sino que en un alarde de audacia considera a dicha obra como el manifiesto modélico a seguir, perpetuándolo en piedra, al fresco, al óleo o por cualesquiera de los procedimientos a su alcance, en una auténtica propaganda del pensamiento y de la razón.

Tras un todavía reciente cautiverio babilónico, y con una pasajera debilidad del poder de la Iglesia en suelo italiano<sup>1</sup>, el Hombre despierta a sí mismo al tiempo que experimenta una intensa sed de *capturar* los valores profundos de su incipiente cosmología, cristalizándolos en una especie de pose existencial con vocación de constituirse en marco de referencia para una moderna humanidad, que se desperezaba con las primeras luces de un renacimiento intelectual. La cristalización de dicha pose se produciría en la obra artística, conformada a modo de esplendente clepsidra que contuviese incólume el perfil más elocuente del hábito de la nueva época. Clepsidra que contendría la mejor pose del intelecto renacentista en un *tiempo detenido* por toda la eternidad.

Durante el período gótico había sido relevante el consolidamiento de un sistema -y el Arte es uno de los instrumentos de ese sistema- que expresase los valores trascendentes del momento, fuertemente teñidos entonces de un radical clericalismo. En el renacimiento se buscaría con vehemencia la consolidación de otro sistema que revelase los valores de su propio instante antropocentrista. Así, se produciría un intento de eternizar, *retratándolas* en la obra artística, las verdades inmutables de un sistema cósmico de naturaleza relativamente laicista.

Como apunta Moshe Barasch, el grupo de los neoplatónicos italianos con Ficino y Pico a la cabeza expresaron desde su ágora florentina la imposibilidad de materializar la belleza del sentimiento humano:

*“Cuanto más ascendemos, tanto más carece la belleza de forma; cuanto más cerca está de la tierra, mayor es su riqueza formal. “¿Quieres contemplar la belleza de Dios?”, pregunta Ficino retóricamente. “Entonces, elimina la variedad de formas, confina la forma a la simplicidad absoluta, y en el acto la imagen de Dios se presentará ante tí”. Pero, al apartarnos de la multitud de formas, como sabe Ficino, nos quedamos sin nada en que apoyarnos; [...] ...el neoplatonismo, a pesar de su honda influencia en el arte del Renacimiento, no proporcionó una teoría del arte susceptible de ser empleada por el artista”<sup>2</sup>.*

<sup>1</sup> El término *cautiverio babilónico* es utilizado aquí, por extensión, como alusión al período comprendido entre 1305 y 1377 y que corresponde a la también llamada *cautividad de Aviñón*, durante la cual la Santa Sede se emplazó en dicha localidad francesa, y que fue la consecuencia de una progresiva secularización del conjunto de la sociedad. La irregularidad de la situación todavía habría de prolongarse hasta la conclusión en 1418 del *Concilio de Constanza*, con el que se puso fin a la gran controversia de los antipapas.

<sup>2</sup> BARASCH, Moshe: *Teorías del arte. De platón a Winckelmann*. Madrid, 1991, pp. 163-164

Sin embargo la nueva pléyade de intelectos abogarían por la factibilidad de aprehender, mediante los certeros utensilios de la razón, la beldad que subyace parcialmente en la naturaleza, reconstituyéndola en su armoniosa integridad y describiéndola merced a una serie de eficaces articulaciones en la obra de arte.

