

La presencia de la *Grazia* en la estética del Renacimiento

Rocío de la Villa

Universidad Autónoma de Madrid

En el Renacimiento aparecen por vez primera algunos de los síntomas que más tarde constituirán rasgos definitorios de la estética moderna: la autonomía del arte y del artista, de la creación y el placer estéticos, la humanización de la experiencia estética y de la belleza, la investigación sobre la posibilidad de un equilibrio entre objetividad y subjetividad cuyo fruto es un proyecto unitario del arte —que, salvo excepciones queda sólo en proyecto fallido— y el surgimiento de la crítica artística junto a la creciente preocupación por el ámbito del gusto.

Si este convulsivo período de la historia de las ideas estéticas y la teoría del arte cabe iniciarlo en el *Libro dell'arte* de Cennini y fijar su disolución en la tratadística del manierismo, haremos un recorrido desde el *giudizio del gusto*. Y en este transcurso, desde la búsqueda de la belleza objetiva hasta la subjetiva recepción de ésta en la obra de arte, deberemos contar con la oscilación que el Renacimiento hace desde la belleza a la noción de *grazia*. La *grazia* no supone una traducción ni siquiera restringida de la idea de belleza. La noción de *grazia* se encuentra presente en los diversos planos de la complejidad de la dimensión estética del Renacimiento; está en el origen del proyecto y por ello también en lo que hoy podemos llamar su culminación y disolución.

Anthony Blunt en su obra *Teoría de las artes en Italia 1450-1600*, posteriormente aceptada como manual, describió una *línea de evolución* de la noción de *grazia*: desde su protagonismo en el pensamiento neoplatónico florentino como una concepción fundamentalmente filosófica a su extrapolación en la tratadística cortesana en tanto ideal de actuación del hombre, y por último, a través de ésta, la apropiación del término por Vasari, quien la habría transformado en la categoría central de sus *Vite*.

Su enfoque contrasta significativamente con la *Literatura artística* de Schlosser y así mismo con la *Historia de la crítica de arte* de Venturi, que habrían pasado por alto tal protagonismo; y sin duda influye en los estudios posteriores sobre la teoría del arte renacentista.

Esto es, la simplificación pedagógica de Blunt, cuyo estudio sagaz en contacto con las fuentes había subra-

yado la importancia de la *grazia* en la estética renacentista, llevó a otros, a menudo no tan perspicaces o escrupulosos en su rigor intelectual, a dar por tópico establecido la línea evolutiva descrita, como un sucesivo contagio desde la estética filosófica a la literatura cortesana y finalmente a la historiografía y crítica de arte.

Frente a ello, desde mi punto de vista, la presencia de la noción de *grazia* se halla a la raíz de la cultura renacentista y se encuentra presente *simultáneamente*, aunque no de un modo homogéneo, en los diferentes planos de la dimensión estética; es decir, aun cuando el predominio desigual en la época del pensamiento estético-filosófico, la moda cultural esteticista y las teorías y críticas del arte suponga una determinación cada vez más concreta: sobre todo en el *Cinquecento*, en los trabajos de Rafael y Miguel Ángel y la crítica vasariana.

Ya en los comienzos del Renacimiento está presente la idea de *grazia* como una herencia del pensamiento cristiano-medieval. La *gratia* es un don de Dios y, en su raíz etimológica se descubre su sentido último, amor. El lenguaje religioso contagia los hábitos verbales de cortesía; y estos en boca de los humanistas encuentran ecos en la retórica romana (Cicerón, Quintiliano), retomando por último su sentido en Grecia.

Charis, dijo Empédocles, tiene horror de la intolerable necesidad. Y así la gracia conecta con la nueva libertad del hombre propugnada por el movimiento humanista. Pero también la gracia significaba encanto, hechizo, fascinación. El humanista León Battista Alberti identificará la búsqueda de belleza del artista como búsqueda de gracia. Es en este marco «all'antica», donde debe entenderse la sinonimia de belleza y gracia en Alberti: La belleza ideal, que puede ser construida a través de leyes aritméticas por el hombre, tiene un fundamento orgánico que asegura hasta cierto punto el agrado, el encanto de la obra de arte.

