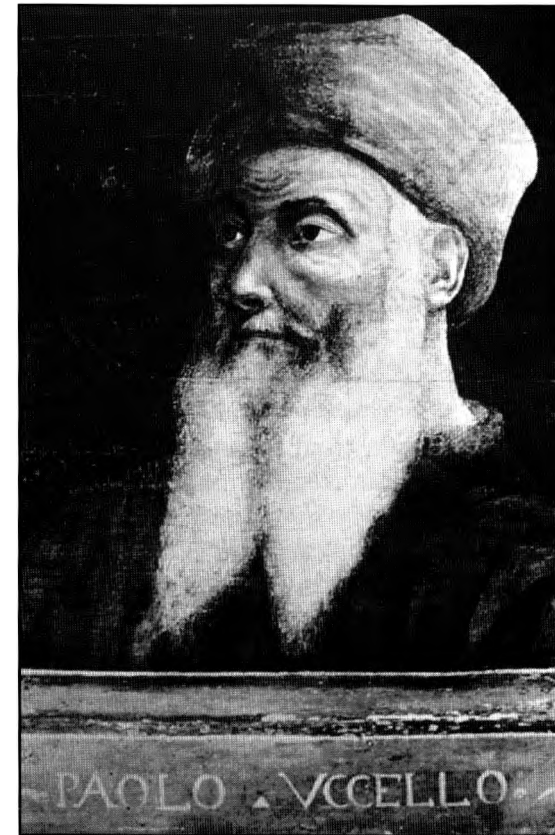


**PAOLO UCELLO
CUMPLE SEISCIENTOS AÑOS**

Juan Cordero Ruiz



Autorretrato de Paolo Uccello

¿Quién fue Paolo Uccello para que, a los seiscientos años de su nacimiento, estemos conmemorando ese acontecimiento? Sin duda uno de los grandes genios de la pintura universal; uno de esos artistas que no encajan bien en ninguna época porque su talento desborda los límites de los gustos convencionales y de las modas temporales. Nace en ese momento y en esa Florencia que reúne, como en un prodigioso milagro de la naturaleza, en pocos metros y pocos años, a los más grandes genios de las artes plásticas de toda la historia. Pertenece Uccello a la gran historia del arte, de ese arte vivo que, por estarlo, se discutió en su momento y se discute ahora: no se comprendió bien en sus días y creo que tampoco se comprende bien hoy.

Tenemos que aceptar que se trata de un arte difícil, de claves muy complejas, situado en los linderos de la creación estética más avanzada y de la ciencia más pura. Es un arte que no entra como el de Perugino, Rafael o Fray Angélico por el sentimiento refinado, por la sensibilidad de las formas amables y delicadas; por contra, su apariencia es de "artista duro, extraño y a veces extravagante...", como lo define todavía en 1889, E. Muntz, obligándonos a penetrar en su obra por esa puerta trasera del arte que es la razón y la lógica. Por ello, en el transcurso del tiempo, según han soplado los aires del gusto, ha cobrado mayor o menor protagonismo su nombre, aunque hay que reconocer que nunca ha sido encumbrado a cúspides como las de un Giotto, Botticelli, Piero o Leonardo. Y justo es decirlo: a la luz de sus logros, y lo que nos queda de su obra, mereció mejor fortuna y atención que la recibida por los amantes y estudiosos del arte. ¡Verdaderamente fue un hombre con mala suerte!

No sabemos gran cosa de su vida, aunque hay algunos datos muy fiables, pero referidos a hechos cotidianos y normales de cualquier ciudadano. Ni siquiera su maestro Ghiberti lo menciona en sus *Comentarios*, ni Vasari, tan fácil al elogio exagerado, le da un buen tratamiento en su *Vida de grandes artistas*, y no pierde la ocasión para tirarle un rejón, por ejemplo, cuando, hablando de Rafael, dice: "Porque quien no es apto para una cosa, no podrá nunca, por mucho que se fatigue, llegar a donde otro, ayudado por la Naturaleza, ha llegado fácilmente. Y sea ejemplo de esto, entre los antiguos, Paolo Uccello, quien fatigándose contra lo que podía, para echar adelante, volvió siempre hacia atrás". (4) Obra escrita 75 años después de la muerte de Uccello.

Vasari es la más antigua fuente de información sobre la vida y obra de Uccello. Con su peculiar estilo de análisis crítico, encasilla a Paolo, tan buen perspectivista, como desaprovechado pintor. Empieza su biografía diciendo: "...hubiera sido el talento más gracioso y caprichoso que ha habido en pintura desde Giotto hasta ahora si se hubiese esforzado tanto en las figuras y en los animales, como se esforzó y gastó tiempo en perfeccionar la perspectiva, que, aunque se trata de algo ingenioso y bello, quien la practica excesivamente pierde el tiempo, cansa a su naturaleza, llena su inteligencia de dificultades, y muy a menudo convierte en estéril y difícil lo que es fértil y fácil, frecuentemente el autor se convierte en un hombre solitario, extraño, melancólico y pobre". Critica las hoy casi desaparecidas pinturas de San Miniato de Florencia, diciendo que "en la vida de los santos padres no

observó mucha armonía en el hacer, como deben hacerse, las escenas de un sólo color; ya que hizo los fondos azules, las ciudades rosas y los edificios de colores variados, según le parecían. En esto falló, ya que las cosas que figuran de piedra no pueden ni deben ser pintadas de otro color". Esta opinión resume el credo estético de Vasari y también sus limitaciones para comprender el superior genio de Uccello. En el fondo se siente desbordado por este "pájaro extraño", y no pierde ocasión para justificar sus opiniones. Así relata aquella anécdota en que Piero pintaba sobre la puerta de Santo Tomás, del Mercado Viejo, teniendo mientras pintaba, para no ser visto, cubierta la pintura con tablas; al descubrirla llamó a su amigo Donatello, "deseando oír su juicio. Donato, después que la contempló bien, dijo: ¡Eh, Paolo, ahora que sería el momento de cubrirla, tú la descubres!".

Vasari es, sin duda, quien marca para la historia un criterio negativo sobre Uccello, que va a permanecer hasta comienzos del presente siglo, cuando tomará nuevos rumbos su nombre a la luz de los nuevos conceptos de los historiadores del arte como Berenson o Longhi, seguidos de L. Venturi y M. Marangoni. Más tarde y a partir de la obligada referencia a Panofsky, todos los especialistas que analizan el *cuatrocentos* italiano con el complejo estudio del espacio pictórico, lo toman como autor básico y recurrente; en los estudios de Francastel⁽⁶⁾, White, Parronchi, Gioseffí⁽⁹⁾, incluso desde campos más distantes de la historiografía del arte como es la fisiología óptica de M. H. Pirenne, y la psicología de Gombrich, N. Goodman o Michael Kubovy⁽¹⁾, no faltan las obligadas referencias a los problemas de la perspectiva y al espacio pictórico generado por este pintor.

Pero no desaparece del todo ese criterio negativo de Vasari, que lo encasilla en sus obsesivas investigaciones sobre la perspectiva, etiquetándolo con la famosa frase con que respondía a los requerimientos de su mujer cuando lo llamaba para dormir: ¡"Oh, que dulce cosa es esta perspectiva!". "Para dedicarse a estos estudios de perspectiva vivió sólo y aislado sin dejarse ver en muchas semanas y meses, durante los cuales estuvo ejercitándose en casa". Y ello supone, más que un elogio, una limitación o desviación de su genio, diciendo: "Si él (Uccello) hubiera empleado aquel tiempo en el estudio de las figuras, y si bien las hiciera con dibujo bastante bueno, las hubiera realizado del todo perfectas; pero perdiendo su tiempo en esos garabatos (la perspectiva) llegó a ser, mientras vivió, más pobre que famoso" (Le vite..., 1568). Y L. Lanzi continua, en 1795, en su "Historia de la Pintura en Italia" "Paolo Uccello trabajó en la perspectiva, más aún, se dedicó a ella

de tal manera, que si fue mediocre en las otras partes de su pintura, resultó excelente en ésta..." Y Berenson un siglo después: *"Su verdadera pasión era la perspectiva; para él la pintura no fue más que ocasión de resolver problemas de tal ciencia y exhibir su maestría en superar dificultades. En su celo olvidó el color real –le gusta pintar caballos en verde y rosa– olvidó la acción, la composición, y olvidó los significados"*.

Este carácter limitado, que lleva a considerar incompatible el ejercicio de un talento, porque se destaca con otros, le ha hecho mucho daño a un Uccello "exclusivamente" buen perspectiva, sin haberse entendido que no "pese a ello", sino precisamente "por ello", su inteligencia pictórica estuvo muy por encima del común de sus contemporáneos. Lo que durante siglos consideraron una limitación de sus posibilidades, el tiempo de nuestro siglo XX nos lo revela como un precursor que se anticipa con sus fantasías y "extravagancias" al surrealismo; con sus colores caprichosos de "caballos verdes y rosas" antinaturales, a los pintores fauvistas y simbolistas; con sus construcciones rigurosas y de lógica geométrica a todo el cubismo y constructivismo; y, con sus composiciones arbitrarias, de puntos de vistas múltiples, a las más modernas teorías de un espacio relativista. Y es en esta faceta de intuir y explorar nuevos caminos para el arte pictórico donde rebasó a Gentile da Fabriano, a Domenico Veneziano, a Jacopo Bellini y Masaccio; a Perugino o Ghirlandaio, Fray Angélico o Fray Filippo Lippi, a Pisanello, Castagno, Masolino, Sassetta, Signorelli..., tal vez se igualara con un Piero della Francesca, pero no puede estar a la cola de esa pléyade de genios, solo por saber perspectiva "además" de ser un gran pintor.

