

DONATELLO

por Justino Fernández



[Se comprenderá que] Recordar a Donatello, si bien es deleitoso, no es tarea para lucimiento; después de cinco siglos de crítica, ¿qué no se ha dicho? ¿Qué se podrá agregar que tenga algún sentido? Y, sin embargo, el poder del arte es tal que nos influye y nos conmueve a través de los tiempos; podemos contemplar la sobras y gracias a ellas aproximarnos al espíritu de su creador, y casi considerarlo un viejo amigo. Es esta comunión la que propicia el arte y, desvaneciendo ese enemigo del hombre que es el tiempo, nos actualiza el pasado que, así, acaba por formar parte integrante de nuestro presente.

Sería injusto no recordar también a algunos de tantos historiadores, críticos y eruditos que de un modo u otro han contribuido al conocimiento de la obra de Donatello y a esclarecer los múltiples problemas que presenta. Desde las referencias de Manetti y de otros hasta Vasari, corre casi una centuria. En los siglos XVII y XVIII hay menos autores de interés. Es en el siglo XIX cuando se producen importantes estudios; el primer trabajo monográfico es de Müntz (1855), vienen después los de Semper (1875-1887) y de Milanesi (1887), primero en catalogar las obras de Donatello y en formar una bibliografía sobre ellas; al final del siglo se encuentran numerosos estudios parciales y una monografía de Pastor (1892). Una serie de estudios de la misma índole aparecen a principios de nuestra centuria: el de Lord Balcarres (1903), el de Schottmüller (1904), el de Schubring (1907), el de Meyer (1908), el de Bertaux (1910) y el de Crutwell (1911), y siguen otros hasta llegar a los más notables, como el de Kauffmann (1935) y los de Lányi (1935-36 y 39). Un nutrido grupo de historiadores del arte se ocupan en estudios parciales; entre ellos están otro Kauffmann (1959) y el erudito crítico Panofsky (1960).

De todos, fue el doctor Jenő Lányi quien dedicó mayor esfuerzo al conocimiento y documentación de las obras de Donatello; había reunido gran cantidad de notas y fotografías que llevaba consigo en su viaje de Inglaterra a los Estados Unidos, a principios de la segunda guerra mundial; por desgracia el barco en que viajaba fue alcanzado por el enemigo, y él murió en el mar. Su equipaje se salvó por azar y el material sobre Donatello fue puesto en manos del historiador H. W. Janson, por la esposa del desaparecido. Esta trágica historia viene a cuento porque Janson utilizó el material de Lányi, agregó sus propios conocimientos, y publicó el único catálogo crítico que existe, y es de primer orden, de la obra de Donatello (1a. ed. 1957, 2a. ed. 1963). La última monografía sobre el escultor florentino es la de Giorgio Castelfranco (1963-65), e incluye por primera vez espléndidas ilustraciones a color, que dan la mejor idea de algunas esculturas.

Donato di Niccolò di Betto de'Bardi, llamado Donatello por sus amigos y con este nombre famoso en la historia, nació en Florencia en 1386. Castelfranco nos da el panorama que sitúa el momento histórico. Hacia ocho años que habían tenido lugar los disturbios Ciompi, cuatro años después de ocupar el poder los

llamados Oligarcas, veinte años antes de la conquista de Pisa, treinta y dos antes del concurso para la cúpula de la Catedral, medio siglo antes del tiempo de los Medici. Marsilio Ficino, Lorenzo de Medici y Angiolo Poliziano nacieron cuando Donatello encanecía. En la juventud del artista, Florencia vivió todavía un período de poder político y económico, de gran actividad constructiva, de progreso en la filología y de interés en los estudios literarios y en la antigüedad clásica.

Las grandes obras maestras de la arquitectura de principios y fines del siglo XIV, ya se habían construido o estaban por terminarse como la loggia de la Signoria, Or San Michele, el campanile, de Giotto, los claustros de Santa María Novella y la fachada de Santa María del Fiore.