La serena quietud que emana de los espacios en las arcadas de la logia brunelleschiana del florentino *Ospedale degli Innocenti* (Figura1) sugiere la detención de los engranajes del tiempo, habiendo quedado de buen grado atrapados entre la armónica melodía geométrica que la articula. Cada uno de los espacios de la crujía son de por sí una singularidad espaciotemporal, en los que se expresa el misterio de la connivencia entre lo humano y lo divino con una referencia medievalista a los perfiles del cosmos que el alejandrino Indikopleustes anotase en su *Topografía cristiana*<sup>3</sup> (Figura2). Esta configuración, que el genio brunelleschiano repetiría luego en otros espacios arquitectónicos, como la *sacristía vieja de San Lorenzo* o la *capilla Pazzi*, y convertida en fuente de la cual otros genios posteriores igualmente beberían, como *el Divino* en la *capilla nueva de S. Lorenzo*, o Michelozzo en la milanesa de *Portinari* en *San Eustorgio*, no obstante ya su carácter atemporal el artista la eterniza repitiendo su módulo a lo largo de todo el espacio disponible, y con este carácter de eternidad separa la logia de cualquier referente temporal. No hay tiempo expresado porque no hay momentos o hitos arquitectónicos, sino solo un continuum, una sucesión indefinida de roscas que saltan de capitel en capitel, sobre los galbos de las columnas, describiendo una infinitud de arcadas que se perciben más allá de los extremos de la edificación real, que aquí sólo actúa como marco físico que sugiere elocuentemente lo que en realidad ocurre en el percepto. Esta exquisita letanía en piedra de Florencia es similar a un tantra tibetano, pues tantra significa “tejido” en el sentido de una continuidad sin límites. Cada arcada es un Om, la sílaba mística más importante, tan sublime como el círculo, y cuyo significado es intraducible, tan indecible como la definición Dios-Círculo de la cosmología cristiana. En las diferentes liturgias del hombre los cantos y danzas místicos de perfil cíclico ayudan a elevar la conciencia a estadios metafísicos, lo que se consigue a través de vehículos de carácter auditivo o visual. Y de esta manera, el canto de un tantra, el rezo de un rosario, la danza de los derviches o la logia del Ospedale se configuran como recursos para la incursión en estadios donde el tiempo relativiza sus valores tradicionales.

En la fachada del *palazzo Rucellai*, Leon Battista Alberti ha logrado el equivalente a la logia brunelleschiana. Sus siete lienzos verticales parecen en un primer momento nacer y morir en los extremos del edificio, pero enseguida percibimos que el edificio se “difumina” hacia el costado derecho (Figura3), cuando advertimos que el séptimo lienzo de la derecha es vecino a un octavo lienzo inacabado, sólo sugerido, pero no por

<sup>3</sup> Cosmas Indikopleustes fue un marino griego, muy probablemente oriundo de Alejandría, que vivió en el siglo VI. Prolijo viajero, escribió una singular obra llamada *Topografía cristiana* profusamente ilustrada, con la que pretendía desacreditar el sistema ptolemaico. En ella describe la Tierra a partir de una interpretación literal de los textos bíblicos definiéndola con forma de paralelepípedo, inspirado en el Tabernáculo paleotestamentario, y con una zona superior en forma abovedada como trasunto de la bóveda celeste.

ello inexistente. Quizá más existente por estar aludido, en lugar de estarlo construido. Si para Ficino la Belleza es inefable y por tanto no materializable, Alberti ha logrado expresar mediante una breve sugerencia material el espacio arquitectónico que hay más allá de lo visible; ha logrado expresar la inefable belleza de la infinitud, y lo infinito es intemporal en cuanto que el tiempo es medida, pues en la inconmensurabilidad de lo infinito se detiene el tiempo, imposible de medición alguna. Supone de alguna manera también la materialización del concepto de lo *sublime* del pensamiento kantiano, en el sentido de la expresión de lo que trasciende la medida de lo sensible. Tal y como expresa Bozal:

*“...Kant habla de la absoluta disparidad entre algunas magnitudes naturales y la capacidad de nuestros sentidos para poder aprehenderlas. También aquí la grandeza es factor decisivo en la elaboración del concepto, pero, a diferencia del empirismo, Kant no se refiere sólo ni estrictamente a los fenómenos naturales [...] sino a la posibilidad de establecer magnitudes infinitas, por definición más allá de la capacidad de nuestra intuición sensible, limitada a lo finito. La distancia entre esas magnitudes y nuestra intuición sensible no es solamente grande, es absoluta, y nunca podría cubrirse”<sup>4</sup>.*