También lo ignora otro de los grandes tratadistas coetáneo como es Alberti, y eso que este tenía razones poderosas para no ignorar a quien se le adelantó en la práctica con sus procedimientos perspectivos, a quien, con sólo siete años mayor, convivió en la ciudad de Florencia y compartió amigos comunes como fueron Brunelleschi, Masaccio, Donatello o el dominico Angélico. La explicación no puede estar en la envidia, pues Alberti estaba muy considerado y por encima de esa rivalidad profesional; los Alberti eran en Florencia toda una institución familiar de prestigio durante todo el siglo XIV, ostentando nueve veces el Gonfalonato que era el sumo grado a que podían aspirar los florentinos; solo se puede explicar este ignorar a Uccello por la poca consideración que tendría entre sus colegas a los que, indiscutiblemente, rebasa en talento, aunque no se preocupara por imponerse ni hacerse notar demostrándose. Es difícil desde aquí, con tan pocos datos y a tanta

distancia, averiguar porqué no gozó de mayor consideración entre sus contemporáneos, y, naciendo humilde, muriera solitario, "y más pobre que famoso".

Hoy parece ya totalmente reconocido por la más avanzada crítica, como queda patente en este párrafo de la *Historia del arte italiano de G. C. Argan*: *"La de Paolo Uccello es una ironía casi socrática, la ironía del sabio que, acostumbrado a contemplar las verdades superiores, no puede menos de notar hasta que punto son extraños e incoherentes los rasgos recogidos de la experiencia empírica"*. Tenemos razones para pensar que Paolo Uccello si tenía clara conciencia de su talento, y su gran inteligencia le permitía vivir un poco de espaldas a las consideraciones y valoraciones de sus contemporáneos. En cierta ocasión, y en un panel de más de dos metros de largo, que guardaba en su estudio, se pinta junto a Giotto mencionado como el más grande por Dante, Donatello el autor de las mas importantes esculturas de ese siglo, Manetti escritor y matemático del que sabemos muy poco, y Brunelleschi el glorioso arquitecto de Florencia, seguramente los más preeminentes hombres del arte por él considerados, y a los que se considera igualado. Pope-Hennessy. J. ⁽³⁾.

Repetimos, pues, la pregunta del comienzo: ¿quién fue este Paolo Uccello que a los seiscientos años de su nacimiento conmemoramos? Paolo



di Dono, que ese era su nombre, nace en Florencia en 1397, hijo de Dono di Paolo, natural de Pratovecchio y residente en Florencia, barbero o cirujano de profesión (que ya sabemos como eran en esa época las actividades de ese gremio y su no muy elevado nivel social y económico); su madre se llamaba

Antonia di Giovanni Castello de Beccuto. En 1404, con sólo siete años, figura en el taller del escultor Ghiberti (quien a la sazón cuenta treinta y siete) como "mancebo de taller", en compañía, entre otros, de Donatello que tenía dieciocho y Brunelleschi con veintisiete. Es de suponer que siendo tan joven pocas actividades podría desarrollar desde su puesto de mancebo, como no fueran labores de limpieza en los trabajos que hacía el maestro con los relieves de las puertas norte del baptisterio de la catedral, aunque si pudo seguir de cerca a sus amigos los más grandes artistas de Italia en esos comienzos del siglo XV. Sólo algunas noticias aisladas tenemos de su juventud: que aparece inscrito en el gremio de médicos y especieros y que sigue viviendo en Florencia como parroquiano de Santa María Nepotica, que se inscribe en la compañía o gremio de pintores de San Lucas y que hace testamento a los veintisiete años. Cinco años vive en Venecia, donde es llamado en 1425 para trabajar en los mosaicos de la basílica de San Marcos.

Esta etapa veneciana ha dejado poco testimonio de su arte, y se pretende ver su mano en algunas obras y elementos de decoración geométrica de la basílica, junto a desaparecidos mosaicos de los que sólo queda referencia escrita de un San Pedro. Son muchos cinco años para tan poca huella de un artista inquieto y en la plenitud de su talento. Venecia en esa etapa que la habita Uccello no ha comenzado su renacimiento, y los primeros artistas que iban a iniciar esa espléndida etapa de la pintura veneciana todavía no se habían asentado en la ciudad de los canales. Así que esa Venecia bizantina y gótica, en su rivalidad marítima con Génova, gobernada por el Dogo Francesco Foscari, desde 1423 hasta 1457, con sus treinta y cuatro años de gobierno ha sido el más largo período que gobernara un dogo, creando, pese a los conflictos bélicos y comerciales, un período que gobernara un dogo, creando, pese a los conflictos bélicos y comerciales, un período de estabilidad en la república que hizo propicio el desarrollo de las bellas artes. Ciertamente los grandes artistas que habían de darle gloria a Venecia no habían llegado: Carlos Crivelli como Domenico Veneciano eran más jóvenes, y Jacopo Bellini como Gentile da Fabriano, más próximos a la edad de Uccello, trabajaban fuera de Venecia y no regresan a ella hasta después de 1430, cuando Uccello había regresado a Florencia.

Gentile de Fabriano poseía unos singulares conocimientos de perspectiva, patente en la obra que nos ha llegado; había comenzado la decoración de la sala del Gran Consejo del palacio de los Dux, pero esta obra fue continuada por otro pintor de grandes conocimientos perspectivos, Antonio

Pisanello, que, precisamente en esos días de estancia en Venecia de Uccello, 1427, prosigue y termina las pinturas comenzadas por Fabriano, hecho que no pudo pasar inadvertido a la curiosidad insaciable de Uccello.

Esta etapa, aunque oscura en la biografía de Paolo, pudiera ser la clave de sus extraordinarios conocimientos perspectivos. Pues hay como una corriente en ese lugar, no suficientemente destacada por los historiadores, tal vez por el deslumbramiento que ejerce Florencia que nos impide ver con claridad lo que ocurría en otros lugares.

A este respecto son significativos los siguientes hechos: no parece que a su llegada a Venecia tuviese Uccello grandes conocimientos de la nueva ciencia perspectiva, pero inmediatamente después de su regreso, las primeras obras que realiza en Florencia son unas vidrieras para Santa María del Fiore, las Historias del Génesis para el Claustro Verde en Santa María Novella y sobre todo el monumento ecuestre a Giovanni Acuto que ha quedado como la obra más representativa y admirada de esta época. Panofsky relaciona "*el pedestal de este monumento con los monumentos funerarios del norte de Italia como el de Paolo Savelli en la Iglesia de Frari de Venecia*". (Renacimiento. Panofsky, pag., 245).

Poseen estas obras los máximos logros de la nueva perspectiva que practicó a lo largo de toda su carrera. Por contra, las obras que se le reconocen en Florencia, antes de su marcha a Venecia, cuales son las conocidas como Tabernáculo de los Lippi y Macía, no dan muestras de que conociera los más elementales fundamentos de la nueva perspectiva, sino que poseen muchos rasgos arcaizantes y una cierta influencia de Masaccio; naturalmente del Masaccio anterior de *La Trinidad* de Santa María Novella (1427) y de la Capilla Brancacci de Santa María del Carmine, que realizó mientras Uccello residía en Venecia. No es, pues, descabellado pensar que aprendiera en Venecia estas nuevas técnicas espaciales.

Pero decíamos más arriba descubrir como una corriente que hace a esa ciudad de las lagunas cultivadora cualificada del nuevo arte; el deslumbramiento de una Venecia colorista no nos deja ver una Venecia preocupada por el problema de los espacios perspectivos. Se lleva Florencia la primacía en el estudio de esta parcela del arte pictórico, pero analizando con más atención que la prestada hasta ahora, las obras venecianas o relacionadas con esta ciudad, percibimos no sólo una preocupación preferente por este problema sino que existe una línea conductora que abarca varios siglos, y lo que me parece más importante, los espacios influenciados por la pintura veneciana

tienen un carácter propio que los distingue de los del resto de Italia.

Véanse los dibujos de Jacopo Bellini, los trabajos de sus hijos, el decidido viaje de Antonello de Mesina y de Mantegna, el parentesco de éste con la familia Bellini, las pinturas de Fabriano y Pisanello en la Sala del Gran Consejo del Palacio de los Dogos, Giorgione, y Carpaccio, quien sigue los pasos de su maestro Giovanni Bellini; Domenico Veneziano; los grandes maestros del XVI como Tiziano, Tintoretto, Veronés, los Palma o los Bassano, la familia Vivarini, Andrea Previtali, Marco Basaiti, Vincenzo Catena, Sebastiano del Piombo; Paris Bordone, Pordenone, Bonifazio de Pitati, más tarde Canaletto y Guardi, junto a Tiépolo, y tantos otros que ejercieron en el Véneto, señalados en la historia de la pintura como los grandes coloristas. Pero, sin dejar de ser cierta su gran riqueza cromática, no es menos cierto, aunque si menos señalado, que hay una corriente común en el tratamiento del espacio pictórico que hace singular y diferente la pintura de Venecia. No es preciso ser un gran conocedor de los métodos y maneras perspectivas para percibir, al contemplar las obras de estos autores, y de muchos otros que sería prolijo señalar, que el espacio en que se desarrollan sus escenas alcanzan un protagonismo de singular escenografía perspectiva. Quede aquí señalada esta preocupación nuestra para que, analizada por quien posea mayores conocimientos clarifique este fenómeno que diferencia los espacios perspectivos florentinos de los espacios venecianos.

Tras los cinco años que pasa Paolo en Venecia vuelve a su patria, Florencia, en 1430, donde se habían olvidado totalmente de él; pues consta que, pidiendo trabajo en las obras de la catedral, donde sus amigos de juventud Donatello, Brunelleschi, incluso su maestro Ghiberti, eran personalidades influyentes, se pidieran informes a Venecia, de donde nos queda referencia escrita de haber sido un buen mosaista, que realizó entre otras obras un San Pedro para la Basílica de San Marcos, hoy destruido. Con esta recomendación hace, ya en Florencia unas vidrieras, y parece que se inserta en los trabajos de los encargos habituales de los artistas florentinos. (Figura 2).

Trabaja en Florencia como en la cercana Padua, y más tarde en Urbino, pero su residencia estable está en Florencia donde tiene casa propia. A los 56 años tiene un hijo, Donato, y a los 59 su hija Antonia, de su única mujer Tommasa di Benedetto Malifici, de quien hay constancia en 1469, cuando Uccello en la declaración del catastro, dice: "Me siento viejo (tenía 72 años) y sin actividad y no me puedo ejercitar y mi mujer está enferma". Aunque sabemos que sobrevive al artista que muere en 1475, según consta en el

testamento que Paolo otorga ese mismo año, el 10 de diciembre, a los 78 años.

