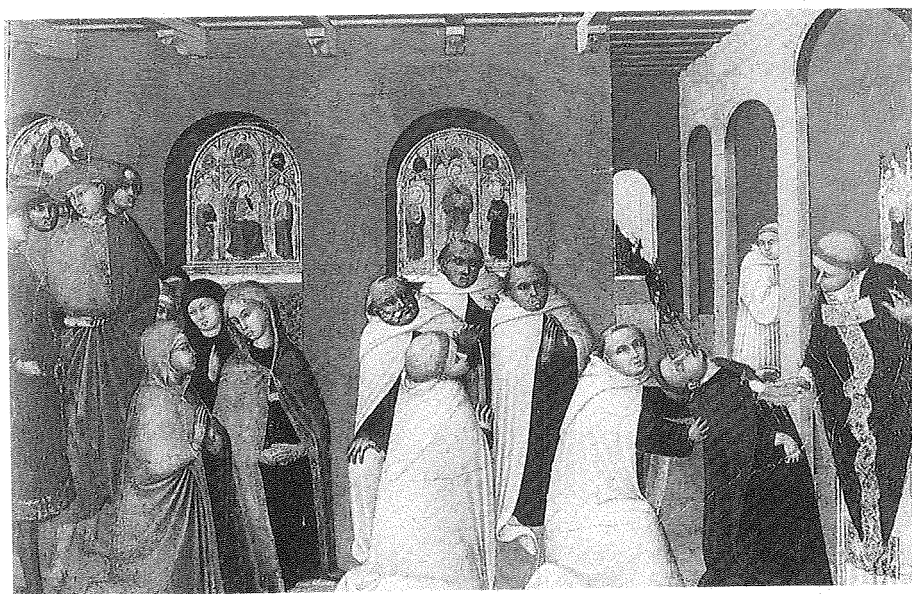


LA INSTAURACIÓN DEL CUADRO: LA MIRADA EN EL RENACIMIENTO

VÍCTOR I. STOICHITA
Universidad de Friburgo (Suiza)

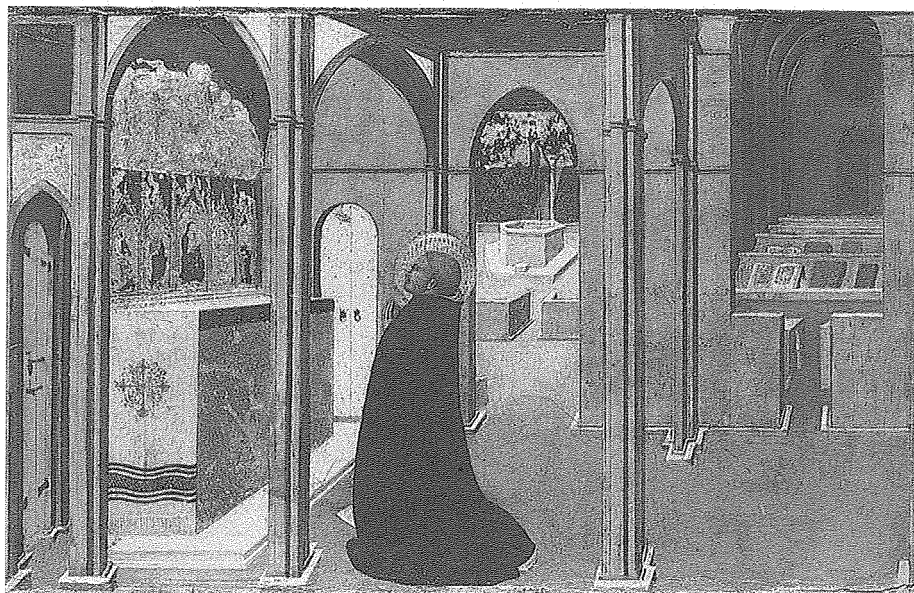
El *Milagro del Sacramento*, obra fechada en 1423 del pintor de sienés Stefano di Giovanni, más conocido por Il Sassetta, representa el interior de una iglesia decorada por obras de arte estrechamente integradas en el conjunto arquitectónico. En la trama narrativa de la historia, estas obras de arte desempeñan tan sólo un papel secundario. Se constituyen en telón de fondo de una escena que explica uno de los muchos milagros que el Medioevo nos transmitió: un monje carmelita al recibir la Eucaristía cae desmayado en brazos de sus compañeros; mientras la hostia sangra, de la boca del poseso sale el diablo.



Sassetta (Stefano di Giovanni), El milagro del sacramento, 1423-1426, The Bowes Museum, Durham.

El acontecimiento es tan fuerte, que polariza toda la atención de los presentes. Los frailes se apresuran, aunque asombrados, por atender al exorcisado; las damas que asisten a la misa se arrodillan ante tan gran milagro, los caballeros que las acompañan discuten acerca de su significación. Ninguno de ellos tiene tiempo para echar una mirada a las obras que decoran la iglesia. Y ésto sería, sin duda, pedirles demasiado: el espectáculo real es más vivo y más acuciante que el espectáculo pintado. A pesar de todo, relegadas y desatendidas, las obras de arte siguen estando aun presentes y contribuyen a conferir al lugar del milagro un carácter sagrado.

En otra escena que formaba parte del mismo retablo con el *Milagro del Sacramento*, Sassetta nos muestra cual debiera ser la actitud a adoptar frente a una imagen sacra. Vemos a Tomás de Aquino arrodillado y en oración ante el altar decorado por un hermoso políptico gótico. Es esta una actitud extrema, que va mucho mas allá, sin duda, de lo que habitualmente llamamos «contemplación estética». El contacto con la imagen es personal, íntimo, profundo y, lo que es más importante aun, mágico. Como en tantos otros ejemplos de la misma época, el retablo tiene la función precisa de actuar de intermediario entre el mundo real y el transcendental. Una nube dorada corona el políptico, y en ella aparece el mismísimo Jesucristo liberando la paloma del Espíritu Santo que se dirige hacia Tomás para inspirarlo en sus trabajos. La obra de arte es pues, en este caso, ocasión y soporte de una visión imaginaria. Si en el *Milagro del poseso* nadie mira los cuadros, en el *Santo Tomás rezando*, la mirada trasciende el cuadro mismo, lo atraviesa por decirlo de algun modo, en la búsqueda de una realidad suprasensorial.