La fachada del palazzo albertiano es tan atemporal como la logia del Ospedale brunelleschiano, y ambas son expresión de la necesidad de capturar la esencia de lo eterno, de lo perfecto, y de hacerlo un sólido visible, palpable, constituido así en testigo paradigmático del logro intelectual humano. Cuando Carlo Argan define la poética de elementos seriados del Mies van der Rohe norteamericano, declara que se trata de:

*“...una arquitectura que podríamos llamar infinita. [...] ...Si la forma artística es la forma teóricamente repetible hasta el infinito, la forma del edificio es una forma situada en el límite entre lo finito y lo infinito, una forma que con su doble valor de realidad y abstracción se sitúa en el último término, en el horizonte extremo de la conciencia, y lo define”<sup>5</sup>.*

Pero existe, incluso, otro detalle más que invita a reflexionar acerca del discurso de la infinitud -y por tanto, como vimos, de la quietud- en el *Ruccellai*. Si bien los siete lienzos verticales de los que se compone la fachada se nos aparecen a primera vista como equivalentes, una segunda lectura visual denota unas ligeras alteraciones en la anchura de los mismos coincidiendo con los hitos definidos por los vanos de entrada al edificio, siendo éstos lienzos ligeramente de mayor anchura que los restantes. Parece como si el arquitecto hubiese pretendido romper, enriqueciéndola, la monotonía rítmica introduciendo una especie de contrapunto, entrelazado con el tono monocorde general. Este efecto de eurytmia concuerda con el pensamiento social albertiano en el sentido de que si bien en su modelo sociourbanístico aboga por una regularidad de las edificaciones, admite no obstante la necesidad de ciertos hitos o jalones discretamente

<sup>4</sup> BOZAL, Valeriano: *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Madrid, 2004, t. I, p.195

<sup>5</sup> CARLO ARGAN, Giulio: *El arte moderno*. Madrid, 1998, p. 261

significativos -las edificaciones de los hombres notables del lugar- con la sola condición de que su presencia no desdiga histriónicamente del conjunto, preservando así la armonía general. Cita Blunt que, en su *De re aedificatoria*:

*“Determinadas las cuestiones relativas al trazado y disposición del conjunto de la ciudad, Alberti pasa revista a las diferentes clases de edificios públicos que habrán de construirse. Distingue tres tipos de edificios: los edificios públicos, las casas de los ciudadanos influyentes y las casas populares. Consagra un profundo estudio a los primeros... [que] ...deben ser construidos con el máximo esplendor, tal como corresponde a la dignidad de una gran ciudad. Las casas de los ciudadanos eminentes deben igualmente construirse siguiendo este mismo patrón de dignidad, pero es preciso que estén desprovistas de toda ostentación... [mientras que] ...las casas de los ciudadanos pobres, deberán construirse sobre el mismo plan que las de los ricos, pero a una escala reducida y de un modo más modesto...”<sup>6</sup>.*

Alberti crea entonces en su palacio un ritmo *aaAaaa* (figs.4,5) que tiene la virtud, y esto es precisamente lo interesante aquí, de percibirse como una melodía no ya inacabada sino inacabable, sin colofón final, que es susceptible por tanto de sentirse como un ritmo que se extiende más allá de lo visible, hasta el infinito. Es lo que ocurre por ejemplo en el campo de la fotografía. Cualquier estudiante de fotografía artística conoce que para registrar parcialmente un cuerpo humano éste nunca debe ser cortado en el encuadre por ninguna de sus articulaciones naturales (muñeca, codo, rodilla, hombro...) so pena de apercibirse como mutilación. Por el contrario, si fuese necesario dar idea de una realidad que exista más allá de los límites del marco, el cuerpo ha de ser cortado entre dos de estos hitos anatómicos. Y así Alberti encuadra su edificio haciéndolo desaparecer justo a la mitad de dos de las articulaciones que marcan su melodía geométrica haciéndonos percibir mediante este genial expediente la infinitud e intemporalidad de su canción arquitectónica.