Su vida, como se deduce de estos datos biográficos, fue normal, sin grandes sobresaltos, bastante reclusa, familiar y localista; trabajó mucho como un buen obrero del arte y sin gran relieve social; pero debió ser un gran estudioso como se deduce por lo laborioso y original de sus obras, de las varias



Fig. 2

cajas de dibujos que dejó a sus herederos, y de la amistad con un reputado matemático, Manetti. Este Manetti, si es el biógrafo de Brunelleschi y es quien nos narra el invento de las tablas perspectivas de la catedral de Florencia, que tanta fama ha dado a Brunelleschi, era más joven que Ucello, pues nació en 1423, y teniendo fama de buen matemático, piensan algunos biógrafos que pudo aprender la geometría con este Antonio di Tucci Manetti, "con quien conversaba de las cosas de Euclides, por las matemáticas". (Vasari).

Como ocurre con frecuencia, la falta de información genera las más ricas leyendas y fantasías de los historiadores, a quienes les han bastado algunos datos ciertos y algunas frases dictadas por Vasari, el uso del nombre de "ucello" (pájaro), y otros detalles aislados como sus trazados geométricos, su colorido antinaturalista y sus formas simplificadas, para fraguar la idea de artista excéntrico y extravagante, un poco anacoreta que no encaja con los esquemas del común de sus contemporáneos, preocupados estos por romper la tradición gótica y entrar en el mundo moderno del renacimiento.

Para un pintor, aparte de los dichos, juicios críticos, literatura y leyendas, es su obra la que lo justifica y testimonia. Y esta permanece, aunque sometida a los criterios del gusto y las modas cambiantes, incluso a etapas obtusas a su lenguaje. Desgraciadamente la obra de Ucello es escasa e incierta, debido a un largo proceso de deterioro (no olvidemos que celebramos los seiscientos años del autor); a la diversidad de procedimientos y soportes como el mosaico, la vidriera, el fresco o el temple; a los lugares, formatos y temas, como muros exteriores, pequeñas predelas de retablos, arcones, vidrios, relojes, tablas; "vanos de camastros, camas y otras cosas pequeñas" que dice Vasari; a su inquietud investigadora y experimental, produciendo obras raras y novedosas tanto en concepto como en técnica, por lo que corrió los mismos riesgos que más tarde sufriera, de modo semejante, otro genio como Leonardo de Vinci. No tuvo la suerte de un Giotto, que llegó a nosotros con los conjunto íntegros de Asís (que ahora los historiadores nos siembran dudas sobre si el Maestro de la Leyenda de San Francisco y el Maestro de Isaac eran el propio Giotto), la Capilla de Arezo en Padua, o las Capillas Bardi y Peruzzi de Santa Croce de Florencia, o la suerte del también citado Masaccio con su Capilla Brancacci.

Las obras ciertas de Paolo Uccello no llega a media docena, y otras que se dan como probables llegaron a nosotros en un grado de máximo deterioro que, pese a las buenas restauraciones, nos muestran unas obras muy distorsionadas, donde hay que adivinar y reconstruir con mucha imaginación el estado original. Pese a estas limitaciones, las obras que hoy tenemos, aunque inciertas y manipuladas, nos dan suficientes datos de la grandeza de su autor, y del genio y originalidad de uno de los más grandes pintores de ese siglo XV y de esa Florencia que tantos grandes pintores dio.

Empecemos por lo que más aceptación tiene: su perspectiva. Hoy cualquiera de nuestros alumnos sabe más perspectiva que el más avanzado genio de esta ciencia en el siglo XV, pero también es cierto que sienten menos preocupación por ella. Por eso tenemos que situarnos en ese contexto de incipientes conocimientos de la geometría proyectiva, que intuyeron los artistas del siglo XV, quienes no pudieron sospechar el desarrollo alcanzado por esta ciencia después de la aportación de Desargues en el siglo XVII, y los posteriores desarrollos de la geometría descriptiva de Monje. La contemplación hoy de los planteamientos de Alberti y los trazados que durante un siglo nos llevan al primer tratado de Piero de la Francesca, se nos figuran de una ingenuidad inexplicable para quienes hemos conocido los métodos posteriores del sistema cónico de representación. Por eso es sorprendente el plantea-

miento de Paolo Uccello que lleva a la práctica no sólo un sistema con varios siglos de anticipación, sino que viola esas reglas geométricas en beneficio de los más recientes y actuales planteamientos del arte de nuestros días y las leyes de la percepción visual.

La primera obra donde Ucello expone su gran lección es el mural de 1436, en la catedral de Florencia, que representa el monumento conmemorativo del caballero Sir John Hawkwood, llamado por los florentinos Giovanni Acuto. Con ser obra firmada y documentada no está exenta de avatares inciertos que influyen en su gestión y estado actual: Primero fue encargada a otros dos pintores, luego fue retomada por Paolo para rehacer en tierra verde el viejo fresco que estaba deteriorado. Durante un mes trabajó el artista en el fresco, seguramente, según las teorías de los más fiables investigadores, como es el profesor Gioseffi de la Universidad de Trieste, pintó el conjunto de caballero y pedestal con un punto de vista bajo y unitario, lo que daría como resultado un atrevido escorzo, cuyo posible esquema presentamos en la **figura 3**. Este atrevimiento de modernidad no podía ser aceptado por los Operarios de la catedral, lo que le obliga, según una "invitación" de sus patronos, a los que no parece bien "porque no estaba pintado como debía", a rehacer el caballo, respetando el pedestal. Sobre este hecho hay varias teorías.

Lo que no podemos pensar es que el reto que supone el dibujo en esta

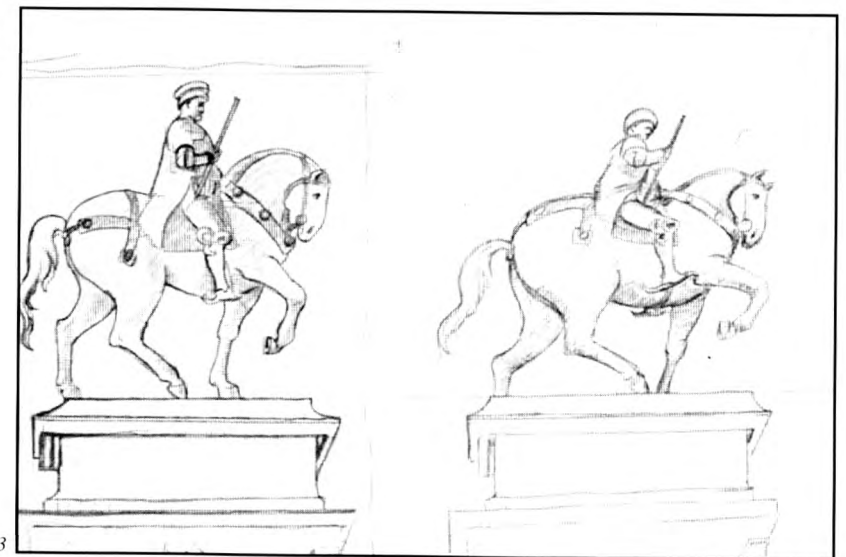


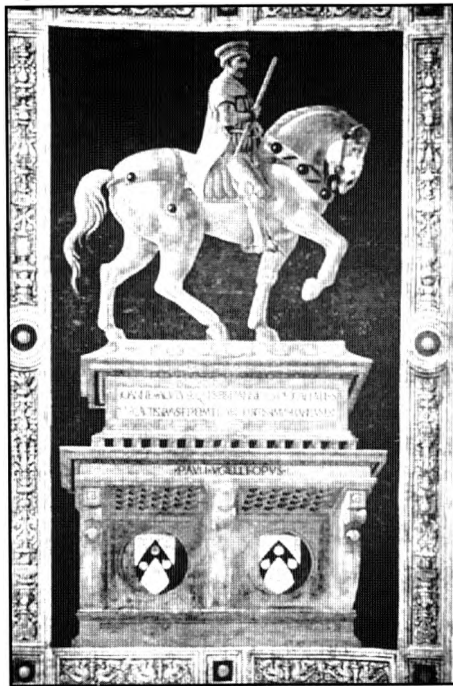
Fig. 3

forzada perspectiva no fuese vencido diestramente por Paolo Ucello, pues pensamos que el pintor estaba capacitado técnicamente para esta empresa, como lo demuestran los escorzos de caballos de la tabla central de la Batalla de San Romano (Uffizi) (Figura 4). También pensamos que estos escorzos de caballos fueron una respuesta y una satisfacción íntima al esfuerzo que realizara en aque-



Fig. 4

Fig. 5



lla obra de la Catedral y que fue obligado a corregir.

Casi un siglo después la obra fue restaurada por Lorenzo di Credi. A mediados del siglo XIX el fresco se desprendió y fue trasladado a lienzo, colocándose en otro lugar, junto a la puerta de entrada a la Catedral; muy recientemente, en 1947, se colocó en la pared de la nave del evangelio que fue su primitivo emplazamiento. Todas estas circunstancias han propiciado alteraciones del estado primitivo; pese a ello, la pintura sigue impresionando como una de las grandes obras maestras del cuatrocentos italiano. (Figura 5).

La crítica internacional se ha

centrado en esta obra por su aparente contradicción perspectiva, pues el pedestal responde a un punto de vista bajo, mientras el caballo y caballero son visto desde otro punto de vista más alto y más lejano, cual si fuese un alzado en proyección ortogonal. Un gran investigador del tema, Alessandro Parronchi⁽¹⁰⁾, autor de la célebre obra *Studi su la dolce prospettiva*, Milán 1964, defiende, junto a otras interpretaciones de la composición circular (que compartimos menos) que Ucello admitía diversos puntos de vista para una misma obra. Y he aquí la modernidad perspectiva de nuestro pintor. Nosotros compartimos esta tesis de los diferentes puntos de vista en una misma obra, (pero no porque coincida con las propuestas de Panofsky –de ahí, tal vez, su buena acogida– entre los que defienden que el concepto de espacio es cambiante en cada época) y creemos que la genialidad de Paolo Uccello estriba en saberse librar de la "dictadura" geométrica de la perspectiva artificial, para introducir en sus obras los conceptos de una perspectiva natural que la nueva psicología de la percepción analiza, explica y aplica en los postulados de la pintura contemporánea.