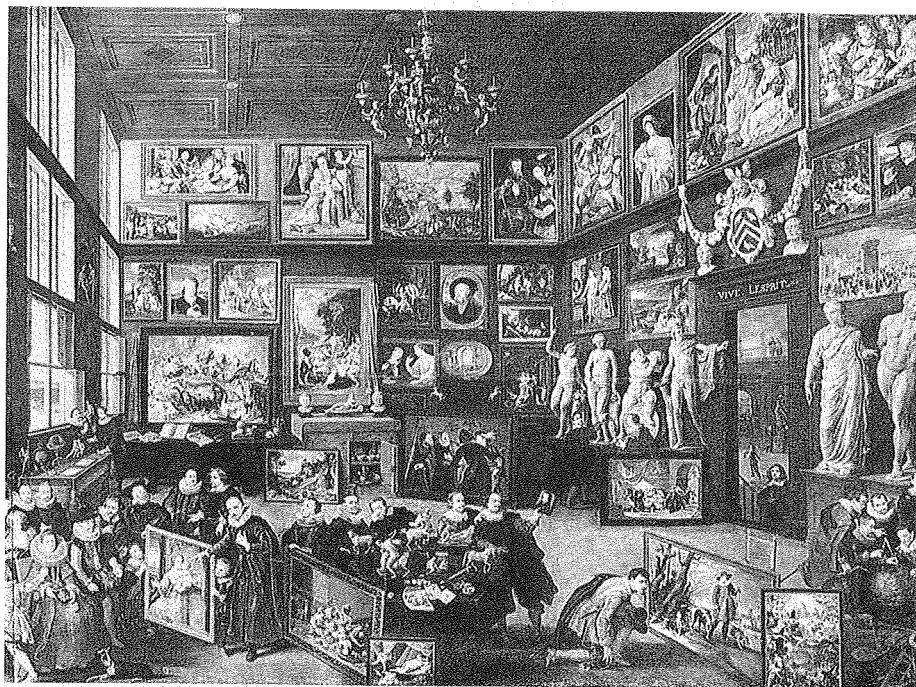
Sassetta (Stefano di Giovanni), *Santo Tomás rezando*, 1423-1426, Museo de Bellas Artes, Budapest.

Todo esto demuestra una profunda diferencia de concepción entre la actitud contemplativa todavía en uso en el Quattrocento y la nuestra.

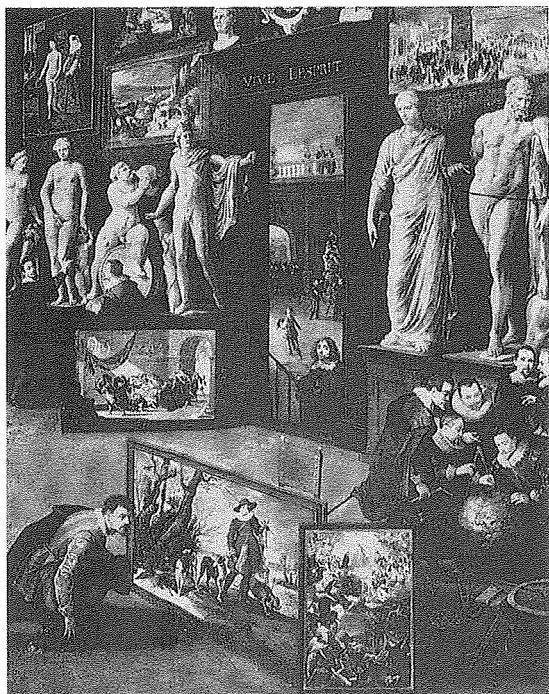
No es nada fácil determinar con exactitud el momento en el cual la mirada extática cedió paso a la mirada estética y con toda probabilidad, no se trata ni siquiera de un momento, sino de un proceso complicado y muy laborioso. En su libro *Vida y muerte del imagen. Una historia de la mirada en el Occidente* (1992) Régis Debray considera como seguro que la «estetización de las imágenes» comienza en el siglo XV y acaba en el siglo XIX (p. 243) sosteniendo, con razón, que este proceso se debe, en primer lugar, a la aparición de la colección privada entre los humanistas para hacerse definitivo en la época del nacimiento del Museo, alrededor de 1800.

Y en efecto, los cuadros que representan gabinetes de pintura de Amberes poco después de 1600, demuestran toda la importancia asumida por el coleccionismo privado en este cambio de paradigma.

Frente a los tradicionales lugares de exposición de imágenes (o sea, las iglesias) el gabinete privado es un espacio dedicado exclusivamente a las obras de arte. Las personas que lo frecuentan son «dilettantes» (*dilettants*) o «aficionados» (*amateurs*). Las obras son, de una parte, contempladas y discutidas y de otra parte vendidas y compradas. A veces ocurre también, en estos lugares, que un aficionado se arrodilla ante un cuadro, sin que este hecho sea, en absoluto, atribuible al ímpetu místico o a la devoción cristiana. Responsable es, en este caso, la curiosidad de ver mejor un detalle, el deseo de comprobar la calidad de la realización pictórica.



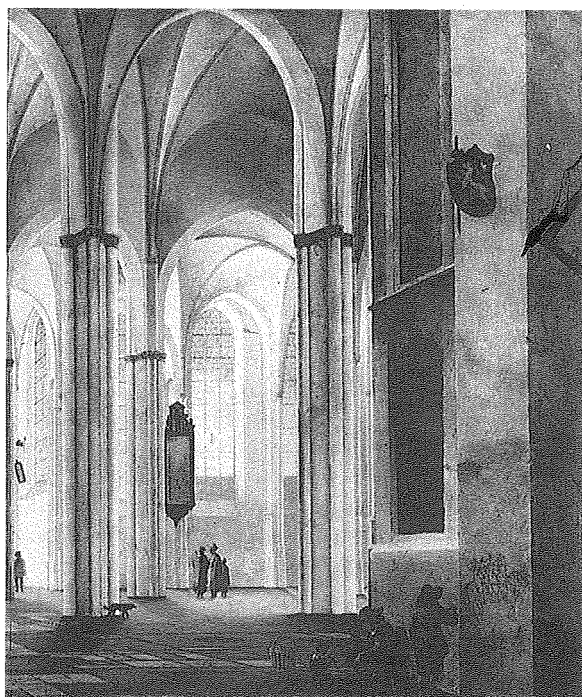
Willem de Haecht, *El gabinete de Cornelis van der Geest*, 1628, Amberes, Rubenshuis.



