

Tesis doctoral

*Autorretratos tempranos:
una búsqueda de reconocimiento y eternidad.
(De los orígenes al Renacimiento)*



Presentada por:
Pilar Colino Martínez

Dirigida por:
Dra. Silvia Mercé Cervelló

Departamento de Arte
Universidad Miguel Hernández de Elche
Facultad de Bellas Artes de Altea



Tesis doctoral

*Autorretratos tempranos:
una búsqueda de reconocimiento y eternidad.
(De los orígenes al Renacimiento)*



Presentada por Pilar Colino Martínez
Dirigida por Dra. Silvia Mercé Cervelló

Altea, 2011

Universidad Miguel Hernández de Elche
Facultad de Bellas Artes de Altea
Departamento de Arte

Este trabajo investiga los primeros autorretratos de los artistas plásticos, generalmente incluidos dentro de la obra principal. La investigación empieza en el arte rupestre, donde el artista deja su huella en los comienzos del arte, y acaba con los autorretratos de Durero: los primeros unánimemente reconocidos, firmados y fechados. A lo largo de la tesis, se estudia la "presencia" del artista en el antiguo Egipto; en el Mundo Clásico; así como los autorretratos en los manuscritos, en la escultura y en la pintura de la Edad Media y gran parte del Renacimiento. El estudio se centra en tres aspectos principales: 1º- Se estudian y analizan numerosas obras en las que el artista, de una u otra forma, se convierte en protagonista al mostrarse autorrepresentado en ellas, ya sea por medio de su propia imagen o a través de su firma u otras inscripciones con referencias personales. 2º- Se profundiza en el papel que desempeña el artista en la sociedad de su época y su afán por conseguir el reconocimiento de su oficio y la eternidad de su obra; este anhelo se refleja en los numerosos autorretratos realizados. Por último, por medio del apéndice, se hace una ampliación al resto de la Historia del Arte, donde se aprecia la influencia de estos autorretratos tempranos en el arte posterior e incluso en el arte actual.

Aquest treball investiga els primers autoretrats dels artistes plàstics, generalment inclosos dins de l'obra principal. La investigació comença en l'art rupestre, on l'artista deixa la seua empremta en els orígens de l'art, i acaba amb els autoretrats de Durero: els primers reconeguts per tothom, signats i datats. Al llarg de la tesi, s'estudia la "presència" de l'artista en l'antic Egipte; en el Món Clàssic; així com els autoretrats en els manuscrits, en l'escultura i en la pintura de l'edat mitjana i gran part del Renaixement. L'estudi se centra en tres aspectes principals: En primer lloc, s'estudien i s'analitzen nombroses obres on, d'alguna manera, l'artista es converteix en protagonista quan hi apareix autorepresentat, ja siga mitjançant la seua pròpia imatge o a través de la seua signatura o d'altres inscripcions amb referències personals. En segon lloc, s'hi aprofundeix en el paper que desenvolupa l'artista a la societat de la seua època i en l'afany per aconseguir el reconeixement del seu ofici i l'eternitat de la seua obra; aquest anhel es reflecteix en els nombrosos autoretrats realitzats. Per últim, en l'apèndix, s'hi fa una ampliació a la resta de la Història de l'Art, on s'aprecia la influència d'aquests autoretrats primerencs en l'art posterior, fins i tot en l'art actual.

This thesis investigates the early self-portraits of the plastic artists. The research begins in rock art, where the artist leaves his mark on the beginnings of the art, and ends with the self-portraits of Dürer: which are the first unanimously recognized, signed and dated. Throughout this work, it is studied the "presence" of the artist in the former Egypt; in the Classical World; as well as the self-portraits in the manuscripts, sculpture and painting from the Middle Ages and much of the Renaissance. This study is focusing on three main aspects: 1st There are studied and analyzed numerous works in which the artist, one way or another, becomes protagonist showing his self-representation, either through his own image or signature or through other inscriptions with personal references. 2nd Delves into the role of the artist in the society of his time and his restlessness to achieve recognition of their profession and the eternity of his work; this yearning is reflected in the numerous self portraits made. Finally, through the appendix becomes an extension to the rest of the history of art, where there is the influence of these early self-portraits in later art and even in today's art.

A mi hija, Ruth;
a mi madre, Pilar;
y a la memoria de
mi padre, Pepe.



ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	7
1. Justificación, metodología y estructura del trabajo.....	8
2. Objetivos.....	9
CAPÍTULO I. PRIMERAS MANIFESTACIONES EN EL ARTE RUPESTRE Y EN EL ANTIGUO EGIPTO	
I.1 LA HUELLA DEL ARTISTA EN EL ARTE RUPESTRE.....	13
I.2 EN EGIPTO: LA PRESENCIA DEL ARTISTA EN TUMBAS Y ESTELAS.....	15
I.2.1 El artista trabajando en tumbas de reyes y nobles.....	16
I.2.2 Nebamon e Ipuky representados en su taller, en las paredes de su tumba.....	18
I.2.3 La presencia del artista en sus estelas funerarias.....	19
I.2.4 Los artesanos de <i>Set Maat</i> (Deir el-Medina).....	23
I.2.4.1 El artesano representado en las pinturas que decoran su tumba... ..	30
I.2.4.2 La imagen del artista y el culto a los dioses: Estelas votiva.....	39
I.2.4.3 Enfermedad y superstición: Estela de Neferabu.....	44
I.3 CONCLUSIONES.....	45
CAPÍTULO II. LA FIRMA DEL ARTISTA EN EL MUNDO CLÁSICO	
II.1 EN LA GRECIA CLÁSICA: LA FIRMA DEL ARTISTA	
II.1.1 Cerámicas firmadas.....	49
II.1.1.1 Cerámicas con figuras negras y las firmas de sus autores.....	50
II.1.1.2 Cerámicas con figuras rojas firmadas.....	56
II.1.2 Ofrendas votivas firmadas: los <i>kuroi</i> y las <i>korai</i>	63
II.1.3 La firma del artista en ofrendas funerarias (<i>kuroi</i> y <i>korai</i>).....	70
II.1.4 Estelas funerarias con la firma del autor.....	73
II.1.5 La firma en las estatuas de los dioses.....	76
II.1.6 Fidias: la imagen del artista dentro de su obra.....	82
II.2 OBRAS FIRMADAS EN EL HELENISMO Y ROMA	
II.2.1 Esculturas con la firma del copista.....	86
II.2.2 Vasos romanos firmados.....	95
II.3 CONCLUSIONES.....	98
CAPÍTULO III. EL AUTORRETRATO EN LOS MANUSCRITOS	
III.1 CONSIDERACIONES GENERALES SOBRE EL PAPEL DEL ARTISTA EN LA EDAD MEDIA... ..	101
III.2 EL AUTORRETRATO EN LAS ILUMINACIONES DE LOS MANUSCRITOS	
III.2.1 Con los colegas.....	106
III.2.2 Firmando su obra.....	114
III.2.3 Dentro de los laberintos.....	117
III.2.4 Como donante.....	118

III.2.5	Incorporado en las letras capitales.....	122
III.2.6	Ejerciendo su trabajo.....	125
III.2.7	El autorretrato en el “pie de página” (<i>bas-de-page</i>).....	130
III.2.8	El artista enfermo.....	132
III.2.9	Ante el espejo.....	133
III.2.10	Reivindicativo.....	135
III.2.11	Utilizando la nueva técnica del grabado.....	138
III.3	CONCLUSIONES.....	141

CAPÍTULO IV. EL AUTORRETRATO EN LA ARQUITECTURA Y EN LA ESCULTURA

IV.1	En las vidrieras y en los mosaicos.....	145
IV.2	Inscripciones identificativas.....	150
IV.2.1	Inscripciones en las fachadas y portadas de las iglesias.....	150
IV.2.2	Inscripciones en los púlpitos.....	159
IV.3	Realizando su trabajo.....	165
IV.4	La imagen del artista en los capiteles.....	169
IV.5	Autorretratos en los pórticos de las iglesias.....	170
IV.6	En coros, púlpitos y sagrarios.....	174
IV.7	Tallados en las sillerías de los coros.....	177
IV.8	Autorretratos incorporados en los altares.....	181
IV.9	Trabajos en metales fundidos: placas y puertas.....	189
IV.10	En los sepulcros.....	193
IV.11	Junto a su esposa.....	197
IV.12	Apropiándose de un personaje de la obra religiosa.....	198
IV.13	CONCLUSIONES.....	203

CAPÍTULO V. AUTORRETRATOS EN LA PINTURA

V.1	La imagen del artista en los retablos.....	209
V.2	Autorretratos en los frescos.....	233
V.3	Otros autorretratos dentro de la pintura.....	287
V.3.1	Con los colegas e inscripción identificativa.....	288
V.3.2	Autorretratos en medallones.....	289
V.3.3	Supuestos autorretratos exentos con títulos impersonales.....	290
V.3.4	Alberto Durero: primeros autorretratos firmados y fechados.....	295
V.3.4.1	El autorretrato como carta de presentación social.....	398
V.3.4.2	El artista desnudo.....	301
V.4	CONCLUSIONES.....	304

CONCLUSIONES Y GENERALIZACIONES AL RESTO DE LA HISTORIA DEL ARTE.....	307
--	------------

BIBLIOGRAFÍA.....	315
--------------------------	------------

APÉNDICE DE IMÁGENES Y TEXTOS

El autorretrato brindó al pintor un instrumento ideal de comunicación. Ninguna otra obra de arte permitía a su artífice transmitir con mayor sinceridad sus aspiraciones sociales e inquietudes intelectuales, plasmar su ambición artística o reflejar sus más íntimos sentimientos, y consecuentemente, pocas imágenes superan en franqueza o experimentalismo a algunos de los autorretratos incluidos en esta exposición.

(Alexander Nagel "El autorretrato en el Renacimiento".
Catálogo de la exposición *Retratos del Renacimiento*,
Museo Nacional del Prado, 3 junio - 7 septiembre, 2008)

INTRODUCCIÓN





INTRODUCCIÓN

A lo largo de toda nuestra investigación trataremos de analizar el nacimiento y la evolución del autorretrato desde las primeras manifestaciones artísticas prehistóricas hasta finales del siglo XV, fecha en la que aparece el autorretrato como tal y se constituye como tema o subgénero dentro del retrato. Para ello hemos estudiado aquellas obras en las que se puede observar la *presencia* de los artistas que las crearon, desde la época de las cavernas hasta el Renacimiento, cuando el autorretrato adquiere entidad como tema.

Con este objetivo, analizaremos los precedentes más notables de este género en el arte rupestre, el arte egipcio, el arte clásico de Grecia y Roma y estudiaremos los *autorretratos* que se esbozan en las iluminaciones de los manuscritos, la arquitectura, la escultura y la pintura de la Edad Media y en las diversas expresiones artísticas de gran parte del Renacimiento. El resultado del trabajo lo hemos organizado en cinco capítulos.

En el capítulo inicial nos ocuparemos, en primer lugar, de las huellas del artista en el arte rupestre. A continuación abordaremos sus manifestaciones en las tumbas y estelas egipcias. Nos detendremos especialmente en Deir el-Medina, el pueblo de los artesanos, donde encontraremos muchas referencias útiles para el objeto de nuestro estudio en las tumbas, ricamente decoradas, en las que los artistas egipcios dejaron su imagen, su nombre, ejemplos de su forma de vida y de sus creencias.

Nos adentraremos después en el Mundo Clásico, tratado en el segundo capítulo. Aquí encontraremos gran número de firmas de distintos artistas en las cerámicas y sobre todo en las bases de las estatuas votivas y funerarias: kuros, diosas, estelas y esculturas en general.

En el tercer capítulo nos acercaremos al autorretrato a través del estudio de las iluminaciones o miniaturas de los manuscritos. Analizaremos los factores que intervienen en su aparición, cómo evolucionan a lo largo de su historia y el papel que juega el artista en la sociedad de ese momento. Terminaremos este capítulo con el comentario de algunos autorretratos que usan ya las nuevas técnicas del grabado. Este procedimiento, más rápido y barato, relega a un segundo plano el trabajo de los miniaturistas iluminadores, que queda sólo para coleccionistas privilegiados.

En el cuarto capítulo afrontaremos los primeros autorretratos en la arquitectura y la escultura, disciplinas que, en esta época, la medieval, tienen una fuerte relación entre sí: encontraremos autorretratos de fuerte carácter simbólico y de diferentes grados de realismo, e inscripciones donde el artista deja su nombre para atestiguar su autoría y, a veces, anotaciones donde expresa sus sentimientos y sus aspiraciones.

Y por último, en el quinto capítulo, trataremos los autorretratos tempranos dentro de la pintura. Dividiremos este capítulo en tres partes: El autorretrato en los retablos; el autorretrato incorporado a los frescos; y el autorretrato exento: algunas tablas donde el artista aparece con sus colegas, medallones con los retratos de sus

autores, posibles autorretratos con títulos ambiguos como *El hombre de...*, *Joven*, etc., donde el artista no se identifica expresamente con la persona retratada, pero que la tradición considera como autorretratos, y finalmente los autorretratos de Durero, los primeros exentos firmados y fechados, que darán origen al autorretrato como tema independiente, y algunos dibujos del artista desnudo.

En las conclusiones haremos un resumen y elaboraremos una tesis en función de los resultados obtenidos a lo largo del trabajo, tesis que proyectaremos, generalizando, al resto de la historia del arte.

La unión del pasado con el presente y el establecimiento de relaciones e influencias lo abordaremos en un apéndice en el que tomaremos en consideración diversos autorretratos realizados a lo largo de la historia del arte hasta nuestros días, clasificados por tipologías.

1. Justificación, metodología y estructura del trabajo

¿Por qué el autorretrato? Elegimos el autorretrato porque consideramos que es el tema en el que el artista se expresa con mayor libertad, ya que no está condicionado por intereses comerciales ajenos a su arte, y porque, gracias a los autorretratos podemos conocer mejor la evolución del arte y del concepto de artista a lo largo de este dilatado periodo objeto de nuestro análisis. El estudio de los primeros autorretratos nos permite apreciar la evolución del lenguaje plástico y sirve para reflexionar sobre la historia del arte en general y la de los artistas en particular.

Para elaborar este trabajo hemos seguido el siguiente método:

-Identificar el mayor número posible de autorretratos a lo largo del periodo de tiempo que abarca nuestro trabajo.

-Analizar cómo se valoraba al artista dentro de la sociedad en cada época y señalar los avances que realizan algunos de ellos para cambiar la percepción social de la figura del artista, de forma progresiva, al mismo tiempo que cambia su medio de expresión y los recursos formales utilizados en cada momento.

-Reflexionar sobre la evolución del autorretrato, sobre los aspectos novedosos que se van incorporando en cada momento y señalar influencias, tanto las recibidas de obras anteriores como las ejercidas sobre las posteriores.

Como consecuencia de estas reflexiones, nuestro trabajo ha seguido los siguientes pasos:

1. Estudio preliminar de las investigaciones realizadas sobre este tema tomando como fuente las bases de datos de tesis doctorales¹, para evitar reiteraciones e intentar aportar algo novedoso. En este sentido, hemos encontrado varios trabajos dignos de reseñar:

- *Una aproximación a la iconografía española del siglo veinte: el autorretrato en la obra de Picasso, Miró y Dalí* (1989)
- *El signo del mercurio. Autorretratos desde 1900* (1991)
- *La imagen del artista como obra de arte: Salvador Dalí* (2001)
- *Autorretrato, arte y mujer* (2002)
- *y La experiencia límite en el autorretrato último* (2003)

Ninguna de estas investigaciones aborda el estudio de los primeros autorretratos o su nacimiento como subgénero dentro del retrato. Esto nos refuerza en nuestra idea

¹ BASES DE DATOS DE TESIS DOCTORALES (TESEO) <http://teseo.mec.es/teseo/jsp/teseo.jsp> 14/10/2005.

inicial con respecto al enfoque que debemos a dar a nuestra investigación, así como la manera de plantearlo.

2. Nos hemos decidido por el estudio de los autorretratos tempranos porque pensamos que conociendo el origen y las motivaciones que condujeron a lo que hoy conocemos como autorretrato, podremos entender mejor este subgénero y su evolución.

3. Fijamos el espacio y el periodo de tiempo en el que vamos a investigar, que abarcará los autorretratos producidos en la cultura occidental desde sus orígenes más remotos hasta el año 1500 aproximadamente, época que coincide con la aparición del primer autorretrato exento firmado y fechado y, como consecuencia, supone el nacimiento del autorretrato como tema independiente.

4. Inventariamos todas las imágenes y toda la información posible sobre los autorretratos a lo largo de dicho periodo.

5. Analizamos la información obtenida para determinar la disposición u ordenación que se mantendrá en cada apartado.

6. Elaboramos la estructura del trabajo, aplicando los criterios establecidos anteriormente y delimitamos los grandes grupos. Como ya hemos comentado, el trabajo quedará dividido en cinco capítulos.

7. Estructurado el trabajo, analizamos textos e imágenes, extraemos conclusiones y redactamos.

8. Por último, en las conclusiones, hacemos un resumen y reflexionamos acerca de los resultados obtenidos.

2. Objetivos

Los objetivos que pretendemos son:

-Analizar cómo se enfrenta el artista a su propia imagen y su valoración por la sociedad a lo largo de la Historia.

-Estudiar las diferentes formas de autorretrato, observar cómo los artistas lo llevan a cabo e identificar cuáles son sus motivaciones.

-Distinguir los diferentes tipos de autorretratos según sean:

- a) textos, elementos simbólicos, fragmentos, formas u objetos.
- b) representaciones de la realidad: real o simbólica.
- c) en función de las diferentes técnicas.
- d) como concepto, como idea.

-Elaborar una galería con los primeros autorretratos, hacer un análisis de ellos, teniendo en cuenta los puntos anteriores, y estudiar las soluciones formales y/o conceptuales como respuesta a determinadas necesidades.

-Asumir las soluciones plásticas como parte de un determinado contexto, tanto espacio-temporal como religioso, político y socio-cultural, susceptible de ser analizado siempre y en cada caso.

-Establecer bases comparativas entre épocas, escuelas y artistas, para observar su evolución, sus influencias a lo largo del tiempo y sus motivaciones a la hora de realizar sus obras.



*Dos especies de manos se enfrentan en la vida,
brotan del corazón, irrumpen por los brazos,
saltan, y desembocan sobre la luz herida
a golpes, a zarpazos.*

*La mano es la herramienta del alma, su mensaje,
y el cuerpo tiene en ella su rama combatiente.
Alzad, moved las manos en un gran oleaje,
hombres de mi simiente...*

(Miguel Hernández)

CAPÍTULO I

**PRIMERAS MANIFESTACIONES EN EL ARTE RUPESTRE Y
EN EL ANTIGUO EGIPTO**

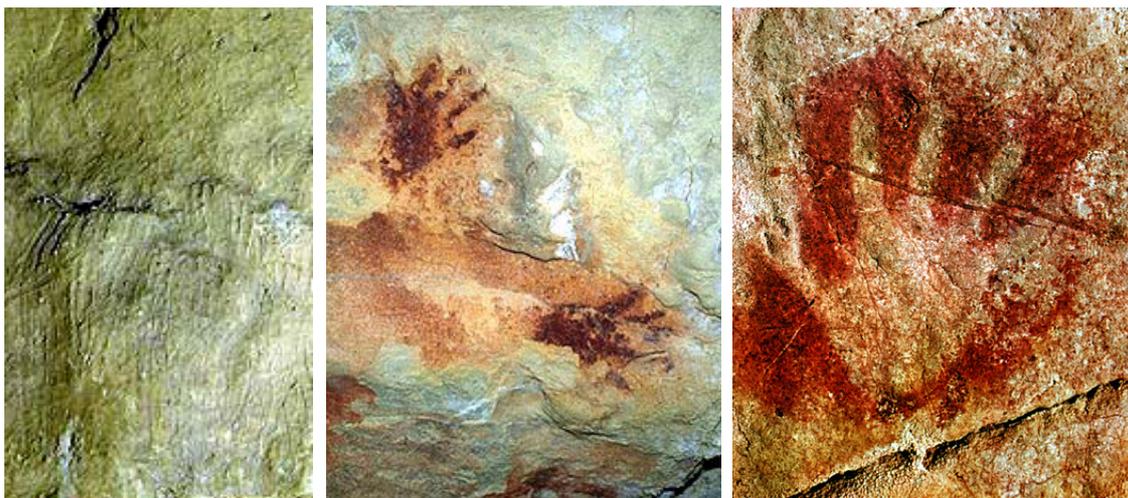




I.1 LA HUELLA DEL ARTISTA EN EL ARTE RUPESTRE

Los primeros vestigios de lo que podríamos llamar un antecedente de autorretrato los encontramos en las cavernas, cuando el artista estampa sus manos sobre la roca para obtener su imagen, dejando así su huella impresa para la posteridad. Las técnicas eran variadas; una en positivo: el artista impregna la palma de la mano con pintura para dejar su huella al posarla en cualquier tipo de soporte; y otra en negativo: el artista coloca la mano sobre una superficie y soplando sobre ella con un cilindro hueco en cuyo extremo se había colocado pintura, consigue, al levantar la mano, que ésta quede silueteada. En otros casos, el artista dejaba sus huellas grabadas rehundiéndolos los dedos en la pared reblandecida por la humedad o deslizándolos sobre la roca, después de haberlos impregnado con pintura. Así se forman los denominados “macarrones”. Estas pinturas y bajorrelieves son las obras de arte más antiguas y la primera representación de la mano creadora del artista.

Podríamos considerar estas estampaciones, las representaciones de las manos del artista, esta primera manifestación personal, como la forma más antigua de “autorrepresentación”, aunque desconocemos cuáles fueron las motivaciones de sus creadores. Según Arnold Hauser las siluetas de las manos fueron creadas casualmente o como divertimento pero “... dieron por vez primera al hombre la idea de creación –del *poiein*– y le sugirieron la posibilidad de que algo inanimado y artificial podía ser en todo semejante al original viviente y auténtico. Desde luego este mero juego no tuvo nada que ver al principio ni con el arte ni con la magia; después se convirtió, en primer lugar, en un instrumento de magia; y sólo así pudo más tarde llegar a ser una forma de arte”².



La mano, primer testimonio personal del artista. Arte prehistórico en la Cornisa Cantábrica: “Macarrones”, cuevas de Altamira (Santillana del Mar) y estampación de manos en positivo, cueva de Fuente del Salín (Muñorrodero, Val de San Vicente) y en negativo, Altamira (Santillana del Mar). Hacia 15.000 a.C.

² HAUSER, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte*, I. Traductores: A.Tovar y F. P. Varas-Reyes. Ed. Labor, Barcelona, 1992 (1ra ed. 1951), pp. 20-21.

Las pinturas paleolíticas son naturalistas y tienen un carácter mágico: se pensaba que capturando la imagen del animal facilitaba la caza. Por esto, según Hauser, las personas capaces de realizarlas se les creían dotados de poderes mágicos y se les reverenciaba como a hechiceros: "... con esta consideración pudo ir aneja indudablemente una cierta posición especial y al menos la liberación parcial de la obligación de buscar el alimento. Por lo demás, –comenta Hauser– de la técnica adelantada de las pinturas paleolíticas se deduce también que éstas no provienen de aficionados, sino de especialistas preparados, los cuales han gastado una parte importante de su vida en el aprendizaje y la práctica de su arte, y constituyen de por sí una clase profesional. Los numerosos ‘bocetos’, ‘diseños’ y ‘dibujos escolares’ corregidos que se han encontrado junto al resto de las pinturas permiten colegir la existencia de una especie de ejercicio artístico especializado, con escuelas, maestros, tendencias locales y tradiciones”³.

Marchán Fiz⁴ coincide con Hauser cuando afirma que el papel del artista y su valoración dentro de la sociedad depende del sistema social imperante y en el Paleolítico, por ser creador de obras mágicas, el artista está emparentado con el hechicero. Más tarde, en el Neolítico, el artista empieza a desprenderse de las funciones mágicas y el arte se disocia en arte ritual religioso y arte decorativo y artesano.

Por su parte, Sigfried Giedion opina que las manos son símbolos mágicos: "... la mano –el miembro del cuerpo humano que llega más lejos– da forma a esa cosa que confiere al hombre un poder muy superior a su fuerza innata: herramientas, armas, todos aquellos artefactos, en fin, que distinguen su vida de la mera existencia animal. Parece casi obvio que la representación de la mano, el miembro capaz de mayor destreza formativa, exprese simultáneamente fuerza especial y significación mágica”⁵.

Aunque desconocemos la intención de sus creadores a la hora de realizar estas representaciones, sí sabemos, con toda certeza, la influencia que esta obra primigenia ha tenido en el arte posterior. Así, por ejemplo, a partir de la época de las Vanguardias, muchos artistas usarán este recurso como una forma de autorretrato: Man Ray realiza en 1916 el *Autorretrato, montaje (Autoportrait Assemblage)* estampando sus manos en diversos materiales. En 1937, Picasso se autorretrata haciendo una pieza de su mano en arcilla a la que titula *Mano izquierda del artista*. Unos años más tarde, en 1948, Escher se representa en la litografía *Manos dibujando (Hands drawing)*. Piero Manzoni, en 1960, utiliza su huella en la obra que tituló *Huevo con impresión (Uovo con impronta) n° 37*. Bruce Nauman, en 1967, utiliza un molde de su brazo *De la mano a la boca (From Hand to Mouth)*. Gary Hill, usa la vídeo-instalación para mostrar las manos y el ruido del corazón en su obra, de 1995-96, *Mano Corazón (Hand Heard)*. Beatriz Aramburu en *Mi pulgar*, digitaliza su huella, en 2002, para obtener figuras simétricas y en 2004, Louise Bourgeois usa la litografía para hacer *Mi mano (My Hand)*⁶.

Como vemos, lo primero y lo último “se dan la mano” a la hora de la representación de uno mismo como medio de expresión. El uso de la mano del artista, la mano creadora y su huella, se ha usado y se sigue usando como forma de representación. Al comparar el arte primitivo con las vanguardias históricas, Juan Antonio Ramírez dice: "... es así como lo más remoto enlaza con lo más actual. El presente se revestía con el prestigio de lo primordial, mientras que lo primitivo y lo prehistórico emergía con el encanto y la audacia de la modernidad”⁷.

³ HAUSER, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte*, op., cit., pp. 34-35.

⁴ MARCHÁN FIZ, Simón, *El universo del Arte*. Ed. Salvat, Barcelona 1984, p. 20.

⁵ GIEDION, Sidfried, *El presente eterno: Los comienzos del arte*. Alianza Editorial, Madrid, 1988, p. 122.

⁶ Véanse estos autorretratos en el apéndice, pp. 2 y 3.

⁷ RAMÍREZ, Juan Antonio, *Arte prehistórico y primitivo*. Ed. Grupo Anaya, Madrid, 1989, p. 90.

I.2 EN EGIPTO: LA PRESENCIA DEL ARTISTA EN TUMBAS Y ESTELAS

Si en la prehistoria el artista deja la huella de su mano, sobre las paredes de las cuevas, evidenciando su presencia en los comienzos de la historia; en el antiguo Egipto, lo hace mediante las pinturas, los relieves y las inscripciones en los muros de las tumbas y en las estelas funerarias y votivas.

En la cultura del antiguo Egipto el nombre desempeña un papel primordial. Su importancia era tal que la representación de una persona en una pintura, una estatua o un relieve sólo cumplía su función si el nombre del individuo aparecía junto a ella. A pesar de esto, el anonimato de los artistas es bastante frecuente. Los escultores y los pintores no firmaban casi nunca sus obras. Sin embargo, nos han llegado algunos nombres de escultores, ebanistas, pintores y dibujantes gracias a las tumbas donde trabajaban, ya sean las de sus clientes o las propias.

La escultura en relieve y la pintura en las tumbas sirven para preparar al espíritu en su camino hacia la eternidad. En las cámaras funerarias es frecuente la decoración con escenas del muerto ocupado en las actividades cotidianas que desarrolló en vida. Como en el resto del arte egipcio, la representación del cuerpo humano se realiza en dos dimensiones, tanto en relieve como en pintura, y está determinada por el deseo de preservar la esencia de lo representado. Se buscaba, por encima de todo, la eternidad frente a lo transitorio. Como resultado de esto, se combina en las figuras la disposición de perfil para la cabeza y extremidades inferiores con la frontal de los ojos y el torso. Esta regla o canon se aplicó a los faraones y miembros de la nobleza, mientras que entre el resto de la población no se utilizó de manera tan exhaustiva.

Los relieves solían pintarse para dar una mayor sensación de realidad. Era frecuente la inclusión en ellos de diversos detalles pintados, sin necesidad de talla previa en la roca. El conocimiento que poseemos sobre la forma de trabajar, las costumbres, los modos de vida y la imagen de los pintores y escultores egipcios se ha obtenido gracias a estos relieves y pinturas de las tumbas. Sus oficios están perfectamente representados en estas obras que, dispuestas en la pared por medio de bandas o registros, podían leerse fácilmente como una narración.

Estas representaciones no fueron concebidas como acontecimientos acaecidos en un momento determinado sino como ocupaciones con un claro carácter de atemporalidad y eternidad. Para la realización de la pintura y la escultura en relieve, al igual que para la exenta o de bulto redondo, los escultores trabajaron formando equipos con diferentes niveles de especialización entre sus integrantes.

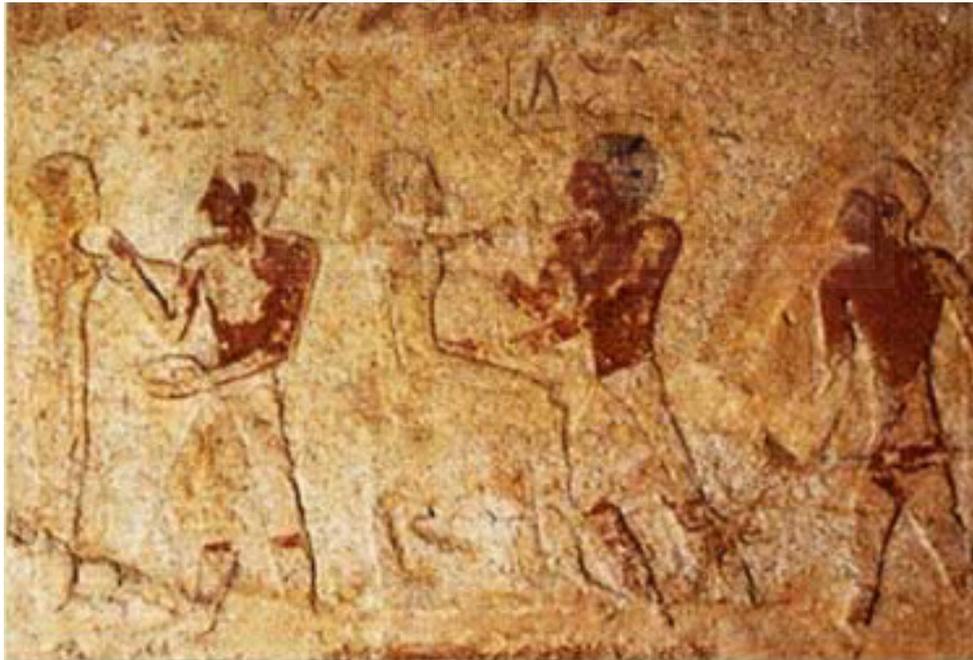
La tumba egipcia es más que un simple lugar donde se deposita el cuerpo, es un espacio para la permanencia eterna y un lugar donde el difunto hace una exposición de sus logros profesionales, de sus virtudes y de su estatus social. Su decoración no es arbitraria, sino que responde a un doble objetivo: conservación del cuerpo para su renacimiento y testimonio de las virtudes del difunto. En los muros y pilares aparece el dueño de la tumba y las inscripciones le dan voz. En el arte egipcio hay una estrecha relación entre las figuras y la escritura jeroglífica que las acompaña; ambos elementos se funden armoniosamente en un solo canal de comunicación.

Por medio de estas inscripciones conocemos a los artistas representados, en pintura o relieve en las paredes de las tumbas, tanto en las propias como en las de sus clientes, generalmente personas importantes. También en las estelas funerarias o votivas encontramos a algunos de los artistas egipcios que nos disponemos a analizar.

I.2.1 El artista trabajando en tumbas de reyes y noble

Ya en épocas tempranas, en el Imperio Antiguo, durante la IV Dinastía, en el reinado de Meresanj III esposa del rey Jafra⁸ (Khefren), el escultor **Inkaf** (c. 2558-2532 a.C.) y el pintor **Rehay** se representan trabajando en la tumba de la reina Meresanj III (G 7530-7540) en Guiza. En una de las paredes de esta tumba aparecen Inkaf esculpiendo una estatua de la reina y Rehay pintando otra. Esta es la primera imagen que nos ha llegado donde los artistas son reconocidos por sus propios nombres. Ellos fueron los responsables de la decoración de la tumba de su reina y es muy probable que ellos mismos se representaran.

En el Imperio Nuevo, en la XVIII Dinastía, **Iuty**, escultor jefe de la corte de Ajenaton⁹, se representa trabajando en los muros de la tumba de Huy (TA 1) en la necrópolis de Tell el-Amarna.



Inkaf y **Rehay** trabajando en la tumba de la reina Meresanj III (G 7530-7540), Guiza. Hacia 2558-2532 a.C. Imperio Antiguo, IV Dinastía.

⁸ Para los nombres de los reyes egipcios hemos seguido la transcripción al castellano que sugiere Francisco Pérez Vázquez, "Transcripción castellana de los nombres propios egipcios". <http://www.egiptologia.com/escritura/transcripcion/transcripcion.htm>.

⁹ Neferjeperura - Amenhotep* o Amenhotep IV (en denominación griega Amenofis). Hacia el quinto año de su reinado cambió de nombre y se hizo llamar Ajenaton (Akhenaten). Hijo de Amenhotep III (Nebmaatra - Amenhotep*) y de Tiy, reinó 17 años, de 1352-1336 a. C. Las creencias religiosas monoteístas de Ajenaton le hicieron fijar una nueva capital en Ajetaton (ahora Tell el-Amarna), abandonando el culto al dios dinástico Amón, "el dios oculto", e imponiendo a Aton como única divinidad. El arte de este período está caracterizado por un naturalismo inusual en el Egipto faraónico.

*Según Francisco Pérez Vázquez, "Transcripción castellana de los nombres propios egipcios". En la Web <http://www.egiptologia.com/escritura/transcripcion/transcripcion.htm>

En la pared norte hay una escena donde el artista aparece en su taller, cuyo techo está soportado por columnas, junto a otros compañeros. Este relieve de la tumba de Hynos muestra un taller de la época de Ajenaton en activo, donde Iuty, el escultor principal, representado mucho más grande que sus ayudantes por razón de su rango, da los últimos toques a la estatua de una princesa real. A la izquierda, dos artesanos más trabajan: uno talla la cabeza para una estatua, mientras que el otro acaba la pata para un mueble.

Iuty esculpía y hacía muebles, copas y complementos ayudado por otros operarios. A él se le ve acabando una estatua que pudiera ser de la princesa Bejetaton, hermana de Ajenaton, portando una granada en la mano izquierda, mientras que la derecha cae abierta a lo largo del cuerpo. En la cabeza lleva una peluca con la clásica trenza infantil. Algunas partes de la escena no se pueden apreciar dado su mal estado.

Como el resto de tumbas, la de Huy (“Supervisor del Real Harén y de los Tesoros” y “Camarero Mayor” de la reina Madre, Tiy –también conocida como Tiye, Tiyi o Taia–) representa en sus paredes imágenes de los hechos más significativos de su vida, sobre todo los relacionados con la familia real. Esto explicaría la existencia de esta imagen en la tumba de Huy. Posiblemente el difunto es la figura que se adivina en la parte baja del dibujo, siendo el encargado de supervisar la realización de una estatua de la princesa en su visita a la ciudad de Ajetaton.

Debido a la gran actividad constructiva y artística que se desplegaba en la nueva ciudad fundada por Ajenaton, se puede imaginar que durante su reinado todos los artistas de valía fueron trasladados a la nueva capital. Posiblemente la reina Tiy aprovechó una visita a la ciudad para encargar una estatua de su hija, trabajo que realizó el escultor Iuty, como nos muestra este relieve, y que posiblemente organizó Huy, lo que explicaría que aparezca en su tumba. Por otra parte, es posible que Iuty trabajase en la tumba de Huy pues, en algunas ocasiones, los artistas de la corte hacían trabajos para otros clientes, siempre que sus ocupaciones en la corte lo permitieran.



Taller del escultor **Iuty**. Dibujo de un relieve de la tumba de Huy (TA 1), necrópolis de Tell el-Amarna. Imperio Nuevo, XVIII Dinastía, reinado de Amenhotep IV (Ajenaton), (1352-1336 a.C.).

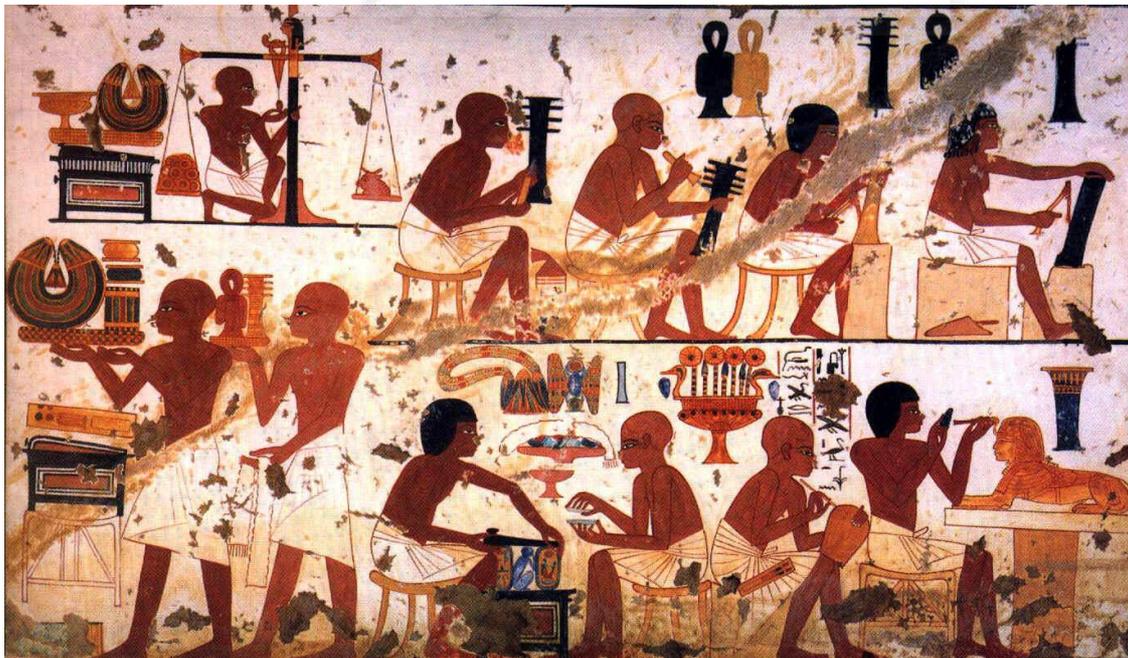
I.2.2 Nebamon e Ipuky representados en su taller, en las paredes de su tumba

Acabamos de ver representaciones de los artistas realizando su trabajo en las tumbas de reyes y nobles. Ahora nos ocuparemos de aquellas que aparecen en las paredes de las propias tumbas. Un ejemplo lo encontramos en la de **Nebamon** e **Ipuky** conocida como la tumba de “los dos escultores”, situada en las colinas que dominan Tebas. Los artistas representan, en los muros de su hipogeo, las diversas actividades que tenían lugar en sus talleres.

Aunque ninguno de los personajes lleva el nombre inscrito, se identifican por los símbolos que portan en sus manos. En cambio, sí aparecen los nombres junto a los retratos de los padres de ambos, también artesanos: Neferhet y Thepu (de Nebamon) y Senennuter y Netermosi (de Ipuky) y el de Henutnefert esposa de Ipuky y posiblemente también de Nebamon.

Nebamon e Ipuky (hacia 1390-1350 a.C.) eran capataz de escultores y escultor, respectivamente, de los talleres reales durante los reinados de Amenhotep III y su hijo Ajenaton. Estos escultores debieron hacer de una forma especial su trabajo porque fueron ascendidos a oficiales del “Señor de Las Dos Tierras” a cargo de los talleres de Tebas.

En una de las pinturas de su tumba tebana, la TT 181, están representados con sus símbolos y son las dos figuras situadas abajo a la izquierda de la imagen. Desconocemos el motivo por el que, a pesar de ser artesanos, su tumba fue excavada en Joja, en el Valle de los Nobles, en vez de hacerlo en la necrópolis de Deir el-Medina como el resto de sus colegas, de quienes nos ocuparemos más adelante. Tampoco sabemos por qué los dos escultores fueron enterrados en la misma tumba; es posible que estuvieran muy unidos en vida e incluso en la muerte. Lo cierto es que después de más de tres mil trescientos cincuenta años se les recuerda juntos, gracias a que se les puede identificar en las pinturas de su tumba.



Artistas trabajando y sus registros. Tumba (TT 181) de **Nebamon**, capataz de escultores, y del escultor **Ipuky**, como indican los símbolos que portan en las manos las dos figuras que los representan (abajo a la izquierda). XVIII Dinastía, reinados de Amenhotep III y Ajenaton, hacia 1390-1350 a.C. Tumba localizada en Joja, orilla Oeste de Luxor.

Los artistas que acabamos de ver se representaron realizando su trabajo en sus talleres. Otros siguieron su ejemplo, como iremos viendo a lo largo de este trabajo. Y muchos más usaron esta tipología a lo largo de la historia: Rembrandt se autorretrata en su obra *El artista en su estudio* (1629). Velázquez en *Las Meninas* (1656-57). Vermeer de Delft en *El arte de pintar* (1665-67). Matthew Pratt se representa con sus alumnos en 1765. Goya lo hace en *La familia de Carlos IV* (1800). Courbet en *El estudio del Pintor* (1854-55). Frédéric Bazille en *El artista en su estudio* (1870). Dalí en un *Autorretrato* delante del caballete, rodeado de su mundo surrealista y Picasso en *Autorretrato en el estudio* (1940) y *Divina visita en el estudio* (grabado de 1955)¹⁰.

Después de este pequeño paréntesis volvemos al antiguo Egipto para ocuparnos de las estelas funerarias donde el artista nos deja numerosos datos de su persona y de su oficio.

I.2.3 La presencia del artista en sus estelas funerarias

En el Imperio Medio encontramos a **Irtisen** (c. 2055-2004 a.C.), supervisor de los dibujantes y escultores en el reinado de Mentuhotep II. Conocemos a Irtisen por una estela autobiográfica procedente de Abidos. Trabajó durante la segunda parte de la XI Dinastía, haciendo esculturas y relieves, siendo oficiante del culto, así como pintor y fabricante del color.

En su estela funeraria, Irtisen elogia el conocimiento intelectual que requieren sus ocupaciones. Por una parte se manifiesta como erudito de la escritura; ya que con las palabras y los nombres junto a las figuras se crea la realidad en el viejo Egipto.

Por otro lado, ensalza sus capacidades prácticas, su conocimiento del dibujo, la proporción y la fabricación de colores. Irtisen sabe muy bien como realizar su tarea, transmitida de generación en generación, es consciente de su sabiduría y por ello se siente muy orgulloso. Tampoco ignora la responsabilidad de guardar el secreto de su conocimiento para pasarlo sólo a su primogénito, como mandaba la tradición.

En la estela se puede leer:

“... Sé el secreto de los jeroglíficos y las ordenanzas de los rituales religiosos. Sé el conjunto de las fórmulas mágicas, lo conozco, ninguna de ellas es desconocida para mí... Sé las proporciones (¿humanas?), puedo estimar la masa para adaptarla y para corregirla, hasta que un cuerpo encuentre su forma correcta. Sé hacer la figura del hombre y de la mujer, los círculos de los doce pájaros, las distorsiones, la expresión del miedo en la cara de los enemigos del sur, el movimiento del brazo del cazador y del caballo del Nilo y el movimiento de las piernas del corredor... Sé como fabricar colores y los materiales que derriten, sin que se quemem al fuego y los que se disuelven en el agua... No enseñaré a cualquiera este saber, excepto a mi hijo mayor: Dios mandó que así fuera, y reconoció su capacidad. ¡He visto la perfección de sus manos en su trabajo de jefe de artistas en todo tipo de piedras preciosas, de oro, plata e incluso de ébano y marfil!

¡Comida fúnebre del pan y de los licores! Millares de panes, vino, bueyes, gansos, sábanas, ropas, todas las cosas buenas y puras, al devoto Irtisen el sabio, hijo de la señora Ad. Su piadosa esposa que le ama, Hapu. Su hijo mayor, que le ama, Usertesén, su hijo, que le ama, Mentuhotep su hijo, que le ama, Si-Mentu su hija, que le ama, Qim, su hijo, que le quiere, Temnen”¹¹.

¹⁰ Véase el apéndice, pp. 4 y 5.

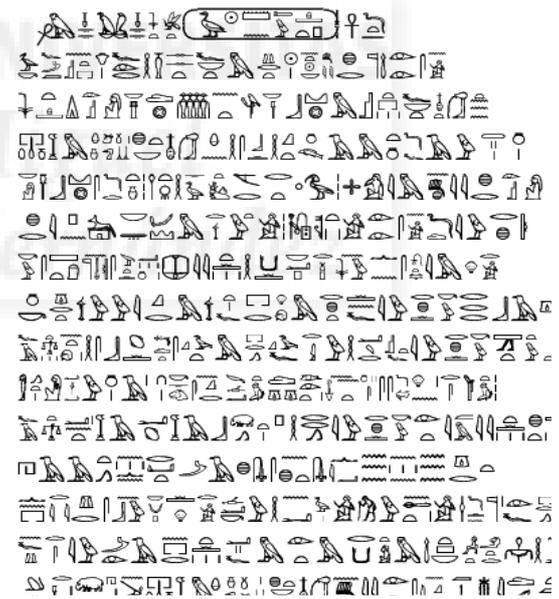
¹¹ Traducción de Bernadette Le Tellier.

En la página Web <http://rosta.org.uk/AEGyptianL/archives/week129.txtwww.reshafim.org.il/ad/egypt/texts/irtisen.htm>

Irtisen se representa en la parte baja a la izquierda, con el bastón y el cetro *jerep*, símbolo de su responsabilidad. Junto a él, su mujer Hapu, su hijo mayor Usertesen, con un ganso en las manos, y el resto de la familia. La estela de Irtisen, llena de elogios hacia sí mismo y hacia su primogénito, está colocada en la tierra sagrada de Osiris para que Irtisen siguiera prosperando en el más allá.

En el antiguo Egipto, los artesanos eran funcionarios al servicio del rey, sabían escribir y gozaban de buena posición social, como lo demuestran los restos encontrados en sus tumbas. Sin embargo, los artistas no firmaban sus trabajos, pues solamente contaba el resultado final y el esfuerzo colectivo desarrollado para lograr realizar la obra y no la glorificación individual del artista; aunque esto no significa que sus obras no se juzgasen y se apreciaran.

Por este motivo, la estela de Irtisen nos muestra un caso extraordinario de individualismo. Es el primer testimonio que tenemos donde el artista toma conciencia de su valía, de su conocimiento, tanto intelectual como manual, y se vanagloria de ello. Además Irtisen nos dice que su sabiduría debe mantenerse en secreto, como algo muy valioso que solo enseñará a su hijo, alabando las cualidades de su primogénito. Es curioso como tres mil quinientos años antes del Renacimiento ya aparece la conciencia individual del artista.



Estela funeraria de **Irtisen** procedente de Abidos. Imperio Medio, XI Dinastía, en el reinado de Mentuhotep II. Detalles dibujados del jeroglífico de la estela y las figuras de Irtisen, su mujer y sus hijos.

También durante el Imperio Medio, el escultor **Userwer** (c. 1963-1862 a.C.) esculpió su estela funeraria, que dejó sin terminar. En ella aparecen él y su familia recibiendo ofrendas.

La escena del registro superior muestra a Userwer y a su esposa Satdepetnetjer sentados ante sus ofrendas. Junto a ellos está Satameni, otra esposa de Userwer. Es probable que Userwer se casara por segunda vez después de la muerte de su primera mujer y no que tuviera dos esposas al mismo tiempo. Los parientes e hijos aparecen en la parte baja.

Es posible que Userwer, como escultor, trabajara en su propia estela funeraria y que fuera ayudado por sus aprendices, ya que los especialistas detectan dos manos diferentes en la ejecución de los grabados. Aunque viendo la estela da la sensación de que Userwer hubiese muerto antes de que la estela estuviera terminada.

Al estar la estela inacabada, podemos apreciar todos los pasos seguidos en su elaboración. La parte baja está todavía cubierta por la cuadrícula trazada para abocetar las figuras. Estas muestran un creciente nivel de terminación de izquierda a derecha. Algunas figuras están parcialmente grabadas, pero las dos últimas permanecen con un dibujo extremadamente fino en tinta negra.

Esta estela se encuentra hoy en el Museo Británico y aunque no es segura su procedencia, como muchas otras, pudo provenir del centro del culto a Osiris en las cercanías de Abidos.



Estela funeraria del escultor **Userwer**. Caliza. Altura, 52 cm. Alrededor de 1850 a.C. Museo Británico.

En el Imperio Nuevo encontramos otro ejemplo del que pudiera ser el primer autorretrato “realista” de la historia, no en vano es de la época de Ajenaton. Se trata del escultor **Bak**, (otros autores le llaman Bek), que vivió hacia 1400-1350 a.C. y de quien tenemos una efigie donde aparece junto con su esposa Taheret. Su nombre y su título se repiten varias veces en los jeroglíficos que rodean las figuras, aunque en ninguna parte se indica que Bak las realizara personalmente. Sí sabemos con certeza que fue “escultor jefe de la Casa Real” cuando gobernaba Ajenaton, sucesor de Amenhotep III.

Ajenaton enseñó a Bak, de su propia mano, la forma de representación y expresión que deseaba en las obras que tuviesen relación con su persona. Así consta en esta estela funeraria del escultor Bak, “el aprendiz al que su Majestad enseñó”.

Bak junto a su esposa.
Estela funeraria del
escultor. C. 1350 a.C.
Museo Egipcio de Berlín.

Las creencias religiosas monoteístas de Ajenaton le hicieron fijar una nueva capital en Ajetaton (ahora Tell el-Amarna). El arte de este período, el llamado “estilo amárnico”, está caracterizado por un naturalismo inusual en el Egipto faraónico, como se puede apreciar en la figura de Bak.

El “arte amárnico” representa los rasgos muy exagerados, con rostros alargados, labios carnosos y ojos en diagonal. Los cuerpos redondeados, con anchas caderas y vientres abultados marcando mucho el ombligo mediante una raya horizontal. Estas características se aplicaban tanto a hombres como a mujeres. Un rasgo muy común en el arte de la época de Ajenaton, son las dos marcas horizontales en el cuello de los personajes y el representar los cinco dedos del pie frontal.



Estos cambios, a la hora de representar el cuerpo humano, desconcertaron a sus propios contemporáneos por su violenta ruptura con los ideales por los que se regían las representaciones reales hasta entonces.

El padre de Bak, llamado Men, fue también escultor jefe en el reinado de Amenhotep III. En Asuán hay una escultura de Bak junto a su padre adorando a los reyes a los que sirvieron. El relieve de la figura de Bak es posiblemente el autorretrato “realista” más antiguo conocido si, como se cree, fue esculpido por el mismo. La estela de Bak y su mujer se encuentra en el Museo Egipcio de Berlín.

Hasta ahora hemos conocido a varios artistas por los restos encontrados en tumbas o estelas funerarias de diferentes épocas y diferentes lugares, a continuación nos ocuparemos de los que vivieron y fueron enterrados en la necrópolis de Deir el-Medina.

1.2.4 Los artesanos de *Set Maat* (Deir el-Medina)

A la entrada del Valle de las Reinas y cerca del de los Reyes, se encuentran los restos del que fuera el más próspero poblado de obreros y artesanos del Antiguo Egipto: *Set Maat* "El lugar de la Verdad" (nombre egipcio), *Deir el-Medina* (nombre árabe), localidad situada en un pequeño valle en la región tebana, próximo a la colina de *Qurnet Mura*, en la ribera occidental del Nilo, frente a Tebas, actual Luxor.

Durante mucho tiempo, este lugar sufrió saqueos debido al expolio de antigüedades, ya que era un sitio muy conocido por la abundancia, belleza y riqueza de los objetos que se encontraban en sus cercanías. Sin embargo aún se conservan muchas evidencias arqueológicas: tumbas, casas, ajuares, que hacen de este lugar el poblado del antiguo Egipto mejor conocido.

Al comienzo del Imperio Nuevo, en la XVIII Dinastía, Tutmose I, faraón entre los años 1504 y 1492 a.C., decide abandonar la construcción de mastabas y pirámides, debido a los saqueos a que eran sometidas, y ordena comenzar su tumba en un lugar más protegido, excavando la ladera de la montaña, fundando *Set Maat* (actual Deir el-Medina) como lugar de residencia para los obreros y artesanos ocupados en la construcción de las tumbas reales. Durante unos quinientos años, tiempo durante el cual el poblado estuvo habitado, sus sucesores construyeron sus tumbas en el mismo lugar.

Conocemos los detalles de la vida cotidiana de este poblado gracias a las tumbas de los artesanos y a los demás restos arqueológicos encontrados como los *ostraca*, fragmentos calcáreos o de barro cocido en los que aparecen anotaciones personales, esquemas, borradores, bocetos o croquis de lo que luego será obra solemne.

En un *ostracon* del Museo de Louvre, que veremos más abajo, podemos ver dibujado a Irynefer, uno de los artesanos del poblado, sentado ante una bandeja del pan. En otro a un elegante ratón servido por un humilde gato, quizá una alegoría política con intención satírica. Hay otro con un poema de amor de una dama, en el que ella explica: "He deseado meterme en el agua, bañarme ante ti para que vieras surgir mi belleza a través de una túnica de lino transparente, impregnada de esencias perfumadas y mi cabellera coronada de juncos"¹². En algunos casos aparece un dibujo corregido varias veces, la caricatura de un escriba o una simple anotación de material a comprar. Los *ostraca* fueron usados como soporte para las anotaciones por ser un material más barato que el papiro.

El poblado *Set Maat* se fundó con dimensiones reducidas: cuarenta casas rodeadas por una muralla de adobe, pero nunca dejó de crecer, alcanzando su máximo esplendor en tiempos de Sethy I (1294-1279 a.C.) y Ramsés II (1279-1213 a.C.), con cincuenta casas en el interior del recinto amurallado y setenta fuera de él. Fue abandonado en tiempos de Hedyejeperra – Nesbanebdyedet I (Esmendes I), fundador de la XXI Dinastía, alrededor del 1170 a.C. Un segundo renacimiento se produjo con la Dinastía Ptolemaica, pero no llegó a la prosperidad anterior y pronto fue de nuevo abandonado.

Así pues, había dos tipos de población en *Set Maat* (Deir el-Medina): los que vivían en las casas que se encontraban dentro de la muralla y los que habitaban las viviendas que estaban fuera del recinto amurallado. Todos aquellos que habitaban dentro se dedicaban a labores especializadas en la tumba real y transmitían el conocimiento de su oficio de padre a hijo a través de muchas generaciones.

¹² MARTÍ, Octavi, "El Louvre expone la vida cotidiana de los constructores de tumbas egipcias" París - 07/05/2002 ELPAIS.com
Edición impresa Cultura.
http://www.elpais.com/articulo/cultura/Louvre/expone/vida/cotidiana/constructores/tumbas/egipcias/elpepicul/20020507elpepicul_2/Tes

Estos trabajadores eran funcionarios que dependían directamente del visir, la persona más importante del antiguo Egipto después del faraón, el cual se presentaba en el lugar sólo en alguna ocasión, siendo lo más normal enviar a alguno de sus subordinados reales para inspeccionar el desarrollo de las obras. Estaban dirigidos por un escriba encargado del registro y de todo lo relacionado con el aprovisionamiento o con la buena marcha del trabajo. Recibían el nombre de "Sirvientes del Bello Lugar del Fuerte Rey" y en época ramésida "Sirvientes o Servidores del Lugar de la Verdad". Colectivamente se denominaban "Hombres del Grupo" o "Tripulación de Navío", curioso término naval que se aplicaba a estos trabajadores.

Aunque, básicamente, la población estaba compuesta por hombres y mujeres de origen egipcio, también residieron aquí nubios, sirios, hurritas, chipriotas y libios adaptados a las costumbres egipcias, pero que introdujeron sus propios hábitos y sus cultos extranjeros.

Los trabajadores se dividían en dos grupos: los que vivían a la derecha y los de la izquierda y esta separación servía para la organización del trabajo. Algunos egiptólogos han indicado que esta división respondía al lugar de trabajo de la cuadrilla en la tumba real, aunque raramente ambos lados tenían el mismo número de operarios.

A la cabeza de cada sector del poblado se encontraban dos encargados o capataces llamados "Jefes de Equipo", uno para cada lado, designados generalmente por los miembros del Equipo. Estos estaban asistidos por dos delegados, que normalmente eran sus hijos varones. A los encargados se les llamó, durante la XVIII Dinastía, "los Grandes de la Tripulación" o "Supervisores de la Construcción en el Gran Lugar" y durante las dinastías XIX y XX "Jefes del Grupo del Lugar de la Verdad". Ellos eran los encargados de asignar una tarea a cada grupo y a cada hombre, velando por que sus órdenes se llevaran a cabo con la diligencia y la efectividad requerida. Comprobaban el estado de las herramientas y las reemplazaban por otras nuevas cuando era necesario, siempre ante la presencia del escriba que anotaba cuidadosamente estos acontecimientos.

Cada capataz se ocupaba de los horarios laborales de los trabajadores y de que estos horarios se cumplieran; fijaba los descansos, las vacaciones, recomendaba ascensos, determinaba los castigos, si eran necesarios, y estimulaba la productividad con sus gritos. Tenía autoridad y gozaba de la confianza de sus hombres. Por ello, era el encargado de hablar en nombre de la comunidad de igual a igual con sus superiores. Entre sus múltiples obligaciones debía mantener correspondencia con el visir, al que enviaban regalos por mediación de los escribas o del llamado "Guardián de la Puerta", un hombre encargado de vigilar la entrada y salida de los habitantes de la villa. El grueso de la ciudad estaba formado por los obreros especializados en distintas tareas tales como: pintores, estucadores, canteros, escultores, etc.

Otros habitantes del poblado eran los "hombres del exterior". Estos estaban al servicio de los que habitaban dentro de la muralla. Vivían fuera de la ciudad, donde se han encontrado los restos de cincuenta casas. Ellos eran los encargados de sustentar y auxiliar al pueblo y estaban divididos en esclavos y en trabajadores libres o servidores. Al igual que los hombres del interior, se dividían en dos "lados", los que servían a la parte izquierda de la ciudad y los que auxiliaban a los de la derecha.

Aunque la población pertenecía a un grupo específico, podían transferirse permanentemente o temporalmente al otro grupo. Los habitantes del exterior trabajaban incluso en los días de fiesta y parece que fueron analfabetos. Se sospecha que por este motivo no nos han llegado testimonios escritos sobre esta población, cosa que, como hemos mencionado, sí ocurre con los habitantes del interior de la aldea.

Dentro del grupo denominado “hombres del exterior” están los pescadores, ceramistas, leñadores, jardineros, curtidores, barberos, etc. Por su trabajo recibían ganancias muy pequeñas y cuando la economía egipcia comenzó su declive, se observa como aumenta considerablemente el número de estos sirvientes. Sus casas, aun manteniendo casi las mismas características que las del interior del poblado, presentan una diferencia fundamental: un patio necesario para alojar a los animales de transporte, que los habitantes del interior, generalmente, no tenían.

Los obreros formaban parte de la base social, junto con los campesinos, pero entre ellos existían diferencias notables dependiendo de que fueran artesanos, obreros comunes o desempeñasen alguna labor administrativa: escribas, médicos, etc., además de toda la gente necesaria para el funcionamiento de la ciudad, es decir, todas aquellas labores necesarias para el autoabastecimiento, incluidas las agrícolas. El Estado deseaba pocos contactos entre el poblado de *Set Maat* y el exterior, para mantener toda la discreción posible sobre la construcción de las tumbas reales, por lo que suministraba todo lo necesario, inclusive el transporte de agua desde el río, al estar el pueblo situado en una zona desértica.

En cuanto a su situación laboral, los obreros de la aldea concentraban su trabajo en el enterramiento de su rey, en el Valle de los Reyes y en las tumbas de las reinas y príncipes, en el vecino Valle de las Reinas. Hay datos que afirman que, excepcionalmente, también se emplearon en otros hipogeos de la orilla Oeste de Tebas, sobre todo en un período avanzado del Imperio Nuevo, pero esto era poco común. Aunque los obreros de la ciudad pudieron trabajar esporádicamente en tumbas de nobles, lo más corriente fue que éstos tuvieran que buscarse sus propios constructores; cosa que no era difícil porque había hombres en el paro cuando la comunidad no trabajaba al cien por cien.

El número de trabajadores en la tumba real variaba a medida que ésta progresaba, es decir, el contingente obrero era mayor al principio, disminuyendo a medida que la tumba iba quedando concluida. Se ha calculado un mínimo de cuarenta hombres y un máximo de ciento veinte trabajando a la vez.

Antes de dar comienzo a cualquier obra, artesanos y obreros firmaban un contrato en el que se ajustaba la duración del trabajo y el salario. Este se pagaba en especie¹³, en forma de raciones mayores o menores en función de la categoría de cada cual, ya que estos artesanos no podían ocuparse de la producción de alimentos. Muchos *ostraca* contienen largas listas de productos que se les entregaban regularmente. Cada día recibían pan, cerveza, dátiles y verduras, incluso agua potable, ya que los manantiales estaban secos. Algunos alimentos como los higos se suministraban con menos frecuencia y la carne solo en fiestas especiales. También se les abastecía de vestidos, calzado, vasijas, utillaje y material de trabajo.

En concreto, por el trabajo en la tumba, los capataces y los escribas recibían setenta y dos sacos de cereales, de unos setenta y seis litros cada uno, al mes y el resto de trabajadores cincuenta y dos sacos. Por otra parte, en su tiempo libre podían realizar otros trabajos para mejorar sus ingresos.

Cada uno de ellos recibía una casa, una tumba, una choza en el valle, una vaca, un burro y varias cabras y ovejas, así como un terreno que podía labrar fuera de sus horas de trabajo. Eso sí, ninguna de estas donaciones podía ser vendida o heredada. Por otro lado, si el trabajador construía o fabricaba algo en sus ratos libres como, por ejemplo, una casa o cualquier otra cosa, era de su propiedad y podía venderla.

¹³ En Egipto no existió la moneda acuñada hasta la XXX Dinastía, en el siglo IV a.C.

Los salarios se pagaban por adelantado a principios del mes aunque, como veremos, los retrasos estaban a la orden del día. A cambio, estos obreros deberían construir la que sería la última morada de su faraón, cumpliendo con las horas de trabajo establecidas.

El periodo laboral era de diez días, a razón de ocho horas diarias, y comenzaba al salir el sol. Cada diez jornadas volvían a sus casas, dedicando el día libre a construir sus propias tumbas, donde nos han dejado hermosas pinturas y relieves, que analizaremos más abajo, y donde encontramos su propia imagen, simbólica e idealizada, y la de su familia. En su día de descanso, también visitaban los lugares de culto cercanos o realizaban trabajos por cuenta ajena para aumentar sus ingresos. Casi todos los trabajadores estaban organizados en cofradías y aprovechaban los días libres para reunirse.

Al trabajo sólo se podía faltar por enfermedad, por el cumpleaños de la madre o por ausencia de la mujer, pero en la práctica había toda clase de excusas: cuidar un burro enfermo, preparar una fiesta, o la muerte de un familiar, motivos todos ellos que, en teoría, conllevaban una sanción. Los escribas llevaban un registro diario de los obreros que faltaban a su trabajo y de las excusas de su ausencia.

Un papiro escrito en el año cuarenta del reinado del gran Ramsés II recoge las razones de distintos trabajadores: el dibujante Neferabu¹⁴, faltó porque tenía que embalsamar a su hermano. Hehnektu tenía que velar el cadáver de su madre. Uadymose se estaba construyendo la casa. Pendua se fue a beber con su amigo Jonsu para celebrar la crecida del Nilo. Varios obreros estaban ocupados en la fabricación de cerveza o en fiestas familiares. Otros tenían diferentes enfermedades, habían sido picados por escorpiones o se habían lesionado. Un artesano faltó al trabajo porque su mujer le había propinado una paliza durante una discusión familiar, otro porque la esposa tenía la regla y varios más porque tenían a su madre enferma, el hijo en la cama o debían prestar un favor a otro jefe.

Los obreros eran los encargados de excavar los hipogeos. Trabajaban, como ya hemos mencionado, en cuadrillas divididas en dos grupos, al frente de cada uno de ellos había un capataz y un ayudante. Dado que algunas galerías alcanzaban los cien metros, se utilizaba iluminación artificial a base de lámparas de aceite suministradas por el almacén real de la zona.

Los albañiles daban forma a las diferentes estancias, ocultando cuidadosamente el acceso para evitar en lo posible el saqueo de la tumba que ya, en aquella época, era una práctica habitual.

Los artesanos entraban en acción cuando las cámaras estaban listas, siendo responsables de la decoración. Debían pintar las paredes, la mayoría de las veces con las instrucciones del *Libro de los Muertos*, hacer las estatuillas que representaban al rey y a sus criados, *ushebtj*¹⁵, y confeccionarle todo el ajuar ricamente decorado, para utilizarlo en la otra vida.

¹⁴ Más adelante, en las páginas 44 y 45, veremos la estela de Neferabu donde nos narra como había perdiendo la vista, castigado por sus malas acciones, y luego curado por los dioses.

¹⁵ *Ushebtj (shabty, shauabti)* término egipcio que significa "*los que responden*", son pequeñas estatuillas que, en el Antiguo Egipto, se depositaban en la tumba del difunto. Su cometido era servirles en la Duat*. La mayoría estaban hechos de *fayenza* (mayólica, o fayenza, es una cerámica con un acabado vítreo especial. La terracota es la base de los trabajos de cerámica y en este caso se le aplica un esmalte metálico compuesto de sílice, cenizas sódicas calcinadas, plomo y estaño), madera o piedra, aunque los más valiosos estaban tallados en lapislázuli.

* La Duat (también llamada Amenti o Necher-Jertet) era el inframundo de la mitología egipcia, el lugar dónde se celebraba el juicio de Osiris, y dónde el espíritu del difunto debía deambular, sorteando malignos seres y otros peligros, según se narra en el *Libro de los Muertos*, y pasar por una serie de "puertas" en diferentes etapas del viaje, descritas en el *Libro de las Puertas*.

La categoría social de los artesanos especialistas de *Set Maat* fue muy superior a lo que pudiéramos pensar, aunque, por supuesto, todo estaba condicionado por la prosperidad del Estado, encargado de proveer sus necesidades básicas. Sus condiciones de vida y trabajo no parecen haber sido excesivamente duras o precarias si las comparamos con otros oficios. Por otro lado, ha quedado constancia de que estos artesanos tenían un nivel cultural alto, ya que era muy raro encontrar una población en la que prácticamente todos sus habitantes fueran capaces de leer y de escribir. La promoción dentro de la jerarquía era un asunto importante y queda patente en el interés por registrar sus cargos como signo de distinción en el interior de sus enterramientos.

Las tumbas de los trabajadores de Deir el-Medina nos informan de las primeras huelgas documentadas de la historia de la humanidad, algunas de las cuales se recogen en un papiro que hoy se conserva en el Museo Egipcio de Turín, el denominado "Papiro de la Huelga de Turín", por el cual sabemos que trabajadores cualificados de la tumba del faraón, en el Valle de los Reyes, protagonizaron un hecho al parecer sin precedentes pues no hay constancia de nada parecido en fechas anteriores, ni en Egipto, ni en ninguna otra civilización.

Los últimos años del Imperio Nuevo fue un período lleno de problemas. Los obreros dependían de la administración central y no recibían sus salarios, según se desprende del famoso papiro encontrado en el yacimiento que data a finales del reinado de Ramsés III, hacia 1165 a.C.

Eran ya los últimos años de reinado de este faraón, que contaba con sesenta y dos años de edad y veintinueve de reinado, y en Egipto comenzaba una época de decadencia de la que difícilmente se iba a recuperar. Pocos años atrás quedaba el pasado glorioso de los mas grandes faraones del Imperio Nuevo egipcio: Amenhotep II, Amenhotep III, Thutmes II, III y IV, Sethy I y Ramsés II, por citar algunos de los grandes faraones que mas enriquecieron el país. Siendo aún un estado rico y poderoso, se iniciaba un periodo de decadencia. Los pueblos anteriormente derrotados, presionaban ahora las fronteras. Las donaciones a los templos, iniciadas en dinastías anteriores, la corrupción y la mala organización de los recursos, debilitaron la economía.

En esta época las raciones de comida llegaban con retraso a los trabajadores de *Set Maat* e incluso eran manipuladas. Según nos cuenta Alfonso Martínez, en un *ostracon* se puede leer:

“...Comunico a mi señor que estoy trabajando en las tumbas de los príncipes cuya construcción mi señor me ha encargado. Estoy trabajando bien... No soy en absoluto negligente. Comunico a mi señor que estamos completamente empobrecidos... Se nos ha quitado un saco y medio de cebada para darnos un saco y medio de basura.” (Ostracon nº 10.663, Berlín)¹⁶.

En otros *ostraca* similares encontrados en Deir el-Medina, como el *ostracon* nº 25.533, de El Cairo, escrito por Amennakht, uno de los escribas del equipo de la tumba de Ramsés III, ya no son quejas, como el anterior, sino hechos; pues uno de los escribas del equipo se dirigió a un templo funerario, donde se almacenaba grano y exigió las raciones, que le fueron enviadas. Esto pone de manifiesto que no es que faltaran recursos, sino que estos eran acaparados por los templos y los sacerdotes. Además por las anotaciones se deduce que había un intermediario que manipulaba las raciones, ya que muchos textos aparecen incompletos.

¹⁶ MARTÍNEZ, Alfonso, “La primera huelga de la historia.” <http://www.egiptologia.com/content/view/515/45/1/1/>

En este periodo se nombró a Ta visir del alto y bajo Egipto y esto trajo una nueva esperanza a los trabajadores, pues este personaje estuvo estrechamente relacionado con el poblado de *Set Maat*, ya que fue "Delegado del Equipo en el Lugar de la Verdad" y "Escriba de la Tumba". Parece que la situación mejoró, pero solo duró cuatro meses. Los retrasos de las raciones eran de lo más habitual. Los obreros pasaban hambre y cuando llegaba la comida, ésta no tenía la calidad debida, lo cual trajo como consecuencia que el equipo de trabajadores del "Equipo de la Tumba", tomara la decisión de dejar de trabajar.

Los trabajadores se amotinaron, abandonaron su trabajo y se encaminaron hacia los templos, a los que entraron por la fuerza paralizando las actividades que allí se realizaban. Se iniciaba en este momento la que conocemos como primera huelga de la historia, conocida gracias al denominado "Papiro de la huelga de Turín", el cual se cree fue escrito por Amennakht, el mismo que anotó en los *ostraca* las quejas que precedieron a la huelga. Según Alfonso Martínez el papiro dice:

"Día diez del segundo mes del año 29. Los trabajadores traspasaron los muros de la necrópolis diciendo: tenemos hambre, han pasado 18 días del mes..."

Previamente, los trabajadores se habían manifestado ante uno de los templos, donde les fueron entregados cincuenta panes, pero no fue suficiente, por lo que al día siguiente entraron en el templo diciendo:

"...Estamos aquí a causa del hambre y la sed. No hay vestidos, ni ungüentos, ni pescados, ni verduras. Contárselo al faraón nuestro buen señor y contárselo al visir nuestro superior para que nos sean enviados alimentos..."¹⁷.

Estas acciones se prolongaron durante varios días. Cuando llegaron los salarios volvió la tranquilidad durante un tiempo, pero en poco tiempo, la historia de nuevo se repitió. Se les hace una promesa que no se cumple, por lo que unos días después, les llevó a ponerse en huelga por segunda vez. Incluso hubo una tercera, según se deduce del citado papiro, consiguiendo su paga el día diecisiete del mes en curso¹⁸.

Poco después, sin que mejorara la situación, los obreros aprovecharon la visita del visir Ta, para hacer un nuevo paro. Consiguieron que les fueran entregadas las raciones completas, ya que estaba parte de lo acordado, pero se les indujo a no volver a manifestarse bajo pena de ser castigados. Bajo esta amenaza, continuaron de nuevo los retrasos, hasta que la visita del alcalde de Tebas les proporcionó cincuenta sacos de trigo con los que pudieron resistir hasta recibir su paga.

No se conocen más detalles de lo que sucedió a partir de este momento, pero la situación de las siguientes generaciones de trabajadores, bajo el mando de los sucesores de Ramsés III (1184 a 1153 a.C.), no mejoró; debiendo recurrir a nuevas huelgas para reclamar sus salarios, entre los reinados de los Ramsés IV (1153-1147 a.C.) y Ramsés XI (1099-1069 a.C.). En esta época el Imperio se debilita y se incrementa el robo de las tumbas.

Probablemente el poblado de *Set Maat* se llevara a cabo para aislar a sus trabajadores del resto de la sociedad egipcia, con la intención de evitar el saqueo de las tumbas reales. Por este motivo al hablar de *Set Maat* como la "aldea de los artistas" no se debe interpretarlo con el término actual. Compartimos la opinión de Octavi Martí cuando dice: "La idea de una *ciudad de artistas* es un poco exagerada porque en el

¹⁷ MARTÍNEZ, Alfonso, "La primera huelga de la historia." <http://www.egiptologia.com/content/view/515/45/1/1/>

¹⁸ Recordemos que los meses egipcios tenían 30 días divididos en 3 semanas de 10 días cada uno.

antiguo Egipto, como hasta el Renacimiento, la habilidad manual y creativa no estaba reconocida como algo mágico o especial, sino como un talento más”¹⁹.