Igual que un día Euclides fue el primer antieucleidiano que no utiliza su propio postulado 5º, así Uccello, conocedor de las más rigurosas consecuencias de una perspectiva matemática, de punto y distancia única, no la utiliza en su obra pictórica para corregir las aberraciones laterales y las anamorfosis de distorsión visual. Y es en esta primera obra del caballero Acuto donde lo dice con mayor énfasis y descaro, pero de modo tan verosímil y convincente que, veinte años después, otro gran pintor como Andrea Castagno, acata y reproduce los

mismos "errores" perspectivos de Uccello, en su pintura adjunta de la catedral, que representa al caballero Nicolo Tolentino, vencedor de

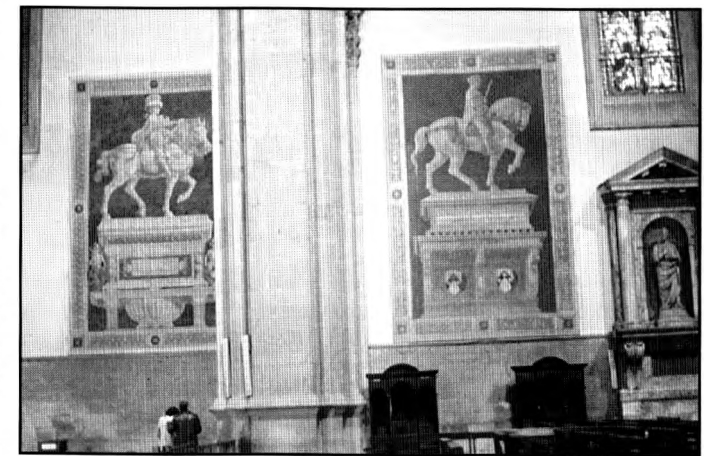


Fig. 6

los siemeses en la batalla de San Romano. **Figura 6.**

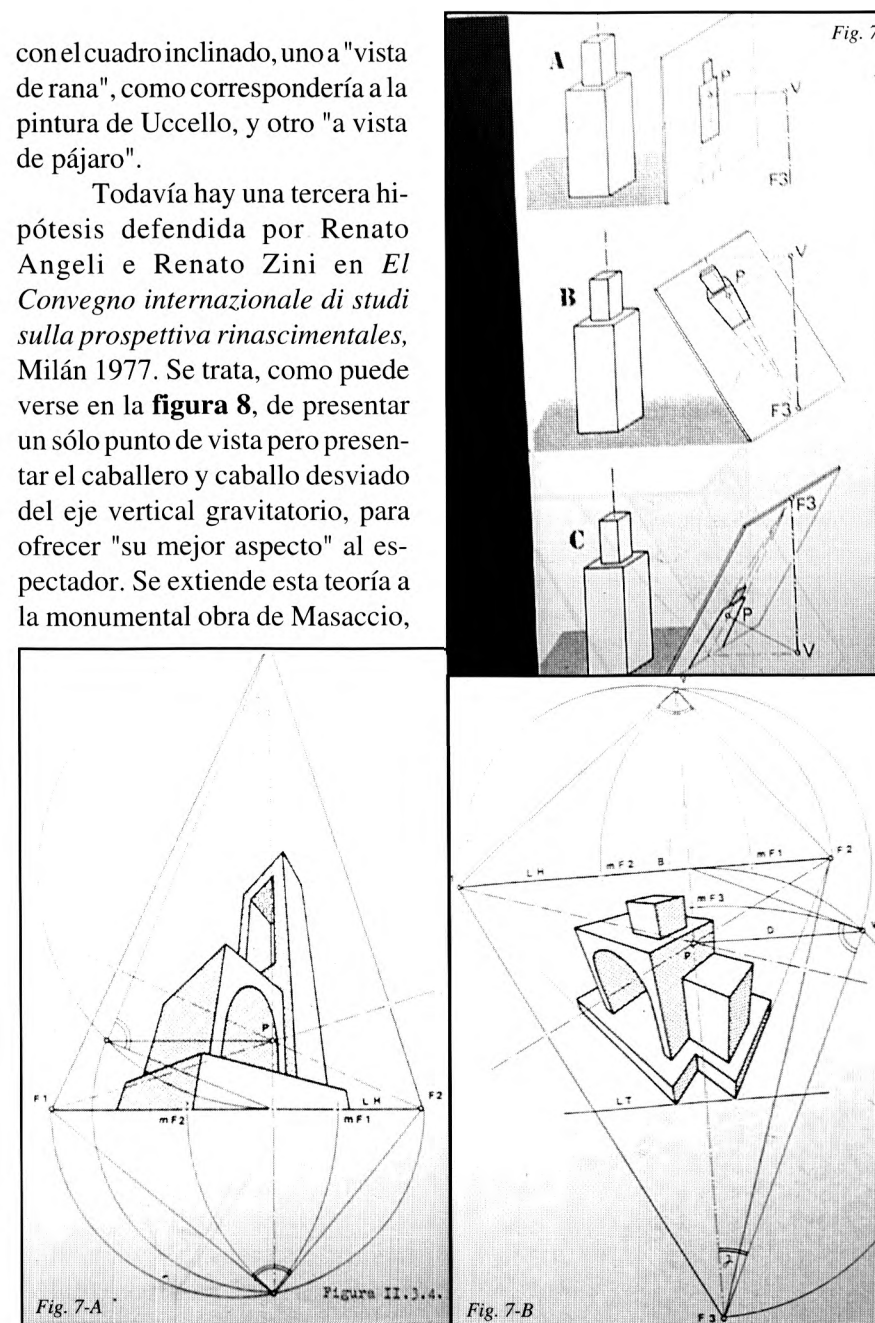
Es en una obra como esta donde vemos la diferencia entre un Uccello y un Castagno. El naturalismo que trata de introducir éste, aumentando los detalles accesorios de la montura, girando la cabeza del caballo, imprimiendo movimiento y aire más natural a los plegados, las cintas, la cola, etc., no hacen otra cosa que restarle monumentalidad y grandeza a la rotunda unidad de la obra de Uccello. Y no entremos en los elementos más perspectivos como es el propio pedestal, que mantiene casi en paralelas las líneas de fuga perpendiculares al espectador, con una decoración de verdadero pastiche. Sin embargo, astutamente, hizo apoyarse el caballo sobre sus patas del lado derecho, al revés que el de Uccello, con lo que propone una solución de compromiso, pues las patas del lado derecho, al no estar apoyadas, defecto que le reprocha Vasari al caballo de Uccello, puede intuirse que no están sobre el borde del pedestal, sino más al fondo que el modelo ucelliano.

A diferencia de los pintores que trataron estos problemas en la 1ª mitad del siglo XV, que siguieron ciegamente las directrices de Brunelleschi y las teorías de Alberti, produciendo distorsiones y anamorfosis, producto de un metódico empleo de la perspectiva que no dominaban, Paolo viola continuamente la norma, lo que lo convierte, en contra de la opinión generalizada, en un heterodoxo de la nueva ciencia, que usa o burla la regla en virtud de otras razones superiores que escapan a la pura geometría y entran en el campo de la moderna percepción visual, planteamientos que, naturalmente, no estaban a la altura de sus contemporáneos y seguidores. Y creo que, ni siquiera hoy, con lo que ya se ha especulado, se comprenden los planteamientos perspectivos de Uccello, porque un estudioso del tema como G. C. Argan llama a la perspectiva de Uccello "*una perspectiva descriptiva ghilbertiana*", frente a una "*perspectiva constructiva de Masaccio*", la de Andrea Castagno.

Procedente del campo de la psicología afronta con lucidez el problema de esta doble proyección, en el monumento de Acuto, Michael Kubovy⁽¹⁾, introduciendo el concepto perspectivo de "plano de proyección vertical", más ajustado al resultado de la obra, que el planteamiento que hace John White⁽²⁾, y Peter y Linda Murray, entre otros, que correspondía a una perspectiva de "plano de proyección inclinado", si bien ello entraría en contradicción con las líneas verticales del monumento que serían inclinadas y convergentes a un punto por encima de la pintura, cosa que, evidentemente, no ocurre. Véase la **figura 7**, donde se esquematiza las dos perspectivas, una de plano vertical y la otra de plano inclinado. Y las figuras 7^{A-B} donde hay dos representaciones

con el cuadro inclinado, uno a "vista de rana", como correspondería a la pintura de Uccello, y otro "a vista de pájaro".

Todavía hay una tercera hipótesis defendida por Renato Angeli e Renato Zini en *El Convegno internazionale di studi sulla prospettiva rinascimentale*, Milán 1977. Se trata, como puede verse en la **figura 8**, de presentar un sólo punto de vista pero presentar el caballero y caballo desviado del eje vertical gravitatorio, para ofrecer "su mejor aspecto" al espectador. Se extiende esta teoría a la monumental obra de Masaccio,



la *Trinidad* en Santa María Novella de Florencia, pintada diez años antes que el caballero Acuto, mientras Uccello estaba en Venecia, **figura 9**. Esta obra sí pudiera ser la clave para enjuiciar la obra de Uccello, no solo por sus dos puntos de vista diferenciados, sino por iniciar un principio que se generaliza en toda la pintura re-nacentista e incluso barroca: el empleo de una perspectiva geométrica y rigurosa para los contextos arquitectónicos en que se desarrolla la escena, y otra perspectiva desde puntos de vista menos for-

Fig. 9

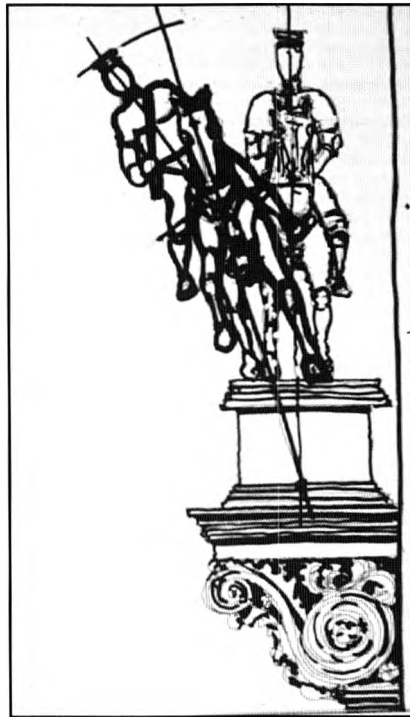
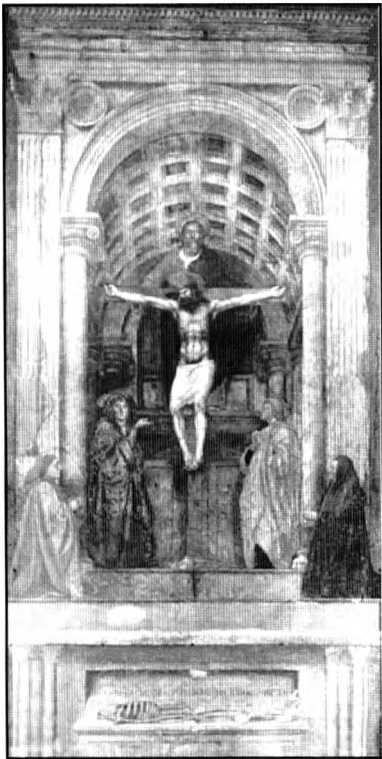


Fig. 8

zados para las figuras. Hechos que aquí se adelantan en la práctica, y que luego Leonardo, convierte en norma: "debe situarse (el pintor) de tal suerte que el ojo de la figura dibujaba este el mismo nivel que su propio ojo".