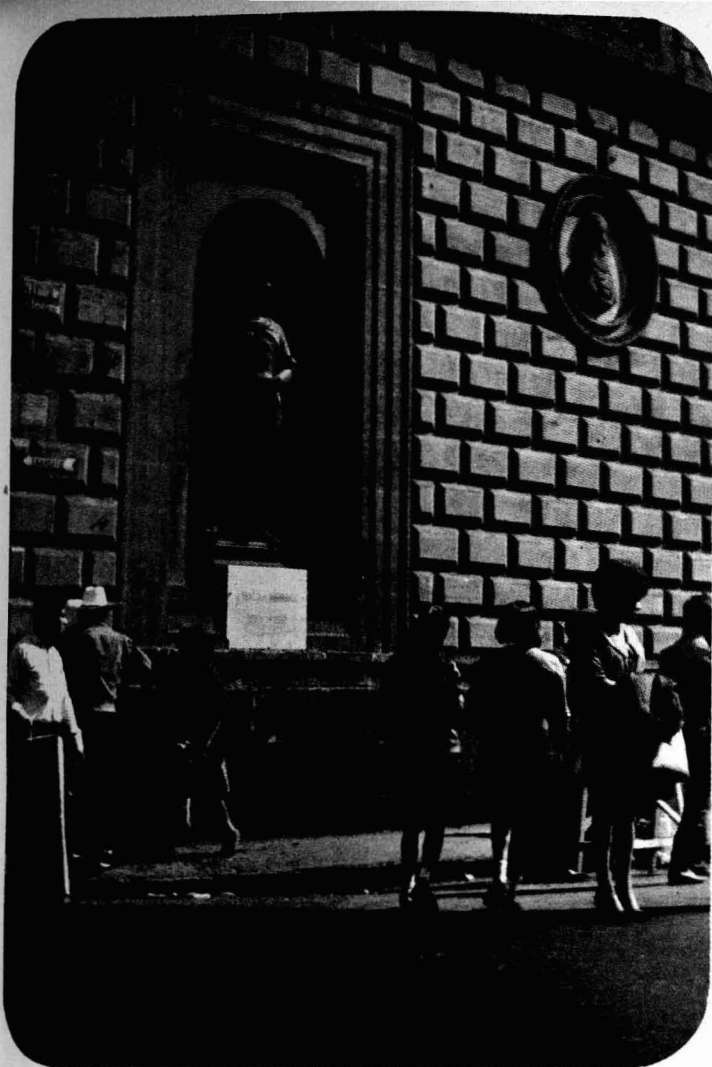
La situación de la escultura europea, cuando Donatello inició su actividad, era compleja, pero en términos generales puede aplicársele el término de gótica. En ese panorama son notables los logros de Nicolo y Giovanni Pisano quienes atacaron el problema de reintegrar la escultura clásica y dar solución naturalista a las formas góticas. Otros continuaron por ese camino, y a fines del siglo y principios del nuevo, los talentos de la propia escuela florentina comenzaron a destacar, como es evidente en las tallas de la Puerta de la Mandorla. Brunelleschi y Ghiberti se preparaban para el concurso de las puertas del Bautisterio.

Se carece de información sobre los primeros años de Donatello, pues no se tienen sino cuando su nombre aparece entre los miembros del taller de Ghiberti, entre 1404 y 1407. Para algunos críticos es problemático que Donatello, que por entonces tenía veinte o veintitantos años de edad, haya llevado al cabo visitas a Brunelleschi en Roma; sin embargo, el impacto de la escultura clásica es perceptible en sus obras posteriores. Sea como fuere, así comienza la actividad de Donatello como escultor, sobre la cual hay informaciones casi año por año, hasta 1461. Después vuelve a desaparecer en la penumbra cuando se acerca a los ochenta años de edad y a su muerte.

Nada más conveniente, a mi parecer, cuando se trata de revivir la memoria de un artista, que aproximarse nuevamente a sus obras, recorrerlas, revisarlas, acariciarlas, para que renazca en nosotros con prístina frescura el encanto y la emoción que nos atraen y nos provocan.*

Comencemos por hacer aquí patente que la crítica moderna más digna de confianza ha desechado una serie de obras antes atribuidas a Donatello; quince son las que Janson considera inaceptables, empezando por dos de los profetas de la Puerta de la Mandorla, de la Catedral de Florencia, evidentemente inferiores a las obras del artista. Una de las esculturas más discutidas ha sido el famoso busto en terracota policromada conocido como el retrato de Niccolò da Uzzano, en el Museo Nacional de Florencia; ya Milanesi y otros críticos posteriores lo consideraron inauténtico, es más, no se tiene la absoluta seguridad de que sea el retrato de Uzzano. El busto está desfigurado por

* Para las informaciones fundamentales y las fechas sigo a H. W. Janson, *The Sculpture of Donatello*, incorporating the notes and photographs of the late Jenő Lányi. Princeton-New Jersey. Princeton University Press, 1963.



varias capas de pintura, la más reciente del siglo pasado. Al final de las discusiones aún queda la posibilidad de que sea una obra tardía del maestro, ejecutada en torno a 1460, y es de desearse que así sea porque sin duda es de impresionante realismo y gran estilo. De otras obras se puede prescindir sin gran pena. También Janson afirma que no existe un solo dibujo que se pueda atribuir con absoluta certeza al maestro.