Parece que en el vocabulario del antiguo Egipto no existía ningún término equivalente a “arte”; ni tampoco hay una denominación exacta para “obra de arte” o para “artista”, a pesar de que la lengua contenía gran cantidad de palabras especializadas para describir las distintas profesiones²⁰.

Según Marchán Fiz²¹, aunque en el antiguo Egipto la profesión se independiza, el artista es apreciado solo por su habilidad para elaborar la materia. Al escultor, por ejemplo, se le consideraba un artesano. En una relación que enumera los distintos oficios se le cita junto a los carpinteros, los orfebres, los artesanos del cobre, los joyeros, los alfareros o los fabricantes de corazas, carros, arcos, cuentas, cordeles y abanicos.

Y sin embargo la función del escultor no consistía sólo en dar forma a un trozo de piedra o de madera copiando un modelo. El término que se utiliza para designarlos nos hace entender de su misión: es “el que hace vivir”, el que da vida a un objeto. Por ejemplo, el acto de crear algo con las manos era “dar a luz”. En la historia de Egipto el “nacimiento” de una estatua divina era un hecho tan memorable que daba su nombre a todo el año, el de la estatua de Anubis, por ejemplo, permitía distinguir dos reinados diferentes²².

“Eso sí – continua diciendo Octavi Martí – el artista aparece ya enfrentado a la tentación de aliarse o no con el poder. El faraón le exige que sus obras sean en honor y gloria de la Maât, esa *verdad* simbolizada en una diosa con una pluma que servía de regla de la vida social y que se erigía en principio cosmológico por la estricta voluntad del poder político. Todos, sacerdotes, funcionarios y artistas, estaban al servicio de Maât, sólo que los últimos, a través de las ya referidas ostracas, nos hacen ver que el Valle de los Caídos de los reyes egipcios también fue levantado por *prisioneros*, y que éstos no aplaudían siempre a su amo”²³.

Como ya hemos comentado, aparte de la construcción de los hipogeos reales, los artesanos de Deir el-Medina construyeron sus propias tumbas en las proximidades de la aldea. Las primeras que se excavaron en la necrópolis del poblado fueron pozos sin decoración, que más tarde evolucionaron hacia una tumba cada vez más compleja. Su trazado siguió un planteamiento concreto: siempre que era posible, el eje se alineaba lo más próximo al templo funerario del rey a quién el difunto hubiera servido, en un acto de piedad y como instrumento de protección eficaz. El terreno de estas modestas tumbas las proporcionaba el Estado para el que trabajaban, como parte del salario, y ellos mismos se las construían en sus ratos libres. Las pintaban con colores brillantes y con motivos relacionados con su vida cotidiana.

En estas pinturas se aprecia la calidad y la riqueza de estos hombres, y como va creciendo a lo largo del Imperio Nuevo. Sus enterramientos son una muestra de técnica avanzada, donde se aprecia su gusto al emplear los colores y sus trazos regulares y seguros. Todavía hoy podemos observar los muros de sus tumbas pintados con vivos colores que nos cuentan quienes eran esos artesanos, como vivían, como trabajaban, como pensaban y cuales eran sus creencias.

¹⁹ MARTÍ, Octavi, “El Louvre expone la vida cotidiana de los constructores de tumbas egipcios” París - 07/05/2002 ELPAIS.com Edición impresa Cultura. http://www.elpais.com/articulo/cultura/Louvre/expone/vida/cotidiana/constructores/tumbas/egipcios/elpepicul/20020507elpicul_2/Tes

²⁰ En www.unites.uqam.ca

²¹ MARCHÁN FIZ, Simón, *El universo del Arte*, op., cit., p. 20.

²² En www.unites.uqam.ca

²³ MARTÍ, Octavi, “El Louvre expone la vida cotidiana de los constructores de tumbas egipcios”, op., cit.

Después de finalizar su tumba todo quedaba preparado para el día del óbito, momento en el que sus propios compañeros deberían realizar los ritos fúnebres necesarios para perpetuar su existencia, ya que los artesanos de la ciudad actuaban como embalsamadores y sacerdotes. Sabemos que a los funerales de cada uno de sus miembros acudía el equipo entero y que también estaban presentes en distintas fiestas de la orilla Oeste, aunque éstas fueran de carácter nacional. Ellos eran los responsables de llevar a cabo los rituales y el mantenimiento del culto, considerándose una obligación comunitaria que desempeñaban fuera de las horas de trabajo.

I.2.4.1 El artesano representado en las pinturas que decoran su tumba

Una de estas tumbas tebanas de la necrópolis de Deir el-Medina, denominada TT 340, pertenece al pintor **Amenemhat**, que ostentaba el título de “Servidor en el Lugar de la Verdad” en la XVIII Dinastía.

En una de las paredes de su tumba, aparece Amenemhat recibiendo las ofrendas, junto a su mujer Sitamón y sus hijos Sennefer y Nubneferet. Las sillas, la flor de loto que el protagonista huele y la corona de flores que adorna la cabeza de su esposa, son símbolos que nos indican el estatus privilegiado de la familia dentro del poblado.

A pesar de su deterioro, aún mantiene la vivacidad de los colores originales. La decoración está incompleta, sólo los muros sur y oeste se encuentran completamente acabados. La iconografía es de temas exclusivamente religiosos o funerarios con escenas de ofrendas y el cortejo de la ceremonia fúnebre.



El pintor **Amenemhat** junto a su esposa Sitamón y sus hijos Sennefer y Nubneferet. Tumba (TT 340) en Deir el-Medina, orilla Oeste de Luxo, XVIII Dinastía.

Otra tumba, la TT 3, corresponde a **Pashedu**, “Servidor en el Lugar de la Verdad” durante el reinado de Sethy I. En esta ocasión, Pashedu aparece pintado en las paredes de su tumba, junto a su mujer Nedjembehdet y uno de sus hijos, en el barco que le trasportará al otro mundo.

Los habitantes de Deir el Medina pensaban que el individuo al morir obtenía un lugar en la barca de Ra. Así navegaban en su navío como miembros de la tripulación participando, como el soberano, en el viaje nocturno de Ra protegidos por el propio Dios Sol.

La tumba se fecha en los primeros años del reinado de Ramsés II (1279-1213 a.C.), por lo tanto, es muy probable que el artista comenzara a trabajar durante el reinado de Sethy (1294-1279 a.C.). Es una tumba, típica de ese periodo, los muros están pintados con fondo amarillo sobre el que destaca el rojo, blanco y verde de las figuras. Los textos, en columnas separadas por bandas rojas, se dibujan en negro. En la cámara funeraria, además de las imágenes religiosas, se representó a los familiares de Pashedu. Esto es poco corriente ya que, generalmente, la familia aparecía en la capilla, zona destinada al culto del difunto por parte de sus parientes vivos.

Por estas pinturas conocemos a los padres de Pashedu: Menna y Huy y a sus cinco hijos. Sabemos que su padre, Menna, trabajaba, al parecer, para el templo de Amón, en Karnak. Se cree que Pashedu fue el primer miembro de su familia en trabajar con la comunidad de artesanos. Es probable que al principio fuera un escultor que ayudaba a traer la piedra caliza de los acantilados y más tarde ascendiera a capataz del lado izquierdo.

Por la misma época, durante una etapa de apogeo económico en los reinados de Sethy I y los primeros años del gobierno de su hijo Ramsés II, trabajó **Sennedjem** (Seneyem) (c. 1306-1270 a.C.) como “Sirviente en el Lugar de la Verdad”. Esto le permitió construirse una casa confortable en el poblado aprovechando la última ampliación de la ciudad, justo en el ángulo suroeste del poblado, así como una tumba en la necrópolis cercana a su casa.



Pashedu y su esposa, Nedjembehdet en el barco hacia el otro mundo. Tumba tebana, TT 3, en Deir el Medina. Dinastía XIX, reinado de Sethy.



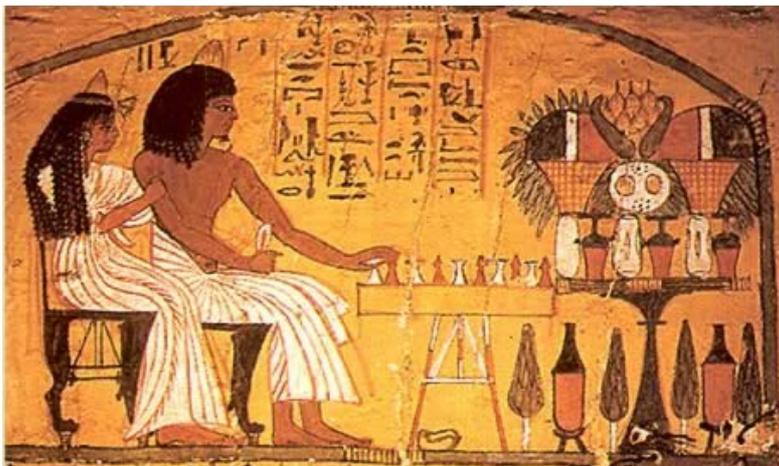
Sennedjem, capataz y ebanista, con su familia. Tumba TT 1, en Deir el-Medina, Oeste de Luxor. XIX Dinastía, reinados de Sethy I y Ramsés II.

En su tumba, la TT 1, se encontraron hasta veinte sarcófagos y muchos objetos relacionados con el funeral y con su familia. Las pinturas que la decoran muestran escenas de los dioses relacionados con la muerte, pero también escenas de vida como ésta donde aparece junto a su mujer y sus hijos. La pintura de la pared noroeste de la tumba, representa a Sennedjem con su esposa Iyneferti y sus padres Jabejenet (Khabekhnet) y Tahenn reciben el culto funerario realizado por un oficiante. Todos ellos están sentados en sillas de madera negra cuyas patas tienen forma de garras de león.

Las sillas, las esterillas y el cono de perfume que adorna sus cabezas, así como la flor de loto que algunos de los personajes huelen, indican su estatus privilegiado dentro de la comunidad, además de confirmar la naturaleza funeraria del banquete. Sennedjem sostiene un paño ceremonial, junto con el símbolo de su responsabilidad: el cetro *jerep* que indica que ha alcanzado al menos el nivel de capataz. Sobre esterillas de juncos, aparecen los hijos pequeños de Sennedjem, Ranej y Hotepu, que llevan aún la coleta lateral, símbolo de juventud, y JabeJenet (Khabekhnet), su primogénito junto su esposa Sahte.

Con estos datos encontrados en su tumba sabemos que Sennedjem fue un capataz empleado en la decoración y equipamiento de las tumbas reales del Valle de los Reyes y del Valle de las Reinas y que tenía una familia muy numerosa, en ella se encontró un total de veinte momias. Su hijo mayor JabeJenet, su sucesor en el oficio, tiene la tumba contigua a la de su padre, la TT 2, que veremos a continuación.

En la tumba de Sennedjem, había muchas piezas de madera finamente labradas: nueve sarcófagos de madera y numeroso mobiliario y estaba sellada con una puerta de madera, que ahora se encuentra en el Museo del Cairo. En el exterior de la puerta se pueden ver los registros con el difunto y sus parientes ante las divinidades. El interior está decorado con la escena en la que Sennedjem, sentado junto a su esposa Iyneferti y con una pila de provisiones con diferentes ofrendas, juega al *senet*.



Escena de la puerta de la tumba de **Sennedjem** donde el artista juega al *senet* junto su esposa Iyneferti. Madera pintada. Tumba TT 1, en Deir el-Medina, Oeste de Luxor. Dinastía XIX. Museo del Cairo (JE27303).



Shauabty de **Sennedjem**, c. 1300 a.C. Piedra caliza pintada. 24,3 x 7 x 7,3 cm. Museo del Cairo.

Suponemos que estas obras son suyas porque en la tumba se encontraron todos los instrumentos necesarios para tallar madera, por lo que se piensa que su principal trabajo sería como ebanista, aunque, como hemos visto antes, en los talleres se hacían diferentes trabajos: se esculpía, se pintaba, se hacían muebles, etc.

La tumba fue descubierta en 1886 por Eduardo Toda y Güell, el Cónsul de España en Egipto. En ese año, su mobiliario fue trasladado al Museo de Bulaq, mientras el resto de los objetos de la capilla acabó disperso por diferentes museos europeos y americanos. La tumba fue escavada entre 1917 y 1924 y nuevamente entre 1928 y 1930. Hoy la mayor parte del contenido de la tumba está en el Museo Arqueológico Nacional y en el Museo Egipto del Cairo²⁴.

Como hemos mencionado, el hijo de Sennedjem e Iyneferti, **Jabejenet** (Khabekhnet), propietario de la tumba, TT 2, fue también “Sirviente en el Lugar de la Verdad”, durante la primera mitad del reinado de Ramsés II. Su tumba tiene dos capillas, una de ellas, la que conduce a la cámara funeraria, tiene pinturas realizadas en tonos amarillos y negros sobre fondo blanco. Aquí el artista incluye su figura y la de su esposa Sahte. Jabejenet, junto a su esposa, ofrece un ojo *udjat* al dios y sostiene dos símbolos de vida *anj* y un amuleto *sa* en sus manos. El símbolo *anj* junto al amuleto *sa*, símbolo de protección, fueron utilizados, desde los primeros tiempos, y juntos expresan: “Toda vida y protección”.

El ojo *udjat* (*wedjat*, *udyat*, *ugiat*), ojo de Horus, es uno de los amuletos más conocidos del antiguo Egipto y del mundo musulmán actual. Como talismán simboliza la salud, la prosperidad, la indestructibilidad del cuerpo y la capacidad de renacer. El *udjat*, ojo en parte humano y en parte de halcón, es el ojo de Horus, dios de los cielos, y viene a significar “la unidad o totalidad restablecida”²⁵.

Según la leyenda, este ojo le fue entregado a Horus por su madre Isis, cuando perdió el suyo en un enfrentamiento con su tío Seth. La posesión de este preciado amuleto otorgaba el poder de observar las cosas ocultas, pues en este símbolo estaban

²⁴ SAURA SANJAUME, Marta, “La tumba de Sennedjem a Deir-El-Medina, TT.1” Departament Prehistòria, de Història Antiga i Arqueologia Universitat de Barcelona.

http://www.tdx.cesca.es/TESIS_UB/AVAILABLE/TDX-0814106-114225/03.MSS_CAP_3.pdf

²⁵ Revista de Arqueología e Historia “Terrae Antiquae”: terraeantiquae.blogia.com

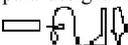
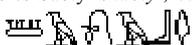
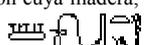
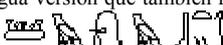
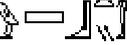
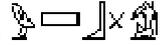
reflejadas todas las proporciones del Universo. El conocimiento de esas proporciones capacitaba a su portador para entender los secretos de la naturaleza. Estos amuletos les servían no solo contra las enfermedades sino también contra traiciones, conjuros y maldiciones enviados por los enemigos y mal de ojo. Tanto en la tumba de Jabajenet como en la de su padre, Sennedjem, encontramos *ushebtis*²⁶, figuritas funerarias que fueron concebidas como elementos esenciales del ajuar funerario. Son conocidas desde la segunda mitad del Imperio Medio, en la XII Dinastía, hacia 1962-1787 a.C.

Ushebtj, término egipcio que significa "los que responden", son pequeñas estatuillas que se depositaban en la tumba del difunto. Su cometido era servirles en la *Duat*, el inframundo dónde se celebraba el juicio de Osiris y dónde el espíritu del difunto debía deambular, sorteando malignos seres y otros peligros.

La mayoría estaban hechos de fayenza²⁷, madera o piedra, aunque los más valiosos estaban tallados en lapislázuli. En la parte delantera tenían escrito el capítulo VI del *Libro de los Muertos* que recitándolo les dotaba de vida y podían trabajar en lugar del difunto. El número de *ushebtis* en las tumbas varió según la época e importancia del personaje. En algunas tumbas se han encontrado hasta trescientos sesenta y cinco, correspondientes a cada día del año.

Jabajenet, junto a su esposa Sahte, ofrece un ojo *udjat* al dios y sostiene dos símbolos de vida *anj* y un amuleto *sa* en sus manos. Tumba tebana TT 2, XIX Dinastía, reinado de Ramsés II. Deir el-Medina. Orilla Oeste de Luxor.



²⁶ El término más antiguo conocido para designar a estas estatuillas es *Sabty* 'shabty', cuya etimología es dudosa; se ha sugerido que esta voz derivaba de la palabra , S(A) w(A) b,  SAwAb 'Persea', árbol sagrado de los antiguos egipcios, con cuya madera, se decía, se elaboraban estas estatuillas en su más antigua versión que también reciben en los textos el nombre de  SwAbty. Desde el Imperio Nuevo se utilizó la palabra , SAwAbty, 'shauabty', posiblemente derivada de la anterior, en una expresión que significaría, en tal caso, algo semejante a 'los de madera de persea'. Será a partir de la dinastía XXI (hacia el 1.080 a.C.), cuando se ponga en uso el término , wSbty, 'ushebtj', derivado del verbo  wSb, 'responder', cuyo significado es 'el que responde' y que es el comúnmente utilizado para referirse a estas pequeñas imágenes de aspecto momiforme.

Datos obtenidos en la página Web del Instituto de Estudios del Antiguo Egipto "LOS SHABTYS: Síntesis analítica de su origen, funcionalidad y evolución". Artículo de Francisco J. Martín Valentín. Director del Instituto de Estudios del Antiguo Egipto. http://www.institutoestudiosantiguoegipto.com/los_shabtys.htm

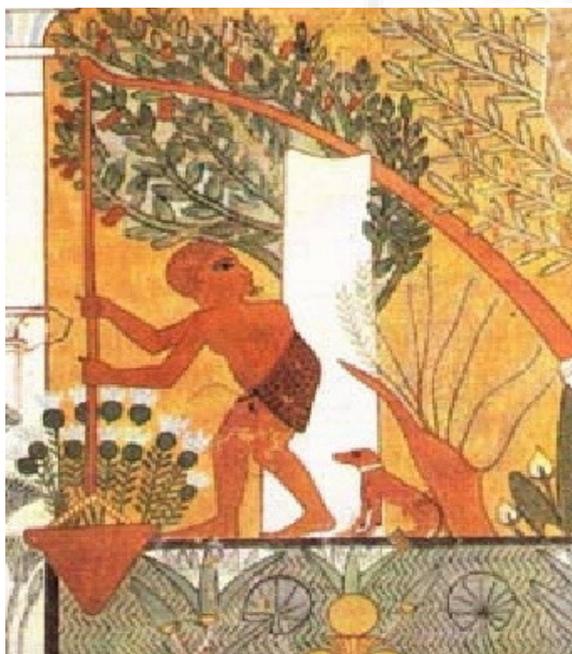
²⁷ Fayenza, o mayólica, es una cerámica con un acabado vítreo especial. La terracota es la base de los trabajos de cerámica y en este caso se le aplica un esmalte metálico compuesto de sílice, cenizas sódicas calcinadas, plomo y estaño. En http://es.wikipedia.org/wiki/Deir_el-Medina

Aunque, a lo largo de los siglos, se mantuvo en lo esencial el significado y el uso dado a estas estatuillas, según las distintas épocas o periodos se fueron matizando diferentes conceptos sobre estos objetos funerarios. Así, pasaron de ser simples “réplicas” del difunto, durante el Imperio Medio, a ser “siervos o esclavos” del dueño de la tumba, durante el Imperio Nuevo y tiempos posteriores.

Por la misma época, en la XIX Dinastía, **Ipuy (Ipy)** (c. 1279-1213 a.C.), escultor en el reinado de Ramsés II, nos deja su imagen en su tumba TT 217. Ipuy, hijo de Piay y Nofret-khau, se ocupaba de recopilar objetos para la capilla de la deidad Amenhotep I. Estaba casado con Dua-em-meres y tuvo siete hijos y dos hijas. Uno de sus hijos, llamado Nebnakht, también fue escultor y propietario de la tumba TT 268. Asimismo Ipuy tenía un hermano llamado Raweben, poseedor de la tumba TT 210, que también trabajaba como “Servidor en el Lugar de la Verdad”.

Gracias a las escenas pintadas en los muros de su pequeña tumba en Deir el-Medina, se conocen aspectos de su vida cotidiana, como su entusiasmo por la horticultura o amor a los animales. También hay una escena poco corriente como la fabricación de una nao y un catafalco real. También se encontró allí una estela votiva que veremos más adelante.

En una de las pinturas aparece Ipuy junto a su esposa, Dua-em-meres. Las sillas, la esterilla y el cono de perfume que adorna sus cabezas, o la flor de loto que lleva en su mano indican, como ya hemos visto antes, su estatus privilegiado. Tanto en esta escena como en la del jardín, donde aparece manejando un *shaduf*²⁸, Ipuy y su esposa están acompañados por sus mascotas. Sabemos que una de ellas es un gato llamado Taimmet. En el antiguo Egipto, los gatos domésticos eran considerados animales sagrados, debido a su utilidad económica, limpiaban de ratas la rivera del Nilo, y a que se creía que concedían muchos hijos. Los egipcios guardaban luto cuando morían sus gatos; todos los miembros de la familia se rasuraban las cejas como señal de aflicción y dolor.



Tumba TT 217 de **Ipuy**, Deir el-Medina. XIX Dinastía. Reinado de Ramsés II. Escena en el jardín practicando la horticultura e Ipuy y su esposa con sus mascotas.

²⁸ Sistema mecánico con el cual los egipcios sacaban el agua del Nilo, principalmente para el riego de jardines.

Los perros eran, después del gato, los animales mejor considerados, ya sea como símbolos de dioses o como mascotas. Tanto a los perros como a los gatos de uso doméstico se les tenía un gran aprecio y se les llamaba con nombres muy queridos, de acuerdo a la actividad que ejercían o a características físicas: color, forma de las orejas, torpeza, etc. Tanto unos como otros fueron momificados y enterrados a menudo con los dueños e incluso a veces, en sus propios sarcófagos. En Abidos, una parte del cementerio tenía un sitio cerca de los sepulcros para los perros y en 1890, en Berni Hassan, se descubrió un antiguo cementerio de gatos en el que se hallaron cerca de trescientas mil momias de gatos embalsamados.

No sólo Ipu demuestra el amor a sus mascotas pintándolas junto a él, otros artistas, a lo largo de la historia, tienen el mismo interés. Así, por ejemplo, artistas como: Lavinia se autorretrata dando la mano a su amigo en *Retrato de dama con perrito* (c. 1595-1600). Rembrandt, en uno de sus numerosos autorretratos, concretamente el realizado en 1631, aparece disfrazado junto a su perro en *Autorretrato como Oriental*. William Hogarth, en 1745, pone a su perro en primer plano junto a su propia imagen en *El pintor y su Pug*. William Turner se autorretrata con sus mascotas: un gato y un pájaro (c. 1798). Courbet se autorrepresenta haciendo un alto en el camino, cuando pasea con su compañero en *Autorretrato con perro* (1842). Henri Rousseau (1844-1910) hace su *Autorretrato con gato*. Andre Derain se autorretrata pintando rodeado de sus más allegados y su gato en *Autorretrato con su familia* (1939). Y Francis Picabia se pinta en actitud muy cariñosa con su gato negro en su *Autorretrato* de 1946²⁹.

En la necrópolis de Deir el-Medina encontramos la tumba (TT 359)³⁰ de **Inherkhau** o Anherkha, “capataz del Señor de las Dos Tierras” en el “Lugar de la Verdad”, jefe de los trabajadores en la XX Dinastía, durante los reinados de Ramsés III y Ramsés IV.

Como sabemos, en esta necrópolis, el trabajo de las tumbas era supervisado por dos capataces, uno de los cuales era responsable de los trabajos que se realizaban en la parte izquierda de la tumba y el otro estaba a cargo de los que se hacían en la parte derecha. Al principio, este puesto era nombrado por el visir, pero más tarde se heredaba de padres a hijos generación tras generación. Se cree que el abuelo de Inherkhau obtuvo la posición de capataz durante el reinado de Ramsés II y por esto su familia gozaba de buena posición.

Por los datos encontrados en su tumba, se piensa que Inherkau entró en los talleres como un trabajador ordinario y que a la edad de diecisiete años su padre le convirtió en capataz. Éste, con la asistencia de un adjunto que solía ser un familiar, no solo supervisaba a los artesanos, sino que también distribuía los materiales para el trabajo y el pago del salario, e incluso, formaban parte del tribunal local.

Gracias a la importancia de su cargo, la tumba de Inherkau presenta una decoración muy rica y refinada. En una de las pinturas, un arpista ciego entretiene Inherkau y a su mujer. En la pared Este se encuentra la pintura, sobre fondo amarillo, que Inherkau escogió para mostrar la importancia de la familia y se inmortalizó junto a su esposa Uabet y a sus cuatro hijos de distintas edades. La pareja, atiende a sus pequeños, mientras una comitiva les presenta ofrendas. Los niños están desnudos y llevan una coleta lateral, signo de no haber llegado aún a la pubertad.

²⁹ Véase el apéndice, pp. 6 y 7.

³⁰ Otras denominaciones de esta tumba: L. D. Text n° 108, Wilkinson n° 10. También se le atribuye la tumba TT 299.



Inherkhau y su familia. Dinastía XX, reinados de Ramsés III y Ramsés IV. Tumba TT 359. Deir el-Medina. Orilla Oeste de Luxor.

En el antiguo Egipto a la familia se le daba gran importancia. Vivir en pareja y con varios hijos era el estado ideal para la mentalidad egipcia. Aunque se practicaba la monogamia en esta comunidad, no parece que los enlaces fueran muy estables. Dentro de la estructura familiar puede darse el caso que en una misma casa encontremos hijos de distintas madres.

Es por ello que no son raros los segundos o los terceros enlaces matrimoniales, quizá condicionado por las muertes de la mujer a edad temprana, sobre todo en los partos. También puede deberse a la diferencia de edad, de hasta cuarenta y dos años, entre el hombre y la mujer. Además existía el divorcio, generalmente causado por esterilidad o adulterio.

La descendencia era crucial para ellos, pues a través de los hijos se perpetuaba la especie y el oficio, ya que como hemos visto, en muchas ocasiones se transmitían los conocimientos de padres a hijos. La importancia del matrimonio y la familia se ve claramente reflejado en las pinturas donde, la mayor parte de las veces, los artistas se representan junto a su mujer y sus hijos e incluso los padres y los suegros.

Muchos artistas han seguido esta tradición recordemos: Rubens se autorretrata con sus dos esposas en *Rubens con su esposa Isabella Brandt* (1609-10) y *Rubens, su esposa Helena Fourment y su hijo Pedro Pablo Rubens* (1630). De igual forma lo hace Jordaens en su obra *Jordaens con su familia en el jardín* (1621-22). Rembrandt se representa una vez más en *Autorretrato con Saskia* (1635). Vigée-Lebrun también se pintó en numerosas ocasiones y varias veces junto a su hija, como en el *Autorretrato con su hija Julia* (1786). Egon Schiele, se autorretrata junto a su amante Walli en *Muerte y chica* (1915). Marc Chagal es otro de los artistas que en innumerables ocasiones se dibuja junto a su mujer, en el apéndice les podemos ver en *El cumpleaños* (1915). Frida Kahlo se autorretrató de todas las formas posibles; en su obra *Diego y Yo* (1949), la artista aparece con su marido en el pensamiento³¹.

³¹ Véase el apéndice, pp. 8 y 9.

Terminaremos este apartado con la figura de **Irynefer** (c. 1270 a.C.), también conocido como Irynefer o Arynefer, que ocupó el cargo de “Sirviente en el lugar de la Verdad”, en la XIX Dinastía, durante el reinado de Ramsés II.

Irynefer, hijo de Sauadyt, sacerdote “Jefe de la Barca de Amón”, y Tausert; estaba casado con Mehytjati. Su tumba, la denominada TT 290, tiene dos cámaras y se accede por un patio común con la tumba de Najtim (TT 291). Descubierta en 1922, fue saqueada en la antigüedad y, a pesar de ello, mantiene la cámara del sarcófago todavía en buen estado. Al contrario que en la de Ipyu y sus coetáneos, la tumba de Irynefer no contiene escenas de la vida cotidiana, por eso no sabemos nada sobre sus aficiones y modo de vida.

Tan solo aparecen los hechos que conciernen a la vida en el Más Allá y gran diversidad de divinidades, como Maat, Osiris, Ptah o Anubis entre otros. El hecho de que su padre hubiera sido sacerdote, parece haber influido mucho en Irynefer. En una de las pinturas aparece Irynefer y su esposa Mehytjati en oración junto a un símbolo de la diosa Maat, una de las deidades del poblado.

Irynefer y su mujer aparecen representados con los cabellos blancos, insólitos en la pintura egipcia. Es posible que el artista muriera en edad avanzada y haya querido representarse así, con los signos de la vejez. En la tumba también se encontró su estela funeraria, que analizaremos más abajo, y un ostracón figurado, donde se ve a Irynefer sentado ante una bandeja del pan.



Irynefer (c. 1270 a.C.) y su esposa Mehytjati. Tumba tebana TT 290, Deir el-Medina. XIX Dinastía. Reinado de Ramsés II.



Irynefer sentado ante una bandeja de pan. Ostracón encontrado en su tumba, la TT 290. Piedra caliza. Dimensiones: 24,30X20,40X5,80 cm. Museo del Louvre.

Muchos artistas se han autorretratado a lo largo de la Historia, pero no todos se han atrevido a hacerlo en edad avanzada. A pesar de ello, artistas como Tintoretto, Tiziano, El Greco, Rembrandt, Sofonisba Arginsola, Goya, Cezanne o Picasso, entre otros, siguieron el ejemplo de Irynefer y se autorretrataron con los signos de la vejez en sus rostros. Todos ellos lo hicieron con una gran dignidad, afrontando con serenidad y sabiduría el paso del tiempo y el final de la existencia. En todos ellos se aprecia su creatividad, su gran oficio y, sobre todo, su sencillez y humanidad³².

I.2.4.2 La imagen del artista y el culto a los dioses: Estelas votivas

Ya hemos mencionado que además de las pinturas murales, en la tumba de **Irynefer** se encontró también su estela funeraria. De piedra arenisca con pinturas en tres registros, en la parte superior, debajo del arco, aparecen, de izquierda a derecha, las deidades: Anubis, Osiris y los patronos de los artesanos Amenhotep I y su madre Nebpehrtira-Ahmose³³. En los otros dos registros inferiores, Irynefer recibe las ofrendas junto a su familia. Observamos que aquí también aparece con el pelo blanco.



Amenhotep I y su madre Nebpehrtira-Ahmose, tras su muerte, eran venerados como dioses. No está clara la razón por la que fueron deificados, convirtiéndose en patronos del poblado de los artesanos, ni el motivo por el que recibían culto en la necrópolis de Deir el Medina. Según los expertos, Amenhotep I fue el primer faraón que decidió separar su enterramiento del templo funerario para garantizar su anonimato y evitar las posibles profanaciones y es probable que también fuera el primero en agrupar a los obreros especializados en la construcción de tumbas, aunque fue su sucesor, Thutmose I, el que los reunió en el poblado de *Set Maat* (Deir el-Medina). Las representaciones de estas divinidades, en contexto funerario, se multiplican en época post-amárnica y, sobre todo, en la ramésida, como comprobaremos más abajo.

Estela de **Irynefer**. Material: piedra arenisca. Medidas: 78 x 57,5 x 9 cm. Museo Egipcio del Louvre, París.

³² Véase el apéndice pp. 10 y 11.

³³ A Nebpehrtira – Ahmose, la madre de Amenhotep I (Amenofis I), también se la conoce con el nombre de Ahmes Nefertary.

Además de a los patronos también se veneraban otros dioses del Imperio como Anubis³⁴ el "Señor de la necrópolis", la ciudad de los muertos, que situaban siempre al Oeste. Este dios era el encargado de guiar al espíritu de los muertos al "otro mundo", la *Duat*. Dentro de las creencias egipcias, no sólo estaba relacionado con la muerte, también con la resurrección. Anubis unas veces era representado como un perro o un chacal negro y otras como un hombre con cabeza de perro o de chacal. Probablemente esto se debía a que estos animales se encontraban con bastante frecuencia en los cementerios; de ahí la relación entre el perro, el chacal y la muerte.

En cambio Osiris³⁵ era el dios de la resurrección, símbolo de la fertilidad y regeneración del Nilo. Preside el tribunal del juicio de los difuntos en la mitología egipcia. Es también el dios de la vegetación y la agricultura. A Osiris se le representa casi siempre momificado, con el rostro de color verde o negro, una corona *Atef*, el cayado (*heqa*) y el látigo (*mayal o nebeh*) o cetro (*uas*). Ocasionalmente, se le atribuye forma de pez. En los textos funerarios, como el *Libro de los Muertos*, el faraón difunto se identifica con Osiris, rey de los muertos, del mismo modo que en vida lo había hecho con su hijo Horus.

Aparte del culto a los muertos, en el poblado de los artesanos se practicaban los cultos de los templos que servían a la religión del estado y funcionaban a un nivel cósmico, manteniendo el orden del universo. Desde el Imperio Medio, personas privadas, hombres y mujeres, podían erigir estatuas o estelas votivas en los templos, a fin de establecer una unión entre ellos y el templo. Muchas de ellas han sobrevivido y presentan una amplia variedad de formas y tamaños. La escena siempre muestra al devoto adorando o realizando ofrendas a las deidades del templo y casi siempre el artesano está acompañado por su mujer, siempre situada detrás, y de los hijos que generalmente van abajo o en los lados.

Afortunadamente estas estelas, al igual que los relieves o las pinturas de las tumbas, nos sirven como fuente iconográfica que nos informa de la situación del antiguo Egipto, en sus diferentes épocas, y para conocer a los autores de dichas fuentes.

De **Neferhotep**, capataz en el "Lugar de la Verdad", entre los reinados de Ramsés II y Sethy II, tenemos una estela votiva donde aparece Neferhotep adorando a las deidades Amenhotep I y su madre Nebpehrtira-Ahmoise. Neferhotep fue propietario de la tumba tebana TT 216, en Deir el Medina. Su familia también eran artesanos en *Set Maat*. Su padre, Nebnefer (TT 6), tenía su mismo cargo, capataz, en el reinado de Horemheb a Ramsés II, y su abuelo materno, Kenhirkhopshef, era escriba.

En Deir el-Medina, las divinidades Amenhotep I y Nebpehrtira-Ahmoise recibieron los títulos de "Señor del Poblado" y "Dama del Poblado" y, como ya hemos mencionado, se les consideraba patronos de la necrópolis tebana. Poseían capillas de culto repartidas en el Oeste de Tebas y tenemos constancia escrita de que en esta villa se celebraban, al menos, nueve fiestas directamente relacionadas con ellos.

Además del culto a Amenhotep I y a Nebpehrtira-Ahmoise, los artesanos de Deir el Medina adoraban a los grandes dioses, a las divinidades tebanas y a aquellas relacionadas con la vida cotidiana, es decir, deidades populares, genios y semidioses que les protegían en sus quehaceres diarios. Estas entidades divinas eran mucho menos complejas que las grandes deidades estatales y su sistema teológico mucho más sencillo y por lo tanto más fácil de entender. Precisamente por esta causa está documentada la existencia de un culto doméstico especialmente fuerte hacia estos dioses, a los que presentaban ofrendas en el interior de las casas, en una demostración de amor y respeto.

³⁴ Su nombre egipcio era Anpu (Inpu, Ienpu, o Imeut). Anubis es su nombre helenizado.

³⁵ En egipcio llamado Asir o Usir. En castellano se le suele nombrar con la forma helenizada, Osiris.



Existía también una importante veneración hacia otros dioses de origen no tebano como por ejemplo el dios Ptah de Menfis, traído por los trabajadores que procedían en esta alejada ciudad. Ptah era el dios surgido del caos primordial, considerado en Menfis como el soberano de los dioses al haber creado el mundo a través de la palabra. Lleva los títulos de "Señor de la magia", "Señor de la Oscuridad", "Señor de la Verdad" y "Señor de las serpientes y de los peces", que podrían estar relacionados con su función creadora. Patrono de las artes y oficios, protegía a canteros, escultores, herreros, artesanos y artistas y se pensaba que era el inventor de la albañilería. Fue especialmente adorado entre los artesanos de Deir el-Medina.

Estela votiva del capataz **Neferhotep** adorando a las deidades Amenhotep I y su madre Nebpehrtyra-Ahmose. XIX Dinastía, entre los reinados de Ramsés II y Sethy II. Deir el-Medina.

Otra de las deidades era Hut-Hor³⁶ diosa cuyo nombre significa "La Casa de Horus", por ser madre y a veces esposa de Horus. Su nombre puede escribirse como un halcón dentro de un cuadrado que representa la casa. Es la Madre divina que renueva todo lo existente. Desde el Imperio Antiguo absorbió las funciones de la vaca Mehet-Urt, con quien se la identificaba. Establecida como señora del cielo, su relación con el dios Sol es la de guía; su aspecto es maternal y también es una personificación del cielo nocturno. Representaba la vaca que había alumbrado al mundo y todo lo que hay en él. Nutre a los seres vivos y a los muertos, a los que ofrece el pan y agua. Su origen parece remontarse a tiempos predinásticos, ya que los campesinos de entonces adoraban a una diosa en forma de vaca como se ha podido constatar en las representaciones de cerámicas pertenecientes a esa remota época.

En Tebas, como patrona de la región de la muerte, tenía asimismo un papel relacionado con el Más Allá como proveedora de comida y bebida a las almas que hacían su viaje por el mundo de los muertos y era la que recibía al difunto en su entrada al Más Allá; por lo que era llamada "Señora del Occidente" o "Diosa de la Montaña Occidental". Además un capítulo del *Libro de los Muertos* declara que aquellos que se dirijan a la diosa de la forma correcta podrán ser transportados por esta sobre su lomo.

Se puede representar a la diosa Hut-Hor de diferentes maneras, según los atributos que se desean destacar. En su rol de Madre Divina, es capaz de alimentar a toda la humanidad por lo que se la representa como una enorme vaca cósmica que ha dado nacimiento al mundo y todo lo que éste contiene. Con su leche nutre a todos los seres. La protección maternal de Hut-Hor no es concedida únicamente a los vivos, también los difuntos reciben sus favores. En su papel funerario Ella es la que les da la bienvenida a la entrada del Reino de Wesir, les provee de alimentos y protege durante el peligroso viaje al Más Allá.

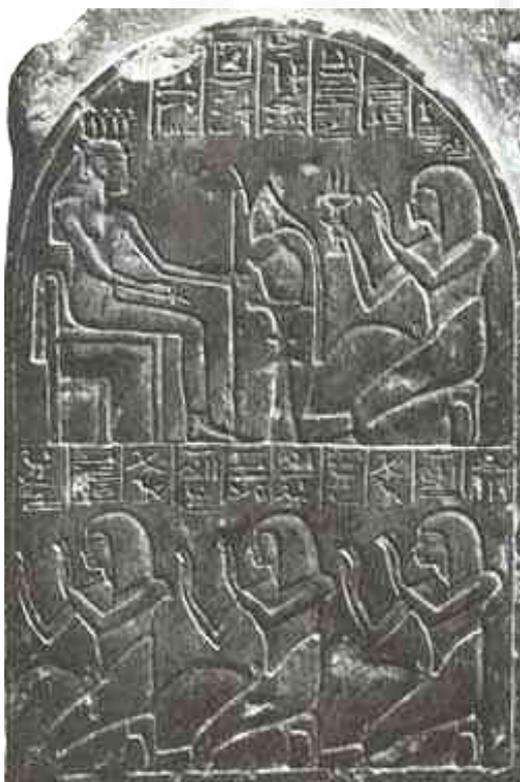
³⁶ En griego Hathor, también llamada Het-Hert o Herhert.

En muchas estelas votivas de los artesanos aparece esta diosa. Como, por ejemplo, en la de Nefersenut y en la de Baki. En la primera, **Nefersenut** está de rodillas con un brasero, ofreciendo incienso a Hut-Hor, representada como una mujer con cabeza de vaca con disco solar.

En la estela votiva de **Baki**, capataz en la época ramésida, el propietario y su hijo aparecen en actitud de oración junto a los patronos de los artesanos, Ptah y Hut-Hor. Abajo, un grupo de personas, quizá obreros ya que todos visten igual, en actitud de adoración³⁷. Baki es propietario de la tumba tebana TT 298 que comparte con Unnefer, posiblemente su padre, que ejerció como “Sirviente en el Lugar de la Verdad”.

En el Museo Británico se encuentra la estela de **Jabejenet**³⁸. La parte central del relieve muestra al artista de rodillas adorando a la diosa Hut-Hor y a la divinidad Amenthotep I, patronos de los artesanos tebanos. Aquí la diosa se representa como una vaca con el disco solar que acoge y protege al difunto. Diosa desde los tiempos predinásticos, cuando los antiguos habitantes del país del Nilo enterraban a sus muertos envueltos en una piel de vaca, animal al que adoraban quizá por todo lo que el ganado podía significar para un pueblo tan primitivo y con escasos recursos de alimentos.

En el Museo de Turín se conservan las estelas votivas dedicadas por los artesanos tebanos **Ipu y** e **Inherkhau**³⁹. Como es tradicional en este tipo de estelas, en la parte alta aparecen las deidades de Deir el-Medina y en la parte baja los artistas rodeados de sus familias.



Estela votiva de **Nefersenut** donde el artesano ofrece incienso a la diosa Hut-Hor. Deir el-Medina.



Estela votiva del capataz **Baki** donde aparece junto a su hijo adorando a sus patronos el dios Ptah y la diosa Hut-Hor. Deir el-Medina.

³⁷ BIERBRIER, Morris L., *The Tomb-Builders of the Pharaohs*.

³⁸ Recordemos que más arriba ya vimos su tumba TT2, pp. 33-34.

³⁹ A Ipu y a Inherkhau ya les vimos en sus tumbas tebanas, la TT217 y la TT359 respectivamente, pp. 35-37.

Relieve de la parte central de la estela de **Jabejenet** procedente de Deir el-Medina.

El "Sirviente en el Lugar de la Verdad" aparece de rodillas adorando a la diosa Hut-Hor y a la divinidad Amenthotep I, patronos de los artesanos tebanos. XIX Dinastía, reinado de Ramsés II. Hoy en el Museo Británico.



En la estela del capataz **Inherkhau** podemos ver a la diosa Hut-Hor, representada con cuerpo de mujer con su disco solar entre los cuernos; Amón⁴⁰ en forma de momia, con su tocado característico compuesto de dos plumas, cuyo culto se popularizó en Tebas. En la parte baja de la estela vemos a Inkerkhau junto a su esposa Uabet y sus numerosos hijos.

Frente a Amón, aparece Ra⁴¹ "Gran Dios", símbolo de la luz solar, dador de vida y responsable del ciclo de la muerte y la resurrección. Detrás de Ra podemos identificar a Amenthotep I. Por su actividad esencialmente funeraria los artesanos adoraban de manera especial tanto a deidades del Más Allá, como solares, que representaban conceptos tan importantes como la muerte y el renacimiento.

En la estela de **Ipuy**, en la parte alta, se aprecia al artista haciendo reverencias a las divinidades. Entre ellos podemos adivinar a Amón y a Amenhotep I, mientras que en la zona baja aparecen Ipuy y su mujer en oración.



(Izquierda). Estela votiva del capataz **Inherkhau**. Abajo: Inherkhau con su familia. Arriba: las divinidades Hut-Hor, Amón, Ra y Amenthotep. Piedra caliza. XX Dinastía, entre los reinados de Ramsés III y Ramsés IV. Museo de Turín.



(Derecha). Estela votiva del escultor **Ipuy**. Piedra caliza. Arriba: Ipuy adorando a los dioses Amón y Amenthotep I. Abajo: junto a su esposa. XIX Dinastía. Reinado de Ramsés II. Museo de Turín.

⁴⁰ En esta ocasión, Amón fue representado con apariencia de momia, como dios creador. Esta deidad siempre lleva sobre su cabeza un tocado compuesto por dos plumas, divididas en secciones, y un disco solar en la base.

También se le representaba como un hombre de piel negra o azul, o en forma de animal, de carnero, de una o cuatro cabezas, con robustos cuernos en torno a sus orejas; de esfinge criocéfala, serpiente, león, o de oca. Aquí también lleva sobre la cabeza el tocado con dos plumas.

⁴¹ La representación más habitual del dios Ra era la de un hombre con cabeza de halcón, sobre la cual portaba el disco solar. Otra forma de culto que se dio a esta deidad fue como Ra-Horajti, un dios Solar con cabeza de halcón, coronado por el disco solar y el uraeus (una serpiente que actuaba como protección de dioses y faraones), con cetro y *anj* (jeroglífico egipcio que significa "vida").

I.2.4.3 Enfermedad y superstición: Estela de Neferabu

En el ambiente polvoriento de la aldea y, sobre todo, de las tumbas en construcción, las enfermedades infecciosas de los ojos debieron ser algo bastante común entre las habitantes de *Set Maat*. Se conocen más de una docena de graves trastornos de los ojos que los médicos tebanos trataban con ungüentos.

Muchos de los habitantes de la aldea, creían que la raíz de estos males se encontraba en el comportamiento de las personas, la maldad, la envidia, el mal de ojo o en el castigo de los dioses. Éste es el caso de **Neferabu**, dibujante durante el reinado de Ramsés II, en la XIX Dinastía. Neferabu estaba convencido de que había molestado a la diosa y ésta le había castigado con la ceguera.

La estela de Neferabu (c. 1295-1186 a.C.), hoy en el Museo Handcock, se encontró en su tumba (TT 5) de la necrópolis de Deir el-Medina. En ella se narra como Neferabu fue condenado a ceguera, cuando trabajaba en el “Lugar de la Verdad”, por jurar en falso en nombre de la diosa Hut-Hor. Bajo su apariencia femenina era la más encantadora y alegre de las diosas, pero cuando encarna al “Ojo del Sol” podía llegar a ser la más cruel y feroz de las deidades. Sólo las mujeres que están a su servicio consiguen, por medio de su arte, transformar su fuerza peligrosa en energía creadora. En esta zona, Hut-Hor era conocida como la “Diosa de la Cima Occidental” y, más comúnmente, la “Señora del Occidente” o simplemente la “Cima”. En su estela, Neferabu, aconseja protegerse de ella: “Yo era un hombre ignorante que no tenía razón alguna, no distinguía el bien del mal; como había cometido un acto de transgresión contra la ‘Cima’, ella me dio una lección y yo estuve en su mano día y noche; estaba sentado sobre los ladrillos como la mujer parturienta, y por más que solicitaba una iluminación, esta no venía. Entonces me sometí a la ‘Cima de Occidente’, cuyo poder es grande, sobre todos los dioses y todas las diosas; yo diría a los mayores y a los pequeños que hay en el equipo de trabajadores: tened cuidado con la ‘Cima’, porque hay un león en el interior de su punta; ella golpea como un león feroz, persigue a quien ha cometido contra ella alguna trasgresión. Pero cuando yo he clamado a mi Señora, he advertido que venía hacia mí, con un aliento dulce, se giró hacia mí en su generosidad, hizo desaparecer la enfermedad que me atenazaba. Ved como la ‘Cima de Occidente’ perdona cuando se la llama...”⁴².

Probablemente la ceguera de Neferabu se trató con medicamentos simples usados en el antiguo Egipto como un ungüento hecho a base de miel y de kohl, cosmético tradicional y un leve antiséptico, que aplicado a sus ojos iría curando poco a poco su enfermedad. Pero al mismo tiempo, las oraciones y los hechizos darían apoyo a los tratamientos del asustado artista. Según su estela, Neferabu se administró a sí mismo el tratamiento al reconocer las causas fundamentales de su falta de visión: la blasfemia y el perjurio⁴³.

Neferabu y sus coetáneos creían que la causa de su enfermedad y su curación estaba en manos de los dioses, por ello, este anciano dibujante de la aldea, con una familia muy numerosa, hizo su estela que narraba públicamente esos acontecimientos impresionantes como agradecimiento a los dioses que le curaron.

⁴² “Historia de las religiones” Siglo XXI. Religión Egipcia, http://personal.redestb.es/jesusrom/leyendas/leyen_frame.html

⁴³ “La estela de Neferabu. Mitología Egipcia. Sentimiento de humildad ante la divinidad”, en la Web <http://egiptomaniacos.topforum.net/galeria-de-imagenes-fl1/estelas-t366-105.htm>

Para ampliar la información consúltese:

LICHTHEIM, Miriam, *Ancient Egyptian Literature: The New Kingdom*. Literary Criticism, 2006, pp. 107-109.

PORTER, Bertha y MOSS, Rosalind. *Topographical Bibliography of Ancient Egyptian Hieroglyphic Text, Reliefs, and Paintings. I, 1. The Theban Necropolis: Private Tombs*. Oxford: Clarendon Press, 1960, pp. 12-14.

VANDIER, Jacques y Vandier, J. D’Abbadie, *Tombs de Deir el-Médineh: La tombe de Neferabou* (= MIFAO, 69). El Cairo, 1935.



Estela de **Neferabu**,
hacia 1295-1185 a.C.
Encontrada en la tumba
TT 5 de Deir el-Medina,
Hoy en el Museo
Hancock, Newcastle.

Con esta estela acabamos el recorrido por la población de *Set Maat* (Deir el-Medina), donde hemos conocido a sus artistas a través de sus obras. Este pueblo que tuvo su mejor época en la XIX Dinastía con Ramsés II, comenzó su decadencia con la XX Dinastía. A partir de esta época, la desorganización llegó al poblado hasta el abandono total con la XXI Dinastía, que trasladó la capital a Tanis en el Delta y abandonó la necrópolis tebana: *Set Maat* ya no tenía razón de ser.

El poblado de los artesanos permaneció enterrado bajo la arena desde que el último Ramsés fue derrotado hasta 1811, momento en que el cónsul francés en Egipto, Bernardino Drovetti, encuentra el lugar y comienza a visitarlo. No es hasta 1917 cuando el Instituto Francés de Antigüedades Orientales toma cartas en el asunto y se lanza a una política sistemática de excavaciones que tarda años en descubrir el auténtico secreto de Deir el-Medina: su carácter de lugar especializado.

I.3 CONCLUSIONES

Los egipcios nos dejan su imagen con su nombre al lado, por la gran importancia que éste tiene. Su figura sólo los representa si va acompañada por su nombre: es su pasaporte y equivale a nuestro documento de identidad. Su ausencia los asemeja a los actuales “sin papeles” en su viaje hacia el otro mundo.

Aunque en el vocabulario egipcio no existía la palabra “arte” ni el término “obra de arte”, por lo que no podían tener conciencia de ser artistas, desde siempre existió la convicción de ser algo especial, de disponer de dones, habilidades y conocimientos específicos, de ser, en cierto modo, unos elegidos. Así lo demuestra la magnífica estela de Irtisen (c. 2055-2004 a.C.), supervisor de los dibujantes y escultores en el reinado de Mentuhotep II. Irtisen hace gala de su individualidad y con orgullo describe detalladamente sus conocimientos manuales e intelectuales, que son sus valores, y consciente de su sabiduría afirma que sólo se los transmitirá en secreto a su hijo mayor y heredero, como siempre se ha hecho en los oficios.

Al trabajar para el Faraón y los nobles, haciendo sus tumbas con todos los elementos necesarios para su viaje al Más Allá y exponiendo las virtudes y méritos del enterrado; los artistas egipcios recibían un terreno para hacer también las suyas. En ellas se mostraban con sus valores: su nombre, su profesión, su familia y sus creencias. Es por tanto un autorretrato social y religioso, que no refleja aspectos personales, salvo en algunos casos como los del escultor Ipy que nos muestra su afición por la jardinería y su amor por los animales, o Sennedjem que se representa jugando al *senet*.

Algunos artistas egipcios dejan su imagen y su nombre pintados en las paredes de sus tumbas o esculpidos en las estelas votivas y funerarias. Generalmente aparecen recibiendo las ofrendas de manos de su familia, con símbolos que nos indican su rango dentro del oficio y su posición social; o venerando a los dioses en acción de gracias.

También nos han llegado algunas representaciones donde se refleja con todo detalle su propio taller, como el de los escultores Nebamon e Ipuky. Incluso conocemos a escultores, pintores y tallistas que se representan trabajando en tumbas ajenas, como el escultor Inkaf y el pintor Rehay que aparecen realizando su oficio en la tumba de la reina Meresanj III; o Iuty, escultor jefe de la corte de Ajenaton que figura trabajando en su taller, en la tumba del Huy (“Camarero Mayor” de la reina Madre, Tiy).

El poblado de los artesanos llamado “El lugar de la Verdad”, también conocido como Deir el-Medina, situado a la entrada del Valle de las Reinas y cerca del de los Reyes, con sus casas y tumbas nos ha dejado numerosos vestigios que nos permiten conocer la forma de vida de sus pobladores y su estatus social. Tenían una educación elevada: sabían leer y escribir, ya que para realizar su trabajo lo necesitaban.

Por medio de los *ostraca* conocemos muchos pormenores de su trabajo, sus creencias y su organización social; y nos cuentan detalladamente las huelgas que a veces se producían para reclamar mejoras laborales o protestar por los incumplimientos del contrato.

Sus autorrepresentaciones oscilan entre el esquematismo y un elaborado realismo y volumen, como la efigie del escultor Bak de la época de Ajenaton. Aunque generalmente son imágenes estereotipadas, sin rasgos realmente personales, salvo en Irynefer y su mujer que aparecen representados con los cabellos blancos. Usaban el bajorrelieve y la pintura, de colores planos y muy vivos. Su dibujo es de trazos regulares y seguros. La estela inacabada del escultor Userwer nos muestra los pasos seguidos en su elaboración. Sus tumbas son una muestra de técnica avanzada y sus pinturas y estelas están llenas de elementos simbólicos que nos muestran su vida y sus creencias.

Los artistas egipcios muestran gran piedad religiosa, atribuyendo la enfermedad a los pecados y se arrepienten de ellos, así lo explica la estela de Neferabu. En su tumba, Pashedu figura junto a su mujer y uno de sus hijos en la “barca de Ra”, en el viaje nocturno que le trasportará al Más Allá, protegido por el Dios Sol.

Al representarse, los egipcios buscaban la eternidad. No sabemos si consiguieron prolongar su existencia en el “Otro Mundo”; lo que sí observamos es que algunos han logrado mantener su presencia aquí, en la Tierra, ya que miles de años después los conocemos a través de sus obras y su cultura, y su técnica ha logrado llegar hasta hoy.

En sus excavaciones, los arqueólogos han detectado contactos comerciales entre el mar Egeo y Egipto desde el siglo XV hasta el XIII a.C. Tenemos noticias de que comerciantes, mercenarios y viajeros griegos estuvieron en Egipto desde el siglo VII a.C., y todos ellos hicieron que se tomara contacto entre ambos pueblos. Gracias a los escritores griegos, sabemos que en Grecia se conocían y admiraban las obras de arte egipcias. El filósofo y matemático, Pitágoras (c. 569-475 a.C.), por ejemplo, viajó a Egipto en su juventud quedando prendado por su arte.

Así pues, el oficio de los artistas egipcios, pasado de padres a hijos y transmitido de generación en generación, hizo que su arte, de hace unos cinco mil años, sea nuestra tradición directa ya que los griegos aprendieron de ellos y todo el arte occidental, como sabemos, proviene de Grecia.

“La vida es breve; el arte largo”

(Lucio A. Séneca, *De la brevedad de la vida*)

CAPÍTULO II

**LA FIRMA DEL ARTISTA EN EL MUNDO CLÁSICO: GRECIA
Y ROMA**





II.1 EN LA GRECIA CLÁSICA: LA FIRMA DEL ARTISTA

Si en Egipto hemos conocido a los artistas a través de sus tumbas y sus estelas, ya que las obras que salían de sus talleres no se firmaban; en Grecia, en cambio, los conocemos por sus firmas. Muchas de ellas las encontramos en las cerámicas, en las bases de las estatuas o de las estelas funerarias y votivas, como iremos viendo a lo largo de este capítulo.

II.1.1 Cerámicas firmadas

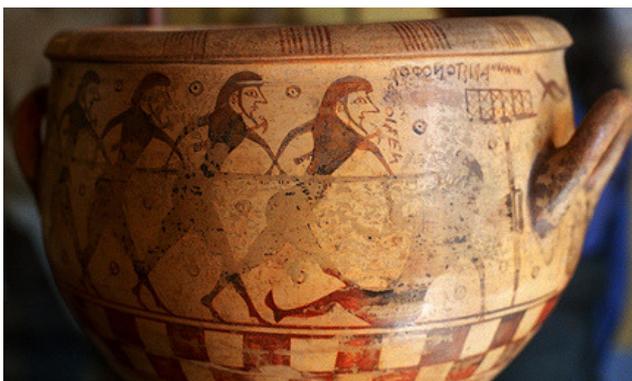
Una expresión típica del individualismo en Grecia, ya desde el período arcaico, es la reiterada aparición de la identidad del artista en su trabajo firmando. Estas marcas del alfarero estaban hechas con el fin de identificar las mercancías comerciales de la cerámica, aunque también es posible que el trabajo firmado se lleve a cabo por el deseo de mostrar sus logros personales, más que por la unicidad o la calidad de sus obras. Esta sería la razón por la que trabajos de poca importancia también llevan firmas, mientras que las obras maestras genuinas están muchas veces sin firmar. De todas formas, a pesar de que han llegado hasta nosotros numerosas obras con la firma de sus creadores, los vasos, generalmente, eran anónimos.

En las firmas, abundantes y bien conocidas, de las cerámicas griegas aparecen generalmente dos palabras: ΕΓΡΑΦΣΕΝ (*egraphsen*) y ΕΠΟΙΕΣΕΝ (*epoiesen*); o cuando el recipiente habla como si fuera una persona: ΜΕΓΡΑΦΣΕΝ (*m'egraphsen*) y ΜΕΠΟΙΕΣΕΝ (*m'epoiesen*). El primero indica al pintor del recipiente; el segundo, al alfarero que lo hizo. En algunos casos, estas firmas muestran el orgullo del artista; y en otros, tenemos la oportunidad de conseguir información sobre la organización y el funcionamiento de los talleres áticos. Entre los muchos nombres que conocemos gracias a sus trabajos firmados destacamos: Aristonotos, Sófilos, Clitias, Ergótimos, Lydos, Nearchos, Exekias, Amasis, Nikostenes, Panfaios, Eufronios, Eutímides, Epicteto y Doris, entre otros.

II.1.1.1 Cerámica con figuras negras y las firmas de sus autores

Vamos a ver algunos ejemplos de cerámicas firmadas empleando la técnica de figuras negras. Este tipo de vasos se originó en Corintio hacia el año 700 a.C. y continuó siendo popular hasta el advenimiento de la cerámica de figuras rojas, hacia el 530 a.C., aunque siguió utilizándose en casos especiales hasta bien avanzado el siglo II a.C. La ornamentación de las cerámicas con figuras negras se dibujaba directamente sobre la superficie de la arcilla de la vasija con un pigmento negro brillante; los detalles y los rasgos internos se realizaban arañando la pintura y añadiendo toques en blanco y en tonos rojizos. Con estas pinturas se representan escenas de la mitología griega.

Aristonotos fue uno de los alfareros que utilizó esta técnica y el más antiguo conocido que firmó su obra. En la cratera fechada hacia el 680-670 a.C., que se encuentra en el Museo del Conservatorio de Roma, se representa una historia de la *Odisea* de Homero. Se trata del episodio en el que Ulises y sus hombres quedaron atrapados en la cueva del Cíclope. Ulises emborracha al gigante y lo ciega para que abriese la entrada de la caverna y así poder salir de ella.

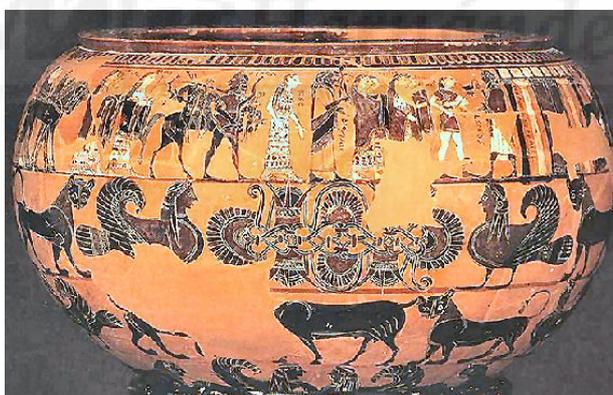


Crátera de **Aristonotos** con su firma como alfarero: “Aristonotos lo hizo” (ΑΡΙΣΤΟΝΟΘΟΣ ΕΠΟΙΣΕΝ) c. 680-670 a.C. Museo del Conservatorio, Roma. A la derecha, detalle de la firma.

En la escena que reproduce a Ulises y sus compañeros clavando una estaca en el único ojo del monstruo derribado, aparece la firma del alfarero: “Aristonotos lo hizo” (ΑΡΙΣΤΟΝΟΘΟΣ ΕΠΟΙΣΕΝ).

Igualmente, un siglo más tarde, el pintor **Sófilos** firma sus obras. Sófilos (c. 625-570 a.C.) ejerció alrededor del 590-570 a.C., y sus trabajos más famosos eran los *dinos*⁴⁴. Dejó su nombre como alfarero, al menos, en un recipiente y como pintor en tres. El mejor ejemplo lo encontramos, hacia los años 580-570 a.C., en el *dinos* con su soporte del Museo Británico de Londres, en donde aparecen figuras negras que representan las bodas de Peleo⁴⁵ y de la ninfa Tetis, padres del famoso héroe griego Aquiles, y la inscripción con su nombre como pintor: “Sófilos me pintó” (*Sophilos megraphsen*).

Sófilos también dejó su firma: “Sófilos lo pintó” (ΣΟΦΙΛΟΣ ΕΓΓΡΑΦΣΕΝ) en una taza fechada hacia el 580 a.C., donde se representan escenas del funeral de Aquiles. Un fragmento de esta cerámica firmada se halla en el Museo Nacional de Atenas.



Dinos con su soporte decorado con figuras negras firmado por **Sófilos** como pintor. Hacia 580-570, Museo Británico de Londres. En la segunda imagen, detalle del *dinos* firmado, arriba a la derecha del vaso. Detalle con la inscripción: “Sófilos me pintó” (ΣΟΦΙΛΟΣ ΜΕΓΓΡΑΦΣΕΝ).

⁴⁴ Un *dinos* es un pote grande esférico, montado sobre un pie independiente, usado para mezclar el vino y el agua en los simposios o reuniones culturales que se celebraban con cierta regularidad entre los griegos y que, regado con abundante vino, duraba toda la noche.

⁴⁵ Apolodoro lo cuenta así en su *Biblioteca*: “[Peleo] más tarde se casó con Tetis, hija de Nereo; Zeus y Poseidón habían rivalizado por ella, pero cuando Temis vaticinó que el hijo de Tetis sería más fuerte que su padre, desistieron. Algunos afirman que cuando Zeus iba a unirse a ella, Prometeo había declarado que el hijo que naciera reinaría en el cielo; otro, en cambio, que Tetis no quiso yacer con Zeus por haber sido criada por Hera, y que Zeus, indignado, la obligó a convivir con un mortal... Peleo se casó con ella en el Pelión, y allí los dioses celebraron la boda con banquetes y cantos. Quirón regaló a Peleo una lanza de fresno, y Poseidón los caballos Balio y Janto, que eran inmortales”.

ΑΠΟΛΟΔΟΡΟ, *Biblioteca* III, 13, 5. Traducción de M. Rodríguez de Sepúlveda, Madrid, Gredos, 1985. Versión digital en: classicas.usal.es/Mitos/ (Mitología Clásica, María del Hénar Velasco López con la colaboración técnica de Francisco Cortés Gabaudan. Departamento de Filología Clásica e indoeuropeo. Universidad de Salamanca).



Detalle del fragmento de la taza donde aparece la firma de **Sófilos**: “Sófilos lo pintó” (ΣΟΦΙΛΟΣ ΕΓΡΑΦΣΕΝ). Hacia 580 a.C. Museo Nacional de Atenas.

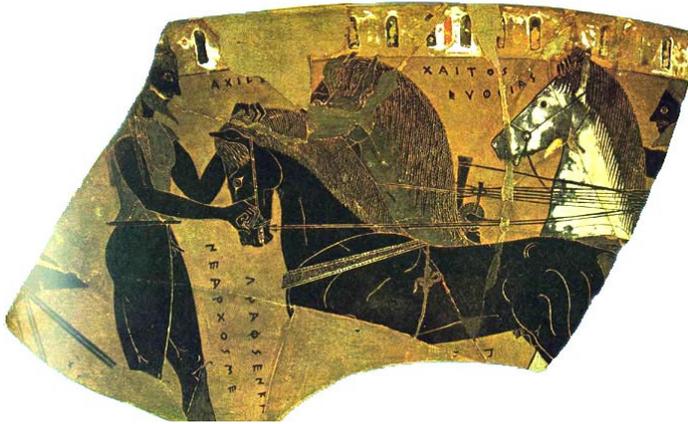
Otra cerámica con la técnica de figuras negras es el famoso *Vaso François* firmado por **Ergótimos** y **Clitias** (c. 575-560 a.C.) como alfarero y pintor respectivamente. El vaso tiene doscientas setenta figuras, dispuestas en cinco franjas, de las que ciento veintiuna tienen su anotación correspondiente que identifican monstruos, animales y personajes. El tema central de este vaso es, igualmente, episodios de las bodas de Tetis y Peleo. Además se representan: la caza del jabalí de Caledonia; carrera de carros; Trolío perseguido por Aquiles; y animales monstruosos con el combate de grullas y pigmeos.

El *Vaso François* encontrado en la necrópolis de Clusium en Etruria muy fragmentado, fue restaurado por Alejandro de François en Toscana, de ahí su nombre. Hoy se encuentra en el Museo Arqueológico de Florencia y está muy deteriorado porque en 1900 un guardián enloquecido lo hizo añicos.

Este vaso es una de las primeras cráteras-voluta (denominadas así por la forma de sus asas) que se conocen. En las cráteras se mezclaban el vino con agua con el fin de retrasar la embriaguez de los asistentes a los simposios y así poder prolongar las reuniones hasta el amanecer. En el lado derecho de la panza del vaso, Clitias, el pintor que lo decoró, probablemente alumno de Sófilos, firma: “Clitias me pintó” (*Clitias megraphsen*) y en el centro, junto a los dos caballos aparece la firma de Ergótimos como alfarero: “Ergótimos me hizo” (*Ergotimos mepoiesen*).



Vaso François firmado por el alfarero **Ergótimos** y por el pintor **Clitias**, c. 575-560 a.C. Museo Arqueológico de Florencia. Detalles de las firmas: “Ergótimos me hizo” (*Ergotimos mepoiesen*) y “Clitias me pintó” (ΚΛΙΤΙΑΣ ΜΕΓΡΑΦΣΕΝ).



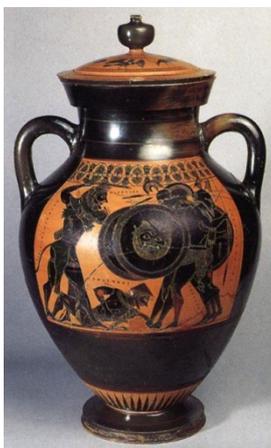
Cerámica firmada por el pintor y ceramista **Nearchos**: “Nearchos me pintó” (*NEARXOS ME ΑΡΑΦΣΕΝ*), hacia 560-555 a.C. Museo Arqueológico Nacional de Atenas.

Tanto Sófilos como Clitias pertenecen a los “maestros miniaturistas”, de la época comprendida entre el año 580 al 550 a.C., que trazaban en todo el cuerpo del recipiente frisos de figurillas esquemáticas, meramente decorativas, sin organizarse en escenas. Tras ellos, del 550 al 530 a.C., vienen los “maestros monumentales” que trazan menos figuras y de mayor tamaño, configurando escenas en las que se introduce un ligero dramatismo. Aparecen temas mitológicos, de batallas y, sobre todo, dionisíacos⁴⁶. Los pintores más conocidos de esta generación son Nearchos y Exekias, dedicado a la cerámica funeraria.

El pintor **Nearchos** o Nearcos agrega su propio nombre: “Nearchos me pintó” (*NEARXOS ME ΑΡΑΦΣΕΝ*), el de Aquiles, e incluso los nombres de los caballos, en un cántaro fechado hacia 560-555 a.C. Un fragmento de esta vasija se encuentra en el Museo Arqueológico Nacional de Atenas y representa a Aquiles preparándose para la batalla.

Hacia el 550 a.C., Atenas se había convertido de nuevo en el centro principal de la fabricación de la cerámica en Grecia, expulsando a sus rivales de Corinto de los mercados de ultramar. Su éxito es debido a su innovación de la técnica. Sus alfareros habían aprendido cómo obtener la superficie naranja-roja característica de sus vasos.

En estos años destaca Exekias, considerado como el artista ateniense más fina de su generación; su nombre se encuentra en once cerámicas. Aquí presentamos tres ánforas⁴⁷ firmadas por este artista. La inscripción más común de sus vasos es: “Exekias lo hizo” (*ΕΧΣΕΚΙΑΣ ΕΠΟΙΕΣΕ*).



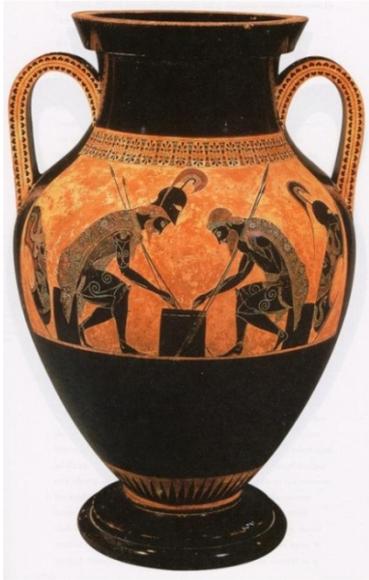
Ánfora de figuras negras con escenas sobre Heracles y Gerión, firmada por **Exekias** c. 550-540 a.C., Museo del Louvre, París.

Detalle de la parte izquierda del ánfora con la firma de **Exekias** como alfarero: “Exekias lo hizo” (*ΕΧΣΕΚΙΑΣ ΕΠΟΙΕΣΕ*).



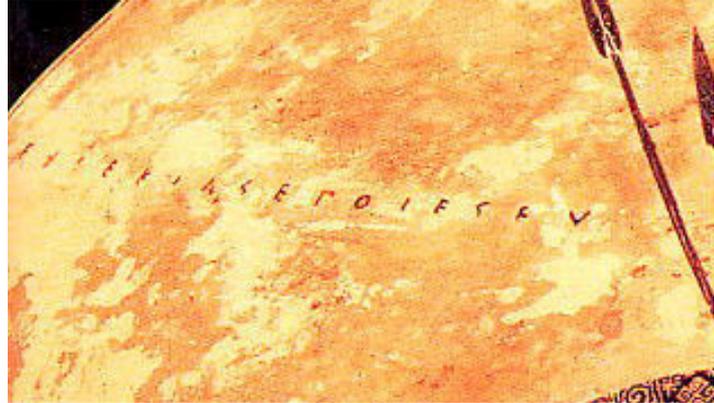
⁴⁶ Dionisos es el dios del vino, patrón del simposio.

⁴⁷ Las ánforas son recipientes con dos asas. Se usaban para el transporte de alimentos, contener líquidos como el vino, así como para guardar las cenizas de los difuntos.



Ánfora con figuras negras, realizada y pintada por **Exekias**, c. 540-520 a.C. Museo del Vaticano.

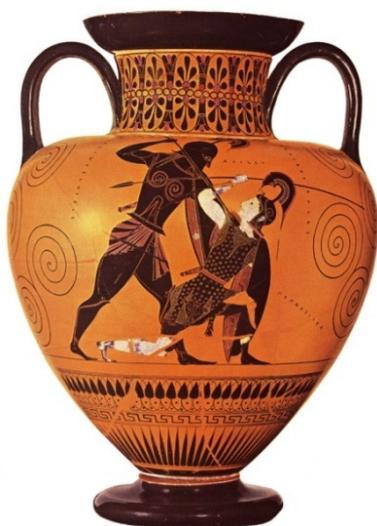
Detalle del lado izquierdo del ánfora con la firma: “Exekias lo hizo” (ΕΧΣΕΚΙΑΣ ΕΠΟΙΕΣΕΝ)



En otra ánfora de Exekias (hacia 540-520 a.C.), encontrada en una tumba en Vulci, en Italia, aparecen Aquiles y Áyax jugando a los dados con la firma de Exekias a la izquierda de los personajes: “Exekias lo hizo” (ΕΧΣΕΚΙΑΣ ΕΠΟΙΕΣΕΝ). En la otra cara se representa el retorno de Cástor y Pólux. Este vaso, una de las cerámicas con figuras negras más famosas de Grecia, se encuentra en el Museo del Vaticano.

Exekias firmó también un ánfora fechada entre los años 540 y 530 a.C. (Museo Británico). El artista supo captar el momento más dramática del combate entre Aquiles y Penthesilea, reina de las amazonas. Detrás de la figura de Aquiles se encuentra la firma de Exekias como alfarero: “Exekias lo hizo” (ΕΧΣΕΚΙΑΣ ΕΠΟΙΕΣΕ).

Por la misma fecha, **Amasis** (555-525 a.C.) dejó su nombre en varios vasos, como alfarero. Amasis, junto a Exequias, estaba entre los más conocidos ceramistas arcaicos. El responsable de la decoración de los vasos de este alfarero se le conoce por el pintor de Amasis y decoró varias ánforas, *oinochoes* y *lekitos*⁴⁸.



Ánfora firmada por **Exekias** como alfarero, donde se describe el combate entre Aquiles y Penthesilea, reina de las amazonas, c. 540-530 a.C. Museo Británico de Londres.

Detalle con la firma: “Exekias lo hizo” (ΕΧΣΕΚΙΑΣ ΕΠΟΙΕΣΕ).

⁴⁸ El *oinochoe* es una jarra que se usa para servir el vino.

Los *lekitos* son frascos del aceite, de cuello estrecho para controlar la salida del líquido. A partir del siglo V, se reservaron a los usos funerarios.



Vaso de **Amasis** cuya firma: "Amasis me hizo" (AMASIS ΜΕΠΟΙΕΣΕΝ), aparece entre Atenea y Poseidón. Hacia 540-530 a.C. Foto-archivo Biblioteca Nacional de París.