Las pinturas murales de *San Miniato al Monte* podrían ofrecernos algunas claves de la perspectiva de Uccello en esta primera etapa, pero su estado de conservación hace casi imposible el estudio preciso de su trazado espacial. Las pinturas que se encuentran en depósito en los Uffizi de Florencia y que representan *La Natividad* junto al esquema perspectivo

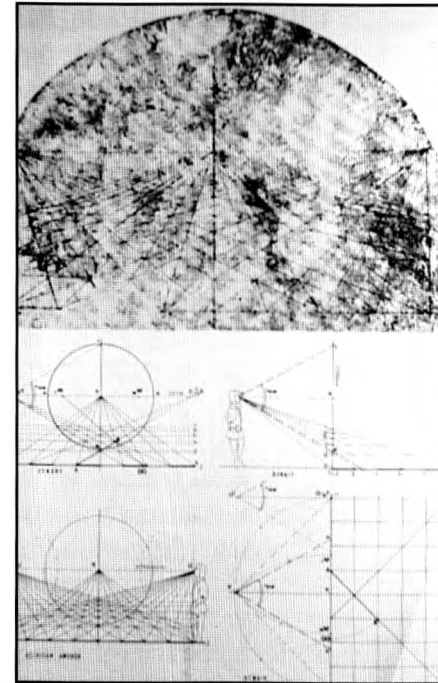
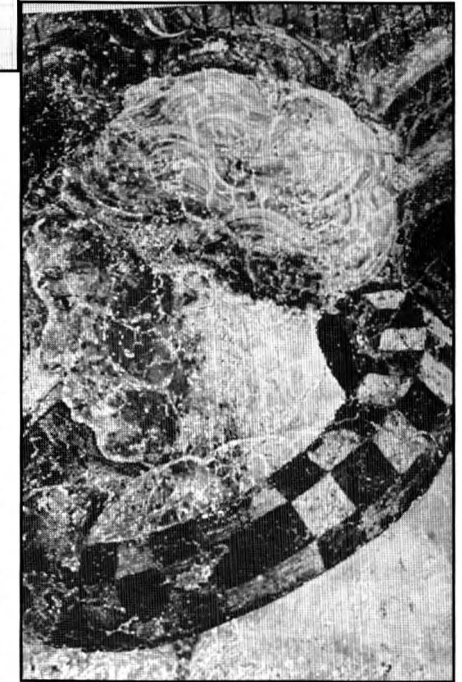


Fig. 10

entona hoy. Los estudios de la perspectiva centran aquí sus polémicas, en particular Parronchi y Gioseffi, llegando éste a ver un intento de pintura estereoscópica, en 3D, incluso con el uso de gafas polarizadoras para ver los anáglifos o dos visiones con puntos de vistas separada cada una para un ojo distinto. La disparidad binocular, fundamentada en dos puntos de vista diferentes, en dos colores complementarios y en la concepción simétrica de la composición, nos parece muy exagerada fantasía del autor, semejante a la pretensión de

que aparece al separar la pintura, es la que ha dado origen a muchas hipótesis sobre los trazados geométricos en las pinturas de Uccello, **figura 10**. Pero nosotros, ateniéndonos a los hechos visuales que sobreviven mejor conservados, nos centramos en el panel inscrito en un arco, de las Historias de Noé en el Claustro Verde de Santa María Novella. "El Diluvio y retroceso de las aguas" es un fresco terminado al temple y muy restaurado recientemente, tanto, que sus colores originales rojos y verdes, por los que lo criticaba Vasari, apenas des-

Fig. 11



Parronchi al ver sus círculos compositivos en toda la obra de Paolo. Para nosotros lo que sí es novedoso, (pues la disparidad de varios puntos de fuga ya hemos visto que es intención constante de Uccello por superar la rigidez de la geometría), es la introducción de los típicos rodetes ajedrezados, "mazzocchio", que eso sí supone un elevado grado de conocimientos perspectivos, muy superior a lo que entonces conocían los pintores. No cabe duda que es un alarde, una exhibición y un testigo, que el pintor muestra con orgullo evidente pero con intenciones que se nos escapan. **Figura 11.**

Estos estudios geométricos, que seguro fueron los que le dieron fama de gran perspectivista entre sus contemporáneos, y que hacían exclamar a Donatello, aquello de "se entretiene y deja lo cierto por lo dudoso", son realmente dibujos muy avanzados para su época. Casi todos los grandes tratadistas posteriores se han esforzado por realizar estas figuras que, con base en el toro de revolución, dieron origen a mil variantes con superficies poliédricas. Piero de la Francesca hace la proyección en planta y alzado, siguiendo los métodos de la sección del cono visual. (*De perspectiva pinguedi*) Leonardo, forzado tal vez por Luca Pacioli, realiza poliedros regulares estrellados para ilustrar "De divina proportione". Daniel Bárbaro y Wenzel Jamniter, desde distintos enfoques, pero ambos por la misma fecha de 1560, el primero en Venecia y el segundo en los Países Bajos, publican sus construcciones perspectiva de superficies poliédricas que recuerdan el origen uceliano. No hay estudios del tema que no beba en la fuente primera de los toros poliédricos de Uccello; incluso en nuestro días no han faltado los creadores como Escher que no tuvieron presente estas primeras formas de nuestro pintor.

Hoy, con los métodos directos de la perspectiva cónica, está a nuestro alcance su trazado básico y la posibilidad de generar múltiples variantes debido al orden y numeración de las circunferencias generatrices, según vemos en la **figura 12**, que explicamos a nuestros alumnos. El cáliz que se conserva en el Gabinete de Dibujos de los Uffizi de Florencia (**figura 13**) es una ampliación de una superficie de revolución que también tiene su origen en el toro. Se trata de una obra de gran virtuosismo y pureza en el trazado, lo que nos lleva a la certeza de la gran cantidad de estudios semejantes que debió realizar el autor, pues una obra así no es producto de la improvisación ni se hace aisladamente. Por contra, los trazados que sobreviven como base de sus murales, en los que emplea la perspectiva albertina pero ampliada con el concepto de "puntos de distancia", se ve

forzado a unas perspectivas con el punto de vista muy próximo, como se ve en el esquema que se conserva del fresco de "La Natividad". En el dibujo del "Cáliz" elige un punto de distancia muy alejado y en el eje principal o de simetría, por lo que resulta una perspectiva con el horizonte por encima del borde superior y el punto de vista casi en el infinito, **creando casi**

Fig. 13

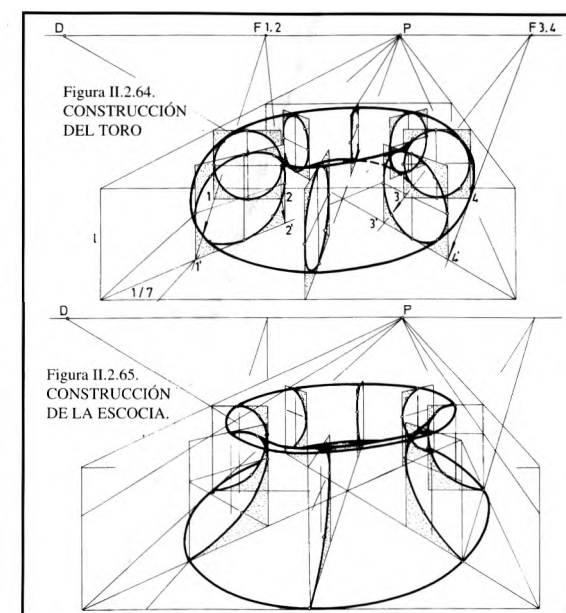
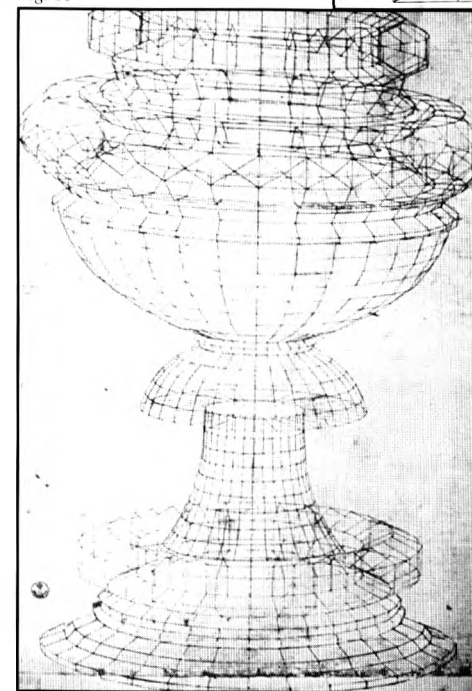
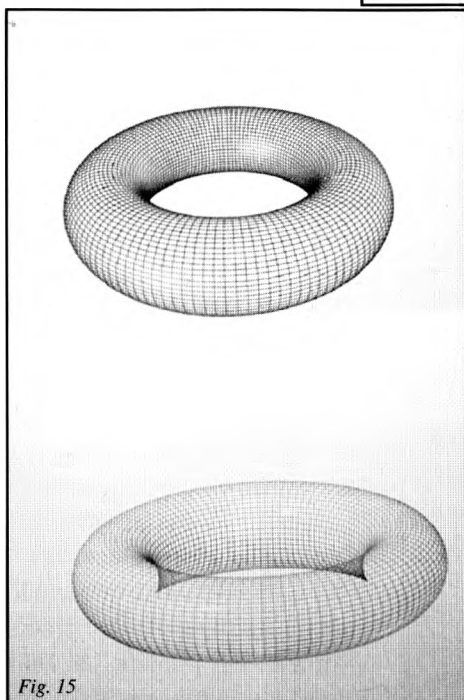
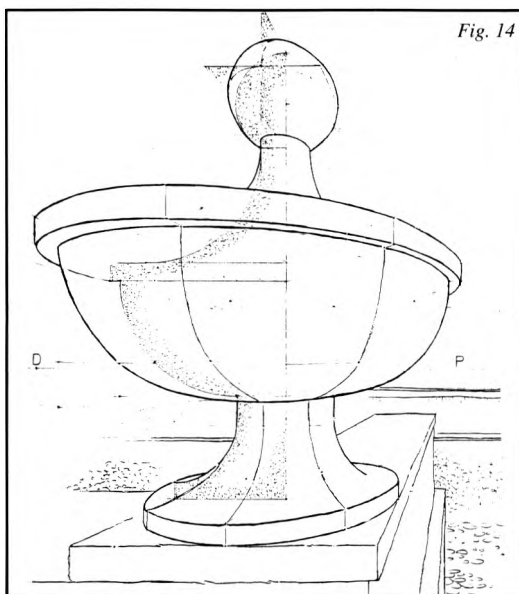