Comoquiera que el hombre renacentista al acomodarse a un estrenado laicismo necesitó mirarse en el espejo de la antigüedad clásica, construyó unos reflejos arquitectónicos que denotaban a aquella mediante el uso de unos elementos semánticos de los que se alimentaba y que podía encontrar por doquier en el mismo suelo que pisaba. Sin embargo el lenguaje de la plástica bidimensional carecía de referentes antiguos y es interesante advertir la insistente utilización en el idiolecto pictórico renacentista de los elementos constructivos que son propios de la facultad arquitectónica. Con ello, la facultad de lo pictórico lograba el deseado reflejo, pero aún le era necesaria la elaboración de un sistema de articulación que le fuese propio y ese sistema lo constituyó sin duda la geometría proyectiva. Como dice Carlo Argan:

*“el pensamiento humanista [...] modifica profundamente las concepciones del espacio y del tiempo. Los infinitos y diversos aspectos de lo real se clasifican y ordenan en un sistema*

<sup>6</sup> BLUNT, Anthony: *La teoría de las artes en Italia. 1450-1600*. Madrid, 2003, p. 21

*racional [...], el espacio. Similarmente se ordenan los infinitos y diversos acontecimientos que se suceden en el tiempo... [siendo así que] ...el sistema prospettico del quattrocento es [...] la reducción a la unidad de todos los modos posibles de la visión”<sup>7</sup>.*

Huyendo de un artificio puramente ilusionista, el artista renacentista italiano no podía satisfacerse con los procedimientos representativos puramente empíricos de la pintura flamenca; y a la búsqueda de unos procesos definitorios que le permitiesen retratar no sólo con *verosimilitud* sino con *exactitud* su espacio sensible vital elaboró un método racional de representación espacial desde la matemática para aprehenderlo, pues como acertadamente apunta Barash:

*“los artistas renacentistas se esforzaron por hacer de la forma de representación un método seguro y científico, cuya verdad pudiera ser probada. Esto, obviamente, nos lleva a pensar en la perspectiva”<sup>8</sup>.*

Pero insuflando a la vez en esa representación los valores de una época que aspiraba a alcanzar las grandes verdades que perfilan la condición humana convirtiendo a la imagen así concebida en paradigma canónico de lo insoslayable.

Es interesante observar hasta qué punto el procedimiento de la pirámide visual renacentista se asemeja a la cosmología social de Alberti. Éste abogaba por una sociedad construída desde la base del establecimiento de una estructura de convivencia que conciliara los intereses particulares y los generales. Para el tratadista genovés la excelencia de lo particular no es óbice para el logro de una excelencia de lo general, y cuando leemos sobre su pensamiento al respecto no podemos evitar el símil con una orquesta sinfónica en la cual los instrumentistas ejecutan desde el rigor de sus particulares hacia la consecución de un resultado general, que no sería posible sin ese esfuerzo individual. A tal efecto es esclarecedor también el comentario que a colación de la construcción de la fachada del templo malatestiano de Rímimi le hace al constructor Mateo de Pasti, en el que le insiste a éste que no debe alterar el orden prefijado de los elementos arquitectónicos so pena de incurrir en disonancias musicales, tal y como nos lo traslada Chastel:

*“...en el exterior se opone a la tendencia de Matteo de Pasti de combinar libremente motivos vegetales y ornamentos decorativos: “Acuérdate de lo que te he dicho: es necesario que esta fachada sea una obra en sí misma” [...] ...hay que conservar en la fachada “las medidas y proporciones de las pilastras; modificarlas significa romper el acorde de toda esta música”<sup>9</sup>.*

Ese mismo orden armónico, en el que los elementos particulares se supeditan al interés general del conjunto lo observamos en las obras pictóricas del primer renacimiento

<sup>7</sup> CARLO ARGAN, Giulio: *Renacimiento y barroco*. Madrid, 1987, t.I, pp. 103-104.