Las firmas de Amasis se han reconocido en ocho recipientes. Aquí nos ocuparemos de dos ánforas firmadas por este artista que trabajó hacia 540-530 a.C. En ellas se representan escenas de Poseidón y Atenea, en una; y Dionisos y las Ménades, en la otra. Es muy habitual ilustrar la cerámica del periodo arcaico, al que pertenecen todos los vasos, con la mitología griega.

En la decoración de una de las ánforas de Amasis cuenta que Sémele, hija de Cadmo (rey de Tebas) y Harmonía, quedó encinta fruto de su amor con Zeus. Hera, celosa esposa del gran dios, intentó incinerar a su oponente, para lo cual la convenció de que debía ver a Zeus en su total potencial. Sémele, crédula ante el engaño, logró que aquel aceptara su petición y los rayos y truenos provenientes de la figura divina la aniquilaron. Sin embargo, el niño que tenía en sus entrañas fue protegido por una hiedra que se interpuso entre la madre y la luz. Zeus rescató al niño y lo escondió dentro de su muslo.

Allí permaneció la criatura hasta su alumbramiento. Entonces, Zeus lo entregó a Hermes, quien a su vez se lo entregó a Ino, hermana de la difunta Sémele, para que lo criara. Pero la venganza de Hera no se hizo esperar. Estaba dispuesta a acabar con el fruto del amor extraconyugal de su esposo y, para ello, enloqueció a Ino. Hermes tuvo que llevarse a Dionisos (el "nacido dos veces") al país de Nysa y lo entregó a las ninfas, previamente metamorfoseado en cabrito, para evitar que Hera lo reconociera.

Justo en la base del cuello del ánfora, en medio de la escena representada, aparece escrito el nombre de Amasis.



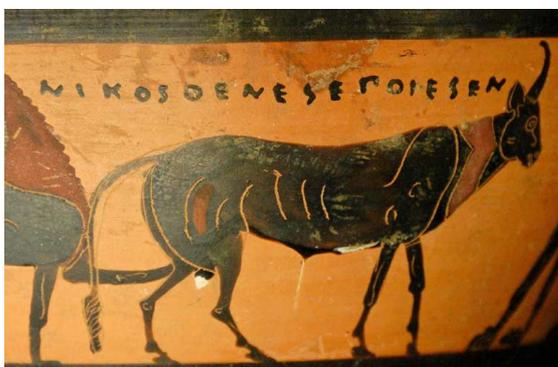
Ánfora de **Amasis**, c. 540-530 a.C. "Dionisos y las Ménades," Foto-archivo, de la Biblioteca Nacional de París. Detalle con su nombre inscrito en la base del cuello, en el centro de la escena mitológica.



Firma del alfarero **Panfaios** (ΠΑΝΘΑΙΟΣ) en un detalle de la hidria que pintó **Eufiletos** representando a Atenea con la técnica de figuras negras, c. 540 a.C.

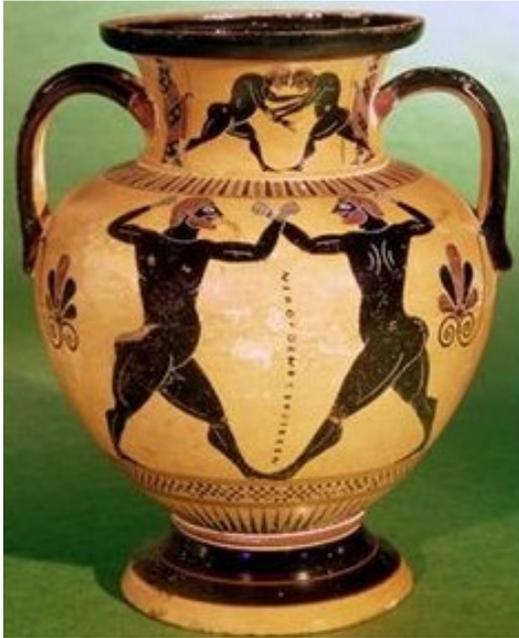
Las firmas de los alfareros y de los pintores aparecen en los vasos áticos de una manera imprevisible. En el caso del alfarero **Panfaios** las firmas están, como ocurre con frecuencia, en el exterior de la escena pintada, justo en el borde de la cenefa que bordea el cuello de la pieza. Generalmente, el aspecto de la firma dependía en gran parte del gusto del pintor y no sólo de los deseos del alfarero. Panfaios empleó a diferentes pintores para decorar sus tazas, por esto se aprecian diferentes manos individuales en las cerámicas procedentes de su taller. Esta hidria⁴⁹, de hacia el año 540 a.C., está decorada por el pintor **Eufiletos** y representa a Atenea con casco y lanza y la firma de **Panfaios** (ΠΑΝΘΑΙΟΣ).

Otro alfarero de Atenas fue **Nikostenes** que trabajó en el período de 545 a 510 a.C. y que firma con la inscripción más habitual: “Nikostenes me hizo” (ΝΙΚΟΣΘΕΝΕΣ ΕΠΟΙΕΣΕΝ). Se conocen, al menos, ciento treinta y nueve cerámicas de figuras negras de este artista y diez de figuras rojas. No se sabe si Nikostenes era también pintor, pero sí que trabajó con diversos pintores como Lydos, Oltos y Epicteto. Todos ellos trabajaron también para Panfaios, más joven que Nikostenes, y que utilizó las diversas técnicas cerámicas que este maestro introdujo en Atenas



Dos detalles de unas ánforas con pinturas negras y la firma de **Nikostenes** como alfarero: “Nikostenes lo hizo” (ΝΙΚΟΣΘΕΝΕΣ ΕΠΟΙΕΣΕΝ), c. 530-510 a.C. Museo del Louvre, París.

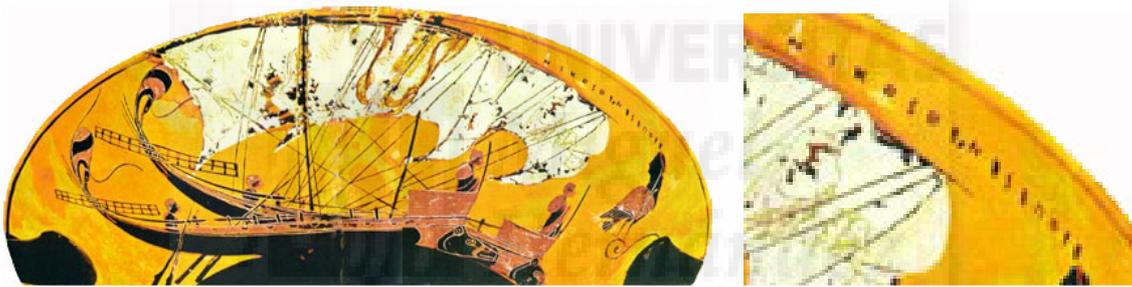
⁴⁹ La hidria, provista de tres asas, servía de cántaro para ir a buscar agua a la fuente.



Ánfora con figuras negras que representa el boxeo y la lucha, firmada por **Nikostenes**. Hacia 550-525 a.C. Museo del Louvre, París.

También lleva la firma de **Nikostenes** esta ánfora con figuras negras donde aparecen unos boxeadores y unos luchadores en pleno combate. Esta cerámica se encuentra en el Museo del Louvre y está fechada hacia los años 550-525 a.C.

Otra cerámica firmada por Nikostenes es esta refinada taza o *kilix*, donde el artista usa el amarillo, el blanco y el negro.



Detalles del *Kilix* con la firma de **Nikostenes**, c. 530 a.C., Museo del Louvre, París.

II.1.1.2 Cerámica con figuras rojas firmadas

El cambio de la cerámica de figuras negras a la de figuras rojas se data aproximadamente sobre el 525 a.C. Después de esta fecha sigue existiendo la producción de cerámica de figuras negras aunque en menor medida, y un tipo de cerámica llamada “bilingüe” porque en un lado se aplica la técnica de figuras negras y en el otro aparece el novedoso estilo de figuras rojas.

Hacia el 510-500 surge la denominada generación de “los pioneros”, que ya sólo trabajan la cerámica con el estilo de figuras rojas sobre fondo negro. Aquí el contorno de las figuras se realiza con un pincel más o menos grueso impregnando de barniz, en lugar de hacerlo con incisiones que limitaban la libertad del pintor. También el fondo de la vasija se pinta con barniz, en cambio el interior de las figuras no se pintan. En el momento de la oxidación fondo y detalles quedan en negro y el interior de las figuras en rojo. Esta técnica es revolucionaria ya que, al imitar a la pintura (a menudo los pintores de superficies planas colaboran con los alfareros en la decoración de vasijas), las figuras mejoran en movimiento, escorzo y volumen y las composiciones alcanzan mejor sensación de unidad. Las figuras son armónicas, proporcionadas, y se observa un

naturalismo que les lleva a detallar musculaturas, vestidos y otros detalles. La forma de organizar los espacios pictóricos remite a la de los escenarios teatrales, un espectáculo universal en la Antigua Grecia.

Hubo dos grandes pintores, activos entre 515 y 500 a.C., de indudable calidad y que competían entre sí: **Eufronios** y **Eutímides**. La rivalidad llevó a este último a firmar una de sus ánforas así: “Eufronios nunca hizo nada tan bueno”⁵⁰. Según otras traducciones la frase diría: “Eufronios nunca hizo algo similar”⁵¹, o “Como jamás lo hizo Eufronios”⁵²; en todo caso, denota la satisfacción que Eutímides experimenta con el resultado de su obra y la competencia existente entre ambos artistas. Quizá esta rivalidad les anima a mejorar, a superar los nuevos problemas y a innovar en la técnica.

Solamente sobreviven seis recipientes pintados por **Eutímides**, el más famoso de ellos es conocido con el nombre de “Los juerguistas”. Se trata de un ánfora que representa a tres hombres medio borrachos, uno de ellos está bebiendo de una crátera, recipiente reservado normalmente para mezclar vino y agua. En la otra cara de esta ánfora se representa “La despedida del guerrero”. En esta escena, junto al bastón del padre del joven guerrero, está la inscripción donde Eutímides se compara con su colega: “Eufronios nunca hizo algo similar”. Esta ánfora de hacia el 500 a.C., se encuentra en el Anticuario de Múnich.

Eutímides exploró la nueva técnica de figuras rojas representando escenas de la vida diaria como en “Los tres juerguistas” a los que dibuja desde un punto de vista nuevo, de espaldas. Eutímides era más minimalista que otros pintores de su tiempo, su tendencia era dibujar relativamente pocas figuras y muy raramente las traslapa. Fue admirado por su representación del movimiento humano y el estudio de la perspectiva. Normalmente firmaba sus trabajos con la anotación: “Eutímides me pintó”.



Ánfora de **Eutímides** con la escena de “La despedida del guerrero” y la inscripción: “Eufronios nunca hizo algo similar”. Hacia 500 a.C. Antiquarium, Múnich. Detalle de la inscripción.



⁵⁰ WOODFORD, Susan, *Grecia y Roma*. Colección Introducción a la Historia del Arte, Universidad de Cambridge, 1982. Versión castellana de Lluís Urpinell i Jovani, y revisión general y ampliación de Pilar Vélez. Ed. Castellana en Gustavo Gili, Barcelona, 1985, p. 52.

⁵¹ Wikipedia, la enciclopedia libre, wikipedia.org/wiki/

⁵² MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. *Historia de Arte*. Tomo I. Ed. Gredos, Madrid, 1996, pp. 210 y 211.



Crátera con figuras rojas que narra la muerte de Sarpedon. Firmada por **Eufronios** (pintor) y **Euxiteo** (alfarero), c. 515 a.C. Museo Metropolitano del Arte de Nueva York.



Detalle con la firma de **Eufronios**: “Eufronios lo pintó” (ΕΥΦΡΟΝΙΟΣ ΕΑΡΑΦΣΕΝ).

La obra cumbre de esta etapa es la crátera de **Eufronios**, que representa “La muerte de Sarpedon”, cerámica firmada por Eufronio (pintor) y Euxiteo (alfarero), hacia 515 a.C. La firma de Eufronio aparece debajo de la cenefa, junto al lado derecho de la cabeza de Hermes.

En “la muerte de Sarpedon” los dos hermanos alados, Hipno y Tánato (el sueño y la muerte), recogen piadosamente, en presencia del dios Hermes y de dos guerreros, el cadáver de Sarpedon hijo de Zeus y una mujer mortal, caído en el campo de Troya, y lo trasladan a su tierra de origen para recibir sepultura. Hermes es identificado por su sombrero con alas y el cayado con las serpientes en espiral y su papel es servir como guía que conduce a los muertos al nuevo mundo. Homero lo narra así en la *Iliada*:

“... si Sarpedon te es querido y tu corazón le compadece, deja que muera a manos de Patroclo en reñido combate; y cuando el alma y la vida le abandonen, ordena a la Muerte y al dulce Hipno que lo lleven a la vasta Licia, para que sus hermanos y amigos le hagan exequias y le erijan un túmulo y un cipo, que tales son los honores debidos a los muertos. Así dijo. El padre de los hombres y de los dioses no desobedeció, e hizo caer sobre la tierra sanguinolentas gotas para honrar al hijo amado, a quien Patroclo había de matar en la fértil Troya, lejos de su patria”⁵³. Las narraciones sobre la mitología griega que Homero cuenta en la *Iliada* y en la *Odisea*, ofrecían a los artistas una fuente inagotable de inspiración.

Esta crátera pone en evidencia la investigación y el dominio de la nueva técnica. Al diluir el barniz negro se producen nuevas sutilezas: el cabello de Sarpedon es de un rojizo más claro que el de la barba del Sueño; se aprecia la musculatura y el movimiento de los cuerpos enmarcados por los dos guardias que cierran la composición de la escena. El rojo y el negro se aplican de forma equilibrada y se extiende hasta los bordes. Cada figura tiene su nombre pintado en rojo, igual que las firmas de los artistas. Este vaso se encuentra en el Museo Metropolitano del Arte de Nueva York.

⁵³ HOMERO, *Iliada*. Canto XVI, 439 ss. Traducción de Luis Segalá y Estalella. Versión digital: www.iliada.com.mx



Kylix ático con figuras rojas del taller de Eufronios, pintada por **Onesimos**, c. 500-490 a.C. A la derecha, detalle con la firma de **Eufronios**: “Eufronios lo hizo” (ΕΥΦΡΟΝΙΟΣ ΕΠΟΙΕΣΕΝ). Museo del Louvre.

Veamos otras dos obras firmadas por **Eufronios**, aunque esta vez firma como alfarero, como pintor figura **Onésimos**. Son los interiores de unas copas de hacia el 500-490 a.C. En una de ellas aparecen Teseo y Atenea en casa de Anfititre y en la otra, un jinete ateniense. Ambas fueron encontradas en Vulci y hoy se encuentran en el Museo del Louvre, en París.

Onésimo cubre el fondo de barniz negro brillante y reserva las figuras en el color anaranjado de la arcilla, usando la técnica de figuras rojas. Los detalles interiores los dibuja con líneas negras en ligero relieve, así las figuras ganan en corporeidad. Abandona los temas fabulosos y de animales y se interesa, cada vez más, por la imagen del hombre.



Detalle de una copa ática con figuras rojas firmada por **Eufronios**: “Eufronios lo hizo” (ΕΥΦΡΟΝΙΟΣ ΕΠΟΙΕΣΕΝ), c. 500-490 a.C. Museo del Louvre, París. A la derecha detalle con la firma.



Cerámica ática con figuras rojas firmada por el pintor **Epictetos**: "Epictetos lo pintó" (ΕΠΙΚΤΕΤΟΣ ΕΓΡΑΣΦΕΝ), Hacia 520-510 a.C. Museo Británico, Londres.

Epictetos, por su parte, firma, como pintor, estas cerámicas áticas usando también la nueva técnica. En estos platos siempre aparecen los personajes en el centro enmarcados por ambos lados con su nombre y su oficio: "Epictetos lo pintó" (ΕΠΙΚΤΕΤΟΣ ΕΓΡΑΣΦΕΝ), siguiendo la curva del medallón de la base del plato.

En esta cerámica donde aparece un arquero, fue hecha alrededor de 520-510 a.C., y procede del catálogo de Vulci en Etruria, Italia central. Ahora se halla en el Museo Británico de Londres.

En los dos platos siguientes Epicteto utiliza la misma inscripción y la misma posición central. En uno aparece un muchacho subido en un gallo y en el otro plato, dos jóvenes atletas coronados con laurel. Ambas cerámicas se encuentran en el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York.

El área circular del interior de la taza presentó problemas para los pintores de los vasos pues era difícil situar figuras verticales en este espacio limitado y curvando. Los artistas idearon diversas soluciones; algunos dibujaron una línea para crear una base para sus figuras, como hace Epicteto en estos platos. Otra solución es utilizar el marco circular del tondo como parte de la composición, para apoyar los pies de los personajes, como en el plato anterior o en la taza del "Joven con crátera".



Epictetos firma estos platos con la anotación: "Epictetos lo pintó" (ΕΠΙΚΤΕΤΟΣ ΕΓΡΑΣΦΕΝ) c. 520-510 a.C. Museo Metropolitano del Arte, Nueva York.



Kilix (taza para beber) con la escena “Joven con crátera” firmada por **Epiktetos**: “Epiktetos lo pintó” (ΕΠΙΚΤΕΤΟΣ ΕΓΡΑΣΦΕΝ), c. 510 a.C. Museo Metropolitano del Arte, Nueva York.

Epictetos pinta, también, esta taza o *kilix* donde aparece un joven con una crátera y un *oinochoe* (jarra de vino). Varias características de la escena, como los vasos o la corona del joven, revelan que puede ser un participante de un simposio. Muchos vasos griegos, especialmente tazas, fueron diseñados para el uso en tales eventos. Por eso, los pintores de las cerámicas griegas adornaron con frecuencia estos recipientes con escenas de juergas u hombres bebiendo.

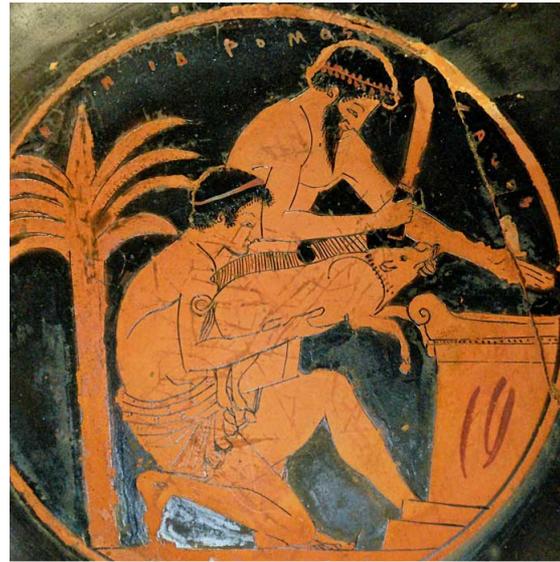
Los platos pintados por Epicteto son del mismo alfarero y se distinguen de otros platos de la época en que no tienen dos agujeros en el borde para colgarlos. Se conocen nueve platos completos de este pintor (dos de ellos se han perdido) y fragmentos de otros tres.

La generación siguiente, la del 500 al 480 a.C., se limita a perfeccionar el espacio y la anatomía. Aquí destaca **Doris**. Una de sus obras firmadas es una copa ática con figuras rojas cuya escena representa a Éos con el cuerpo de su hijo Memnón. Doris firma como pintor y **Kaliades** como alfarero: “Doris lo pintó” (ΔΟΡΙΣ ΕΓΡΑΦΣΕΝ) y “Kaliades me hizo” (ΚΑΛΙΑΔΕΣ ΕΠΟΙΕΣΕΝ). Esta taza está fechada hacia 490-480 a.C., y procede de Capua, Italia. Hoy se encuentra en el Museo del Louvre.



Taza de **Doris**, c. 490-480 a.C. Museo del Louvre, París. Detalle con las firmas de Doris como pintor: “Doris lo pintó” (ΔΟΡΙΣ ΕΓΡΑΦΣΕΝ) y de **Kaliades** como alfarero: “Kaliades me hizo” (ΚΑΛΙΑΔΕΣ ΕΠΟΙΕΣΕΝ).

El **pintor de Epidromos** en el “Sacrificio de un verraco joven”, escribe: “Epidromos es hermoso” (ΕΠΙΔΡΟΜΟΣ ΚΑΛΟΣ). Hacia 510-500 a.C. Museo del Louvre.



En algunos casos, a los pintores decoradores de los vasos griegos se les conoce por el pintor del alfarero fabricante de la cerámica. Así, por ejemplo, el **pintor de Epidromos** es el encargado de decorar los vasos del fabricante de este mismo nombre. En varias ocasiones se alaba al alfarero, como ocurre en la taza con figuras rojas que representa el “Sacrificio de un verraco joven”, donde aparece la inscripción: “Epidromos es hermoso” (ΕΠΙΔΡΟΜΟΣ ΚΑΛΟΣ). Esta cerámica está fechada hacia el 510-500 a.C. y se encuentra en el Museo del Louvre, París.

Otras veces, el nombre que figura inscrito es el del dueño de la taza, sobre todo si éste es una personalidad destacada en su época. Este es el caso de la taza de Fidias de esmalte negro y en cuya base figura el nombre del dueño: “Pertenezco a Fidias” (Εἰμι δε Φειδία). Se encontró, en 1958, entre las ruinas del que fue su taller en Olimpia, hacia los años 440-430 antes de nuestra era, y donde Fidias montó la estatua de oro y marfil de Zeus. Según los arqueólogos, todavía había algunos restos de marfil en el sitio escavado. Actualmente la taza pertenece al Museo Arqueológico de esta ciudad.



Taza de Fidias, encontrada entre las ruinas del que fue su taller en Olimpia, c.440-430 a.C. En la base figura el nombre de su dueño: “Pertenezco a Fidias” (Εἰμι δε Φειδία). Museo Arqueológico de Olimpia.

Según Diego Angulo, este tipo de cerámica termina a principios del siglo III, probablemente como consecuencia de la disposición de Demetrio de Falero contra el lujo⁵⁴.

II.1.2 Ofrendas votivas firmadas: los *kuroi* y las *korai*

En Grecia no solo se firman los vasos, también aparecen los nombres de sus creadores en algunas esculturas. Las firmas de los artistas se encuentran en las inscripciones grabadas en la base de las estatuas que se ofrecían a los dioses. Las ofrendas votivas, al igual que en Egipto, se efectúan para conseguir las bendiciones particulares de las deidades o para agradecer alguna petición concedida por ellas. Todas provienen de la Acrópolis en Atenas y son estatuas tanto masculinas, llamadas *kuroi*, como femeninas, *korai*, en honor de los dioses griegos Zeus y Atenea. Las ofrendas votivas muestran a hombres y mujeres que expresan sus aspiraciones y su dedicación privada a los dioses de una manera pública. En muchas de estas esculturas se encuentran la firma del artista que la realizó, como iremos viendo a lo largo de este apartado.

El primer escultor griego que firma su obra lo encontramos alrededor del año 600 a.C. Se trata de **Polimedes de Argos**, el autor de las estatuas de *Cleobis* y *Biton* halladas en Delfos. Hoy se conservan en el Museo Arqueológico de esta ciudad. Polimedes dejó su nombre inscrito en una de las bases de estos *kuroi*⁵⁵, aunque desafortunadamente ya apenas se aprecia⁵⁶.



Cleobis y *Biton* son dos *kuroi* exactamente iguales, realizados en mármol, y de grandes dimensiones, miden 216 cm. de altura. Las estatuas fechadas entre los años 610 y 580 a.C., proceden de Argos, en el Peloponeso, aunque fueron encontradas en Delfos.

Cleobis y *Biton* obra de **Polimedes de Argos**. Esculturas de mármol de 216 cm. altura, halladas en Delfos, con la inscripción en una de las bases de los *kuroi*: "Polimedes de Argos me hizo". Hacia 610-580 a.C. Museo arqueológico de Delfos.

⁵⁴ ANGULO IÑIGUEZ, Diego, *Historia del Arte*. Tomo I. Ed. Raycar, Madrid, 1975, p. 152.

⁵⁵ Los *kuroi* (singular *kuros*) son estatuas griegas del periodo arcaico que representan a hombres jóvenes.

⁵⁶ ANGULO IÑIGUEZ, Diego, *Historia del Arte*, op. cit., p. 104.

En el libro primero de las *Historias* de Herodoto, Solón cuenta a Creso, rey de Lidia, la historia de Cleobis y Biton:

“Ante la pregunta de Creso de a quién consideraba el más feliz, Solón contestó que a Tello; y cuando Creso le preguntó quién ocupaba el segundo lugar, Solón respondió: “A dos Argivos, llamados Cleobis y Biton. Ambos gozaban en su patria una decente medianía, y eran además hombres robustos y valientes, que habían obtenido coronas en los juegos y fiestas públicas de los atletas. También se refiere de ellos, que como en una fiesta que los Argivos hacían a Juno⁵⁷ fuese ceremonia legítima el que su madre hubiese de ser llevada al templo en un carro tirado por bueyes, y éstos no hubiesen llegado del campo a la hora precisa, los dos mancebos, no pudiendo esperar más, pusieron bajo del yugo sus mismos cuellos, y arrastraron el carro en que su madre venía sentada, por el espacio de cuarenta y cinco estadios, hasta que llegaron al templo con ella.

... Habiendo dado al pueblo que a la fiesta concurría este tierno espectáculo, les sobrevino el término de su carrera del modo más apetecible y más digno de envidia; queriendo mostrar en ellos el cielo que a los hombres a veces les conviene más morir que vivir. Porque como los ciudadanos de Argos, rodeando a los dos jóvenes celebrasen encarecidamente su resolución, y las ciudadanas llamasen dichosa la madre que les había dado el ser, ella muy complacida por aquel ejemplo de piedad filial, y muy ufana con los aplausos, pidió a la diosa Juno delante de su estatua que se dignase conceder a sus hijos Cleobis y Biton, en premio de haberla honrado tanto, la mayor gracia que ningún mortal hubiese jamás recibido. Hecha esta súplica, asistieron los dos al sacrificio y al espléndido banquete, y después se fueron a dormir en el mismo lugar sagrado, donde les cogió un sueño tan profundo que nunca más despertaron de él. Los Argivos honraron su memoria y dedicaron sus retratos en Delfos considerándolos como a unos varones esclarecidos⁵⁸.

Aunque no hay constancia de que estas estatuas, mencionadas en el libro de Herodoto, se refieran a las que están en el museo de Delfos, sí sabemos que hay una inscripción en su base que nos dice a quien representan, Cleobis y Biton y también identifica a Polimedes de Argos como el escultor, algo que era muy inusual en una fecha tan temprana: “Polimedes de Argos me hizo⁵⁹”.

Una estatua masculina de la Grecia arcaica es un “retrato heroico”, un retrato idealizado de atletas jóvenes, que se usaba como monumento. Pero lo que justifica la calificación de “retratos heroicos” es que siempre ciñen sus sienes con unas bandas o cintas, coronas simbólicas que los griegos llamaban *stéfanos* y que son la señal distintiva de su carácter heroico semidivino. Un retrato, especialmente si está identificado por el parecido o por el nombre del retratado, sirve para prolongar la duración y, en cierto modo, eternizar la vida del ser que representa, y sirve también para alejar o producir maleficio a quienes lo contemplan. En la Grecia arcaica había una ley o costumbre no codificada que prohibía la representación de personajes que no fueran de carácter divino o semidivino, es decir, que se tratara de un héroe. Esta ley, a menudo trasgredida, llegó a olvidarse en el siglo V a.C., hasta tal punto que los griegos de la época clásica no la mencionan, aunque debió de respetarse estrictamente en los siglos VIII y VII, eso explica la abundancia de *kuroi*, a los que antes se denominaban *Apolos arcaicos*.

⁵⁷ Juno es la diosa romana equivalente a la diosa griega Hera.

⁵⁸ HERODOTO DE HALICARNASO, *Los Nueve Libros de la Historia*. Libro I Clio, (c. 443 a.C.). Traducción de P. Bartolomé Pou (2ª mitad del siglo XVIII). Biblioteca Digital para Historia. Ediciones elaleph.com, pp. 46 y 47. <http://www.ts.ucr.ac.cr/~historia/biblioteca/historia/Herodoto-LosNueveLibrosdeLaHistoriaT-I.pdf>

⁵⁹ En: www.mlhanas.de/Greeks/Arts/Kouros.htm

Estos atletas consiguen la categoría de héroes por haber ganado la carrera de cien metros en Olimpia. Zeus había concedido este favor a los vencedores porque, según la leyenda, un corredor le salvó la vida cuando era un infante, al rescatarle antes de que su padre Cronos pudiera devorarlo, como había hecho con sus hermanos, y fue llevado a la lejana Olimpia. Por este favor los mancebos que ganaban los cien metros tenían derecho a erigirse una estatua y se convertían en héroes. Según Plinio, si ganaban tres veces la misma carrera, al derecho de la estatua se le añadía el parecido y entonces el retrato podía recibir las facciones del héroe retratado; sin esta triple victoria, la estatua solo se identificaba con una inscripción. Arnold Hauser⁶⁰ puntualiza que estas afirmaciones de Plinio deben referirse a épocas posteriores pues, según este autor, en la época arcaica ninguna de estas estatuas guardaba el “parecido” con la persona homenajead.

Aparte de vencer en las carreras, la muerte por el rayo era señal de ser elevado a la condición de héroe; la muerte instantánea o por alguna manera extraña permitía creer en la posibilidad de la intervención divina. En cambio la condición de héroe semidivino no se obtenía ni por virtudes ni por esfuerzo militar.

También ha llegado hasta nosotros la firma de **Euthycartides** en la base triangular de la estatua de un *kuros*, adornada con una especie de espolón en una esquina y las cabezas de Gorgón en las otras dos. La inscripción dedicatoria grabada en un lado dice: “Euthycartides de Naxian me hizo y me dedicó”⁶¹.

Esta base fue encontrada en el santuario de Apolo y está fechada en la segunda mitad del siglo VII a.C. En la actualidad se encuentra en el Museo arqueológico de Delos.



Base triangular para un *kuros* hecho y dedicado por el escultor **Euthycartides de Naxian**, en Delos, con la inscripción grabada en un lado: “Euthycartides de Naxian me hizo y me dedicó”. Fue encontrada en el santuario de Apolo, hacia 620-600 a.C. Museo Arqueológico de Delos.

⁶⁰ HAUSER, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte*, op., cit., p. 97.

⁶¹ En: mucri.univ-paris1.fr/mucri10/article.php3 (Hellenic Ministry of Culture/ARF. Zafeiropoulou, F., *Delos*, Adam Press, Athens 1998, p. 71), y en la página Web del Ministerio de Cultura Helénico. Museo Arqueológico de Delos. www.culture.gr La imagen de la base e inscripción proceden de la Web: Naxos 3 (LSAG P. 304; IG XII 5, 2, P. xxiv; I Delos 1) <http://www.csad.ox.ac.uk/LSAG/Photographs.html>



“Grupo de **Geneleos**” con la inscripción: “Soy [...] arcos que dieron Philea, Orinthe, Philippe a Hera; Geneleos nos hizo”, c. 560-540 a.C. Copia del grupo y base original del Heraion de Samos.

Otro artista llamado **Geneleos** firmó el “Grupo de Geneleos”, encontrado en el Heraion, fechado hacia 560-540 a.C. Las estatuas representan al donante y a miembros de su familia. Se cree que el donante del grupo es el que está en una actitud de descanso en la derecha; mientras que la figura sentada, en el extremo izquierdo, puede ser su esposa; las cuatro figuras restantes se reconocen como las hijas. Cada una de las esculturas tienen una inscripción para indicar su nombre: La primera *koré* de la derecha lleva inscrito el nombre de “Philippe”, la otra figura femenina es “Orinthe”, el probable padre del grupo que dedicó el trabajo a Hera tiene parte de la inscripción borrado “[...] arcos”. En la figura sentada, la madre, se puede ver el nombre de “Phileia”, en la pierna izquierda, y sobre la costura de su capa hay una segunda inscripción con la firma del artista “Geneleos nos hizo”.

Si leemos la inscripción de derecha a izquierda se leería: “Soy [...] arcos que dieron Philea, Orinthe, Philippe a Hera; Geneleos nos hizo”⁶².

Dos figuras femeninas y el varón están en el Museo Arqueológico de Samos, y la femenina, llamada Orinthe, está en el Museo Antiguo de Berlín. Una copia del grupo se ha instalado en el Heraion de Samos, donde se preserva la antigua base original.

Las *korai* eran representaciones de doncellas, que se dedicaban como exvotos u ofrendas en el recinto de la Acrópolis. Las primeras esculturas llevaban un *peplo* dórico, pero a partir del 550 a. C. se impone una mayor complejidad en la vestimenta con un *chiton* o túnica y un *himation* o manto. Las *korai* extienden una mano hacia delante para mostrar el objeto de su ofrenda (una flor, un fruto, una paloma, etc.) y con la otra recoge hacia un lado la falda de su túnica, asomando por debajo los pies largos y finos.

La *Koré de Antenor* tiene una inscripción que recoge la firma del escultor **Antenor** y el nombre su padre **Eumares**, célebre pintor citado por Plinio⁶³. Un esmero indica que es una ofrenda de Nearchos, quizás el alfarero de ese nombre que trabajó hacia el año 550 a.C., cuyo trabajo hemos visto antes. En la inscripción se puede leer: “Ofrenda del alfarero Nearchos a Atenea como fruto de su trabajo. Antenor, hijo de Eumares, realizó la estatua”⁶⁴.

Antenor trabajó en esta gran escultura que mide, incluida la base, unos 2,15 metros de altura y que pertenece a finales del periodo arcaico, hacia 530-520 a.C. Tanto la parte mayor de la estatua como la base inscrita fueron encontradas en febrero de

⁶² Inscripción en: hellas.teipir.gr/Thesis/Samos/english/tdk158.html y en: imagebase.lib.vt.edu/view_record.php?URN...375

⁶³ PLINIO, *Historia Natural* XXXIV.xix.70.

⁶⁴ Inscripción en Græcæ I³, 628. Y en IG I 2 485: www.u.arizona.edu/~afutrell/w%20civ%2002/gkrelvotives.html

1886, al noroeste del Erecteo en la Acrópolis de Atenas. Hoy se encuentra en el Museo de la Acrópolis de esta ciudad (nº inv. 681)⁶⁵.

Νεαρχος ανεθεκε[ν ho
κεραμε]
υς εργον απαρκεν ταθ[εναιαι]
Αντενωδω επ[οιεσεν h
ο Ευραμιος τρω αναλυα]

Koré de Antenor dedicada por el alfarero Nearchos y firmada, en su base, por el escultor **Antenor** hijo del pintor Eumares. Mármol, 2.15 m. Hacia 530-520. Museo de la Acrópolis, Atenas.



Según Pausanias⁶⁶, también son obra de Antenor el primer grupo de estatuas de bronce de los *Tiranicidas Harmodio y Aristogitón* creadas para el Ágora ateniense. Jerjes se apoderó de la obra en el año 480 a.C., y la llevo a Persia. Para sustituir esta obra (que después fue recuperada), se comisionó a Kritios y Nesiotes que hicieron otro grupo. A estos escultores se les atribuyen otros trabajos de la Acrópolis ateniense: una estatua conocida como el *Efebo* de la Acrópolis o *El Joven de Kritios*, que rompe ya con la frontalidad típica de los *kuroi*; y la base del Museo de la Acrópolis de Atenas, donde Kritios y Nesiotes dejan su firma.

Base de la estatua firmada por **Kritios** y **Nesiotes**. Museo de la Acrópolis, Atenas, nº 13270.



⁶⁵ En www.davidgill.co.uk/attica/arcsculp.htm&sa

⁶⁶ PAUSANIAS, *Descripción de Grecia* I.VIII.5.

A mediados del siglo IV, el escultor **Bryaxis** firma la base de mármol para el monumento de la victoria en el Anthippasia, relieve adornado con escenas atléticas. El esmero dedicado por Demainetos, Demeasm y Demosthenes de Paiania, fue hallado en 1891 y se encuentra en el Museo Arqueológico Nacional de Atenas.

Había dos escultores griegos con este nombre. Según Plinio⁶⁷, Bryaxis participó como escultor en la decoración del Mausoleo en Halicarnaso, concretamente en el lado norte. Y en la tercera centuria, otro Bryaxis, creó el tipo del dios sentado Serapis, que fue copiado mucho, especialmente en el Egipto griego.



*Monumento de la Victoria en el Anthippasia firmado por el escultor **Bryaxis**. Medios del siglo IV a.C. Museo Arqueológico Nacional de Atenas.*

⁶⁷ PLINIO, *Historia Natural*, libro XXXVI en TORREGO, Esperanza, *Plinio el Viejo. Textos de historia del arte*. Ed. Visor, Madrid, 1987.

Hacia el año 350, los exvotos oficiales y privados dedicados, llegan a ser muy populares, debido al aumento de la individualidad y la decadencia de la polis. De **Praxíteles**, por ejemplo, conocemos hasta seis bases de estatuas firmadas, tres de ellas vinculadas a mujeres.

Una de estas inscripciones, firmadas por Praxíteles, es la de Kleokrateia, hija de Polyeuktos. Otra es la de Archippe, hija de Kleogenes. Esta inscripción, según Andrew Stewart, diría así: “Su madre Archippe, hija de Kouphagoros de Aixione, dedicada por Archippe, hija de Kleogenes de Aixione. Praxíteles lo hizo”⁶⁸. Y la tercera de Chairippe hija de Philophron. Se sabe que esta última proviene de Deméter y Coré, y las dos bases restantes probablemente proceden de este mismo templo, donde Praxíteles habría sido designado como una especie de retratista. En cualquier caso, estas inscripciones hacen que conozcamos una parte de la obra de Praxíteles poco mencionada en la historia del arte.

Aquí tenemos un detalle de la base inscrita perteneciente a la estatua de Kleiokrateia hija de Polyeuktos firmada por Praxíteles: “Praxíteles me hizo” (ΠΡΑΞΙΤΕΛΗΣ ΕΠΟΙΗΣΕΝ)⁶⁹.

Con esta base inscrita de Praxíteles damos por terminada este apartado dedicado a los *kuroi* y las *korai*, con la firma del escultor, realizados para fines votivos. Más adelante veremos otro apartado donde nos ocuparemos de las esculturas de las divinidades donde también aparecen las firmas de los artistas.



Firma de **Praxíteles**: “Praxíteles me hizo” (ΠΡΑΞΙΤΕΛΗΣ ΕΠΟΙΗΣΕΝ) en la base de una estatua de Kleiokrateia hija de Polyeuctos, c. 360-350 a.C. Museo del Ágora de Atenas.

⁶⁸ Inscripción: *Hesperia* n° 7 (1938), p. 329-320. Base: n° de inventario I 4568. Información obtenida del libro de STEWART Andrew, *Cientos escultores griegos: Sus carreras y trabajos*. En: www.perseus.tufts.edu. (Biblioteca digital). MARCADE, 1957, 115. (J. Marcade; Grecs vol. 2 de los sculpteurs de Recueil de signatures de.: Marcade 1957 [citación] de la fuente (8.58). (En: www.perseus.tufts.edu/cgi-bin/ptext%3, Perseo proyecto de biblioteca digital. Ed. Gregory R. Crane. Tufts University).

⁶⁹ Inscripción: *Hesperia* n° 6 (1937), p. 339-342. Base: n° de inventario I 4165. En: STEWART Andrew, *Cientos escultores griegos: Sus carreras y trabajos*. www.perseus.tufts.edu.



Inscripción con la firma de **Phaidimos** en la base del *Koré de Phile* (IG I3 1251): “... instáleme como monumento, hermoso para observar, de su hija Phile; Phaidimos me hizo”. Encontrada en el cementerio de Vourva, hacia 550-540 a.C. Museo Arqueológico Nacional de Atenas.

II.1.3 La firma del artista en ofrendas funerarias: los *kuroi* y las *korai*

Los *kuroi* y las *korai* también se hacían con fines funerarios, para recordar y honrar la memoria del fallecido. Por este motivo, en los antiguos cementerios griegos aparece los restos de estas estatuas, sobre todo las bases, que igual que las votivas nos dicen quienes son sus propietarios y en algunos de ellos también figura el nombre del escultor que lo realizó.

Así, por ejemplo, **Phaidimos** es conocido porque su nombre estaba inscrito en la base de la *Koré de Phile* encontrada en el cementerio de Vourva, en la región ática hacia 550-540 a.C., hoy en el Museo Arqueológico Nacional de Atenas (nº 81).

La inscripción, un poco deteriorada dice: “... instáleme como monumento, hermoso para observar, de su hija Phile; Phaidimos me hizo”⁷⁰.

El escultor Phaidimos fue responsable de otra obra funeraria, encontrada esta vez en Boustrophedon. Se trata de la estatua del *Kuros de Chairedemo*, fechada hacia 560-550 a.C., y que hoy se encuentra en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York. En su base hay una inscripción firmada por este artista.

El epitafio, seguido por la firma del artista, en tres líneas, leído de derecha a izquierda, dice: “En la muerte de Chairedemo su padre Amphichares, que estaba de luto, instaló este monumento a un buen hijo. Phaidimos lo hizo”⁷¹.

⁷⁰ En: <http://www.mlahanas.de/Greeks/Persons3aa.htm> y www.davidgill.co.uk/attica/arcsculp.htm. Estas páginas nos remiten a: RICHTER, Gisela M. A. 1968. *Korai: cariátides griegas arcaicas. Un estudio del desarrollo del Kore dentro de la escultura griega*, Londres: Prensa de Phaidon, 58-59, figs.as 284-85, no 91. JEFFERY, Lilian 1962. “Las lápidas sepulcrales inscritas del Ática arcaico”. *Publicación anual de la Escuela Británica en Atenas* 57:137, no 44.

⁷¹ La imagen y la transcripción las hemos obtenido en: <http://www.csad.ox.ac.uk/CSAD/Images/200/Image268.html> Esta Web nos remite a: HARRISON, E. B. *El Ágora ateniense XI. Arcaico y escultura Arcaista* (1965), 41-42 N. 99. Y al ya citado JEFFERY, Lilian 1962. “Las lápidas sepulcrales inscritas del Ática arcaico”.

CHAIREDEMO TODE SEMA PATER ESTE [SE]
[Th] ANONTOS ANPHICHARS AGATHON PAIDA O
LOPHUROMENO [S] PHAIDIMOS EPOIE.



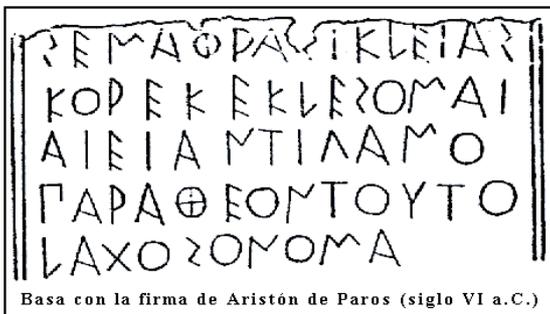
Phaidimos firmó esta base de la estatua del *Kuros de Chairedemo* (IG I3 1196), de Boustrophedon, c. 560-550 a.C. Museo Metropolitano de Nueva York (Inv. MMNY 16.174.6).

En el Museo Arqueológico Nacional de Atenas, se encuentra una *koré* fechada hacia el 550 a.C. La base de esta escultura lleva una inscripción que indica que fue tallada por **Aristión de Paros** y que pertenece a la tumba de Frasiclea. Esta *koré* con su base se encontró en 1729. Según la traducción de Stewart dice: “Tumba de Frasiclea. Doncella (‘koré’) me llamarán siempre, pues en vez de unión (¿conyugal?), esto es lo que me han asignado los dioses. Aristión de Paros lo hizo”⁷².

Reproducimos una imagen de la epigrafista Lilian Jeffery⁷³, que reconstruye el grabado de la inscripción.

La inscripción en la base de la *Koré Frasiclea* de Aristón de Paros, según la epigrafista Lilian Jeffery:

“Tumba de Frasiclea. Siempre la llamaré doncella, pues en lugar del matrimonio, de los dioses este nombre obtuvo. Aristión de Paros me creó”.



Basa con la firma de Aristón de Paros (siglo VI a.C.)



Koré Frasiclea (Φρασίκλεια Κόρη) de **Aristión de Paros**. Hacia 550-540 a.C. Museo Arqueológico Nacional de Delfos.

⁷² En www.davidgill.co.uk/attica/arcsculpt.htm. Esta página nos remite a: STEWART, Andrew. 1990. *Escultura griega: una exploración* (2 vols. New Haven: Prensa de la universidad de Yale), p. 122: Atenas, nanómetro 4889.

⁷³ JEFFERY, Lilian, 1962. “Las lápidas inscritas de la Ática arcaica”. *Publicación anual de la Escuela Británica en Atenas* 57:120, pl. 34, CA, nº 8. En: www.proel.org/alfabetos/azul_claro.html y www.davidgill.co.uk/attica/arcsculpt.htm



Inscripciones del monumento sepulcral de Antilochos con la firma del escultor **Aristión de Paros**. Hacia 540-530 a.C. Museo Epigráfico (nº 10647-48), Atenas.

Aristión de Paros firma también el monumento funerario de Antilochos. Las piezas fueron encontradas por separado, en 1839. Jeffery⁷⁴ identifica la localización original en el cementerio ateniense (*Kerameikos*), hacia 540-530 a.C. El corte circular sugiere que podría servir de base de una columna que quizás soportara una esfinge o un kuros. Hoy se encuentran en el Museo Epigráfico de Atenas (nº 10647-48).

Por último, el escultor griego **Aristocles** (la Florida, segunda mitad del siglo VI a.C.), firmó la base del *Kuros de Karian Tymnes* encontrado en el punto llamado “Pared de Themistoklean”⁷⁵. Hoy en el Museo Arqueológico de Kerameikos de Atenas.



Base del *Kuros de Karian Tymnes* firmada por el escultor **Aristocles**. Museo Arqueológico del Kerameikos, Atenas.

⁷⁴JEFFERY de Lilian Hamilton, 1962. “Las lápidas inscritas de la Ática arcaica”, op. cit. Imágenes obtenidas en www.davidgill.co.uk/attica/arcsculpt.htm

⁷⁵La información i la imagen vienen de: www.davidgill.co.uk/attica/arcsculpt.htm La Web nos remite la obra de: RICHTER, Gisela M. A. 1970. *Kuroi: juventudes griegas arcaicas. Un estudio del desarrollo del Kuros mecanografía adentro la escultura griega*, Nueva York: Prensa de la Universidad de Oxford, 138, nº161.

II.1.4 Estelas funerarias con la firma del autor

Otra alternativa a los *kuroi* eran las estelas funerarias. Estas losas de piedra, de gran valor simbólico, adornadas con relieves, generalmente estaban inscritas y las firmas de los artistas aparecen en alguna de ellas.

Las estelas funerarias eran de carácter privado y se usaban para recordar y honrar al difunto poniéndolas en el sepulcro. En las estelas funerarias de los griegos nunca se representó la muerte, sólo se sugirió con escenas de la vida cotidiana que recogen despedidas. Los griegos aceptaban serenamente la muerte y eso se plasma en las estelas de los grandes cementerios. Durante los siglos V y IV llegaron a ser tan lujosas que en un momento de reacción democrática se dio la orden de prohibir esos excesos⁷⁶.

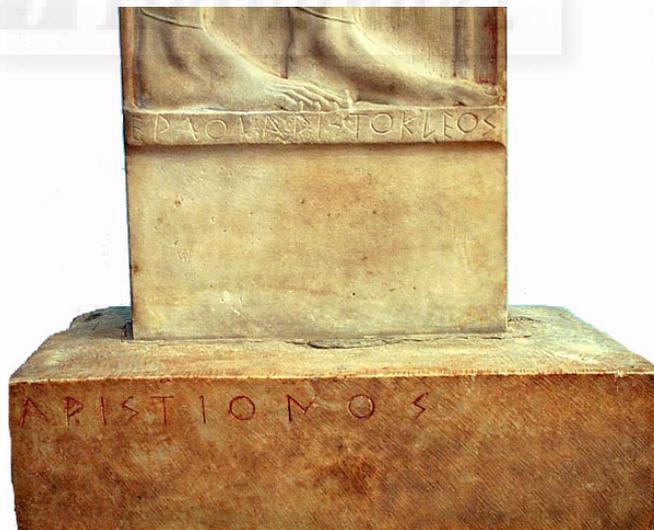
Las estelas funerarias masculinas solían presentar al personaje andando en actitud pensativa. Las femeninas se representan sentadas, contemplando sus objetos cotidianos y frecuentemente con una paloma en la mano.

El monumento funerario de Aristión, descubierto en 1839 en Velanideza en la región del Maratón, obra de **Aristocles**, es uno de los más bellos relieves áticos del periodo tardío. El escultor firmó la llamada *Estela de Aristión* cuya figura de perfil, con yelmo, espaldera, coraza y lanzas, mide 2,02 m. de alta por 0,45 m. de ancha. Esta estela funeraria está fechada hacia el año 510 a.C., y se encuentra en el Museo Nacional de Atenas⁷⁷. Su inscripción dice: “De Aristión” “Trabajo de Aristocles”⁷⁸.



Estela de Aristión, con la firma de **Aristocles**, c. 510-500 a.C. Museo Nacional de Atenas (inv. 29).

Detalle de la inscripción donde figuran los nombres del artista y del propietario: ARISTOKLEOS y ARISTIONOS



⁷⁶ Véase: GONZÁLEZ SERRANO, Pilar, profesora de Arqueología «Entre los griegos nunca se representó la muerte, sólo se sugirió». Este artículo lo podemos leer en la Web: <http://www.culturaclasica.com/?q=node/319>.

⁷⁷ Referencias en: http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Pliny_the_Elder/home.html (Una transcripción latina completa de la *Historia Natural* de Plinio “el Viejo”). Y en: http://www.livius.org/pi-pm/pliny/pliny_e.html (Biografía de Plinio “el Viejo” y resumen de la *Historia Natural*).

⁷⁸ Imágenes y referencias según la página de David Gill: www.davidgill.co.uk/attica/arcsculpt.htm. Esta Web nos remite a: JEFFERY de Lilian Hamilton, 1962. “Las lápidas inscritas de la Ática arcaica”. *Publicación anual de la Escuela Británica en Atenas* 57:141, no 52.

RICHTER, Gisela M. A. 1961 “Lápidas arcaicas de Ática” Londres: *Prensa de Phaidon*, 47, 170, figs.as 155-58, 180, 211-12, nº 67.

Alxenor de Naxos firma la estela, de piedra caliza, donde se representa a un hombre ofreciendo una langosta a su perro. Esta estela, fechada hacia el 490 a.C., fue encontrada en 1860 en Orchomenos, Boeotia. Mide 19,8 cm. de alto por 61cm. de ancho; actualmente se encuentra en el Museo Nacional de Atenas.

La inscripción dice: “¡Alxenor de Naxos hizo esto - mirada justa!”⁷⁹.



Estela de Alxenor, la inscripción dice: “¡Alxenor de Naxos hizo esto - mirada justa!” Medidas: 19,8 cm. de alto por 61 cm. de ancho. Hacia 490 a.C. Museo Nacional de Atenas, (nº 39).

En esta estela funeraria, Alxenor de Naxos, al igual que Phaidimos en la base de la Koré de Phile, vista antes, se siente orgulloso de su trabajo, pues no solo se limita a escribir su nombre “ALXENOR DE NAXOS ME HIZO” sino que añade “MIRADA JUSTA”.

Aunque esta estela todavía contiene una cierta rigidez arcaica, si la comparamos con la de Aristión, aquí hay una evolución que produce una postura más natural, con más movimiento. El relieve describe la escena donde un viejo da, cariñosamente, una langosta a su perro y la alegría del animal por el detalle de su amo. La sonrisa del hombre es una representación del afecto que el viejo tiene hacia el perro y ya nada tiene que ver con la sonrisa del período arcaico.

El cayado que lleva en la mano sugiere que el viejo está a punto de emprender un viaje, quizás el último. Como dice María Isabel Rodríguez:

“Es bien sabido que en la Antigüedad los griegos representaron la idea de la muerte como despedida y aún hoy, en griego moderno, la palabra ‘mira’, muerte, es sinónimo de destino. Desde las estelas funerarias esculpidas en el mundo griego clásico percibimos esta idea de la muerte como tránsito simbólico y no como final cruento”⁸⁰.

Es posible que al hombre, en su vejez, solo le quede su perro y por eso se representa junto a él en su estela funeraria. Aparte de la técnica avanzada, como la representación esquemática de su ropaje y el movimiento del pie derecho formando un ángulo; el tema del anciano, solo, con su perro, provoca cierta ternura en el espectador.

De época posterior, ya en el periodo denominado helenístico y por tanto de diferente temática y estilo, es el monumento funerario del hermano de Atenaeis; una estela firmada por **Apolonios** fechada entre los siglos III y II a.C. Este relieve representa una escena de caza con un jinete en pleno movimiento, con la túnica al viento, a punto de matar a un jabalí con la ayuda de un perro de caza. El caballo desaforado muestra el dramatismo del instante. Abundan los detalles, en la parte superior derecha hay una serpiente enrollada alrededor de un tronco de árbol. Si lo comparamos con la estela de Alxenor vemos que se han abandonado los ideales de armonía, equilibrio y serenidad que se habían buscado en la época clásica.

⁷⁹En www.beazley.ox.ac.uk/CGPrograms/Catalogue/Script/FunerarySculpture.html

⁸⁰ RODRÍGUEZ LÓPEZ, María Isabel, “Escultura Clásica y Neoclasicismo”. Publicado en *Revista de Arqueología*, Año XXII n. 238. En: www.ucm.es/centros/cont/descargas/documento4802.pdf

En la inscripción del monumento funerario aparece la firma de Apolonios⁸¹.



Monumento funerario del hermano de Atenaeis, firmado por **Apolonios**, entre los siglos III y II a.C. Colección de David M. Robinson, Mississippi.

Detalle de la inscripción.



Por último, también aparece la firmada la base de la estela sepulcral de Lampito con la inscripción funeraria y el nombre del escultor **Endoios**: “Aquí Fi...ios va depositar al morir a Lampito... Endoios me hizo”⁸². La inscripción en griego diría:

[ενθα]δε Φι[c. 12]ιος κατεθε-
κε θανοσαν : Λ[αμπι]το αιδοιεν γεσ απ-
ο πατριες. : Ενδοιος εποισεν⁸³.

La base está fechada hacia el año 525 a.C. y se conserva en el Museo Arqueológico de Atenas (IG i3 1380).



Endoios firma la base para la estela sepulcral de Lampito: “Endoios me hizo”. Hacia 525 a.C. Museo Arqueológico de Atenas (IG i3 1380).

⁸¹ Inscripciones griegas de la colección de David M. Robinson (www.olemiss.edu/depts/classics/gkinscri.html).

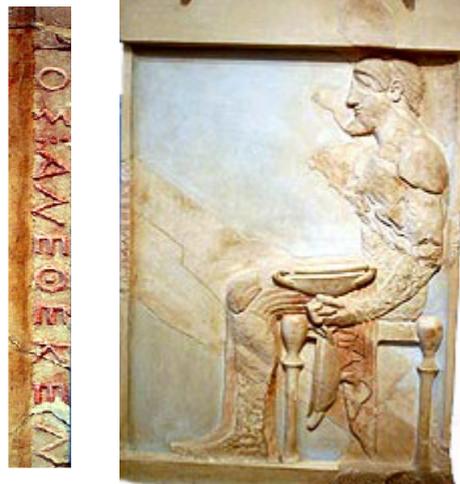
MOYSEY, R. A., “Los monumentos funerarios griegos en Mississippi”, 1988. no 4, p.p. de ZPE 72. 93-4, taf IX.

⁸² Traducción en la Web: www.tesisenxarxa.net/TESIS_UAB/AVAILABLE/TDX-0601107-161425//agr1de1.pdf -

⁸³ Transcripción encontrada en la Web: poinikastas.csad.ox.ac.uk.

La imagen proviene de: www.csad.ox.ac.uk. (Centre for the Study of Ancient Documents “Who was interested in Sculptors' Signatures?”)

Relieve del *Hombre con tazas* y detalle de la firma de **Endoios**: "En[doios me hizo]". Estela votiva de mármol, altura 1,22 cm. Museo de la Acrópolis 1332.



Incluimos en este punto otra estela firmada por **Endoios**, aunque no es una estela funeraria sino votiva. Su relieve conocido como el *Hombre con tazas*, fechado hacia 510-500, se encuentra en el Museo de la Acrópolis. La inscripción es difícil de leer, por lo que no sabemos quien lo dedicó, pero sí aparece con claridad su autor:

“[.]ios dedicó (me)... En[doios me hizo]”⁸⁴.

II.1.5 La firma en las estatuas de los dioses

Los maestros arcaicos griegos no se limitan a esculpir y dejar sus firmas en jóvenes atletas y doncellas al servicio de los templos, o en estelas funerarias; sino que nos dejan también esculturas de los inmortales, como *Atenea sentada* (Museo de la Acrópolis) obra atribuida a **Endoios**. Según Pausanias, en la base de la estatua de la diosa estaban inscritos los nombres del artista que la hizo y el de la persona que la ofreció: “[Endoios] hizo la imagen sentada de Atenea, con una inscripción que dice que Kallias lo dedicó y Endoios lo hizo”⁸⁵.

Desgraciadamente no podemos comprobar si Pausanias estaba en lo cierto, porque la inscripción de la estatua de la diosa está totalmente borrada.

Esta escultura de mármol de 1,47 m., fechada hacia los años 530-525 a.C., fue encontrada en 1821 en la cuesta norte de la Acrópolis ateniense. Hoy la podemos ver en el Museo de la Acrópolis de Atenas.

Atenea sentada, en cuya base, según Pausanias, figuraba la inscripción que indicaba que Kallias lo dedicó y **Endoios** lo hizo. Hacia 530-520 a.C. Museo de la Acrópolis de Atenas, nº inv. 625.



⁸⁴ En www.davidgill.co.uk/attica/arculpt.htm. La Web de David Gill nos remite a: HURWIT, Jeffrey M. 1999. *La Acrópolis ateniense: historia, mitología, y arqueología a partir de la era neolítica al presente*. Cambridge: Universidad de Cambridge, fig. 46.

BOARDMAN, Juan. 1991. *Escultura griega: el período arcaico*. Londres: Thames y Hudson, fig. 137.

⁸⁵ PAUSANIAS, *Descripción de Grecia* 1.26.4. En: <http://www.perseus.tufts.edu/cgi>

Imagen e información obtenida en la Web: www.davidgill.co.uk/attica/arculpt.htm. Esta página nos remite a:

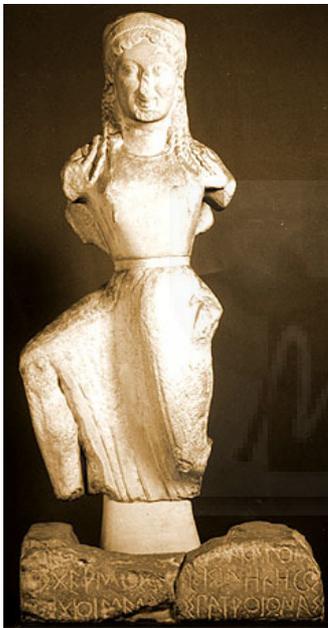
HURWIT, Jeffrey M. 1999. *El Acrópolis ateniense*, op., cit., p. 99.

STEWART, Andrew. 1990. *Escultura griega: una exploración* (2 vols. New Haven: Prensa de la universidad de Yale), 248-49.

(Obtenido a través de la Web: Perseo proyecto de biblioteca digital. Ed. Gregory R. Crane. Tufts University. <http://www.perseus.tufts.edu>).

No ocurre lo mismo con la base firmada por **Arquermo** (o Archermos) **hijo de Micíades** (o Mikkiades), que se supone pertenece a la *Niké* o *Victoria alada* encontrada en Delos. Arquermos de Quíos talló la escultura en colaboración con su padre en su ciudad natal, hacia 588-560 a.C., y puso su nombre junto al de su progenitor inscrito en la base de la estatua de la diosa alada. Iconográficamente los seres míticos alados tienen su origen en las culturas orientales, aunque los griegos los relacionaron con la Victoria, de ahí el nombre de Niké.

La Niké de Delos, hecha en mármol, mide 90 cm. de alta y representa uno de los primeros intentos artísticos de despegarse de tierra. Flexionando las rodillas no toca con los pies en el suelo, y sólo se apoya por los pliegues de la túnica, que pasan rozando sobre el pedestal. De esta forma encarna el viejo sueño de Ícaro: el dominio del cielo, morada de los dioses. Se cree que esta estatua era una escultura aislada, que sirvió de acrotera⁸⁶ del Templo de Apolo. Hoy se encuentra en el Museo Arqueológico Nacional de Atenas (nanómetro 21).



Diosa alada o Niké de Delos, firmada por **Arquermos de Quíos hijo de Micíades**. Hacia 550 a.C. Museo Arqueológico Nacional de Atenas (n 21).



Posible reconstrucción de la *Niké de Delos*. El hecho de completar las piernas, hace que la estatua se adecue mejor a la base firmada por Arquermos, asociada a esta escultura.



Pilar base para la *Niké de Delos*, hecho por Arquermos de Quíos, hijo de Micíades.



Reconstrucción del frontón oeste del Templo de Apolo. Se cree que esta estatua era una escultura aislada, que sirvió de acrotera de dicho templo.

⁸⁶ Acrotera: Elemento pétreo, esculpido o no, que se sitúa en los vértices de un frontón. Puede ser un elemento ornamental en sí misma o bien ser el pedestal de una estatua. *Diccionario de términos de arte y arqueología* (G. Fatas, G. y M. Borrás, G.), 4ª Edición, 1980, Guara Editorial (en http://www.almendron.com/arte/glosario/glosario_a.htm)

La reconstrucción del frontón oeste del Templo de Apolo es un dibujo de Candace Smith, que se encuentra en: STEWART, Andrew. 1990. *Escultura griega*, op., cit., fig. 200.

Aquí podemos ver una reconstrucción de la inscripción de la base, su transcripción en griego actual y su traducción aproximado al castellano:

ΜΙΚΚΙ/ ΜΑΚΑΓΟΙ
ΑΡΧΕΡΜΩ ΣΟΦΙΕΙΣΙΝ ΗΚΗΒΩΛΕ ΔΕΧΣΑΙ ΑΠΩΛΛΩΝ
ΟΙΧΙΟΙΜΕΛΑΣ ΖΠΑΤΡΟΙΩΝΑΣ

Μικκία [δηι τωδ' αγα]λμα καλον Ν[ικην πτερωεσαν?]
Αρχερμω σο[φ]ιεισιν ηκηβω[λε δεχσαι Απωλλων]
[τ]οι Χιοι, Μελαγος πατροιων ασ[τυ νεμωντι?]

“Figura fina de Farshooter [Apolo, recibe esto] [... , trabajado cerca] las habilidades de Arquermos de Quíos y Miciades, [vivienda adentro]... la ciudad paternal de Melas”⁸⁷.

El nombre de **Arquermos de Quíos** aparece también en una columna estriada que se encuentra en el Museo Epigráfico de Atenas. Esta columna base está dedicada por una mujer llamada Iphidike y firmada por el escultor Arquermos de Quíos, a mediados del siglo V a.C.

La inscripción dice: “Arquermos de Quíos me hizo. Iphidike me dedicó a Atenea Poliouchos [guarda de la ciudad]”⁸⁸.

Arquermos, su padre Miciades, su abuelo Melas y sus hijos, Bupalo y Atenis, eran todos escultores que usaban el fino mármol de su tierra nativa. Su escuela sobresalió en figuras femeninas cubiertas. Plinio en su *Historia Natural* se refiere a toda la familia de artistas en estos términos:



Columna firmada por el escultor **Arquermos de Quíos**, c. 550. Museo Epigráfico de Atenas. Se cree que puede estar asociada a la *Niké* alada de Achermos que acabamos de ver.

⁸⁷ En : www.mlahanas.de/Greeks/Bios/Archeramus.html

⁸⁸ Transcripción en: www.u.arizona.edu/~afutrell/w%20civ%2002/gkrelvotives.html

Sobre esta columna de Archermos de Quíos consúltese la Web: muse.jhu.edu/journals/hesperia/v074/74.3keesling.pdf. Esta página nos remite a la bibliografía: KEESLING, Catherine M. *Patrons of Athenian Votive Monuments of the Archaic and Classical Periods: Three Studies* Hesperia - Volume 74, Number 3, October 2005, pp. 395-426.

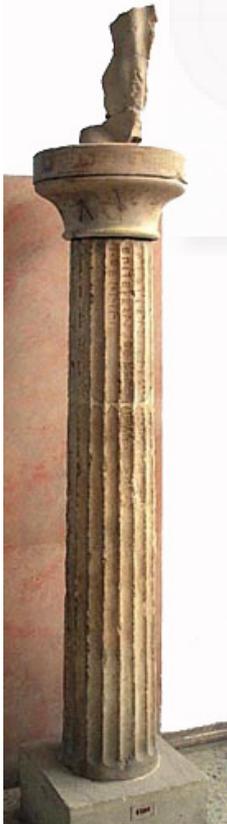
Imagen obtenida en la página de David Gill: www.davidgill.co.uk/attica/aresculp.htm. Esta Web nos remite a las obras: RAUBITSCHKE, A.E. 1949. *Esmeros del Acrópolis ateniense: un catálogo de las inscripciones de los siglos sexto y quinto a.C.* (Cambridge, masa.: Instituto arqueológico de América), no 3.

STEWART, Andrew. 1990. *Escultura griega*, op. cit., 244.

“...ya había existido antes en la isla de Quíos el escultor Melas y después su hijo Miciades y luego su nieto Arquermos. Los hijos de este último, Bupaldo y Atenis, llegaron a tener muchísima fama en este arte en la época del poeta Hiponacte, que vivió con seguridad en la sesenta olimpiada (540 a.C.). Y si alguien se remonta en la familia de éstos hasta el bisabuelo, se encontrará que el origen de este arte coincidió con los inicios de las olimpiadas. Ellos hicieron muchas estatuas en las islas vecinas, como por ejemplo en Delos, en donde una inscripción indicaba que Quíos era famoso no solo por sus vides sino también por los trabajos de los hijos de Archermos. La gente de Lasos exhibe a Artemis formada por sus manos; y se dice en Quíos que él mismo hizo, para la figura de Artemis, un pedestal alto, su expresión parece melancólica mientras que uno entra en su capilla, y alegre cuando sale. En Roma sus estatuas están puestas en el aguilón del templo de Apolo Palatino, y en casi todos los templos construidos por Augusto el divino. Los trabajos de su padre, debían también ser considerados en Delos y en la isla de Lesbos”⁸⁹.

En ocasiones se ha asociado esta columna firmada por Arquermos y Miciades con la *Niké de Delos*, aunque esta teoría no es compartida por todos los expertos. Lo que sí está claro es que Archermos de Quíos dejó su nombre inscrito en la base y en la columna votiva y esto nos permite reconocer su obra y su persona más de 2500 años después de su creación.

De igual forma, otra columna nos da a conocer al escultor **Pythis**. El esmero, encontrado en la Acrópolis Ateniense, fue ofrecido por Epiteles y firmado por Pythis, hacia el 510 a.C., según consta en la inscripción de la columna, justo debajo del capitel. Actualmente se encuentra en el Museo de la Acrópolis⁹⁰.



Esmero de Epiteles firmado por **Pythis**. Hacia 510 a.C. Museo de la Acrópolis, Atenas, nº 136.

Detalle de la inscripción.



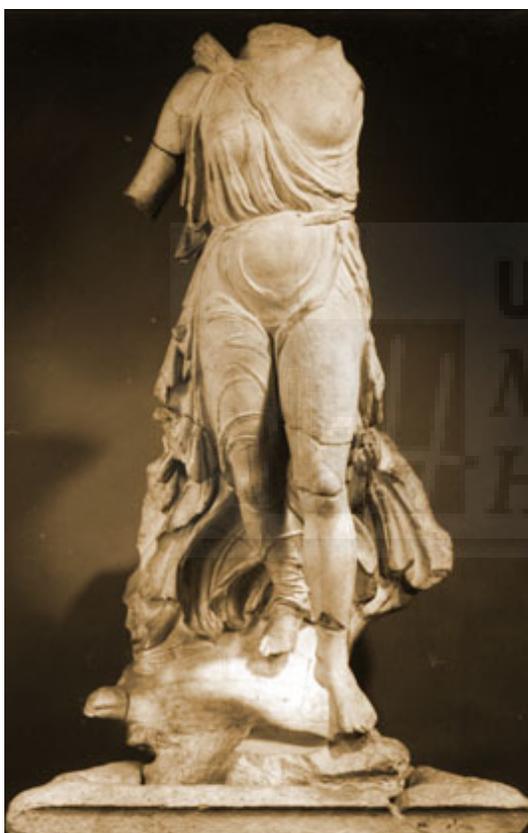
⁸⁹ PLINIO *Historia Natural*. Libro 36, 9-12 (en www.mlahanas.de/Greeks/Bios/MelasOfChios.html). Véase TORREGO, Esperanza, *Plinio el Viejo. Textos de historia del arte* (de *Historia Natural*, Libro XXXVI). Ed. Visor, Madrid, 1987.

⁹⁰ Imagen e información obtenida en <http://www.davidgill.co.uk/attica/arcsculp.htm>. Esta Web nos remite a BOARDMAN, Juan. 1991. *Escultura griega: el periodo arcaico* (Londres: Thames y Hudson), p.172.

Otra figura de mujer alada, que ha logrado sobrevivir hasta nuestros días aunque está bastante deteriorada, es la *Niké de Paionios*, que también aparece firmada en su base. La inscripción indica que la estatua fue dedicada por El Mesenios y Naupacto por su victoria en Lacedemonia⁹¹, en la guerra de Arquidámica⁹² en 421 a.C.

La *Niké de Paionios*, hecha con mármol de Parian, tiene una altura de 2,18 m, pero con las extremidades, ahora rotas, y las alas, habría alcanzado los tres metros. El monumento con su base triangular, de 8,81 m de alto, habría estado situada a una altura de 10,92 m. delante del templo de Zeus, dando la impresión de que Niké desciende triunfante del Olimpo. Esta escultura, encontrada en Olimpia, está fechada entre los años 425 y 420 a.C. y hoy se halla en el Museo Arqueológico de esta ciudad.

Tenemos la transcripción de la inscripción de la base de 1,20 m., dada por Stewart. En ella dice: “El Mesenios y Naupacto dedicaron (la estatua) a Zeus en Olimpia como un diezmo de botín tomado de sus enemigos. Paionios de Mende hizo y ganó la comisión para hacer la acroteria para el templo”⁹³.



Niké hecha por **Paionios de Mende** en Chalkidike y dedicada por El Mesenio y Naupacto por su victoria sobre los espartanos. Mármol, 2,18 m., inscripción de 1,20 m. Hacia 425-420 a.C. Museo Arqueológico de Olimpia.

Pausanias se refiere a esta obra en estos términos: “El Dorio Mesenios que en ese tiempo recibe Naupacto de los atenienses, dedicó en Olimpia la imagen de Niké en un pilar. Es el trabajo de Paionios de Mende, hecho del botín tomado del enemigo, posiblemente cuando la guerra contra el pueblo de Acarnania y Oiniadai. Es el mismo Mesenio que dicen que realizó su hazaña en la isla de Esfacteria junto con los atenienses, no inscribieron el nombre del enemigo por temor al espartano, mientras que no tenían ningún miedo a

toda la gente de Oiniadai y Acarnania”⁹⁴.

⁹¹ Lacedemonia, actual Laconia (Λακωνία), fue en la antigua Grecia una porción del Peloponeso cuya ciudad más importante fue Esparta. En la Grecia Clásica los espartanos conquistaron Mesenia cuyos habitantes, los hilotas, fueron esclavizados permanentemente.

⁹² Se conoce como la Guerra Arquidámica a la primera parte de la Guerra del Peloponeso, que comprende desde su estallido en 431 a.C. hasta la Paz de Nicias (421 a.C.). Su nombre deriva del rey de Esparta, Arquidamo II, quien (pese a no ser un entusiasta de la guerra) dirigió las invasiones peloponésicas al Ática hasta su muerte en 427 a.C.

http://es.wikipedia.org/wiki/Guerra_arquid%C3%A1mica. Esta Web nos remire a las fuentes primarias:
TUCÍDIDES, *Historia de la Guerra del Peloponeso*, tomo 1, 2 y 3. Editorial Gredos, Madrid: 1990-1992.

⁹³ STEWART, T81, Inscripción de la base *Olympia* 5 n° 259. En: Textos Antiguos Monumentos Históricos Estudiado en ARHI 4010: fvankeur.myweb.uga.edu/classical/ancient/ancient.html

⁹⁴ PAUSANIAS, *Descripción de Grecia*, 5.26.1. En Stewart T82: fvankeur.myweb.uga.edu/classical/ancient/text12.html. También en: www.mlahanas.de/Greeks/Arts/NikePaionios.htm

Después de las guerras Médicas, la ciudad de Naupacto⁹⁵, que poseía el mejor puerto de la costa norte del golfo de Corinto, cuya entrada dominaba, cayó en manos de los atenienses que establecieron allí a los mesenios, expulsados de su país por los espartanos al final de la tercera guerra Mesenia en el 455 a.C. Los mesenios sufrían los saqueos de los etolios y convencieron al general ateniense Demóstenes para atacar el interior de Etolia. Demóstenes salió de Naupacto con una fuerza considerable, pero ya en el interior de Etolia fue derrotado en Egitium. Los etolios, entonces aliados de los espartanos de Euríloco, atacaron Naupacto que Demóstenes pudo defender con ayuda de los acarnanienses.

Durante la guerra del Peloponeso, la ciudad de Naupacto fue cuartel general de la flota ateniense en la zona de Grecia occidental. Esta flota dirigida por el almirante Formión, derrotó a los lacedemonios en la batalla de Naupacto en el año 429 a.C.

En el 425 a.C. se produjo la batalla de Esfacteria⁹⁶, donde los atenienses derrotaron a Esparta. Parece que los espartanos se retiraron a su puesto avanzado, en un fuerte en ruinas, cuando un comandante mesenio condujo a sus tropas a lo largo de la arista de un acantilado y desembocó en la retaguardia de los espartanos. Cercados y agotados, los espartanos capitularon.