Fig. 12

una proyección axonométrica, con más de cuatrocientos años de anticipación a los creadores de este sistema. El esquema de la copa que nosotros presentamos, en la **figura 14** está trazada por el método de secciones radiales, tiene el horizonte en la mitad del dibujo, el punto de vista a la derecha, y la distancia es muy reducida, P-D, por lo que presenta una evidente deformación, lo que no ocurre en la copa que dibuja Uccello.

No queremos dejar de mencionar que en nuestros días, gracias al ordenador, pueden ser construidas con gran precisión estas

formas geométricas cuya generación conocemos. Hemos manejado varios programas que nos permitieron fantasear con estas lógicas figuras, y cualquiera, sin ningún conocimiento perspectivo puede configurar verdaderas maravillas que harían enmudecer a nuestros maestros del renacimiento. Pero este hecho no invalida el esfuerzo que durante tantos siglos han protagonizado los grandes perspectivistas, más bien tenemos que rendir tributo a



quienes, poseedores de técnicas tan rudimentarias, y con sólo su talento, nos allanaron el camino para conseguir hoy estos logros, maravillas de la técnica. (Figura 15).

No analizamos las pinturas tituladas "Historias de la Virgen" en la Capilla de los Máscoli, en San Marcos de Venecia, que Longhi atribuye a Uccello, aunque no hay certeza de su intervención, si bien Gioseffi descubre en uno de los panales, en el que se representa la Visitación, donde hay unas magníficas arquitecturas como fondo de la escena, que están representadas en "perspectiva oblicua", algo realmente sor-

prendente en esos años de 1425. Y esto, con independencia que interviniese en ella Paolo, sí nos parece importante para nuestra idea de esa Venecia tempranamente perspectivista, que pudo marcar el aprendizaje de Uccello, un tanto diferenciado de sus colegas florentinos.

De igual modo tomamos con reservas las pinturas de la *Natividad* y de la *Presentación de la Virgen* correspondientes al ciclo de Prato (figura 16). Obras importantes para el estudio de la perspectiva y que, de ser de Uccello, representarían una confirmación cuanto a sus avanzados conocimientos en esta ciencia. Las líneas horizontales se mantienen en un sistema unitario, con **línea de horizonte** señalada por nosotros por encima de las cabezas de San Joaquín y Santa Ana, y **punto principal** o central de la perspectiva en el borde de la derecha. Las líneas ascendentes de la escalera y el pasamano debieran concurrir en un mismo punto, situado en la vertical del punto **P**. Ya es adelantado para esa fecha, que coincide con el monumento ecuestre de Acuto, el plano ascendente de las escaleras, pero las dificultades se acumulan cuando esas escaleras continúan circulares con-céntricas como base del templete. Y el propio templete, de estructura cilíndrica, presenta no pequeñas dificultades, en la distribución equidistante de sus columnas; parece que aquí se adopta una

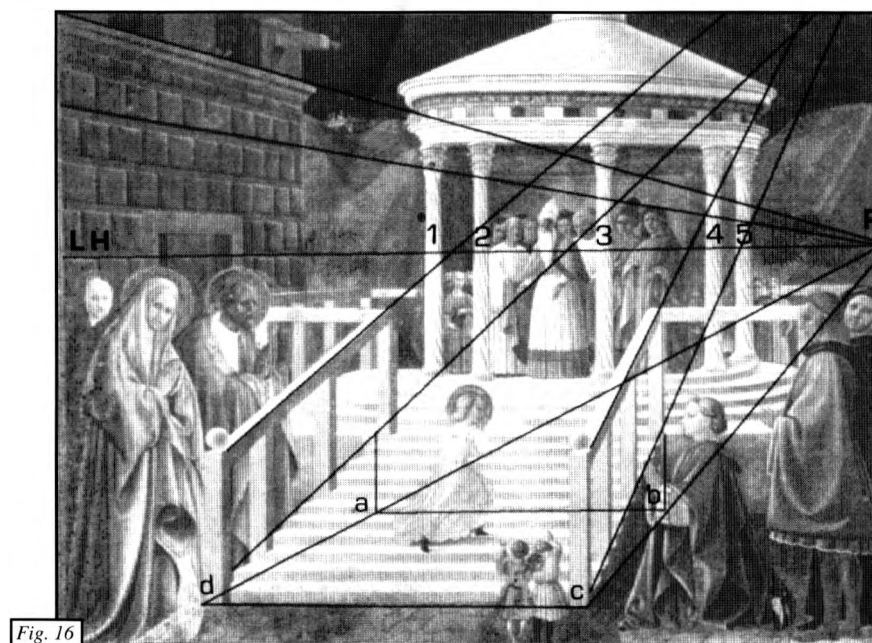


Fig. 17 A.

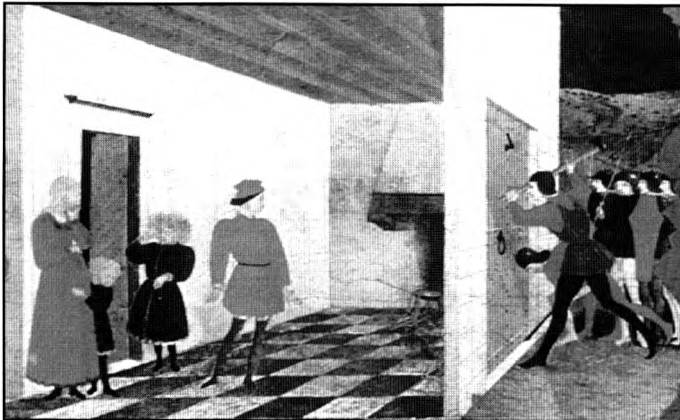
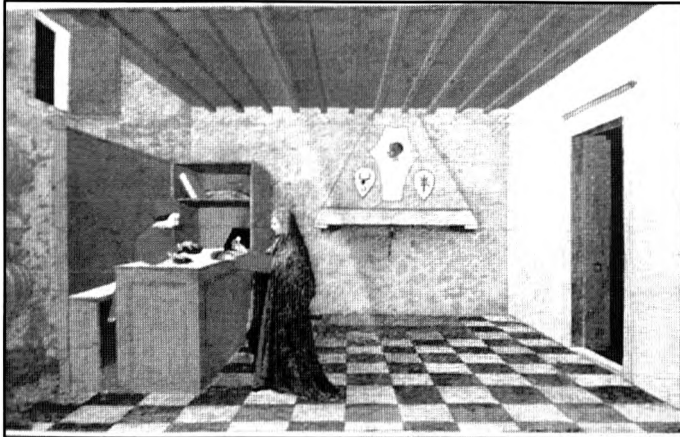


Fig. 17 B.

evidencia su compañera (no visible en la pintura) que dejaría a los personajes situados entre las columnas 1 y 2, hundidos en el pavimento.

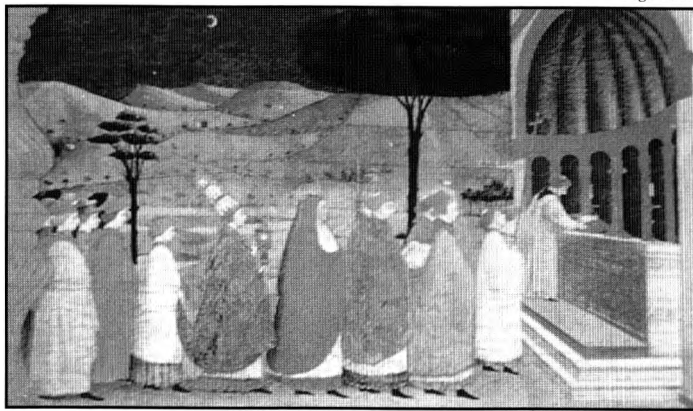


Fig. 17 C

solución empírica, que desvía el eje central del templo hacia la izquierda del eje de las escaleras, pero tiene en cuenta el punto de vista desplazado a la derecha para mostrar una columna más en este lado. Son paralelas al cuadro las columnas 1 y 2, y también correctamente, la 1 y la 4; la 5, con un basamento muy levantado deja en

Fig. 17 D.