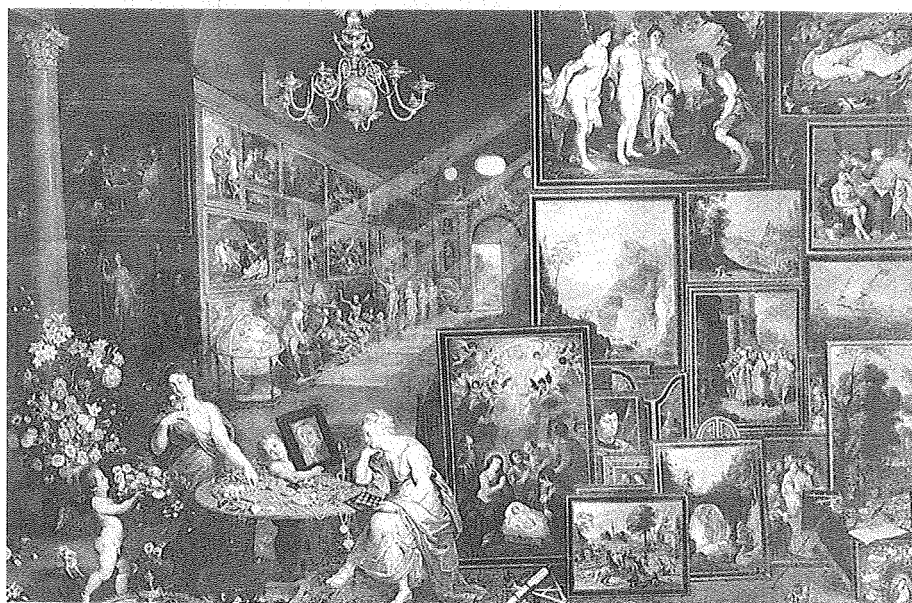
*Willem de Haecht,
El gabinete de Cornelis
van der Geest
(detalle).*

*Willem de Haecht,
El gabinete de Cornelis
van der Geest
(detalle).*





Interior de la iglesia.



Jan Brueghel, Alegoría de la vista y del olfato, hacia 1617, Madrid, Prado.

No podrá, sin embargo, pasarnos desapercibido que, a lo largo de este proceso, lo que cambia no es sólo el *lugar de exposición* y la *actitud del contemplador*, sino también (o quizás antes que nada) el mismo *objeto de la contemplación*: si Tomás de Aquino se arrodillaba delante de un *retablo*, el aficionado de Amberes se pone en cuclillas frente a un *cuadro*.

El nacimiento del cuadro es, en la perspectiva de los medios de comunicación y de expresión, sin duda, el mayor acontecimiento de la historia del arte en la época moderna. Me propongo en lo que seguirá de mi exposición, enfocar las modalidades en las que este nacimiento tuvo lugar. Mi meta es pues la de establecer, en los límites de lo posible y a través de algunos ejemplos, como se realizó el paso de la imagen de función devota a la imagen con función estética y cuales son las implicaciones de este tránsito. En los «gabinetes de pintura» de la primera mitad de siglo XVII, el sistema moderno de presentación de los objetos artísticos ha cristalizado ya. Estos espacios están ocupados por entero de obras de arte, en su mayoría pinturas de forma rectangular, sobre tabla o tela, que cuelgan en las paredes. De vez en cuando, la mirada atenta descubre unos signos que rompen la monotonía de la presentación. Unos pocos cuadros —los más importantes y probablemente también los más caros— van provistos de una cortina que llama la atención sobre el valor de la obra expuesta. Otros cuadros se presentan de manera irregular, como por ejemplo aquellos que son objeto de una contemplación especial, al situarse en el primer término de la representación. Otros, al fin, se apoyan directamente sobre el suelo, como aguardando a que el dueño de la galería les encuentre un lugar adecuado en la pared. Observamos que con frecuencia éstas suelen ser obras de arte sagrado. Tal es el caso, por ejemplo, del *Nacimiento* visible en el centro de la *Alegoría de la vista y del olfato* hoy en el Prado, realizada en 1617 por Jan Brueghel. Este cuadro de gran formato estuvo, con toda probabilidad, originariamente destinado a una iglesia y su actual presencia en una galería de arte se debe al hecho que, a partir del siglo XVI, las guerras de religión provocan una crisis en el arte sagrado y particularmente un ataque a su función de culto.

Mientras las iglesias se vacían de imágenes, éstas afluyen, en un proceso compensatorio, a los nuevos lugares de culto (es decir a las galerías que se están formando), donde, como advertimos, su lugar en el sistema supersaturado de la exposición no está establecido a priori. Considerando los gabinetes alegóricos de Amberes, observamos que, aparte los grandes cuadros de tema religioso, aparecen obras cuya integración en el nuevo sistema expositivo resulta, si cabe, más problemática. Se trata de dípticos, trípticos y polípticos que, visto su formato irregular, parecen ser rechazados por el orden de exposición. En otras palabras y para ser más claros, podemos fácilmente imaginar que el *Nacimiento* reemplace por ejemplo (según la voluntad del dueño de la galería) el paisaje colgado en su proximidad, encajando casi perfectamente en el espacio de la pared. En cambio, no podemos imaginar lo mismo de los retablos que se amontonan a pocos metros. Esta constatación nos lleva a otra: de manera visible la *Alegoría* de Brueghel nos confirma una hipótesis singular: la existencia de imágenes (tal el cuadro del *Nacimiento*) que podrían, sin mayores problemas, funcionar como «objetos de culto» en un contexto eclesiástico y redefinirse como «obras de arte» en el contexto del gabinete. El formato rectangular es en este caso una condición que facilita el trasvase. La aparición del cuadro, en cuanto objeto ambivalente es pues anterior a la formación misma



Duccio di Buonisegna, La Madonna Rucellai, 1285, Florencia, Uffizi.