Los acontecimientos de Esfacteria provocaron una gran conmoción en Grecia: ¡por primera vez, los espartanos preferían entregarse antes que morir! Es posible que la *Niké* realizada por Paionios de Mende fuera una ofrenda hecha a Zeus para agradecerle la victoria de esta batalla tan importante para los atenienses.

Por último, vamos a detenernos en la escultura de la diosa *Themis* firmada por **Chairestratos** a finales del siglo IV. Esta estatua de mármol fue encontrada en 1890 en Rhamnous (Ática) en el pequeño templo de Némesis. La diosa lleva un *chitón* corto, un *himatión*⁹⁷ envuelto y sandalias.

Themis, era la diosa de la justicia y en Rhamnous, se veneraba en el mismo templo que Némesis. Esta escultura ha sobrevivido junto con su base, donde figura una inscripción con la firma del escultor Chairestratos de Rhamnous y nos informa que fue dedicada a *Themis* por Megacles, también de Rhamnous, hacia 320-300 a.C. Hoy se encuentra en el Museo Arqueológico Nacional de Atenas.

Themis, que significa “Ley de la Naturaleza”, también era la diosa Greco-Romana de la justicia y del orden, según lo dictaba la costumbre, la ley o la sociedad. Así mismo era considerada la madre del “sino” y de las estaciones.

La diosa Themis del templo de Némesis, Rhamnous, Ática, firmada por el escultor **Chairestratos**. *Themis*, diosa de la justicia, ha sobrevivido junto con su base donde figura la inscripción con el nombre del artista, Chairestratos de Rhamnous, junto con el de Megacles, quién la dedicó, c. 320-300 a.C. Museo Arqueológico Nacional de Atenas (n°231).



⁹⁵ Naupacto (latín *Naupactus*, griego *Naupaktos*) conocida también como *Lepanto* (del italiano *Lepanto*) es una ciudad de la prefectura de Etolia-Acarmania, en la costa norte del estrecho que separa el golfo de Patras del golfo de Corinto.

⁹⁶ Esfacteria o Esfagia (*Sphagia*), nombre por el que también se la conocía en la Antigüedad, es una pequeña, estrecha y alargada isla del mar Jónico. Hoy llamada Sfagia o Prodoná.

⁹⁷ El *himatión* consistía en una especie de manto rectangular que se echaba sobre el hombro izquierdo y se recogía por el lado opuesto, dejando libre en sus movimientos el brazo de esta parte.

II.1.6 Fidias: la imagen del artista dentro de su obra

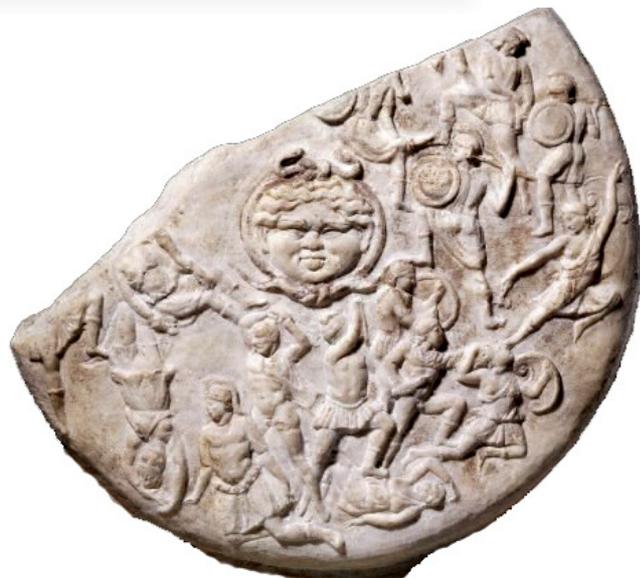
Como acabamos de ver, nos han llegado algunas firmas de escultores griegos gracias a la arqueología. En cambio, si exceptuamos la cerámica, la mayor parte de la pintura desgraciadamente se ha perdido. Conocemos la escultura griega a través de las copias romanas y de los estilos individuales de los artistas solo poseemos testimonios literarios, a veces bastantes minuciosos en cuanto a los temas representados, que nos hacen tener una idea de cómo pudo haber sido, al mismo tiempo que nos dan a conocer nombres ilustres como, por ejemplo, Fidias y su maestro Polignoto, el pintor jonio de Tasos.

Cuenta Plutarco en su *Vidas Paralelas*⁹⁸, más concretamente en *Pericles XIII*, que Fidias fue encargado de supervisar y guiar las obras públicas construidas en tiempos de Pericles como el Partenón, aunque parece que sólo llevó a cabo alguna de la metopas y parte de los frisos, de su propia mano, pues en aquellos momentos estaba ocupado creando la gran estatua de Atenea.



Atenea Varvakeion del Museo Arqueológico Nacional de Atenas, siglo II d.C. Copia romana de la *Atenea Partenos* de **Fidias**, aunque realizada en mármol y de menor tamaño. La original, acabada c. 438 a.C., era de oro y marfil y media 12 m. de altura.

Escudo Strangford del Museo Británico de Londres. Mármol, 48 cm. de diámetro, copia romana reducida del que portaba la *Atenea Partenos* de Fidias. Los relieves representan la lucha entre atenienses y amazonas y, según Plutarco, los retratos de Fidias y Pericles.



⁹⁸ PLUTARCO, *Vidas Paralelas: Alejandro César, Pericles Fabio Máximo, Alcibiades Coriolano*. Traducción de Emilio Crespo Güemes. Ediciones Cátedra, Madrid, 1999.
Consúltese la Web: <http://coradukelsky.iespana.es/ANALISIS%20SIMBOLICO%20DEL%20PARTENON.pdf>.

Debido a su amistad con Pericles oímos hablar más de Fidias que de otros artistas de los periodos arcaico y clásico. Según Plutarco, los enemigos políticos de Pericles habían tratado de atacarle por medio del artista a quien apoyaba y estimaba. En los últimos años de la vida de Fidias, que coinciden con la caída de su protector Pericles, el escultor fue acusado de malversación del oro destinado para la realización de la grandiosa estatua criselefantina (recubierta de oro y marfil) de *Atenea* ubicada en el Partenón y que media once metros de altura.

Según Plutarco, Fidias, pese a demostrar su inocencia, fue encarcelado so pretexto de impiedad, por haber incluido su retrato, de un simple mortal, y el de Pericles en el escudo de la diosa Atenea, representados en dos de los personajes que intervienen en la lucha de los atenienses y las amazonas.

Plutarco (nacido antes del año 50 d.C. y muerto después del 120), lo cuenta así:

“... Pero la fama de sus obras despertó los celos contra Fidias, sobre todo cuando hizo la Amazona y sobre el escudo que incluye tanto su propio retrato entre los relieves, como un anciano calvo que levanta una piedra y mantiene en alto con ambas manos, y uno muy guapo de Pericles en la lucha contra una Amazona. La posición del brazo de Pericles, que está sosteniendo una lanza delante de sus ojos, se ideó con el fin de ocultar la semejanza que es, sin embargo, perfectamente reconocible desde cualquier parte. Así Fidias fue conducido muy lejos, a la prisión, y allí cayó enfermo y murió”⁹⁹.

Como vemos en el detalle del escudo Strangford, fragmento de una reproducción en pequeña escala y simplificada del escudo de la *Partenos*, el artista se representó como un hombre en edad madura, medio calvo, pero que con gran fuerza y vigor interviene en la lucha contra las amazonas. Viste el manto corto típico de los artesanos. De esta forma Fidias se representa junto a Pericles, orgulloso de su obra y de su protector. Aunque el artista quiso disimular el rostro del político con sus brazos, parece que fueron identificados, como cuenta Plutarco, y lo tomaron como pretexto para acabar con los famosos personajes griegos.

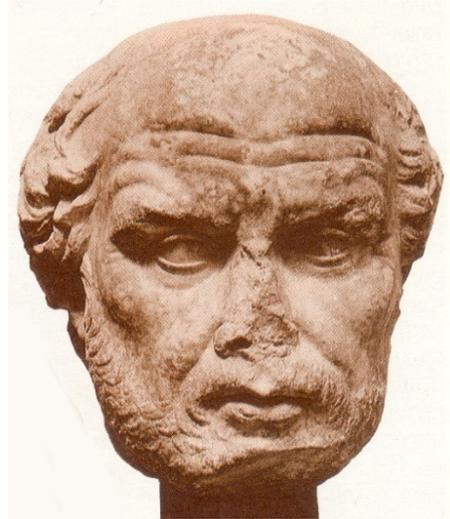


Supuesto autorretrato de **Fidias** (c. 490-430 a.C.). Detalle del *Escudo Strangford* del Museo Británico de Londres, copia romana del que llevaba la estatua de *Atenea Partenos* de Fidias.

⁹⁹ PLUTARCO, *Vida de Pericles* 31,4. Según Stewart, T47. Tomado de la Web: Textos Antiguos Monumentos Históricos Estudiado en ARHI 4010: fvankeur.myweb.uga.edu/classical/ancient/ancient.html



Fidias, metopa del Partenón. *Centauro raptando una lapita*, c. 447-438 a.C. Museo Británico, Londres.



Supuesta cabeza de **Fidias**.

Los historiadores Diego Angulo y Martín González, aparte de comentar este supuesto autorretrato del escudo de la diosa, van más allá y hablan de otro supuesto autorretrato de Fidias en una de las metopas del Partenón. Martín González asegura que Fidias se autorretrató en el rostro de uno de los centauros: “En uno, que representa a un centauro anciano, se ha querido ver el propio semblante de Fidias, apoyándose en la circunstancia de que el escultor se autorretrató en el templo de Atenas, iniciando con ello el culto a la personalidad”¹⁰⁰.

En estas dos imágenes, la metopa del Partenón y la supuesta cabeza de Fidias, también aparece medio calvo y con las arrugas de la madurez.

Alrededor del año 437 a.C. Fidias comenzó a trabajar en la estatua criselefantina de Zeus para el santuario de Olimpia. Medía doce metros de altura y representaba al dios sentado. Pausanias (siglo II d.C.), describió ampliamente y con todo detalle el Zeus de Fidias. Decía que estaba sentado en un trono de oro y marfil. Llevaba una guirnalda de olivo en su cabeza. En su mano derecha sostenía una estatuilla de la Victoria, también de oro y marfil, que a su vez ofrecía la banda de la inmortalidad. En la mano izquierda sostenía un cetro rematado con el águila. Las sandalias y el ropaje eran de oro cincelado, con dibujos de orlas y lirios. El trono estaba decorado con profusión de relieves en miniatura: esfinges, horas, gracias, etc. En el escabel se veía un relieve representando el combate de Teseo y las Amazona.

Pausanias asegura: “La imagen fue hecha por Fidias, como se atestigua por una inscripción escrita bajo los pies de Zeus: Fidias hijo de Charmides, ateniense, me hizo”¹⁰¹.

Otros escritores antiguos como Plutarco y Clemente de Alejandría documentan una historia con respecto al amor del escultor hacia un joven de Elis llamado Pantarkes. Se dice que para honrar a su amado, Fidias talló en la punta del dedo del Zeus: “Cuan

¹⁰⁰ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. *Historia de Arte*. Tomo I. Ed. Gredos, Madrid, 1996, p. 192.

ANGULO IÑIGUEZ, Diego, *Historia del Arte*. Tomo I. Ed. Raycar, Madrid 1975, pp. 118 y 125.

¹⁰¹ PAUSANIAS 5.10.2 ss. (10). Según Stewart, T50. Tomado de la Web: Textos Antiguos Monumentos Históricos Estudiado en ARHI 4010: fvankeur.myweb.uga.edu/classical/ancient/ancient.html

PAUSANIAS, *Descripción de Grecia. Obra completa*. Ed. Gredos, Madrid, 1994.

hermoso eres Pantarkes”¹⁰², y el retrato de su joven amigo en la figura de un atleta victorioso en el pie de la estatua. Parece que su joven amigo había sido ganador de lucha en las olimpiadas del 436 a.C.

A pesar de esta muestra de individualismo por parte de Fidias y de la fama que este artista obtuvo en su época, en general la valoración del artista en el Mundo Clásico no es muy buena. Marchán Fiz lo expresa con una cita de Séneca: “se venera a las imágenes de los dioses y se desprecia a los escultores”¹⁰³, es decir, se diferencia entre el valor de la obra y el papel de su creador.

Después de la época de Pericles y Fidias, las cosas cambian en Grecia. La guerra del Peloponeso (430-404) y la civil ocasionada por la ambición de poder de los sucesores de Pericles, junto con la peste y otras epidemias debilitaron el imperio. A comienzos del siglo IV a.C., la Polis, la ciudad-estado, inicia una fase de decadencia que la llevará a su propia extinción. Atenas, tras la derrota en la guerra del Peloponeso, ha fracasado en su política de superpotencia que trataba de imponer la supremacía entre buena parte de las ciudades griegas. Esparta y Tebas intentarán imponer su fuerza pero correrán la misma suerte: serán víctimas de la arrolladora fuerza de Macedonia y de Filipo, padre de Alejandro Magno.

El Helenismo es la última fase de la civilización griega. Es la supervivencia del espíritu griego, cuando ya el dominio político de Grecia había desaparecido.

II.2 OBRAS FIRMADAS EN EL HELENISMO Y ROMA

Tras las conquistas de Alejandro Magno, la cultura griega se difunde y fusiona con la oriental, surgiendo la conocida época helenística, la “fase barroca” de enorme variedad de estilos, donde conviven la idealidad y el realismo, la belleza y la deformidad, los temas dramáticos y los cotidianos, representándose todas las etapas del ser humano, desde la niñez a la vejez. Este periodo comprende desde finales del siglo IV hasta el siglo I a.C.

Los años que siguen a la muerte de Alejandro hasta la llegada de Augusto, el centro de gravedad se traslada de la Grecia continental a Oriente: Egipto, Asia Menor y Siria. Ahora los centros artísticos se encuentran en Pela, Rodas, Alejandría, Pérgamo, Tarento, Siracusa, etc., aunque los influjos son mutuos, con una cultura mixta e internacional. En el helenismo el arte se independiza del estado y domina el eclecticismo y el coleccionismo. Se tiende a una colaboración y una distribución de las tareas y a una integración de resultados, dejando de lado los factores personales. Por esto, en vez de hablar de autores, la escultura helenística suele estudiarse por escuelas.

Las características de este arte son: complicación compositiva, grandiosidad y ruptura de la proporción clásica, realismo, ilusionismo escenográfico, ruptura del equilibrio, gusto por el movimiento, la tensión dramática, sensualidad y belleza, y habilidad técnica. El arte se pone al servicio de los monarcas y de sus cortes, volviéndose más exagerado y barroco, abandonando los ideales de armonía, equilibrio y serenidad que se habían buscado en la época clásica. En la escultura predomina, por una parte, el tema del individuo concreto, provisto de sus facciones personales, es decir, el retrato; la reproducción de niños anatómicamente bien representados como tales y no como adultos en pequeño; los viejos con todas las lacras de la vejez; pescadores, artesanos y trabajadores dedicados a los más humildes oficios.

¹⁰² PLUTARCO, *Eróticos*; Clemente de Alejandría, *de Protrepticus*, 53, 4. En: <http://es.wikipedia.org/wiki/Phidias>

¹⁰³ SÉNECA, citado por MARCHÁN FIZ, Simón, *El universo del Arte*. Ed. Salvat, Barcelona 1984, p. 20.

El helenismo sobrevivirá a la llegada de Roma en las provincias más orientales, donde se producirá una interesante fusión del legado griego, de las nuevas formas romanas y de las influencias orientales. Desde fines del siglo III o principios del II a.C., algunas artistas, sobre todo escultores, intentaban volver al idealismo clásico del pasado, en oposición a las tendencias asiáticas más realistas. Entre los artistas desaparecen las grandes individualidades clásicas y se desconocen la fecha y el autor de muchas obras. Además estas esculturas serán imitadas por los romanos de tal forma que, a veces, no podemos precisar si se trata de un original griego o de una imitación romana.

II.2.1 Esculturas con la firma del copista

Dentro del helenismo romano, encontramos a artistas griegos que trabajan en Roma haciendo copias más o menos fidedignas de los clásicos griegas. Según Plinio, el arte de la escultura se había extinguido con los discípulos de Lisipo y no se había reanudado hasta mediados del siglo II a.C., donde de nuevo triunfó el clasicismo y se hicieron réplicas de todo tipo. Algunos artistas hicieron copias que se ajustaban bastante fielmente al modelo representado, mediante la técnica del vaciado o por la del sacado de puntos. Otros hacían versiones más o menos libres. En ambos casos vemos como vuelven a aparecer las inscripciones con las firmas de los artistas dentro de sus obras.

A la escuela de Rodas corresponden los artistas **Aristeas** y **Papias de Afrodísio** que firman los *Centauros* del Museo Capitolino de Roma. Como se puede apreciar, estas copias romanas son de originales helenísticos de la escuela de Rodas, cuya figura más representativa es el *Laoconte*.

Los *Centauros montados por el Amor* son dos esculturas que representan alegóricamente la actitud ante el amor según la edad. Es muy frecuente encontrar obras de este tipo en el helenismo del Asia Menor, ya que utilizaban muy a menudo este tipo de metáforas: mientras que el *Centauro Viejo*, con las manos atadas tras la espalda, muestra la incomodidad que le produce el Amor, personificado en un pequeño Eros de actitud burlona; el *Centauro Joven* sonríe de forma irónica, sin preocuparse por la carga del amorcillo.



Centauros Viejo y Joven firmados por **Aristeas** y **Papias de Afrodísio** de 1,56 m. de altura. Hacia 150 a.C. Copias en mármol gris-negro de los originales griegos desaparecidos realizados en bronce. Museo Capitolino, Roma.

Abajo detalle de las firmas.



Estas esculturas son conocidas también como *Los Centauros de Furietti*, porque fueron descubiertos por Monseñor Furietti en diciembre de 1736 en las ruinas de la Villa Adriana de Tívoli. Se piensa que son copias realizadas hacia el año 150 a.C., en mármol gris-negro, de las originales griegas desaparecidas hechas en bronce. Las bases están inscritas en griego con los nombres de Aristeas y de Papias de Afrodísio.

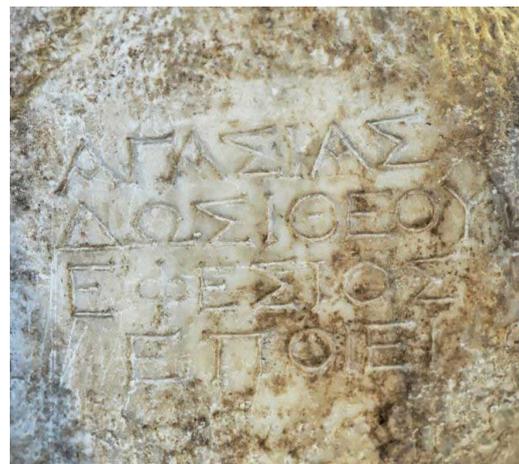
Agasias de Éfeso¹⁰⁴ firmó el llamado *Guerrero o Gladiador Borghese* del Museo del Louvre. El artista añade el nombre de su progenitor, Dositeo, y el de su ciudad natal, Éfeso, sobre el tronco que le sirve de soporte: “Agasias, hijo de Dositeo, de Éfeso, lo hizo” ΑΓΑΣΙΑΣ ΔΩΣΙΘΕΟΥ ΕΦΕΣΙΟΣ ΕΠΟΙΕΙ (*de Agasias Dositheou Ephesios*)¹⁰⁵.

El *Gladiador Borghese* es una copia, realizada en mármol, hacia el año 100 a.C., de una original del siglo III a.C. Se encontró en la residencia imperial de Anzio, Latium (antigua Antium), situada en un promontorio frente a la isla de Ponza. Se supone que el original de esta famosa obra sería en bronce y que pertenecería a un grupo formado por un jinete contra el que luchaba el guerrero desnudo, sin más protección que la de su escudo y su espada.



Agasias de Éfeso firma el *Gladiador de Borghese*. Siglo I a.C., copia en mármol de la obra original en bronce del siglo III a.C. Se encontró en Ancio, Latium. Hoy en el Museo del Louvre, París.

Detalle de la firma de **Agasias de Éfeso** en el tronco del *Gladiador de Borghese*: “Agasias, hijo de Dositeos, de Éfeso, lo hizo” (ΑΓΑΣΙΑΣ ΔΩΣΙΘΕΟΥ ΕΦΕΣΙΟΣ ΕΠΟΙΕΙ).



¹⁰⁴ Se conoce otro escultor con el mismo nombre, Agasias, hijo de Menophilus, autor de un guerrero del Museo de Atenas, que perteneció a la escuela de Éfeso, hacia el año 100 a.C.

¹⁰⁵ En: fr.wikipedia.org/wiki/Gladiateur_Borghèse. Esta página nos remite a la siguiente bibliografía:

HAMIAUX, Marianne, *Les sculptures grecques*, tome II, Département des antiquités grecques, étrusques et romaines du musée du Louvre, éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1998, p. 50-54.

PASQUIER Alain et BOURGEOIS Brigitte, *Le Gladiateur Borghèse et sa restauration*, éd. du musée du Louvre, Paris.

RIDGWAY, Brunilde Sismondo, *Hellenistic Sculpture I. The Styles of ca. 331-200 B.C.*, University of Wisconsin Press, Madison, 2001, p. 83.

Glykon de Atenas firma: “Glykon de Atenas me hizo” (*Glykon Athenaios epoisen*)¹⁰⁶, en la copia de mármol del llamado *Hércules Farnesio*, réplica de un original en bronce de Lisipo que, al parecer, se encontraba en el ágora de Sicione. Esta obra de gran tamaño se encuentra en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles.



Hércules aparece pensativo y cansado tras haber realizado el último trabajo encomendado por Euristeo: coger con sus propias manos las manzanas de oro del jardín de las Hespérides. El logro de su hazaña, es decir los dorados frutos, los lleva en la mano derecha que oculta detrás de la espalda.

La estatua fue hallada sin el brazo izquierdo, rehecho en yeso, y sin las dos piernas que fueron esculpidas por Guglielmo della Porta. Cuando se encontraron las auténticas piernas, después de la restauración, se consideró que éstas últimas eran de mejor calidad que las originales y no se sustituyeron por las mismas hasta la restauración llevada a cabo por Dell'Albacini.

Hércules Farnesio, firmado por **Glykón de Atenas**, hacia el siglo II a.C., réplica en mármol de un original perdido realizado en bronce de Lisipo. Museo Arqueológico Nacional de Nápoles.

Apolonio hijo de Néstor, firma el *Torso Belvedere* del Museo Vaticano y el *Pugilista* del Museo de las Termas en Roma, obra realizada en bronce. Ambas se han fechado entre el 100- 50 a.C. y se consideran inspiradas en modelos de Lisipo.

El *Torso Belvedere* recibe este nombre porque fue adquirido por Clemente VII Medici (1523-34) y colocado en el “patio de las estatuas” o “patio del Belvedere”¹⁰⁷. En la parte delantera del soporte se lee la firma de su autor “Apolonio hijo de Néstor Ateniense, me hizo” (*Apollonios Nestoros Athenaios epoise*)¹⁰⁸.

¹⁰⁶ GONZÁLEZ SERRANO, Pilar, COPIAS Y COPISTAS: EL NEOATICISMO. (Publicado en Antonio García y Bellido. Miscelánea. Serie Varia 5. Catálogo de la Exposición. Museo de San Isidro. 2004 Págs. 263-292) http://www.ucm.es/info/seic/online/copias.htm#_edn36.

¹⁰⁷ El “patio del Belvedere” fue el primer lugar donde se pusieron las estatuas antiguas del Vaticano. Plantado de naranjos era un recoleto jardín interior del palacete de Inocencio VIII (1484-92). Se le denominaba *hortulus* o *viridarium*. En 1503 Julio II llevó allí al Apolo que, desde entonces, sería llamado “del Belvedere” y con ello fundó la colección papal de esculturas antiguas. Cuando en 1506 se encontró en el Esquilino, en las Siete Salas de las Termas de Tito el grupo del *Lacoonte*, el papa lo mandó comprar y exponerlo en este patio. También encontró aquí lugar el torso mutilado de un dios o héroe desconocido. (Nota tomada de Pilar González Serrano, COPIAS Y COPISTAS: EL NEOATICISMO. En http://www.ucm.es/info/seic/online/copias.htm#_edn36)

¹⁰⁸ GONZÁLEZ SERRANO, Pilar, COPIAS Y COPISTAS: EL NEOATICISMO, op. cit. http://www.ucm.es/info/seic/online/copias.htm#_edn36.



Torso de Belvedere,
firmado por **Apolonio**:

"Apolonio hijo de Néstor
Ateniense, me hizo".

(*Apollonios
Nestoros
Athenaios
Epoise*).

Primera mitad del siglo I
a.C. Mármol, 1,20 m. de
altura. Museo Vaticano,
Roma.

Sobre la firma, aparece extendida una piel de animal, que recubre, en parte, el muslo izquierdo. Este torso masculino desnudo, de 1,20 m., hecho en mármol, fue encontrado en el Palazzo Colonna. Hasta el siglo XIX se pensó que este torso inclinado hacia delante y girado hacia la izquierda, pudiera ser una representación de Heracles, como sugirió Winckelmann¹⁰⁹. Estudios posteriores le han identificado con diversos personajes: Marsias, Esciro o Polifemo, siendo esta última identificación la que parece gozar, en la actualidad, de mayor aceptación. Arvid Endrén ha apuntado la posibilidad de que pudiera ser Filoctetes, el héroe que, mordido por una serpiente, fue abandonado durante diez años en Lemnos a causa del hedor de su herida. Esta escultura fue muy admirada por Miguel Ángel. Según Bernini, Miguel Ángel dijo de este torso: “Esta es obra de un hombre que sabía más que la naturaleza, qué gran desgracia que esté tan mutilada”¹¹⁰. A pesar de su deterioro, fue tomada como modelo para muchas de las figuras de la Capilla Sixtina. Hoy se sigue usando en las aulas de dibujo de las facultades de Bellas Artes.

La otra obra firmada por **Apolonio hijo de Néstor** es el *Boxeador* del Museo de las Termas de Roma, también conocido como el *Pugilista* o *Luchador*. Es una escultura realizada en bronce, de 128 cm. de altura, fechada hacia la primera mitad del siglo I a.C. Este Boxeador se identifica con el monumentalismo barroco que encontramos dentro de la etapa helenística.

¹⁰⁹ WINCKELMANN, J.J., *Reflexiones sobre la imitación de obras griegas en pintura y escultura*. Ed. Ludwig Uhlig; trad. Vicente Jarque. Barcelona, 1998.

¹¹⁰ En GARCÍA Y BELLIDO, Antonio, *Miscelánea*. Serie Varia 5. Catálogo de la Exposición. Museo de San Isidro. 2004, pp. 263-292. (Citado por GONZÁLEZ SERRANO, Pilar, COPIAS Y COPISTAS: EL NEOATLANTISMO, en la Web: http://www.ucm.es/info/seic/online/copias.htm#_edn36.)

El *Boxeador* escultura firmada por **Apolonio, hijo de Néstor**, realizada en bronce de 128 cm. de altura. Primero mitad del siglo I a.C. Museo de las Termas, Roma.



El *Pugilista o Luchador*, fue hallada en Roma, en 1878, en la Via Nazionale, situada en la ladera del Esquilino, entre las ruinas de una rica casa particular en el transcurso de las obras de cimentación realizadas para la construcción del teatro Constanzi.

Antíoco de Atenas cuya firma aparece en la réplica, una versión algo libre, de la *Atenea Partenos* de Fidias. Esta escultura de mármol se encuentra en el Museo de las Termas de Roma.

Esta copia del original de Fidias del siglo V a.C., firmada por Antíoco en el siglo I a.C., fue restaurada en brazos, parte de la correa, algunos dobleces del peplos y la extremidad de la nariz en el siglo XVII.



Antíoco de Atenas firma una versión de la *Atenea Partenos* de Fidias. Hecha en mármol en el siglo I a.C., Museo de las Termas de Roma.

Detalle con la firma de **Antíoco**.



Menofanto (Minofantos), firmó la estatua de *Afrodita (Apo en tis Troadi afroditis Minofantos epoiei)*¹¹¹ en uno de los pliegues del pedazo de tela que cae sobre la caja.

Esta escultura, encontrada en la colina de Caelian en Roma es, como vemos, una imitación de la estatua de *Cnido* de Praxíteles. Se encuentra en el Museo Nacional de Roma.



Venus Púdica. Copia romana de la *Venus de Cnido* firmada en un pliegue de la tela por **Menofanto**. Mármol, hacia el año 100 a.C. Museo Nacional de Roma.

Hay varios escultores que firman con el nombre de Cleomenes (o Kleomenes). Uno de ellos es **Cleomenes hijo de Apollodoro** de Atenas un escultor mencionado por Plinio¹¹² como el autor de un grupo de Musas, que fue colocado por Asinius Pollio en sus edificios en Roma, quizás la biblioteca en la colina del Palatino. Este artista autor de la *Venus de Medici*, fechada entre los años 100 y 50 a.C., lleva su nombre en una inscripción situada en el pedestal: “Cleomenes hijo de Apollodoro de Atenas, me hizo” (KLEOMENES APOLLODOROU ATHENAIOS EPOESEN)¹¹³.



Venus de Medici firmada por el ateniense **Cleomenes hijo de Apollodoro**, c.100-50 a.C., copia romana de la *Venus Cnido* de Praxíteles. Galería Pitti. En su base hay una inscripción con la firma: “Cleomenes hijo de Apollodoro, ateniense, me hizo”.

KLEOMENES APOLLODOROU ATHENAIOS EPOESEN.



¹¹¹ En: www.mlhanas.de/Greeks/Bios/Menophantus.html

¹¹² PLINIO, *Historia Natural* XXXVI. 4. 10. (Versión digital: La historia natural. Plinio el anciano. Juan Bostock, M.D., F.R.S.H.T. Riley, Esq., B.A. Londres. Taylor y Francis, corte roja del león, calle de flota. 1855).

¹¹³ En: www.mlhanas.de/Greeks/Bios/CleomenesSculptor.html

La estatua de Venus, igual que la de Menofantus, es una imitación de la *Cnido* de Praxíteles. Es muy probable que Cleomenes intentara restablecer el estilo de este gran artista en el periodo helenístico¹¹⁴.

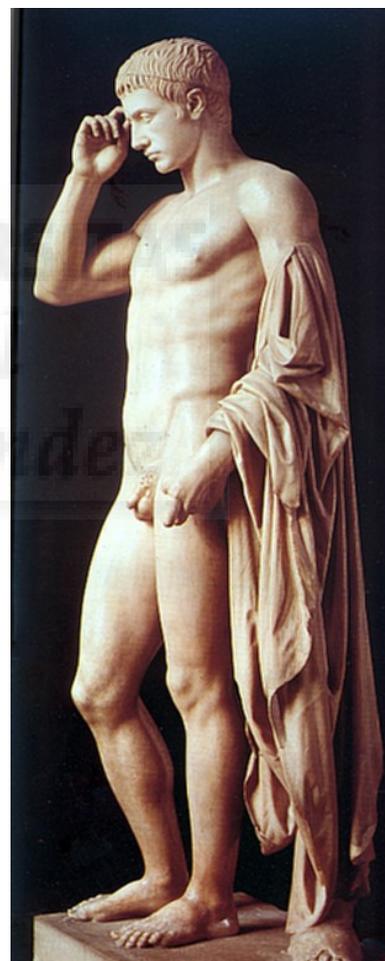
El otro artista llamado también **Cleomenes** que es el autor del llamado *Orante del Louvre*, conocido comúnmente como el *Germánico*. Representa un orador romano, con la mano derecha levantada, y con una tortuga en el plinto que nos dice, con un lenguaje simbólico, que se trata de una representación de *Hermes*¹¹⁵, allí hay una inscripción que dice: “Cleomenes hijo del Cleomenes, ateniense, lo hizo” (KLEOMENES KLEOMENOUS ATHENAIOSE POIESEN)¹¹⁶.

Se trata, por tanto, de dos escultores distintos, aunque muy probablemente sean padre e hijo porque este nombre era muy raro en Atenas. Por otra parte, ya hemos visto que era muy común entre los artistas antiguos que el hijo siguiera la profesión del padre y parece que entre los que se dedicaban a hacer copias también lo era. Se cree que los Cleomenes vivieron en el siglo I a.C.

Cleomenes de Atenas hijo, el autor del llamado *Orador del Louvre*, se inspiró en un modelo del siglo V a.C. Algunos autores afirman que es un retrato de Marcus Claudio Macello el sobrino de Augusto que murió el año 23 a.C., aunque también se especula que podría ser Germánico Británico e incluso el propio Augusto. Quizás sea un retrato funerario si lo que llevaba en la mano derecha es el óbolo con el que pagar a Caronte.

En la mitología griega, Caronte, en griego antiguo *Χάρων Khárôn*, “brillo intenso”, era el barquero del Hades, el encargado de guiar las sombras errantes de los difuntos recientes de un lado a otro del río Aqueronte si tenían un óbolo para pagar el viaje, razón por la cual en la antigua Grecia los cadáveres se enterraban con una moneda bajo la lengua. Aquellos que no podían pagar tenían que vagar cien años por las riberas del Aqueronte, hasta que Caronte accedía a portearlos sin cobrar.

El Orador de **Cleomenes de Atenas**, c. 50 a.C. Museo del Louvre, París. En su base, cerca de la tortuga, lleva la firma del artista: “Cleomenes hijo de Cleomenes, ateniense, lo hizo” (KLEOMENES KLEOMENOUS ATHENAIOSE POIESEN).



¹¹⁴ No hay un acuerdo unánime, entre los expertos, a la hora de fechar esta inscripción, sobre todo entre los críticos florentinos que consideran esta anotación de la base como una imposición moderna.

¹¹⁵ Uno de los atributos iconográficos de Hermes es la tortuga, ya que hace referencia al episodio en el que, a la entrada de la gruta del Cileno, a donde huyó tras haber robado los rebaños a Apolo, encontró a dicho animal. Vacío su concha y sobre ella tensó unas cuerdas fabricadas con los intestinos de los bueyes robados que había sacrificado, construyendo la primera lira. Atraído por los sonidos que Hermes obtenía de ella, Apolo aceptó el cambio de sus ganados por este instrumento que, a partir de entonces, se convertiría en uno de sus símbolos más representativos.

Nota tomada de GONZÁLEZ SERRANO, Pilar, COPIAS Y COPISTAS: EL NEOATLANTICISMO.

En: http://www.ucm.es/info/seic/online/copias.htm#_edn36

¹¹⁶ En: www.mlhanas.de/Greeks/Bios/CleomenesSculptor.html

Hay un tercer trabajo inscrito con el nombre de Cleomenes de estilo neoático. Se trata de un altar redondo, en mármol, con bajorrelieves con escenas del sacrificio de Ifigenia y que lleva la inscripción: KLEOMENES EPOIEI. Este altar está fechado en el siglo I a.C. y se encuentra en la Galería Uffizi, Florencia. Pero no sabemos si este Cleomenes se refiere al padre o al hijo, o a un tercer artista con el mismo nombre.

Otro artista que deja inscrito su nombre es el ateniense **Apolonio hijo de Arquias**, que debió trabajar en época de Augusto. Este escultor firmó una copia en bronce, bastante fiel, de la cabeza del *Doríforo* de Policleto. Esta obra de Apolonio está considerada como la mejor de todas las réplicas conocidas del siglo I a.C. Fue hallada en la Villa dei Papiri en Herculano y se conserva en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles. Su rostro difiere del de la copia del Doríforo del museo de Nápoles u otras copias donde la cara y otras características son diferentes porque los artistas no intentaron hacer copias exactas, sino que solamente perseguían mantener los puntos generales del “canon” establecido por Policleto.

Un escultor llamado **Estéfano** que trabajó en Roma en época de César, se declara discípulo de Pasíteles¹¹⁷ en la firma que aparece en el llamado *Efebo de Villa Albani* (*Estéfanos Pasitéleos mathetés*)¹¹⁸. Esta es una réplica de un original, de c. 470 a.C., relacionado con el *Apolo del Omphalos*. Este efebo gozó de la predilección del público, como demuestran las numerosas copias que han llegado hasta nosotros, alrededor de unas dieciocho. Esta obra se encuentra en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles.



(Izquierda) Copia en bronce del busto del *Doríforo* de Policleto. Obra firmada por **Apolonio ateniense hijo de Arquias**. Siglo I a.C. Museo Arqueológico Nacional de Nápoles.



(Derecha) *Efebo de Villa Albani*, firmada por **Estéfano discípulo de Pasíteles** (*Estéfanos Pasitéleos mathetés*). Siglo I a.C. Roma. Villa Albani. Museo Arqueológico Nacional de Nápoles.

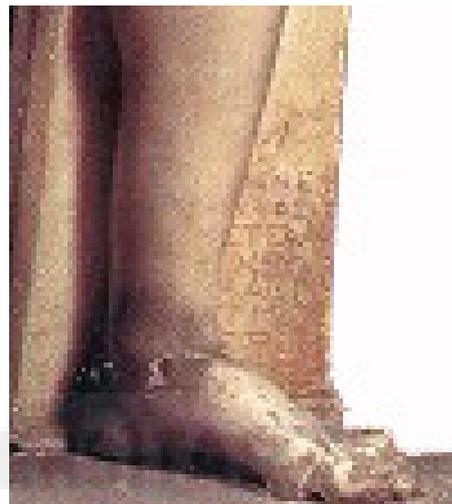
¹¹⁷ Pasíteles fue el creador de una escuela que debió de estar en funcionamiento hasta tiempos de Tiberio. De ella fueron destacados discípulos Estéfanos y Menelaos.

¹¹⁸ GONZÁLEZ SERRANO Pilar, COPIAS Y COPISTAS: EL NEOATICISMO, op. cit. http://www.ucm.es/info/seic/online/copias.htm#_edn36



Grupo de Orestes y Electra, obra firmada por **Menelao discípulo de Estéfano**. Siglo I a.C. Museo de las Termas, Roma.

Abajo, detalle con la inscripción.



Menelao discípulo de Estéfano firmó el grupo de *Orestes y Electra* que se conserva en el Museo de las Termas, en Roma. Esta obra está inspirada en las estelas áticas del siglo IV a.C., donde aparecen personajes dialogando en actitud afable y tranquila; y representa una escena donde el alumno recibe los consejos del maestro, usando las figuras míticas de Orestes y Electra, su hermana y protectora, como referentes. Esta obra sirvió de modelo para creaciones posteriores del mismo tema.

Según Pilar González Serrano, en los talleres de escultura neohelénica que florecieron en Roma en el último tercio del siglo I a.C., fueron frecuentes los grupos escultóricos protagonizados por parejas de figuras en actitud de entrañable diálogo, que se miran entre sí. Esta autora asegura que en estas representaciones se puede ver el puritanismo de la escultura procedente del taller de Pasíteles, del que fueron destacados discípulos Estéfano y Menelao.

González Serrano nos habla de esta escuela citando a Lippold: “En opinión de Lippold los pasitélicos fueron los creadores del arte escultórico romano, porque partiendo del ambiente artístico creado por ellos se desarrolló un estilo filohelénico, academicista y de tipo áulico que se pondría al servicio del Imperio”¹¹⁹.

Cosutius Cerdo es el único escultor conocido dentro de esta serie que lleva un nombre romano, aunque según su firma: *M. Cossutius Cerdo M(arci) l(ibertus)*, se trata de un griego liberto, conocido porque firmó, hacia el año 45-25 a.C., dos estatuas del dios *Pan* que se encuentran en el Museo Británico de Londres. Estas son réplicas de las originales hechas por Policleto.

¹¹⁹ *Ibidem*

Desde el siglo I a.C., época en la que llegaba a su fin el helenismo, hasta los últimos años del siglo II d.C. (y aún, ocasionalmente, hasta fechas más avanzadas), la escultura romana vivió y se desarrolló en el eclecticismo, que aúna estilos. Se nutrió, en gran medida, de prototipos griegos que se convirtieron en imágenes academicistas y que han sobrevivido hasta nuestros días.

Según Arnold Hauser, en el Imperio Romano las obras estaban dedicadas a fines privados, no públicos como en Grecia, y coexisten dos ramas en el arte: “el estilo helenizante idealista, propio de la aristocracia áulica, que busca tipos clásicos y es teatral y patético, y el sobrio estilo indígena, propio de las clases medias más arraigadas, que es naturalista”.



Dios Pan firmada por **Cosutio Cerdo**:
M. Cossutius Cerdo M(arci) I(ibertus).
 Mármol, altura 1,13 m., c. 45-25 a.C.
 Copia romana del original de Policleto.
 Museo Británico de Londres.

II.2.2 Vasos romanos firmados

Terminamos este capítulo como empezamos, con la cerámica, cerrando así el círculo del Mundo Clásico. Aunque el número de vasos romanos firmados que hemos encontrado es bastante menor que los hallados en Grecia, estos son de gran belleza. Sólo conocemos dos crateras de mármol firmadas por sus autores. Al ser de este material, las escenas se representan usando el relieve, en vez de utilizar pintura como en la cerámica griega, aunque las firmas siguen la misma regla: El nombre del artista y la palabra griega *epoise* (me hizo).

Una de estas crateras de mármol es la firmada por **Salpion de Atenas** (Museo Arqueológico Nacional de Nápoles). La inscripción aparece grabada sobre la escena principal: “Salpion de Atenas me hizo” (*Salpion Athenaios epoise*)¹²⁰. Aunque la técnica y el material cambian con respecto a las vasijas griegas, los temas y los personajes que aparecen en su decoración son figuras del repertorio que no tienen nada de original, ya que fueron muchas veces repetidos. En esta cratera la escena representada es el momento en que Hermes, por orden de Zeus, entrega a Dionisos niño a una de las ninfas de Nisa para su crianza y cuidado, escena que ya vimos en el ánfora de Amasis (c. 530 a.C.) con Dionisos y las Ménades.

¹²⁰ *Ibidem*



Crátera de mármol firmada por **Salpion**: “Salpion de Atenas me hizo” (*Salpion Athenaios epoise*). Museo Arqueológico Nacional de Nápoles.

Abajo detalle con la firma de Salpion.



Según la descripción de Pilar González Serrano, aparece también acompañado de tres personajes del *thiasos* báquico: dos sátiros, uno de ellos tocando el doble *aulós* y una bacante con tímpano, mientras que junto a la ninfa, se encuentran otros tres componentes del citado cortejo, apoyados en grandes tirsos. Los tirsos eran varas enramadas, cubiertas de hojas de hiedra y de parra que llevaba Dionisos como cetro y los miembros de su cortejo: ménades y sátiros, así como los participantes de las fiestas celebradas en su honor. Recordemos que, según el mito, Dionisos logró sobrevivir porque una hiedra se interpuso entre la luz del rayo que mato a su madre, cuando él aun estaba en sus entrañas, protegiéndole así de la muerte.

Así pues, los temas dionisiacos fueron uno de los preferidos para la ornamentación de este tipo de grandes vasos y de otros relieves. En este caso, se hace alusión al episodio en el que Dionisos, hijo de Zeus y Semele, tras haber sido confiado al rey de Orcomeno, Atamante y a su esposa Ino, tuvo que ser entregado por Hermes a las ninfas de Nisa (país situado en Asia o África, según las distintas versiones), ya que Hera, por venganza, enloqueció a Ino. Con objeto de que Hera no lo reconociese, Zeus lo convirtió en un cabrito, el animal sagrado del que se acompañaban las ménades. Las ninfas que cuidaron al divino infante se convirtieron en las estrellas de la constelación de las Híades.

En la crátera con volutas del Museo del Louvre, firmada por el ateniense **Sosibios**, hacia el año 50 a.C., su autor sigue las mismas pautas que el artista anterior a la hora de colocar su nombre: “Sosibios de Atenas me hizo” (*Sosibios Athenaios epoise*). Aquí, según González Serrano, volvemos a encontrarnos otra escena báquica en la que aparecen algunas de las figuras ya vistas en el caso anterior: el sátiro tocando el doble *aulós* y tres ménades danzantes, repertorio muy repetido en este tipo de vasos y en otros relieves.



Crátera firmada por **Sosibios**: “Sosibios de Atenas me hizo” (*Sosibios Athenaios epoise*). Mármol, medidas: altura: 75 cm, ancho: 43 cm y diámetro: 39 cm. Hacia 50 a.C. Museo del Louvre, París.

Detalle de la crátera donde aparece la firma



Pilar González Serrano, mencionando a Friedrich Hauser¹²¹, asegura que estas escenas mitológicas eran elegidas al azar, sin más intención que su valor decorativo, y que debían formar parte de los repertorios existentes en los talleres de los escultores atenienses para ser combinados según el gusto personal de los artífices que en ellos trabajaban o el de los clientes que los encargaban.

Con estos vasos acabamos el recorrido por algunas de las obras firmadas del Mundo Clásico que han llegado hasta nuestros días. Aunque, aparte de las obras o sus restos, mucho de lo que conocemos de este periodo es por medio de fuentes documentales escritas. Estas fuentes nos dan idea de lo que sucedió en el pasado remoto y, aunque debemos ser prudentes al utilizarlas, ya que a veces son contradictorias, son de gran valor cuando se desconocen las obras originales. Así, por ejemplo, por medio de Plinio “el Viejo” (siglo I d.C.) tenemos noticias del autorretrato de una mujer romana llamada Jaia o Iaia. Plinio, también romano e interesado en todo, escribió la enciclopedia *Historia Natural* que, como su nombre indica, trataba de animales, vegetales y minerales. Esta parte de los minerales le lleva a hablar sobre las piedras y los metales usados por los escultores, de algunos pigmentos utilizados por los pintores, y a realizar una breve historia de la escultura y la pintura. Plinio discutió el desarrollo de las artes, las aportaciones de varios artistas y algunos trabajos individuales, como el de **Jaia de Kyzikos**, famosa retratista del siglo I a.C., que vivió en Roma y que pintó su imagen con ayuda de un espejo. Plinio¹²² habla también de **Parrasio de Éfeso**, un pintor activo entre los años 440 y 380 a.C., que tenía la osadía de firmar sus obras.

¹²¹ HAUSER, Friedrich, *Die neuattischen Reliefs*, Stuttgart, 1889. (En González Serrano, Pilar. COPIAS Y COPISTAS: EL NEOATLACISMO. http://www.ucm.es/info/seic/online/copias.htm#_edn47).

¹²² PLINIO SEGUNDO, Cayo, *Historia Natural XXXV*. Plinio “el Viejo” escritor latino del siglo I d. c., vivió en los tiempos de los emperadores romanos Tito y Vespasiano, dejó escrita en 37 libros su *Historia Natural*, en la que recoge, según su propio testimonio, un extracto de más de dos mil obras sobre geografía, aspectos históricos y etnográficos del mundo antiguo. Hay una versión castellana de 1 libro de PLINIO. : *Historia Natural, Libro XXXVI* en *Textos de Historia del Arte* Ed. de Esperanza Torrego, Visor, Madrid, 1987.

II.3 CONCLUSIONES

De todo este largo periodo tan sólo nos han llegado los supuestos autorretratos de Fidias: uno en la cabeza de un centauro en una de las metopas del Partenón; y otro en el escudo de Atenea criselefantina, mencionada por Plutarco, y no directamente, sino por una copia.

Casi toda la pintura griega y gran parte de la romana ha desaparecido, por lo que es muy difícil encontrar algún vestigio de autorretrato en pintura de esta época, y tampoco tenemos noticia escrita que lo afirme. Solamente conocemos por Plinio “el Viejo” la existencia del pintor Parrasio de Éfeso que firmaba sus obras y la retratista romana Jaia (o Iaia) de Kyzikos que se pintó usando un espejo. Por tanto, nos hemos atendido a las firmas que los artistas hacen en sus esculturas y cerámicas, reclamando así la autoría de las mismas y donde atisbamos su “presencia” en el acto creador.

Los griegos dejaron bastantes vasos firmados, tanto por los ceramistas como por los pintores decoradores. Por medio de algunas de estas firmas y anotaciones observamos la rivalidad entre sus artífices y el orgullo ante un trabajo bien hecho: “Eufronios nunca hizo algo similar”, escribe Eutímides en una de sus ánforas. Asimismo, conocemos el gran apogeo de los talleres áticos y la expansión comercial de sus cerámicas. También algunos vasos romanos fueron firmados por sus creadores.

Algunos artistas griegos firmaron las esculturas y los bajorrelieves que sus clientes les encargaban con diferentes fines: las ofrendas votivas y funerarias, generalmente *kuroi* y *korai*, para dedicar a los dioses y para recordar a sus seres queridos; las obras conmemorativas de algún acontecimiento importante, como el monumento a la Victoria firmado por el escultor Bryaxis; las estatuas de las divinidades destinadas a los templos; y las estelas funerarias que realizaron para sus paisanos. Estos artistas quizás no fueran los más famosos de su época, pero sí mostraban su individualidad y su afán por dejar su “presencia” y reivindicar su autoría. Algunas copias también aparecen firmadas por los copistas.

En cuanto a la valoración del artista, en la Antigüedad Clásica se honra la obra y se desprecia a su creador. Como afirma Arnold Hauser, el arte se sigue considerando como una pura habilidad manual, y el artista como vulgar artesano que nada tiene que ver con los valores intelectuales superiores, con la ciencia y la cultura. El artista plástico sigue estando mal pagado, carece de sede fija y lleva la vida libre de los nómadas.

A partir del siglo III d.C., en el Imperio Romano se generalizó una gran crisis económica, política y social que socavó los cimientos del poder de Roma y conllevó el abandono de los ideales clásicos. El Imperio Romano se divide en dos: Oriente y Occidente. Los centros de saber más ricos e importantes se encuentran en la parte oriental del Imperio y su influencia apenas llega al Occidente invadido por los bárbaros, donde rara vez destacaban figuras intelectuales o artísticas. Por el contrario, en Constantinopla se va imponiendo un arte tardorromano, monumental, hierático, que conducirá al arte Bizantino. Sin embargo, cuando parecía que la cultura clásica se agotaba, una nueva fuerza espiritual, el Cristianismo, impulsada por Carlomagno, rescatará algunos de los antiguos valores, tanto en Oriente como en Occidente, y utilizará el griego y el latín para expresar sus nuevas ideas. Los primeros Padres de la Iglesia, procedentes de familias cristianas adineradas, conocían la Gramática y la Retórica, así como otros saberes, y “traducirán” algunos de los conocimientos clásicos al ideario cristiano. Así se transmitirán a la Edad Media y pasarán a la posteridad. En los escritorios de los conventos medievales, los monjes copiarán, sin cesar, los manuscritos que propagaban estas enseñanzas. Es precisamente en las iluminaciones que decoraban estos códices, donde hallamos los primeros ejemplares europeos de autorretratos.

*“Materializar lo espiritual hasta hacerlo palpable,
espiritualizar lo material hasta hacerlo invisible:
ése es todo el secreto del arte”*

(Jacinto Benavente)

CAPÍTULO III

EL AUTORRETRATO EN LOS MANUSCRITOS





III.1 CONSIDERACIONES GENERALES SOBRE EL PAPEL DEL ARTISTA EN LA EDAD MEDIA

En este capítulo nos introducimos en la época medieval para investigar los autorretratos que realizaron los artistas dentro de las miniaturas de los manuscritos, aunque antes vamos a recordar cual es la posición social de sus creadores en este periodo.

Por lo general, la consideración social del artista es análoga a la de los demás artesanos. Lo que la sociedad valora preferentemente de su trabajo no es tanto la capacidad de creación propiamente dicha, como un mayor y mejor dominio de las técnicas del correspondiente oficio. Hasta muy avanzada la época gótica no empezará a considerarse cometido propio del artista la concepción teórica e iconográfica de sus obras. En muchos casos le bastará con reproducir unos modelos determinados o seguir las instrucciones de personas a las que se reconocía un nivel cultural superior. Sin embargo, como iremos viendo, hay artistas que dejan constancia de su autoría, e incluso su presencia, cada vez con más frecuencia a medida que avanzan los tiempos. El motivo de que los artistas firmen sus obras es, sobre todo, un intento de acreditarse. A lo largo de nuestra investigación veremos numerosos ejemplos, tanto en las iluminaciones de los códices miniados como en las obras arquitectónicas, escultóricas o pictóricas.

Otro punto que tocaremos en estas páginas es la representación del “oficio”. En la Alta Edad Media domina el sistema feudal cuya economía era de subsistencia, sólo se producía lo que se necesitaba para vivir: es la época de los monasterios y del arte románico. Durante los siglos XII y XIII, con el paso del sistema feudal al burgués, aparece el comercio y se desarrollan las ciudades. Los artistas se vuelven itinerantes, buscan el trabajo en los centros urbanos donde se construyen las grandes catedrales. Esto hace que la creación artística pase de los monjes de los monasterios a artistas seculares itinerantes que se forman en las logias. Éstas estaban formadas por el maestro de obras (*magister operis*), que se ocupaba de la provisión de materiales y la mano de obra, y el arquitecto (*magister lapidum*), que era responsable de la colaboración artística, de la distribución de las tareas y de la coordinación de las distintas actividades. A veces estas funciones recaían en un solo operario, pero generalmente se distribuían en dos. Arnold Hauser lo compara con el productor y el director de una película, con la diferencia que en las logias el personal se mantenía en gran parte aunque fuesen diferentes obras y se desplazaban de un lugar a otro según la demanda¹²³. En ocasiones, el papel de las asociaciones permanentes de constructores o logias, ha sido mitificado en exceso por el carácter cerrado y casi secreto que podían llegar a tener.

Sólo cuando la capacidad de adquisición de la burguesía ciudadana crece tanto que sus miembros constituyen una clientela regular, el artista puede desvincularse de la logia para trabajar por cuenta propia. Esto sucede en el siglo XIV, siendo los pintores y escultores los primeros en independizarse, organizándose en gremios. Los demás operarios continuarán con la logia casi dos siglos más, es decir hasta finales del siglo XV¹²⁴. Según Hauser, la diferencia fundamental entre las logias y los gremios consiste que las primeras constituyen una colectividad unitaria en la que ninguno, ni siquiera el arquitecto o el maestro de obras, es libre, pues deben seguir las directrices y las

¹²³ HAUSER, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte*, op., cit, pp. 305-306.

¹²⁴ *Ibidem*, p. 310.

instrucciones de la autoridad eclesiástica que le encarga el trabajo al detalle. En cambio en los talleres industriales que componen los gremios los artistas disponen de libertad a la hora de realizar sus obras, aunque Hauser asegura que éste no es el único motivo de su creación: “Los gremios surgían en la Edad Media donde quiera que un grupo profesional se sentía amenazado en su existencia económica por la afluencia de competidores forasteros. El objeto de los gremios era la exclusión, o al menos, la limitación de la competencia”¹²⁵.

Por otro lado, Rudolf Wittkower¹²⁶ afirma que estos gremios en muchos casos no se correspondían exactamente con los de pintores, escultores, etc. Por ejemplo, sabemos que los pintores florentinos de principios del siglo XIV estaban agrupados con los médicos, los boticarios y los comerciantes de especias.

En el gótico tardío, prosigue Hauser, la antigua igualdad de los artesanos organizados en los gremios cede paso a una diferenciación gradual por el poder político y los medios financieros. Primeramente los pequeños maestros son expulsados de los gremios superiores; después, se cierran las puertas a los que vienen de abajo e impiden a los compañeros más pobres llegar a grado de maestros. Los oficiales descienden a nivel de asalariados permanentes y, expulsados de los gremios, se reúnen en nuevas agrupaciones. De este modo se va formando desde el siglo XIV una peculiar clase obrera excluida de toda posibilidad de mejora social, que forma el sustrato de la nueva forma de producción, muy semejante ya a nuestra moderna industria¹²⁷.

Por otra parte, alrededor de las grandes obras surgen auténticas escuelas donde se transmiten, por medio de la práctica, las experiencias y las técnicas propias del oficio. De igual modo, el taller de los pintores, escultores, orfebres, etc., desempeñaba una función análoga. Raro es el artífice de alguna importancia que no tenga a su lado algún aprendiz, colaborador, esclavo o familiar que aprenda las técnicas de la profesión y que le ayude en alguno de los múltiples procesos que implica la ejecución de una obra. Normalmente, se piensa que el maestro era el responsable del diseño de la misma y de su acabado, mientras que los ayudantes se encargaban de las fases preparatorias. Por este motivo, los historiadores del arte medieval distinguen las obras de un maestro de las de su taller según su mayor o menor calidad.

Es evidente que a medida que avanza este período, el mundo del artista se especializa y se configura cada vez con mayor nitidez. Debido a la institucionalización de las sociedades comienza a generarse una gran cantidad de documentación, parte de la cual alude a aspectos relacionados directa o indirectamente con la vida del artista y la creación artística propiamente dicha. Así pues, resulta más fácil relacionar obras y autores, e incluso hacer biografías de los artistas.

Aunque se tienen noticias de talleres especializados en la producción seriada de obras de arte, la mayoría de los artistas trabajaban por encargo. Los contratos donde se formalizaban éstos constituyen una gran fuente de información, puesto que a través de ellos se determinan los gustos del cliente, el precio de las obras, sus plazos de ejecución y de liquidación, los modelos a imitar, las calidades de los materiales e incluso los procedimientos a aplicar.

A pesar de que el margen de libertad del artista para dar forma a las obras que se le encargaban se situaba entre sus propias limitaciones técnicas y el gusto aceptado por el cliente o por la sociedad, en el autorretrato el artista goza de mayor libertad y su inclusión en la obra arquitectónica, escultórica o pictórica es ejercida con plena libertad aunque sí siguen ciertas convenciones. A lo largo de este trabajo veremos cómo pueden

¹²⁵ *Ibidem*, pp. 310-312.

¹²⁶ WITTKOWER, Rudolf, *La escultura: procesos y principios*. Alianza Editorial, Madrid, 1997, p. 49.

¹²⁷ HAUSER, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte*, op., cit, p. 321.

distinguirse varias categorías de encargos y aunque la mayoría son de tipo religioso, a medida que avanzamos en el tiempo encontramos obras civiles. Es evidente que los encargos reales o cortesanos son las obras de mayor calidad, ya que el afán de autoafirmación y el espíritu de lujo y de ostentación estuvieron siempre presentes en las grandes cortes europeas.

Sin embargo, tampoco debe infravalorarse el papel de la burguesía puesto que si en sus orígenes el arte gótico va estrechamente unido a los ideales monárquicos, a partir de un momento dado, es la clase burguesa la que asume el máximo protagonismo, imponiendo un nuevo sentido de realidad. Muchas de las grandes obras de carácter religioso o vinculado a usos piadosos: iglesias, capillas, retablos, sepulcros, ornamentos, libros, etc., cuentan con el patrocinio real pero también con el burgués. Los burgueses, en cuanto a encargos particulares, no encargan capillas sepulcrales o ciclos de frescos, sino tabernáculos y cuadros para los altares, pero los encarga a centenares y a millares. Estos géneros están en correspondencia tanto con la capacidad adquisitiva como con el gusto de la burguesía y se adaptan al mismo tiempo a las posibilidades de la pequeña industria del artista independiente¹²⁸.

Además –comenta Hauser– las proporciones reducidas y el material más manejable invita a realizar innovaciones y experimentar y favorecen de antemano la evolución hacia un estilo más dinámico, más expansivo y tendente al enriquecimiento de los motivos. Este virtuosismo es un síntoma de la evolución del gótico tardío, en la época de la economía monetaria totalmente desarrollada y de la producción mercantil, conduce a la industrialización de la pintura y de la escultura, que ya independientes de la arquitectura, hacen surgir un gusto artístico para el que la pintura sobre tabla se convierte en un adorno de la pared y la escultura en un objeto del mobiliario de los burgueses adinerados y muy exigentes. El arte de la gente modesta, de los pequeños burgueses, aunque no todavía de los campesinos y los proletarios, es la estampa. En el siglo XV surgen estudios donde se copian manuscritos en serie y se ilustran de forma rápida a pluma, exponiéndose luego los ejemplares para la venta, como en una librería. También los pintores y los escultores comienzan a trabajar en forma masiva y se impone así, también en el arte, el principio de la producción impersonal de mercancías. Para la Edad Media que hacia hincapié no en la genialidad, sino en la artesanía de la creación artística, no era la mecanización de la producción tan difícil de compaginar con la esencia del arte como para los tiempos modernos¹²⁹.

En cuanto a la situación social del artista, es variada, llegando a existir diferencias sociales bastantes acusadas entre ellos. Jan van Eyck, por ejemplo, fue hombre de confianza del duque de Borgoña y realizó para él algunas misiones diplomáticas y los arquitectos solían tener gran fama y alto nivel social. Sin embargo, la mayoría de los artistas del gótico son de origen humilde y considerados meros artesanos. También es frecuente que desarrollen más de una especialidad: arquitectos-escultores, escultores-orfebres, muralistas-miniaturistas, etc., y realicen todo tipo de encargos artesanales, incluso los artistas más famosos y reconocidos lo hacen.

Respecto a su valoración social, según Hauser¹³⁰, en la Baja Edad Media la personalidad del artista como tal aun no a sido reconocida; el taller del artista está todavía organizado como cualquier otra industria artesana, y el artista no se siente humillado en lo más mínimo por el hecho de pertenecer al mismo gremio que el guarnicionero; aunque el maestro independiente, único responsable de su obra, prelude ya al moderno artista libre.

¹²⁸ HAUSER, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte*, op., cit, pp. 313-314

¹²⁹ *Ibidem*, pp. 314 y 330-331.

¹³⁰ *Ibidem*, p. 312.

Marchán Fiz¹³¹ afirma que la valoración del artista varía con el sistema social imperante y por tanto es cambiante: así mientras en la Edad Media el artista permanece en el anonimato y acaba por integrarse en organizaciones gremiales, en el Renacimiento se reconoce la valoración intelectual del artista frente a la habilidad técnica del artesano y por lo tanto la independencia de ambas actividades. El artista tiene un reconocimiento social y el propio autorreconocimiento y se le otorga la “divinidad” del creador. Este cambio de valoración se produce poco a poco a lo largo del periodo medieval, como veremos en el desarrollo de nuestra investigación.

En cuanto al autorretrato, su evolución es grande, como es natural tratándose de un periodo de tiempo que dura varios siglos, y avanza a medida que lo hace el resto del arte. En esta evolución progresiva que va desde el Románico hasta el Renacimiento, surge el autorretrato exento configurándose como subgénero dentro del retrato.

Por otra parte, en la Edad Media, el hombre que realiza determinadas hazañas es merecedor de elogio y de perdurar en la memoria de las gentes como un ser excepcional. Este hecho da un matiz especial a la literatura y al arte, que se convierten en propaganda de un determinado estamento, orden o linaje. No obstante, la filosofía y la religión revelan lo contingente de las obras humanas y dan una nueva orientación al *modus vivendi* del hombre: éste tiende a ejecutar sus obras bien por estar fuertemente identificado o comprometido con su sociedad, o bien en función de una idea trascendente en que espera el premio eterno a sus hazañas. Ambas posturas van a determinar concepciones de vida muy distintas.

Tradicionalmente se ha pensado que en la Edad Media la orientación ultraterrena, en líneas generales, anula la idea de la fama; sin embargo, esto no es del todo exacto pues, en esta época, se reúnen las ideas más puramente medievales a la vez que conviven con un prehumanismo de corte clásico. Por tanto, creemos que el autorretrato tiene su razón de ser en la autoestima que el artista tiene de sí mismo y aunque esta idea culmina en el Renacimiento, ésta se va fraguando poco a poco mucho antes. Ya en siglo IX podemos encontrar autorretratos de forma discreta en las ilustraciones de los manuscritos, en la escultura, integrados en la arquitectura o en la pintura dentro de escenas religiosas.

Así pues, aunque la mayoría de los artistas de la Edad Media ejercían su oficio de forma anónima, hay numerosos ejemplos donde el artista da cuenta de su autoría. El artista busca salir del anonimato donde lo mantenía la sociedad, sintiéndose movido por el mismo impulso que su modelo cuando encarga un retrato.

Al igual que ocurrió en el nacimiento del retrato, donde el “donante” de un manuscrito o de un retablo aparece primero discretamente en la escena, para poco a poco adquirir mayor protagonismo hasta aparecer solo sobre el ala del retablo o aislado en una página, dando lugar al retrato exento¹³²; lo mismo ocurre con el autorretrato: primero aparece de forma discreta dentro de las obras religiosas para poco a poco independizarse hasta constituirse como tema independiente.

Después de esta introducción general nos vamos al siglo IX para investigar cómo surge el autorretrato dentro de las miniaturas que ilustraban los manuscritos y ver las diferentes soluciones que aplican los iluminadores, casi todos monjas y monjes, ante la propia representación. Terminaremos este capítulo con los grabados que a finales del siglo XV vienen a sustituir las iluminaciones totalmente manuales.

¹³¹ MARCHÁN FIZ, Simón, *El universo del Arte*. Ed. Salvat, Barcelona, 1984, p. 20.

¹³² Véase FRANCASTEL, Galiano y Pierre. *El retrato*. Ed. Cátedra, Madrid, 1995.

III.2 EL AUTORRETRATO EN LAS ILUMINACIONES DE LOS MANUSCRITOS

La aproximación al año mil dio origen a visiones apocalípticas que ilustraban la lucha del Bien contra el Mal en el fin del mundo que se creía inmediato. Pero el fin de milenio no sólo no acabó con el mundo, sino que precisamente en esta época, en las iluminaciones de los manuscritos, tuvieron su origen las primeras manifestaciones de autorrepresentación.

Después de la época de Carlomagno, la corte ya no es el centro cultural del Imperio. La ciencia, el arte y la literatura proceden ahora de los monasterios. En sus bibliotecas, escritorios y talleres se realiza la parte más importante del trabajo intelectual de la Alta Edad Media europea. A la laboriosidad y riqueza de los monasterios debe el arte de Occidente cristiano su primer florecimiento¹³³.

Los manuscritos son libros anteriores a la invención de la imprenta. Fueron escritos en los *scriptorium* o talleres especializados de los monasterios por monjes de gran cualificación artística y doctrinal para los propios monasterios, las iglesias y los reyes. Algunos de ellos estaban iluminados con imágenes que facilitaban la lectura. Pertenecen a este grupo: los Beatos, Biblias, Libros de Horas, Salterios, Evangelarios, Menologios o Santorales, etc.

Dichos manuscritos, de gran tamaño, pesados y de difícil manejo, se realizaban a mano sobre pergamino, formados por hojas rectangulares dobladas por la mitad y metidas unas dentro de otras, cosidas por su doblez y cubiertas por tapas, frecuentemente decoradas y ennoblecidas por metales preciosos repujados que, incluso a veces, llevaban piedras preciosas. El idioma empleado era latín y se utilizaban distintos tipos de letra. Al principio se usó la minúscula visigótica y ésta fue posteriormente sustituida por la carolingia.

Los manuscritos llamados mozárabes son los que se realizan en España hasta finales del siglo XI y comienzos del XII, hasta que son reemplazados por la nueva corriente románica europea. Están escritos en letra visigótica, con buena caligrafía. El texto se distribuye en dos columnas, a veces tres, ocupando toda la anchura de la página.

Independientemente del valor cultural de los textos, la mayoría de los temas tratados son de tipo litúrgico, lo más interesante de estos libros son los dibujos o ilustraciones de fuerte colorido que se incluyen en ellos y que permitían localizar los párrafos buscados por relación entre el dibujo y el texto, sistema que hace la función de los índices. Estos dibujos se llaman miniaturas no por su tamaño sino porque se usaba el minio como pigmento para confeccionar los dibujos y letras capitales¹³⁴.

En las miniaturas o iluminaciones de estos manuscritos hemos hallado los primeros autorretratos tempranos, como por ejemplo los de Mauro Rabano, que datan de la primera mitad del siglo IX, aunque es a partir de la segunda mitad del siglo X cuando los encontramos en gran número. En ellos aparece el artista que realizó las iluminaciones: unas veces solo, en otras junto al compañero que se encargaban de la escritura o con algún alumno. Otras veces se dibuja en las letras capitales, con las herramientas de trabajo, ofreciendo su obra al patrón o presentando su trabajo, escribiendo su nombre en laberintos de letras o simplemente firmando en algún lugar discreto, generalmente en la última página. Teniendo en cuenta estas diferentes formas de presentarse elaboramos los diversos puntos de este capítulo.

¹³³ HAUSER, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte*, op., cit., p. 213

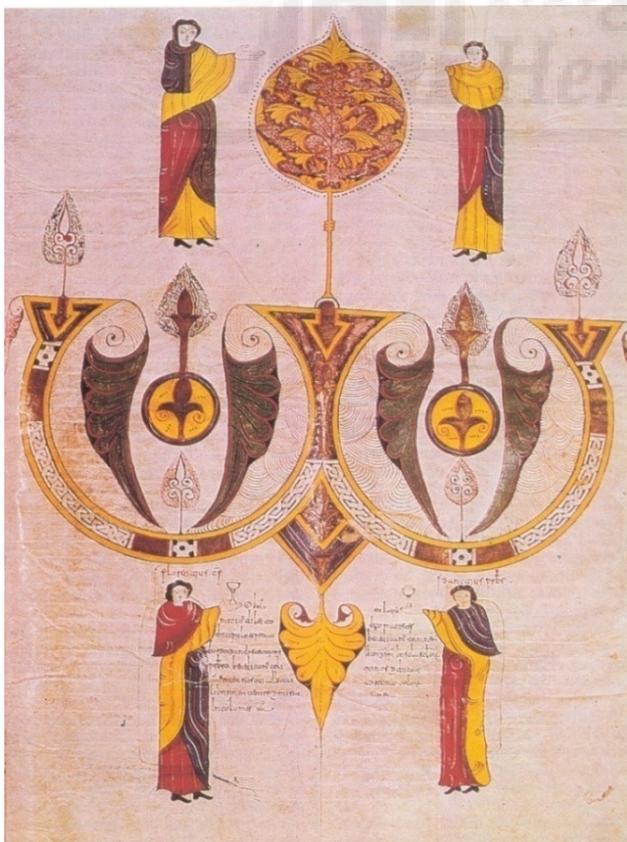
¹³⁴ Véase BANGO TORVISO, Isidro G., *El prerrománico en Europa*. Historia 16. Madrid, 1989, pp. 32-37. Así como la página Web sobre manuscritos iluminados mozárabes: www.arteguias.com/manuscritos.htm

III.2.1 Con los colegas

Una de las primeras autorrepresentaciones la encontramos en un manuscrito perfectamente datado, 19 de junio del año 960, que pertenece a la Biblia visigótica-mozárabe llamada *Codex Gothicus Legionensis*, conservada en la Colegiata de San Isidoro de León. Contiene 561 folios y 300 miniaturas. Conocemos el nombre de sus autores: el miniaturista **Florencio** y el calígrafo **Sancho**, que dejaron su "retrato", por duplicado, acompañando a la gran letra omega del "colofón". Aquí, en esta página final, era habitual que los escribas y los iluminadores dejaran anotados datos como el lugar y fecha y algunas veces su firma, alguna frase que aludiera a su trabajo e incluso su imagen.

Del presbítero Sancho tenemos pocas noticias, aparte de su nombre. De su maestro Florencio, en cambio, poseemos referencias abundantes que fue dejando a lo largo de los seis códices que conocemos y siete cartas de donación que redactó como notario de los condes de Castilla. Se le supone emigrado del sur de España y se le reconoce como el príncipe de nuestros calígrafos.

Florencio realizó sus códices en el monasterio mozárabe de Valeránica, a las orillas del río Arlanza, protegido por la Torre de Omar. Aquí está actualmente el caserío burgalés Tordómar, de ahí su nombre. El monasterio de Valeránica no sobrevivió al siglo X, quizás desapareciera en las incursiones de Almanzor. Tampoco sabemos cuándo llegó el códice al monasterio de San Isidoro de León, donde hoy se conserva. Se cree que, hacia el año 1037, los reyes leoneses Fernando I y su esposa Sancha, anteriormente condes-reyes de Castilla, lo donaron a este monasterio que parece que fue su templo favorito.



El códice número dos, conocido como la *Biblia Primera*, es el más famoso de los manuscritos de la Colegiata de San Isidoro. Sus folios están miniados con escenas bíblicas de gran simplicidad pero llenos de color. Destacan sus amarillos luminosos, sus letras capitales y sus arquerías de herradura. Todas estas características identifican a las Biblias mozárabes.

Este códice comienza con una gran figura de Cristo en majestad, rodeado de los Tetramorfos y se cierra en el folio 517 con el "colofón" o anotación final.

El miniaturista **Florencio** y el calígrafo **Sancho** en el colofón del Códice 2, fol. 517, *Biblia Primera visigótica-mozárabe de San Isidoro de León*, año 960. Colegiata de San Isidoro de León.

Este colofón tiene una gran letra omega entre cuatro monjes, dos de ellos están brindando. Unas inscripciones nos explican quiénes son: “Florencio confesor” (*Florentius confesor*) y “Sancho presbítero” (*Sanctius presbiter*). En el folio anterior afirman que ambos son los escribas del Códice, a lo que añaden la datación: “el 19 de junio del año 960, reinando en Oviedo el serenísimo Ordoño y siendo conde de Castilla su cónsul Fernán González”¹³⁵.

Florencio se dibuja al final del manuscrito con su compañero el calígrafo Sancho con una copa en la mano, suponemos que celebran el fin del manuscrito, con la satisfacción que les produce el trabajo concluido.

Más abajo, en el punto dedicado a los laberintos veremos uno, en el códice de *Moralia in job*, donde Florencio deja su nombre escrito en varias direcciones¹³⁶.

Unos quince años más tarde nos encontramos otro autorretrato en el *Códice Albeldense*, también conocido por *Códice Vigilano*. Recibe este nombre porque su copista se llamaba **Vigila**. Se trata de un manuscrito mozárabe con influencias muy directas de fuentes bizantinas. Fue escrito entre los años 974 y 976 en letra minúscula redonda visigoda, forma un grueso volumen con numerosas viñetas, muchas de ellas a página entera.