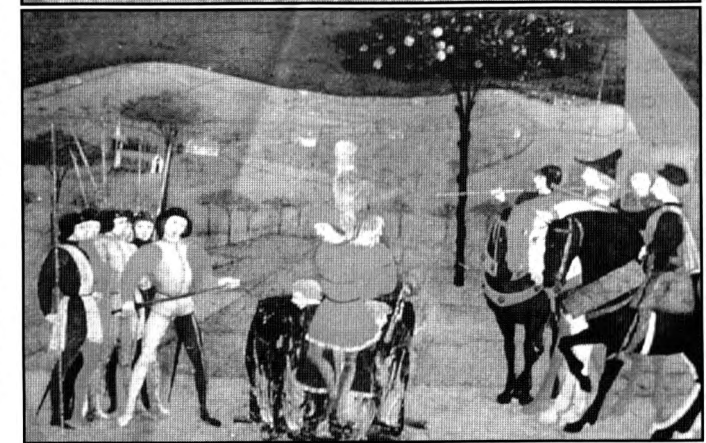
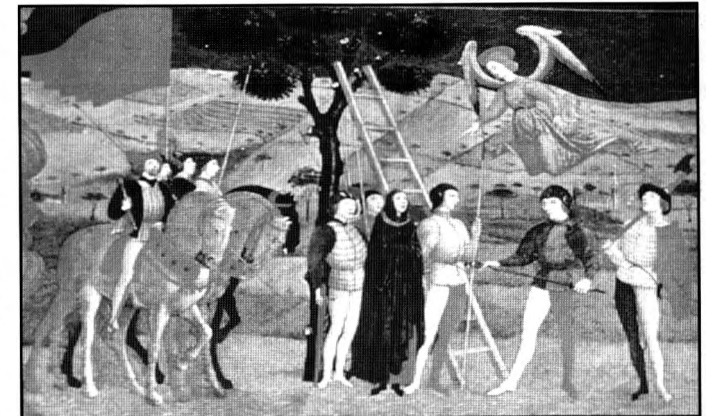


Fig. 17 E.

Las figuras, particularmente las de la derecha, siguen la misma pauta que el caballo del monumento a Acuto: están situadas con un horizonte mucho más bajo. ¡Qué lejos estamos todavía del genial templo de *Los Desposorios* de Rafael de la Galería Breda!

En este rápido repaso por la perspectiva de Uccello

Fig. 17 F.



no podemos pasar por alto la predella del retablo en la iglesia del Corpus Domini de Urbino, que hoy se muestran en la Galería Nacional. En es-

tas pequeñas tablas se despliega un indiscutible genio de la descripción. Ya conocemos los planteamientos iconográficos de los retablos medievales presentando escenas relacionadas y consecutivas para explicar sucesos bíblicos o del santoral católico. Uccello en estas seis tablas cuenta el milagro de la hostia consagrada con la agilidad de un moderno cineasta o de un autor de tiras ilustradas en los "comics" actuales. Y el planteamiento de esta moderna técnica narrativa tiene un planteamiento perspectivo original para enlazar las escenas y hacer un recorrido lineal del suceso. **figuras 17.**

Las dos primeras tablas, la venta de la hostia consagrada al judío y la hostia sangrando en el fuego, son escenas de interior; en la primera (**17 a**) el punto principal está en el centro de la composición, en la segunda, (**17 b**) como para incitar a la lectura seguida, se coloca en el extremo derecha, y como en las modernas escenografías se quita la pared de cerramiento para ver simultáneamente las dos estancias. Se enlaza con la tercera escena, (**17 c**) la nueva consagración de la hostia, en procesión que camina hacia la derecha, con lo que se sigue obligando al espectador a continuar la narración en el sentido normal de lectura de textos. La cuarta (**17 D**) y quinta (**17 E**) las escenas son similares, representando las ejecuciones de la mujer asistida por la presencia de un ángel, y la ejecución de los profanadores en la hoguera. Constituye el episodio final, (**17 F**) como un epílogo, la disputa, por los ángeles y los demonios, del

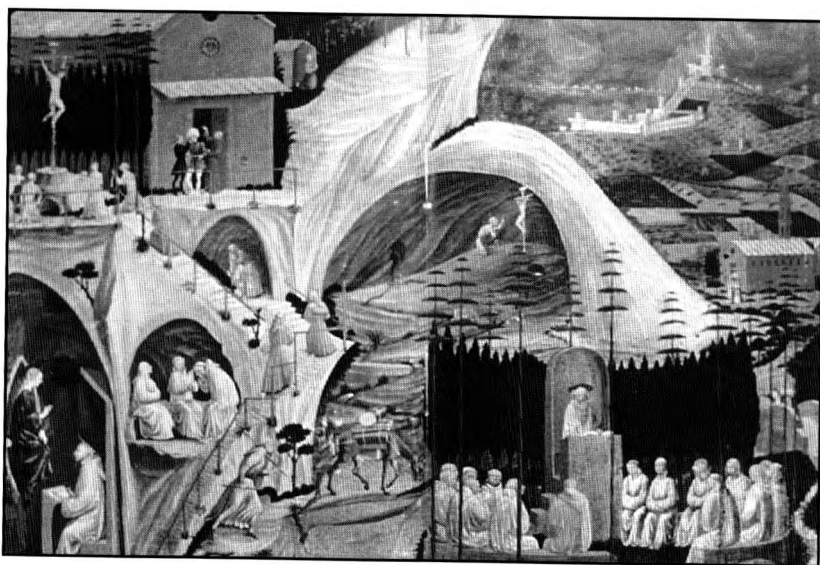


Fig.
18

cuerpo de la mujer ejecutada, con el altar a la derecha, que sirve de paréntesis que cierra y frena el recorrido visual. La narración pictórica sirve de paréntesis que cierra y frena el recorrido visual. La narración pictórica consigue la unión por medio de una línea irregular que se extiende por la cuarta parte superior de todas las tablas, incluso en las dos de interiores se busca que el techo, de color más intenso, siga esa misma línea. Como puede verse es una perspectiva lineal al servicio de la descripción y no como virtuosismo para el acceso a la tercera dimensión. La perspectiva como herramienta de la composición, la expresividad y la idea –que haría feliz a Panofsky– lo que es una superación del uso instrumental que estaban haciendo sus contemporáneos.

Y entrando en este tema, el uso de la perspectiva como algo más que instrumento para expresar la tercera dimensión, conviene referirnos a la originalísima tabla *Episodios de la vida de los eremitas*, que se conserva en la Academia de Florencia, **figura 18.** Se trata de una de las más ricas fantasías de un espacio perspectivo, donde la rigidez de los trazados geométricos quedan superados para crear una escena unitaria y, al mismo tiempo, fragmentada. La imaginación compositiva del relato se describe no sólo en la superficie bidimensional del cuadro, sino que acerca o aleja las escenas con los recursos más novedosos de la perspectiva, creando nuevas posibilidades

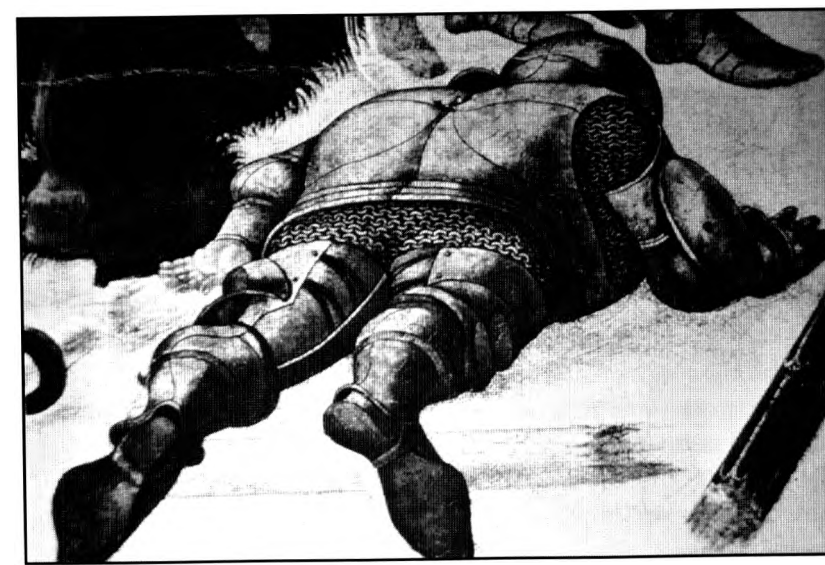


Fig.
19



Fig. 20

del espacio pictórico. Una fantasía casi irreal y la lógica más verosímil se juntan en esta obra que, si no es de Paolo, es de un genio inédito de su mismo nivel intelectual. Y son en obras como ésta, donde parece que fallan los postulados de la ortodoxia perspectiva, donde más genial perspectivo vemos a Paolo Uccello, porque sabe usar de la nueva ciencia con la dosis necesaria del sabio y no con la abundancia del descubridor; ateniéndose a este principio que bien enuncia Argan: "La verdad de la perspectiva es una verdad matemática: con respecto a la verdad empírica se convierte en una fábula".

Para no insistir en esta faceta singular de la perspectiva de Paolo Uccello, vamos ha

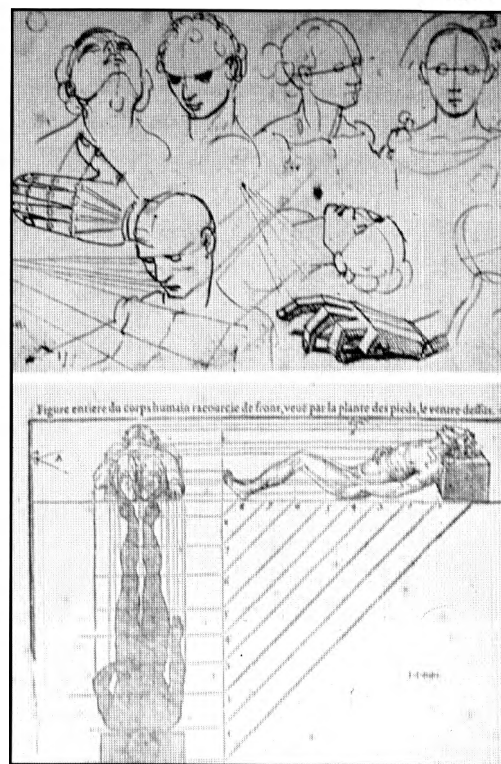


Fig. 21

hacer una pequeña referencia a un tema que los tratadistas no han sabido clarificar y que Uccello nos explica con claridad meridiana. Las tres tablas, denominadas *La batalla de San Romano*, repartidas hoy en los museos de Londres, Florencia y París, se consideran el máximo exponente de Paolo Uccello como pintor. Verdaderamente son tres obras maestras de inagotables sorpresas y originales bellezas.