Síntoma del humanismo es también el protagonismo que adquiere la *grazia* en el pensamiento de Marsilio Ficino, demostrada en aquella belleza del rostro humano no atribuible a las meras proporciones, ya señalada por

Plotino. La *grazia*, como esplendor de belleza, o punto inicial de la dinámica del amor o 'deseo de belleza', realización tangible y superior de las preparaciones a la belleza, está inscrita en la jovial idealización del hombre ficiniano. Pero la *grazia*, en cuanto estado de *voluptas* traído a la tierra a la par de la divinización del hombre, no sólo fructificó en una tratadística cortesana, que intentó concretar los rasgos sintomáticos de la actuación de tal estado en un ámbito fuertemente esteticista, hasta justificar y legitimar una serie de modas que reforzaban la complicidad de las élites.

El enigmático sentido de la *grazia* tal como había sido expuesta por Ficino, con un lenguaje en el que confluían la metafísica y la religión en el discurso estético, se intentó atrapar en la crítica artística de su tiempo, por los mismos académicos de Careggi.

Giovanni Pico della Mirandola, quien también estaba comprometido en la investigación metafísica de la *grazia*, como podemos apreciar en el *Commento sopra la Canzone d'amore* de Benivieni, intentó aplicarla cual categoría crítica en su valoración de la obra poética de Lorenzo de Medici, al que dirigió su epístola laudatoria. La *grazia* como sinónimo del 'non so che' petrarquiano, y todavía más concretamente como efecto 'dolcemente grave, gravemente amabil' nos emulan el tipo de gusto a la moda entre las élites en la Florencia de Botticelli.

Aún de mayor importancia es la tarea crítica en el campo de las artes plásticas de Cristóforo Landino. Sabido es que en su introducción a la *Divina Comedia* Landino hace un repaso del arte desde la Antigüedad. Al abordar a los artistas inmediatamente precedentes a su tiempo, usa dos veces la noción de *grazia*. Una para elogiar al escultor Desiderio da Sagnano, del que allí se dice que poseía la 'máxima gratia'. En la segunda, califica a Filippo Lippi de 'gratioso', 'ornato' y notablemente hábil. Hay, desde luego, ciertas semejanzas entre ellos. Sobre la caracterización de Landino, además, había consenso. Poliziano escribió un epígrafe para el artista que decía: «aquí yazco, Filippo, gloria de la pintura. A nadie es desconocida la maravillosa *gratia* de mi mano».

Es interesante señalar cómo ya en el *Quattrocento* la *grazia* en cuanto categoría crítica denota una propiedad del artista, que él infunde en la obra, reteniendo el sentido helénico, pero sobre todo cristiano después retomado por el neoplatonismo florentino y que más tarde seguirá, como veremos, la posición vasariana. Por otra parte, hay una línea de conexión —todavía insuficientemente esclarecida— que liga las propuestas estilísticas desde Filippo Lippi a Perugino y Rafael, y cuyos alejados son Verrocchio, Botticelli y el mismo Leonardo, quien ya habló de la forma de conseguir la *grazia* en la representación del cuerpo humano. Y Vasari, ampliando la apreciación de Landino, reconoce en la obra de todos ellos la *grazia*; aunque hará de Rafael su prototipo, modelo en las tipologías de artistas de la teoría del arte del manierismo.

Rafael es también para A. Chastel el encarnador de la lozana jovialidad, el eros y la *grazia* ficinianos. Estuvo desde luego muy cercano a los humanistas cortesanos herederos de la sensibilidad neoplatónica como Castiglione y Bembo, a quienes retrató y que le ayudaron a

redactar sus escritos. Pues Rafael Sanzio, como Leonardo 'uomo senza lettere', si según Vasari desplegaba su gracia o facilidad en todos los aspectos de su vida, no logró desde luego el beneplácito de las musas literarias; como puede notarse ostensiblemente en los intentos poéticos con los que —como pintor moderno que bien se quejaba de las dependencias del patronazgo—, pensó que debía respaldar su entrada en la Roma culta y cosmopolita.