En este códice, que actualmente se encuentra en la Biblioteca del Monasterio de El Escorial, los personajes parecen estar concebidos en series iconográficas, la serie de los Papas, la de los asistentes a los concilios, la de los lectores, etc., pero desde el punto de vista formal todos pertenecen a una serie única, la creada por el miniaturista Vigila, inconfundible con otros personajes de códices elaborados en la misma época.



Sarracino, Vigila y García en la parte inferior de la miniatura “Reyes visigodos y los autores de la obra”. *Códice Albeldense o Vigilano*, fol. 428. Monasterio riojano de Albelda, año 976. Hoy en la Biblioteca del Monasterio de El Escorial.

Detalle de **Vigila** con su trabajo en las manos.



¹³⁵ En BANGO TORVISO, Isidro G., *El prerrománico en Europa*, op., cit., pp. 116-119.

¹³⁶ Véase en la página 117.

Según Soledad de Silva y Verástegui, este códice contiene las actas de los concilios nacionales, de muchos generales y particulares de otras naciones, decretales pontificias, el Fuero Juzgo, el calendario mozárabe, tratados de cronología y aritmética. Era ésta una empresa realmente ardua cuya dificultad no escapaba al propio Vigila quien al comienzo del libro confía sus vacilaciones y temores al ver la envergadura de la tarea que se le confiaba, la que emprende y lleva hasta el fin en nombre de Cristo.

En las páginas finales, folio 428, se hace mención en verso y se retratan **Vigila** acompañado de sus principales colaboradores: **Sarracino** a quien llama compañero (*socius*) y **García**, su discípulo (*discipulus*); así como los reyes de Pamplona en cuyo tiempo fue redactada la obra; constando igualmente el nombre del monasterio en el que se realizó: San Martín de Albelda; y la fecha en que se terminó: el año 972.

De Silva y Verástegui dice en su tesis sobre la *Iconografía en la monarquía pamplonesa del siglo X*: “De estos versos se deduce igualmente la satisfacción y legítimo orgullo con que estos autores llevaron a cabo su obra monumental. Es práctica frecuente en esta época el que los propios calígrafos y miniaturistas dejen constancia por escrito de tales referencias personales sobre estados de ánimo y otras circunstancias, en sus obras. Casi siempre hacen constar la fecha y lugar donde realizan el trabajo y añaden unos párrafos pidiendo al lector le recuerden en sus oraciones”¹³⁷.

Vigila se autorretrata con sus compañeros en la parte baja de la última página del códice igual que lo hizo Florencio, pero en este caso, en vez de brindar por la celebración de su obra, muestran su satisfacción apareciendo junto a sus compañeros con los manuscritos ya terminados en las manos.



En esta miniatura se representan personajes en grupos pero a la vez aislados, formando la escena dentro de encuadramientos. Esta forma de representar es habitual en los códices Vigilanos. Todos están concebidos según los modos propios de la figuración mozárabe que centra su atención en la figura humana en sí misma, entendida esta individualidad no relacionada con un espacio y tiempo determinado, sino que son más bien imágenes arquetípicas. De ahí que cuando interesa identificar el personaje se recurre a la inscripción, colocada siempre al lado de éste. En ocasiones esta inscripción es genérica (*episcopus*) pero en otras designa el nombre propio del retratado.

Éste no es el único autorretrato de Vigila, hay otro en el folio 22 donde aparece en el *scriptorium* en plena faena y enmarcado por un arco de herradura.

Vigila en el *scriptorium*. Códice Albeldense o Vigilano, fol. 22v. Monasterio riojano de Albelda, año 976. Actualmente en la Biblioteca del Monasterio de El Escorial.

¹³⁷ SILVA Y VERÁSTEGUI, de Soledad, “El códice Vigilano o Albeldense”. Tesis Doctoral *Iconografía en la monarquía pamplonesa del siglo X*, defendida en la Universidad de Navarra el 8 de Noviembre de 1980. En: www.vallenajerilla.com-berceo-silvaverastegui-vigilabnpl.jpg

En el año 970, unos años antes de que *Vigila* se dibujara, encontramos otra miniatura del manuscrito llamado el *Beato de Tábara*, donde dos monjes aparecen en una torre mientras realizan su trabajo. El parecido de estos códices revela que ambos se han dejado influir por las corrientes occidentales del prerrománico europeo que presagian los tiempos románicos posteriores.

Los *Beatos* son manuscritos que tratan sobre los relatos que del Apocalipsis hizo San Juan. Reciben este nombre porque son copias, de la obra original, de un monje llamado Beato (*Beatus*) de Liébana conocida como los *Comentario al Apocalipsis de San Juan*, realizada en el siglo VIII. En esta época donde la España cristiana está dominada, cultural y militarmente, por el Emirato y Califato de Córdoba, y con una sociedad empobrecida y bárbara, sorprende que algunos monasterios cristianos del norte fueran capaces de crear una obra tan valorada y estudiada, expresiva y enigmática como son los manuscritos iluminados por el Beato de Liébana. Las explicaciones sobre las revelaciones de San Juan calmaban la inquietud espiritual de los creyentes, preocupados por los males de su tiempo, el cercano "fin del mundo", y la muerte. Tales catástrofes se veían personificadas en España por la invasión islámica y el fin del reino cristiano visigodo.

A partir de esta fecha se copiaron múltiples ejemplares de este libro original. Los *Comentario al Apocalipsis de San Juan*, también recibe el nombre de *Beato de Liébana*, en honor a su creador; y *Beatos* a todos los manuscritos seguidores de estos comentarios apocalípticos. Lo importante de las miniaturas de los *Beatos* del periodo prerrománico se ha atribuido a una conjunción de influencias artísticas que van desde lo tardorromano y bizantino, lo visigótico, lo carolingio y, por supuesto, la musulmana.

Han llegado hasta nosotros veintisiete *Beatos* de los cuales veinticuatro conservan miniaturas. En el siglo X, más concretamente del año 922 al 975, se admiten tres: el *Beato de Morgan* (Biblioteca Morgan de New York) hecho por Magius, de ahí que se le conozca también como *Beato de Magio*, en San Miguel de Escalada en el año 922. El *Beato de Tábara* empezado por Magius en el 970 y terminado a la muerte de éste por sus discípulos: el presbítero Emeterio y la monja Eude (también conocida como Ende o En) que se encuentra en el Archivo Histórico Nacional de Madrid. Y el *Beato de Gerona* del 975, de Emeterio y Eude, conservado en la catedral de Gerona¹³⁸.

El monasterio de San Salvador de Tábara fue un cenobio donde la comunidad era de ambos sexos. Aquí llegaron a convivir, simultáneamente, seiscientos religiosos, entre monjes y monjas. Aunque su historia sólo dura un siglo, este período es de gran esplendor, creándose un importantísimo taller de copia y miniado de libros. De él salió un grupo de códices, considerándose como uno de los más valiosos de todos los que se conservan. En este enclave se iluminaron y caligrafiaron los *Beatos* en los que trabajaron el maestro Magius y sus discípulos: los miniaturistas Emeterio y la monja Eude, el escriba Senior y otros anónimos.

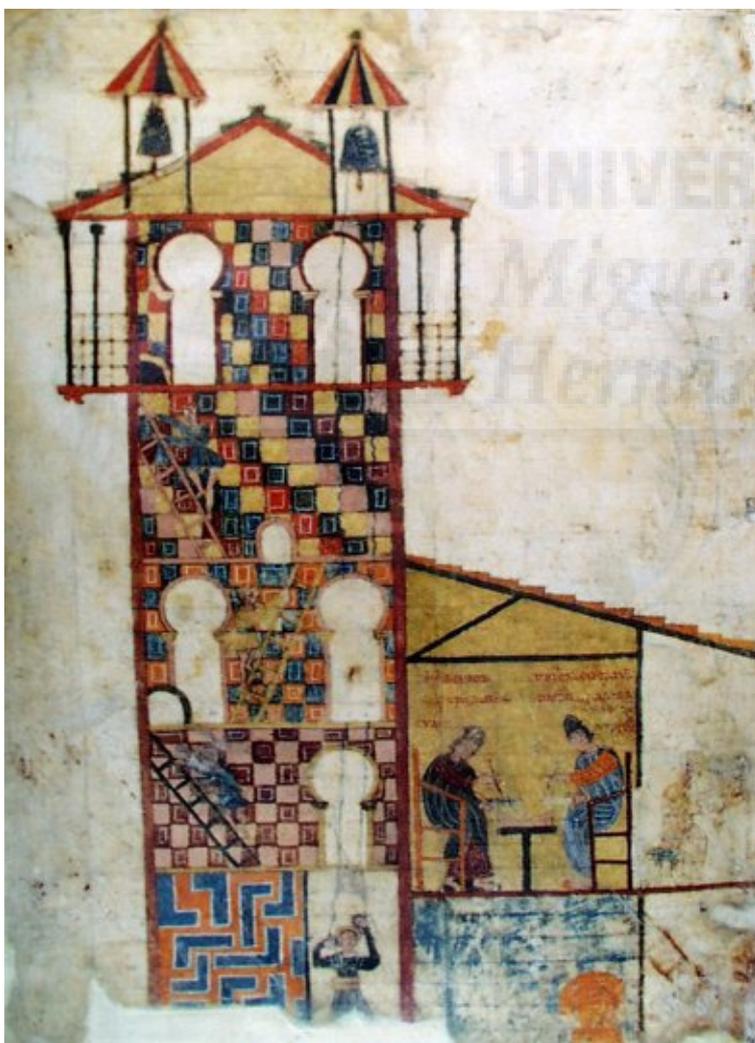
En uno de los manuscritos salidos de este cenobio y que lleva su nombre, *Beato de Tábara*, se representó la propia torre del monasterio y su escritorio anejo, la más antigua y precisa imagen que se conserva de un *scriptorium* de la Alta Edad Media europea. Allí dos monjes aparecen ejerciendo la tarea de la escritura, precisamente los autores que concluyeron el códice: el escriba **Senior** y el miniaturista **Emeterio** con la inscripción: "Donde está el presbítero Emeterio tan fatigado" (*Ubi Emetirius presbitersi fatigatus*)¹³⁹.

¹³⁸ Del *Beato de Gerona* y de la ilustradora Ende hablaremos después, en el punto sobre las anotaciones y las firmas, pp. 114 y 115.

¹³⁹ DOMINGUEZ BORDANA, J., y ANAUDE LASARTE, J., "Miniatura, Grabado. Encuadernación". *Historia Universal del Arte Hispánico*, Madrid, 1958, p. 28. (Anotación y traducción recogida por: RINCÓN GARCÍA, Wifredo. *El autorretrato en la pintura española: De Goya a Picasso*. Fundación Cultural MAFRE Vida, Madrid, 1991).

Aquí tenemos otro autorretrato donde el ilustrador aparece junto su compañero en plena actividad creadora dentro de la torre monacal. Se aprecian los pisos con arco de herradura, las escaleras por donde está subiendo un monje y sus campanas que, desde abajo, otro miembro de la comunidad está volteando. A la derecha del *scriptorium* hay otros departamentos con más personajes que no se pueden apreciar bien por su estado deteriorado; quizás allí esté Eude, compañera de Emeterio y Senior en este monasterio de Tábara, de cuya obra nos ocuparemos en el punto siguiente¹⁴⁰. Este manuscrito se encuentra en el Archivo Histórico Nacional de Madrid.

El hecho de autorretratarse ejerciendo su profesión es algo habitual entre los artistas, como hemos visto en Egipto e iremos viendo a lo largo del trabajo. Julián Gállego¹⁴¹ justifica esta actitud desde el momento en que el autor comienza a luchar por un prestigio social derivado de una actividad dirigida por la mente y por ello noble. Emeterio en la inscripción asevera la fatiga que conlleva esa actividad mental que implica la creación y, por otra parte, al escribir su nombre quiere ser reconocido. En esta época, como ya hemos mencionado, el artista suele estar en el anonimato y trabaja integrado en la organización monacal, aspecto que también aparece reflejado en este dibujo, al aparecer con un compañero y dentro de la torre del convento.



El iluminador **Emeterio** y el escriba **Senior** trabajando. *Beato de Tábara*. Hacia 970. Archivo Histórico Nacional, Madrid.

¹⁴⁰ Véanse las páginas 114 y 115.

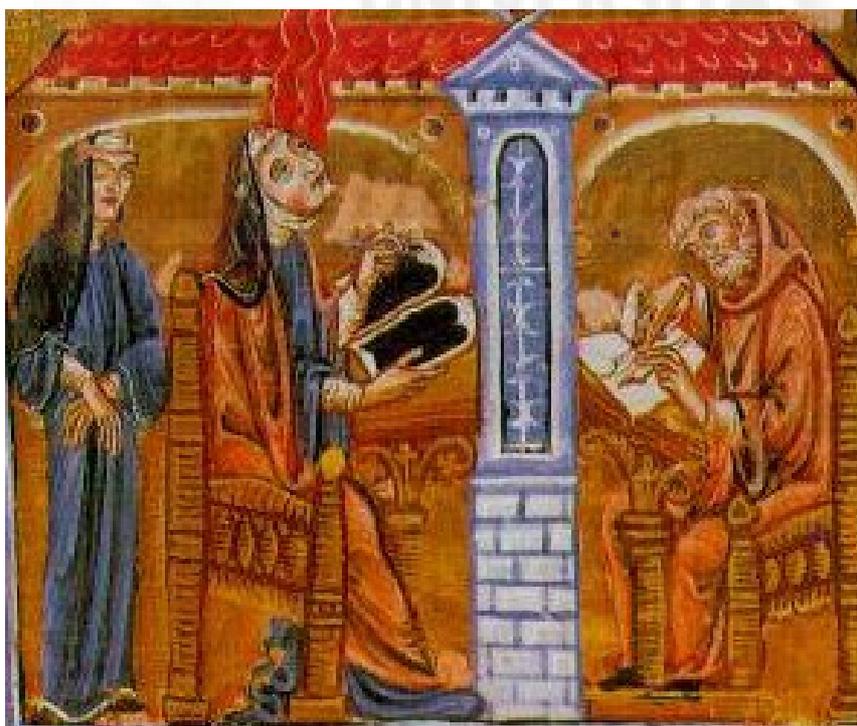
¹⁴¹ GÁLLEGO, Julián, *El pintor de artesano a artista*, Madrid, 1978 (Recogido por RINCÓN GARCÍA, Wifredo. *El autorretrato en la pintura española: De Goya a Picasso*. Fundación Cultural MAFRE Vida, Madrid, 1991).

Hildegarda de Bingen (1098-1179), abadesa benedictina alemana, es otro ejemplo de autorretrato ejerciendo su profesión, en este caso, en compañía de su colaborador y confesor, el monje **Volmer**. Hildegarda desarrolló una intensa labor religiosa, científica, artística e incluso política. Fundó dos monasterios y mantuvo correspondencia con reyes, emperadores y papas. Escribió libros sobre los Evangelios, vidas de santos, la regla de San Benito, ciencias naturales y el cuerpo humano y sus enfermedades. La abadesa benedictina es también conocida como Santa Hildegarda, aunque no llegó nunca a ser santificada. Durante toda su vida experimentó visiones y episodios de éxtasis místico que interpretó como una iluminación divina y que relató y plasmó como alegóricas iluminaciones en algunas de sus obras: *Scivias* (c. 1141-1151), *Liber Divinorum operum simplicis hominis* (c. 1165-1175) y *Liber vitae meritorum*¹⁴².

En sus *Scivias*, abreviatura de *Conoce los caminos del Señor (Scito Vias Domini)*¹⁴³, una apocalíptica visión alegórica del mal y el fin del mundo, aparecen sus autorretratos en el momento de recibir y transcribir sus visiones.

Hildegarda escribe: “El pintor, a través de las imágenes de su pintura, muestra a los hombres las cosas que son invisibles” (*velut pictor ea quae invisibilia sunt per imagines picturae suae hominibus declarat*)¹⁴⁴.

En una de sus miniaturas la religiosa aparece recibiendo la palabra de Dios y narrando sus visiones a Volmer, su colaborador y confesor, mientras ella misma las ilustra para expresarse mejor y explicar aquello que no podía hacer por medio de las palabras.



Hildegarda recibiendo la palabra de Dios, detalle de la primera visión. La autora dibuja las impresiones de su experiencia, mientras **Volmer** escribe los relatos de sus *Scivias*. c. 1141-1151.

¹⁴²Véase HILDEGARDA DE BINGEN I. Las obras de Hildegarda de Bingen “El arte de Hildegarda de Bingen (o Dios, el artista)” en la Web http://informatica.inspt.utn.edu.ar/hildegarda/Arte_de_Hildegarda.htm#seis).

¹⁴³ HILDEGARDA DE BINGEN *Scivias Domini: Conoce los caminos del Señor*.

En la página Web <http://informatica.inspt.utn.edu.ar/hildegarda/Scivias.htm>.

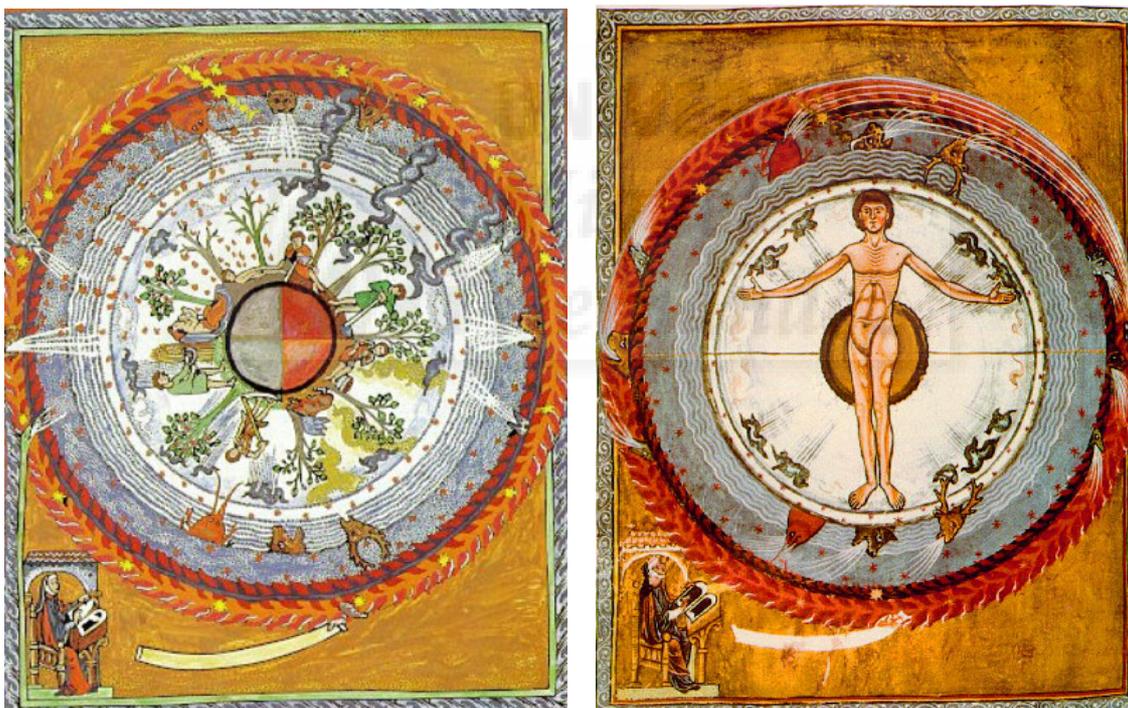
¹⁴⁴ BINGEN, Hildegard, *Scivias* III. En la Web http://www.hildegardadebingen.com.ar/Scivias_I_4_1_det.htm.

En algunas de sus iluminaciones, como en “El árbol de la vida” y “El Ser humano Universal”, aparece su imagen en un pequeño recuadro en la parte inferior izquierda de sus dibujos, con el hábito de monja, enmarcada por la arquitectura y con el libro donde plasma sus visiones en las manos.

Sus tres grandes libros de visiones, entre ellos el célebre *Scivias*, describen un universo infinito, en plena expansión.

“A veces, dentro de esta luz, contemplo otra que llamo ‘La Luz Viviente en sí misma’... Y cuando la contemplo, toda tristeza y dolor desaparece de mi memoria, y vuelvo a ser una simple doncella y no una anciana”, escribe Hildegarda Bingen en su *Scivias* III.

Hemos encontrado muchas interpretaciones sobre los escritos y las visiones de esta monja desde diferentes campos (médico, psicológico, religioso, etc.) y parece que existe una relativa unanimidad respecto a la explicación de sus visiones, pues la mayoría de autores las atribuyen solamente a auras migrañosas¹⁴⁵ que también podrían explicar los éxtasis. A pesar de todas estas controversias, hay total unanimidad al reconocer la grandeza de su persona y su obra.



Hildegarda de Bingen, “El árbol de la vida” (I, 4, fol. 38) y “El Ser humano Universal” (I, 2, fol. 9), *Liber Divinorum Operum*, c. 1165-1175. Biblioteca Estatal, Lucca, Italia.

¹⁴⁵ Véase EZPELETA, David. “Las enfermedades de Santa Hildegarda de Bingen” (*Saint Hildegard of Bingen's diseases*). Este trabajo se publicó en 2001 como artículo histórico en la revista de cefaleas KRANION. (En <http://www.infodoctor.org/neuro>). Para ampliar la información sobre Hildegarda Bingen consúltese: CHADWICK, Whitney, *Mujeres, arte y sociedad*. Ed. Destino, Barcelona, 1992, pp. 59-62. PÉRONOUD, Régine, *Hildegard de Bingen: Conciencia inspirada del siglo XII*. Ed. Paidós Ibérica, Barcelona, 1998. HILDEGARD de Bingen. <http://www.hildegard.org/>. Johannes Gutenberg University HILDEGARD de Bingen / Azucena FRABOSCHI, Adelina. <http://www.hildegardadebingen.com.ar/> FISCHER, María Raquel, *El testimonio de una vida: Hildegarda de Bingen (1098 - 1179)* Universidad de Chile. En la Web <http://www.uchile.cl/facultades/filosofia/publicaciones/cyber>.

Otra artista alemana, la escritora e ilustradora **Herrada de Landsberg** (Herrad von Landsberg), aparece igualmente junto a sus compañeras, las monjas de su congregación. Herrada de Hohenburgo, como también se la conoce, vivió entre los años 1125 y 1195. Fue profesora activa y una figura modelo en su comunidad, donde ejerció de abadesa del convento de Santa Odilia en Hohenburgo (Alsacia), desde el año 1167 hasta su muerte. Hacia 1170-1195, escribió en latín una enciclopedia ilustrada llamada *Jardín de placeres* (*Hortus Deliciarum*).

Este complejo trabajo enciclopédico de material bíblico, moral y teológico estaba acompañado por varios cientos de miniaturas que representaban escenas bíblicas y figuras alegóricas, así como un retrato de Herrada con las monjas de Hohenburgo. Refiriéndose a ellas de forma metafórica como abejas, describió el libro de la manera siguiente: “dibujé muchas flores de la escritura sagrada y filosófica en este libro... y lo he unido a la alabanza Cristo y la iglesia, y a su disfrute”¹⁴⁶.

El manuscrito original, que se conservaba en la Biblioteca Municipal de Estrasburgo, fue destruido por el fuego durante el bombardeo de la ciudad en 1870, pero sobrevivieron las notas y los dibujos de las ilustraciones hechas por los eruditos antes de su destrucción. Puesto que hay una relación cercana entre el texto e imagen, se cree que Herrada participó directamente en la ilustración, aunque esto no es totalmente seguro. Los manuscritos *Hortus Deliciarum* de Herrada, junto con *Scivias* de Hildegarda de Bingen fueron considerados innovadores en el siglo XII e influyeron en la escuela de pintura de Alsacia.

En estos primeros autorretratos, muy simbólicos, donde las anotaciones escritas nos confirman que se trata del propio autor, vemos a los iluminadores junto a sus compañeros los escribas en diferentes actitudes: trabajando, presentando su trabajo o brindando por la conclusión de su obra.



Herrada de Landsberg con las monjas de Hohenburgo, *Jardín de placeres* (*Hortus Deliciarum*), c. 1170- 1195. Copia del original destruido por el fuego en 1870. Biblioteca Municipal de Estrasburgo.

El autorretrato junto a los colegas es bastante frecuente en esta época pues los trabajos se compartían entre varios artistas. Más adelante, en el capítulo de la pintura veremos como Giovanni Bellini se autorretrata junto a Andrea Mantegna en la *Presentación de Jesús en el Templo*, Filippino Lippi lo hace junto a Botticelli en los frescos del *Carmine*, Luca Signorelli con Fra Angélico en los frescos de la *Historia del Anticristo*, Rafael se introduce junto a Leonardo y Miguel Ángel en la *Escuela de Atenas*, Veronés se autorretrata tocando con Tintoretto y Tiziano en *Las Bodas de Caná*, Max Ernst en *La reunión con los amigos* (*Au rendez-vous des amis*) o Guillermo Pérez Villalta en *Alegoría del arte y la vida o del presente o del futuro*, entre otros muchos que siguieron su ejemplo¹⁴⁷.

¹⁴⁶ En CHADWICK, Whitney, *Mujeres, arte y sociedad*, op., cit., pp. 56-58.

¹⁴⁷ Véase el apéndice de imágenes, pp. 12 y 13.

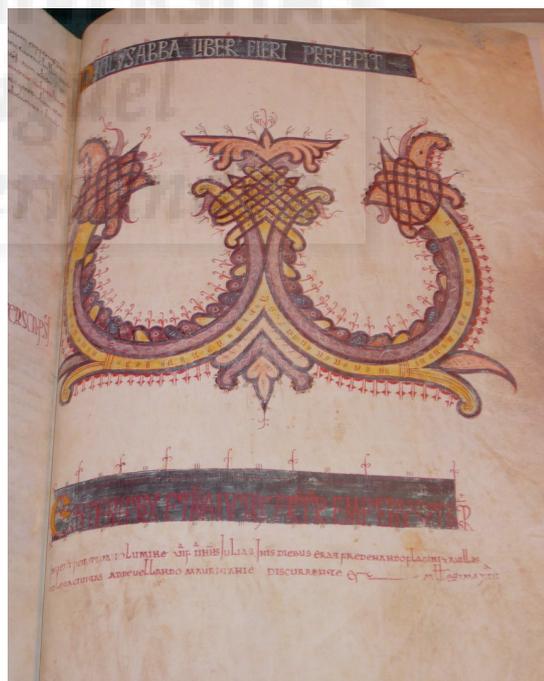
III.2.2 Firmando su obra

Otros iluminadores dejaron su *presencia* en los trabajos que estaban realizando, incorporando en ellos su firma y sus anotaciones. Así lo hizo la monja **Eude** (Ende o En) autora de una serie de miniaturas que ilustran los manuscritos sobre el Apocalipsis de San Juan. Compañera de Emeterio y Senior, Eude firmó su obra con anotaciones como: “Ende pintora y sierva de Dios y Emeterio presbítero” (*Ende pintrix et Dei a (d) intrix et Emeterius presbiter*)¹⁴⁸. La inscripción aparece en el colofón, junto a la letra omega, del códice llamado *Beato de Gerona*, mencionado anteriormente. Ésta es una de las pocas ocasiones, de esta época, donde el artista deja firmado su trabajo y una de las primeras obras de la historia del arte que aparece firmada por una mujer. Poco se sabe de esta pintora, ni siquiera su nombre exacto: Eude, Ende o En, pero gracias a su firma sabemos que fue ella quien dirigió el proceso de elaboración del *Beato* y que se terminó en el año 975. Eude es la única mujer conocida ilustradora de un *Beato*.

Por mandato del abad Domingo, Eude y a sus compañeros ilustraron este famoso códice con escenas del Apocalipsis, probablemente en el Monasterio de Tábara en la provincia de Zamora, cuya torre dibujó Emeterio como hemos visto antes¹⁴⁹. Por tanto, se cree que su origen es leonés y que fue donado a la Catedral de Gerona en 1078 donde se encuentra hasta hoy. El *Beato de Gerona* tiene 568 páginas escritas a dos columnas y 114 miniaturas, algunas de ellas a toda página e incluso a doble página, siendo el *Beato* con más ilustraciones conservadas.



Eude, *Beato de Gerona*, Preliminares, letra Alfa, Maiestas Domini y retratos de los autores, fol. 19r, Catedral de Gerona.



Colofón del *Beato de Gerona* con la letra Omega y la firma de **Eude**, fol. 284r, año 975, Catedral de Gerona.

¹⁴⁸ En VV AA, *Historia del arte*. Tomo 3. Ed. Salvat, Barcelona, 1979, pp. 148 y 149.

Otras referencias:

CHADWICK, Whitney, *Mujeres, arte y sociedad*, op., cit., p. 47.

HELLER, Nancy G., *Women Artists: An Illustrated History*. New York: Abbeville Press, 1997, p. 20.

MINER, Doroth Anastaise y sus hermanas: *Arte de las mujeres de la edad media*. En la página Web: www.csupomona.edu/~plin/women/medieval.html.

¹⁴⁹ Véase la página 110.



Detalle del colofón del *Beato de Gerona* con la firma de la monja **Eude**: “Eude pintora y sierva de Dios y Emeterio presbítero” (*Eude pintrix et Dei a (d) intrix Emeterius presbiter*), fol. 284r, año 975, Catedral de Gerona.

Tres cuartos de siglo más tarde, **Facundo**¹⁵⁰, siguiendo el ejemplo de Eude, dejó su firma en el colofón del manuscrito llamado *Beato de Fernando I y doña Sancha*. Este códice de colores violentos fue realizado por Facundo para los reyes de Castilla y León en cuya biblioteca trabajó hasta su muerte. Facundo firmó sólo como *scriptor*, pero no aparece ningún otro nombre que haga referencia al iluminador, por lo que el término *scriptor* es posible que aquí englobe también la tarea de iluminación del manuscrito. Recordemos que estos códices son versiones sobre los comentarios que el Beato de Liébana realizó en el siglo VIII sobre el Apocalipsis de San Juan, por esto hay una cierta semejanza entre los realizados por Eude y los de Facundo.

Facundo nos dice que terminó su trabajo en el año 1047. Diez años antes Fernando I había sido coronado *imperator* del reino de León. Quizás fuera este aniversario el motivo que impulsó a Fernando y Sancha a patrocinar una obra tan espectacular, ya que contiene 98 miniaturas de influencias europeas. Este códice se conservó en la Colegiata de San Isidoro de León hasta que Felipe V, en la Guerra de Sucesión, lo requisó y envió a la Biblioteca Real. Actualmente se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid¹⁵¹.



Facundo deja su firma en una ilustración que decora el códice denominado *Beato de Fernando I*, iluminado por Facundo en el *scriptorium* de San Isidoro de León. Siglo XI. Biblioteca Nacional, Madrid, Cód. Vtr.14-2.

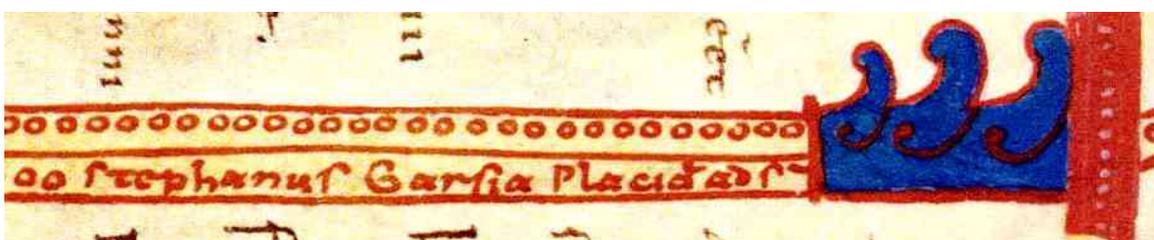
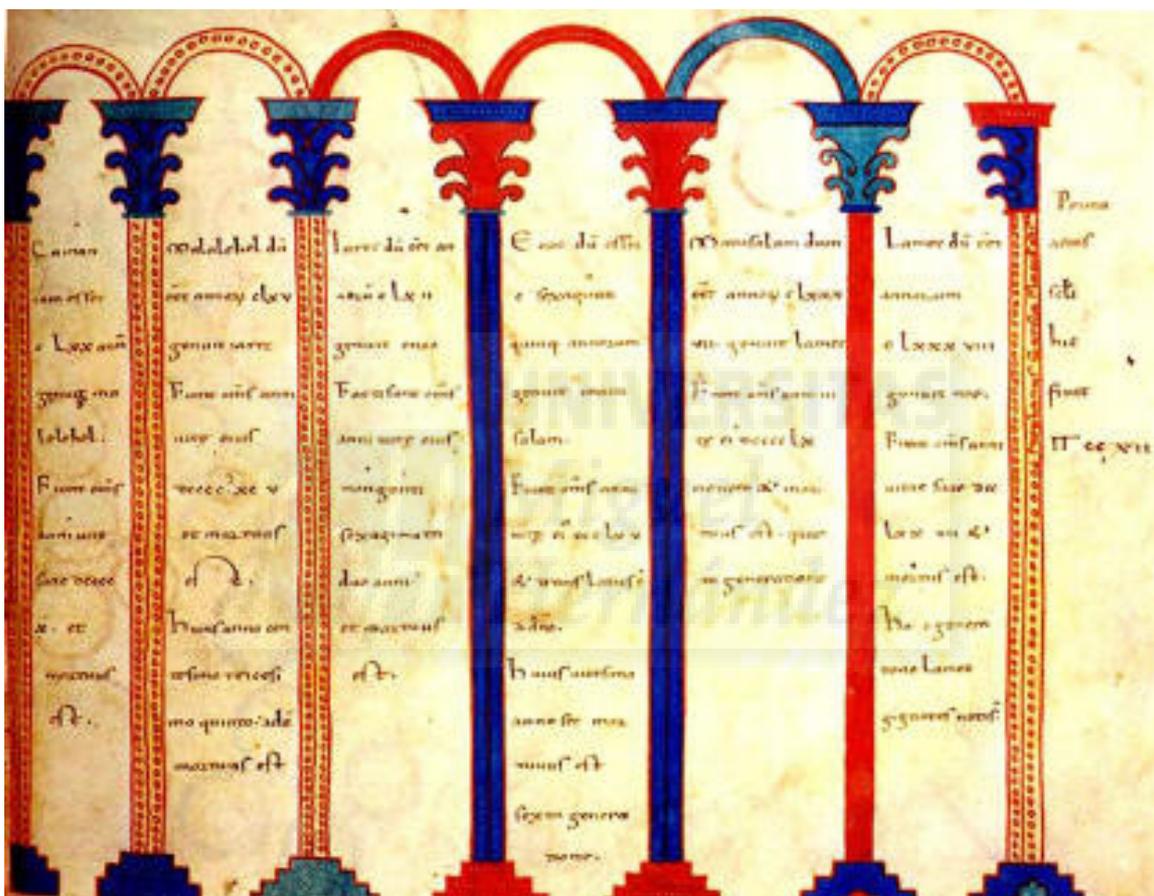


¹⁵⁰ Sobre este autor consúltese: MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. *Historia de Arte*. Tomo I. Ed. Gredos, Madrid, 1996, p. 504.

¹⁵¹ Véase la página Web: www.moleiro.com/detailed_information/BLFIYDS/es/Beato_de_Fernando_I.html

Otro ejemplo de una obra firmada por su autor lo encontramos en el *Beato de Saint-Sever* realizado hacia el año 1060 por **Stephanus Garsia**, hoy en la Biblioteca Nacional de París. En la miniatura del folio 6, en la última columna a la derecha de un tablero genealógico, el autor pone su nombre: *Stephanus Garsia Placid(us)*¹⁵² adaptando la escritura a la composición. Se cree que Stephanus fue a la vez el copista y su ilustrador.

Aquí presentamos un detalle de la columna firmada, cambiando su posición para facilitar su lectura. Vemos como el artista ha jugado con el punteado del fuste para integrar su nombre en la decoración.



Stephanus Garsia firma en la última columna del “Tablero genealógico”: *Stephanus Garsia Placid(us)*. Fol. 6 del *Beato de Saint-Sever*, c. 1060. Biblioteca Nacional de Francia, París. Abajo: detalle de esta columna firmada rotada 90°.

¹⁵² En la *ENCYCLOPÉDIE DE LA LANGUE FRANÇAISE*: <http://www.encyclopedie-universelle.com/beatus-liebana5.html>

III.2.3 Dentro de los laberintos

El Laberinto, formando figuras geométricas, es uno de los símbolos más viejos de la humanidad y que más ha fascinado al hombre de todas las épocas. Desde la más remota antigüedad hay laberintos grabados en la roca o en el barro; se pinta sobre cerámica o se construyeron colocando piedras en el suelo. También los iluminadores de los manuscritos medievales dibujaron este tipo de artificios para introducir su nombre o sus mensajes.

En una gran ilustración laberíntica a toda página del códice *Moralia in job* realizado por **Florencio** en el monasterio de Valeránica en el año 945, aparece el nombre del autor en una frase que se puede leer en todas las direcciones: “Florencio indigno de ser recordado” (*Florentius indignum memorae*)¹⁵³.

A pesar de su modestia Florencio dejó su imagen y su nombre en varias ocasiones; recordemos que al principio de este capítulo ya le vimos¹⁵⁴ junto a Sancho alzando su copa debajo de la letra omega en el colofón de la *Biblia de León* del 960.

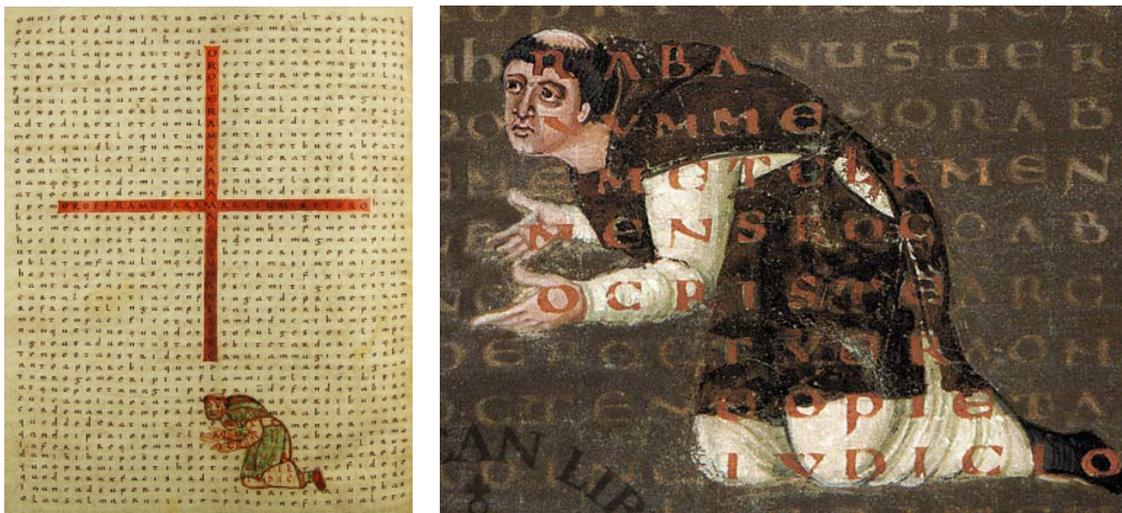
Florencio recibe las influencias de la miniatura carolingia, sobre todo de Rabano Mauro, el autor de los laberintos más importante de la historia.



Laberinto realizado por **Florencio**: “Florencio indigno de ser recordado” (*Florentinus indignum memorae*), en el códice *Moralia in Job*, año 945. Biblioteca Nacional, Madrid.

¹⁵³ En BANGO TORVISO, Isidro G., *El prerrománico en Europa*. Historia 16, Madrid, 1989, pp. 116-120.

¹⁵⁴ Véase la página 106.



Rabano Mauro, manuscrito *De Laudibus Sanctae Crucis*, donde el autor pide a Dios que le justifique (*Rabanum memet clemens rogo, Criste, tuere, O pie iudicio*). Fulda, 831-840. A la izquierda copia de la Biblioteca Histórica de la UCM. Mss. 131, fig. XXVIII. El detalle de la derecha pertenece al códice de la Biblioteca del Vaticano Reginense latino 124.

De laudibus Sanctae Crucis es la colección de laberintos más extensa que se conoce, obra de **Rabano Mauro** abad de Fulda, realizado en la primera mitad del siglo IX, en cuyo final hay una cruz y un monje a su pie adorándola: es la imagen del propio autor. En la cruz en rojo se puede leer el siguiente ruego: *Oro te ramus aram ara sumar et oro*. Lo más interesante es que se trata de un anacíclico o retrógrado perfecto, lo que permite la lectura invertida letra a letra con el mismo resultado. Ello supone que podemos iniciar la lectura por cualquiera de los cuatro vértices de la cruz sin alterar la frase. Además, las letras que hay en la superficie del monje arrodillado, también en rojo, forman el texto: *Rabanum memet clemens rogo, Criste, tuere, O pie iudicio*, donde el autor pide a Cristo que le justifique. Según la traducción de Paul Zumthor diría: “Te suplico, oh Cristo en tu clemencia y bondad que me perdones, a mí Rabano”¹⁵⁵.

Las imágenes que aquí presentamos corresponden al manuscrito 131 de la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid, copiado probablemente en Salzburgo en escritura carolingia del siglo IX. El detalle proviene del códice de la Biblioteca Vaticana Reginense latino 124, escrito en Fulda entre los años 831 y 840¹⁵⁶.

III.2.4 Como donante

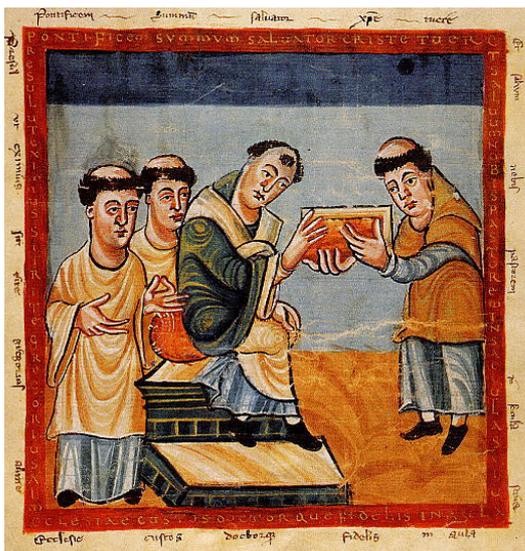
Además del autorretrato en el laberinto, Rabano Mauro se dibujó como donante, ofreciendo su trabajo a sus patrocinadores. Lo interesante de estos autorretratos es que podemos compararlos para apreciar el parecido y sin duda se le reconoce perfectamente.

¹⁵⁵ ZUMTHOR, Paul, *Langue, texte, énigme*, Paris, 1975, pp. 28-32

¹⁵⁶ Sobre esta obra consúltese:

SÁNCHEZ MARIANA, Manuel. *Manuscritos que pertenecieron a Isabel la Católica en la Biblioteca de la Universidad Complutense*. www.ucm.es/BUCM/foa/pecia/num3/Articulos/articulo01.htm

CARVAJAL GONZÁLEZ, Helena, *De Laudibus Sanctae Crucis* de Rabano Mauro. Manuscrito 131 de la Biblioteca Histórica de la U.C.M.: Una aproximación iconográfica. 05/04. Versión digital en la Web eprints.ucm.es/5786/1/de_laudibus.pdf – 2005. DEL RENACIMIENTO CAROLINGIO AL SIGLO X. Algunos fundamentos del artificio en el Renacimiento Carolingio. Capítulo IV. 4.1. En: www.boek861.com/lib_cozar/p2_c4.ht



Rabano Mauro presenta su trabajo al Papa Gregorio IV. *De Laudibus Sanctae Crucis*. Fulda, c. 831-840. Biblioteca Nacional de Austria, Viena. Ms. 652, fol. 2.



Rabano Mauro, junto a su maestro Alcuino de York, entrega su libro al arzobispo Edgardo. *Códice Fuldensis*, c. 831-840. Biblioteca Nacional de Austria, Viena.

En las representaciones donde el autor aparece como oferente, su forma iconográfica es mucho más limitada y simple que en las composiciones imperiales, reduciéndose generalmente a una imagen de ofrenda de la obra hecha por los escribas e iluminadores que la llevaron a cabo. Así se representa **Rabano Mauro** (Hrabanus Maurus) junto a otros dos compañeros, presentando su trabajo al Papa Gregorio IV, en *De Laudibus Sanctae Crucis* (Biblioteca Nacional de Austria, Viena).

En otra iluminación del llamado *Códice Fuldensis* fechado hacia los años 831-840, Rabano Mauro aparece entregando su libro al arzobispo Edgardo acompañado por su maestro Alcuino de York¹⁵⁷. Éste pasa la mano por la espalda del alumno en tono afectivo, mientras el arzobispo les da su bendición. Alcuino y Edgardo aparecen con el pelo y la barba blanca para representar su avanzada edad. Resulta curioso como en esta imagen apenas se aprecia el sentido de la jerarquía. Aunque Edgardo está sentado, si lo comparamos con el *Códice Egberto*, que veremos a continuación, aquí apenas se aprecia la diferencia de tamaño entre los diferentes rangos.

Rabano Mauro¹⁵⁸ (Maguncia, c. 779 - Winkel, 856) enseña y es director en la escuela abacial de Fulda hasta que en el año 822 es nombrado abad del mismo convento. Obligado a dimitir de este cargo por motivos externos y políticos, se retira y escribe. En el 847 es elegido arzobispo de Maguncia, puesto que ocupa hasta su muerte. Mauro desarrolló la teología, la poesía y la literatura bíblica, realizando comentarios sobre las Sagradas Escrituras. Miembro de la orden benedictina, su obra más famosa es *De institutione clericorum*. Se le concede el título honorífico de "Praceptor Germaniae" por ser uno de los principales autores del Medievo alemán.

¹⁵⁷ Alcuino de York, (York 735 - Tours 804) fue un teólogo, erudito y pedagogo anglosajón, afincado en el Imperio Carolingio. Fue nombrado abad del monasterio de Tours y allí fue el maestro de Rabano Mauro. Era el brazo derecho de la política educacional del Emperador Carlomagno y el principal representante del Renacimiento carolingio.

¹⁵⁸ Para ampliar la información sobre este autor véase:

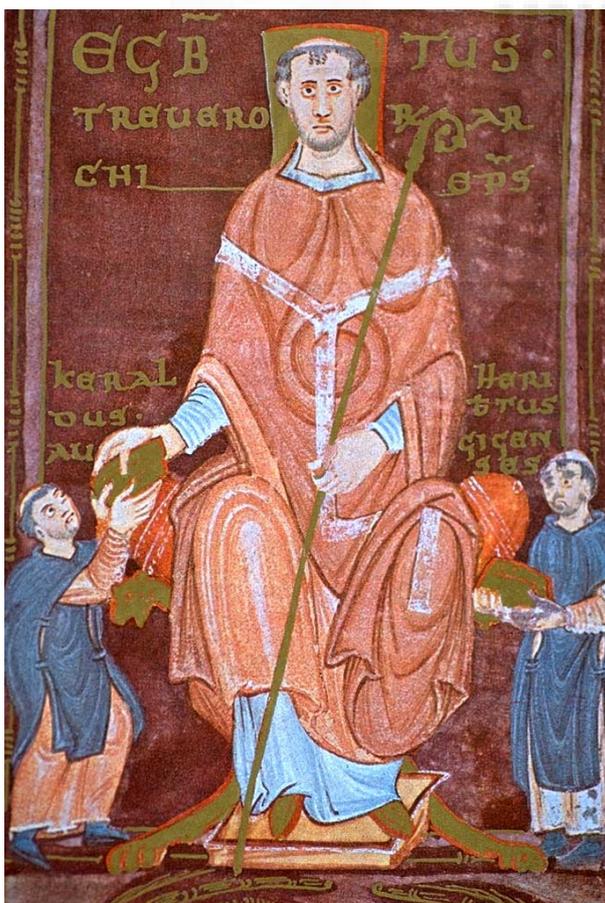
NAVARRO GIRÓN, María Ángeles (1989), *La Carne de Cristo: el misterio eucarístico a la luz de la controversia entre Pascanio Ratramino, Rabano Mauro y Godescalco*, Universidad Pontificia de Comillas de Madrid.

MAURO, RABANO (1995), *Figurae*, Universidad de Murcia. Servicio de Publicaciones.

Los monjes **Keraldo** y **Heriberto**, autores del *Códice Egberto* (Biblioteca de Tréveris), también se representan como oferentes de su códice a Egberto de Tréveris. Aquí los dos monjes siguen la fórmula clásica de los oferentes teniendo el códice en una mano y ofreciéndolo con humildad a su superior. Un letrado nos explica que eran ellos quienes entregaban el obsequio (*qui tibi dat munus*) y sus nombres *Keraldus* y *Heribertus*¹⁵⁹. Este códice está fechado hacia 977-993 y pertenece al estilo otoniano.

Esta composición sí atiende al sentido de la jerarquía, convencionalismo respetado por la plástica del momento. Dios, emperador, nobles y pueblo se representan a escala de mayor a menor, con un sentido de la jerarquización perfectamente acusado en el tamaño o en una disposición de los personajes ordenados de arriba abajo según su rango. La figura del arzobispo de Tréveris, Egberto, grande y centrada destaca en la ilustración donde dos pequeños personajes, los monjes Keraldo y Heriberto, los autores de la obra, le ofrecen el *Códice Egberto*. Estos modestos personajes que son los auténticos protagonistas del renacimiento pictórico otoniano, los conocemos en ocasiones por sus nombres, aunque en muchas otras se mantienen en el anonimato.

Durante el siglo X, la pintura otoniana se considera como un renacimiento de la pintura carolingia de la que toma su expresividad, fundiéndolo con la iconografía romana y bizantina que aporta su típica solemnidad. Abundan entre sus miniaturas los paisajes, los motivos arquitectónicos y los retratos de emperadores. Otón quedó escandalizado por el estado de la liturgia en Roma, así que encargó el primer *Libro Pontifical*, un libro litúrgico que contenía oraciones e instrucciones sobre el rito.



La mayor parte de las cincuenta y una imágenes del evangelario llamado *Códice de Egberto*, hecho para el arzobispo de Tréveris en la década de los años ochenta del siglo X, fueron realizadas por estos dos monjes. Su *scriptorium* estaba situado en el monasterio de Reichenau, sobre el lago Constanza y era el más destacado de la época.

El *Códice Egberto* narra los eventos de la vida de Jesucristo en Europa occidental, con una fusión de estilos que incluyen las tradiciones carolingias, así como rasgos de influencias insulares y bizantinas. Desde el 2003, estos manuscritos producidos en el monasterio de Reichenau forman parte del Programa Memoria del Mundo.

Los monjes **Heriberto** y **Keraldo** entregan su obra al arzobispo de Tréveris. Iluminación del *Códice de Egberto*. Hacia 977-993, Biblioteca de Tréveris. Ms. 24.

¹⁵⁹ BANGO TORVISO, Isidro G., *El prerrománico en Europa*, op., cit., pp. 78-85.

Otro importante *scriptorium* monástico que floreció en la época otoniana produciendo manuscritos, es el de Colonia, donde a principios del siglo XI se elaboraron evangelarios para la abadesa **Hitda de Meschede**.

La abadesa era una figura importante para el desarrollo cultural de la Edad Media, pues no solo eran las creadoras del diseño y patronas para la elaboración de manuscritos, sino que servían de modelo para otros.

Hacia 1025, Hitda de Meschede¹⁶⁰, abadesa de la Abadía de Santa Walburga, se pinta ofreciendo su obra *Historias Evangélicas* a la patrona del convento. Hitda confirma su presencia escribiendo su nombre encima de su cabeza, ya que el reconocimiento por su aspecto físico no sería suficiente. En este caso la artista no se vuelve al espectador, como lo harán más adelante los pintores del primer Renacimiento, por lo que pensamos que, como algunos de sus antecesores, se pintó “de memoria”, usando únicamente la imagen simbólica para representarse. En la anotación hace constar también su cargo. Al igual que Emeterio incorpora la arquitectura en su obra, así como la viveza cromática y el empleo del oro, todo ello muy característico de las miniaturas de esta época de principios del siglo XI. Este códice se encuentra en la Biblioteca de Darmstadt.



La Abadesa **Hitda de Meschede** ofrece su obra, *Historias Evangélicas*, a Santa Walburga. Hacia 1025. Biblioteca de Darmstadt, ms. 1640.

¹⁶⁰ *Ibidem*

Y en la Web: www.meschede.de/stadtinfo/geschichte/b03-hitda-codex.php

III.2.5 Incorporado en las letras capitales

El origen de la decoración de las letras capitales está en el periodo iconoclasta, que se extiende desde el año 726, en que León Isaurio dicta la prohibición de las imágenes como objeto de culto y donde el monje como artista sufre una rígida persecución. Este periodo acaba en el año 843 con Teodora.

Martín González lo explica así: “... la revolución iconoclasta produjo daños lamentables en el arte pictórico. Se destruyen imágenes o se las blanquea. La figura humana desaparece casi enteramente, o si se conserva es en escenas profanas... Una consecuencia muy importante a la lucha contra las imágenes es que se decoran las letras capitales de los textos”¹⁶¹.

Por otra parte, Isidro G. Bango explica las funciones que estas letras decoradas desempeñan en el texto: “Siguiendo modelos tardorromanos, estas letras capitales se convierten en curiosos marcos para escenas que ilustran los párrafos a los que dan inicio. El sentido de la composición de los iluminadores hace que, en algunas ocasiones, la propia letra pierda sus formas caligráficas para mutarse en la figura que representan. Es este motivo de las letras historiadas una gran aportación a la plástica medieval; a partir de estos modelos, la creatividad de los iluminadores románicos y góticos llenarán los libros de hermosas, alucinantes y desbordantes fantasías iconográficas”¹⁶².

Surgidas en el silencio de los conventos y los monasterios donde los artistas fueron entrenados para hacer este trabajo delicado con el alfabeto, letra por letra, al principio la inicial adquiría forma de personaje simbólico y ocupaba toda la parte izquierda de la página, más tarde se fue reduciendo en tamaño y el personaje se sustituyó por ornamentos vegetales.



La monja Guda se dibuja dentro de la inicial D y escribe: “Guda, mujer pecadora, escribió y pintó este libro” (*peccatrix mulier, scripsit et pinxit hunc librum*). Libro de Homilias. Principios del siglo XII. Biblioteca de Frankfurt.

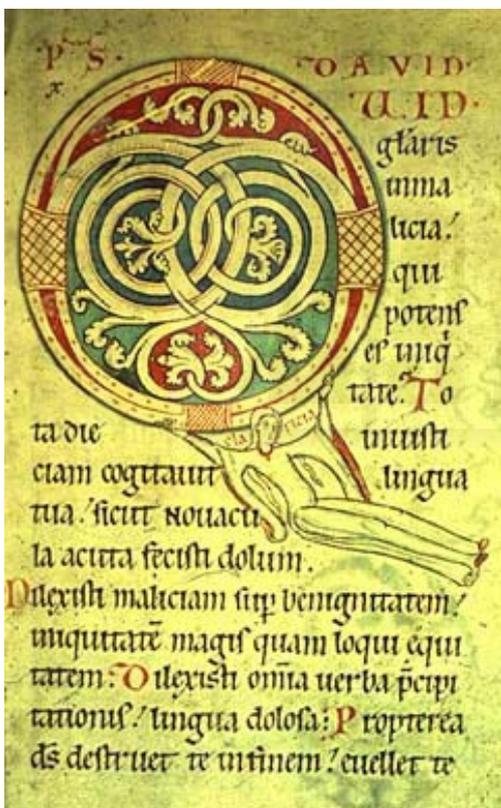
¹⁶¹ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. *Historia de Arte*, op., cit, pp. 320 y 321.

¹⁶² BANGO TORVISO, Isidro G., *El prerrománico en Europa*, op., cit, p. 36.

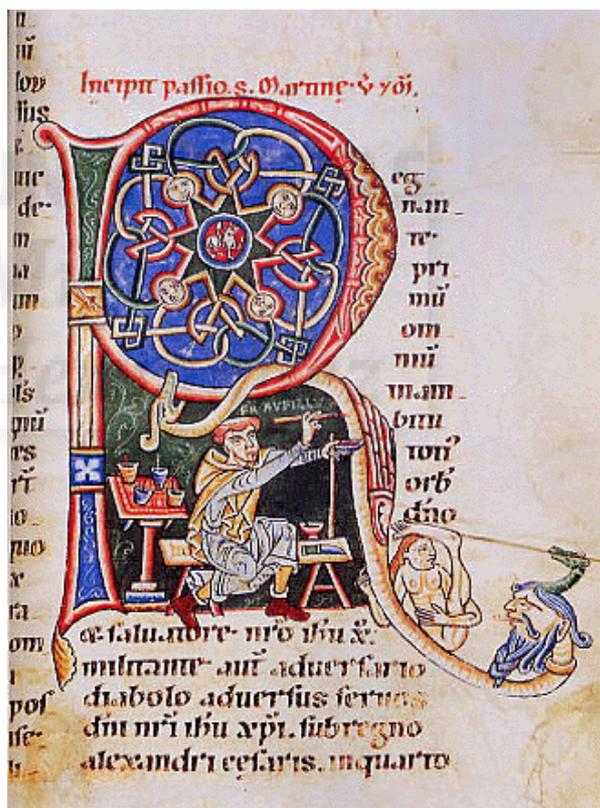
Dentro de la decoración historiada de las letras capitales, tan características en los manuscritos, también se introduce el autorretrato, como el de la monja **Guda**, que da cuenta de su autoría con su imagen, dentro de la letra D y una inscripción: “Guda, mujer pecadora, escribió y pintó este libro” (*peccatrix mulier, scripsit et pinxit hunc librum*)¹⁶³. Con esta inscripción Guda deja constancia de su nombre, su condición de mujer y su trabajo como escritora y pintora. Este autorretrato figura en una de las ilustraciones de un homiliario alemán de principios del siglo XII y se encuentra en la Biblioteca de Frankfurt.

A finales del siglo XII otra iluminación de un salterio de Augsburgo muestra igualmente un autorretrato femenino, el de la monja **Claricia**. En el salmo 51 formando la vírgula de la inicial iluminada Q se columpia en ella y cuyo nombre "Claricia" figura al lado de su cabeza¹⁶⁴.

Por las mismas fechas, hacia 1170-1200, en otro manuscrito (Biblioteca Bodmeriana, Ginebra) aparece un monje dentro de la letra capital R, es **Frater Rufillus** de Weissenan, en la diócesis de Constanza en Ginebra, que se retrata pintando la inicial de su nombre¹⁶⁵.



Claricia en la letra Q. Salmo 51, c. 1200. Galería Walter Baltimore, Augsburgo.



Frater Rufillus pintando la letra R. Ms. 127, fol. 244 (detalle). Weissenan, c.1170-1200, Biblioteca Bodmeriana. Ginebra.

¹⁶³ En: CHADWICK, Whitney, *Mujeres, arte y sociedad*, op., cit., p. 54.

Consúltense también: CHICAGO, Judy y SMITH, Eduart Lucie, *Women and art*. Weidenfeld & Nicolson. Londres, 1999.

¹⁶⁴ PORTUGAL, Ana María. El Renacimiento femenino en el arte, Artículo en *Mujeres Hoy*, 16/01/2003

<http://www.mujereshoy.com/secciones/166.shtml>.

Otras referencias en: www.csupomona.edu/~plin/women/medieval.html. Esta página nos remite a:

SLATKIN, Wendy. *Mujeres Artistas de la Historia*, pp.26-27

ALEXANDER, Jonatán J.G., “iluminadores medievales y sus métodos de trabajo.” New Haven, 1992, 17. Romanesque - Medieval Latin Manuscripts. www.beloit.edu/~classics/museum/WebSite/Bodmeriana127.htm.

¹⁶⁵ GOMBRICH, Ernst, *Historia del Arte*. Alianza Editorial, Madrid, 1984, p. 135.

Hacia el año 1152, el teólogo francés de origen italiano, **Pierre Lombard**, se pintó en la letra C, escribiendo su *Libro de Sentences*. Lombard nació hacia el 1100 en Lumellogno, cerca de Novare, en Italia, en una familia pobre y murió el 20 julio de 1160 en París. Fue profesor, teólogo escolástico y obispo en Francia.



En el marco de su enseñanza, Lombard elaboró, a raíz de un original procedimiento basado en las cuestiones/debates, un método escolástico para formar a los dirigentes de la Universidad y que explica en el *Libro de las Sentences*. Por primera vez en la formación universitaria, se hacía la distinción entre la Escritura y la Teología. Este libro sirvió de modelo a Tomás de Aquino.

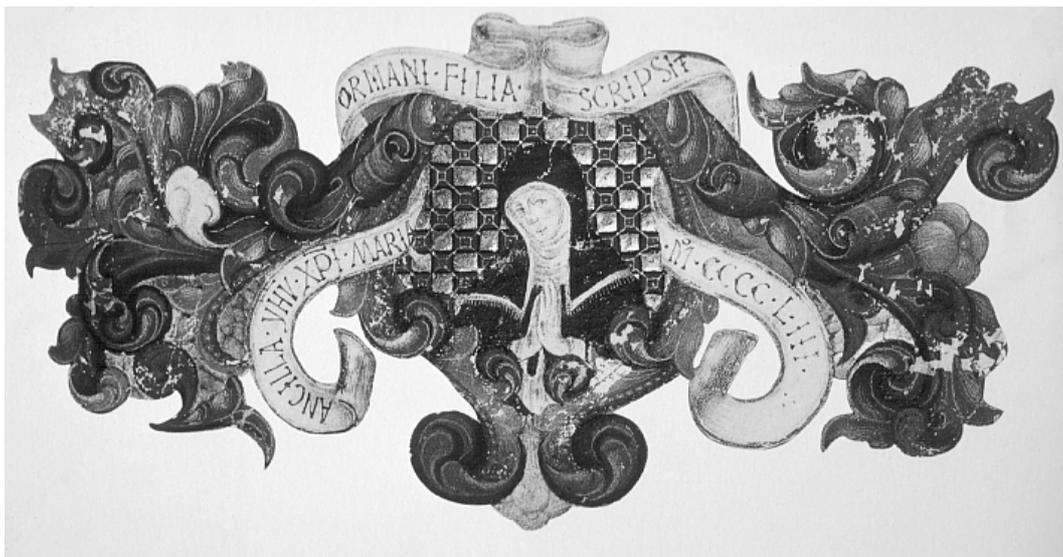
Pierre Lombard escribiendo su *Libro de Sentences*, c. 1152. Ms. 900, fol. 1, BMVR de Troyes (Francia).

Guillermo de Tiro se autorretrata en la decoración de la letra M junto al jovencito Balduino, que reinaría en Jerusalén con el nombre de Balduino IV. Esta iluminación pertenece al libro *Historia de las cruzadas*, publicado en Francia entre los años 1250-1259. En la parte izquierda de la M iluminada, Balduino, con traje oscuro, aparece peleando con otro niño; ambos tienen los brazos con heridas y son animados por otros chicos situados detrás de ellos. En la parte derecha de la letra, Balduino muestra sus brazos sangrantes al clérigo Guillermo, más tarde arzobispo del Tiro, que descubrió que las heridas del muchacho eran lepra.



Balduino IV y **Guillermo de Tiro** en la inicial "M", iluminación de *Historia de las cruzadas*, libro XII, fol. 152v, hacia 1250-1259. Biblioteca Británica, Londres.

Guillermo (c. 1130-85) arzobispo de Tiro escribió historias sobre las últimas cruzadas, describiendo acontecimientos hasta la época de la reconquista de Jerusalén por Saladino (1187). Nació en el reino cristiano de Jerusalén y fue educado en el Oriente Medio, ya que la conquista de Jerusalén había atraído a muchos eruditos occidentales a la ciudad. Era un lingüista notable, además de latín, sabía francés, árabe y griego. Estaba profundamente implicado en los asuntos políticos y eclesiásticos de los reinos cristianos establecidos en el Oriente Medio después de la primera cruzada. En su *Historia de las cruzadas*, Guillermo de Tiro escribió y dibujó sobre los acontecimientos acaecidos en ellas, así como sobre sus experiencias personales al respecto. Su crónica se convirtió en el estándar para la Edad Media.



Maria Ormani, monja agustina de Floréncia, deja su imagen, su nombre y la fecha en la página 89 del *Breviario con calendario* realizado por ella misma.: *ANCILLA · VHV · XPI · MARIA ORMANI · FILIA · SCRIPSIT · M · CCCC · L · III* (*Ancilla Iesu Christi Maria Ormani filia scripsit MCCCCLIII*). Biblioteca Imperial de Viena.

Con el gótico las letras capitales pierden gran parte de su decoración y en cambio aparecen las orlas de temas vegetales. Aprovechando esta circunstancia, vamos a terminar este punto con el autorretrato de **María Ormani**¹⁶⁶, monja florentina de la orden de las agustinas del siglo XV, que al igual que los ilustradores anteriores incluye su imagen, su nombre y la fecha en que concluyó el trabajo en la página 89 del *Breviario con calendario* (Biblioteca Imperial de Viena) realizado por ella en el año 1453: *ANCILLA · VHV · XPI · MARIA ORMANI · FILIA · SCRIPSIT · M · CCCC · L · III* (*Ancilla Iesu Christi Maria Ormani filia scripsit MCCCCLIII*)¹⁶⁷.

III.2.6 Ejerciendo su trabajo

Una de las tipologías más habituales en el autorretrato es aparecer ejerciendo su trabajo o con los utensilios de su profesión en las manos. Es como si con esta actitud quisieran reivindicar su oficio, al mismo tiempo que se les identifica como autor de la obra. En el caso de los iluminadores se dibujan con la pluma y la rasqueta, sentados delante del escritorio con el libro en el que están trabajando.

Ya hemos visto antes a Emeterio y a Senior en su escritorio, a Vigila en su *scritorium* y con el trabajo ya terminado en la mano para donarlo a los reyes y a Hildegarda de Bingen abadesa benedictina alemana recibiendo y dibujando sus visiones; ahora conoceremos al monje benedictino de Normandía llamado Hugo, al escriba e iluminador italiano Isidoro, a Eadmer y Eadwine monjes ingleses de Canterbury, al catalán Ramón Muntaner y al maestro Hildebertus y su joven aprendiz Everwinus. Todos ellos aparecen ante su escritorio, con el libro a iluminar delante y la pluma y la rasqueta en las manos.

¹⁶⁶ Sobre esta autora véanse: CHADWICK, Witney, *Mujeres, arte y sociedad*, op., cit., p. 68; y BORZELLO, Frances, *Autorretratos de las mujeres*, pp. 37-38 (en www.csupomona.edu/~plin/women/15_century.html).

¹⁶⁷ En la web www.tiscali.it/ghirardacci/sabazio/sabazio.htm y en [www.arabafelice.it/dominae/scheda.php?id=11002-
www.bluffton.edu](http://www.arabafelice.it/dominae/scheda.php?id=11002-www.bluffton.edu)



(Izquierda) **Isidoro** con pluma y rasqueta escribiendo en el *Evangelario de Padua*. Detalle del colofón. Hacia 1170, Biblioteca Capitulare, Padua. Ms. E1, fol. 85v. (Derecha) El pintor **Hugo**: “Hugo pictor”, detalle del colofón del *Comentario de San Jerónimo sobre Isaías*. Finales del siglo XI. Biblioteca Bodley, Universidad de Oxford. Ms. 717. fol. 287v.

A finales del siglo XI, el escriba e iluminador **Hugo**, monje de la abadía benedictina de Jumieges en Normandía, se autorretrata en un extremo del colofón del manuscrito perteneciente a su abadía conocido como *Comentario de San Jerónimo sobre Isaías* e incorpora dos anotaciones que lo confirma. En una de ellas situada a ambos lados de su cabeza dice: “Hugo pictor”, y en otra, un poco más arriba, se puede leer: “Imago pictoris et illuminatoris huius operis”¹⁶⁸. Este manuscrito se conserva en la Biblioteca Bodley, Universidad de Oxford.

Otro ejemplo lo encontramos en el *Evangelario de Padua* (Biblioteca Capitulare) realizado en la catedral de esta ciudad en el 1170. En la última página del códice aparece la figura de **Isidoro**, con la pluma y la rasqueta en sus manos, escribiendo el manuscrito del cual parece que también fue iluminador.

El benedictino **Eadmer de Canterbury** (c. 1060 - c. 1130) abad de San Martín de Tournai, secretario, confidente y biógrafo de San Anselmo de Canterbury (1033 - 1109) se representa trabajando en su manuscrito con la pluma i la rasqueta en las manos. Eadmer es considerado uno de los historiadores y biógrafos más importantes del período después de la conquista normanda. Escribió: *Historia Novorum*, *Vita S. Anselmi* y *Opuscula*, manuscrito sobre la *vida de santos*, conocidas tanto en Inglaterra como en Francia. En esta iluminación, Eadmer aparece ejerciendo su trabajo de frente con el pelo característico del monje, hábito en colores vivos y enmarcado por la arquitectura medieval, muy característica de esta época, recordemos que Hitda también lo utilizó.

¹⁶⁸ En: <http://www.italicon.it/modulo.asp?M=m00232&S=4&P=5>



(Izquierda) **Eadmer de Canterbury** con pluma y rasqueta, c.1140–1150. Abadía benedictina de San Martín, Tournai. (Derecha) **Eadwine Psalter** trabajando, e inscripción enmarcando el dibujo: “El autor es el príncipe de los escribas, cuya gloria permanecerá eternamente viva”. Copia inglesa del *Salterio de Utrecht*, c. 1150-1170. Cambridge, Trinity College Library.

Por las mismas fechas, hacia 1150-1170, encontramos el autorretrato de **Eadwine Psalter**, también monje de Canterbury, que siendo escriba e ilustrador integró su autorretrato en el cuerpo de una copia inglesa del *Salterio de Utrecht*, donde se autorretrata con la mirada fija en el libro que estaba escribiendo e ilustrando. Igual que Eadmer lleva el peinado y el hábito de monje, aunque éste es menos colorista que el de su colega y aquí también la arquitectura enmarca la miniatura.

Eadwine agrega una inscripción muy significativa que encuadra el dibujo: “El autor es el príncipe de los escribas, cuya gloria permanecerá eternamente viva”¹⁶⁹. Con esta inscripción se aprecia claramente, ya en esta época tan temprana, el deseo de gloria y fama del artista y el afán de salir del anonimato y de adquirir reconocimiento, cosa que, como sabemos, culminará en el Renacimiento.

Otro autorretrato en el *scritorium* lo encontramos en la *Crònica*¹⁷⁰ escrita en sólo tres años, por **Ramón Muntaner**. Según describe Miguel Pérez Rosado: “La *Crònica* de Ramón Muntaner es el relato de un jefe de los almogávares a las órdenes de Roger de Flor: entre lo directo del relato, encontramos ecos de leyendas artúricas en este autor ampurdanés que recordó el catalán de sicilianos y de otros hablantes no peninsulares. Conecta con sus lectores mediante la fórmula *Què us diré?*”¹⁷¹.

¹⁶⁹En: www.unc.edu y www.clt.astate.edu

¹⁷⁰ En esta página de la biblioteca virtual Miguel de Cervantes, podemos encontrar una versión en valenciano de 1558. www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/hist/91348064098793506388868/index.htm

¹⁷¹ Véase: PÉREZ ROSADO, Miguel, HISTORIA DE LA LITERATURA HISPÁNICA: Literatura catalana medieval. En <http://www.spanisharts.com/books/literature/licamed.htm>



(Izquierda) **Ramón Muntaner** escribiendo su *Crónica Medieval* en lengua catalana, c. 1325-1332. San Lorenzo de El Escorial, Madrid. Ms. K-I-6 fol. 1. (Derecha) **Hildebertus** junto al *scritorium* ahuyenta a un ratón, mientras su joven aprendiz **Everwinus** se ejercita en el dibujo. *De Civitate Dei*. Hacia el año 1140. Biblioteca Metropolitana del Capítulo Praga. Ms. UN XXI-1, fol. 153v.

Ramón Muntaner (1265-1336) es uno de los pocos seculares que nos deja su autorretrato en un manuscrito medieval, ya que, como estamos viendo, la mayoría de ellos están hechos en los conventos por frailes y monjas. Nació en la localidad gerundense de Peralada y tuvo una vida muy azarosa. En su juventud colaboró con Roger de Lauria. Luego fue mercader en tierras mallorquinas. En 1302 se enroló en las compañías de Roger de Flor, marchando a tierras bizantinas en calidad de administrador. A su regreso fue enviado como gobernador a la isla africana de Gelves (actual Yerba). No obstante, el aspecto por el que es más conocido es la *Crónica* que comenzó a redactar en 1325.

Muntaner narra en primera persona y utiliza un estilo directo, lejos de toda carga retórica. *Crónica*, escrita en lengua catalana, denota la influencia de los trovadores y de los libros de caballerías y es una dinámica narración que defiende la política expansionista de la Corona de Aragón. Falleció en 1336 en la isla de Ibiza, donde desempeñó importantes cargos de gobierno.

En la iluminación de un manuscrito de mediados del siglo XII, más concretamente hacia el año 1140, llamado *De Civitate Dei* vemos al maestro agustino **Hildebertus** delante de su escritorio ahuyenta a un ratón que se está comiendo un trozo de queso mientras el joven aprendiz **Everwinus** se ejercita en el dibujo de una decoración vegetal¹⁷². Este manuscrito, que se encuentra en la Biblioteca Metropolitana del Capítulo de Praga, está iluminado con la técnica llamada “grisalla”, es decir, pintado con matices de gris, excepto algún toque de color, que en este caso es el rojo.

¹⁷² Véase: HAMEL, de Christopher, *Artesanos medievales. Escribanos e iluminadores* (Londres: Prensa británica del museo, 1992), pic. 53, P. 61. En: www.ceu.hu/m_edstud/manual/MMM/pic16.html

A partir de estas primeras manifestaciones y a lo largo de toda la historia del arte, es habitual que los artistas se decidan por esta tipología a la hora de autorrepresentarse. En el capítulo siguiente veremos, con numerosos ejemplos, como algunos escultores medievales se representan con los utensilios de su profesión. Los utilizan como lenguaje para comunicar, de forma simbólica, que se trata del autor de la obra.

En cambio, en el Renacimiento, los artistas abandonan esa tradición y prefieren autorretratarse con una actitud de nobleza y de prosperidad, así se representa Durero. Esto es debido a que los artistas renacentistas querían demostrar que su ocupación era “liberal” y no “manual”. A partir de finales del siglo XVI, una vez que adquirieron suficiente confianza en su posición social, los pintores aparecen de nuevo con la paleta el y pincel delante del caballete, mostrándose con orgullo.