<sup>8</sup> BARASCH, Moshe: *Teorías del...*, op.cit., p. 112.

<sup>9</sup> CHASTEL, André: *El arte italiano*. Madrid, 1988, p. 194.

italiano. En ellas, los objetos volumétricos se deforman, merced a las leyes de la pirámide visual. Leyes que son, por otra parte, las del bien común pues sin ellas ningún espacio representado sería racionalmente perceptible según las normas espaciales del cubo renacentista. Este consentido vasallaje de los elementos de la obra hacia un fin común deviene también otro aspecto importante, en el sentido de que el tipo de proyección cónica utilizada es siempre de la denominada de *un solo punto* o *perspectiva central*, estando dicho punto las más de las veces en el centro geométrico definido por el marco de la representación.

El *estatismo* provocado por el rigor de la simetría, unido a la confluencia de los elementos hacia la consecución de un fin común (el espacio racionalmente representado) producen un sentimiento de *parálisis espacial*, de detención de la temporalidad. Como dice Philippe Dubois en su ensayo *El acto fotográfico* con respecto a la fotografía, los sucesos temporales forman un todo continuo que puede ser *cortado en rodajas*, siendo cada una de esas rodajas una instantánea fotográfica:

*“Si el acto fotográfico reduce el hilo del tiempo a un punto, si hace de la duración que corre infinitamente un simple instante detenido, no es menos claro que ese simple punto, ese corto lapso, ese momento único tomado del continuo del tiempo referencial, se convierta, una vez tomado, en un instante perpetuo: una fracción de segundo, es verdad, pero eternizado, tomada de una vez para siempre, destinada (ella también) a durar, pero en el estado mismo en que ha sido captada y cortada”<sup>10</sup>.*

Si a partir del barroco la imagen pictórica representa una realidad fingida susceptible incluso de prolongarse más allá de los límites del marco del cuadro, como por ejemplo el lienzo que vemos sólo parcialmente en *Las Meninas*, en el renacimiento temprano el marco de la obra encierra en sí mismo un todo universal más allá de cuyos límites no cabe existencia perceptible alguna. El, por así decirlo, *fotógrafo renacentista* obtiene del continuo espacio-tiempo la *rodaja* en la cual se sublima lo esencial de toda la secuencia. Sin concesiones a la anécdota, la plástica renacentista edifica, esculpe, modela y pinta formas inmanentes que contienen en sí mismas la actitud filosófica universalista que define al espíritu de la época. Por ello, la fachada de *Santa María Novella* de Leon Battista Alberti o la *Pala de Brera* de Piero della Francesca o el *San Jorge* de Donatello podrían ser objeto de ilimitada contemplación sin que por ello experimentásemos el hastío del artificio de la obra inerte; hasta tal punto son expresión de inmanencia de las verdades eternas.

Y si antes, al hablar de espacios arquitectónicos, apuntábamos hacia la equivalencia entre infinitud e intemporalidad, en las representaciones pictóricas del renacimiento temprano la expresión de lo infinito está presente de continuo en la confluencia de las líneas de fuga hacia un punto que inequívocamente se halla en el interior del marco visible. Y ese infinito es perceptible con toda claridad a diferencia de lo que luego, en un renacimiento vespertino, se haría difuminando los contornos y desvaneciendo el

<sup>10</sup> DUBOIS, Philippe: *El acto fotográfico. De la Representación a la Percepción*.

croma. En la obra pictórica cuatrocentista se logra lo que la arquitectura y la escultura no podían, por sus propios condicionantes físicos; lograr, esto es, definir con precisión la infinitud del espacio, a través de la potencia incisivamente definitoria de la línea y de la pureza del color local. Y así, si en el *palacio Rucellai* esa infinitud hubo de ser sugerida, en la producción pictórica del cuatrocento el método de la pirámide visual proporcionó la posibilidad de mostrarlo con toda claridad, en la plena precisión de sus contornos. La intención de representar lo infinito expresa por sí misma también la actitud, en cierto modo totalitarista, de una época que desesperaba por definirse y posicionarse, reflexionando sobre la posibilidad de manifestar su idiosincrasia a través de una retórica que le fuese afín.