Destaquemos, pues, a lo menos, algunas de las esculturas y relieves más conmovedores y, así, encontraremos las dos maneras expresivas de Donatello: una, la del escultor de obras de bulto redondo, y otra la de las grandes composiciones en relieve que sin duda son de concepción pictórica y dignas del mejor oríbre.

La primera escultura que consideraremos es el *David* de mármol (1408-09, 1416); mide casi dos metros de alto y es de elegantes líneas; la cabeza se inclina un poco, mientras el peso del cuerpo descansa en la pierna izquierda desnuda, que asoma bajo el manto recogido en la cintura; el esbelto talle del torso se subraya por el ajustado jubón de cuero. Entre sus pies se encuentra la cabeza barbada de Goliat. Ya en esta escultura se puede observar la ambivalencia de la tradición gótica y el nuevo tratamiento de las formas clásicas, pues mientras el cuerpo entero es alargado, la cabeza tocada con una corona de amaranto, símbolo de fidelidad, es *all'antica*. La figura es arrogante, como que significa la victoria. Fue ejecutada para la Catedral, pasó en 1416 al Palazzo Vecchio, donde permaneció hasta el siglo XVIII; de allí fue trasladada a los Uffizi y finalmente se instaló en el Museo Nacional, por mil ochocientos setenta y tantos. Es la primera imagen de David verdaderamente renacentista, pues en ella se combina la teología con la filosofía, la literatura y el arte plástico; es decir, las ideas que moldearon una nueva era.

En la imposibilidad de recordar en esta ocasión todas las obras de Donatello, tendremos que mencionar, tan sólo, algunas no tan importantes o tan famosas como otras; así el bello *Cristo de Santa Croce* (1412), de madera policromada; el *San Juan Evangelista* sedente, del Museo dell'Opera del Duomo (1408-1415), que sin duda es el antecedente del *Moisés* de Miguel Ángel; el *San Marcos*, de pie, en Or San Michele (1411-1413), ya plenamente renacentista, por lo que quizá alcanzó fama, al apartarse de la tradición; el segundo *David* de mármol, inacabado, ahora en la National Gallery de Washington (1412-20-30?), que permite estudiar los métodos de trabajo del escultor y que impresiona por su serenidad y aplomo.

Y llegamos al famoso *San Jorge*, de mármol (1417), de más de dos metros de alto, originalmente ejecutado para el tabernáculo del gremio de coraceros o armeros, en donde estuvo hasta entrado el siglo XVII, cuando fue reinstalado en el tabernáculo de la Madonna de las Rosas; allí permaneció hasta que, al celebrarse el quinto centenario del nacimiento del artista, la escultura volvió a su lugar de origen; sin embargo, en 1892 se trasladó al Museo Nacional y una copia en bronce se colocó en el nicho. En los primeros tiempos la escultura tuvo aditamentos de bronce, un casco, una lanza quizá en la mano derecha y una espada en la izquierda, lo que se presume por las perforaciones que tiene. En la base del nicho, un bajorrelieve muestra la escena de San Jorge a caballo, matando con su lanza al dragón. El soldado cristiano se yergue con gran dignidad apoyado en su pierna izquierda, mientras la derecha descansa extendida un poco atrás; el escudo cubre la parte inferior del cuerpo, pero el torso luce libremente con la armadura y el manto; la cabeza es firme, serena y de refinada proporción, el pelo está tratado *all'antica*; el ceño apenas fruncido le da al rostro un aire expectante y reflexivo. Todas las partes de esta espléndida escultura están bien definidas, pero forman compacta unidad, de donde proviene la fuerza expresiva que emana de ella.

Para fortuna de México, Italia le obsequió una copia en bronce del San Jorge en 1910, en ocasión del Centenario de la Independencia de nuestro país; la copia fue instalada en un nicho en la fachada de la antigua Academia de San Carlos, bien visible porque esa parte del edificio se encuentra al fondo de la calle de Moneda; así podemos disfrutar, gracias a la generosidad italiana, de una de las más bellas obras de Donatello.