En pintura la relación de ejemplos podría ser interminable. Recordemos algunos: En 1548, Catharina van Hemessen se autorretrata delante del caballete. Hacia 1567, lo hace Tiziano con el pincel en la mano. En 1630, la romana Artemisa Gentileschi se autorretrata dos veces como *Alegoría de la pintura*. En el mismo año, en Flandes, Judith Leyster también lo hace. Hacia 1658-1661, el alemán Michael Sweerts aparece con la paleta y el pincel en la mano. Por la misma fecha Elisabetta Sirani, en Bolonia, también pone la paleta y el pincel en el primer plano de su autorretrato. En 1691, Anna Waser en Zurich. En 1715, la veneciana Rosalba Carriera. Angélica Kauffmann se autorretrata una vez entre 1770-75 y otra en 1787. En 1771 el francés Chardin se autorretrata delante del caballete usando como técnica el pastel. En 1775, Antón Raphael Mengs lo hace con la carpeta de los bocetos y el lápiz. Hacia 1798 Goya se autorretrata pintando en varias ocasiones. El checoslovaco Jan Kupecky (1667-1740) también se pinta delante del cuadro. Vigée-Lebrun se autorretrata de forma reiterada con el pincel en la mano (1782, 1790, 1800...), además esta artista hace copias de sus retratos casi exactas debido a la demanda que tenían sus autorretratos a causa de la fama que obtuvo en su época. En 1794, Jacques-Louis David también se autorretrata con la paleta en la mano. En 1801, la francesa Marie-Denise Villers se autorretrata en *Joven mujer dibujando*. Corot igualmente se autorrepresenta, hacia 1834. Entre 1850-60, Ingres. En 1861, Henri Fantin-Latour. Honoré Daumier hace dos, uno hacia 1869 y otro entre 1870-75. En 1879, Eduardo Manet. En 1880, Marie Bashkirtseff. Paul Cézanne (1839-1906). Van Gogh, que se autorretrata constantemente, con los utensilios de trabajo tiene varios uno de 1886, otro de 1888 y uno más de 1889. Paul Gauguin en 1891. En 1914, John Constable. Henri Rousseau, “el Aduanero” igualmente aparece con la paleta y los pinceles. Pintores de obra abstracta como Kupka también se autorretrata con la paleta en 1905. Chaim Soutine en 1918. Matisse en 1918. Paul Klee en un dibujo se autorretrata dibujando en 1919. En 1930, la americana Lee Krasner. Picasso aparece trabajando en un dibujo de 1899, dos pasteles de 1901, un óleo de 1906, otro más de 1938 y en *El joven pintor* de 1971, aparte de los numerosos autorretratos con las modelos. En 1980, Alice Neel se autorretrata ya anciana y desnuda con el pincel en la mano. En 1992, Gillian Melling se pinta desnuda y embarazada delante del caballete. Estos son algunos ejemplos pero hay muchos más¹⁷³.

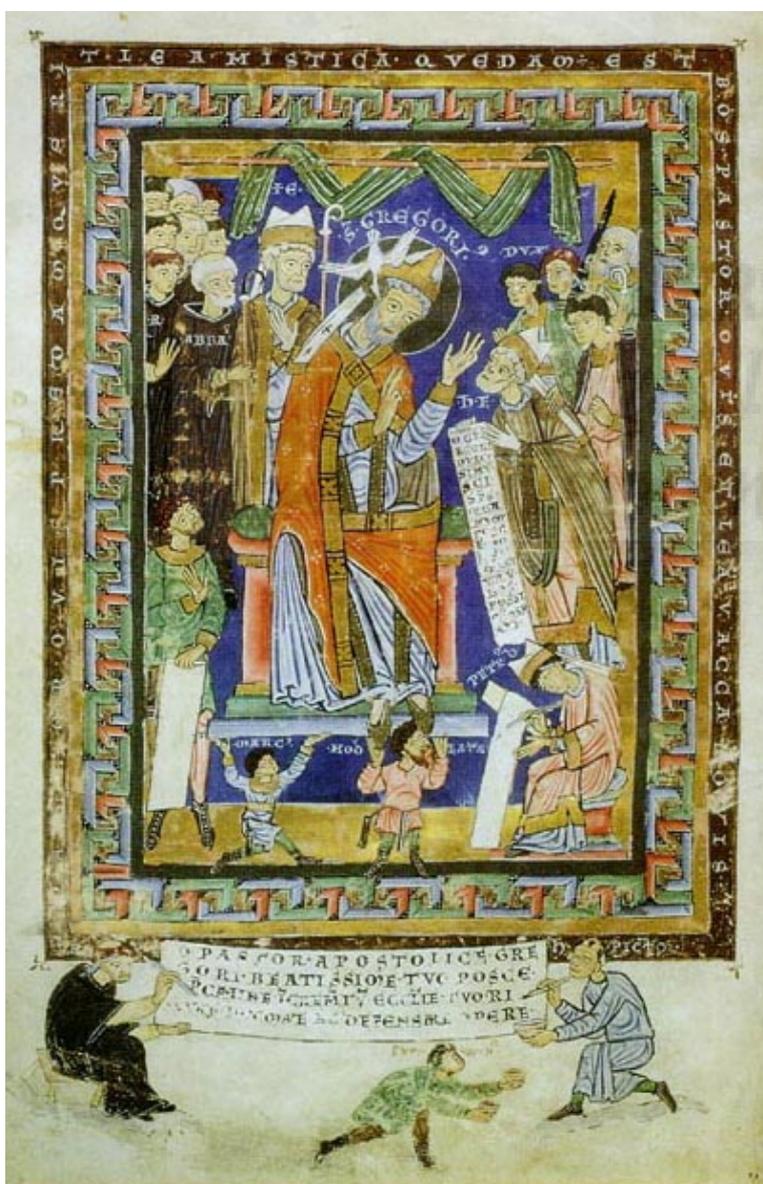
Observando esta larga relación de autorretratos con los utensilios de la profesión, nos llama la atención como en ella hay muchas mujeres. El primer autorretrato exento de esta tipología que hemos encontrado es el que realizó Catharina van Hemessen de Amberes en 1548, y después de ella muchas otras mujeres siguen su ejemplo. Quizás esa insistencia de retratarse delante del caballete sea, aparte de una representación de la artista, una forma de afirmar su oficio y una manera de afianzar su valor como pintora, como autora, como artista, cuyo reconocimiento le llega mucho más tarde que a su colega varón.

¹⁷³ Véase el apéndice, pp. 14 y 15.

III.2.7 El autorretrato en el “pie de página” (*bas-de-page*)

En algunas iluminaciones los autores se dibujan fuera del tema principal, utilizando el “pie de página”. Generalmente estas escenas situadas en el margen inferior del manuscrito no suele estar relacionado con materias religiosas ni con la escena principal descrita en la página. La inclusión de estas escenas *bas-de-page* tuvo una tradición especialmente fuerte en el arte de manuscritos de los Países Bajos y de ahí pasó a París y al resto de Europa¹⁷⁴.

Esta forma tan curiosa de autorrepresentarse la encontramos en una iluminación del *Sacramentario* (Biblioteca Kungliga, Estocolmo), del año 1136, donde el iluminador **Hildebertus** se vuelve a autorretratar (ya le hemos visto antes ahuyentando a un ratón) con su ayudante **Everwinus** y el **calígrafo “R”** debajo del tema principal dedicado a San Gregorio Magno



“San Gregorio Magno” iluminación (ms. 144, fol. 34r.) del *Sacramentario* realizado por el pintor **Hildebertus** y del calígrafo “R”, en el año 1136. Biblioteca Kungliga, Estocolmo.

En la parte baja de la página y fuera del tema principal, el autorretrato de **Hildebertus** (derecha), su ayudante **Everwinus** (el niño del centro con su nombre a la altura de la cabeza) y el **calígrafo “R”**.

¹⁷⁴ Véase: SHAVER-CRANDELL, Anne, *La Edad Media*. Colección Introducción a la Historia del Arte, Universidad de Cambridge. Versión castellana de Mar Moya i Tasis. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1985, pp. 124 y 130.



Mateo de París arrodillado bajo la imagen de la Virgen con el niño, *Historia Anglorum*, fol. 6. Hacia 1250-1259. Biblioteca Británica, Londres. Ms. Royal 14.C.VII, fol. 6r.

Detalle del autorretrato de **Mateo de París**.



Otro iluminador que utiliza el “pie de página” para dibujarse es **Mateo de París**. En su *Historia Anglorum*, en una iluminación del folio 6, el autor aparece arrodillado ante la Virgen y el Niño para homenajearles. Este libro, realizado hacia 1250-1259, es un tratado sobre la evolución de Inglaterra entre los siglos XI y XIII. En *Historia Anglorum* (Biblioteca Británica de Londres).

Mateo de París (c. 1200-1259) fue un monje benedictino, historiador e iluminador inglés que vivió en la abadía de San Albano en Hertfordshire, a las afueras de Londres. Sus cuarenta y dos años en el convento dieron como fruto una prolífica serie de libros que el mismo escribió e ilustró. A pesar de su nombre y de su conocimiento del francés, nació en Inglaterra, aunque quizá estudió en París.

Fue un vehemente defensor de las órdenes monásticas frente al clero secular y los mendicantes. También resulta llamativa la franqueza con la que critica la corte pontificia y la sociedad de su época y por ello algunos pasajes de su obra fueron censurados.

Otro autorretrato de Mateo de París presentando su trabajo en el pie de página, es el realizado junto a un *volvelle* o disco de papel colocado dentro del *Libro de aniversarios* que cuando se rota se puede utilizar como herramienta para los cálculos u otros propósitos menos científicos, tales como predecir la fortuna. El primer *volvelle* que se conoce fue éste creado por Mateo de París en 1250.

Las cartas circulares tradicionales que aparecían en los libros de la abadía, usados para determinar los días de fiesta, eran incómodas ya que los libros eran pesados y tenían que ser rotados en las manos del monje. Mateo decidió que sería fácil si la carta circular girara, en vez del libro entero y creó el primer *volvelle*. En esta miniatura nos presenta orgulloso su invento.



Mateo de París arrodillado ante su invento: el *volvelle* incorporado en el *Libro de aniversarios* como un nuevo calendario móvil, 1250.

III.2.8 El artista enfermo

Otro de los autorretratos de **Mateo de París** es el titulado *Mateo de París en el lecho de muerte*, perteneciente a su *Historia Anglorum* de la Biblioteca Británica de Londres. Ésta es la primera vez que encontramos una autorrepresentación donde el artista se muestra enfermo, aunque no la única.

Recordemos algunos ejemplos: Dürero se autorretrata desnudo y convaleciente de su enfermedad¹⁷⁵ en tres ocasiones, uno en 1505, otro en 1521, y en 1522 en el *Autorretrato como Varón de Dolores*. Caravaggio en 1593-94 se autorretrata como *Baco enfermo*, Goya lo hace en 1819 en el *Autorretrato con el doctor Arrieta*, Van Gogh realiza su *Autorretrato con la oreja vendada* en 1889, Kirchner refleja el horror de la Primera Guerra Mundial en su obra *Kirchner como un enfermo* de 1917, Munch se pinta convaleciente en su *Autorretrato después de la gripe española*, en 1919; Dalí, se autorretrata en *El niño enfermo*, 1923; o los numerosos autorretratos de Francis Bacon y de Frida Kahlo donde los artistas se representan con su enfermedad. En 1990, Rachel Lewis pinta su anorexia con un collage de recortes de diarios y revistas que representa la presión social de la delgadez y de la moda. Por el contrario, Jenny Saville, en 1992, pinta su enorme cuerpo obeso, un cuerpo deforme marcado con palabras como esperando el bisturí del cirujano plástico¹⁷⁶.

En un artículo sobre el artista y la enfermedad, Danubio Torres Fierro cita a Cyril Connolly para explicar la relación entre la creación y la falta de salud: “Cyril Connolly decía que la mala salud ayuda a que el artista toque sus entrañas y se vuelva clarividente una extensión, por supuesto, de la *pathetic-fallacy* de inspiración romántica que mucho arraigó en las generaciones de la entreguerras europea. En uno y otro caso lo que se afirma es que la enfermedad es una forma de conocer y, sobre todo, de conocerse. La enfermedad exagera el poder de los sentidos y permite penetrar en sus secretos; al así hacerlo, afila la mirada introspectiva y agudiza la sensibilidad, estimulando la locuacidad de la inteligencia y la facundia de las emociones”¹⁷⁷.

Es quizás por este motivo que numerosos artistas se autorretraten en circunstancias tan desfavorables. Así por ejemplo, más abajo nos ocuparemos de Miguel Ángel que con los rasgos desencajados, se autorretrata en la escena del Juicio Final del Vaticano, en la piel de Marsias. El artista dictamina esa enfermedad de la creación que se incorporará al mito del artista moderno.



“**Mateo de París** en el lecho de muerte”, *Historia Anglorum*, c. 1250-59, Biblioteca Británica, Londres. Fol. 218v.

Van Gogh, que se autorretrata continuamente, asegura en una de las cartas dirigida a su hermano Theo: “En mi trabajo arriesgo mi vida y por su causa mi razón se ha hundido a medias en este empeño...”; y sin embargo, al mismo tiempo, busca en la pintura el equilibrio perdido: “Cuanto más feo, más viejo, más maligno, más enfermo y pobre me vuelvo, tanto más intento recuperar lo perdido dotando a mis colores de una luminosidad y un resplandor equilibrados”.

¹⁷⁵ Véanse estos autorretratos de Dürero en las páginas 300 y 301.

¹⁷⁶ Véase el apéndice, pp. 16 y 17.

¹⁷⁷ TORRES FIERRO, Danubio “El artista y la enfermedad”, Septiembre 2005. <http://www.letraslibres.com/index.php?art=10715>

III.2.9 Ante el espejo

Los autorretratos que hemos visto hasta ahora parecen hechos de memoria porque sus ojos no miran al espectador, no buscan su imagen en el espejo, sino que se centran en su trabajo o como este último que acabamos de ver, el de “Mateo de París en el lecho de muerte”, mantiene los ojos cerrados. En cambio en el autorretrato de **Marcia**, que analizamos ahora, la artista recurre a la mediación del espejo plano para autorrepresentarse.

Este dibujo de una mujer romana llamada Marcia ilustra el manuscrito *De claris mulieribus* de Giovanni Boccaccio, datado entre los años 1361 y 1362, una colección de biografías de mujeres famosas que acompañaba a otro volumen con biografías de hombres famosos. Una traducción francesa de este trabajo, *Des cleres et nobles femmes* (Biblioteca Nacional de París), cuyo colofón (fol. 167v) afirma que la traducción se completó el 12 de septiembre del 1401, fue ofrecido como regalo el día de Año Nuevo de 1403 a Felipe el Temerario, duque de Borgoña, hermano menor del rey Carlos V de Francia. El manuscrito fue iluminado por un artista a quien sólo conocemos como Maestro de la Coronación, que parece haberse formado profesionalmente en los países Bajos¹⁷⁸.



Una de las mujeres famosa incluidas en la obra de Boccaccio fue Marcia, una pintora de la época clásica. En la iluminación la vemos ocupada en pintar su propio retrato. Esta miniatura es interesante por varios motivos: porque muestra a una artista haciendo su trabajo; porque como mujer aparece con pleno derecho ejerciendo su profesión; y porque pinta su *propio* retrato y no el de algún mecenas importante.

“**Marcia** pinta su retrato”, miniatura de *Des cleres et nobles femmes*. Ms 12420, fol. 101v, año 1401. Traducción francesa del manuscrito de Giovanni Boccaccio *De claris mulieribus*. Biblioteca Nacional de París.

Refiriéndose a este autorretrato Christine de Pizán, de quien hablaremos a continuación, escribe en *La Ciudad de las Damas*: “Queriendo conservar para el mundo la memoria de su imagen, logró tal perfección que al mirar su figura en la tabla parecía como si se la viera respirar. De aquella obra, conservada como un tesoro, se habló mucho tiempo como de un prodigio de belleza”¹⁷⁹.

¹⁷⁸ En: SHAVER-CRANDELL, Anne, *La Edad Media*, op., cit., pp. 124-125.

Y la página Web: employees.oneonta.edu/.../cleres_femmes_scribe_c.html

¹⁷⁹ PIZÁN Christine de, *La Ciudad de las Damas* (c.1402). Traducción de María José Lemarchand. Ed. Siruela, Madrid, 1995. En el punto siguiente nos ocuparemos de esta artista.

El retrato de Marcia, aparte de informarnos del uso del espejo, aporta otra novedad: la de ser un trabajo hecho fuera del convento, por una seglar. Aunque, como hemos visto, fue en los conventos donde se realizaron la mayoría de las iluminaciones de los manuscritos; este autorretrato junto con el de Ramón Muntaner, demuestran que también había seglares que realizaban esta actividad.

En esta miniatura aparece el espejo como un recurso técnico a la hora de autorrepresentarse. Según Carlos Cid Priego: “Para dibujar una imagen más o menos ajustada hay que ver al modelo, pero ningún artista lo ha visto de verdad. La constitución humana únicamente permite la visión directa del propio cuerpo por delante de los hombros y medio pecho hasta los pies, solo éstos y los brazos son abarcables por todas partes y la mayoría de los ángulos de visión son muy forzados. No suele pensarse en que nadie se ha visto jamás su propio rostro. El autorretrato sería imposible sin el auxilio, mejor truco, del espejo”¹⁸⁰.

Como apunta Cid Priego, es cierto que nadie jamás se ha visto su propio rostro, pero discrepamos cuando afirma que sería imposible el autorretrato sin la ayuda del espejo, ya que, aparte de que hoy contamos con la fotografía o el video, los autorretratos que hemos visto hasta ahora es muy probable que los artistas los hicieran “de memoria” pues, como ya hemos comentado, sus ojos no van dirigidos al espectador o, lo que es lo mismo, no busca su imagen reflejada en el espejo. En estos casos, los artistas se sirven de símbolos: las herramientas de su profesión, representando su actividad, inscripciones y anotaciones, etc., para representarse y expresar su autoría.

Por otra parte, a veces los artistas utilizaron el espejo no solo para ver su imagen reflejada, sino porque les permitía especular con la esencia misma del retrato: su capacidad para captar la realidad, brindándole múltiples posibilidades formales y expresivas, desde la distorsión de la imagen a brillantes juegos ilusionistas que apelaban a la complicidad del espectador. Y es que como señalara Vasari, a propósito de un autorretrato que Parmigianino realizara sirviéndose de un espejo convexo: fue realizado “*per investigare le sottigliezze dell’arte*”.

Es curioso que aunque Vasari en su teoría despreciaba la copia de la realidad por considerarla falta de *idea* y por tanto de intelectualidad, él mismo usó el espejo para autorretratarse según cuenta en su carta del 20 de septiembre de 1566 a Vincenzo Borghini: “Esta mañana he hecho un retrato de mi rostro en el espejo, que no es convexo”. Con esta carta y con sus autorretratos, Vasari desmiente esta visión peyorativa que algunos críticos como él tenían del retrato, por el hecho de necesitar un referente concreto para su realización (el modelo). El retrato era minusvalorado porque lo tenían por una reproducción mecánica de la realidad (*ritrarre*), e inferior como tal al *imitare* (representación de la realidad de acuerdo a una idea o a su esencia)¹⁸¹.

Sin embargo, el espejo como imagen del alma, como objeto a través del cual el reflejo visivo se debería transformar en una correspondiente reflexión mental, es un concepto muy vivo ya desde la antigüedad. Seneca, en su *Naturales quaestiones*¹⁸², sostiene que la superficie reflectante puede llevar a las personas a estar en condiciones de pactar consigo mismo y Sócrates decía a sus discípulos que trataran de conocerse a sí

¹⁸⁰ CID PRIEGO, Carlos, “Algunas reflexiones sobre el autorretrato” Liño, Revista del Departamento de Historia de Arte. Universidad de Oviedo. Año V. n.º 5, Oviedo 1985, p.183 (en RINCÓN GARCÍA, Wifredo. *El autorretrato en la pintura española: De Goya a Picasso*. Fundación Cultural MAFRE Vida, Madrid, 1991, p. 29).

¹⁸¹ En el catálogo de la exposición *Retratos del Renacimiento* Museo del Prado, 3 junio - 7 septiembre 2008. Versión digital en la Web www.museodelprado.es/pagina-principal/exposiciones/info/en-el-museo/el-retrato-del.../la...de.../autorretrato/

¹⁸² SENECA, Lucio Anneo, *Cuestiones Naturales (Naturales Quaestiones)*, Libro I, 17. Traducción de Francisco Navarro Calvo. [http://interclassica.um.es/divulgacion/traduccion/obras/tratados_filosoficos/cuestiones_naturales_naturales_quaestiones/francisco_navarro_calvo/libro_i/prefacio/\(offset\)/17](http://interclassica.um.es/divulgacion/traduccion/obras/tratados_filosoficos/cuestiones_naturales_naturales_quaestiones/francisco_navarro_calvo/libro_i/prefacio/(offset)/17)

mismos contemplándose en el espejo¹⁸³. Además pintar una imagen vista en un espejo convexo quiere decir remitirse a una práctica mágica del arte adivinatorio. Tal procedimiento se basa en la creencia según la cual mirar un reflejo en un espejo significa mirar el alma de quien está reflejado, yendo más allá de los simples rasgos naturales. El espejo convexo adquiere así un poder milagroso, puesto que muestra el yo oculto del pintor, su interioridad¹⁸⁴.

Muchos artistas, siguiendo el ejemplo de Marcia, usarán el espejo a la hora de autorretratarse: el ya comentado del Parmigianino, *Autorretrato en un espejo convexo* (1524) donde el espejo no sirve para reproducir la realidad sino que se ayuda de éste para conseguir la deformación que dará paso al Manierismo. Clara Peeters se hace un *Autorretrato como la vanidad* (c. 1610-1620). En 1646, Johann Anton Gump hace su *Autorretrato* mirándose en el espejo. Honoré Daumier hace lo mismo en una litografía de 1848 titulada *Un pintor francés pintándose él mismo*. Escher (1898-1972) se representa en una esfera en *El mundo de Escher* y en un primerísimo plano en un espejo redondo. Hacia 1944, Pierre Bonnard se pinta en *Autorretrato delante del espejo del baño*. El americano Norman Rockwell (1911-1978) usando el espejo se hace un *Triple Autorretrato*. En 1972, Salvador Dalí usa el espejo en *Dalí pintando a Gala de espaldas*. En 1931, Ilse Bing se autorretrata con su cámara fotográfica usando un juego de espejos en *Autorretrato con Leica*. Y en 1990, Gary Hill utiliza 16 espejos-monitores para autorretratarse con el cuerpo fragmentado en la vídeo-instalación *Colina De Gary. Ya que siempre está ocurriendo ya (Inasmuch as It Is Always Already Taking Place)*¹⁸⁵.

III.2.10 Reivindicativo

Una de las primeras defensoras del papel de la mujer en la sociedad es Christine de Pizán. De ella tenemos varios retratos donde aparece ejerciendo su profesión y se hace acompañar por otras damas realizando trabajos tradicionalmente masculinos: la construcción, la guerra, el gobierno y el trabajo intelectual.

Christine de Pizán, (Venecia 1364- c.1430 monasterio de Poissy), también conocida por Christine de Pisan o Cristina de Pisa, fue filósofa, poetisa, prosista y humanista francesa, y una de las mujeres más influyentes de su época. Aunque nacida en Venecia, pasó su infancia en la corte del rey Carlos V de Francia, de quien, posteriormente, escribió su biografía. Al cabo de diez años de matrimonio con el secretario de la corte, Étienne du Castel, enviudó a la edad de veinticinco años. A partir de entonces consiguió mantener a sus tres hijos gracias a sus escritos.

Compuso tratados de política y de filosofía, y libros de poesía. Sus primeros poemas, baladas de amores perdidos, transmitían la tristeza de su prematura viudedad, haciéndose muy populares de inmediato. En *La ciudad de las damas* (1405) describe una relación de las hazañas heroicas de las mujeres y en cuyas ilustraciones se incluye con vestido azul. Es aquí donde menciona el autorretrato de Marcia que acabamos de comentar.

Desarrolló la mayor parte de su trabajo literario entre los años 1399 y 1418. Su autobiografía, *La visión de Christine* (1405), la escribió como réplica a sus detractores. Al final de su vida se retiró a un convento, allí escribió una de sus últimas obras *Canción en honor de Juana de Arco* (1429)¹⁸⁶.

¹⁸³ PLATÓN, “Diálogo con Alcibiades” en SÁIZ SÁEZ, Ángel, *Platón: tres diálogos sobre retórica-comunicación* – 2003, Versión digital en la Web <http://books.google.es/books?isbn=9703213146...>

¹⁸⁴ VV. AA., *El Retrato*. Ed. Electa, Madrid, 2000, p. 286.

¹⁸⁵ Véase el apéndice, pp. 18 y 19.

¹⁸⁶ Sobre esta autora consúltese: PERNOUD, Régine, *Cristina de Pizán*. José J. de Olañeta, Editor, 2000. En: http://es.wikipedia.org/wiki/Christine_de_Pisan_y_faculty.mcclfl.edu/Jonesj/LIT2380/DinnerParty.html



(Izquierda) **Christine de Pizán** con las tres virtudes: Razón, Rectitud y Justicia y construcción de las murallas de *La Ciudad de las Damas*. (Derecha) **Christine**, Rectitud y damas ilustres delante de *La Ciudad de las Damas*. 1405, Biblioteca Nacional de Francia, París. Ms. 607.

Sus poemas se organizan en colecciones que siguen una trama narrativa, muchos de los cuales están extraídos directamente de su experiencia personal: “Solita estoy y solita quiero estar” (*Seulette suy et seulette vueil estr*).

Estuvo implicada en la primera polémica literaria francesa, lo que algunos consideran un rudimentario manifiesto de movimiento feminista. Así, por ejemplo, la *Epístola al Dios de Amores* (1399) y su *Dicho de la Rosa* (1402), critican la segunda parte del *Roman de la Rose* escrita por Jean de Meung, defiende a las mujeres frente a las calumnias y se opone a las actitudes cortesanas con respecto al amor que este autor expone.

Su actitud provocó un gran revuelo entre la intelectualidad de la época, ya que este tipo de argumentos era considerado en su tiempo escandaloso:

“Y juran fuerte y prometen y mienten
Ser leales, secretos, y luego alardean”.



(Izquierda) **Christine de Pizán** enseñando a su hijo Jean du Caste. *Epístola a la reina Isabel*, c.1410. Biblioteca Británica, Londres. Ms. Harley 4431, fol. 261. (Derecha) **Christine** conversa con una dama, mientras el ejército que dirige espera fuera de la estancia. *Canción en honor de Juana de Arco*, 1429. The Granger Collection, Nueva York.

Sobre el papel de la mujer en la Edad Media consúltense PernoUD, Régine y VASALLO, Marta. *La mujer en el tiempo de las catedrales*. Editorial Andrés Bello, 1999; y el artículo online *La mujer en la historia* de Régine PernoUD. <http://humanitas.cl/html/biblioteca/articulos/d0159.html>



(Izquierda) **Christine de Pizán** escribiendo en su estudio (fol. 4r.) (Derecha) **Christine** presentando su libro a Isabel de Baviera (fol. 3). *Epístola a la reina Isabel*, c. 1410, Biblioteca Británica, Londres. Ms. Harley 4431.

Tampoco dudó en opinar sobre política en la *Epístola a la reina Isabel* (c. 1410), y sobre la justicia militar en el *Libro de los hechos de armas y de caballería*.

En *La ciudad de las damas* Christine de Pizán aboga por la educación femenina y critica *las severas leyes de los hombres* que impiden a la mujer *el estudio de las ciencias y otras disciplinas*:

“Si fuera costumbre mandar a las niñas a las escuelas e hiciéranles luego aprender las ciencias, cual se hace con los niños, ellas aprenderían a la perfección y entenderían las sutilezas de todas las artes y ciencias al igual que ellos... pues... aunque las mujeres tienen un cuerpo más delicado que los hombres, más débil y menos apto para hacer algunas cosas, tanto, más agudo y libre tienen el entendimiento cuando lo aplican.

Ha llegado el momento de que las severas leyes de los hombres dejen de impedirles a las mujeres el estudio de las ciencias y otras disciplinas.

Me parece que aquellas de nosotras que puedan valerse de esta libertad, codiciada durante tanto tiempo, deben estudiar para demostrarles a los hombres lo equivocados que estaban al privarnos de este honor y beneficio.

Y si alguna mujer aprende tanto como para escribir sus pensamientos, que lo haga y que no desprecie el honor sino más bien que lo exhiba, en vez de exhibir ropas finas, collares o anillos. Estas joyas son nuestras porque las usamos, pero el honor de la educación es completamente nuestro”¹⁸⁷.

Las obras de Christine de Pizán contienen miniaturas donde aparece su figura con vestido azul. Según Joaquín Yarza Luaces¹⁸⁸, Christine dirigió la ilustración de sus propias obras. Se representa por medio de colores planos y luminosos. Como sus antecesoras, sigue utilizando la arquitectura para enmarcar la escena, pero en algunos de

¹⁸⁷ PIZÁN, Cristina de, *La ciudad de las damas*, Ed. Marie-José Lemarchand, Siruela, Madrid, 1995.

¹⁸⁸ En <http://www.artehistoria.jcyl.es/artes/contextos/4188.htm>

sus trabajos introduce dos zonas: una interior y otra exterior, en donde se desarrollan dos acciones diferentes.

En algunas iluminaciones aparece con su mascota¹⁸⁹, aunque lo que más destaca en su trabajo es el papel activo que desempeña la mujer en diferentes actividades poco convencionales como la construcción, la guerra, la intelectual y como gobernante; por lo que se la puede considerar la primera feminista de la historia¹⁹⁰.

III.2.11 Utilizando la nueva técnica del grabado

Vamos a cerrar este capítulo con algunos de los primeros autorretratos que usan la nueva técnica del grabado, que poco a poco irá sustituyendo al manuscrito iluminado.

Los primeros grabados que se realizaron en el mundo occidental datan del siglo XV, coincidiendo con el establecimiento de molinos de papel en varias zonas de Alemania, Francia e Italia. Estos grabados se obtenían tallando los dibujos en tacos que luego se entintaban y se estampaban. Estos primeros dibujos estampados de estilo gótico eran bastante toscos pero, poco a poco, con la práctica y el avance de la técnica fueron ganando finura.

Las primeras estampas realizadas de esta manera se utilizaban para jugar a los naipes, entretenimiento popular de la época, y se vendían baratas ya que se podían producir en grandes cantidades. Por otro lado, en el periodo gótico, la mayor parte de la vida se centraba alrededor de la Iglesia, por lo que el clero utilizaba estampas con fines devocionales, distribuyéndolas entre los fieles. Estas estampas representaban escenas de la vida de Jesús, de la Virgen María y de los santos, así como historias de la Biblia.

Con la fabricación de un papel de buena calidad y barato mejoró la calidad de la estampación y se produjeron muchos libros ilustrados. El deseo de difundir estas imágenes entre un público cada vez más amplio, aunque siempre restringido, llevarán a un tipo de producción de colecciones de grabados o encuadernados en libros.

Aunque el grabado sobre madera o xilografía ya se trabajaban durante el siglo XV, hasta finales de este siglo no se constituye en arte. Algunos artistas se interesan por el sistema y hacen ensayos, cada vez con mejores resultados¹⁹¹.

La aparición del grabado hace que desaparezca el auge de las iluminaciones. Muchos artistas usan esta nueva técnica, quedando las miniaturas manuales para ediciones de lujo, muy valoradas por la clase privilegiada. Muchos seguirán prefiriendo los manuscritos manuales a los impresos, más normalizados y menos bellos; incluso hombres del renacimiento coleccionarán manuscritos miniados y despreciarán los impresos, como gusto estético y diferencia de clase. Aunque la realidad se impondrá en el siguiente siglo y el manuscrito desaparecerá progresivamente, aunque con lentitud.

Los pintores y escultores adquieren colecciones de estampas con ciclos temáticos usuales que sustituyen a los antiguos álbumes de modelos, siendo en Flandes y Alemania donde la técnica se extenderá más.

¹⁸⁹ En el apéndice se pueden ver a otros artistas con sus mascotas, pp. 6 y 7.

¹⁹⁰ Véanse más ejemplos de arte feminista reivindicativo en el apéndice de imágenes, pp. 20 y 21.

¹⁹¹ Véanse YARZA LUACES, Joaquín, *El arte gótico II*. Historia 16. Madrid 1989, p. 124.

RAMÍREZ, Juan Antonio, *Medios de masas e historia del arte*. Ed. Cátedra, Madrid, 1997, pp. 24-38.

BENJAMIN, Waltre, "La obra de arte en la época de la reproducción técnica". *Discursos interrumpidos I*. Traducción y notas de Jesús Aguirre. Ed. Tauro, Madrid, 1987, pp. 15-60.

Entre los autorretratos tempranos que usan la técnica del grabado está el de **Israel van Meckenem “el Joven”** (c.1450-1503).

Este artista aprendió su oficio en el taller de su padre, que era orfebre y copió muchos de los mejores trabajos de su época. Ningún otro grabador del siglo XV produjo tantas placas como él, de ellas 624 se conservan.

Este autorretrato tiene gran importancia en la historia del arte gráfico porque es el primero que ha sobrevivido. El artista se representó con su esposa Ida. Se cree que ella le ayudó al funcionamiento de su taller y en la venta de las impresiones, tanto las propias como las de otros artistas.

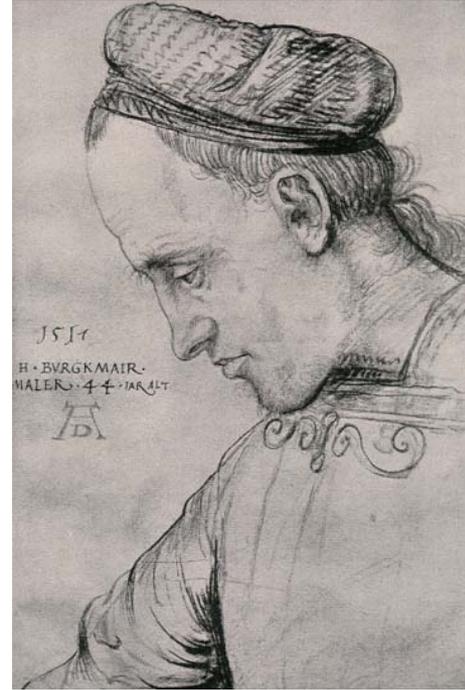
En este autorretrato con su esposa, Israel van Meckenem usa la tipología del autor con la familia que ya vimos en el capítulo de Egipto y que los artistas utilizarán a lo largo de la historia del arte¹⁹².

Más adelante veremos como por las mismas fechas, a finales del siglo XV y principios del XVI, los escultores **Damián Forment** se autorretrata junto a su mujer en el altar del Pilar de Zaragoza (página 187), y **Tulio Lombardo** se representa con su esposa “al modo antiguo” (página 197). En pintura encontramos un autorretrato del **Maestro de Frankfurt** con su esposa, que veremos en el último capítulo (página 232).



Israel van Meckenem “el Joven”. *El artista y su esposa Ida.* Grabado, plancha de cobre, 12,4 x 17,3 cm. Hacia 1490, Museo Británico, Londres.

¹⁹² Véase el apéndice de imágenes, pp. 8 y 9.



Hans Burgkmair “el Viejo”. *Rey blanco en el estudio del pintor.* Grabado en madera de 21,9 x 19,5 cm, realizado entre 1512-1517 (c. 40 años), Fundación de Achenbach para las artes gráficas, Museo Nacional de Berlín.

Retrato de Hans Burgkmair “el Viejo” a la edad de 44 años, firmado por Alberto Durero. Grabado de 1517.

Otro alemán, **Hans Burgkmair “el Viejo”** (1473-1531) realiza su autorretrato trabajando en su taller. Pintor y xilógrafo del Renacimiento alemán fue discípulo de su padre, Thomas Burgkmair, del pintor Martin Schongauer y también de Alberto Durero. Existe un retrato de Hans Burgkmair “el Viejo” con la firma de Durero donde el artista es representado aislado y de perfil, cuando contaba 44 años.

Hans Burgkmair combinó la tradición del norte de Alemania con motivos del Renacimiento italiano que recogió en sus visitas a Italia. Realizó cerca de 700 grabados y fue uno de los primeros maestros en utilizar el color en este tipo de obras, como en la serie *El triunfo del emperador Maximiliano*, una de sus obras más conocidas, realizada en 1526.

En el grabado del *Rey blanco en el estudio del pintor*, fechado entre 1512 y 1517, cuando el artista tenía unos cuarenta años, Hans Burgkmair se autorretrata en el estudio dibujando una plancha mientras el rey le observa. Si comparamos el retrato firmado por Durero y este autorretrato podemos comprobar el parecido entre ambos.

A partir de este momento muchos otros artistas usarán el grabado para hacer su obra y para autorretratarse. Todos recordamos los magníficos trabajos de artistas como: Rembrandt, Goya, Escher, Daumier, Käthe Kollwitz y Picasso entre otros¹⁹³.

¹⁹³ Véase el apéndice de imágenes, pp. 22 y 23.

III.3 CONCLUSIONES

Tras las desastrosas guerras de los siglos VI, VII y VIII contra los persas, ávaros, eslavos y árabes, el interés primordial en Occidente fue el mantenimiento del ejército. El movimiento iconoclasta, la prohibición del culto a las imágenes, según Hauser, no fue sino una medida de guerra¹⁹⁴; esto explicaría que durante este periodo de tiempo no hallemos ningún autorretrato. Con la Guerra Santa, los musulmanes comienzan a extender su imperio desde Asia en todas las direcciones. Europa utiliza el Cristianismo para hacer frente a su amenaza. El 711 los árabes conquistan Hispania y poco después pasan a la Galia, donde Carlos Martel, abuelo de Carlomagno, los detiene en Poitiers el 732. Durante el Imperio Carolingio, la corte es el centro del saber; el programa cultural de Carlomagno, a principios del siglo IX, se dirigía a dar vida a la Antigüedad Clásica, parece que esta idea le vino durante su campaña en Italia; pero a su muerte, los centros culturales se establecen en los monasterios y los ideales clásicos se abandonan.

En todos los lugares del continente europeo, se construyen numerosos monasterios con su *scriptorium*, donde los monjes y monjas reproducen los textos religiosos y los iluminan con sus ilustraciones. En los monasterios, situados en lugares privilegiados y apacibles, la vida era segura y grata para su época. Hay normas estrictas de conducta, mucho orden y buena y abundante comida y bebida. Con su norma de “*ora et labora*” era un lugar ideal para el trabajo intelectual y el refinamiento espiritual. Aquí los escribas e ilustradores comienzan a legarnos sus autorretratos contenidos en los manuscritos que iluminaban. Su actitud es humilde pero se muestran orgullosos de su labor y del papel que desempeñan.

Debemos destacar el papel de las monjas como decoradoras de los manuscritos medievales. Ellas son numerosas y realizan su trabajo con gran claridad y conciencia. En la sociedad civil medieval no existían oportunidades para las mujeres fuera del ámbito doméstico. Carecían de formación y de libertad de elección. Su único camino para conseguir conocimientos y realizarse era la vida religiosa en conventos y monasterios. Otras veces eran los hermanos varones los que tenían interés en su reclusión para no tener que compartir las tierras heredadas de la familia. Esto explica la presencia de tantas mujeres destacadas en los autorretratos de los manuscritos: Eude, Guda, Claricia, Hitda de Meschede, Hildegarda de Bingen, Herrada de Landsberg, Christine de Pizán, María Ormani...

Si hacemos un análisis de las autorrepresentaciones halladas en este capítulo apreciamos una gran evolución que va de un idealizado esquematismo de gran colorido, donde sería difícil reconocer a sus autores si no fuera por las anotaciones (recordemos los de Florencio, Vigila, Emeterio o Keraldo y Heriberto, todos ellos realizados en la segunda mitad del siglo X), hasta el extraordinario naturalismo que muestran los de Israel van Meckenem “el Joven” y su esposa, grabados fechados a finales del siglo XV, cosa nada extraña ya que abarcan toda la Edad Media y el Renacimiento.

Por otra parte, si comparamos los diversos autorretratos de Mauro Rabano (primera mitad del siglo IX) o los de Mateo de París (mediados del siglo XIII), aunque éstos siguen siendo muy simbólicos, podemos reconocer a sus autores. No obstante, en general, el interés de estas autorrepresentaciones no radica en el parecido, en conseguir los rasgos individuales que posibiliten su identificación, sino que lo que cuenta es la “intención” del artista. Este primer autorretrato es sobre todo “conceptual” porque utiliza los símbolos y la escritura como parte de la obra para identificarse.

¹⁹⁴ HAUSER, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte*, op., cit., pp. 176 -177.

Habitualmente, los artistas se representan ejerciendo su labor en sus escritorios, con la mirada fija en su obra, sin buscar su imagen en el espejo. También es frecuente que figuren con el manuscrito ya acabado en acción oferente; o incorporados en las letras capitales ricamente decoradas. Aunque observamos como usan igualmente las tipologías que luego se repetirán a lo largo de la historia del autorretrato: con los colegas, con los utensilios de trabajo, en escenas religiosas, con su mascota, enfermo, reivindicativo, decorativo, ante el espejo, con la esposa o la familia, en el estudio, y exento como tema independiente.

Además de su imagen, su nombre y su ocupación; el artista, a veces, introduce frases donde deja sus impresiones personales. Emeterio y Florencio, por ejemplo, nos hacen ver lo duro que resulta su trabajo. El primero escribe al lado del dibujo: “Donde está el presbítero Emeterio tan fatigado” (*Ubi Emetirius presbitersi fatigatus*), y Florencio se dibuja brindando para celebrar el fin de un trabajo largo y difícil pero satisfactorio.

Ende y Guda dejan constancia de su oficio y su condición como mujeres y religiosas: “Ende pintora y sierva de Dios” (*Ende pintrix et Dei a (d) intrix*), y “Guda, mujer pecadora, escribió y pintó este libro” (*peccatrix mulier, scripsit et pinxit hunc librum*).

En su trabajo, Christine de Pizán destaca el papel activo que desempeña la mujer en diferentes actividades poco convencionales como la construcción, la guerra, la intelectual y como gobernante; y aboga por la educación femenina: “Si fuera costumbre mandar a las niñas a las escuelas e hiciéranles luego aprender las ciencias, cual se hace con los niños, ellas aprenderían a la perfección y entenderían las sutilezas de todas las artes y ciencias al igual que ellos...”

Florencio y Rabano Mauro, a pesar de autorretratarse en numerosas ocasiones, parece que se sienten culpables por tal atrevimiento. Florencio escribe en su laberinto: “Florencio indigno de ser recordado” (*Florentius indignum memorae*); mientras que Rabano Mauro pide a Dios que le disculpe: “Te suplico oh, Cristo en tu clemencia y bondad que me perdones, a mí Rabano” (*Rabanum memet clemens rogo Criste tuere o pie iudicio*), poniendo esta petición escrita sobre su figura arrodillada delante de la cruz.

En cambio, Eadwine deja atrás la falsa modestia y asegura: “El autor es el príncipe de los escribas, cuya gloria permanecerá eternamente viva”. Hildegarda, por su parte, reivindica el papel chamánico del artista: “El pintor, a través de las imágenes de su pintura, muestra a los hombres las cosas que son invisibles” (*velut pictor ea quae invisibilia sunt per imagines picturae suae hominibus declarat*); y Ramón Muntaner, uno de los pocos seculares dedicado a estos menesteres, escribe su *Crónica* en lengua catalana, en primera persona y con un estilo directo para que sus paisanos lo entendieran, *Què us diré?* Así pues, estos autorretratos nos muestran la intención reivindicativa de sus autores, así como su deseo de ser reconocidos y recordados.

En cuanto a los aspectos formales, estos autorretratos incorporados en los manuscritos miniados muestran una preferencia por la espiritualización y la abstracción, la solemnidad y la jerarquía, más o menos marcada. Presentan la falta de interés por lo naturalista y lo momentáneo, es decir, es un arte orientado hacia lo espiritual en lugar de hacia lo sensible. Se caracterizan por el encuadramiento arquitectónico, la viveza cromática, las formas planas, el abundante empleo del minio dorado, las orlas de temas vegetales y la decoración historiada de las letras capitales. Utilizan técnicas de representación que hacen resaltar las figuras de colores planos muy intensos, recortadas por líneas que producen menor hieratismo y mayor movilidad. Todas estas características formales se pueden aplicar también a las vidrieras. A medio camino ente la pintura, el dibujo y la arquitectura, con ellas empezaremos el próximo capítulo.

*“La vida tan breve, el oficio tan largo de aprender,
el esfuerzo tan difícil, tan dura la victoria...”*

(Geoffrey Chaucer, *El Parlamento de las Aves*)

CAPÍTULO IV

**EL AUTORRETRATO EN LA ARQUITECTURA Y EN LA
ESCULTURA**





IV EL AUTORRETRATO EN LA ARQUITECTURA Y EN LA ESCULTURA

Ahora nos ocuparemos del autorretrato dentro de la arquitectura y la escultura. Hemos unificado estas disciplinas porque ambas van muy unidas en el arte medieval; aunque a medida que avanza el gótico, se observa una progresiva liberación de la escultura con respecto al marco arquitectónico.

Primero, de forma breve, veremos el autorretrato en las vidrieras y en los mosaicos. Estos forman parte de la arquitectura, pero al ser pintura sobre vidrio o cerámica, siguen las mismas características formales que las iluminaciones de los manuscritos.

Después, de una forma más amplia, analizaremos las inscripciones en la arquitectura. Consideramos a éstas como autorretratos “conceptuales” ya que aparte de afirmar la autoría, sirven para confirmar la “presencia” del artista. Además, a través de ellas, sus autores expresan sus ideas, sus sentimientos, su valor como artista, etc.

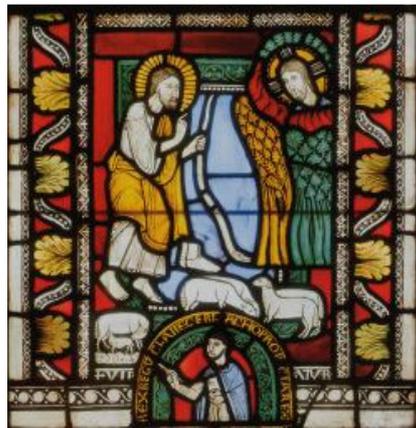
Continuaremos con las esculturas integradas en la arquitectura donde se representa a los escultores trabajando o con las herramientas de su trabajo, para reivindicar su oficio o para indicarnos que ellos son los artífices de la obra.

Para finalizar este capítulo, buscaremos artistas que se autorretratan incluidos en diferentes partes de las iglesias y catedrales, incluyendo el mobiliario. A lo largo del trabajo, iremos viendo como el artista tiene cada vez más libertad para hacer su obra, las firmará con mayor frecuencia, sus autorretratos adquieren un mayor realismo, tienen más movimiento y tienden hacia la escultura exenta.

IV.1 En las vidrieras y en los mosaicos

Hoy se conservan muy pocos autorretratos en vidrio, debido a su gran fragilidad. Según nuestras investigaciones, el único autorretrato conservado en una vidriera de este periodo es el del maestro **Gerlachus**. Éste, consciente de la importancia de su trabajo, se retrata en uno de los paneles de la vidriera de Moisés, realizada entre los años 1150 y 1160 para la antigua Iglesia Abacial Premostratense de Santa María y Nicolás, en el Rin medio, Alemania. Actualmente este fragmento de la vidriera se halla en el Museo de Arte e Historia de la Cultura de Westfalia.

Maestro Gerlachus.
 Autorretrato e inscripción identificativa: “¡Oh Dios, Rey de reyes, ten piedad de Gerlachus!”. Panel procedente de la Vidriera de Moisés, antigua Iglesia Abacial Premostratense de Santa María y Nicolás, en el Rin medio, Alemania. Hacia 1150-1160. Museo de Arte e Historia de la Cultura de Westfalia.



El maestro Gerlachus aparece en la parte inferior de la vidriera con el pincel en la mano y una inscripción identificativa que dice: “¡Oh Dios, Rey de reyes, ten piedad de Gerlachus!”¹⁹⁵. La técnica de representación hace resaltar las figuras de colores planos, muy intensos y recortados por líneas. Nace así la pintura gótica lineal o franco-gótica, aplicada tanto a los libros miniados como a las vidrieras.

Por otra parte, en Francia encontramos las vidrieras de la Catedral de Chartres, en donde podemos contemplar los distintos oficios de los siglos XII y XIII que están representados junto a la historia de Carlomagno, la vida de San Esteban, escenas evangélicas y de otros santos y el Árbol de Jesé.

En esta época, Chartres es lugar de peregrinación y uno de los centros intelectuales más importantes de la cristiandad, con célebres escuelas de medicina, de juristas y sobre todo de filósofos y teólogos. Esto explica que los obispos de Chartres fueran hombres importantes capaces de atraer hacia la obra de su catedral la afluencia de innumerables trabajadores voluntarios y de donantes que financiaran su construcción.

Según María Teresa Jiménez Priego (*Los oficios de la Edad Media a través de las vidrieras de la Catedral de Chartres*): “Zapateros, tejedores, panaderos, cambistas, taberneros, vinateros, herreros, abaceros, farmacéuticos, peleteros, curtidores y remendones, todos prosperaban con el tráfico que la reconstrucción de la catedral llevó a Chartres. Todos querían estar representados e inmortalizarse en ella. Esto les condujo a ofrecer una vidriera en la que apareciese su profesión”¹⁹⁶.

Antes eran los nobles quienes donaban vidrieras a las catedrales, instaurando la costumbre de representar sus propias imágenes en otras menores situadas debajo de las grandes, pero más tarde estas donaciones se fueron ampliando y se representaron todo tipo de oficios, incluidos los más humildes. Jiménez Priego lo explica así: “... hasta los albañiles, escultores, carpinteros, herreros y otros que trabajaban directamente en la construcción también hicieron colectas y pagaron una o varias vidrieras. Incluso el humilde gremio de los aguadores, que parece haberse formado exclusivamente con el propósito de costear una vidriera, donó una capilla. Resultan conmovedores estos aguadores portadores de cántaros que se ven representados debajo de la gran vidriera donada por ellos y dedicada a santa María Magdalena”¹⁹⁷.

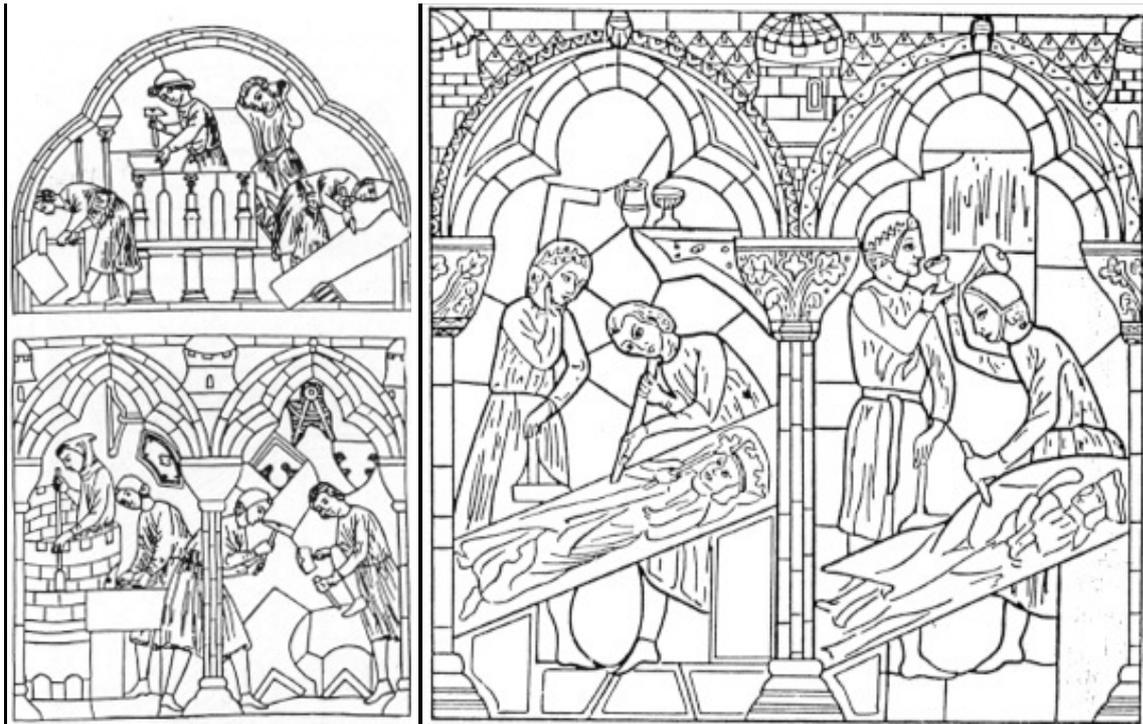
Así pues, un gremio o corporación que quedó representada en Chartres fue el de los albañiles, talladores de piedra y los escultores que decoran parte de las vidrieras bajas del ábside dedicado a San Cheron y los santos Sabino y Potencio. Esta vidriera tiene cuatro pequeñas arcadas, y en cada una de ellas se representa una escena diferente. En las dos de la izquierda se ve un albañil que comprueba con la plomada la verticalidad de la torre. A la derecha otro verifica la horizontalidad con el nivel de burbujas. Junto a éstos, a su derecha, dos talladores trabajan con mazos y cinceles. En la parte alta de la arcada de la derecha, puede verse el compás de tallista.

En las arcadas de la derecha del mismo vitral, se contemplan unos escultores en su trabajo. A la izquierda, uno de los obreros trabaja la piedra, mientras que su compañero apoya la cabeza sobre la mano, puede que sea un alumno que contempla cómo trabaja su maestro. A la derecha uno de los dos obreros bebe, mientras que el otro termina la estatua de un rey.

¹⁹⁵ En: Fernando Cortés Pizano, “Vidrieras del románico”, artículo en la Web: www.arteguias.com/vidrieras-romanoico.htm - 88k Mayo de 2001.

¹⁹⁶ En: JIMÉNEZ PRIEGO, M. Teresa, “Los oficios de la Edad Media a través de las vidrieras de la Catedral de Chartres”. Revista virtual de la Fundación Universitaria Española *Cuadernos de arte e iconografía* / Tomo II - 3. 1989. <http://www.fuesp.com/revistas/pag/cai0312.html>

¹⁹⁷ *Ibidem*



Vidriera de la catedral de Chartres, albañiles, talladores de piedra y escultores. Arriba a la izquierda detalle de la vidriera de San Silvestre, en las otras dos detalle de San Chèron, c.1225.

La representación de los diferentes oficios es muy habitual en esta época ya que los gremios adquieren mucha importancia, mas adelante veremos otros ejemplos

En los mosaicos hemos encontrado la “presencia” del artista en varias inscripciones del pavimento de la Basílica de Otranto. Este mosaico, perfectamente conservado, cubre el cubo de la iglesia, desde la entrada hasta el final donde se encuentra el altar y cubre también las dos alas de las naves laterales. Al entrar por las puertas principales, vemos escenas abigarradas y enormes que representan figuras de seres humanos, animales, y plantas.

El trabajo se propone contar la historia de la creación por medio de una síntesis narrativa continua y, al mismo tiempo, ofrecer una serie de ejemplos. El desarrollo del ciclo puede parecer desunido, haciendo la interpretación del significado difícil debido a la yuxtaposición de figuras míticas e históricas con episodios de la Biblia.

Junto a las escenas del Antiguo Testamento: la expulsión de Adán y Eva del jardín de Edén, la historia de Caín y Abel, la construcción de la Torre de Babel, Noé y el arca, así como Sansón y el profeta Jonás.

Junto a estas escenas religiosas se muestran historias y personajes de la cultura pagana: Diana cazadora, Atlante que sostiene el mundo en sus espaldas, el Minotauro y Alejandro Magno. A la derecha, mirando hacia el altar, hay doce medallones que representan a los meses y al zodiaco. En el pavimento otras escenas están inspiradas por la cultura caballeresca con las historias del Rey Arturo y Parsifal.

No faltan el Paraíso y el Infierno, donde se agitan los condenados entre los tormentos y un Satanás coronado cabalgando sobre un dragón. Resulta interesante una de las pocas representaciones del Diablo negro todavía con las alas blancas del ángel, que después serán sustituidas por las de un murciélago.

En el centro de la nave hay otros medallones, trece de los cuales forman un clásico bestiario medieval donde se pueden reconocer: un basilisco, un linco, un centauro, un unicornio y una antigua iconografía de la sirena representada mientras sostiene entre los brazos sus dos colas.

En la entrada a la iglesia, los nombres de la comisión y del autor del mosaico dan la bienvenida por medio de una inscripción:

“Dado por Jonatán, por la mano experta de Pantaleone, este trabajo es de gran valor y es digno de ser ensalzado” (*Ex Jonathas Donis per dexteram Pantaleonis hoc opus insigne est superans impendia digne*)¹⁹⁸.

Carl Willemsen (*El enigma de Otranto*)¹⁹⁹ explica que Jonatán era arzobispo de la ciudad a mediados del siglo XII y Pantaleone un monje de la abadía de San Nicola de Casole, centro de cultura y de arte romano-bizantino. Esta inscripción es un ejemplo más del propósito reivindicativo del artista y del orgullo que siente ante la envergadura de su obra.

Al principio de esta entrada principal hay una familia pequeña de tres elefantes, animal que expresa la fantasía y el misterio exótico en la Edad Media. A la izquierda de los elefantes, los hombres con lanzas y escudos simbolizan la guerra. A la derecha, dos músicos representan la paz. Detrás de los elefantes se levanta el tronco del *Árbol de la vida*, que se extiende a través de toda la nave principal longitudinalmente. Este árbol simboliza al Dios Padre que junto a dos árboles paralelos que ocupan las naves laterales, representan el misterio de la Santísima Trinidad.

El francés Jacques Brosse opina que el simbolismo de estos árboles viene de la llamada flora cósmica de las religiones arcaicas. Según este intelectual, botánico y especialista en religiones, en el punto central del mundo hay un árbol cósmico que hundió sus raíces en el mundo terrenal y sus ramas en el cosmos; con su tronco, gobernó sobre la tierra. El *Árbol cósmico* o *Árbol de la vida*, se convirtió en el *Árbol del bien y del mal* en la Biblia. Los cristianos transformaron este árbol en la madera de la cruz y las órdenes monásticas le llamaron el *Árbol de la santidad*. Aquí está el símbolo de todo lo creativo o lo creado, ésta es la función de Pantaleone ya que él era el creador de este mosaico.

En las ramas del *Árbol de la vida* de la basílica de Otranto, se pueden apreciar sendas inscripciones:

“En el año de nuestro señor Jesús Cristo 1165, durante el reinado de nuestro decimotercero señor, rey Guillermo el Magnífico, el criado humilde de Cristo, Jonatán el arzobispo de Hydrunthus (=Otranto), pidió que este trabajo sea hecho por el presbítero Pantaleone” (*Anno ab Incarnatione Domini Nostri Iesu Christi MCLXV Inditione XIII Regnante Domino Nostro Willelmo Rege Magnifico Humilis Servus Iesu Christi Jonatas Idruntinus Archiepiscopus iussit hoc opus fieri per manus Pantaleonis Presbiteri*)²⁰⁰.

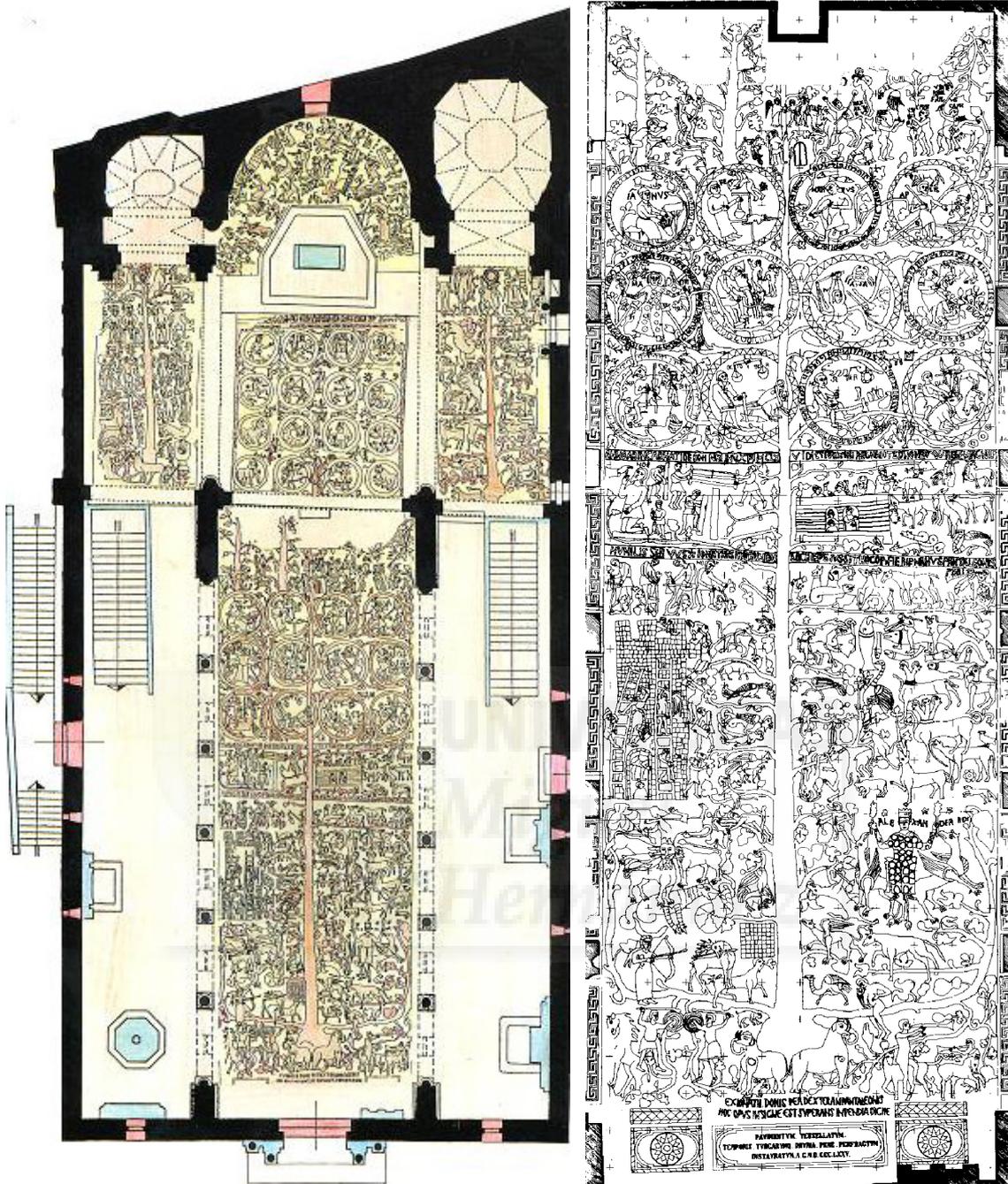
Aparte de este ejemplo, será en la arquitectura donde abundarán, desde épocas tempranas, las inscripciones que hacen referencia al autor de la obra. A ellas nos referimos a continuación.

¹⁹⁸ “Pantaleone, mago” Puglia: artículo del recorrido de la historia del arte. Este artículo apareció en la aplicación de agosto a septiembre de 2004 el compartimiento de Bell'Italia.

www.globalvacationtravelpackages.com/puglia_art_history_travel_article.htm

¹⁹⁹ WILLEMSSEN, Carl Arnold. *L'enigma di Otranto: Il mosaico pavimentate del presbítero Pantaleone nella cattedrale*: Editorial Congedo, 1980.

²⁰⁰ “Pantaleone, mago” Puglia..., op., cit.



Mosaico del pavimento de la Catedral de Otranto y detalles de las inscripciones donde aparece el nombre del pintor **Pantaleone**: “Dado por Jonatán, por la mano experta de Pantaleone, este trabajo es de gran valor y es digno de ser ensalzado”. “En el año de nuestro señor Jesús Cristo 1165, durante el reinado de nuestro decimotercero señor, rey Guillermo el Magnífico, el criado humilde de Cristo, Jonatán el arzobispo de Hydrunthus (Otranto), pidió que este trabajo sea hecho por el presbítero Pantaleone”.

IV.2 Inscripciones identificativas

A pesar de que en la Edad Media el artista está en el anonimato, integrado en organizaciones gremiales, hubo escultores y arquitectos que firmaron sus obras con inscripciones o pequeños autorretratos esculpidos en sitios a veces medio escondidos, dentro de la arquitectura. Así puede apreciarse en las fachadas y en las portadas de las iglesias o catedrales o, como iremos viendo, formando parte de los capiteles de los claustros, así como en el interior de los templos: púlpitos, altares, etc.

Como señala Concepción de la Peña Velasco²⁰¹, los documentos relativos al encargo de las obras, las bibliotecas de los artistas y otras fuentes proporcionan datos para establecer hipótesis sobre el significado, inspiración e influencias que manifiestan determinadas creaciones. Sin embargo, las incógnitas suelen ser muchas y las palabras o frases que se agregan en la obra adquieren valores diferentes. Así pues, para facilitar su comprensión la palabra se sirve de la imagen y la imagen de la palabra en un contexto de hermanamiento de los lenguajes visuales y escritos.

Por otra parte, el lugar de ubicación, más o menos destacado, expresa mucho sobre las intenciones que se tuvieron al incorporar las inscripciones. Así mismo, el mayor o menor espacio que ocupa la palabra en la estructura arquitectónica ofrece testimonios sobre aspectos diversos.

Y por último, el tipo de explicación que proporciona la inscripción suministra información sobre los patronos, benefactores, artistas que ejecutaron las piezas, data la obra o alguna intervención en ella, aparte de recordar hechos milagrosos de la imagen titular, etc. En nuestro trabajo nos centraremos en todo lo que haga referencia a los artistas que las llevaron a cabo.

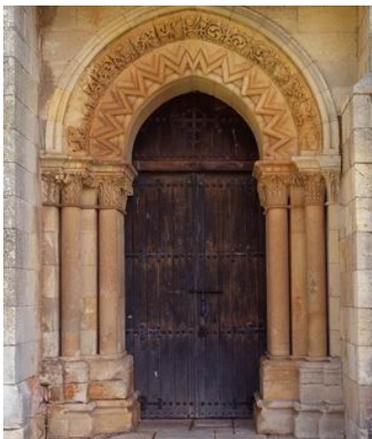
IV.2.1 Inscripciones en las fachadas y en las portadas de las iglesias

El primer ejemplo lo tenemos en **Wiligelmo** o Viligelmo de Módena escultor italiano, activo en esta ciudad entre 1099 y 1110, aproximadamente. Su nombre figura inscrito en la fachada de la catedral de Módena. Un epígrafe aparece junto a las figuras de los profetas Enoc y Elías esculpidas en la misma piedra, que pueden considerarse obras suyas.

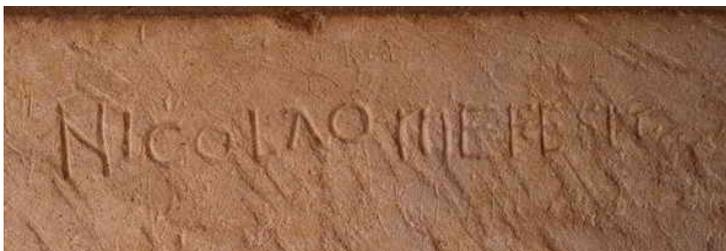


Wiligelmo. Catedral de Módena, 1099. Fachada Oeste y detalle de la inscripción: "... Digno honor entre los escultores (mereces) por tu excelente escultura Wiligelmus".

²⁰¹ REVISTA ELECTRÓNICA DE ESTUDIOS FILOLÓGICOS, N° 4 NOVIEMBRE DEL 2002 *El valor de la palabra en el retrato español. De finales del gótico a comienzo de comienzos del neoclasicismo.* Por Concepción de la Peña Velasco (Universidad de Murcia). http://www.um.es/tonosdigital/znum4/estudios/retablo.htm#_ftnref47



Portada sur de Santa Eufemia de Cozollos (Palencia), siglo XII. Y detalle de la firma de **Nicolao** en el lado oeste de la portada: *NICOLAO ME FECIT*.



En la inscripción, situada en la fachada oeste, se fecha la catedral, 1099, y se incluye una frase elogiosa con el nombre del escultor Wiligelmo: “Cuando Géminis y Cáncer cursan su tránsito felices en el quinto día de los idus de junio (18 del mes de junio) según el tiempo de los meses (es una aclaración del sistema de calendar) en el año mil cien menos uno de la Encarnación de Dios. Esta casa resplandeciente (fue) fundada por Geminiano. Digno honor entre los escultores (mereces) por tu excelente escultura Wiligelmus” (*DV(m) GEMINI CANCER / CVRSV(m) CONSEEDIT / OVANTES. IDIBVS / IN QVINTIS IVNII SUP T(em)P(o)R(e) / MENSIS. MILLE DEI / CARNIS MONOS CEN / TU(m) MINUS ANNIS. / ISTA DOMUS CLARI / FONDATVR GEMINI / ANLINTER SCULTORES QVAN / TO SIS DIGNVS ONORE. CLA / RET SCULTURA NU(n)C WILIGELME TVA*)²⁰².

En nuestro país, encontramos numerosos ejemplos de escultores que firman su obra. Uno de ellos es **Nicolao** que ratifica su autoría en una inscripción: *NICOLAO ME FECIT*²⁰³, situada en el lado oeste de la portada sur de la iglesia de Santa Eufemia de Cozollos (Palencia) del siglo XII.

Otro ejemplo es el maestro **Petrus** que en la iglesia de San Martín de Guerguitiain, lugar abandonado navarro, dejó su firma a finales del siglo XII o principios del XIII en un capitel de la portada: *PETRU-S ME-FECI-T*²⁰⁴.

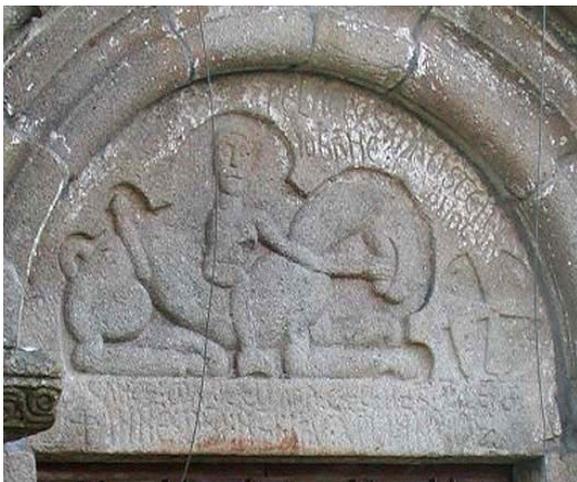


Portada de la iglesia de San Martín de Guerguitiain (Navarra). Finales del siglo XII, principios del XIII. Y detalle del capitel donde el maestro **Petrus** dejó su firma: *PETRU-S ME-FECI-T*.

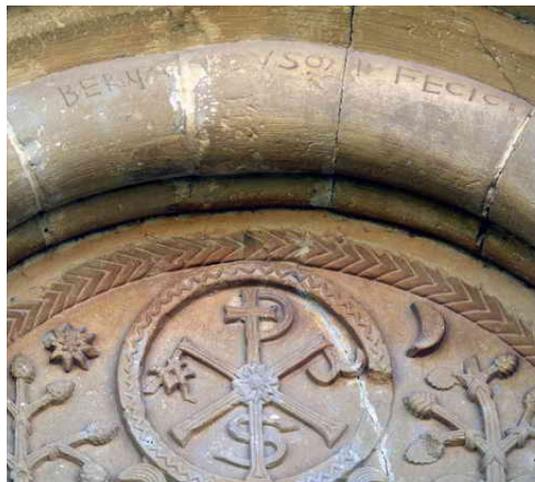
²⁰² En la página Web: <http://www.usc.es/arte/Quintana> y http://www.claustro.com/Portadas/Webpages/Catalogo_portadas.htm

²⁰³ En la Web: www.arquivoltas.com/.../Presentacion59.htm 8.- EPIGRAFÍA "EL ROMÁNICO FIRMADO" de A. GARCIA OMEDES y véase también <http://www.arquivoltas.com/8-palencia/02-StaEufemiaCozollos01.htm>

²⁰⁴ http://www.amigosdelromanico.org/actualidad/act_salvemos_guerguitiain.html y www.arquivoltas.com/.../Presentacion59.htm



El Maestro Pelagio firma en el tímpano de la portada de la iglesia de Santa María de Taboada dos Freires (Chantada, Lugo). ...
—ERA MCCXXVIII.- PELAGIUS : MAGISTER
(El año corresponde a 1190).



Bernardus firma: *BERNARDVS ME FECIT*, en la portada occidental del templo monástico cisterciense de Puilampa (Zaragoza). Finales del siglo XII, principios del XIII.

El maestro Pelagio o Pelayo deja constancia de su autoría en la Iglesia de Santa María de Taboada dos Freires (Chantada, Lugo), realizada en 1190.

En el tímpano de la portada aparece la escena de Sansón desquijando al león. En las partes lisas del tímpano y del dintel figura una inscripción con el nombre del artista, Pelayo, y la fecha de la obra. En esta inscripción se puede leer: “En el nombre de Nuestro Señor Jesucristo. En honor de Santa María... consagraron los monjes este templo. Era 1228. Pelayo (Payo o Pelagio) maestro y Juan que anotó” (*IN N(nomin)E : D(omi)NI : N(o)S(tr)I IH(es)U : CHR(ist)I : IN HON(or). En el dintel: AE: SANTE: MARIE EL...A: C(onsecravit) FLERES . (h)U(nc): TE(m)PLU(m): —ERA MCCXXVIII.- PELAGIUS : MAGISTER : JOHAN(n)NE: Q(u)I NOTUIT*)²⁰⁵.