Representación racional de la infinitud, consenso de las partes hacia un interés general (*concinmitas*), sistema central de representación cónica y simetría del punto de fuga son la trasposición plástica de una cosmología que se caracteriza por la imperiosa necesidad de desentrañar sus interrogantes existenciales y de ordenar el resultado de tal enigma en un manifiesto plástico que a modo de bella clepsidra lo eternice, paralizándolo, para su propia posteridad.

Qué diferencia, pues, con los espacios pictóricos barrocos tempranos y tardíos en los que abundaron las representaciones de varios puntos de fuga y en los cuales a menudo dichos puntos quedaron fuera de los límites del propio cuadro. Y qué diferente también al concepto del espacio cubista, en el que la forma se deconstruye -deconstrucción entendida desde la óptica del cubo renacentista— porque es observada simultáneamente desde varios puntos de vista; implicando por ende esta multiplicidad de puntos de observación una concepción dinámica del tiempo, como en el *Desnudo bajando una escalera* de Marcel Duchamp. Un tiempo decididamente dinámico, tan diferente al tiempo estático renacentista.

Al margen de la ordenación de los elementos según las leyes de la pirámide visual, otra ordenación de distinta naturaleza, igualmente sublime e inspirada en una geometría pitagórica acontece en la obra renacentista: el orden que proviene de “la consideración ideal de un sistema de formas temperadas, moderadas”, como apunta Moshe Barasch a colación del concepto de *debita proportio sive consonantia* en la filosofía de santo Tomás de Aquino:

*“El énfasis puesto en la “proporción debida” (debita proportio) es revelador de la escala de valores predominante en el pensamiento escolástico. Señala, creo, la consideración ideal de un sistema de formas temperadas, moderadas. Quizá por esta razón santo Tomás habla de “proporción o consonancia debida” (debita proportio sive consonantia). “Consonancia” (lit., “que suenan a la vez”) alude a una relación equilibrada en la que ninguna forma se hace tan predominante que oscurece a la otra”<sup>11</sup>.*

En la plaza florentina de *Santa María Novella*, la fachada de la iglesia albertiana de igual nombre (Figura6) se le antoja al paseante una singularidad espacio temporal.

<sup>11</sup> BARASCH, Moshe: *Teorías del...*, op.cit., p. 93.

La totalidad del cosmos que se representa dentro de los contornos que definen su silueta contiene una multiplicidad de elementos geométricos dispares que podríamos adivinar errantes en un pasado ya remoto y que merced a una mística cabalística hubieran ensayado un sinnúmero de posicionamientos derivados de una tragedia combinatoria que tan sólo con la ayuda de la razón artística felizmente hallaran el exquisito acomodo que hoy podemos aun por suerte contemplar. En ese dramático devenir de formas a lo largo del tiempo, Alberti fue capaz de captar la más feliz de entre las innumerables posibilidades de combinación, aquella que confería el orden excelente al conjunto, la que proclamaría en toda su grandeza la unidad del cosmos, la *instantánea fotográfica* que detendría el tiempo y que reflejaría con fidelidad absoluta la cosmología del renacer de la nueva humanidad.