Al San Jorge siguen cinco estatuas de mármol de profetas, ejecutadas para el campanile de la Catedral y hoy día en el Museo dell'Opera del Duomo. Entre ellas se encuentra la de Habacuc, llamada el *Zuccone* y con este nombre famoso; de pie, con su gran manto de amplios pliegues y su expresivo rostro, parece un senador romano, pero de formas barrocas. El relieve de la *Madonna Pazzi*, ahora en Berlín (c. 1422), recuerda la *Virgen de la escalera*, de Miguel Ángel. Para el tabernáculo de *San Luis* en Or San Michele, realizó Donatello una espléndida estatua de bronce dorado (1423), de más de dos metros y me-



dio, que ahora se encuentra en el Museo de Santa Croce; la cabeza del joven santo es delicada, y típica de la espiritualidad del artista; resalta el rostro bajo la tiara y el cuerpo se cubre con el amplio manto. De las esculturas en bronce dorado para la pila del baptisterio de Siena (1423-34) interesa primero el relieve con el tema de *El festín de Herodes*, porque es la primera composición de sentido pictórico en la cual intervienen numerosas figuras sobre un fondo de arquitectura; la expresión de horror, espanto y sorpresa de varias de ellas, ante la presentación de la cabeza del Bautista, es excelente; en la mesa y en la arquitectura está insinuada una sabia disposición de la perspectiva que más adelante llevará Donatello a su completo desarrollo. Las estatuas de la *Fe* y la *Esperanza* son bien expresivas, y los angelillos significan, por el movimiento de sus cuerpos, el principio de la *figura serpentinata* que tendría auge en el Renacimiento posterior.

Una de las obras maestras de Donatello es su famoso *David* de bronce (c. 1430-32) de más de metro y medio de alto, en el Museo Nacional. Fue instalada unos años antes de la boda de Lorenzo el Magnífico en el Palazzo Medici, y a fines del quattrocento pasó al Palazzo Vecchio. El mayor atractivo de esta escultura reside en el cuerpo desnudo del joven David, a cuyos pies se encuentra la cabeza de Goliath; con la mano diestra sostiene la espada hacia abajo, y en la izquierda la piedra, al nivel de la cintura. El casco, coronado de hojas de amaranto, semioculta la cabeza inclinada y bajo él asoma el rostro meditabundo. La complicada composición hacia abajo de las rodillas da base al cuerpo, cuya belleza, un tanto andrógina por la suavidad de las formas, es finamente sensual y conmovedora. Parece como si el artista, ya desembarazado de la tradición, hubiera querido hacer patente el ideal de la belleza renacentista, diferente de la clásica, moderna y más vital.

Del indudable viaje a Roma de Donatello en 1432 y de su estancia allí, quedaron dos obras: el *Tabernáculo del Sacramento*, en la Sacristía "dei beneficiati", en San Pedro (1432-1433), y la *Lápidula de la tumba de Giovanni Crivelli*, en Santa Maria in Aracoeli (1422-1433). El tabernáculo es un retablo de mármol, de 2.25 metros, de arquitectura renacentista, pero con ciertos lineamientos góticos; un relieve muy fino en la parte alta muestra la escena del entierro de Cristo; dos grupos de angelillos, de pronunciado relieve, en ambos lados de la parte baja, dan la nota de modernidad, por la morbidez de sus formas. En cuanto a la lápidula, ya está muy desgastado su relieve hoy día; parece ser que fue la primera renacentista, después imitada, pero sin duda recuerda antecedentes góticos.

Más plenamente renacentista es el tabernáculo de la *Anunciación*, en Santa Croce (1428-1433), rico en ornamentación e interesante en muchos modos, además de por las figuras de la Virgen y el Ángel, tan bellos, por los grupos de angelillos en la parte alta.

Los ángeles danzantes del púlpito exterior de la Catedral de

Prato (1433-1438), se distribuyeron en siete relieves, que forman unidad no obstante la división de las pilastrillas. Las figuras se destacan sobre fondos de mosaico; todas son gozosas y en actitudes dinámicas. Pero el dinamismo y la flexibilidad de los cuerpos de los angelillos son mayormente acusados en el friso de la *Cantoria*, hoy en el Museo dell'Opera del Duomo, de Florencia (1433-1439), especie de ingenua bacanal infantil, llena de vitalidad.