Otro escultor, **Bernardus**, dejó su firma inscrita: *BERNARDVS ME FECIT*²⁰⁶, en la archivolta interior de la portada occidental del templo monástico cisterciense de Puilampa, próximo a Sádaba (Zaragoza). Se edificó a finales del XII o principios del XIII como atestiguan dos inscripciones: una, en el interior, tienen fecha de 1189; y otra en el exterior de 1222. Esta iglesia del antiguo monasterio de hospitalarios de Puilampa ofrecía ayuda a los peregrinos que atravesaban esta comarca en dirección a Santiago. El propio nombre de Puilampa proviene de una torre-antorcha adosada a la iglesia, de la que aun quedan algunos vestigios, que tenía la función de "Podium Lampadil", que significa lugar alto en que se prendía fuego para servir de guía.

Hemos elegido estos ejemplos, entre los muchos existentes, para ver que no hace falta recurrir a grandes catedrales para encontrar las firmas de sus artífices, sino que también en las pequeñas iglesias románicas los artistas dejaron constancia de su autoría.

²⁰⁵ Transcripción de FERNÁNDEZ-OXEA, Xosé Ramón, *Santa María de Taboada dos Freires*.

En: <http://www.claustro.com/Portadas>.

Para saber más sobre esta iglesia consultar las obras de FERNÁNDEZ-OXEA, Xosé Ramón e (Ben-Cho-Shey): *Santa María de Taboada dos Freires*. “Boletín de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Orense, XV” 1945, pp. 12-21. *Maestros menores del Románico rural gallego* “Cuadernos de Estudios Gallegos, XVII” 1962, p. 209 y *Pelagio, maestro románico*. “Archivo Español de Arte y Arqueología, 12” 1936, pp. 171-176.

CARRILLO LISTA, María Pilar, *La iglesia románica de San Martiño de Moldes y el taller del maestro Pelagio* “Ruta cicloturística del románico, XVIII” 2000, pp. 179-184.

²⁰⁶ Véanse las Web de A. GARCIA OMEDES: EL ROMÁNICO: INTRODUCCIÓN AL ARTE ROMÁNICO -. Capítulo 8.- EPIGRAFÍA “EL ROMÁNICO FIRMADO” www.arquivoltas.com/.../Presentacion59.htm y SÁDABA-RUTAS ROMÁNICAS POR EL ALTO ARAGÓN- www.romanicoaragones.com/.../990497-SadabaPuilampa.htm



Gislebertus. Tímpano de la portada principal, Catedral de San Lázaro, Autun. Hacia 1130-1345. Museo Rolin, Autun.

En Francia, **Gislebertus** dejó su firma en el pórtico de la iglesia de San Lázaro de Autun. Esta iglesia fue consagrada en el año 1130 y las esculturas de la portada se realizaron en el año 1140, dato que aparece en una inscripción junto al nombre del maestro Gislebertus, que las llevó a cabo.

En el tímpano de la portada principal de la catedral se representa el juicio final y el peso de las almas. Cristo en majestad aparece en el centro y a mayor tamaño, cumpliendo así la ley de jerarquía. A la izquierda del Redentor, se representan los condenados en el infierno y a la derecha, los benditos, los justos. Como sucede frecuentemente en este tipo de composiciones, el artista se recrea en los pecadores que se retuercen de dolor y pone en ellos una gran imaginación y mayor expresividad en los rostros.

Localizada en un lugar estratégico, justo debajo de los pies de Cristo y sobre el ángel que separaba los elegidos y los condenados, el escultor inscribió su firma: “Gislebertus hizo esto” (*GISLEBERTUS HOCFECIT*). Según Martín González: “Colocado en el centro visual del tímpano, su firma y su trabajo lo elevan a una esfera divina”²⁰⁷.



Gislebertus, dintel con la inscripción: “Gislebertus hizo esto” (*GISLEBERTUS HOCFECIT*). Detalle de la portada principal de la Catedral de San Lázaro de Autun.

²⁰⁷ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *Historia de Arte*, op., cit., p. 471.

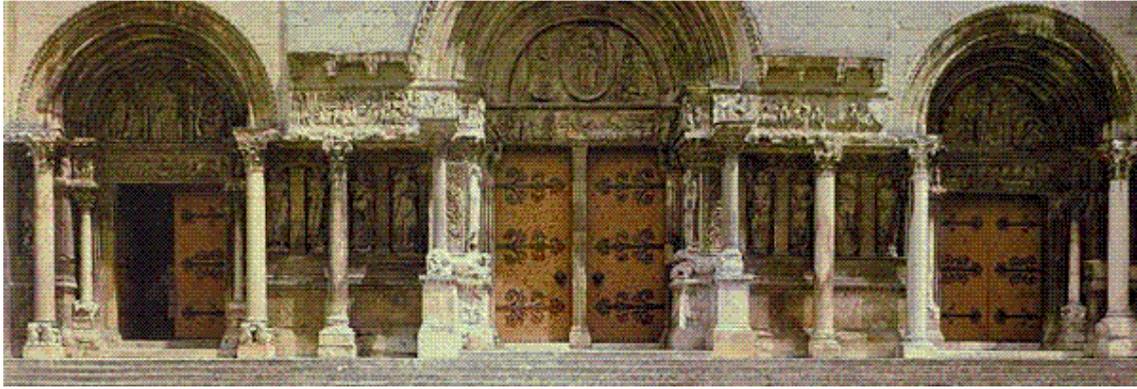
Para obtener más información sobre esta catedral consultar:

DAVY, Marie-Madeleine, *Iniciación a la simbología románica*. Ed. Akal. Col Akal/arte y estética, Madrid, 1996, pp. 38 y 272, y *El arte medieval*. Alianza Ed. Col. El libro de bolsillo, Madrid 1990, pp. 145 y 368.

FOCILLON, H., *La escultura románica: investigaciones sobre la historia de las formas*. Ed. Akal, Madrid, 1986, p. 240.

GUERRA GÓMEZ, Manuel. *Simbología románica*. Fundación Universitaria Española. Madrid, 1978, p. 450.

SEBASTIÁN, Santiago, *Mensaje simbólico del arte medieval: arquitectura, iconografía, liturgia*. Ed. Encuentro. Col. Ensayos Madrid, 1996, pp. 84 y 440.



Fachada de Saint-Gilles-du-Gard firmada por el maestro **Bruno**. Siglo XII. La Provenza, Francia.

Hay otra iglesia francesa donde aparece el nombre del artista. Se trata de la abadía Saint-Gilles-du-Gard, firmada por el maestro **Bruno**. Su fachada occidental está compuesta por tres portadas, de las cuales la axial se considera la más importante. Las columnas, situadas ante el muro, sostienen un entablamento coronado por un friso historiado. Entre éstas se erigen estatuas colocadas en hornacinas encuadradas por pilastras estriadas que sostienen un segundo entablamento. Se puede considerar como una de las mejores interpretaciones medievales de la estética arquitectónica romana.

Todo aquí resulta discutido y controvertido: la cronología oscila entre principios del siglo XII y mediados del XIII y los criterios de autoría van desde más de cuatro maestros a, fundamentalmente, uno sólo. Dos esculturas que representan a Mateo y Bartolomé están firmadas por Bruno (*Brunus me fecit*), aunque hoy es imposible leerlo porque están muy deterioradas. Los tres tímpanos representan una epifanía, la adoración de los magos y la crucifixión. Uno de sus últimos estudiosos, el americano W. S. Stoddard, ha señalado un primer maestro, Bruno, con un estilo inspirado en obras antiguas que modela figuras monumentales de una corporeidad contundente y más tarde se sucederán cuatro estilos más²⁰⁸.



San Bartolomé y San Mateo obras firmadas por el maestro **Bruno**: *Brunus me fecit*. Detalles del portal central-izquierdo de Saint-Gilles-du-Gard.

²⁰⁸ MEDIEVAL ARCHITECTURE IN FRANCE: <http://www.pitt.edu/~medart/menufrance/mainfran.html>



(Izquierda) **Leodegario**. Portada de la Iglesia de Santa María Real, Sangüesa (Navarra). Último tercio del siglo XII. (Centro) Las tres Marías, en cuyo libro de la estatua central figura el nombre del autor. (Derecha) Detalle de la inscripción en el libro de la Virgen María: “María, Madre de Cristo. Leodegarius me hizo” (*MARIA MATER XPI LEODEGARIUS ME FECIT*).

Del mismo modo, **Leodegario** deja su firma en una de las esculturas de la portada de la iglesia de Santa María Real de Sangüesa (Navarra). La iglesia se empezó a construir en 1131 y a esta primera fase constructiva corresponde la cabecera. A finales del siglo XII y durante el XIII se edificaría el resto de la iglesia, incluyendo la portada meridional, y en una última fase se levantaría la linterna sobre el transepto que, aunque algo tiene de románica, acusa ya el gótico pleno con arcos ojivales.

La portada, enmarcada por amplios estribos en los que se han empotrado diversas esculturas, es lo que más nos interesa de este templo. Ésta se divide en dos cuerpos: el superior, constituido por una arquería con los apóstoles, y el inferior con las arquivoltas, tímpano, dintel y enjutas.

Esta parte inferior de la fachada, fechada dentro del último tercio del siglo XII, es obra de Leodegario, un maestro considerado de origen francés, quien nos dejó su nombre en el libro que porta la Virgen: “María, Madre de Cristo. Leodegarius me hizo” (*MARIA MATER XPI LEODEGARIUS ME FECIT*)²⁰⁹. Las restantes columnas de la jamba izquierda representan a María Magdalena y María Jacobi, madre de Santiago, y en la jamba derecha: San Pedro, San Pablo y Judas.

En Italia encontramos a los maestros **Nicoló** y **Guglielmo** que trabajaron en la portada de San Zenón de Verona, construida en el año 1100. Tiene en los muros del pórtico escenas del Antiguo y Nuevo Testamento, realizadas por estos escultores, probables discípulos de Wiligelmo. En estos relieves, los dos maestros italianos han reconducido las formas escultóricas al marco de las portadas, adaptándolas a tímpanos y columnas con estatuas.

²⁰⁹ Información obtenida de: http://cvc.cervantes.es/ACTCULT/camino_santiago/segunda_etapa/sanguesa/portada_meridional.htm
MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *Historia de Arte*, op. cit., pp. 480 y 484.

Página Web de Sangüesa, Navarra, Santa María la Real: www.romanicoennavarra.info/album_sanguesa.htm

Para ampliar conocimientos consultar:

COBREROS, Jaime, *El Románico en España*. Guías Periplo, 1993, pp. 317-322.

LOJENDIO de, Luis María, *Navarra*. Vol. 7 de *La España Románica*. Ediciones Encuentro, 1978, pp. 137-171.

LOJENDIO de, Luis M., *Rutas Románicas*, Ediciones Encuentro, 1995, pp. 144-162.

ORTEGA ALONSO, Andrés, <http://www.romanicoennavarra.info/intro1duc.htm>



Fachada izquierda del pórtico de San Zenón de Verona con escenas del Nuevo Testamento, firmada por **Guglielmo**.

Pórtico de San Zenón, Verona, con escenas del Nuevo Testamento obras de **Guglielmo** y **Nicoló**, realizado en el año 1138 en mármol rojo.

Fachada derecha del pórtico de San Zenón de Verona con escenas del Antiguo Testamento firmadas por **Nicoló**.

El pórtico es una estructura arquitectónica sostenida por leones *stilofori*, es decir, que llevan una columna. En el muro de la derecha de la portada las decoraciones escultóricas son relieves que representan escenas del Antiguo Testamento y Leyenda de Teodorico junto a un tema de caza, obra realizada por el **Maestro Nicoló** en 1139. En el friso, dedicado a la creación de Adán, justo encima del de caza, hay una inscripción que dice: *UT SIT REX RERUM DEDIT ADE SEXTA DIERUM* y luego continua: *HIC EXE(M)PLA TRA(H)I POSSU(N)T LA(U)D(I)S NICO/LAI*²¹⁰. Al elegir esta escena para introducir su firma, posiblemente Nicoló quiera aludir al poder creador del artista.

En la fachada izquierda están los relieves que representan pasajes del Nuevo Testamento y duelos entre caballeros e infantes, firmados por **Guglielmo**, activo en la segunda mitad del siglo XII. Aunque se desconoce su procedencia, según los expertos, su estilo y el modo en que incide en el volumen de las figuras indica que su educación posiblemente discurrió en el norte de Italia. Su gusto por la estatuaria clásica revela, por otra parte, que recibió una fuerte impronta de la escuela de Saint-Gilles²¹¹.

La parte alta de estos relieves termina con una cornisa con una inscripción donde se conserva la memoria de Guglielmo: *QUI LEGIS ISTA PIE NATUM PLACATO MARIE SALVET IN ETERNUM QUI SCULPSEKIT ISTA GUILLELMUM*²¹².

Guglielmo también firmó el púlpito de la catedral de Pisa que veremos más abajo. En cuanto a Nicoló, su manera de hacer se puede seguir en Ferrara y Piacenza.



Inscripción con la firma de **Guglielmo** en la fachada izquierda del pórtico de San Zenón de Verona: *Qui legis ista pie natum placato marie salvet in eternum qui sculpsere ista Guillelmum*.

²¹⁰ Inscripción obtenida en <http://www.arte-argomenti.org/saggi/nicolo.html>

²¹¹ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *Historia de Arte*, op., cit., p. 475.
www.biografiasyvidas.com/biografia/g/guglielmo.htm - 10k

²¹² Inscripción obtenida en <http://www.arte-argomenti.org/saggi/nicolo.html>



Detalle de la portada mayor de la iglesia de San Andrés en Pistoia. Y arquitrabe con la escena de la *Adoración de los Magos* firmado por **Gruamonte** en el año 1166.



Otro artista italiano que firma su obra es **Gruamonte**, discípulo de Guglielmo, activo en Pistoia en la segunda mitad del siglo XII y que trabajó en la iglesia de San Andrés de esta ciudad. Construida probablemente en el siglo VII, esta iglesia fue renovada a mediados del siglo XII. El edificio tiene tres portales policromados donde destaca el central que tiene un arquitrabe con escenas talladas. Estos relieves fueron esculpidos por Gruamonte en el año 1166 con la colaboración de su amigo Adeodato. Así lo atestigua su firma situada en el arquitrabe, debajo del relieve de la *Adoración de los Magos*.

Gruamonte y Enrique, maestro que firmó los dos capitales donde apoya el arquitrabe, pertenecieron al movimiento estilístico dirigido por Guglielmo que se había formado alrededor de la catedral de Pisa. En el interior de esta iglesia de Pistoia se encuentra el púlpito esculpido y firmado por Giovanni Pisano a finales del siglo XIII cuyas inscripciones analizaremos en el siguiente punto.

El artista dejó también su firma en el arquitrabe debajo del relieve la *Última Cena* en la iglesia de San Giovanni Fuorcivitas en Pistoia, y bajo la escena de *Cristo con los doce apóstoles* en el arquitrabe de la iglesia de San Bartolomé en Pantano, en 1167.



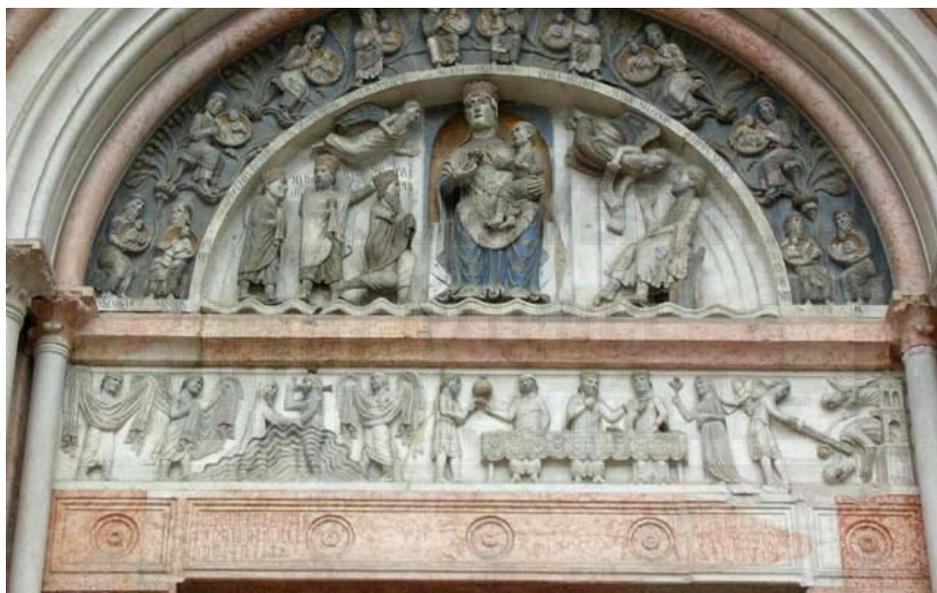
Portada de la Iglesia de San Bartolomé en Pantano, Italia, fechada en 1167, en cuyo arquitrabe con la escena de *Cristo con los doce apóstoles* aparece la firma de **Gruamonte**.



Gruamonte firma también el arquitrabe de la portada de la iglesia de San Giovanni Fuorcivitas en Pistoia, Italia, con el relieve de la *Última Cena*.

De la misma época es el italiano Benedetto Antelami (1170-1230). Son escasos los datos personales que se tienen de este escultor. Se sabe que trabajó en Parma hacia la segunda mitad del siglo XII. Su nombre indica que podría descender de los "Magistri Antelami", una saga de constructores. De su trabajo se deduce una estrecha relación con el arte provenzal e, incluso, se ha llegado a afirmar que podría ser el autor de algunos de los capiteles que decoran el claustro de San Tróximo de Arlés.

Sin embargo, es en la catedral de Parma donde se centra la mayor parte de su trayectoria profesional. Aquí se encarga de la realización del relieve del *Descendimiento* y de la decoración del coro. En los últimos años del siglo XII, inicia la construcción del Baptisterio de Parma. En el exterior de este edificio, de planta octogonal, se suceden las cuatro órdenes y cuenta con tres puertas de acceso: la occidental, llamada del Redentor; la sur, denominada de la Vida; y la portada norte o de la Virgen. En este último portal, inscrito sobre el dintel, aparece la fecha y la firma del artista: "Dos bienios faltan para el año mil doscientos (año 1196) el escultor Benedicto comenzó este trabajo" (*BIS BINIS DEMPTIS ANNIS DE MILLE DUCENTIS INCEPIT DICTUS OPUS HOC SCULPTOR BENEDICTUS*)²¹³.



Benedetto Antelami firma el dintel de la portada norte del Baptisterio de Parma, llamada portada de la Virgen, realizada en el año 1196.



Detalle de la inscripción: *BIS BINIS DEMPTIS ANNIS DE MILLE DUCENTIS*. "Dos bienios faltan para el año mil doscientos" (año 1196).



Inscripción: *INCEPIT DICTUS OPUS HOC SCULPTOR BENEDICTUS*- "El escultor Benedicto comenzó este trabajo".

²¹³En la Web: www.chieracostui.com/costui/docs/search/schedaoltre.asp?ID=6484
Véase también www.medioevo.org/.../Pages/.../BattisteroParmaPortali.html

La maestría de Benedetto también se aprecia en la catedral de Fidenza, donde diseñó la fachada. Escultor de estatuas y relieves de mármol, arquitecto y decorador además de en Parma trabajó también en la ciudad de Ferrara y Borgo. Su estilo se enmarca dentro de finales del período arquitectónico románico y principios del gótico. Antelami y su padre reinaron en la escultura clásica italiana de este periodo hasta la posterior aparición del maestro Nicola Pisano.

Hasta ahora hemos visto las inscripciones en las portadas de los templos, a continuación nos vamos a ocupar de las halladas en los púlpitos. Aquí analizaremos el Descendimiento de Benedetto Antelami, panel que se cree formó parte del púlpito de la catedral de Parma.

IV.2.2 Inscripciones en los púlpitos

Empezamos este punto con **Guglielmo**, que como hemos visto firmó la fachada izquierda del pórtico de San Zeno de Verona. Este artista deja también constancia de su autoría en el púlpito realizado para la Catedral de Pisa, entre los años 1159 y 1162. Esta obra, que en origen formaban un solo ambón, fue donada a la iglesia de Cagliari, en el año 1312. En el siglo XVI, el púlpito fue dividido en dos, ubicándose en la contrafachada de la entrada del templo de Cagliari²¹⁴.

Volvemos a Parma donde **Benedetto Antelami** firma, en 1178, el relieve del Descendimiento del púlpito de la catedral de esta ciudad. Benedetto agrega un nuevo dramatismo a las escenas, desconocido para su tiempo cuando era popular la formalidad y la sencillez de la escultura románica. Cuando Antelami firma el Descendimiento de Parma un nuevo estilo anuncia su presencia. No se puede decir que sea ya la escultura gótica, pero muchos de sus aspectos iconográficos y plásticos han sido asumidos por este artista que se había formado entre los continuadores del maestro Nicolás.



Antiguo púlpito de la Catedral de Pisa firmado por **Guglielmo** entre los años 1159 y 1162. Actualmente en la iglesia de Cagliari.

²¹⁴ <http://recursos.cnice.mec.es/bancoimagenes/ArchivosImágenes/DVD10/CD02/14912>
www.artehistoria.com/artef/personajes/2134.htm

Antelami firma y data el panel central del púlpito donde se representa el Descendimiento en la parte superior donde se puede leer: “En el mes segundo del año 1178 el escultor fue demostrado: este escultor fue llamado Benedicto de Antelami” (*ANNO MILLENO CENTENO SEPTUAGENO OCTAVO SCULTOR PATRAVIT MSE SECUNDO, ANTELAMI DICTUS SCULTOR FRUIT HIC BENEDECTUS*)²¹⁵.

El bajorrelieve representa el momento en que el cuerpo de Cristo es bajado de la cruz, con varios elementos tomados de la iconografía canónica de la Crucifixión (los soldados romanos que manejan el vestido de Cristo, las personificaciones de la *Iglesia* y de la Sinagoga, etc.) y de la Resurrección (las “Tres Marías”), mientras la influencia clásica se nota en la personificación del Sol y de la Luna (dos cabezas humanas colocadas en círculo) y las rosetas que adornan el borde superior. Clásico es también el adorno de racimos del lado que orla la composición, pero la técnica oriental del nielado y la doble dimensión del adorno demuestran que el tema clásico ha sido enriquecido con la tradición bizantina²¹⁶. Hoy el *Descendimiento* se encuentra en la Catedral, colocada a la derecha del transepto; mientras que los tres leones que sujetaban las columnas y los capiteles están en el Mueo Nacional de Parma.



Benedetto Antelami firma el relieve del *Descendimiento*, panel central del antiguo púlpito la catedral de Parma con la firma del artista: “En el mes segundo del año 1178 el escultor fue demostrado: este escultor fue llamado Benedicto de Antelami” (*ANNO MILLENO CENTENO SEPTUAGENO OCTAVO SCULTOR PATRAVIT MSE SECUNDO, ANTELAMI DICTUS SCULTOR FRUIT HIC BENEDECTUS*).

²¹⁵ www.scultura-italiana.com

²¹⁶ es.wikipedia.org/wiki/Benedetto_Antelami
<http://www.cattedrale.parma.it/default.asp>

Seguimos con el escultor y orfebre alemán **Nicolás de Verdún** que en el siglo XII deja su firma en el altar del monasterio austríaco de Klosterneuburg, en las proximidades de Viena, su creación más importante terminada en el año 1181. La inscripción donde deja constancia de la autoría de los esmaltes que decoran dicho altar son las primeras noticias escritas que se tienen de este artista.

En la iglesia-abadía de Klosterneuburg, Nicolás de Verdún representó el Antiguo y Nuevo Testamento en diversas escenas realizadas en esmalte y ordenadas como un tríptico: un panel central flanqueado por alas laterales que recubrían la tribuna. Originalmente había sólo 45 placas dispuestas formando un púlpito; después de un incendio ocurrido en 1330, el preboste Estefan de Sierndorf (1317-1335) convirtió las placas en un altar y encargó placas nuevas para completarlo, hasta llegar a las 51 placas con sus respectivas escenas que existen en la actualidad. Los oros, rojos y azules son las principales notas de color que definen este trabajo, donde se aprecia la conjunción del arte bizantino y las tendencias clásicas.

Nicolás utilizó la técnica del esmalte *champlevé*. Esta técnica fue la más difundida durante el siglo XII en la Europa occidental. El nombre significa “campo levantado”, y consiste en labrar un dibujo sobre una lámina de metal dejando finas líneas levantadas que crean unos huecos que contienen el esmalte. Nicolás formaba anchas superficies de esmalte para los fondos y teñía cuidadosamente las líneas talladas dentro de las figuras. Estas líneas, denominadas “líneas de contorno”, contribuyen al efecto tridimensional de las figuras²¹⁷.



Nicolás de Verdún. (Arriba) Panel central del altar del monasterio de Klosterneuburg, cerca de Viena, realizado con las placas de un púlpito fechado en 1181 y desaparecido en 1330 tras un incendio. (Abajo) Vista general y detalle con la firma del artista: *NICOLAVS*.

²¹⁷ SHAVER-CRANDELL, Anne, *La Edad Media*. Colección Introducción a la Historia del Arte, Universidad de Cambridge. (Versión castellana de Mar Moya i Tasis). Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1985, pp. 60-64.



Nicola Pisano, púlpito del baptisterio de Pisa, 1260. Y detalle de uno de los paneles y parte de la cenefa que bordea su parte inferior, donde se encuentra la inscripción que elogia al artista.



Nicola Pisano. Detalle de la inscripción del púlpito del baptisterio de Pisa: *"En el año 1260 Nicola Pisano talló este trabajo noble. Dotado de una mano que puede ser elogiada grandemente como merece"*.

Siguiendo el ejemplo de Guglielmo y Benedetto Antelami, Nicola Pisano y su hijo Giovanni usan, igualmente, las inscripciones dentro de los púlpitos para proclamar su autoría.

En el púlpito del baptisterio de Pisa, realizado en 1260, **Nicola Pisano** (c. 1213-c. 1280) introduce una inscripción donde se puede leer: *"En el año 1260 Nicola Pisano talló este trabajo noble. Dotado de una mano que puede ser elogiada grandemente como merece"*²¹⁸.

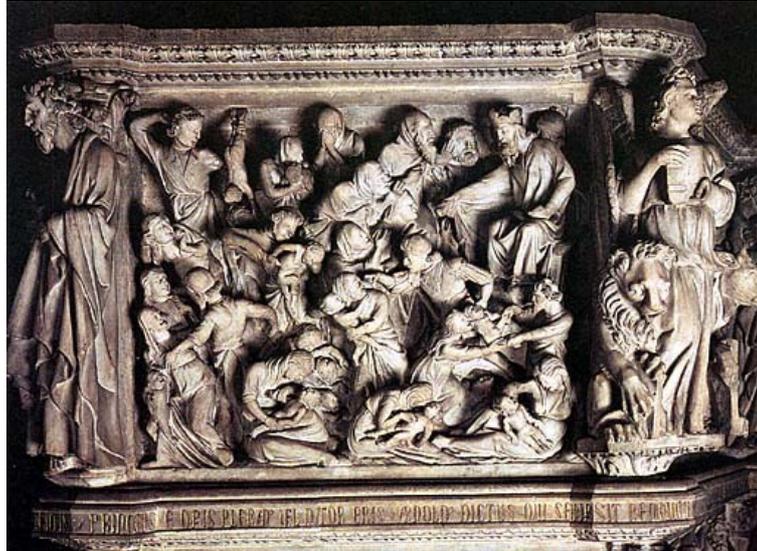
Nicola llega a Pisa, hacia 1255-1260 cuando la ciudad se encuentra en retroceso hasta desembocar en la crisis de 1280. El artista se pone al servicio del Cabildo y realiza el púlpito del baptisterio cuyo lenguaje visual es clásico como todas las obras de esta primera etapa. En este púlpito, Nicola mezcla la arquitectura y la escultura, igual que en los arcos de triunfo romanos. En los paneles de la parte superior, se presentan escenas de la Anunciación, Natividad, Epifanía, Presentación en el templo, la Crucifixión y el Juicio Final, organizadas en relieves y separadas por columnas y marcos de mármol rojo. Este material, con su color y brillo, contribuye a realzar la obra. Debajo de estas escenas se halla la inscripción con la fecha, el nombre del artista y un elogio hacia su trabajo.

El Baptisterio de Pisa es la primera obra documentada de Nicola Pisano y fija un nuevo tipo de púlpito que continuará su hijo Giovanni Pisano en Pistoia y en Pisa.

²¹⁸ En: http://canalsocial.net/GER/ficha_GER.asp?titulo=PISANO,%20LOS&cat=arte



Giovanni Pisano, púlpito de la iglesia de San Andrés, Pistoia.



Giovanni Pisano, panel con la *Matanza de los Inocentes*. Púlpito de la iglesia de San Andrés, Pistoia. Entre 1298-1301.



Giovanni Pisano, inscripción: "... *Giovanni lo talló, no realizó ningún trabajo vacío. El hijo de Nicola y bendecido con una habilidad más alta, Pisa le dio el nacimiento, dotado con una mayor maestría nunca vista antes*". Detalle del púlpito de la iglesia de San Andrés, Pistoia.

Giovanni Pisano (1245-1320) colaboró con su padre en la ejecución de las esculturas para la decoración exterior del baptisterio de Pisa. De estilo más dramático que el de su progenitor, alarga el canon de las figuras y une al fondo clásico, aprendido en el taller paterno, el encanto de la escultura gótica francesa. Desde 1284 trabaja como arquitecto y escultor en la catedral de Siena, donde se le cita como maestro de obras entre 1287 y 1296.

De 1298 a 1301 realizó el púlpito de San Andrés de Pistoia, de forma hexagonal y cuyos cinco relieves representan escenas del Nuevo Testamento. Siguiendo el ejemplo de su padre, coloca una inscripción debajo de las escenas de la parte superior del púlpito, donde se puede leer: "... *en la alabanza de Dios... el final de esta tarea en mil trescientos uno. El autor y el donante del trabajo, Canon Arnoldus, pueden ser bendecidos siempre... Giovanni lo talló, no realizó ningún trabajo vacío. El hijo de Nicola y bendecido con una habilidad más alta, Pisa le dio el nacimiento, dotado con una mayor maestría nunca vista antes*"²¹⁹.

Como vemos, en la inscripción, siguiendo las mismas pautas que sus predecesores, Giovanni deja constancia de su autoría, la fecha en que realizó la obra y una alabanza hacia su figura como artista.

De igual forma, Giovanni Pisano introduce dos inscripciones en el púlpito de planta circular de la Catedral de Pisa, realizado entre 1302 y 1311. La primera de ellas está situada debajo de los nueve relieves que presentan escenas del Nuevo Testamento y dice: "... *alabanza de mí (el monumento) al Dios verdadero, el creador de todas las cosas excelentes, que ha permitido que un hombre forme figuras de tal pureza. En el*

²¹⁹ *Ibidem*

*año de nuestro señor mil trescientos once, las manos de Giovanni, hijo del último Nicola, sólo por su propio arte, talló este trabajo, mientras que gobernaba sobre la Pisa, unida y dividida, Montefeltro de Federigo... Él es un pisano de nacimiento, Giovanni que es dotado sobre todos los otros como maestro del arte puro de la escultura, esculpiendo cosas espléndidas en piedra, madera y oro. Él no sabría tallar cosas feas o bajas aunque deseara hacerlas. Hay muchos escultores, pero Giovanni sigue teniendo los honores de la alabanza. Ha hecho esculturas nobles y figuras diversas. Dejo a cualquiera de ustedes que se pregunte por ello que lo pruebe con las reglas apropiadas. Cristo tiene misericordia con el hombre a quien tales regalos fueron dados. Amén*²²⁰.

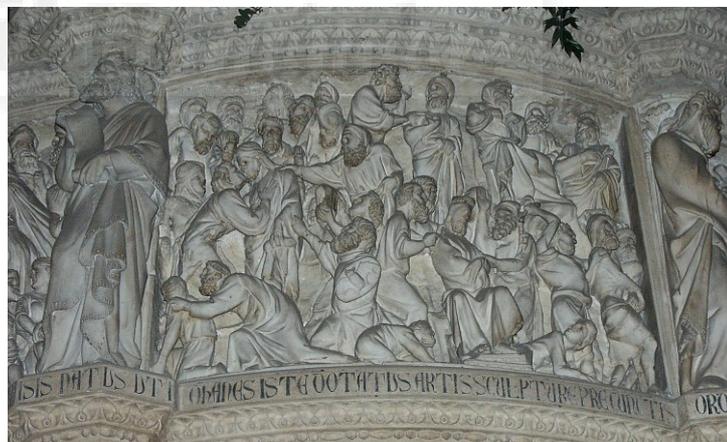
En la segunda inscripción, el artista se lamenta del esfuerzo que conlleva su trabajo y las envidias que suscita su éxito y nos muestra como la obra le sirve para aliviar su dolor y darle gloria: *"Giovanni ha recorrido todos los ríos y partes del mundo, se esforzaba para aprender mucho y preparaba todo con trabajo duro. Él ahora clama en contra: 'no he prestado atención. Pero me han alcanzado las lesiones más hostiles que he experimentado. Aunque llevo este dolor con indiferencia y una mente tranquila'. Que yo (el monumento) pueda liberarlo de esta envidia, atenuar su dolor y ganarle reconocimiento, agreguen estos versos bálsamo a sus heridas. Él se muestra indigno de quien lo condena para que sea digno de la diadema. Así condenándose él honra a quien él condene"*²²¹.

Más adelante veremos como Miguel Ángel, admirador de la obra de Giovanni, también se lamenta del trato desconsiderado y de los trabajos impuestos.

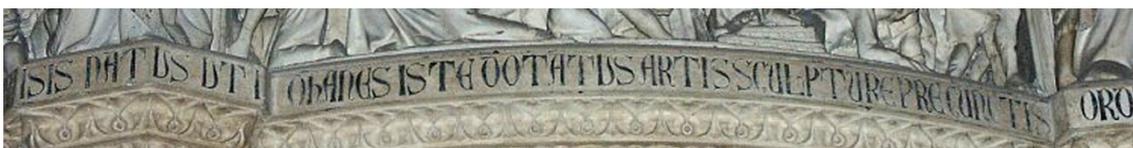
Estas inscripciones son muy significativas y expresan con gran claridad las aspiraciones de los artistas de esta época: su reconocimiento; el don divino que comporta su arte; y el esfuerzo, tanto físico como intelectual, que su trabajo conlleva y que no todos pueden realizar.



Giovanni Pisano. Púlpito de la Catedral de Pisa, 1302-1311.



Giovanni Pisano. Púlpito de la Catedral de Pisa (detalle). Escena con inscripción en la parte baja.



Giovanni Pisano. Detalle de la inscripción que bordea el púlpito de la Catedral de Pisa, situada debajo de las escenas de la parte superior de éste.

²²⁰ *Ibidem*

²²¹ *Ibidem*

IV.3 Realizando su trabajo

En este punto nos detendremos en las esculturas donde el artista aparece ejerciendo las labores de su profesión de forma anónima. Recordemos el papel que juega el artista/artesano en la Edad Media tratado en el comienzo del capítulo anterior²²² y conocemos que en esta época, los artistas se organizan en gremios y su empeño era conseguir que su trabajo pasara de ser considerado manual para convertirse en un trabajo intelectual. Hemos visto, igualmente, cómo se representaban los escultores ejerciendo su oficio en las vidrieras y ahora vamos a verlos en las esculturas incorporadas en la arquitectura.

Para ello volvemos de nuevo a la catedral de Módena, 1099, pero esta vez nos detendremos en la portada de la fachada principal, llamada de los Príncipes o del Bautismo, situada en el muro sur de la catedral y realizada por **Wiligelmo**.

La arquivolta de dicha portada está cubierta por una decoración de tallos entrelazados entre los que aparecen varios personajes, de los que se pueden destacar un herrero, un músico y un escultor²²³. Esta portada se atribuye al taller de Wiligelmo, autor, como ya hemos visto, de la portada oeste y de la puerta de la Pechería, ambas en la misma catedral, así como de la portada oeste de la catedral de Cremona²²⁴.



Wiligelmo. Portada de la fachada principal, llamada de los Príncipes o del Bautismo. Catedral de Módena, 1099.

Escultor con cincel y martillo. Detalle de la arquivolta de dicha portada.



²²² Véase la página 101.

²²³ http://www.claustro.com/Portadas/Webpages/Catalogo_portadas.htm vida

Para ampliar la información consultar: BERGAMINI, Augusto, *La Cattedrale di Modena, Capolavoro del romanico*, Storia Arte Fede, 1985. CASTELNUOVO, E., *Wiligelmo, Portale maggiore della facciata della Cattedrale, en Lanfranco e Wiligelmo. Il Duomo di Modena*. Ed. Panini, Modena, 1984.

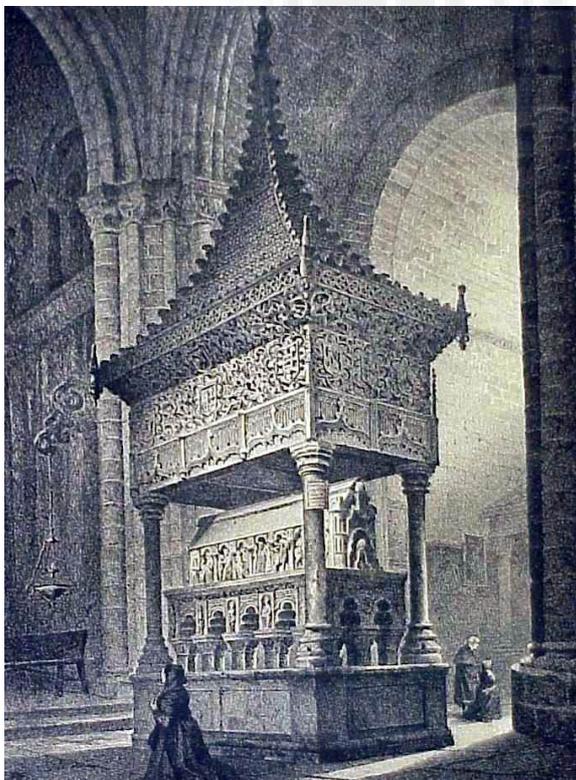
²²⁴ Véase la página 150.

De Módena nos trasladamos a Ávila y aquí encontramos un bajorrelieve donde aparece el escultor trabajando, incorporado en el sepulcro de los hermanos Vicente, Sabina y Cristeta, que fueron martirizados en el siglo IV por no negar su fe cristiana, es una pieza de escultura labrada en piedra de finales del siglo XII o principios del siglo XIII.

El sepulcro, bajo un baldaquín, tiene una estructura arquitectónica, con dos pisos y tres naves, está sostenido por cuatro columnas y termina en forma de tejado puntiagudo y escamado. En los dos costados hay unos frisos donde están esculpidos en diez escenas unos relieves que cuenta, de manera muy gráfica y expresiva, toda la historia de la vida y el martirio de los santos, y otras del Nuevo Testamento, como la Epifanía.

En las últimas escenas aparece la representación de un judío que, al intentar profanar los cuerpos de los mártires, fue atacado por una serpiente con tal fiereza que impresionado por el hecho prometió convertirse y construir una basílica en honor de los tres mártires. A continuación aparece el escultor trabajando en la tapa de uno de los tres sarcófagos de los santos. En sus manos tiene el cincel y el martillo con los que talla la piedra²²⁵.

Unos autores denominan a su autor el “maestro de San Vicente”; otros piensan que puede ser obra de Fruchel, el maestro de obras de la Catedral; la mayoría, en cambio, aceptan que es una obra anónima. El sepulcro, en sus orígenes, estaba dorado y policromado, como era costumbre en la época. Esta policromía es todavía visible en el tejadillo, y quedan restos muy dispersos de rojo, azul y dorado en algunas figuras. En el 2006 la Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León y la Basílica de San Vicente de Ávila colaboran en la restauración de este sepulcro²²⁶.



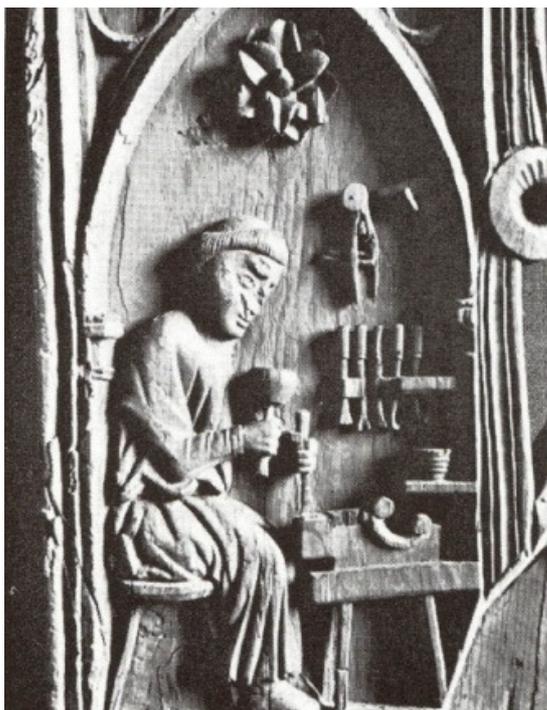
Sepulcro de los santos Vicente, Sabina y Cristeta, labrado en piedra. Basílica de San Vicente, Ávila. Siglo XII.

Detalle del sepulcro de los santos Vicente, Sabina y Cristeta, donde aparece el artista trabajando.



²²⁵ WITTKOWER Rudolf. *La escultura: procesos y principios*. Alianza Editorial, Madrid, 1997, pp. 48 y 49.

²²⁶ Proyecto de restauración de un sepulcro abulense esculpido en piedra en los siglos XII-XIII www.tiempodehistoria.com/modules.php?name=News&file=article&sid=153



Monje trabajando con mazo y cincel.
Detalle de un coro, 1285.
Museo de Hannover.

una conciencia de su actividad”²²⁷.

En Hannover, en una talla en madera, un monje se representa trabajando con mazo y cincel. Como en el caso anterior el artista aparece en solitario y de forma anónima. Esta obra procede de una sillería de coro y se halla actualmente en el museo de Hannover.

El tallista aparece trabajando con mazo y cincel en una de las piezas de un estalo con voluta. Según Rudolf Wittkower (*La escultura: procesos y principios*), podría tratarse de un autorretrato del maestro de la sillería. En la pared de su taller aparecen colgadas seis gubias diferentes para la talla de la madera y encima de ellas hay un compás y una escuadra de carpintero. Asegura Wittkower: “Tenemos aquí por primera vez, la sensación de que el artista se consideraba así mismo una especie de persona elegida, y de ahí la prerrogativa de trabajar en solitario. Existe entre los artistas de este momento, ello es indudable,

En la Catedral de Florencia, **Andrea Pisano** representó los diferentes oficios. Andrea Pisano (1290-1348) perteneció a la escuela de Íncola Pisano, de ahí le viene el sobrenombre y no por su procedencia. En Florencia, entre 1330 y 1336, realizó una de las tres puertas del Baptisterio de San Juan, las otras dos fueron obra de Ghiberti, en donde este artista introdujo su autorretrato como veremos más abajo.

Finalizado este trabajo, Andrea Pisano elaboró una serie de relieves enmarcados en hexágonos regulares sobre el tema de los oficios para el basamento del Campanile de la Catedral, diseñado por Giotto. En ellos prescinde, casi totalmente, de las referencias ambientales para centrar su interés en las figuras humanas que con sus diferentes actitudes expresan una fuerte tensión de todas sus facultades físicas e intelectuales.



Andrea Pisano. Ornamentación del Campanile de la Catedral de Florencia, 1336-1343. En el basamento relieves enmarcados en hexágonos regulares sobre temas de *Oficios*. Mármol, 83 x 69 cm, cada uno.



Andrea Pisano, *Alegoría de la escultura*, detalle del Campanile. Hoy en el Museo dell'Opera del Duomo, Florencia.

²²⁷ WITTKOWER, Rudolf, *La escultura: procesos y principios*, op. cit., pp. 53-55.

Las representaciones del *Astrónomo*, el *Arquitecto*, el *Herrero*, la *Tejedora*, el *Constructor*, el *Pintor*, el *Escultor*, etc. nos sitúan ya dentro de una nueva visión humanística, típica del Renacimiento. En el relieve que representa la Escultura, Andrea Pisano muestra la ejecución de una estatua con cincel plano. Según Rudolf Wittkower, la herramienta está cogida como debe cogerse y hasta podemos apreciar que se trata de un golpe oblicuo²²⁸.

Más de medio siglo después, en los primeros años del siglo XV, **Nanni di Banco** (1384-1421) colabora con las obras de terminación de la Catedral de Florencia y las hornacinas de la Iglesia de Orsanmichele dedicada a San Miguel, el patrón de los gremios. *Los cuatro santos coronados* (*Quattro coronati*), tallados entre 1410 y 1414 para una de las hornacinas del exterior de esa iglesia, representan los patronos del gremio de los talladores de la piedra que sufrieron martirio en época de Diocleciano. Los santos, exentos y de cuerpo entero, tienen un punto de vista frontal. Nanni di Banco enmarca las figuras en un espacio pequeño y utiliza la iconografía de la escultura clásica.

Bajo la hornacina se halla el relieve correspondiente al Gremio de Canteros y Tallistas de madera, Rudolf Wittkower lo describe así:



Nanni di Banco, *Los cuatro santos*, Iglesia de Orsanmichele. Florencia. Hacia 1410-1417.

“A la derecha puede verse a un escultor trabajando con el *putto*, que aparece apoyado en la posición inclinada... El escultor empuña un martillo de desbastar con el que evidentemente está quitando material de la parte posterior del bloque del cual se ha tallado el *putto*, ya casi terminado. A la izquierda está un cantero, que tiene ante él un capitel, producto de su trabajo. En la mano tiene una escuadra de carpintero. Los dos están trabajando la piedra directamente, y los dos visten parecidos monos de trabajo, detalles ambos que indican que tenían la misma categoría como miembros del gremio”²²⁹.

Con estos ejemplos vemos como los escultores, agrupados en gremios, aun están considerados como artesanos. El paso de la Edad Media al Renacimiento, el traspaso de la escultura y la pintura como oficio (que implica esfuerzo físico) a trabajo artístico (que requiere esfuerzo intelectual), se produce de una forma paulatina a lo largo de varios siglos. Al mismo tiempo el artista tiene la necesidad de reconocimiento, de reafirmación. Esto le lleva a autorretratarse dentro de sus trabajos y demostrar su autoría.

²²⁸ *Ibidem*, pp. 34 y 35.

²²⁹ *Ibidem*, p. 103.



Nanni di Banco, *Arte del Maestro de la piedra y de la madera*, 1410-1417. Relieve de la iglesia de Orsanmichele.

IV.4 La imagen del artista en los capiteles

En la Edad Media la escultura se supedita a la arquitectura y tiene una función decorativa y moralizante. Las obras escultóricas se fijan, sobre todo, en los capiteles y en las portadas. Es también ahí donde encontramos los autorretratos de los artistas. Uno de ellos, datado en 1191, se halla en el claustro del monasterio de San Cugat del Vallés y pertenece al escultor **Arnau Cadell**²³⁰.

El claustro cuenta con ciento cuarenta y cuatro capiteles esculpidos, distribuidos entre los dieciocho pares de columnas que tiene cada una de las galerías del mismo. En la parte nororiental se sitúa la obra de Arnau Cadell, cuyo retrato labra en el primer capitel de la galería este. La inscripción que aparece a su lado así lo confirma: “Esta es la figura del escultor Arnau Cadell que tal claustro construyó para la perpetuidad” (*HEC EST ARNALLI SCULPTORIS FORMA CAPELLI QUI CLAUSTRUM TALE CONSTRUXIT PERPETUALE*)²³¹.



Arnau Cadell, autorretrato e inscripción: “Esta es la figura del escultor Arnau Cadell que tal claustro construyó para la perpetuidad”, en un capitel del claustro del monasterio de San Cugat del Vallés, 1191.

²³⁰ RINCÓN GARCÍA, Wifredo. *El autorretrato en la pintura española: De Goya a Picasso*. Fundación Cultural MAFRE Vida, Madrid, 1991.

²³¹ En: www.claustro.com y www.museu.santcugat.org



Reinard Fonoll, autorretrato en un capitel del claustro de Santes Creus, hacia 1331-1341.

Casi un siglo y medio después, el maestro inglés **Reinard Fonoll** se autorretrata en otro capitel del claustro de Santes Creus. Este claustro gótico fue comenzado en el año 1313 en tiempos del rey Jaime II y se tardó bastante tiempo en construir los cuatro costados arqueados. En él trabajó a partir de 1331 y durante diez años el maestro inglés Reinard Fonoll.

La obra del maestro Fonoll se encuentra en los elementos del claustro, sobre todo en los capiteles labrados con infinidad de motivos vegetales, animales, mitológicos, bíblicos y fantasiosos. En uno de ellos labró su propia figura, representándose recostado con el mazo en la mano derecha. Las representaciones con los instrumentos de trabajo son muy frecuentes y sirven como lenguaje simbólico para expresar que se trata de la figura del artista.

IV.5 Autorretratos en los pórticos de las iglesias

Ya hemos visto las portadas donde los artistas dejaron sus firmas y sus anotaciones. Ahora nos ocuparemos de aquellas donde sus artífices, además de inscribir sus nombres, dejan sus autorretratos. Encontramos un ejemplo de esta temática en la iglesia de San Cipriano o San Cebrián de Zamora, del siglo XI. Lo más antiguo de la iglesia son los ábsides de forma cuadrada, a la manera zamorana, copiados de las iglesias visigodas. En ellos, la iconografía es tan tosca que se considera prerrománica.

Empotrados en la fachada sur, en el rincón que hace con la torre y encima de la puerta, se encuentran varios relieves esculpidos en la piedra. Se fechan en el siglo XII, aunque quizás estaban ya en la iglesia construida en el siglo XI. En uno de ellos, se ve a un herrero llamado **Bermudo** forjando una pieza sobre su yunque, utilizando tenazas y martillo. Al lado hay una inscripción que dice: *Bermudo feracio qui fecit historia de sua fravica*²³². A su derecha se haya otra figura que se cree que es San Pedro con las llaves en la mano, un crismón, una cruz de filiación visigoda y la bestia del Apocalipsis.

²³² En RINCÓN GARCÍA, Wifredo. *El autorretrato en la pintura española: De Goya a Picasso*, op. cit.



Puerta del muro sur de la iglesia de San Cebrían de Zamora. Siglo XII. A la derecha detalle de **Bermudo** con las herramientas de trabajo e inscripción: *Bermudo feracio qui fecit historia de sua fravica*.

En la iglesia de la localidad de Revilla de Santullán (Palentina), de finales del siglo XII, encontramos a **Micaelis**, el escultor de la portada, que dejó su firma y su imagen con sus herramientas del oficio: la maza y el cincel.

Situado en uno de los extremos de la arquivolta que bordea la puerta, el artista aparece sentado terminando los últimos pliegues del mantel que cubre la mesa labrada para representar la Última Cena. Alrededor de ella están sentados Jesús y los doce apóstoles. El artista se representa junto a los comensales, al comienzo de la parte derecha del arco, con un libro abierto sobre su sitial, que como dice García Omedes es “... signo inequívoco de estar en posesión de ese raro don de comprender y transmitir la palabra escrita”²³³. En un arquillo de medio punto sobre su cabeza aparece la inscripción: *MICHAELIS ME FECIT*.



Portada de la iglesia de San Cornelio y San Cipriano, Revilla de Santullán (Palencia). Detalle del escultor **Micaelis** y la inscripción que atestigua su autoría: *MICHAELIS ME FECIT*. Finales del siglo XII.

²³³ Véase la Web de A. GARCÍA OMEDES: EL ROMÁNICO: INTRODUCCIÓN AL ARTE ROMÁNICO - Capítulo 8.- EPIGRAFÍA "EL ROMÁNICO FIRMADO" www.arquivoltas.com/.../Presentacion59.htm

También se especula que el libro podría ser el repertorio de modelos que el escultor está copiando, sistema muy común en el trabajo del escultor medieval. Pero si observamos, en el lado opuesto a Micaelis, encontramos otro personaje sentado que sostiene un libro abierto. El hecho de que los dos personajes aparecen en los extremos de la escena, al mismo nivel, y enmarcados por un arco de idénticas características, nos hace pensar en la hipótesis que sostienen algunos historiadores como B. Mariño: que el escultor ha querido elevar, de una manera simbólica, al artesano a la categoría de *litteratus*.

De igual manera, al pie del Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela, en la cara interna del parteluz, hay una extraña figura de un hombrecillo arrodillado que mira hacia el altar mayor y que parece orar. La tradición lo identifica con el **Maestro Mateo**, artífice del conjunto, de quien se dice que por su soberbia fue castigado a permanecer de espaldas a su obra, privado así del deleite de su contemplación. Detrás de la figura se aprecian los restos del epígrafe: FE(cit), que complementado con el letrero ARCHITECTUS de la cartela que tiene ante sí avalaría esta hipótesis²³⁴.



Maestro Mateo. A la izquierda, cara interna del parteluz del Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela, año 1188. A la derecha, detalle: *Santo dos Croques*, posible autorretrato del maestro Mateo.

²³⁴ Véase MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. *Historia de Arte*, op., cit., p. 488.

RINCÓN GARCÍA, Wifredo. *El autorretrato en la pintura española: De Goya a Picasso*, op. cit. Y la Web www.ucm.es/centros/cont/descargas/documento11337.doc Documento de Javier de SANTIAGO FERNÁNDEZ, *La epigrafía bajomedieval en Castilla*, p. 259. Este autor nos remite a *La Catedral de Santiago de Compostela*, La Coruña, 1993, p. 215.



Inscripción en los dinteles del Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela con la firma del **Maestro Mateo**: *MAGISTRVM MATHEVM* y la fecha de su realización, 1188.

Es costumbre que los visitantes de la catedral golpeen su cabeza contra la del personaje de piedra, con el fin de que se les transmita así su inteligencia y sabiduría. Esta práctica es común especialmente entre los estudiantes en vísperas de exámenes, por este motivo se le conoce como “Santo de los Coscorrones” (*Santo dos Croques*)²³⁵.

Mateo comenzó su intervención en la Catedral en 1168 y se ocupó de los últimos tramos de la nave y de la construcción del Pórtico de la Gloria, en cuyos dinteles está la inscripción que atestigua la fecha en que fueron colocados y su autoría:

*ANNO AB INCARNACIONE D(omi)NI MCLXXXVIII * ERA
/ I^ACC^AXX^AVI^A DIE K(a)L(endas)
APRILIS SVPER LIMINARIA PRINCIPALIVM PORTALIVM
ECCLESIE * BEATI * IACOBI * SVNT * COLLOCATA * PER *
/MAGISTRVM MATHEVM
QVI * A FVNDAMENTIS IPSORVM PORTALIVM * GESSIT *
/MAGISTERIVM*

“En el año de la Encarnación del Señor 1188, en la Era 1226, el día de las kalendas de abril (1 de abril), fueron colocadas las [piedras] iniciales de la portada principal de la iglesia de Santiago por el maestro Mateo, que ejerció su dirección desde los cimientos de la misma portada”²³⁶.

Además, el maestro Mateo hizo el coro de esta Catedral, del que han perdurado importantes piezas. Más tarde, en 1189 y en 1192, se tiene de nuevo noticias suyas en contratos privados.

²³⁵ Sobre este tema consúltese: SENRA GABRIEL Y GALÁN, José Luis, “Los tímpanos de la catedral de Santiago en su contexto histórico artístico”, en *El tímpano románico. Imágenes, estructuras y audiencias* (coordinado por Rocío Sánchez Ameijeiras y José Luis Senra Gabriel y Galán), Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo de la Xunta de Galicia, 2003, pp. 23-46.

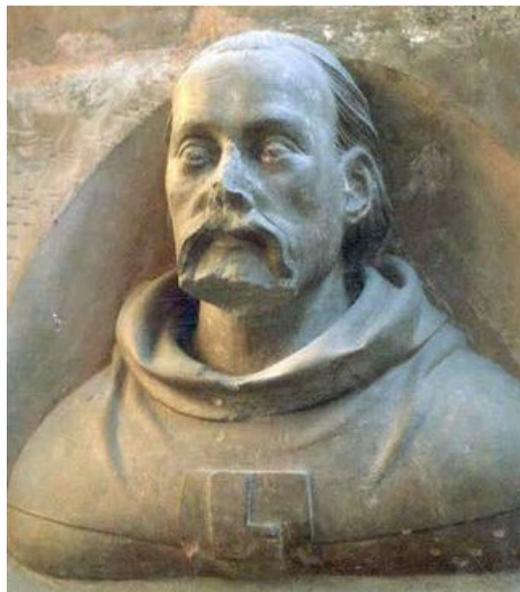
OCAÑA EIROA, Francisco Javier, “La controvertida personalidad del maestro Esteban en las catedrales románicas de Santiago y Pamplona”, *Revista Príncipe de Viana*, núm. 228, 2003.

MELLINI, G.L., *El Maestro Mateo en Santiago de Compostela*. Alcaicín, Granada, 1968.

²³⁶ La epigrafiya y su traducción la hemos obtenido en la Web de la Universidad Complutense de Madrid: www.ucm.es/centros/cont/descargas/documento11337.doc Documento de Javier de SANTIAGO FERNÁNDEZ, *La epigrafiya bajomedieval en Castilla*, p. 271.



Peter Parler. Triforio coro de San Vito de la Catedral de Praga en cuya pared se encuentra el autorretrato del artista.



Peter Parler. Autorretrato, 1379-1386. Catedral de Praga.

IV.6 En coros, púlpitos y sagrarios

Aunque la escultura gótica se inició en el norte de Francia, algunas de las obras más notables se realizaron en Alemania. La escultura gótica alemana se caracterizó por una fuerte expresión y al mismo tiempo por una elegancia formal. Hemos encontrado varios autorretratos alemanes de esta época como el de **Peter Parler**, en la Catedral de Praga, realizado entre 1379 y 1386.

Peter Parler (1330-1399), fue el arquitecto y escultor de su tiempo más conocido de Praga, uno de los centros internacionales del gótico en la época del emperador Carlos IV. A partir del año 1353, en colaboración con sus hijos Wenzel y Johann, Peter Parler completó la catedral de Praga, renovando el sistema de bóvedas con la articulación de las nervaduras, elemento nuevo que se difundiría por toda Alemania. El taller de Parler hizo veintidós bustos esculpidos para la decoración de la pared del triforio del coro de la catedral. Entre estos retratos de los benefactores de la iglesia está su propio retrato.

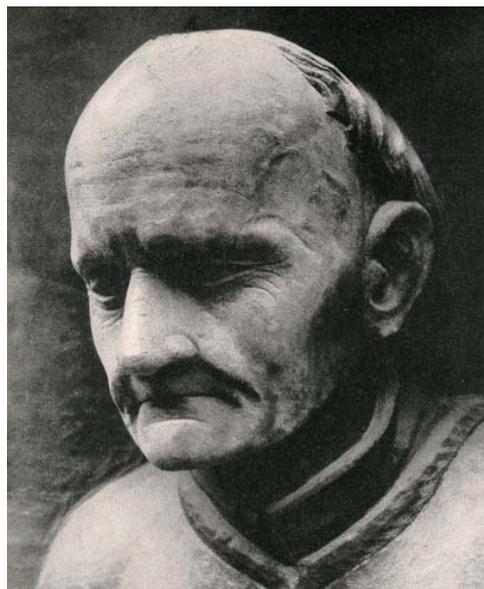
Otros autorretratos dentro de la escultura de finales del Medievo alemán son los de Konrad de Eimbeck y Hans Stettheimer.

El escultor **Konrad de Einbeck** trabajó muy activamente alrededor del 1400. Hizo las esculturas para la decoración exterior de la iglesia de San Mauricio, en la ciudad alemana de Halle. Talló el espléndido coro de estilo gótico de esta iglesia. En un relieve con la Adoración de los Reyes se encuentra su firma y la fecha: *M.CCCC.XI. CONRADVS DE EINBECKE ME FECIT IN*. Todo su trabajo es muy realista. En esta iglesia hay un busto, que se cree que es un autorretrato de cuando trabajó allí, alrededor de 1411.

Konrad de Einbeck. Autorretrato, año 1411. Iglesia de San Mauricio, Halle (Alemania).

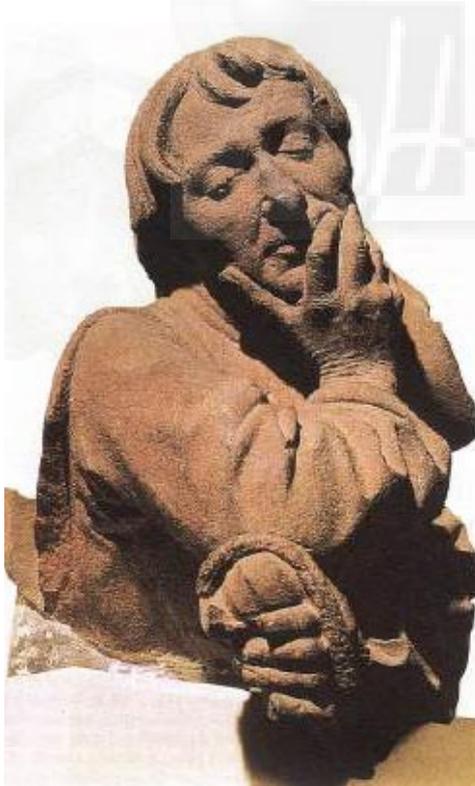


Hans Stettheimer (d. 1432), también llamado Hans de Burghausen, trabajó en la iglesia de San Martín en Landshut, Baviera (Alemania), hacia 1387. En la pared sur, dentro de la iglesia, realizó figuras de decoración entre las que se encuentra un busto que es su autorretrato. También realizó el pasillo-coro de la Iglesia Franciscana de Salzburgo, comenzada en 1408 y levantada sobre una iglesia antigua del siglo XII.



Hans Stettheimer. Autorretrato, c. 1387. Catedral de San Martín, Landshut, Baviera.

Otro escultor que trabajó en Estrasburgo y Viena durante la segunda mitad del siglo XV y de quien tenemos un autorretrato es **Nicolás Gerhaert de Leyde** (1430-1473). Aunque su nombre indica que nació en el norte de los Países Bajos, su trabajo tenía influencia alemana, pues allí ejerció su oficio, llevando un nuevo grado de naturalismo a la escultura germana.



Nicolás Gerhaert *Hombre Meditando*, posible autorretrato, antes de 1467. Piedra arenisca roja. Museo de l'Oeuvre de Notre-Dame, Estrasburgo.

Se conservan varios trabajos suyos en piedra y madera, documentados y firmados, pero los detalles bibliográficos son escasos. Su trabajo es realista, expresivo y poco convencional como lo demuestra en el busto *Hombre Meditando* que realizó antes de 1467 en piedra arenisca roja. La posición de sus brazos doblados uno sobre otro y de su cabeza inclinada crea una clase de espiral que sugiere la introspección. Esta pieza se encuentra en el Museo de l'Oeuvre de Notre-Dame de Estrasburgo y se considera un autorretrato.

En estos años, los artesanos, organizados en gremios, trabajaban en talleres donde se realizaban los santuarios, las esculturas talladas y los paneles decorativos. Los talleres eran más importantes que los propios artistas. Predomina el realismo y se trabaja especialmente la madera que se policroma con gran riqueza, aunque también se esculpe la piedra. Como veremos en nuestro trabajo, a partir de ahora se despierta con más fuerza que nunca la conciencia de sí mismos en los artistas, reflejándose en los autorretratos que realizan incorporados en sus obras maestras, mezclados entre otras figuras e incluso, a veces, de forma reiterada, como hizo Antón Pilgram, por ejemplo.



Antón Pilgram, autorretrato en el púlpito de la Catedral de San Esteban, Viena. Realizado en arenisca, c. 1510. Detalle de su autorretrato.

Antón Pilgram (c. 1460 - c. 1515) fue el maestro de obras de la catedral de San Esteban de Viena donde, en 1510, creó un púlpito de siete bloques de arenisca en los que esculpió el busto del papa San Gregorio el Magno y de los santos: Agustín, Jerónimo y Ambrosio. El maestro Pilgram se autorretrató en el púlpito, debajo de la escalera, asomando la cabeza por una ventana y con un compás en la mano derecha.

En el pie del coro de esta catedral, Pilgram se vuelve a representar de nuevo asomado a una ventana, soportando sobre sus espaldas el peso del coro y con los instrumentos de su profesión: un compás en la mano derecha y un cartabón en la izquierda.

Debajo figuran las iniciales del artista y la fecha, 1513. Antón Pilgram usa la escultura como soporte de la pared arquitectónica, igual que su colega Adam Kraft.



Antón Pilgram. Autorretrato en el pie del coro. Catedral de San Esteban, Viena, 1513.



Adam Kraft. Autorretrato en una figura soporte del sagrario de la Catedral de San Lorenzo, Núremberg (Alemania).



Adam Kraft. Autorretrato, c. 1493-1496, piedra arenisca con pintura parcial. Detalle del sagrario de la Catedral de San Lorenzo.

Adam Kraft (c.1455-1509) escultor alemán de Núremberg del último gótico. Sus decoraciones para la tumba de la familia de Schreyer (c.1490) en la iglesia de San Sebald en Núremberg y su sagrario, realizado entre 1493-1496 para la iglesia de San Lorenzo de esta misma ciudad, caracterizan su estilo. Kraft mezclaba formas arquitectónicas y escultóricas como la escultura orante, su autorretrato, que a la vez sirve de soporte del sagrario de la Catedral de San Lorenzo en Núremberg. Una vez más el artista lleva en sus manos las herramientas de su profesión.

IV.7 Tallados en las sillerías de los coros

Hasta ahora hemos visto trabajos en piedra pero los artistas de la madera también se autorretrataron en sillerías y altares.

En la sillería de los coros los adornos principales estaban situados en los extremos de los soportes de los bancos y los reclinatorios y en los brazos de las sillas. Los extremos se decoraban con figuras de santos y animales simbólicos tallados parcialmente en relieve y parcialmente torneados.

El tallador daba rienda suelta a su imaginación en los reclinatorios donde, además de frutas y flores, se pueden encontrar los más imaginativos diseños provenientes de la inventiva del artista, con temas seculares, espirituales, serios y jocosos, satíricos y simbólicos. Los espaldares se decoraban no sólo con ornamentos arquitectónicos como conchas, piñas y soportes para baldaquines, sino también con figuras y escenas en secuencia.

Uno de los artistas de la talla es el alemán **Jörg Syrlin “el Viejo”** (1425- 1491, Ulm) que realizó los bustos tallados de filósofos, poetas, profetas, apóstoles y su autorretrato en la sillería del coro de la Catedral de Ulm, en Alemania.



Jörg Syrlin “el Viejo”. Sillería del coro de la Catedral de Ulm, entre 1469 y 1474.



Jörg Syrlin “el Viejo”, autorretrato tallado en la sillería del coro. Catedral de Ulm.

Tenemos noticias de otro autorretrato en una sillería que corresponde al artista alemán **Heinrich Yselin o Iselin** (La Florida 1478; Constanza, 1513). Según nuestras investigaciones, este artista sigue la tipología de los bustos de la sillería del coro de la Catedral de Ulm. El escultor Heinrich Yselin hizo su autorretrato, hacia 1510, en la sillería del coro de la catedral de Constanza, entre los bustos de profetas y de apóstoles, en uno de los extremos de la sillería. Los bustos tienen influencias del trabajo de Nicolau Gerhaert con quien trabajó.

En España encontramos otro autorretrato en la iglesia gótica del Monasterio de Santa María la Real de Nájera (La Rioja), del siglo XV, construida sobre el templo original románico, del que apenas quedan algunos capiteles. Destacamos el coro de estilo gótico florido, realizado entre los años 1490 y 1495, atribuido a los hermanos **Andrés y Nicolás Amutiu**, maestros judaizantes. La sillería, tallada en nogal, se compone de treinta y seis asientos más otros cinco respaldos en la parte alta y veintisiete en la baja. Las tallas representan profetas y personajes del Antiguo Testamento y vírgenes y santos del Nuevo, junto a motivos ornamentales y geométricos de inspiración profana. Entre ellos se encuentra el autorretrato de uno de los maestros, vestido de israelita. Encima de la silla abacial aparece la figura policromada del rey Don García, con armadura de coraza dorada y manto azul oscuro²³⁷.



Sillería del coro de la iglesia del Monasterio de Santa María la Real de Nájera (La Rioja). Obra de los maestros judaizantes **Andrés y Nicolás Amutiu**. 1490-1495. Detalle de un respaldo de la sillería con un posible autorretrato de uno de los hermanos Amutiu.

²³⁷ En la tesis doctoral de ALLO MANERO, Adita, *Historia de la Rioja*, Tomo III, 1983. Dirigida por Justiniano García Prado. Ed. Caja de Ahorros de la Rioja. En: www.vallenajerilla.com/berceo/rioja-abierta/arte/renacimientooculturarioja.htm

Otro artista español a quien se le otorga un posible autorretrato dentro de un coro es el escultor y pintor **Alonso Berruguete** (c. 1490 - 1555), hijo del pintor Pedro Berruguete²³⁸ e iniciador del Renacimiento pictórico en España. Fue discípulo de su padre antes de trasladarse a Italia, en 1504, para completar su formación. Se cree que Alonso Berruguete llegó a Italia siendo esencialmente un pintor y que regresó a España convertido en un escultor por la enorme influencia que ejercieron en él las obras de Miguel Ángel y el Laocoonte. Su formación en Italia desembocó en un arte singular de fuerte personalidad.

Volvió a España hacia el año 1518 y poco después fue nombrado pintor de la corte de Carlos I, aunque siguió trabajando sobre todo como escultor. Valladolid y Toledo fueron sus dos centros de actividad. En la primera, realizó el retablo del monasterio de San Benito. En Toledo, esculpió la sillería alta del coro de la catedral.

Esta sillería le ocupó los últimos años de su actividad. En cada sitial del coro, el autor talló una figura en altorrelieve con la expresividad y la fuerza dramática que le son características. Todo un repertorio de personajes bíblicos en las actitudes más diversas, fruto, en cada caso, de un detallado estudio psicológico. Esta obra culmina en el grupo de la *Transfiguración*, labrado en alabastro por encima del sitial central.

Wifredo Rincón García (catálogo de la exposición *El autorretrato en la pintura española: De Goya a Picasso*), pone en palabras de Gaya Nuño, que al referirse a Pedro Berruguete, dice: “Tenemos por seguro que su gran hijo Alonso, el más furioso animador de formas vivas que España haya producido, también se autorretrató, en alguna dinámica figura del coro de la catedral de Toledo; lo merecía como pocos de nuestra tierra y no hay que desesperar de lograr algún día su identificación con cualquiera de los barbudos y nerviosos personajes por él creados”²³⁹.



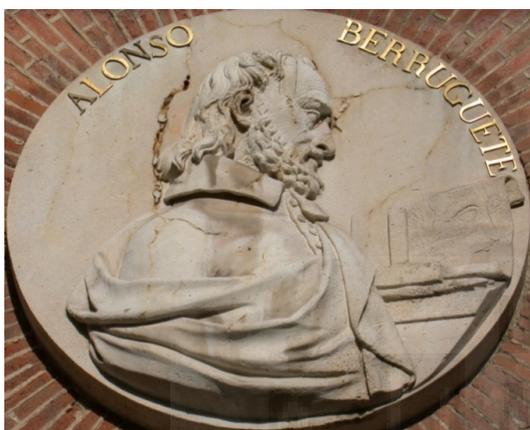
Alonso Berruguete. Sillería del coro alto y *Transfiguración* en alabastro (detalle). Madera, 1539-1543. Catedral de Toledo.

²³⁸ Pedro Berruguete también se autorretrató, véase en la página 294.

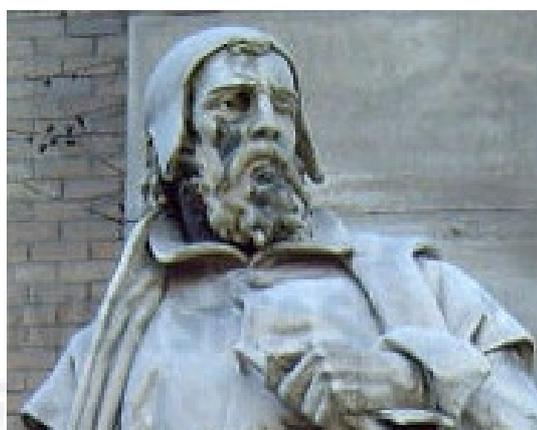
²³⁹ GAYA NUÑO, Juan Antonio, *Autorretratos de Aristas Españoles*, Barcelona, 1950, p. 16 (citado por RINCÓN GARCÍA, Wifredo, *El autorretrato en la pintura española: De Goya a Picasso*. Fundación Cultural MAFRE Vida, Madrid, 1991).



Detalles de las figuras de Adán, Isaías y Job realizadas por Alonso Berruguete en los paneles de la sillería alta del coro de la Catedral de Toledo.



Retrato de Alonso Berruguete



Alonso Berruguete por José Alcoverro

No sabemos a cual de los barbudos se refiere Gaya Nuño pero aquí mostramos tres de ellos: las figuras de Adán, Isaías y Job y dos retratos del artista para buscar el parecido.

La duración de las obras del coro va desde 1489 hasta mediados del siglo XVI, lo que permite contemplar en un mismo conjunto la evolución escultórica desde finales del gótico hasta el Renacimiento. La sillería baja fue realizada entre 1489 y 1495 por el escultor Rodrigo Alemán, con relieves referentes a la conquista de Granada, en composiciones que resaltaban el protagonismo de los Reyes Católicos y del Cardenal Pedro González de Mendoza. Posteriormente, en el siglo XVI, el Cardenal Tavera decide engrandecer el coro y para ello se contó, en primer lugar, con el borgoñón Felipe Bigarny, que trabajaba desde 1499 en la Catedral y al que se había encargado el retablo mayor de la misma. La obra de Bigarny recoge los caracteres más significativos del mundo flamenco: minuciosidad, detallismo, protagonismo de los pliegues, medida en las proporciones, expresividad, etc. Pero el Cardenal Tavera había contemplado las obras realizadas por Alonso Berruguete en Valladolid y le pidió su colaboración en los paneles de madera de nogal de la sillería alta del coro toledano. La incorporación del escultor en 1538 supuso, más allá del enfrentamiento y la rivalidad personal que vivieron los dos artistas, la combinación en el coro de dos tendencias artísticas: la flamenca de Bigarny y la italiana de Berruguete.