Pero, dejando a un lado a sus historiadores, Rafael mismo era consciente de la importancia de ese efecto en su obra. Tenía una idea concreta de en qué consistía la *grazia*, y cómo conseguirla.

En su conocida carta a León X, en calidad de arquitecto y conservador de Roma —y posiblemente a través de las plumas de Castiglione y Bembo— habla de los edificios góticos como «privados de toda *grazia*». Además de la carencia de 'medida' e 'ingenio', la razón fundamental estriba para Sanzio en que el ángulo agudo presente en todas las articulaciones de teales construcciones, «no tiene aquella *grazia* a nuestro ojo, al cual le agrada la perfección del círculo».

Las palabras de Rafael son de gran importancia, pues con ellas incide en tres aspectos básicos: una *circularidad* que conlleva el *agrado* en la percepción visual; la decisiva *discriminación del ojo* actúa como juez tanto en la creación (*giudizio*) como en la recepción de la obra (gusto).

La circularidad estuvo presente en toda la obra de Rafael. Llevó a su máxima expresión el formato, ya tradicional, del tondo; sobre todo, claro está, con la *Madonna della sedia*, que ha servido de ejemplo magnífico para la hipótesis de Arnheim en *El poder del centro* del agrado natural por el círculo al transportarnos «allende las limitaciones del espacio gravitatorio terrestre, al modelo más fundamental de la centralidad cósmica».

En tiempos de Rafael había un prejuicio intelectual y estético sobre la superioridad del círculo. En todo caso, las composiciones de Rafael son casi siempre circulares. Ya sea en la muestra de virtuosismo que supone la variación compositiva de los grupos en tercetos, cuartetos o quintetos de las *Madonnas*; como en otras representaciones, los *San Jorge* o el díptico de *El sueño del caballero* y las *Tres gracias*, tan ajustado al espíritu y letra de la concepción neoplatónica, en donde Rafael usa la tríada básica del dinamismo estructural ficiniano; o en composiciones de grupos más abundantes, como la *Pala Baglioni*, en la que parece retomar el arco que semicircularmente abre y cierra el conjunto, ya utilizado con éxito por Botticelli en *La Primavera*, y que se desdiosa, como en aquella obra, en otros círculos interiores.

Pero la circularidad en la obra de Rafael tiene una intencionalidad por parte del artista aún más perspicaz. A través de las miradas de los personajes entre sí va dirigiendo el recorrido visual del espectador, a quien —cada vez con más insistencia en lo que podemos llamar su etapa de madurez— reclama por medio de los ojos de una de sus figuras. El efecto es que el espectador se siente atrapado, embelesado, y tras iniciar el curso circular difícilmente puede salir del cuadro sino para volver a internarse en él.



La mayor astucia de Rafael, con todo, —y que es ejemplar del vuelco en la concepción de la mimesis en el arte renacentista—, es el doble efecto conseguido; ya que las escenas representadas parecen momentos elegidos, únicos en el desarrollo de una acción que *no está dirigida* al espectador, a pesar de que uno de los personajes de la vida independiente del cuadro mire como casualmente, de un modo natural, quizá abstraído, a su exterior.

La circularidad tiene una última aplicación en la disposición de cada figura. Ya Leonardo había señalado que las partes del cuerpo habían de ser arregladas con *grazia*. Para esto se requería una representación relajada, descansada de los músculos y sobre todo que «ninguna parte del cuerpo» estuviera «en línea recta con la parte contigua». El consejo sobre la disposición física se confunde con el problema de la expresividad, y ésta fue una de las grandes investigaciones del Renacimiento. La idea de que la belleza física reflejaba la belleza interior no era sólo un pensamiento neoplatónico. También en la teoría de la pintura se tenía el convencimiento de que las posturas, los gestos expresaban las emociones internas. Y este era el motivo discriminante ante la incertidumbre de una teoría de las proporciones. El movimiento adecuado es una preocupación compartida con el arte y la sociedad cortesana que, a semejanza de éste, intentaba hacer de la cotidianeidad una suma de los momentos únicos de aquél.

Pero, el placer visual que ofrece Rafael no se debe únicamente a sus estudios sobre la circularidad. Lo «redondo» en Rafael tiene que ver con una impresión de «lleno», y ésta viene proporcionada por el tratamiento de la luz y el color y sus avances en la perspectiva aérea.