Para contestar a esta pregunta debemos volver a Italia y considerar la época de transición entre el Medioevo y el Renacimiento. Es en esta época cuando un nuevo tipo de imagen cristaliza. Me refiero al cuadro de altar. En la mayoría de los casos se trata de una obra pictórica, fruto de la previa colaboración entre un carpintero (*legnainolo*) que lo fabricaba y el pintor (*dipintore*) que lo pintaba. El trabajo del primero precedía pues el del segundo. En su taller, el pintor llenaba de figuras una superficie dada, que le había llegado ya enmarcada en vistas a un lugar de exposición determinado. Los documentos que de esta época se conservan nos informan de que, con frecuencia, la fabricación de la tabla, su enmarcamiento y su dorado eran más laboriosos y en consecuencia, mejor remunerados, que la pintura misma. Esta última gozaba sin embargo, de un prestigio que va más allá del valor económico directo.

Uno de los primeros testimonios en relación a este hecho nos viene de Vasari y concierne la *Madonna Ruccellai* de Duccio, obra que él atribuía a Cimabue:

«Fece poi per la chiesa de Santa Maria Novella la tavola di Nostra Donna, che é posta in alto fra la capella de'Rucellai e quella Bardi da Vernio; la qual opera fu di maggior grandezza, che figura che fusse stata insin a quel tempo; ed alcuni angeli che le sono intorno, mostrano, anchor ch'egli avesse la maniera greca, cha s'ando accostando in parte al lineamento e modo della moderna, onde fu quest'opera di tanta maraviglia ne'popoli di quell'età, per non si essere veduto insino allora meglio, che da casa di Cimabue fu con molta festa e con le trombe, alla chiesa portata con solennissima processione, ed egli percio molto premiato ed onorato. Dicesi, ed in certi ricordi di vecchi pittori si legge, che mentre Cimabue la detta tavola dipigneva in certi orti appresso porta S. Pietro, passo il re Carlo il vecchio d' Angio per Firenze, e che fra le molte accoglienze fattegli dagli uomini di questa città, lo condussero a vedere la tavola de Cimabue, e che per non essere ancora stata veduta da nessuno, nel mostrarsi al Re vi concorsero tutti gli uomini e tutte le donne di Firenze, con grandissima festa e con la maggior calca al mondo. laonde per l'allegrezza che ne ebbero i vicini, chiamarono quel luogo Borgo Allegri, il quale col tempo messo fra le mura della città, ha poi sempre ritenuto il medesimo nome.»

«Hizo después para la iglesia de santa Maria Novella la tabla de Nuestra Señora, que está colocada en lo alto de la capilla Rucellai y aquella de Bardi de Vernio; la cual obra fué de mayor tamaño, que lo habitual en aquel tiempo; y algunos ángeles que le están alrededor, muestran aun que él tenía la manera greca, que se iba aproximando en parte por su linealismo al modo moderno, y así fue que esta obra de tanta maravilla causo en el pueblo de aquella época, por no haberse visto nada mejor hasta entonces, que desde la casa de Cimabue fué transportado con mucha fiesta y con el sonido de las trompetas, en solemnísima procesión a la iglesia, y el artista fue por esta razón muy premiado y honrado. Se dice, y en ciertos recuerdos de antiguos pintores se lee, que mientras Cimabue pintaba la susodicha tabla en ciertos huertos cercanos a la Puerta San Pedro, paso el rey Carlos el Viejo de Anjou por Florencia, y que entre los numerosos actos de hospitalidad que le hicieron los hombres de esta ciudad, lo acompañaron a ver la tabla de Cimabue, y que por no haber sido aquella vista aun por nadie, al serle mostrada al Rey acudieron todos los hombres y todas las mujeres de Florencia, con grandísima fiesta y con el mayor jolgorio del mundo: De donde por la alegría que alli tuvieron los vecinos, llamaron al lugar Borgo Allegri, el cual si bien con el tiempo quedó entre los muros de la ciudad, ha conservado siempre el mismo nombre.»

Se trata, lo vemos, de un texto muy complicado. Considerémoslo pues atentamente. Como se sabe, la *Vida de Cimabue*, de donde he extraído la cita, abre el libro de Vasari dedicado a las biografías de los artistas italianos. Vasari, que publica su libro en 1550 y lo reedita, con addendas y correcciones en 1564, propone una historia del arte (o mejor dicho: la primera historia del arte del Occidente) basada en una concepción heroica de la personalidad del artista creador. Su interés se centra en sacar a la luz el papel desempeñado en la evolución del arte italiano (y europeo) por los artistas toscanos. En esta historia, Cimabue es el primer héroe, y la *Madonna Ruccellai* la primera hazaña. En qué consiste ésta?

El biógrafo empieza su relación de manera muy prudente, diciéndonos que se trata de una imagen sagrada que representa a la Virgen. La palabra utilizada por Vasari para designar la obra es neutral: una tabla. Me explico, emplea un término técnico y no uno estético. Esta tabla, hecha para una iglesia, se expone en un lugar de excepción («puesta en alto entre la capilla Rucellai y la capilla de' Bardi»). Vasari no dice las razones por las cuales la *Madonna* fue colgada allá, y los comentaristas posteriores no han logrado resolver todos los interrogantes que esta afirmación conlleva.

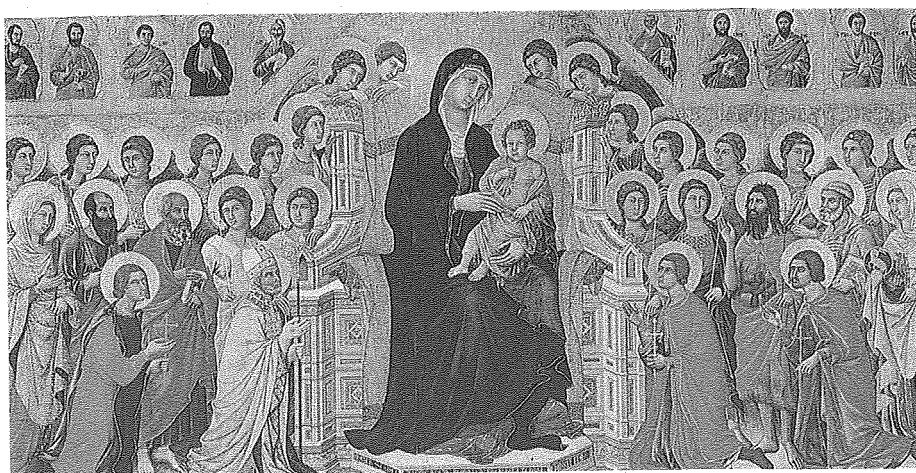
Lo cierto es que, en tiempos de Vasari, la *Madonna Rucellai* no se exponía ni sobre el altar mayor de Santa María Novella, ni sobre el altar lateral de una de sus capillas, como hubiera sido lo normal, sino en el espacio entre dos capillas, en la parte superior del muro o de la pilastra que las separaba. De manera que la tabla de Cimabue quedaba en cierto modo descontextualizada, pasando su función sagrada de principal a secundaria. Debido a su poco habitual lugar de exposición se proponía a la mirada del espectador de una manera directa y clara con todos los ingredientes para provocar un choque visual.

