

El retrato en Florencia, Italia, a finales del siglo XV

En esta sala se exponen retratos pintados en Florencia, centro internacional artístico y financiero, durante la segunda mitad del siglo XV. En ésta época del Renacimiento, hubo un afán de renovación e interés por la naturaleza, y los pintores florentinos, como Castagno y Botticelli, experimentaron con sus composiciones, no sólo quisieron captar la apariencia física sino la personalidad de sus modelos. Ese era el propósito de Leonardo da Vinci, el artista genio más célebre de la escuela florentina; se distinguió en todos los ramos de las artes y las ciencias y cuya habilidad de hacer alusión a la “vida interior” es una característica de sus mejores retratos.

Leonardo da Vinci

Florentino, 1452–1519

Ginevra de' Benci, hacia 1474

Madera, 0,388 x 0,367 m
Colección Fondo Ailsa Mellon Bruce 1967.6.1.a-b



Este retrato de una joven florentina llamada Ginevra de' Benci, es una de las pocas pinturas de Leonardo da Vinci que se conservan y la única que se encuentra en América. Este cuadro, posiblemente sea el retrato de matrimonio de Ginevra, pintado alrededor de 1474, o un poco más tarde; muestra rasgos inconfundibles del estilo que caracterizó la pintura de da Vinci al principio de su carrera y que puede observarse fácilmente en la paleta restringida, el trazo preciso de los rizos de la cabellera, el suave modelado del rostro y la perspectiva atmosférica en el paisaje.

La figura de Ginevra se destaca sobre una mata de ginebra, emblema que parece hacer referencia tanto a su virtud como a su identidad. El nombre en italiano de esta planta siempre verde, *ginepro*, es una alusión personal simbólica, ya que con éste y “Ginevra” se puede hacer un juego de palabras.

Los contemporáneos de Ginevra la elogiaron tanto por su virtud como por su intelecto. Las torres de la iglesia que se ven a la distancia quizás aludan a su espíritu piadoso. De su afamada poesía hoy sólo se conoce una línea: “Pido vuestra merced, soy tigre alpestre”. La expresión sería con su mirada directa y mentón firme, sugieren un espíritu disciplinado y sereno en la genial pinclada de Leonardo.

Con el tocado de moda en Florencia, a mediados del cuatrocento, lleva la frente despejada y las cejas y parte del cráneo afeitados, para crear una frente alta y abombada. A los 16 años Ginevra contrajo matrimonio con un viudo que le doblaba en edad; el mismo Leonardo tenía apenas un poco más de veinte años cuando la pintó.

En ese entonces, Leonardo había sido aprendiz en el taller de Andrea del Verrocchio, orfebre, escultor y pintor florentino. Aunque era ya maestro independiente del gremio de artistas florentinos, todavía vivía en la casa de Verrocchio. Su talento precoz es evidente en la magistral degradación de los colores al óleo con lo que consiguió una gran variedad de efectos pictóricos para crear los reflejos límpidos del lago y la diáfana transparencia del corpiño de Ginevra.



En el reverso de este cuadro hay una naturaleza muerta, también pintada por Leonardo, que es en sí un “retrato” emblemático de la joven que posó para el anverso. En el dorso hay una ramita de ginebra, evocativa de

Ginevra, delante de lo que parece ser una lámina de pórfido. Las ramas que lo enmarcan aluden a su virtud y a sus logros poéticos; la palma simboliza la piedad cristiana, en tanto que el

laurel es la corona de Apolo, dios clásico del saber. Una inscripción latina VIRTUTEM FORMA DECORAT, “la belleza adorna la virtud”, unifica todos los símbolos.

El cuadro de madera debió ser recortado hace algún tiempo, posiblemente para quitarle el área dañada, a lo largo del borde inferior. Es posible que el frente incluyera las manos de Ginevra. En la Colección Real Inglesa se encuentra un dibujo, hecho por Leonardo, de unas manos de mujer unidas como para sostener una ramita de ginebra, que quizá fuera un diseño preparatorio para la parte inferior del retrato, ya desaparecida.

El sello de cera roja en el reverso del cuadro fue agregado en 1733 por un príncipe de Liechtenstein. Considerando que para 1611 la familia Benci se había extinguido, es posible que el retrato ingresará a la colección del pequeño principado a comienzos del siglo XVII. En 1987 la Galería Nacional adquirió de Liechtenstein este extraordinario doble retrato pintado por Leonardo, que es, así mismo, su única obra fuera de Europa.

En la sala 7 se encuentra un diminuto cuadro de la Virgen y el Niño con una granada, proveniente del taller de Andrea del Verrocchio, que fue realizado posiblemente con la colaboración del joven Leonardo da Vinci. Las esculturas de Verrocchio se exponen en la sala 9.