Si nos atenemos al comentario de Vasari, y si son las mismas tablas que había "en un huerto que pertenecía a los Bartolini, había **cuatro** escenas en madera hechas por él con temas guerreros, esto es, caballos y hombres con bellas armaduras de aquel tiempo". Fijémonos solamente en sus perspectivas: son un verdadero tratado. Y, en contra de lo que pudiera parecer, aquí no se ven líneas de horizontes, puntos de fugas, arquitecturas como fondo, etc., y todos esos recursos que el común asocia con el concepto perspectiva. Es verdad que existen las líneas direccionales de las lanzas, sobre todo las rotas en el suelo, que insinúan direcciones lineales, pero no son esos trazados de descarados puntos de fuga centrales usados por muchos pintores. Se trata de la perspectiva de los seres vivos que, no sé por qué, se le llaman escorzos y no perspectiva. Cuando nuestra academia de la lengua define **escozar** como "representar, acortándolas, según las reglas de la perspectiva, las cosas que se extienden en sentido perpendicular u oblicuo al plano del papel o lienzo sobre que se pinta". Y he aquí la verdadera lección de perspectiva que da Uccello con esos escorzos de cosas, personas, incluyendo el guerrero muerto de Londres, (**figura 19**) y animales, incluido el caballo rojo que cocea en dirección al espectador en la tabla de Florencia. (**figura 20**) (Véase en la **figura 21**, los estudios realizados posteriormente por H. Holbein y J. Cousin, sobre la perspectiva de la figura humana). Se habla mucho de la perspectiva geométrica lineal del renacimiento, pero no se ha inventado el término de esta perspectiva total de *masas y volúmenes, llenos y vacíos, direcciones y fugas insinuadas por movimientos congelados*, que se adentra en el campo de una psicología más que a una geometría puramente racional.

Tal vez existe esta distinción entre perspectivas de edificios, objetos inanimados y paisajes, y otra perspectiva (que no se nombra como tal) dedicada a las figuras humanas y animales, porque los propios artistas han establecido esa distinción. Se aplica un punto de vista diferente para unas y otras formas, como hemos visto en el caballero y pedestal de Acuto, en la *Trinidad* de Masaccio, y en tantas otras obras. Se establece una separación entre los grupos humanos que se suelen tomar con horizonte a nivel de sus cabezas y otros

niveles para los horizontes de los fondos o contextos arquitectónicos. El concepto unitario del espacio tan defendido en el renacimiento mantiene esta dicotomía, por lo que no es extraño que se mantengan estos dos conceptos diferentes de **perspectiva de personajes** y **perspectivas de lugares**. Es más, en los propios tratados modernos de esta ciencias se renuncia frecuentemente al estudio de las formas naturales, centrándose todos los esfuerzos de los autores por el estudio de las formas artificiales de geometría concreta. Es por ello que nosotros estamos un poco escépticos con la perspectiva geométrica que traen los manuales y se enseñan en nuestros centros, y ponemos énfasis en el estudio de las formas naturales según las leyes perceptivas de la visión, poniendo un poco en cuarentena el abuso de los trazados de la geometría.

Aunque se sale de nuestro propósito y campo específico, no queremos dejar sin mención, en este modesto homenaje a Paolo Uccello, esas otras características de su pintura por las que lo consideramos un genio precursor, superior a todos sus contemporáneos. La anotación que hemos hecho sobre su perspectiva es suficiente para ver como destacaba sobre todos los demás en esta rama, pero eso, con más o menos fundamentos, lo vienen repitiendo todos los estudios y no parece ninguna novedad en esta hora. Quisiéramos destacar también esa faceta que decíamos al principio y que podríamos resumir como "precursor de la modernidad".

El sobrenombre de "Uccello" dicen que le venía de su amor por los pájaros y otros animales, de los que tenía gran colección. Lo que sí sabemos ciertamente que pintó muchos animales, lebreles y caballos, y una variada fauna y flora abunda en su obra; pero lo que aquí traemos, como invención fantástica, son sus animales recreados como el dragón y otras especies encontradas en el panel de las historias del Génesis. Las armaduras de esos fantásticos guerreros de sus batallas, que parecen espectros fantasmales más que feroces guerreros, con penachos en sus celadas de las más extrañas morfologías. También esos paisajes áridos, de campos roturados y lindes arbitrarias, rocas aristadas, que no recuerdan ningún mineral conocido, son productos elaborados en un inconsciente febril, producto de sueños fantásticos, que le aproximan a las formas oníricas de los pintores surrealistas. No está lejos el metafísico De Chirico, el fantástico Max Ernst, los paisajes del mejor Dalí, Yves Tanguy o Paul Delvaux.

La simplicidad y rotundidad de líneas, como esa grupa circular y el cuello del caballo de Acuto; los estilizados galgos de la Cacería de Oxford; los ya mencionados turbantes de formas geométricas y ajedrezadas; los esquemas

florales, pura síntesis de unas especies ideales, que se ve en los paisajes de *las Batallas, o los San Jorge y el dragón, los panales de las Historias de la creación*, y sobre todo esos caballos simples de volúmenes arquitectónicos, son el germen y hasta los prototipos de las pinturas que en este siglo XX va a producir un cubismo y un constructivismo. Quien mira superficialmente las formas no podrá percatarse, pues no son los resultados pictóricos, sino los planteamientos conceptuales lo que acerca a Paolo Uccello a los planteamientos cubistas. "*El rigor de Paolo es similar al de los cubistas de principios de nuestro siglo, con sus imágenes tanto más verdaderas cuanto menos verosímiles*" dice G. C. Argan. Y no hay tampoco que forzar mucho la imaginación para relacionar las morfologías de pintores tan dispares como al muralista Diego Rivera, al intimista Morandi, al cubista Léger, a las formas puras y simples de Modigliani o el suizo Ferdinand Hodler, con las maneras esquemáticas y rotundas que tiene Uccello de fijar las morfologías del mundo que pinta.

Y en el orden equilibrado, de perfecta ecuación matemática, en que distribuye sus personajes en la composición, relacionando todas las partes para formar un todo armónico, descubre el ideal de orden, expresión y descripción que persiguen el puntillista Seurat en *Un dimanche d'été à la Grande Fête*, Picasso en el *Guernica*, y todos los grandes maestros de la composición, que no anda lejos el esquema velazqueño de *Las Lanzas* del Paolo Uccello de las *Batallas de San Romano*.

Esos caballos negros, blancos, rosas o verdes, la separación del color mimético de las cosas para proporcionar un valor propio sin relación con el natural, es una actitud que potenciarán cinco siglos más tarde los "fauvistas" como Matisse, Dufy o Derain, pasando por el simbolismo de un Gauguin, o por el liberalismo de formas y colores de Marc Changall, Van Dogen o Franz Marc.

Con ponerse ante una obra de Uccello, para quien sepa ahondar en ella, tendrá presente toda la historia de la pintura. Porque es un pintor que sobrepasa su época, y si bien es un pintor netamente *cuatrocentista florentino*, también es un pintor intemporal, capaz de ser comprendido y discutido en todos los tiempos como si de un contemporáneo se tratara. Y esta es su grandeza y su cruz. Hoy, después de seiscientos años, andamos sin situarlo definitivamente en el pedestal que los genios tienen reservado en la gloria de la Historia. Pero también, como todo genio, es inmortal, y por eso, precisamente, conmemoramos hoy su seiscientos aniversario.

Juan Cordero Ruiz

BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

- (1) KUBOVY, Michael. Psicología de la perspectiva y el arte del Renacimiento. Editorial Trotta. Madrid, 1996.
- (2) WHITE, J. Nacimiento y renacimiento del espacio pictórico. Alianza. Madrid, 1994.
- (3) POPE-HENNESSY J. The complete work of Paolo Uccello. Phaidon. Londres 1950.
- (4) VASARIO. Vidas de artistas ilustres. E. Obras maestras. Vol. II. Barcelona 1957.
- (5) TONGIORGI, L. Obra pictórica completa de Paolo Uccello. Noguer-Rizzoli. 1977.
- (6) FRANCASTEL, P. La figura y el lugar. Monte Avial Editores. Venezuela, 1969.
- (7) FRANCASTEL, P. Pintura y sociedad. Cátedra. Madrid, 1984.
- (8) FRANCASTEL, P. Sociología del arte. Alianza. Madrid, 1975
- (9) GIOSEFFI, D. Y otros. La prospettiva rinascimentale. Centro Di. Florencia, 1980.
- (10) PARRONCHI, A. Studi su la dolce prospettiva. Aldo Martelo. Milán, 1964.
- (11) CHASTEL, A. Fables, formes, figures. Flammarion. Paris, 1978.
- (12) TEODORU, Horia. Perspectiva I. V. Stalin. Bucaresti.
- (13) BOSASE, T.R.S. Giorgio Vasari. Pinceton University Press, 1971.
- (14) WRIGHT, L. Tratado de perspectiva. Editorial Stylos. Barcelona, 1985.
- (15) PANOFKY, I. La perspectiva como forma simbólica. Tusquet. Madrid.
- (16) PIRENNE, M. H. Óptica, perspectiva, visión.... V. Leru. Buenos Aires, 1974.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- "El arte del renacimiento". Peter y Linda Murray. Destino. Barcelona, 1991.
- "Renacimiento y barroco". G. C. Argan. Akal. Madrid, 1996.
- "Renacimiento y renacimientos en el arte occidental" E. Panofsky. Alianza, 1975.
- "The Florentine Painters of the Renaissance". B. Berenson. Londres, 1898.
- "De naturali et artificiali perspectiva". L. Vagnetti. L. Editrice Fiorentina, 1979.

- "Enciclopedia universale dell'arte". M. Pallottino, director. Florencia, 1963.
- "Historie de l'art pendant la Renaissance". E. Muntz. Paris, 1889.
- "Enciclopedia del Renacimiento italiano". J. R. Hale, director, Alianza. Madrid, 1984.
- "Eclósión del Renacimiento". Ludwing H. Heydenreich. Aguilar, 1772.
- "Arte y arquitectura en Italia". John White, Cátedra. Madrid.