Es muy significativo el hecho que, en la frase de Vasari, la *Madonna Rucellai* se transforma de simple «tabla» en una «obra». Esta se sale pues de la norma de las demás tablas de altar. El hecho queda indirectamente subrayado por el biógrafo cuando especifica que «la obra fue de mayor tamaño que todas las demás figuras de su tiempo»). Una vez efectuado el pasaje de «tabla» a «obra», el comentario vasariano se puede desarrollar en la dirección de una hermenéutica del estilo. Es la «manera moderna», opuesta a la «manera griega», lo que hace que la *Madonna Rucellai* no se considere sólo como una simple tabla, si no como una «obra» que provoca como reacción inmediata «la maraviglia del pueblo».

Esta última afirmación merece toda nuestra atención, pues Vasari introduce una noción extremadamente importante, la *maraviglia* como actitud estética, que el biógrafo atribuye —hecho aun más importante— no a tal o a tal otro espectador aislado, sino a un espectador colectivo: al «pueblo». No cabe ninguna duda de que Vasari atribuye el origen de esta democrática maravilla a las cualidades estilísticas de la obra («per non si essere veduto insino allora meglio»), y a una sorprendente capacidad del «pueblo» de juzgar una «obra» en términos de oposición estilística y de valor formal. Debemos reflexionar sobre la exactitud histórica de las afirmaciones vasarianas, cuyas intenciones se transparentan con nitidez. Se trata de la formación simultánea de dos mitos: el mito nacional del artista heroico, y el mito de la obra de arte inaugural. Consecuencia inmediata es la aparición de un segundo espacio sagrado, que precede lógica y cronológicamente al *espacio de exposición* de la obra. Se trata del *espacio de su creación*, o sea del taller del artista. La «solenissima pocessione» durante la cual la *Madonna Rucellai* fue transportada desde la casa de Cimabue a Santa María Novella, está calcada sobre la bien conocida costumbre de transportar imágenes milagrosas, sólo que, en este caso, el milagro pertenece al arte y la maravilla es de origen estético. El recurso al mito queda sugerido por el mismo Vasari en el párrafo final, que el autor pone bajo el signo de la leyenda (*Dicesi, ed in certi ricordi di vecchi pittori si legge che... Se dice, y en ciertos recuerdos de antiguos pintores se lee que..*). Lo que sigue —la relación de la visita de Carlo de Anjou al taller de Cimabue— es, a pesar de su carácter apócrifo, extremadamente significativo. Volviendo sobre sus propias anteriores anotaciones, Vasari habla esta vez de una mirada elitista, aristocrática, como primer acto

de la recepción de la obra de arte. La *mirada del monarca* precede la *mirada del pueblo*, instaure la obra de arte en su valor de «*maraviglia*» e instituye el espacio del taller en su valor de «*espacio sagrado*» originario, en el cual se produce, por decirlo así, la «*avant-première europea*» de la obra. En estas dos variantes de la fiesta popular sugeridas por el estreno de la *Madonna Rucellai* vemos como un reflejo tardío del conflicto entre las dos autoridades (la Iglesia y el Imperio, Güelfos y Gibelinos) que dominó los finales del siglo XIII y la primera parte del siglo XIV. En la relación inicial de Vasari es la autoridad eclesiástica la que instituye el espectáculo inaugural, en la segunda variante es la autoridad del monarca. La primera vez el espacio de estreno es la iglesia, la segunda vez, la anticipación es radical y el primer espacio de recepción es el propio taller del artista.

El hecho que la relación de Vasari, a pesar de la evidente mitificación del nacimiento de una obra maestra, contiene elementos historicamente comprobados, queda demostrado por otras fuentes escritas relacionadas con el estreno de otros célebres cuadros. Así, por ejemplo, una crónica anónima explica lo que sucedió exactamente el día 9 de Junio del 1311, cuando se estrenó la grande *Maestà* de Duccio, realizada para el Duomo de Siena:



Duccio di Buonisegna. *La Maestà*, 1308-1311, Siena, Museo de la Catedral.

«E in quello di che si porto al Duomo, si serrero le buttighe e ordino el Ves-covo una magna e divota compagnia di preti e frati con una solenne pocisione, acompagnata da' Signori Nove in mano tutti e piu degni erano apresso a detta tavola con lumi accesi in mano; e poi erano di dietro le donne e fanciugli con molta divo-zione: e acompagnarono la detta tavola per infinito al Duomo, facendo la pocisione intorno al Campo, come s'usa, sonando le chapane tutte a gloria, per divozione di tanta nobile tavola quanto é questa. La qual tavola fece Duccio di Niccolo dipintore, e fecesi in chasa de' Muciatti di fuore della porta a Stalloreggi.»

«El dia que la tabla se llevó a la Catedral, se cerraron las tiendas y el Obispo ordeno una magna y devota compañía de sacerdotes y frailes en solemne proce-

sión, acompañada de los Nueve Señores en formación y los más dignos estaban junto a la tabla con cirios en la mano; y después iban detrás la mujeres y niños con mucha devoción; y acompañaron la susodicha tabla finalmente a la catedral, haciendo una procesion alrededor del Campo, como se acostumbra, haciendo sonar las campanas todas a gloria, por devoción de tan noble tabla como es ésta. La cual tabla hizo Duccio di Niccolò pintor, y lo hizo en casa de Muciatti, en las afueras de la puerta de Stalloreghi».