El festín de Herodes es el tema de un exquisito relieve en mármol, hoy en el Museo de Lille, Francia (1433-35); allí la composición de las figuras juega con la complicada arquitectura del fondo. Vienen después las estructuras decorativas de la Sacristía Vieja de San Lorenzo, en Florencia, con tableros y medallones de relieves en estuco y pintados. Más importantes son las puertas de bronce, con tableros y escenas con dos figuras. Una puerta está dedicada a los Mártires y otra a los Apóstoles. Si bien las escenas tienen vivacidad, no alcanzan el supremo carácter de las de Ghiberti en las puertas del Bautisterio. Si después de una visita a la Sacristía Vieja se asoma uno a la Nueva, de Miguel Ángel, se comprobará el paso de un siglo a otro; pero también la grandiosa y severa unidad que dio al recinto el escultor de las tumbas mediceas.

El *Atys-amorino* de bronce, en el Museo Nacional (c. 1440), de un metro de alto, es una obra excepcional en que quedan expresados los ideales humanistas del Renacimiento, tanto como en el *Busto de un joven*, también en el Museo Nacional (c. 1440). Ambas obras anuncian la nueva manera expresiva de Donatello, después de 1440, que cobra pleno sentido en el *Crucifijo*, en San Antonio de Padua (1444-1447), y en la estatua ecuestre de Erasmo de Narni, llamado *Gattamelata*, en la Plaza del Santo de aquella ciudad (1447-1453).

Sin duda el *Gattamelata* es una de las pocas grandes estatuas ecuestres de la historia, grande en el sentido de su calidad estética. Ha sido y es inevitable su comparación con la de Marco Aurelio, en el Campidoglio de Roma desde que Miguel Ángel proyectó su instalación allí y la plaza entera, y con la del *Colo-ni*, de Andrea del Verrochio, en Venecia. La de *Gattamelata* se relaciona más con la antigüedad romana por su severa concepción y porque, como alguien ha dicho, parece un César triunfante, pues, además, está vestido a la romana. Esto recibió pronto la crítica de Filarete, quien dijo: "No hagáis como Donatello... pues si tenéis que retratar a un hombre de nuestro propio tiempo, no lo mostréis con vestimenta antigua, sino con la ropa que usare..." Sobre este concepto habría mucho que decir, pues si por una parte Filarete reclama la propiedad de los atuendos en el arte, de acuerdo con el tiempo en que se crea la obra, concepto por demás moderno y antitradicional, Donatello al recordar la grandeza imperial de Roma para aplicársela a un héroe moderno, abarca la historia con mayor amplitud y anticipa varios siglos el concepto neoclásico del arte. Y aquí vale la pena mencionar otra gran estatua ecuestre que México



posee, la de *Carlos IV*, de Tolsá, en la cual el monarca también está vestido a la romana. No hay que olvidar que en el Renacimiento tuvieron origen conceptos que después de varios siglos revivió el romanticismo. Janson dice bien que Donatello se inspiró en las tumbas Scaligeri, en la estatua de Marco Aurelio y en el monumento de Nicolò d'Este en Ferrara, y creó un nuevo concepto de héroe *all'antica*.

La estructura de la estatua no puede ser más sencilla, pero en eso radica su fuerza; vista de costado dominan las líneas básicas, la horizontal del cuerpo del caballo y la vertical del cuerpo del jinete; naturalmente esa estructura se enriquece con el cuello curvo del caballo y la cola, también curvada; una diagonal queda visible por la espada que pende del cinturón de Gattamelata y por el bastón de mando que sostiene con la mano derecha. La cabeza del héroe y la expresión de su rostro recuerdan los retratos romanos; pero éste es un retrato moderno, renacentista, por el tratamiento de las formas y por la profundidad psicológica que expresa; toda la estatua tiene su clímax en el gesto del severo rostro, de una determinación sin compromisos, acorde con el aplomo del cuerpo de la cabalgadura.