Si hay algo de diferencia netamente la *grazia* en Filippo Lippi y Botticelli de Perugino o Rafael es precisamente una creciente corporeidad de las figuras; paulatinamente

éstas dejan de estar siluetadas, con un modelado difuminado que huye del colorido «oscuro y pesado» y que participa de la atmósfera en que están insertas. Vasari se da cuenta perfectamente de esta transformación. En su Proemio a la tercera parte de las *Vite*, señala que la *terza maniera* comenzó con Perugino y se desarrolló después con Leonardo y Rafael. La *grazia*, como identificación de la culminación del arte para Vasari va a menudo acompañada de otras determinaciones que no pertenecen en principio a la percepción visual: suavidad, dulzura, delicadeza se enfrentan a sequedad, dureza y excesiva precisión en el estilo propias del aún imperfecto, no agraciado, arte del Quattrocento. Estos épitetos o metáforas pertenecientes a otros sentidos, el gusto o el tacto, no se refieren tanto a las calidades de la pintura como a los efectos que éstas producen en la visión; podríamos decir en su *aptitud para introducirse en el ojo*.

Esta misma idea es reiterada por Vasari al criticar implícitamente, sin duda, a Mantegna y Piero della Francesca como modelos de la torpeza del *Quattrocento*: aquellos «por esforzarse, intentaban hacer lo imposible en el arte con muchas fatigas, y sobre todo en los escorzos y en vistas desagradables; y así como eran duras para ellos llevarlas a cabo, así eran ásperas de ver».

La finalidad del arte como búsqueda del agrado visual del espectador, y al margen de otros objetivos extrínsecos al arte, *delimita* también el posible *aislamiento* y *autosatisfacción* de éste. La *grazia* en el arte significa la superación de un virtuosismo por encima del agrado (que olvida o desprecia sus efectos en la recepción de la obra), por un virtuosismo más refinado en la *investigación del placer estético*.

Vasari habla en muchas ocasiones del «excesivo estudio» que desmerece en los trabajos del Quattrocento. Allí, además de una cierta postura egocéntrica, el artis-

ta no siente vergüenza sino, al contrario, orgullo de mostrar las dificultades de su arte. En el *Cinquecento*, con la moda de la *facilitá* cortesana, se gira radicalmente en esta apreciación. Rafael o Miguel Angel si despliegan gracia en su obra es por esa facilidad, soltura o rapidez con que resuelven todas sus empresas.

Es curioso notar que Vasari sólo a partir del *Juicio Final* habla de la famosa *terribilitá* de Miguel Angel; hasta entonces el heróe es el representante de una «grazia piú interamente graziosa». Sin embargo, posteriormente se creó una dicotomía de gran éxito: Rafael la *grazia* y Miguel Angel la *terribilitá*, nociones que no eran necesariamente excluyentes en la crítica vasariana. Si Vasari encontraba en ambos la *grazia*, esto también respondía a una causa originaria: la *grazia* quedaba impresa en la obra por el despliegue de la *gratia* poseída por el mismo artista, como don del cielo o cualidad natural.

Es el mismo sentido retenido en la representación de la gracia después en la iconología de Cesare Ripa. A parte de la belleza y *venustá*, la gracia es simbolizada por una mujer joven elegantemente vestida y adornada de piedras preciosas que en la mano lleva una rosa sin espinas y de varios colores, símbolo «de un especial y misterioso don de la naturaleza».

Para Vasari esta *grazia* era indispensable para el buen *giudizio* del ojo en una creación artística que debía necesariamente sobrepasar los límites del canon; aunque, por otra parte, la *grazia* podía malograrse si no se modulaba convenientemente con el ejercicio asiduo del arte. Al fin y al cabo Vasari está tomando una postura reconciliadora muy semejante a la de Castiglione cuando recomendaba una previa preparación exhaustiva que quedara oculta en la *mise en scène* del cortesano.