Podemos observar con claridad que en la ciudad de Siena la autoridad religiosa (el Obispo) y la autoridad política (los Nueve Señores) encabezan el pueblo y dirigen la procesión que transporta la gran tabla, primero al centro cívico de la ciudad (el Campo) para instalarla después en el altar mayor de la catedral. Tal y como ocurría en la narración vasariana anteriormente citada, la crónica sienesa menciona el nombre del pintor (Duccio di Niccoló) y, algo muy importante también, el lugar donde la obra fué creada. A diferencia de Vasari no obstante, la intención del cronista anónimo no era en ningún modo la de hacer la historia del arte y de los artistas, sino la de escribir la crónica fiel de su ciudad. Los detalles relacionados con el nombre de Duccio y de su taller resultan por esta razón doblemente significativos: demuestran la importancia asumida por la creación artística en la vida de la «Comune».

Una inscripción que se encuentra sobre el peldaño del trono de la Virgen viene a apoyar y a completar esta observación. La inscripción es la siguiente:

MATER SCA (=sancta) DEI SIS C(A)USA SENIS REQUIEI SIS DUCIO
VITA (T)E QUIA PINXI(T) ITA

(Santa madre de Dios, seas causa de paz para Siena, seas vida para Duccio, porque es el quien te pintó así)

Es ésta la primera vez (que yo sepa) en la historia del arte europeo que ocurre algo parecido. A través de la inscripción, la tabla asume una doble función: la primera (y la más importante sin duda) resulta del valor mágico, «apotropaico» de la imagen: la Virgen garantiza la paz de la ciudad. La segunda función es de orden personal y afecta a la persona del pintor: la pintura garantiza su larga vida (nos llega casi a decir «su inmortalidad»). El hecho traduce la relación de la persona de la Virgen con su imagen. La misma persona de la Virgen garantiza la paz en Siena, su imagen pintada la fama del artista. El léxico utilizado por la inscripción no puede ser más claro: el *te pinxit* («te pintó») es la prueba que nos remite a la conciencia de la importancia asumida por el mismo acto de la pintura, y es un hecho sin precedentes. La palabra *ita* («así») completa esta constatación. Esta palabra nos aclara porque Duccio merece la inmortalidad, porque es él quien pintó la Virgen «así», o sea, tan bella.

Para entender todo el alcance de tan radical afirmación, tenemos que interrogarnos sobre los criterios estéticos existentes en Siena en la época de Duccio. La imagen más antigua que se encontraba colocada sobre el altar del Duomo de Siena es la conocida habitualmente con el nombre de *Madonna degli occhi grossi*. Cuando el «Comune» encargó a Duccio la *Maestà* se sentía muy clara la necesidad de sus-

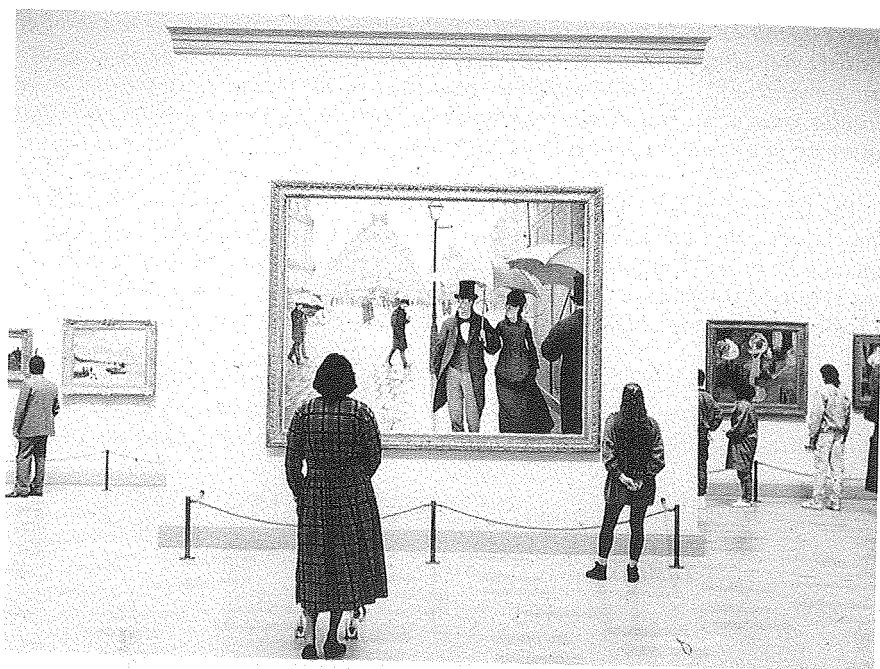


*Maestro Sienés,
Madonna degli
occhi grossi,
comienzos siglo XIII,
Siena, Pinacoteca.*

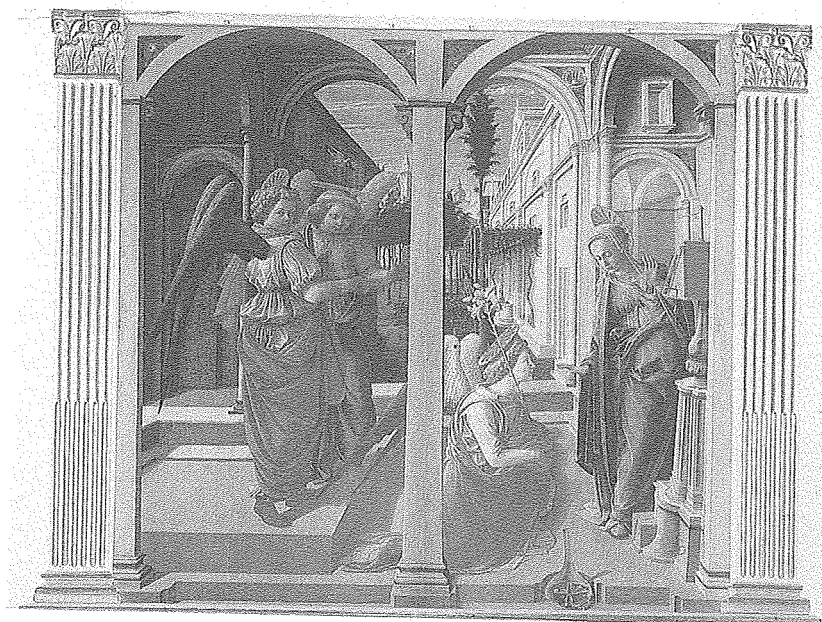
tituir la vieja imagen, estéticamente anticuada, por algo nuevo y de más impacto sobre el espectador. El resultado (y sobre todo el orgullo del creador y su pretensión de alcanzar la vida eterna de la fama a través de su hazaña), adquiere una significación más neta y precisa. Pintándola «así», Duccio se aleja conscientemente de la tradición y reemplaza el viejo prestigio mágico del icono inicial (el cual, según la leyenda, habría ayudado a los sieneses a vencer a los florentinos en la batalla de Monteperti) con un prestigio nuevo que irradia de la calidad pictórica de la obra.