El gran estilo de Donatello alcanza su máxima expresión en las esculturas y relieves del *Altar Mayor de San Antonio de Padua* (1446-1450), es decir de las que han llegado hasta nosotros en el nuevo arreglo o composición, que no es original, sino del arquitecto Camillo Boito, quien lo diseñó en 1895. No es la ocasión de considerar la complicada historia del altar y sólo nos referiremos a las esculturas en bronce. El *Santo Cristo* es una espléndida imagen que emana espiritualidad, por las proporciones del cuerpo, cuya anatomía está subrayada con mano maestra, y por el rostro inclinado, que es prodigioso. La hierática *Virgen* en el trono, sosteniendo al Niño con ambas manos al centro del eje vertical, entre los pliegues de su túnica, tiene esa delicada belleza tan típica de Donatello. *San Francisco*, *San Luis*, *San Prosdócimo*, *San Antonio de Padua*, *San Daniel* y *Santa Justina*, son todas esculturas de la más alta calidad. El artista se superó en ellas tanto como en los magníficos relieves con los símbolos de los evangelistas, con el Cristo muerto y con los ángeles. El sentido pictórico de Donatello alcanza su máxima expresión en los relieves de los cuatro milagros de San Antonio. En ellos las composiciones arquitectónicas en perspectiva sirven de fondo a las escenas en que intervienen multitud de figuras, sobriamente distribuidas; no hay parte que esté trabajada con desgana, por el contrario, cada figura tiene carácter, movimiento y vitalidad, de manera que ya anuncian conceptos del Alto Renacimiento.

Un cambio profundo en Donatello está presente en el expresionismo de dos esculturas en madera policromada, la de *San Juan Bautista*, de Santa María dei Frari, en Venecia (1452-53), y la de *Santa María Magdalena*, en el Bautisterio de Florencia (1454-55), en ésta, sobre todo, el patetismo llevado al límite resulta conmovedor y sorprendente, porque el artista se

ha alejado por completo de su bella manera para entrar en el ámbito de lo fantasmal. Pero se recupera en la imagen de *San Juan Bautista joven*, del Museo Nacional de Florencia (c. 1455), de mármol, de elegancia y delicadeza supremas; sin embargo, un poco después el expresionismo reaparece en otro *San Juan Bautista*, el de la Catedral de Siena (1457), en bronce, y, así, llegamos a la original concepción de *Judit y Holofernes* en el grupo de bronce del Palazzo Vecchio de Florencia (c. 1460), de casi dos metros y medio de alto. Estuvo primero en el Palazzo Medici, después en la Loggia frente a los Uffizi, y fue instalada en su actual sitio en 1919, donde había estado entre 1445 y 1504. La posición del cuerpo de Holofernes, sentado sobre un cojín, permite que Judit apoye los pies sobre un muslo y una mano; tiene asida la cabeza por los cabellos, mientras levanta el brazo derecho con la espada. El cuerpo desnudo de Holofernes es realista, sobre todo las extremidades, y el de Judit se cubre con la vestimenta de múltiples pliegues; el rostro de ella expresa la determinación necesaria para llevar al cabo su misión; toda la figura recuerda la tradición medieval. Es obra conmovedora.

En el Victoria and Albert Museum, de Londres, se conserva un pequeño relieve en bronce con el tema de la *Lamentación*, después del descendimiento (1458-59). Se presume que proviene del proyecto, no llevado al cabo, para las puertas de la Catedral de Siena, pues Donatello trabajó en él entre 1457 y quizá 1461; tal vez fue un modelo del tipo de relieves que se proponía realizar. El grupo está recortado como en silueta; la Virgen tiene en su regazo al Hijo, y cuatro figuras de pie expresan dolor y aun desesperación. Una vez más el tratamiento es expresionista y por lo tanto muy conveniente a la trágica escena.

Las últimas obras en que trabajó Donatello, y que dejó sin terminar, fueron los púlpitos para la iglesia de San Lorenzo en Florencia (c. 1460). Lo importante en ellos son los espléndidos relieves, semejantes en calidad y expresión a los del Altar Mayor de San Antonio de Padua. Uno de los púlpitos tiene temas de la Pasión, desde la Oración en el Huerto hasta el Entierro, mientras que en el otro se muestran escenas con el cumplimiento de la promesa de Cristo después de su muerte. Son obras que resumen la experiencia de Donatello y culminantes en el siglo.

He preferido recordar aquí las obras de Donatello, a riesgo de ser fastidioso, porque me parece que es el mejor homenaje que puede hacerse a su memoria. De su vida casi no se sabe nada; así, no se pueden contar anécdotas curiosas. Toda su capacidad de artista, todo su carácter y los vaivenes de su espíritu pueden seguirse en el estudio y consideración a fondo de su obra; la erudición vertida sobre ella ayuda, naturalmente, a esclarecer muchos aspectos oscuros, pero nada substituye la contemplación directa de las obras de uno de los genios de la escultura renacentista.