Otra vía, empero, existiría por la que el artista renacentista lograría detener el tiempo, y habría de ser la vía temática. El transcurso de la humanidad, con todos sus avatares y vicisitudes, con todos sus sucesos, sus hallazgos, victorias, decepciones, emociones y sentimientos diversos posibles, supone un todo continuo que se extiende sin cesar hacia el futuro y se pierde hacia el pasado hasta la noche de los tiempos. De toda esa extensa película del Hombre constituida por una infinitud de fotogramas, la humanidad renaciente selecciona aquellos que le proporcionan una superficie especular donde poder contemplarse, reconociéndose a sí misma; y así, detiene el tiempo histórico. Pero al hacerlo, y emparentarse con él, detiene también su propio tiempo renacentista. Señala Argan que los dos únicos personajes vestidos a la usanza renacentista en la pequeña tablita de la *Adoración de los Magos* (Figura7), del *Políptico de Pisa* de Masaccio:

*“no forman parte del séquito: son los testigos actuales de un hecho antiguo, que es histórico porque conserva, después de siglos, su significación... [ya que] ...Masaccio data la Adoración de los Magos con el traje de su propia época porque la historia, aunque antigua, es actual en la conciencia que la piensa”<sup>12</sup>.*

convirtiéndola así en modelo de verdad eterna y por tanto atemporal. En la *Trinidad*, del mismo Masaccio, las figuras son históricas y al mismo tiempo cronológicamente cercanas, y ocupan el espacio real de la arquitectura brunelleschiana.

La selección del fotograma adecuado, de entre todos los que conforman la extensa película de la historia de la humanidad, es tarea sensible que se sitúa tan solo al alcance de unos pocos elegidos. El momento tras la victoria de David sobre el gigante bíblico queda materializado en las obras de Verrocchio y de Donatello. Pero no obstante, el fotograma seleccionado no es exactamente el mismo. En el de Verrocchio el David (Figura8) está henchido de orgullo mostrando con desafío el trofeo a sus pies. Hay mucho en él de pose externa e incluso se diría que posa para la cámara, adoptando una actitud un punto sobreactuada. En el de Donatello (Figura9), por contra, el héroe lo es por partida doble: en principio por su grandiosa hazaña, pero luego y sobre todo por

---

<sup>12</sup> CARLO ARGAN, Giulio: *Renacimiento...*, op.cit., pp. 125-126.

su grandeza de espíritu, por su actitud noble, por su pose prudente, por su dignidad interior. En el de Verrocchio nos maravilla la hazaña del hombre. En el de Donatello nos conmueve la nobleza del espíritu humano. En el de Verrocchio nos atrae la verdad del suceso. En el de Donatello nos conmueve la intensidad de la verdad eterna. El *fotograma* temporal de Verrocchio se acerca al hecho pero no lo recoge en su profunda intensidad. El *fotograma* de Donatello acierta plenamente a captar lo esencial de la secuencia, y si el de aquél puede incluso mostrar una imagen más realista, el de éste muestra una imagen más *verdadera*, en el sentido magnificante de las verdades eternas. Donatello ha detenido el tiempo histórico, efigiándolo, pero con él ha cristalizado el espíritu de su época, *fotografiando* los ángulos de mayor excelcitud del alma renacentista.

En línea con lo anterior, y bajo los mismos criterios, podríamos considerar el *Colleoni* de Verrocchio (Figura 10) con respecto al *Gattamelata* de Donatello (Figura 11). La poderosa visceralidad del *Colleoni* y su aparatosa mole se captan en una instantánea que no resiste una observación prolongada sin ser apercebida su ficticia condición de efigie matérica. El *Gattamelata*, por contra, recorre impenitente y cadenciosamente con su astucia felina la plaza paduana cinco siglos ha, sin que desde entonces se hayan agotado las virtudes de su discurso. Pues si Verrocchio había efigiado al mercenario *Colleoni*, Donatello sin embargo efigió, más allá de las formas anecdóticas del condottiero, los valores trascendentes de un mandatario ejemplar.