Otra crónica sienesa, que data de 1313, pone las cosas en claro:

«E anco nel detto tempo e della Signoria predetta si fornì di fare la tavola dell'altare maggiore e fenne levata la quale sta ogi a l'altare di s, Bonifazio (...) e in questo modo fu promutata la detta tavola, perche fu fatta quella nuova, la quale é molto più bella e divota e magiore, ed á da lato dietro el Testamento vecchio e nuovo.»



Thomas Struth, The Art Institute in Chicago, fotografía, 1990

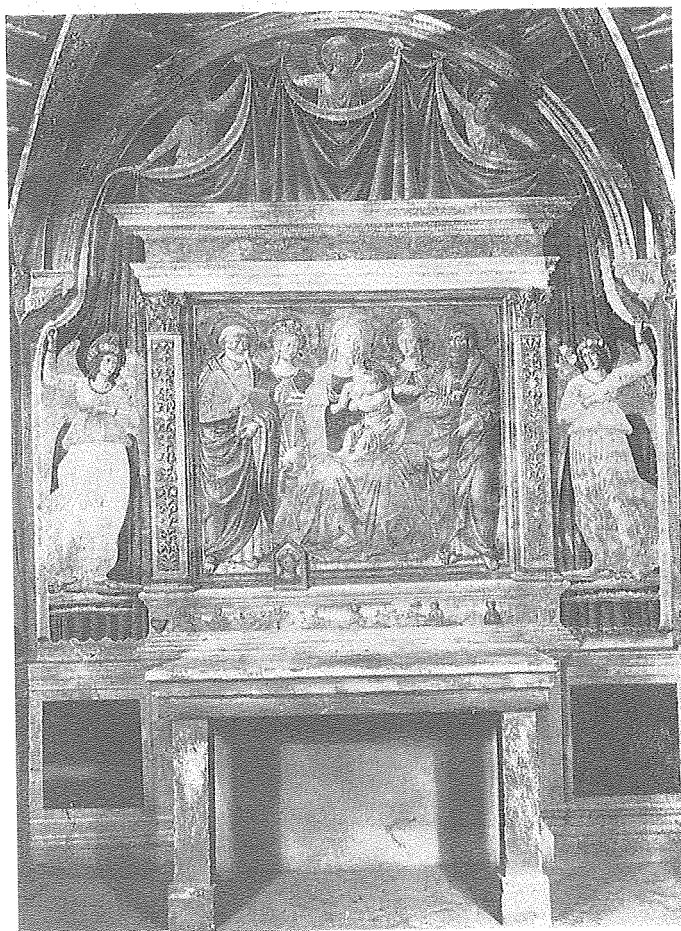


Filippo Lippi, Anunciación, 1440, San Lorenzo, Florencia.

« Y también en el mismo tiempo y bajo ordenes de la Signoria se mando hacer la tabla del altar mayor y se quito la que estaba alli para trasladarla al altar de San Bonifacio (..) y de este modo se cambió la mencionada tabla, porque se hizo aquella nueva, la cual es mucho más bella, devota, y grande, y tiene en la parte posterior el Testamento Antiguo y Nuevo.»

De los tres epítetos utilizados por el cronista para caracterizar la novedad de obra la obra de Duccio, uno (el primero) es estético (*più bella*), el segundo concierne a la función sagrada (*più devota*) y el tercero al tamaño (*più grande*). Los tres criterios forman, sin embargo, una unidad y uno apoya al otro. El tamaño y la belleza aumentan el carácter sagrado del icono:

« Ma prima che io vada piu innanzi ti voglio avvertire d'una cosa, cioè: la Madonna, che stava all'altar maggiore in Duomo (...) era una volta piu piccola e molto antica con figura di nostra Donna di mezzo taglio, cioè di mezzo rilievo, e



Benozzo Gozzoli,
Madonna delle Tose,
Castelfiorentino.



Rafael,
La Madonna
Sistina, Dresde,
Gemäldegalerie.
1513-14.

così le figure d'intorno: la quale sta attaccata al campanile dentro in Duomo, a lato alla porta del perdono senza altare (...). Poi si fé quella che della tavola con quello bello adorno d'intorno per onorare bene la nostra donna, come quella che merita quello a più dono per la grazia che ella fe' alla città di Siena e a'suoi cittadini». «

Pero antes de seguir adelante te quiero advertir una cosa, esto es: La Virgen, que estaba en el altar mayor en la Catedral(...) era en otro tiempo más pequeña y muy antigua con figura de Nuestra Señora, de medio relieve, y con figuras alrededor: ésta está ahora colocada en el campanario dentro de la Catedral, al lado de la puerta del Perdón sin altar (...). Después se hizo aquella de la tabla con aquel hermoso adorno para honrar bien, como se merece, a nuestra Señora que de esta manera tiene más dones por la gracia que hizo a la ciudad de Siena y a sus ciudadanos».



Quinten Massys
(Metsys), *La Virgen
de las cerezas*
(copia), hacia 1514,
Colección Edwards,
Cincinnati.

No queda de todo claro en el texto, si el sintagma «*quello bello adorno d'intorno per onorare bene la nostra Donna*» se refiere al cortejo de santos y ángeles que acompaña la Virgen de Duccio, o al conjunto de la fábrica del retablo, con su perfil extremadamente elaborado.