Andrea del Castagno

Florentino, 1417/1419–1457

Retrato de un hombre, hacia 1450

Madera, 0,540 x 0,405 m
Colección Andrew W. Mellon 1937.1.17



El vigor que Castagno imparte a la figura es un ejemplo claro del interés que se despertó durante la primera parte del Renacimiento por la apariencia física del individuo. Este retrato de busto, en el que se alcanza a ver una mano levantada, es fuera de lo común en la tradición retratista italiana de la época. Es una de las primeras imágenes que se conservan en la que el personaje vuelve la cabeza tres cuartos para mirar al espectador. La idea de Castagno, de un cuerpo truncado justo por debajo del pecho, revela quizá la influencia de los retratos de busto, tallados, de la antigüedad romana.

Este cuadro de Andrea Castagno, pintado 25 años antes que los demás retratos en esta sala, muestra una solidez escultórica lograda por medio de contrastes abruptos de luz y sombras en su modelado. Para dar la apariencia de espacio tridimensional, vale mencionar el reflejo luminoso y nítido que acentúa la línea del mentón. En los retratos de época posterior, presentes en esta sala, se utilizan transiciones imperceptibles de luz a sombra, perspectiva atmosférica, con tonos que van del más pálido al más oscuro.

La misma fuerza dinámica de las imágenes de Castagno puede apreciarse en su escudo, usado durante los desfiles en Florencia, El joven David, expuesto en la sala 4.



Botticelli

Florentino, 1444/1445–1510

Retrato de un joven sosteniendo un medallón, hacia 1480–1485

Madera, 0,587 x 0,397 m
Colección privada. Préstamo

El joven elegante de este retrato tiene en sus manos un medallón que presenta discretamente a la admiración del espectador. Lo que el título llama medallón es en realidad un fragmento cortado de un cuadro religioso de mediados del siglo XIV, en el que se muestra un santo con la mano en alto en ademán de bendecir. Botticelli insertó en su cuadro este fragmento más antiguo, no lo pintó. Hoy no es posible identificar la figura medieval del medallón, seguramente el santo patrono del joven del retrato, por lo que el nombre de éste sigue también sin conocerse.

La graciosa silueta de la figura, situada dentro de un espacio claramente estructurado entre un parapeto y una ventana, lo realiza el artista con sus célebres contornos fluidos. Botticelli, que en un principio recibió la influencia de Andrea del Verrocchio, comenzó como asistente de Fra Filippo Lippi.

Las obras de tema religioso de Botticelli se encuentran en la sala 7, adyacente, así como dos retratos más, uno de ellos el de Giuliano de' Medici.

Filippino Lippi

Florentino, hacia 1457–1504

Retrato de un joven, hacia 1485

Madera, 0,510 x 0,355 m
Colección Andrew W. Mellon 1937.1.20



Los métodos de trabajo de los pintores del Renacimiento se hacen evidentes aquí al observar las líneas grabadas en la capa de yeso preparatoria. Un dibujo preliminar del tamaño del retrato se colocaba sobre la tabla, estando todavía húmeda la última capa de yeso, y se trazaban los contornos a través del papel. Estas líneas guías, pueden observarse más fácilmente, sobre todo, alrededor de los bordes de la ventana, al mirar el cuadro de lado. Una cuidadosa inspección del cielo azul, a los lados del gorro rojo, revela el diseño de otra ventana, ausente en la composición final.

Filippino no permitió que nada distrajera la atención de su representación sincera del personaje. Su rostro hermoso y al mismo tiempo poseedor de gran integridad, es la imagen depurada del ideal florentino de hombría. Luego de la muerte de su padre, Fra Filippo Lippi, Filippino Lippi estudió con Botticelli, quien a su vez había sido discípulo de Fra Filippo.

Los cuadros de tema religioso de Filippino Lippi se encuentran en la sala 7, adyacente; las obras de su padre están en la sala 4.

Maestro del retablo del Santo Spirito

Florentino, activo a principios del siglo XVI

Retrato de un joven, hacia 1505



Traspasado de la tabla al lienzo y lámina de pulpa de madera comprimida, 0,516 x 0,340 m
Colección Samuel H. Kress 1939.1.294

Este pintor, no identificado, recibe el nombre de los tres retablos que creó para la iglesia del Santo Spirito, en Florencia. En esta obra, el caprichoso diseño del castillo del fondo evoca la arquitectura holandesa, lo

que indica que el artista, de origen florentino, conocía la pintura de los Países Bajos.