Por otro lado, el efecto de detención temporal en la estatuaria renacentista no solo reside en la selección del propio gesto representado en la figura sino de la especial articulación que de dicho gesto, por dinámico que sea, realiza el artista. Si en un movimiento tan violento como en el de la *Judith* de Donatello, alzando con el brazo el arma del degüello, no percibimos el efecto dinámico que advertiríamos en, pongamos por caso, el *David* de Bernini, es a causa -como dice Argan refiriéndose a otro orden de cosas- de que la figura “queda siempre enmarcada dentro de un invisible esquema geométrico que la aprisiona y aniquila su esfuerzo”<sup>13</sup>.

Tiempo detenido, verdades eternas, espíritu de una época, esencias del pensamiento humano bellamente cristalizadas en la escritura automática de una producción artística que refleja con absoluta honestidad y nitidez los posicionamientos de un período clave de la historia de la humanidad.

Fecha de recepción: 30 de septiembre de 2012

Fecha de aceptación: 18 de noviembre de 2012

<sup>13</sup> CARLO ARGAN, Giulio: *El arte...*, op.cit., p. 9



Figura 1.. Loggia exterior del *Ospedale degli Innocenti*. Filippo Brunelleschi. Florencia, 1419.



Figura 2. Representación del planeta Tierra según Cosmas Indikopleustes, en *Topografía cristiana*, c.550.



Figura 3. Detalle del séptimo lienzo en la fachada del *Palazzo Rucellai*. Leon Battista Alberti. Florencia, 1460

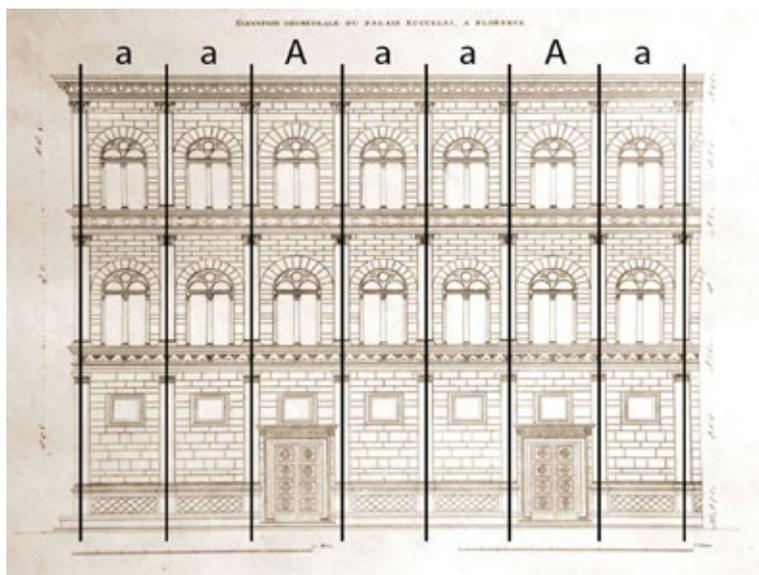


Figura 4. Esquema rítmico en la fachada del *Palazzo Rucellai*. Leon Battista Alberti. Florencia, 1460.



Figura 5. Vista de la fachada del *Palazzo Rucellai*. Leon Battista Alberti. Florencia, 1460.



Figura 6. Fachada de Santa Maria Novella. Leon Battista Alberti. Florencia, 1470.



Figura 7. *La Adoración de los Reyes Magos*. Tabla central en la predella del Políptico de la iglesia de Santa Maria del Carmine. Masaccio. Pisa, 1426.



Figura 8. *David*. Andrea Verrocchio. Palacio Bargello. Florencia, 1467.



Figura 9. *David*. Donatello. Palacio Bargello. Florencia, 1440.



Figura 10. *Bartolomeo Colleoni*. Andrea Verrocchio. Venecia, 1481.



Figura 11. *Gattamelata*. Donatello. Padua, 1453.



Figura 12. *Judith y Holofernes*. Donatello. Palazzo Vecchio. Florencia, 1460.