La «tabla» de Duccio (por emplear la misma palabra usada en todos los textos aquí citados) es un organismo complejo, definido por un marco gótico dorado. Debemos esperar casi la mitad del Quattrocento para encontrar, en la historia de la tabla de altar, un momento de máxima simplificación sobre el cual es bueno que nos demoremos un poco.

En 1434, con ocasión de la decoración de las capillas laterales de la Iglesia de San Lorenzo de Florencia, recién estructurada según nuevos principios de organización espacial por Filippo Brunelleschi, se manda hacer —y es por la primera vez que ello ocurre— «*una tabula quadrada et sine civoriis, picta honorabiliter*». El nuevo organismo de la *tabula cuadrada* es un dispositivo óptico basado en la perspectiva central y que utiliza el marco fingido para crear una relación lúdica entre el espacio de la imagen y el del espectador. La *Anunciación* de Lorenzo Lippi (1440), que es el primer fruto de esta nueva manera de concebir la imagen, tiene un primer plano que tematiza la frontera estética como zona ambivalente, como

umbral que pertenece en la misma medida a dos mundos: al de la ficción y al de la realidad. Para aumentar esta impresión uno de los ángeles que acompaña al arcángel Gabriel echa una mirada directa al espectador, como para atraerle al interior del cuadro.

Sólo pocos años antes, recordémoslo, Sassetta nos dejaba un interior de iglesia donde los espectadores pasaban indiferentes delante de los retablos. A partir de Lippi, la *tabula cuadrada* se concibe como una «trampa», como una imagen que, en principio, no puede dejar indiferente a nadie.

Y a partir de este momento las cosas se aceleran enormemente.

Neri di Bicci, pintor mediocre, que sin embargo, tiene el mérito de habernos legado con su diario una de la fuentes de primera mano sobre las condiciones concretas del trabajo en una *bottega* del Quattrocento, anota, el 1 de Septiembre de 1454, que el carpintero acaba de librarle *una tavola di legname, cioè il quadro solo*. Una nueva palabra (el cuadro) acaba de nacer, con ella se da un nombre a la instauración definitiva de un nuevo medio de comunicación artística.

Desde Neri di Bici y hasta a Rafael el cuadro se desarrolla como una realidad consciente de su carácter de imagen de ficción. La *Madonna Sistina* señala, en este sentido, una cumbre. El dispositivo de presentación de la Virgen (cortinas, marco, miradas y gestos) son algunos de los elementos que contribuyen a la comunicación de un mensaje auto-representativo y auto-celebrativo. En la *Madonna Sistina* no es sólo la Virgen la que se ofrece ante la mirada deslumbrada del espectador como en una visión si no también el propio cuadro, de increíble belleza, que representa esta visión. Gracias a la manera de Rafael que usa y juega aquí con la definición albertiana de cuadro como «ventana abierta», nadie podría establecer con exactitud donde acaba la visión y donde empieza el cuadro.

Volvamos, tras este rápido periplo, a nuestro punto de partida y miremos, otra vez, los gabinetes de pintura de comienzos del siglo XVII. En el museo imaginario de Jan Brueghel, el *Nacimiento* es un cuadro a punto de perder su connotación primaria de imagen de devoción, para integrarse, substituyendo, por ejemplo, a un paisaje, al sistema de imágenes con función estética. En el gabinete van der Geest de Wilhelm van Haecht, en el primer término de la izquierda, la noble compañía discute en torno a una célebre obra de Quintin Massys, conocida bajo el nombre de la *Virgen de las Cerezas*. Su presentación en primer plano quiere atraer nuestra atención sobre el carácter excepcional e insustituible de este cuadro. Según la leyenda, los archiduques Alberto e Isabel de Austria deseaban adquirirlo, pero su dueño, el marchante Van der Geest, resistió como mejor pudo a todas las atractivas ofertas de los soberanos.

Mirando esta obra con atención, podemos imaginar con facilidad cual puede ser el contenido de la discusión. No es sobre el valor de icono (todavía persistente) acerca del cual los presentes discuten, sino, con toda probabilidad, sobre el valor (artístico/económico) del cuadro. Se trata pues de una obra cuyo verdadero ambiente es en una colección de arte. Aquí, el cuadro «La Virgen de la Cerezas» no tiene que substituir para sobrevivir a ningún otro cuadro más moderno —supongamos a un paisaje o a una naturaleza muerta, porque se propone ella misma como una anticipación importante de la propia modernidad. En este icono contemplado ahora como cuadro, paisaje o naturaleza muerta están ya presentes, ocupando los márgenes de la representación (el primero y el último término) y definiéndolo como el medio de expresión de una nueva sensibilidad.

Bibliografía

- **Para la evolución de la función de las imágenes:** R. Debray, *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Paris, 1992; H. Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, Munich, 1990;
- **Para el cuadro de altar:** J. Burckhardt, 'Das Altarbild', in: *Beträge zur Kunstgeschichte von Italien*, Basilea, 1898; P. Humfrey/M. Kemp, *The Altarpiece in the Renaissance*, Cambridge, 1990; A. Chastel, *La Pala*, París, 1993; E. Borsook/G. Superbi (eds.), *The Italian Altarpiece*, Oxford, 1994.
- **Para cuadro y visión:** V. I. Stoichita, *Visionary Experience in the Golden Age of Spanish Art*, Londres, 1995.
- **Para la aparición de la *tabula quadrata*:** C. Gilbert, «Peintres et menuisiers au début de la Renaissance en Italie», *Revue de l'Art*, 37 (1977), pgs. 9-28; C. Gardner von Teuffel, «Lorenzo Monaco, Filippo Lippi und Filippo Brunelleschi: die Erfindung der Renaissancepala», *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 45 (1982), pgs. 1-30; H. Locher, «Das gerahmte Altarbild im Umkreis Brunelleschis», *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 56 (1993), pgs. 487-507.
- **Para la noción de *cuadro*:** V. I. Stoichita, *L'Instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des Temps modernes*, París, 1993; H. Belting/C. Kruse, *Die Erfindung des Gemäldes: das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei*, Munich, 1994.
- **Los textos sobre la *Maestà* de Duccio** fueron publicados por G. Milanesi, *Documenti per la Storia dell'Arte senese*, I, Siena, 1854.