Pero, ¿era también la *grazia* indispensable en la formación del buen gusto? Sí, precisamente la *grazia* cobra mayor importancia en el arte cuanto más se aleja de la idea de una belleza ideal cuyas leyes pueden recuperarse para ordenar así la construcción de la obra; el debate que iniciará la propuesta de la *grazia* en términos metafísicos y ya no cuantificables del neoplatonismo inciden en la humanización de aquella belleza ya no por obra de leyes intrínsecas e imperecederas, sino a través de una *apropiación sensual* y por ello *personal*.

El agrado visual en que consiste la *grazia* forma parte tanto del *giudizio* como del *gusto*. Pero es el paulatino transvase de aquél a éste el recorrido fundamental que se hace en la estética del Renacimiento y cuya piedra angular es la noción de *grazia*.

Anthony Blunt lanzó otro tópico sobre la creciente importancia de la *grazia* en el Renacimiento; para él ésta era «señal de una actitud irracional ante las artes». Por el contrario, yo estoy más bien de acuerdo con la lectura planteada por Robert Klein en *La forma y lo inteligible*. Según Klein hay un paralelismo en la época entre la actitud de los filósofos que comenzaban a preguntarse por el problema de la verdad vivida y la de los artistas afrontando la belleza personal. El manierismo y el arte academicista se moveran en el terreno inseguro que se ex-

tiende desde la norma a la subjetividad, y así se discutirá sobre los presupuestos, contradictorios en sí mismos, de una buena *maniera* —consecuencia del *giudizio*— o del buen gusto —expresión de la subjetividad inmediata.

Pero, sin adentrarme más en los borrosos márgenes de los confines del Renacimiento, quisiera proponer una última reflexión sobre el sentido estético de la gracia durante este periodo. El carácter sensual que tiene en el arte y, además de éste, ético en sentido amplio en la experiencia cotidiana entendida en términos esteticistas, configuran una opción *no formalista o meramente objetual del arte* y un *perfil fuertemente vital de la experiencia estética*.

A pesar de las raíces espiritualistas, negadoras de la auténtica dimensión terrena del hombre que subyacen a la concepción de la *grazia*, hay un componente propiamente humano que destaca la intersección de la dimensión estética en la vida en términos hedonistas; y que en absoluto es desinteresada. El intelectualismo estético en el Renacimiento no está reñido, sino que tiende a una consideración de la dimensión estética como experimentación del placer basada en la sensación —sobre todo, eso sí, visual— y la gratificación terrena y cotidiana de un hombre que actualiza conjuntamente sus facultades. Así, si del Renacimiento se desprende la autonomía del arte y del artista y comienza a darse una amplia reflexión de la experiencia estética, es porque ésta ha dejado de tener un estatuto puramente dependiente o marginal para pasar a adentrarse de un modo central en las vivencias y expectativas del hombre.

La *grazia* es un ideal artístico en el Renacimiento y también un ideal vital. Pero hay una diferencia sustantiva entre ellos.

En la vida, se tiende a establecer una identificación entre el hombre —considerándose su naturaleza celeste y alada— y una «huida de la intolerable necesidad» que se efectúa terrenamente por medio de los instantáneos (atemporales) estados de *grazia*. Así, la *grazia* en la vida queda reducida a utopía. En los horizontes teóricos de los intelectuales y hombres de poder del *Cinquecento* no se encuentra el cuestionamiento de las condiciones materiales para construir colectivamente un estado de gracia, de *voluptas*, de una manera plena.

En el arte, por el contrario, sí se realiza. El inevitable «comercio» con la materia en la creación artística obliga a los artistas identificados con su sociedad a encontrar las estrategias plásticas con las que formar representaciones perdurables de aquella sensibilidad utópica. Sus obras son, sin duda, los mejores documentos para cercar la noción de gracia renacentista. Dan cuerpo a su ambiguo abecedario: 'leggiadria', 'sprezzatura', 'vaghezza'..., distinguiéndolo claramente de repariciones posteriores de la gracia en la estética occidental bajo los nombres de 'gracioso', 'ameno', incluso 'sublime'. Como nudos corredizos, además, esas obras estrechan la *polise-mia* de la *grazia*: su multiforme presencia hace que se manifieste como la categoría estética central de la cultura del Renacimiento.