La postura general del joven, así como la forma del cuadro, sugieren la posible apariencia original del retrato de *Ginevra de' Benci*, por Leonardo da Vinci, antes de que fuera recortado en su parte inferior. No hay duda de que el Maestro del retablo de Santo Spirito se inspiró en otro cuadro de Leonardo, el celebrado retrato de la *Mona Lisa*, pintado alrededor de 1503 (Louvre, París), al pintar las manos cruzadas del joven en este retrato.

El retrato en el Renacimiento

Una característica sorprendente del Renacimiento es el retorno del retrato realista como un tema central del arte europeo. Durante la Edad Media se había limitado el retrato, casi completamente, a las figuras estilizadas de donantes en actitud de orar, arrodillados ante las imágenes religiosas que encargaban. Ejemplos de donantes medievales pueden verse en los cuadros por Bernardo Daddi (sala 1), Lippo Memmi y Andrea di Bartolo (sala 3), y en un bajorrelieve tallado por Tino di Camaino (sala 2).

El interés del Renacimiento por la relación del hombre a su medio ambiente dio origen a la representación del individuo en el mundo real, independiente de toda función simbólica en la iglesia o el estado. Los prototipos clásicos de la estructura de los retratos estaban basados en los bustos de mármol esculpido de la antigüedad romana y en los retratos de perfil de las monedas antiguas.

Un poco antes, en la primera mitad del siglo XV, los mecenas y los artistas italianos prefirieron la estructura de perfil para los retratos, como puede observarse en la sala 4. Sin embargo, en Italia, en este período posterior, tal vista, estrictamente de lado, fue reemplazada por la perspectiva de tres cuartos, que pone al personaje en contacto visual con el espectador. Este énfasis en la interacción personal tiene su origen en los retratos ejecutados por maestros de los Países Bajos, en lo que hoy es esencialmente Holanda y Bélgica. Los contactos culturales entre Italia y los Países Bajos eran parte de la relación bancaria y comercial entre éstos; los comerciantes italianos que visitaban los Países Bajos regresaban a su país con retratos del norte europeo y vice versa.

Dos de los cuadros que se exponen en la sala 39 son prueba interesante de este intercambio transcultural. El *Retrato de un Donante* y el *Retrato de una Donante*, fueron pintados por Petrus Christus alrededor de 1455 en Brujas, ciudad de la actual Bélgica, pero sus personajes, como lo indican sus escudos de armas, son una pareja italiana, de Génova.

Hubo asimismo un intercambio fructífero de técnicas pictóricas. Las pinturas italianas de la época anterior fueron realizadas, casi exclusivamente, al temple (huevo y pigmento), aplicado sobre tablas cubiertas de una primatura fina, blanca, llamada yeso. Los aglutinantes naturales del huevo fijaban al yeso los pigmentos de brillante colorido. En las últimas décadas del siglo XV, sin embargo, ya se había introducido de los Países Bajos la pintura al óleo. La mayoría de las pinturas en esta sala fueron hechas al temple, a menudo con capas finales de aceite, resina o barniz con tinte. Algunas de ellas, como el cuadro de Leonardo da Vinci, hace amplio uso de la pintura al óleo, la técnica nueva más apta para lograr una atmósfera fluida.

Florencia, siendo una república con gobierno elegido, difería notablemente en sus costumbres sociales de los centros políticos europeos regidos por las cortes reales. Como puede verse por la vestimenta sencilla en los retratos, por ejemplo, los ciudadanos florentinos tendían a restringir los colores de sus atuendos a tonos básicos de rojo, castaño, gris o negro, aunque los textiles lujosos eran el eje de su próspera economía. El hombre florentino, no importaba cuán acaudalado, llevaba las túnicas y gorros de los comerciantes de la clase media. Incluso la mujer florentina, en armonía con el gusto de la ciudad por la sencillez republicana, rara vez vestía los ricos brocados y damascos que usaban las nobles de los ducados y principados italianos. Las ropas más ornamentadas características de las ciudades italianas contemporáneas pueden verse en el *Retrato de una Dama*, por Neroccio de' Landi, de Siena (en la sala 8, cerca de esta sala).

Las obras de arte aquí comentadas pueden estar expuestas temporalmente en otras salas o retiradas de exposición.

© 1991 Board of Trustees, National Gallery of Art, Washington, March 1991

ESTA GUIA HA SIDO POSIBLE GRACIAS A KNIGHT FOUNDATION

Fondos adicionales para la traducción han sido donados por Melvin Henderson-Rubio (Microsoft Corporation) en honor de Mrs. Caroline Rubio Ruiz, Sra. Boni Moreno y a la memoria de Mr. James W. Harris.