Alonso crea un estilo personal que rompe con prototipos establecidos, mediante movimientos ondulados, violentos e inestables, dotando a las figuras de una espiritualidad interior que se traduce en musculaturas muy marcadas y anatomías

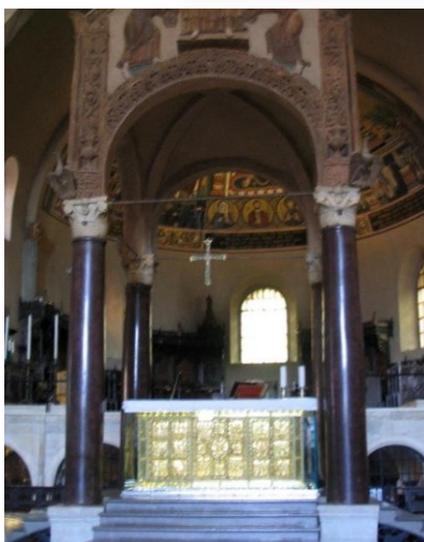
volumétricas. Berruguete centra su atención en la fuerza de los propios personajes, prescindiendo de detalles innecesarios para hacer de la figura el único reclamo para el espectador. Se podría decir que con él se anticipan las formas alargadas y espiritualizadas del manierismo, que años más tarde el Greco presentará en sus pinturas toledanas. El Cabildo de la Catedral fue consciente de la rivalidad entre ambos artistas y de las críticas que podría suscitar el contraste de sus estilos, por lo que decidió finalizar el coro con una inscripción que dejara claro que "... de la misma manera competirán siempre los juicios o pareceres de los que examinen esta obra"²⁴⁰.

IV.8 Autorretratos incorporados en los altares

La talla en los altares fue una característica destacada de esta época y su desarrollo constituye un importante capítulo en la historia de la escultura en madera. Consistían esencialmente en un sagrario, abierto o cerrado, ornamentado con varias figuras o con varios grupos de figuras pequeñas. Allí también introdujeron sus autorretratos los artistas.

La primera manifestación de la "presencia" de un artista en los altares la hemos encontrado en fechas muy tempranas, en el siglo IX, en la parte posterior (oculta al público) del altar de la basílica de San Ambrosio en Milán, obra de **Volvinus** o **Vuolvinio** y sus colaboradores. El altar con bajorrelieve elaborado con láminas de oro y decorado con piedras preciosas y esmaltes, representa escenas de la vida de Cristo e historias de la vida de San Ambrosio.

La mesa del altar decorado por sus cuatro lados, es una obra maestra de la escultura Carolingia y quizás es el símbolo del renacimiento europeo y del "humanismo medieval", debido a su capacidad de incluir todos las artes: arquitectura, cuadro y escultura, junto con la teología y la lógica²⁴¹ y por aparecer en él la primera imagen del artista. Este trabajo fue encargado por Angilberto II (824-859) arzobispo de Milán, y realizado por el maestro Volvinus.



Volvinus o **Vuolvinio**. Altar de la Basílica de San Ambrosio de Milán. Siglo IX. Oro, gemas y esmaltes.

En este altar se colocaron los restos mortales de San Ambrosio y los mártires Jervis y Protase. La iconografía del altar se basa en la comparación paralela de Cristo y de Ambrosio, la historia de cada uno de ellos se representa en el lado anterior del altar. El área central está dividido por la cruz griega: en el centro hay un medallón elíptico tachonado con piedras preciosas que forma la mandorla de la majestad de Cristo, éste es el centro espiritual del frontal del conjunto. Las piedras preciosas en el altar tienen una función simbólica. Los brazos de la cruz representan a los cuatro evangelistas y en las cuatro zonas que rodean la cruz griega se representan a los doce Apóstoles, tres en cada campo. Cristo es, por lo tanto, la raíz y la fuente del mensaje apostólico y evangélico.

²⁴⁰ Página Web de la Catedral de Toledo: <http://www.architoledo.org/catedral/coro.htm>

²⁴¹ Capponi, Carlo. *L'Altare d' Oro di S. Ambrogio*. Ed Silvana, 1996 citado en: www.firenze-cultura.com/english/chiesa_ambrogio_milano.asp - 17k - Resultado Suplementario.



Parte posterior del altar de la basílica de San Ambrosio de Milán. En uno de los círculos centrales, abajo a la derecha, aparece el **Maestro Volvinus**.

Pero a nosotros lo que más nos interesa es el área central del lado trasero. Aquí están las dos puertas de la tumba de San Ambrosio que son adornadas por cuatro medallones redondos que representan a San Gabriel (arriba a la derecha), a San Miguel (arriba izquierda), la coronación del arzobispo Angilberto (abajo izquierda) y a Volvinus el autor del altar (abajo a la derecha).

En este círculo, donde aparece Volvinus con el Santo, aparece también una inscripción con la firma del orfebre y escultor carolingio: *Volvinus Magister Faber*²⁴². La obra es carolingia aunque, según Martín González²⁴³, fue hecha en un taller del Rin y en los relieves repujados se nota la influencia de la escuela miniaturista de Reims.



La zona central no es una interrupción en las historias de San Ambrosio, que tienen que ser leídas de derecha a izquierda y de abajo hacia arriba. Las historias siguen “la vida” escrita por Paolino, e incluyen dos escenas que se refieren a la relación entre San Ambrosio y San Martín y a los viajes en los cuales él luchó contra la herejía aria.

Como hemos dicho, esta obra es una excepción ya que en esta época los artistas no firmaban sus obras y menos aun se representaban en ellas. Tenemos que esperar varios siglos para encontrar otro artista que incluya su imagen dentro de un altar.

Detalle del altar de San Ambrosio de Milán con la imagen del orfebre **Volvinus** junto al Santo patrón y la inscripción: *VVOLVINI MAGIST PHABER* (*Volvinus magister phaber*), c. 824-859.

²⁴² En: www.firenze-cultura.com/english/chiesa_ambrogio_milano.asp - 17k -

²⁴³ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. *Historia de Arte*, op. cit., p. 362.

A finales de la Edad Media los altares tallados más famosos fueron obra de los escultores más valorados como, por ejemplo, el italiano **Andrea Orcagna** (c.1308 - c. 1368) que trabajó en distintas disciplinas, cosa habitual en su tiempo. Fue pintor, escultor, artista musivario y arquitecto.

Su verdadero nombre era Andrea di Cione. Nació en Florencia, hijo de un orfebre. Ingresó en la cofradía de pintores florentinos en 1343 y en la de picapedreros en 1352. Recibió influencias tanto del tradicional y hierático estilo bizantino como del nuevo naturalismo de Giotto y Andrea Pisano. Orcagna fue considerado el maestro modelo de su tiempo y colaboró a menudo con sus tres hermanos, Nardo, Matteo y Jacopo.

Entre 1349 y 1359, Orcagna empezó a trabajar en el famoso Tabernáculo de Orsanmichele en Florencia, una elaborada estructura de mármol decorada al estilo gótico tardío con un fuerte modelado y una expresividad que anticipa el realismo y humanismo renacentistas. Este trabajo, el más importante como escultor, empezado en 1348 por Bernardo Daddi, fue realizado para contener a la Madonna de la Misericordia.

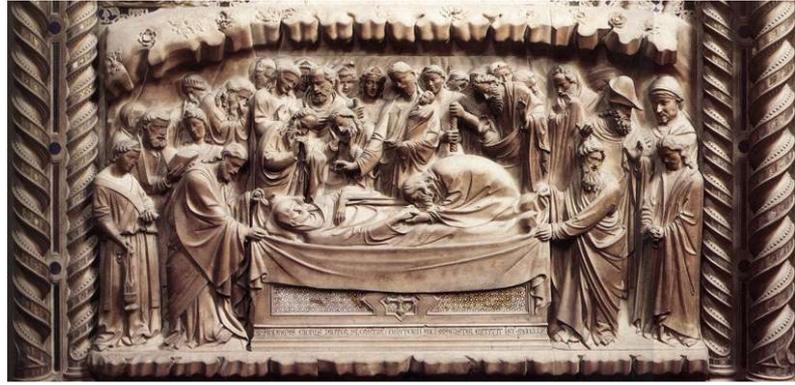
Construido bajo la forma de tabernáculo, es realmente un altar de mármol en estilo florentino-gótico puro, con el cristal coloreado, los elementos decorativos del mármol, del bronce, del policromado y ocho azulejos octagonales en la parte inferior con historias de la Virgen que demuestran claramente un interés plástico renovado y una gran habilidad en la organización de las figuras en el espacio.



Andrea Orcagna. Tabernáculo de Orsanmichele de Florencia con escenas de la Virgen, 1348-1359. Mármol, bronce, cristal policromado y azulejos octagonales.



Andrea Orcagna. *Muerte y ascensión de la Virgen* en la parte posterior del Tabernáculo. Mármol, 122 cm de altura.



Andrea Orcagna. Detalle de la *Muerte y ascensión de la Virgen*. Autorretrato en la figura con gorro (arriba a la derecha). Tabernáculo de Orsanmichele, Florencia. 1359.

En la parte posterior del altar, un bajorrelieve representa la muerte de la Virgen y su ascensión al cielo. En esta escena, Orcagna, incluye su propio autorretrato en la figura con la cabeza cubierta por una capucha situada en el rincón, arriba a la derecha, formando parte de las muchas personalidades que acompañan a la Madre de Dios.

Debajo del lecho de la Virgen figura una inscripción donde Orcagna demuestra la autoría de esta obra: *Andreas Cionis pictor Florentinus/ Oratorii archimagister extitit hujus, MCCCLIX.*



Andrea Orcagna. Inscripción bajo la escena de la *Muerte y ascensión de la Virgen* donde figura el nombre del artista, su oficio, su procedencia y la fecha: *Andreas Cionis pictor Florentinus/ Oratorii archimagister extitit hujus, MCCCLIX.* Tabernáculo de Orsanmichele, Florencia.

Giorgio Vasari²⁴⁴ se refiere a Orcagna, y a esta obra en concreto, en estos términos: “Pero qué grandes esfuerzos hizo en la edad oscura para exhibir su genio sutil principalmente en un gran trabajo en la relevación de los doce Apóstoles que miran a la Madonna llevada hasta el cielo por ángeles. En uno de los apóstoles se esculpió como él era, envejecido, con la cara afeitada, con la capucha sobre su cabeza. Debajo de él escribió sobre el mármol estas palabras, *‘el hujus del extitit del archimagister de Florentinus Oratorii del pictor de Andreas Cionis, MCCCLIX.’* El edificio de la logia y el tabernáculo costó noventa y seis mil florines del oro, por lo que estuvo muy bien pagado; en lo que concierne a la arquitectura, la escultura o el ornamento, es tan hermoso como cualquier obra de esa época, y guardará siempre vivo el nombre de Andrea Orcagna, que escribió en sus pinturas *‘scultore de Fece Andrea di Cione’* y en sus esculturas, el *‘pittore de Fece Andrea di Cione’*”²⁴⁵.

Orcagna sigue el ejemplo de Volvinius al elegir la parte posterior del altar, la menos visible, para introducirse dentro de la escena religiosa. Más tarde los artista se atreven a hacerlo en la parte anterior aunque se sitúan en la pared baja de los altares. Allí se representan Tilman Riemenschneider y Damián Forment.

A principio del siglo XVI el maestro **Tilman Riemenschneider** (c. 1460-1531), uno de los escultores alemanes más destacados de la época de transición del gótico al Renacimiento. Trabajó en piedra y madera siendo uno de los artistas que prefería no pintar sus esculturas.



Tilman Riemenschneider. *Altar de La Virgen*, iglesia de Creglingen, hacia 1501-1510. Madera tallada, Creglingen, Alemania.



Tilman Riemenschneider, autorretrato. Detalle de la escena situada abajo a la izquierda del altar.

²⁴⁴ VASARI, Giorgio, *Vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*. Ed. Cátedra, Madrid, 2002.

²⁴⁵ <http://www.fordham.edu/halsall/basis/vasari/vasari-lives.html>



Tilman Riemenschneider.
Museo Mainfränkisches,
Wurzburgo, Alemania.

Riemenschneider estuvo al frente de un importante taller en Wurzburgo y realizó diversos monumentos para la catedral de la ciudad como la tumba del obispo Lorenzo de Bibra; la tumba del emperador Enrique II y su esposa en la catedral de Bamberg; las estatuas de *Adán y Eva*, así como notables altares en madera y alabastro, como el altar de la Magdalena en la iglesia parroquial de Münnerstadt; el altar de la Sangre de Cristo en la iglesia parroquial de San Jacob en Rothenburgo y los retablos en Detwang y en Creglingen donde destaca su obra maestra, el Altar de la Virgen (c. 1501-1510) en el que combina relieves escultóricos que ilustran la vida de la Virgen, con una escultura central que representa el tema de la Asunción. En este altar, entre otras figuras, se encuentra su autorretrato. Tilman Riemenschneider se introduce en una escena situada en la parte baja del altar, a la derecha. El artista aparece en una zona discreta con gorro, en el extremo derecho, junto al marco.

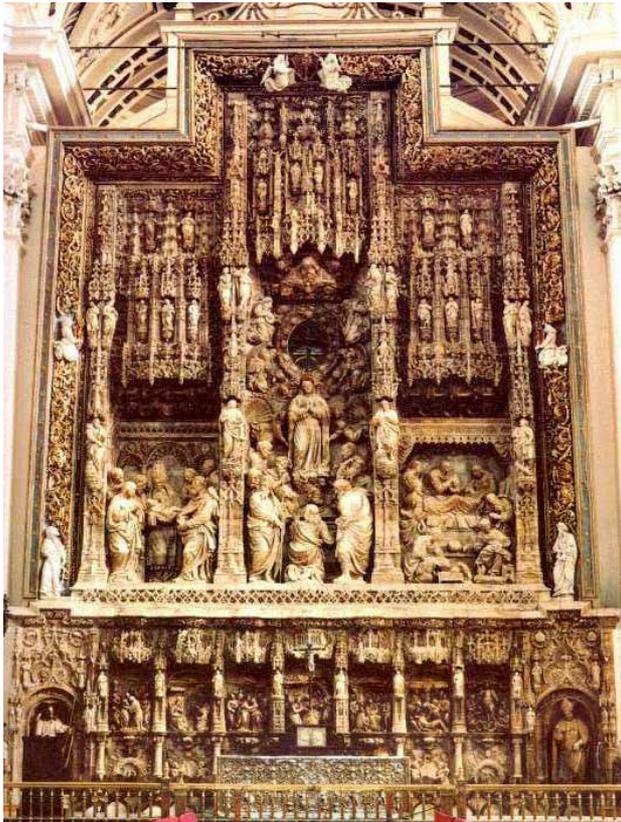
En el museo Mainfränkisches de la ciudad de Wurzburgo, donde está gran parte de su obra, se encuentra un bajorrelieve con su retrato y una inscripción. Desconocemos de donde procede y la autoría, aunque puede que sea su estela funeraria. En cualquier caso, nos sirve para establecer el parecido.

Por la misma fecha, el valenciano afincado en Zaragoza, **Damián Forment** (1480-1540) lleva a cabo su oficio como una actividad liberal y ennoblecadora, dentro de las pautas del humanismo italiano. Como prueba de ello dejó dos veces esculpida su imagen en sus obras, en el Retablo Mayor de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza y en el Retablo Mayor de la Catedral de Huesca.

El taller de Forment aunque fue el más numeroso de Aragón en su tiempo, en cuanto a aprendices y colaboradores, constituyó una empresa artesanal fuertemente enraizada en el ámbito familiar, donde su mujer Jerónima Alboreda desempeñó un importante papel colaborando con el artista y llevando los asuntos administrativos de toda la casa, incluido el taller. Existe documentación en la que la mujer de Forment firma recibos por obras de su marido, e incluso en una ocasión llegó a contratar ella el retablo mayor de la iglesia parroquial de la localidad zaragozana de Vellilla de Ebro. El joven escultor Forment rindió homenaje a su esposa, autorretratándose junto a ella en el pie del retablo mayor del Pilar de Zaragoza.

El retablo, labrado en alabastro por Forment entre 1509 y 1518, se reparte en dos zonas: sotabanco y banco, flanqueados por dos portadas, de un estilo más clásico²⁴⁶.

²⁴⁶ Página Web de la Catedral de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza: <http://www.cabildodezaragoza.org/basilica/home.htm>



Damián Forment. Retablo Mayor, Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza. Alabastro, 1509-1518.

El sotabanco está articulado por balaustres, entre los que se sitúan emblemas del Pilar y en los extremos los retratos del escultor y de su esposa, en un bancal dentro de una orla de espigas de trigo. Forment se autorretrata de perfil, como en la tradición medallística, es un hombre de treinta años, tocado de gorra y red que le recoge el pelo, y aparece junto a las herramientas de su oficio, los mazos y el cincel, representación muy habitual como ya hemos visto. Forment alude a su estirpe y apellido mediante la inclusión de unas espigas de trigo, que en latín se dice *frumentum* y en valenciano *forment*.

Debajo del retrato de su mujer hay una inscripción que identifica a la retratada: *Ecce mulier magna Ster, quio opus fecit*²⁴⁷.

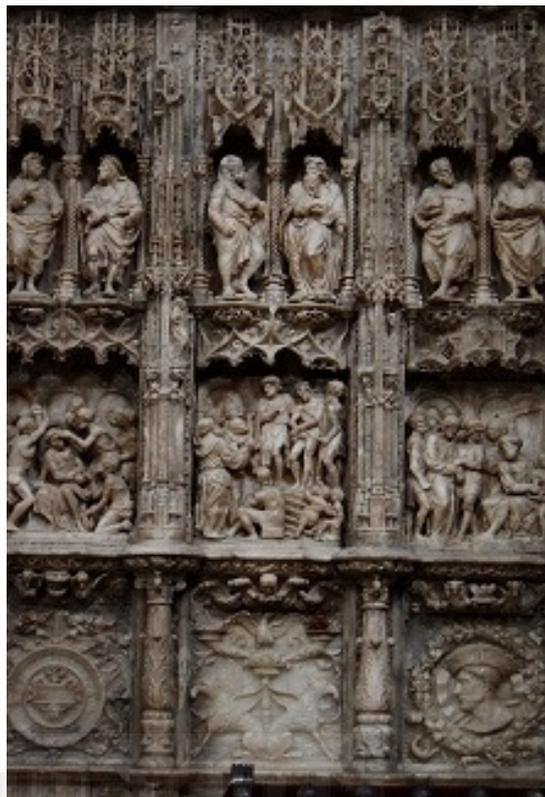


Damián Forment. Detalle del sotabanco del Retablo Mayor de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza, en cuyos extremos, enmarcados por círculos de espigas, está su autorretrato y el retrato de su esposa.

²⁴⁷ MORALES Y MARÍN, José Luis y RINCÓN GARCÍA, Wifredo: “Escultura”, en *El Pilar*, Zaragoza 1984, p. 258 (en RINCÓN GARCÍA, Wifredo *El autorretrato en la pintura española: De Goya a Picasso*. Fundación Cultural MAFRE Vida, Madrid 1991). Las imágenes de Damián Forment y su mujer proceden de: GRACIA GIMENO, Juan Antonio y TORRA ARANA de, Eduardo, *El Pilar de Zaragoza*. Ed. Fisa Escudo de Oro, Zaragoza 1997, p. 23.



Damián Forment. Retablo Mayor de la Catedral de Huesca, realizado en alabastro, en cuyos extremos, enmarcados por unos círculos de guirnaldas y frutas, están su autorretrato y el de su hija Úrsula.



Damián Forment. Detalle del banco y sotabanco del Retablo Mayor de de la Catedral de Huesca, en cuyo extremo derecho, enmarcado por una corona de guirnaldas y frutos, está su autorretrato.

En el Retablo Mayor de la Catedral de Huesca el escultor se volvió a retratar, aunque esta vez prefirió acompañarse del retrato de su hija Úrsula quien contrajo matrimonio en la ciudad mientras su padre realizaba el trabajo. Ambos se hallan situados en el sotabanco del retablo, ocupando la misma ubicación que los del Pilar.

El perfil, ya más maduro, de Damián Forment queda encerrado en una corona de guirnaldas y frutos. También figuran algunos animales: unas aves en la zona superior, un gato y dos ratones, uno de ellos roe una espiga. Se trata de un jeroglífico, muy en la tradición humanística, pero que hunde sus raíces en las imágenes metafóricas medievales. Precisamente a finales del siglo XV, Huesca sufrió una devastadora epidemia de peste, que según la tradición se cortó, por medio de la intervención divina, con el milagro del "Santo Cristo"²⁴⁸.

Este interés y esta actitud son claro exponente de que el escultor Forment era un hombre de su tiempo aunque sin desprenderse de las servidumbres del mercado y de la producción artesanal. El autorretrato es ya bastante frecuente a principios del siglo XVI, sin embargo su originalidad radica en hacerlo junto a su mujer y su hija, cosa poco frecuente en una obra religiosa de esta envergadura.

²⁴⁸ <http://www.redaragon.com/cultura/elcronista/formen02.asp>



Damián Forment. Autorretrato del artista y el retrato de su hija Úrsula, enmarcados por unas coronas de guirnaldas y frutos con pequeños animales alrededor. Alabastro. Detalle del sotabanco del Retablo Mayor de la Catedral de Huesca.

Otra muestra del noble concepto que Forment tenía de sí mismo y de su profesión se encuentra en el epitafio de la lápida funeraria de su discípulo Pedro Muñoz, sepultado en el claustro de la catedral oscense en 1522, cuya traducción aproximada dice: "Damián Forment, valenciano, émulo de Fidias y Praxiteles en el arte de la estatuaria, ha llorado por Pedro Muñoz, alumno suyo queridísimo y protegido suyo..." (*Petro Monyoso, patria Valentiano, Damianus Forment arte statuaria Phidiae, Praxiteslisque, aemulus alumno suo charissimo ac clientili suo B.M flens posuit...*)²⁴⁹.

Estos retratos de Forment y su familia tienen el aspecto de las medallas tradicionales romanas, lo mismo que el autorretrato de Battista Alberti, realizado en una placa, de perfil y que vamos a incorporar a nuestro trabajo en un nuevo punto junto a los ubicados en las puertas.

IV.9 Trabajos en metales fundidos: placas y puertas

El autorretrato de Battista Alberti realizado en una placa de bronce hacia 1436, lleva, además de su imagen, sus iniciales y un símbolo alado.

Leo Battista Alberti (1404-1472) descendiente de una de las más poderosas familias florentinas, nació en el destierro y visitó Florencia posteriormente deslumbrándole las nuevas realizaciones renacentistas. Humanista preocupado por el saber ejerció la filosofía, la poesía, la ciencia, el urbanismo y la teoría del Arte. Proyectó pocas obras y no dirigió ninguna pues valoraba más la realización inteligente del proyecto que la resolución ardua y pesada de la albañilería.

Sobresale como estudioso de las obras de la antigüedad y como teórico escribió tres tratados sobre la pintura, la escultura y la arquitectura: *La pintura (De pictura)* escrita en 1436, era la primera obra en este campo para tratar teoría y técnica; *La arquitectura (De re aedificatoria)* de 1452 y *La escultura (De statua)* escrita en 1464 y

²⁴⁹ MIÑANA, Luisa, Arte y Cultura/ El Cronista de la Red, 2002. www.redaragon.com/cultura/elcronista/formen02.asp - 50k

de gran influencia en su época, fue otro trabajo pionero en su campo e importante en cuanto a la discusión de las proporciones humanas. En su tratado de la pintura recomendaba a los pintores que además de estudiar geometría leyeran poesía y retórica para fomentar su imaginación y ayudarse en la invención de los temas:

“He dicho que quisiera que estuviese el Pintor instruido en las ciencias; pero principalmente la Geometría debe ser su mayor estudio. Muy bien decía Pánfilo, antiquísimo y excelente pintor, primer Maestro de jóvenes nobles de este arte, cuando decía que nadie podía ser buen pintor sin saber Geometría. Y en efecto los primeros rudimentos en que estriba todo el arte de la Pintura los comprende con facilidad el Geómetra, mas el que no tiene alguna tintura de esta ciencia no es posible que se haga cargo de ellos bien, ni que llegue a entender ninguna de las principales reglas de la Pintura. Así pues, es mi dictamen que el Pintor no debe despreciar el estudio de la Geometría. También debe leer con atención las obras de los Poetas y Retóricos pues los ornatos de ellas tienen mucha conexión con los de la Pintura: además le dará muchas luces, y le servirá de no poco auxilio para inventar y componer una historia la conversación de los hombres literatos y abundantes de noticias, pues es evidente que el principal mérito consiste en la invención, la cual tiene la virtud de agradar y deleitar por sí sola sin el auxilio de la Pintura. Deleita el leer la descripción de la Calumnia que pintó Apeles según Luciano, y no creo que sea fuera de propósito el referirla aquí para que aprendan los Pintores con novedad y sublimidad”²⁵⁰.



Leo Battista Alberti.
Autorretrato, placa de
bronce, c. 1436.

²⁵⁰ ALBERTI, Leo Battista, *De pictura* (en TRIADÓ, Juan Ramón y SUBIRANA, Rosa. *Las claves de la pintura*. Ed. Planeta, 1994. <http://www.almendron.com/arte/pintura/claves>).

Los diez libros de su *De re aedificatoria*, ciencia arquitectónica basada en el número y las proporciones, escritos en latín, se convirtió en la primera obra impresa sobre la arquitectura (1485). Aunque toma como modelo a Vitruvio, el tratadista romano de arquitectura, era el primer trabajo moderno sobre el tema e incluyó nuevo material importante. Su teoría que aplica la geometría de Euclides afirma que: El ojo proyecta sobre el plano de la mente la imagen del mundo en profundidad.

Estas teorías son aplicadas a los exteriores de las iglesias de San Francisco en Rimini (1451), la fachada de Santa María Novella en Florencia (1458-1470), la iglesia de San Andrés de Mantua (c. 1470), y en el Palacio Rucellai de Florencia (1452-1470).

Vasari se refiere a él en estos términos: “Alberti se dedicó al estudio del latín y de la práctica de la arquitectura, de la perspectiva, del pintar y dejó para la posteridad un número de libros que él mismo escribió. Ahora ninguno de nuestros artesanos modernos han sabido escribir sobre estos temas y aunque muchos de ellos han hecho un trabajo mejor que Alberti, ha sido tal la influencia de sus escritos con la pluma y el discurso que hombres estudiosos lo creen como ser superior a los que eran, de hecho, superiores a él”²⁵¹. Como comenta Vasari, a partir de ahora la figura del artista intelectual se desvincula del artesano que sólo trabaja con sus manos, elevando su estatus social.

Contemporáneo y paisano de Alberti y como él tratadista y estudioso de los clásicos, fue **Lorenzo Ghiberti** (1378-1455). Hijo de un orfebre florentino, ejerció la arquitectura y la pintura. Fue uno de los primeros escultores que se basó en la cultura humanista, estudió los autores clásicos romanos como Plinio y Vitrubio y fue uno de los primeros coleccionistas de arte antiguo. Para Ghiberti el arte es el resultado integrador de la técnica con el razonamiento, es decir no sólo el trabajo de la materia sino la conjunción de la invención de la idea. Escribió un tratado de arte en tres libros, los *Comentarios (Comentarii)*, hacia 1450, donde relata sus recuerdos o cosas memorables. En los *Comentarios sobre la pintura* habla con orgullo, ya en su vejez, de su triunfo en el concurso convocado para realizar las puertas del Baptisterio de San Giovanni.

Hacia 1401, los mercaderes de Florencia se propusieron completar la decoración de San Giovanni. Para ello abrieron un concurso al que se presentaron siete escultores toscanos, entre ellos, Ghiberti, Brunelleschi, Donatello y Jacopo della Quercia. En la fase final quedaron Ghiberti, que tenía por entonces veintitrés años, y Brunelleschi, el que sería después el arquitecto de la cúpula del Duomo. En el plazo de un año debían ejecutar una escena en relieve fundida en bronce dorado del mismo tamaño y forma que los de la puerta, ya hecha, de Andrea Pisano y con la misma escena del *Sacrificio de Isaac*. Según cuenta Vasari, treinta y cuatro expertos juzgaron las obras²⁵².

Las placas de prueba de Ghiberti y Brunelleschi se conservan en el Museo Nacional de Florencia. La de Ghiberti, fundida en una sola pieza persigue la belleza, la figura de *Isaac* quizás el primer desnudo desde la antigüedad con interés por la anatomía y belleza del cuerpo. La de Brunelleschi, fundida en cuatro piezas, consigue dramatismo. En ambas el tratamiento individual de los personajes es clásico pero el espacio sigue siendo medieval dentro del marco lobulado y con algunas reminiscencias medievales.

²⁵¹ VASARI, Giorgio, *Las vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*.
En la Web <http://easyweb.easynet.co.uk/giorgio.vasari/index.htm>

²⁵² Ambas placas de prueba se conservan en el Museo Nacional de Florencia.



Lorenzo Ghiberti. *Puerta Norte*, 1403-1424, bronce fundido. Baptisterio de San Giovanni, Florencia.



Ghiberti. Escena de *La tentación de Cristo* y autorretrato. Detalle de la Puerta Norte del Baptisterio, Florencia.



Ghiberti. Autorretrato. Detalle de la Puerta Norte del Baptisterio.

Ghiberti ganó el concurso y como estaba previsto hizo la decoración de la puerta norte, según Vasari: "Lorenzo comenzó el trabajo sobre la puerta para la entrada enfrente de la oficina de trabajos de San Giovanni... el arreglo de las escenas seguidas al que Andrea Pisano había adoptado anteriormente para la primera puerta. Lorenzo hizo veinte escenas del Nuevo Testamento, yéndose por debajo de ocho espacios correspondientes I-109"²⁵³.

Este trabajo le ocupó unos veinte años, de 1403 a 1424. Le ayudaron Paolo Uccello, Donatello, Ciuffagni y Cennini. En cuanto a Brunelleschi, a partir de entonces debido a la decepción, abandonaría la escultura para dedicarse a la arquitectura en donde realizaría numerosas obras durante el Quattrocento.

Después de esta segunda puerta del baptisterio la fama de Ghiberti era ya tanta que en 1425 le encargaron la tercera puerta del lado este (la segunda realizada por Ghiberti) sin ningún concurso y hasta se le permite cambiar el número de los asuntos que le habían propuesto, conforme al programa que trazó el erudito Leonardo Bruni: La tercera puerta tenía que estar dedicada al Antiguo Testamento, con veintiocho escenas donde se explicarían uno por uno los principales temas de la Creación y la historia de

²⁵³ VASARI, Giorgio, *Las vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*.
En la Web <http://easyweb.easynet.co.uk/giorgio.vasari/index.htm>

Israel; cada batiente de la puerta estaría dividida en siete zonas, con dos relieves cada una.

Ghiberti, en cambio, acumuló varias historias en un mismo relieve, ejecutando el programa de Brunni en diez compartimentos suficientemente grandes para poder desarrollar los fondos en perspectiva, los paisajes y pintorescas representaciones con muchas figuras que sólo se anunciaban en sus puertas anteriores.

“En algunos de estos diez relieves -dice Ghiberti en sus *Comentarios*- he introducido más de cien figuras, en otros menos, trabajando siempre con conciencia y amor. Observando las leyes de la óptica, he llegado a darles tal apariencia de la realidad, que a veces, vistas de lejos, las figuras parecen de bulto entero. En diferentes planos, las figuras más cercanas son mayores, las de más lejos disminuyen de tamaño a los ojos, como pasa en la naturaleza”²⁵⁴.

Con estas escenas desarrolla el relieve en perspectiva teniendo en cuenta el punto de fuga central y la interrelación entre arquitectura y figura. Esta puerta en bronce dorada, según cuenta Vasari, será calificada por Miguel Ángel como “Puertas que abren al Paraíso”²⁵⁵.

En ella el artista utiliza el relieve aplastado, lo que le permitió multiplicar los personajes en composiciones planas de carácter escenográfico y de perspectiva, recogiendo varios pasajes de cada escena por recuadro. Las medidas de cada espacio son de 79x79 cm. Aparte de utilizar la teoría de la perspectiva de Brunelleschi, publicadas después por Alberti en su libro *De pictura*, crea formas difuminadas entre el primer término y el fondo, los relieves son sucesivamente más bajos e indican con todo detalle el espacio intermedio. Al ordenar la composición en planos que valoran la luz y la sombra, logra efectos pictóricos más que plásticos. Desaparece el marco polilobulado, resto del gótico anterior.

Ghiberti terminó esta puerta en 1452, en ella trabajó durante casi veintisiete años, a lo largo de los cuales fue introduciendo cambios en la ejecución de estos diez relieves, enriqueciéndolos con una orla de adornos vegetales y cabezas de profetas y un marco decorado con hojas, flores, frutos y pequeños animales. Entre las cabezas en relieve de la orla aparece su autorretrato y el retrato de su hijo Vittorio que le ayudó en la elaboración de esta obra.

En la parte central izquierda de dicha orla, la cuarta cabeza de arriba abajo situada junto a la escena de Esaú y Jacob, Ghiberti introdujo su autorretrato camuflado en el decorado de la puerta. La incorporación de una representación del busto del artista en la propia obra y sus *Comentarios* donde hay biografías de sus predecesores representa, como en los casos anteriores, el culto a la personalidad que proviene del culto greco-romano clásico. Por otra parte, con esta obra Ghiberti ya ha asimilado las teorías tridimensionales y las nuevas técnicas de fundición del bronce que le ayudarán a transmitir la espacialidad.

IV.10 En los sepulcros

El primer ejemplo de la aparición del artista en un sepulcro que no sea el propio, lo encontramos en el *Arca de las reliquias de San Millán* del siglo XI.

Con motivo del traslado de las reliquias de San Emiliano (c. 473-574) al altar de la nueva iglesia del monasterio de San Millán de Yuso, en 1067 se realizó un extraordinario relicario de oro, piedras preciosas y marfil.

²⁵⁴ VV. AA. *Historia del arte*, Ed. Salvat, Barcelona 1979, pp. 12 y 13.

²⁵⁵ *Ibidem*, p. 14.



Lorenzo Ghiberti, *Puerta Este o del Paraíso*, 1425-1452, bronce fundido. Baptisterio de San Giovanni, Florencia.



Ghiberti, escena de Esaú y Jacob con autorretrato en la esquina, dentro de la orla decorativa. Detalle del ala izquierda de la *Puerta del Paraíso*.



Lorenzo Ghiberti. Autorretrato. Detalle de la *Puerta del Paraíso*.



Autorretrato de **Lorenzo Ghiberti** y retrato de su hijo y ayudante **Vittorio Ghiberti**. Detalles de la *Puerta del Paraíso*. Baptisterio de San Giovanni, Florencia.

El abad Blas del monasterio se encargó de organizar todo lo necesario para su elaboración: materiales y dinero para los orfebres. Contó con la ayuda económica de todos los fieles devotos del Santo, desde los reyes Sancho IV y su esposa Placencia, hasta los mismos monjes. Como recompensa, todos ellos figurarían representados en la obra. El escriba Munio se encargaría de disponer las imágenes y los textos que deberían constar en ella.

Conocemos el nombre de los artistas: **García** y un discípulo de nombre **Simeone**, y el **Maestro Engelram** y su hijo **Rodolfo**; también la fecha en que lo realizaron, hacia 1065. Incluso sabemos que el marfil fue traído al monasterio por un comerciante de nombre Vigila. Parte de estos marfiles se conservan, aunque el oro fue robado por los franceses. Los artistas que los labraron muestran un estilo difícil de encasillar, dotado de una gran originalidad, aunque a veces les faltan recursos técnicos.

Su producción se sitúa en plena expansión de la plástica románica, pero su manera de hacer rompe todos los tópicos del estilo. Los expertos creen que es posible que estos artífices fueran de origen germánico, a causa de ciertos motivos ornamentales empleados y porque su estilo resulta más espontáneo y menos estilizado que las piezas del taller local. Esta obra nos narra la historia de San Millán, según san Braulio, y resulta uno de los testimonios más importantes sobre la construcción y mecenazgo de un monumento en época medieval.

Destruída la pieza durante la invasión francesa de 1808, se ha podido reconstruir gracias a la minuciosa descripción que Prudencio de Sandoval²⁵⁶ incluyó en su historia de la orden de San Benito en 1601. Hoy queda en Yuso la antigua pieza en la que se puede ver la madera original y el forro interior de tela árabe del siglo XI. En el relicario nuevo de plata realizado en 1944 están los marfiles románicos originales que se conservan: trece de la vida de San Millán, dos fragmentos de la misma serie, más los del abad Blas y del escriba Munio. Otras placas están en museos de Berlín, Florencia y San Petersburgo. En el Museo Hermitage de esta ciudad rusa, se encuentra una placa de marfil donde aparece Engelram trabajando una plancha ayudado por su hijo Rodolfo y una inscripción, a la altura de sus cabezas, donde figuran sus firmas²⁵⁷.



Arca de las reliquias de San Millán de plata y marfil, realizado en 1944, copia del original de oro, piedras preciosas y marfil, de hacia 1065. Monasterio de San Millán de Yuso, La Rioja. A la derecha, una placa de marfil del arca original donde sus artífices: **Engelram** y su hijo **Rodolfo** aparecen trabajando, c. 1065. Esta placa se encuentra en el Museo Hermitage, San Petersburgo.

²⁵⁶ SANDOVAL, Prudencio, *Primera parte de las fundaciones de los Monasterios (sic) del Glosario Padre San Benito*, Madrid, Luis Sánchez, 1601, fol. 23-27 v.

YEPES, fray Antonio de, *Crónica General de la orden de San Benito* (Hyrache 1610). Madrid, BAE, 1959, p. 68.

En la Web: dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=605489&orden=86010

²⁵⁷ En "La edad de un Reino. *Sancho el Mayor y sus herederos*" Baluarte, Pamplona, 26 de enero al 30 de abril de 2006. www.cfnavarra.es/prm/web_edad/downloads/txt_folleto.doc,

Peter Vischer “el Viejo” (1460- 1529) trabajó exclusivamente en bronce y fue la más destacada figura de una importante dinastía de artistas, típicamente gremial. Se le conoce con el nombre de Vischer “el Viejo” para no confundirle con uno de sus hijos, llamado como él y con igual profesión, conocido como Vischer “el Joven”. Los Vischer gozaron de enorme prestigio en Núremberg.

El fundador de la fundición fue Hermann, su padre y maestro. El taller estuvo activo durante varias generaciones, hasta el año 1549, aunque después de la muerte de Peter Vischer “el Viejo” permaneció en manos de los discípulos, ya que sus dos hijos Peter y Hermann (y tal vez también un tercer hijo llamado Hans), fallecieron antes que su padre.

En la historia de esta importante industria de fundición, que llenó un siglo largo de la vida artística de Núremberg, hubo dos etapas bastante definidas. Durante la primera, en vida del abuelo Hermann fundador de la dinastía, Vischer “el Viejo”; igual que había hecho anteriormente su padre, se mantuvo fiel al espíritu del último gótico y se limitó, la mayor parte de las veces, a reproducir en bronce los dibujos de inspiración medieval que le facilitaban sus clientes, por lo tanto los Vischer no realizaban en esta etapa obras de bulto redondo, sino que hacían planchas en bajorrelieve trabajadas con una mentalidad más pictórica que escultórica.

En 1508, la orientación estética de la fundición sufrió un cambio bastante radical. Fue la fecha en la que Vischer “el Viejo” inició su obra maestra, el *Arca de San Sebald*, impresionante conjunto trabajado con minuciosidad de orfebre, que le ocupó durante una docena de años y que no dio por terminado hasta 1519 y donde el artista introdujo su autorretrato en el baldaquín, en una de las figuras que rodean el sepulcro.



Peter Vischer “el Viejo”. *Arca de San Sebald*, en bronce fundido. San Lorenzo de Núremberg, 1507. A la derecha, su autorretrato, detalle del baldaquín del sepulcro.

En la tumba de *San Sebald* se mezclan las dos tendencias, gótica y renacentista que conviven en esta época de transición. La concepción gótica se aprecia en la ordenación del espacio, donde el baldaquín es todavía gótico flamígero y que se opone a la soltura renacentista de las figuras exentas, entre las que se encuentra su autorretrato²⁵⁸, donde el artista se representa con las herramientas de trabajo en las manos y con el mandil y el casco que, se supone, usaban en la fundición.

En esta segunda etapa, los Vischer aceptaron abiertamente las nuevas maneras renacentistas y se desprendieron de los recuerdos medievales que habían condicionado hasta entonces sus creaciones. Es posible que este cambio de actitud se debiera a dos razones confluyentes. La primera que sus hijos Peter y Hermann habían aceptado con pasión las nuevas ideas y acabaron por convencer al resto de la familia y a sus abundantes discípulos y aprendices. La segunda razón es que, aunque el pueblo llano de Núremberg seguía siendo enteramente medieval en sus gustos artísticos, la nueva burguesía comercial que dirigía la ciudad y que era posiblemente la más opulenta de Alemania prefería ya las obras renacentistas. Esto se debía a la apertura que producía un permanente contacto comercial con Venecia y Milán. El mercado de arte de Núremberg, el más brillante de Alemania, se mantenía casi exclusivamente gracias a los encargos de estos burgueses acaudalados, de ahí que la oferta tuviera que adaptarse a los nuevos gustos de la demanda.

El nuevo gusto estético fue, a la larga, beneficioso para la creación artística y les permitió crear entre 1508 y 1549, dentro de un estilo lombardo-veneciano, algunas de las obras más importantes que salieron de su fundición familiar. La especialización en sepulturas siguió siendo lo habitual destacando la del emperador Maximiliano, en Innsbruck.

IV.11 Junto a su esposa

Ya hemos visto en el capítulo anterior un grabado, fechado hacia 1490, donde el artista aparece junto a su mujer y donde los retratados aparecen aislados, sin estar incluidos en un tema concreto. Ahora veremos una escultura de un posible autorretrato de **Tulio Lombardo** con su esposa, realizado en la misma fecha.



Tulio Lombardo. Posible *Autorretrato con su esposa al modo antiguo.* 1490-1510, mármol 47 x 50 cm. Galleria Giorgio Franchetti, alla Ca' d'Oro, Venecia.

²⁵⁸ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. *Historia de Arte*, op., cit., pp. 83 y 84.

Tulio Solari conocido como Tulio Lombardo (1455-1532), se considera el primer escultor en Venecia que se interesa por las proporciones clásicas. Trabajó con su padre Pietro (c. 1435-1515), su hermano Antonio (c. 1458-1516) y su hijo Sante, por esto es difícil otorgar la autoría de las obras a cada uno de ellos. A veces se refieren simplemente como Los lombardos (*il Lombardi*).

El padre Pietro nació en la ciudad lombarda de Cremona y empezó como escultor en Roma. Él y sus hijos se fueron al Véneto, hacia 1460, primero a Padua y después a Venecia, cerca de 1467. Fue arquitecto y escultor; trabajó con sus hijos e hicieron numerosas tumbas en las iglesias venecianas. Allí la familia trabajó solamente en esculturas integradas en la arquitectura, produciendo una de las joyas de Venecia, la iglesia del Milagro de Santa María y contribuyendo en otras numerosas obras, como la iglesia de San Giobbe y Scuola de San Giovanni Evangelista.

Su estilo se distingue por lo pulido del corte de mármol y un interés en la antigüedad, características que se repiten en el trabajo de Tulio, cuyos trabajos son aun más pulidos y naturales que los de su padre. El trabajo más imponente de Tulio es el monumento de Vendramin, realizado en 1493. Tulio Lombardo destaca con los bustos masculinos y las figuras femeninas, semidesnudas e idealizadas, inspiradas en la escultura romana. También realizó retratos dobles como los de Lotto y de Jacopo Bellini y éste que se cree que es un autorretrato de *Tulio junto a su esposa al modo antiguo*. Todas las características, expuestas anteriormente, se aprecian en esta escultura del artista y su esposa. Al ser bustos aislados, la obra sería probablemente conmemorativa, quizás para la pedida matrimonial. De esta obra hay una copia en Viena.

IV.12 Apropiándose de un personaje de la obra religiosa

Para terminar este capítulo nos vamos a ocupar del autorretrato dentro de las escenas religiosas²⁵⁹ con dos obras de Miguel Ángel: La *Piedad* de San Pedro del Vaticano y la *Piedad* de la Catedral de Florencia.

Michel Angelo, scultore fiorentino, así firmaba este genial, solitario y extraño artista. **Miguel Ángel Buonarroti** (Caprese 1475- 1564 Florencia) es, sin duda, el artista al que todos quisieron alcanzar. Después de Giotto y Leonardo nadie esperaba la aparición de alguien superior, sin embargo las obras de Miguel Ángel superaron todas las expectativas, idea que se mantiene hasta hoy. Miguel Ángel es el genio máximo de la escultura, arte que consideraba el suyo, aunque cultivara también la pintura, la arquitectura y la poesía. Es el prototipo universal del escultor, capaz de expresar en mármol cualquier concepto, idea o propósito, aun el más complejo. En su tiempo fue ya casi divinizado y sus obras, incluso las inacabadas, han sido durante siglos modelos estudiados con gran interés.

Eugenio Cornide citando a Argán²⁶⁰ dice: “Miguel Ángel reafirma con severa intransigencia, en la primera mitad del siglo XVI, la tesis platónica de la Idea. La idea de ‘belleza’ para Miguel Ángel sólo se podía conseguir mediante una lucha contra todo lo que es materia y en lo sucesivo resulta inseparable de una aspiración a la perfección moral, de un sentido hondo de tragedia. Para los críticos del siglo XVIII, que discutieron largamente sobre la superioridad de Rafael o de Miguel Ángel, el primero es

²⁵⁹ Del autorretrato dentro de las escenas religiosas, civiles o alegóricas nos ocuparemos, ampliamente, en el capítulo siguiente dedicado a la pintura.

²⁶⁰ ARGAN, Giulio Carlo, “El Cinquecento Italiano y el Idealismo”, *El Arte y el Hombre*, T.II., Ed. Planeta, Barcelona, 1977, pp. 396-409.

el ejemplo de la belleza natural y el segundo de la belleza sublime, es decir de la belleza moral. (...) Para él, el arte es ‘difícil’ y el mérito del artista consiste en superar las dificultades y para que observe mejor la transición de la materia a la forma, algunas partes de sus obras han sido dejadas visiblemente en estado de esbozo, pero en las señales rudas del cincel determina la luz una vibración que anima de pronto la masa y la hace palpar en el espacio. Esta lucha y superación contra la materia y contra las adversidades va a hacer en muchas ocasiones que se revele en él su carácter violento, el cual va a encontrar una posible sublimación del mismo en la utilización del cincel como forma de poder expresar sus emociones e ideas por medio de sus obras”²⁶¹.

La madre de Miguel Ángel, Francesca Neri, muere joven, cuando el niño tenía solamente 6 años. Pero ya antes de esto Miguel Ángel había conocido una infancia dura. Irritable y dispuesto siempre a responder con respuestas altaneras tendía a aislarse. Según algunos lo hacía por timidez, aunque según otros se comportaba de este modo por cierta propensión a desconfiar del prójimo.

El padre reconoció muy pronto la inteligencia del niño y deseando que se dedicase a las letras lo mandó a la escuela del maestro Francesco Galeota de Urbino, que en aquella época enseñaba gramáticas. Cuando estudiaba los rudimentos del latín Miguel Ángel trabó amistad con un compañero seis años mayor que él, Francesco Granacci, que aprendía el arte de la pintura en el estudio de Ghirlandaio y lo alentó a seguir la propia vocación artística. Durante dos años Miguel Ángel estudio pintura en el taller de Ghirlandaio, después pasó al jardín mediceo de San Marcos, donde Lorenzo el Magnífico había reunido su rica colección de estatuas antiguas y había puesto al escultor Bertoldo, alumno de Donatello, como conservador de las obras y maestro de los jóvenes aprendices.

Ascavio Condivi, su alumno y amigo, traza un retrato de Miguel Ángel en la biografía que publicó en 1553 y que el propio artista había revisado. Condivi lo describe como “un hombre de buen aspecto, de un cuerpo huesudo y musculoso, sano tanto por el ejercicio corporal como por el estilo de vida muy sobrio. De piel rosada y de altura media, ancho de hombros y de cuerpo enjuto. El semblante redondo y con frente cuadrada, con un cráneo más ancho que las orejas. La nariz aplastada a causa de una pelea con Torrigiano y los labios finos, con el inferior más salido. Pestañas ralas, ojos pequeños y negros iluminados por chispas amarillas y azules. El cabello negro con un amago de canicie y la barba negra bifurcada, de cuatro o cinco dedos de longitud”²⁶².

“Creó una escuela en la que el maestro no enseñó a nadie y de él aprendió todo el mundo – así empieza el capítulo dedicado a la escultura de Miguel Ángel la Historia del arte de Salvat – Hoy no podemos forjarnos ilusiones acerca del carácter y del genio de Miguel Ángel. Conocemos perfectamente su persona y sus actos; tenemos sus cartas: las que él escribiera y las que recibió; nada ilustra tanto como esta correspondencia para que podamos entender completamente su espíritu. Carácter duro, de trato difícil, sus más caros amigos y parientes tenían que andar con sumo cuidado para no irritarle. *Fate paura a ognuno, insino al Papa*. ‘Dais miedo a todo el mundo, hasta al propio Papa’, le escribe su amigo más íntimo Sebastián del Piombo. Es inútil que Miguel Ángel proteste y trate de excusarse en la respuesta: sus cartas le denuncian; a su padre y a sus hermanos unas veces les colma de caricias, y otras, amargado por sus propios dolores, les contesta

²⁶¹ El genio creativo y la "terribilità" en los primeros años de Miguel Ángel por Eugenio Cornide Cheda Santiago de Compostela, Galicia, Marzo – 1999. <http://www.cop.es/colegiados/G-02326/terrib.html>

²⁶² *Vita di Michelagnolo Buonarroti*, Raccolta por Ascanio Condivi da la Ripa Transone, 1553. Condivi Ascanio era un joven alumno y ayudante de Miguel Ángel y quién ganó la confianza de la gran artista. Su biografía de Miguel Ángel, escrita en parte como respuesta a Vasari cuenta la vida del artista, su relación con sus clientes, sus objetivos como artista y sus logros. Condivi trabajó en estrecha colaboración con Miguel Ángel en su manuscrito. Esta obra sirvió de base para las revisiones de Vasari en su edición de 1568 "Le vite de 'tarta eccelenti pittori, scultori e architetton".

Hay una versión en castellano de la *Vida de Miguel Ángel Buonarroti* de Ascanio Condivi editada por Akal, 2008.

bruscamente, como despidiéndose para siempre. Solo, sin nadie, hace su camino; el largo camino de su *travagliata vita*”²⁶³.

Pero no sólo sus biografías y sus cartas nos muestran al artista, su obra dice mucho de él. Nosotros nos vamos a detener en dos de sus *Piedades*, en una de ellas deja su firma en una inscripción y en la otra se apropia de uno de los personajes de la escena para autorretratarse.

La *Piedad* de San Pedro del Vaticano realizada en mármol, en una sola pieza, como todas las de este maestro, es la única obra firmada por Miguel Ángel, quizá porque es su primera creación absolutamente personal, no vinculada a la imitación o adulteración de lo antiguo y de la que el artista quedó plenamente satisfecho, hasta el extremo de que esculpió en la cinta que cruza el pecho de la Virgen esta inscripción: *MICHAEL ANGELUS BONAROTUS FLORENTIN FACIEBAT*.

También se dice que después de terminada, cuando la expuso, un peregrino hizo un comentario sobre que el autor de la obra era un conocido artista llamado Christoforo Sorlari, un compatriota de Lombardía, lo que encolerizó a Miguel Ángel y esa noche gravó su nombre y su lugar de origen en la cinta que atraviesa el pecho de la virgen. Esta anécdota, cierta o no, revela el apelativo de “*terribilità*” que lo acompañó durante toda su vida y la necesidad que tenía del control de la misma para desarrollar su genio creador²⁶⁴.

Esta obra le proporcionó gran fama entre sus conciudadanos, aunque según cuenta Ascanio Condivi, se le criticó que hubiese reflejado a la Virgen más joven que a su hijo. El artista se defendió diciendo: “*La Madre tenía que ser joven, más joven que el Hijo, para demostrarse enteramente Virgen; mientras que el Hijo, incorporado a nuestra naturaleza humana, debía aparecer como otro hombre cualquiera en sus despojos mortales*”²⁶⁵.



Miguel Ángel, *La Piedad*, c. 1496-1501. Mármol, 174x195 cm. San Pedro del Vaticano, Roma.



Detalle de la inscripción: *Michael Agelus Bonarotus florentin faciebat*. *La Piedad* de San Pedro del Vaticano.

²⁶³ VV. AA., “Escultura italiana del siglo XVI. Miguel Ángel” *Historia del Arte*. Tomo 6. Ed. Salvat, Barcelona 1979, p. 225.

²⁶⁴ Véase El genio creativo y la “terribilità” en los primeros años de Miguel Ángel por Eugenio Cornide Cheda. Santiago de Compostela, Galicia, Marzo – 1999. En la Web <http://www.cop.es/colegiados/G-02326/terrib.html>

²⁶⁵ Estas palabras las dijo Miguel Ángel a su amigo y ayudante Ascanio Condivi, hablando un día sobre la juventud de la Divina Madre y éste las cita textualmente en la biografía del artista, publicada en vida del Maestro, y que parece que él corrigió, o al menos lo conocía, antes de publicarse. En “Escultura italiana del siglo XVI. Miguel Ángel”, op. cit. p. 227.

En la realización de esta obra y en las declaraciones del artista se argumentan cuestiones teológicas, pues era un momento en el que las reformas cuestionaban el papel de la Virgen.

La *Piedad* del Vaticano fue realizada entre 1496 y 1501, cuando el artista tenía poco más de veinte años. En cambio en la *Piedad* de la Catedral de Florencia, realizada entre 1550 y 1555, Miguel Ángel estaba ya en su larga y solitaria vejez, el artista contaba más o menos la edad de setenta y cinco años. En esta obra el artista se “apropia” del Santo para reflejar su rostro. Según Vasari la cabeza de Nicodemo (José de Arimatea) es un autorretrato idealizado del genial artista²⁶⁶.

Al final de su vida, después de la muerte de Victoria Colonna (viuda del marqués de Pescara, fallecida en el año 1547), su único amor platónico, a Miguel Ángel le atormentan los errores del arte, y conservándose fiel a la memoria de su amada, se inspira en ella para dar expansión a sus aficiones poéticas, que crecían con la vejez mientras renegaba de su arte, como expresa en este poema:

*"Llegado ya al final de esta vida mía...,
de la que hice al arte ídolo y monarca,
conozco bien cuánto en error vivía...
¡No más pintar, ni esculpir, ni condenarme,
el alma vuela hacia el amor divino,
que abrió en cruz los brazos por salvarme!"*



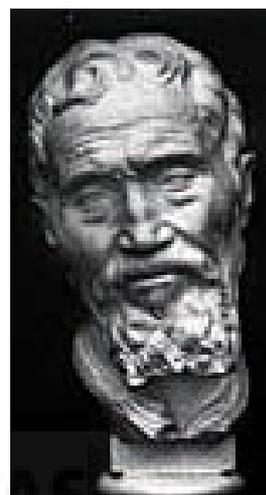
Miguel Ángel.
La Piedad,
c.1550. Mármol.
Catedral de
Florencia.

²⁶⁶ WITTKOWER, Rudolf, *La escultura: procesos y principios*, op., cit., p. 162, y en VV. AA., “Escultura italiana del siglo XVI. Miguel Ángel”, op. cit. p. 234.



Miguel Ángel, autorretrato en Nicodemo (José de Arimatea).
Detalle de *La Piedad*, Catedral de Florencia.

Retrato de Miguel Ángel, situado en su tumba en la Basílica de Santa Croce, Florencia. Obra de Daniele da Volterra, en 1570.



Una de las biografías del artista la escribió su gran amigo Condivi publicada en 1553, cuando Miguel Ángel estaba esculpiendo la *Piedad* en que se había retratado a sí mismo representando a Nicodemo. Este es un grupo de cuatro figuras -dice Condivi-, mayores del natural, pero sería imposible describir la belleza y sentimiento de cada una de ellas, sobre todo la atribulada Madre. Parece que Miguel Ángel esculpió esta obra entre 1550 y 1555, para que fuese colocado sobre su propia tumba; pero disgustado de esta *reincidencia artística*, acabó por dejarla sin concluir e incluso llegó a romperla en pedazos. Fue entonces cuando Cristo perdió la pierna y el brazo del lado izquierdo. El brazo fue salvado y vuelto a poner en su lugar. Su buen amigo Calcagni se encargó de restaurar el grupo, le dio un acabado superficial y terminó el tallado de la cara de Magdalena²⁶⁷.

Por su parte Vasari lo relata así: "El espíritu y el genio de Miguel Ángel no podía permanecer inactivo, por lo que se puso a trabajar en una pieza de mármol, con la intención de tallar cuatro figuras incluidas en la ronda un Cristo muerto, para divertirse y ocuparse él mismo... Esto es apoyado por Cristo Nuestro Señor, por Nicodemo, y por una de las Marías..." I-385²⁶⁸.

En cuanto al *non finito*, el carácter inacabado de su obra, explica Vasari: "Quizá porque la piedra era dura y estaba llena de esmeril y el cincel sacaba chispas, o quizá por su autocrítica severa, no estaba nunca contento con nada de lo que hacía... Tiberio

²⁶⁷ VV. AA., "Escultura italiana del siglo XVI. Miguel Ángel" *Historia del Arte*, op. cit. pp. 232 - 235.

²⁶⁸ VASARI, Giorgio, *Las Vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos (Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori)*, más conocida por *Le Vite* o simplemente *Vite*, es una obra que contiene una serie de biografías de artistas, escrita por el pintor y arquitecto italiano del siglo XVI, 1-385. Véase en el apéndice una traducción al castellano de algunas biografías, y la Vida de Miguel Ángel en las páginas 102-130.

Calcagni le preguntó porque había roto la Piedad y se habían perdido así todos sus maravillosos esfuerzos. Miguel Ángel le respondió que una de las razones era porque su criado le había estado importunando con sus sermones diarios para que la acabase, y también porque se había roto una pieza del brazo de la Madonna. Y todo esto dijo, así como otras desgracias, como que había descubierto una fisura en el mármol, habiéndole hecho odiar la obra, había perdido la paciencia y la había roto”.

Según Martín Weinberger (*Michelangelo the Sculptor*), el *non finito* de Miguel Ángel se debe a que sus clientes y protectores, papas generalmente, le obligaban a pasar corriendo de una empresa a otra, todas de enormes proporciones. Aunque en el caso concreto de esta *Piedad*, Miguel Ángel ya era muy mayor y renegaba de su arte, al parecer, esta crisis personal era lo que le impedía acabarlas. Las cartas de Miguel Ángel están llenas de quejas en este sentido. En una de ellas escrita el 14 de octubre de 1525, en un tono amargo escribe: “*No debería tratarseme con la desconsideración con que veo que se me trata, pues eso me afecta de forma poderosa. Hace ya meses que no se me permite hacer lo que yo desearía hacer, y un hombre no puede trabajar en una cosa con las manos y en otra distinta con la mente, especialmente cuando se trata de un trabajo en mármol*”²⁶⁹.

A pesar de estas quejas, Rudolf Wittkower afirma “... podemos tener la absoluta seguridad de que, cuando una obra medieval no se terminaba, se quedaba incompleta por razones externas al artista, mientras que al llegar a Leonardo y Miguel Ángel es posible que el inacabado se deba tanto a razones externas como a otras pertenecientes al propio interior del artista. Que sepamos nunca había existido hasta este momento una tensión así entre la concepción y la ejecución de la obra”²⁷⁰.

La crisis personal que tan frecuente y profundamente afectaba a Miguel Ángel, poniéndole al borde de la desesperación y que le impedían terminar sus obras, se muestra con claridad en la carta de octubre de 1542, dirigida a su amigo Luigi de Riccio: “*La Pintura y la Escultura, el trabajo y la buena fe, me han supuesto mi ruina, y ahora voy continuamente de mal en peor. ¡Mejor me hubiera ido de haberme dedicado, en mi juventud, a fabricar fósforos! No estaría ahora en tan mísero estado de ánimo*”²⁷¹.

Estas palabras de Miguel Ángel nos muestran a un artista nuevo que tiene dudas sobre la validez de su arte mundano, de talante autocrítico e insatisfecho con la imperfecta realización de la imagen interior, todo ello impensable en la Edad Media.

IV.13 CONCLUSIONES

La idea generalizada de que la Edad Media es la época del anonimato del artista y de su carencia de individualidad es rebatida con los numerosos autorretratos expuestos a lo largo de nuestra investigación. Ya hemos visto en el capítulo anterior numerosos ejemplos de monjas y monjes autorretratados en los manuscritos, y en éste dedicado a la arquitectura y la escultura, encontramos muchas obras firmadas por sus autores, e incluso su imagen integrada en sus trabajos, que reivindican con orgullo. Según Fernand

²⁶⁹ WEINBERGER, Martín, *Michelangelo the sculptor*, Nueva York, 1967 (citado en WITTKOWER, Rudolf, *La escultura: procesos y principios*, op. cit., pp. 163 y 164).

²⁷⁰ WITTKOWER, Rudolf. *La escultura: procesos y principios*, op. cit. p. 164.

²⁷¹ Miguel Ángel, carta de octubre de 1542 dirigida a su amigo Luigi de Riccio, (en WITTKOWER, Rudolf, *La escultura: procesos y principios*, op. cit. p. 164).

de Mely, en relación con la arquitectura se podrían dar veinticinco mil nombres en la Edad Media, a pesar del gran número de obras destruidas y de documentos perdidos²⁷².

A pesar de que las primeras manifestaciones del arte medieval se encuentran en Francia; es en Italia, España y sobre todo en Alemania, donde hemos hallado el mayor número de autorretratos esculpidos, tallados o fundidos.

Como hemos podido apreciar, la “presencia” de los escultores se manifiesta de diversas formas: por medio de inscripciones donde el artista expresa sus sentimientos o simplemente pone su firma; a través de representaciones del escultor ejerciendo su profesión para reivindicar su oficio, o con las herramientas de trabajo como símbolo identificativo del artífice, en algunas ocasiones llevan una anotación al lado que lo confirma. Otras veces el autorretrato se identifica por el vestuario como en el caso del Maestro Amutiu en el respaldo de la sillería del coro de la iglesia de Santa María la Real de Nájera, vestido de israelita, con el gorro típico; o Peter Vischer “el Viejo” en la tumba de San Sebald de la Catedral de Núremberg, con el mandil y el casco usados en su taller. O simplemente retratándose en esculturas que son reconocidas por tradición.

El más antiguo lo hemos encontrado en el altar de San Ambrosio de Milán, fue realizado en épocas tempranas, hacia 824-859, y corresponde al orfebre Volvinus. Este autorretrato, con su inscripción, recuerda a los de los manuscritos. Durante la Edad Media el grado de “realidad” varía desde un hieratismo geométrico de los retratos escultóricos románicos, que inducen a una percepción atemporal y simbólica (como el de Arnau Cadell en el claustro del monasterio de San Cugat del Vallés de 1191); para dejar paso más tarde, ya en el gótico, a un progresivo naturalismo que lleva a una humanización en los gestos y actitudes de los autorretratados (como el de Reinard Fonoll en el claustro de Santes Creus de 1331).

A partir de la segunda mitad de siglo XIV los rasgos se individualizan, lo que importa es el “parecido” y los artistas se autorretratan con mayor frecuencia. Llama la atención el grado de “realidad” que adquieren algunos autorretratos en el norte de Europa que en época temprana anticipan el Renacimiento: Peter Parler (1380), Hans Stettheimer (1387) y Konrad de Einbeck (1411), que adelantándose en varias décadas a los italianos, se representan en altorrelieve, con factura clásica de gran elegancia y conciencia de sí mismos como creadores.

Los materiales y las técnicas también son diversos: piedra, mármol, madera, bronce fundido, marfil, alabastro, etc. Los artistas usan tanto los relieves como el bulto redondo para autorrepresentarse, aunque generalmente, como el resto de la escultura de esta época, van incorporados en la arquitectura o el mobiliario de las iglesias o las catedrales. En cuanto a la ubicación, los autorretratos se encuentran en diferentes zonas: portadas, capiteles, púlpitos, sillerías, altares, vidrieras, puertas, sepulcros, en las esculturas exentas, e incorporados en escenas religiosas.

Con las inscripciones, los artistas atestiguan su autoría y algunas de ellas expresan abiertamente los sentimientos y las aspiraciones de sus autores. Así, por ejemplo, hay artistas que se muestran muy orgullosos de su obra y de su gran destreza: Pantaleone en el mosaico de Otranto escribe: “... *por la mano experta de Pantaleone, este trabajo es de gran valor y es digno de ser ensalzado*”. Wiligelmo en la catedral de Módena declara: “... *Digno honor entre los escultores (mereces) por tu excelente escultura Wiligelmus*”. Nicola Pisano inscribe en el púlpito del baptisterio de Pisa: “... *Nicola Pisano talló este trabajo noble. Dotado de una mano que puede ser elogiada grandemente como merece*”. Su hijo Giovanni no se queda atrás cuando escribe en el

²⁷² MELY, Fernand de: *Les Primitifs et leurs signatures*, 1913. Y “Nos vieilles cathedrales et leurs maîtres d’oeuvre”, en *Revue Archéologique*, 1920, XI, p. 291; XII, p. 95. Citados por HAUSER, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte*, op., cit., p. 221.

pulpito de la iglesia de San Andrés en Pistoia: "... *Giovanni lo talló, no realizó ningún trabajo vacío. El hijo de Nicola y bendecido con una habilidad más alta, Pisa le dio el nacimiento, dotado con una mayor maestría nunca vista antes*".

Muy significativas son las inscripciones que Giovanni Pisano introduce en el pulpito de la Catedral de Pisa donde alaba sus excelencias como creador de obras de arte, se proclama como el mejor maestro de la escultura en todo tipo de materiales y asegura que de sus manos no podrían salir obras malas aunque quisiera, considerando que su buen hacer es un don donado por Dios. En la segunda inscripción el artista alardea de ser un "hombre de mundo" y se lamenta por el esfuerzo que conlleva su trabajo y las envidias que suscita su éxito. También las cartas de Miguel Ángel están llenas de quejas por el mal trato recibido, asegurando que el trabajo y la buena fe le habían supuesto la ruina.

Otros artistas buscan la inmortalidad, tanto de su persona como de su obra, como Arnau Cadell que escribe junto a su retrato labrado en un capitel del claustro del monasterio de San Cugat del Vallés: "*Esta es la figura del escultor Arnau Cadell que tal claustro construyó para la perpetuidad*". Damián Forment, por su parte, alude a los maestros griegos cuando escribe en el epitafio de la lápida funeraria de su discípulo Pedro Muñoz, sepultado en el claustro de la catedral de Huesca: "*Damián Forment, valenciano, émulo de Fidias y Praxíteles en el arte de la estatuaria...*".

En el Renacimiento los artistas, aparte de autorretratarse, escriben tratados donde teorizan y expresan sus ideas sobre las artes, como Leo Battista Alberti que, aparte de dejarnos su retrato en una placa, escribe *La pintura* (1436), *La arquitectura* (1452), y *La escultura* (1464); o como Lorenzo Ghiberti que, además de autorretratarse en las dos puertas del Baptisterio de San Giovanni de Florencia realizadas entre 1403-1452, escribió sus *Comentarios* (c. 1450), donde hay biografías de sus predecesores.

En este recorrido por los autorretratos de los escultores, observamos como el artista, que en principio se limita a escribir su nombre y a reivindicar su oficio (considerado como un trabajo manual), se va ilustrando hasta que termina siendo un verdadero intelectual. Leo Battista Alberti es más famoso por sus *Tratados* que por sus obras en las artes plásticas; y Giorgio Vasari, que también se autorretrató, es más reconocido por sus *Vidas* que como pintor.

Tanto las inscripciones, como las obras literarias, o los autorretratos de los artistas, representan el culto a la personalidad que proviene de la cultura humanística greco-romano clásica y que durante toda la Edad Media, poco a poco, va ganando terreno hasta adquirir su pleno auge en el Renacimiento.

La figura del artista reconocido como creador y admirado por sus contemporáneos, culmina con Miguel Ángel. Este logro, perseguido durante tanto tiempo, conlleva dudas y reflexiones sobre su trabajo que le llevó, ya en su vejez, a no terminar sus obras e incluso a renegar de su arte, al mismo tiempo que demostraba mayor interés por la poesía. Esta crisis personal hubiera sido impensable en los artistas medievales.

Casi todos los autorretratos esculpidos de la Edad Media forman parte de la arquitectura o del mobiliario de las iglesias. En cambio en el Renacimiento, se independiza para convertirse en escultura exenta, como en el caso de las *Piedades* de Miguel Ángel o en el autorretrato de *Tulio Lombardo con su esposa*, realizados ya en el siglo XVI.

Si la escultura tiende a hacerse exenta con respecto a la arquitectura; en pintura, los autorretratos tienden a independizarse del tema principal (religioso, político o alegórico) para convertirse en tema autónomo. Esto lo veremos en el siguiente y último capítulo dedicado a la pintura.



"Pues la pintura tiene en si una fuerza tan divina que no sólo, como dicen de la amistad, hace presentes a los ausentes, sino que incluso presenta como vivos a los que murieron hace siglos, de modo que son reconocidos por los espectadores con placer y suma admiración hacia el artista"

(L. B. Alberti, *De Pictura*)

CAPÍTULO V

AUTORRETRATOS EN LA PINTURA





V. AUTORRETRATOS EN LA PINTURA

En los dos capítulos anteriores hemos visto los autorretratos en las iluminaciones que ilustran los manuscritos y los incorporados a la arquitectura y la escultura, en éste nos ocuparemos de la autorrepresentación en el medio pictórico.

Para poder analizar de forma exhaustiva este quinto capítulo vamos a dividirlo en varias partes:

1. La imagen del artista en los retablos.
2. Autorretratos en los frescos.
3. Otros autorretratos dentro de la pintura:
 - Con los colegas e inscripción identificativa.
 - Autorretratos en medallones.
 - Supuestos autorretratos exentos con títulos impersonales.
 - Alberto Durero: primeros autorretratos firmados y fechados.

V.1 La imagen del artista en los retablos

La arquitectura gótica sustituyó los muros por ventanales, lo que dificultó seguir pintando murales en las paredes de las iglesias, como se hizo en el Románico. La pintura, por lo tanto, se fue desplazando hacia las vidrieras y los retablos pintados primero al temple y después, ya en el siglo XV, al óleo.

La disposición más habitual del retablo gótico pintado, consiste bien en un políptico formado por diversos cuadros articulados, o en un gran cuadro con alas en forma de tríptico o díptico, o tablas sueltas, que representa imágenes devotas. En cada compartimento se representa algún asunto bíblico o un episodio de la vida del Santo a quien el retablo se dedica: en el centro se destaca el asunto principal con mayor amplitud y en los laterales otros asuntos secundarios.

El retablo, es decir, la pintura sobre tabla, nace por la evolución del frontal, que es la pieza que se coloca detrás (*retrotabulum*) y por encima del altar. El frontal o antependio decora el frente y a veces también el costado de la mesa del altar. Anteriormente, estos frontales eran metálicos y en ocasiones de pedrería (recordemos el de San Ambrosio de Milán, obra de Volvino, elaborado con oro, gemas y esmaltes). No es de extrañar que en épocas de crisis se buscara un arte más económico. El altar se adornaba con un baldaquín, cuya tapa ofrecía también pinturas, o se arrimaba a la pared, cubriéndose con una tabla pintada horizontal, colocada a modo de tejadillo, como protección.

Más tarde, la emergencia de la burguesía ocasiona la creación del retablo encargado por los gremios o por particulares. No suele faltar el *donante* o *rogante*, que sufraga la obra, lo que da lugar al auge del retablo. Con el tiempo los donantes civiles como la nueva burguesía, los ricos comerciantes, los gremios, etc., cobrarán cada vez mayor importancia en el encargo de las obras, junto a los ya tradicionales: la monarquía y el clero. El donante persigue la gloria divina y humana encargando nuevos retablos para iglesias y catedrales donde aparecen representados físicamente, entablando una comunicación cada vez más directa con los personajes bíblicos o simbólicamente mediante la heráldica o los escudos de familia.

Progresivamente, el donante va ganando terreno dentro de los retablos: primero aparece discretamente en un rinconcito para poco a poco ocupar los primeros planos de las escenas y más tarde pasa a las alas del retablo apartándose del resto de la narración y finalmente se desprende del todo del retablo dando lugar al retrato como género independiente. Algo parecido sucederá con el autorretrato. Paralelamente aumentan los encargos no religiosos, tanto públicos como particulares, desarrollándose nuevas temáticas civiles.

El artista al autorretratarse busca la autoafirmación como artista y el reconocimiento social. Quiere superar el gremio medieval y afianzar su presencia como artista creador, cosa que sucedería plenamente en el Renacimiento donde aparece la figura del “genio” que empieza con Giotto y culmina en Leonardo y Miguel Ángel.

Sin embargo, el sistema gremial sigue funcionando. La adquisición de mayor importancia y consideración artística y social alcanzada por los pintores les llevó a regular su trabajo, pasando a formar parte del gremio que agrupaba a los maestros pintores de diversas especialidades, generalmente el de San Lucas. Esta forma de asociacionismo cobrará gran importancia a partir de mediados del siglo XIV y sobre todo en los siglos XV y siguientes.

En el capítulo anterior hemos visto como arquitectura y escultura van unidas completamente dentro de las catedrales. También la pintura está directamente relacionada con estas artes, pues existían talleres donde se pintaban las esculturas, las vidrieras o los retablos para las iglesias.

Así, por ejemplo, en Hamburgo se creó, entre 1379 y 1383, un taller de pintura donde se realizaron numerosos altares pintados por diversos artistas para la ciudad de Hamburgo y los alrededores. El taller fue dirigido por una sucesión de maestros, entre los que figurar Hans y Henrik Bornemann.

Henrik (Hinrich o Hinrik) **Bornemann** (1450-1499), pintor de Hamburgo e hijo del también pintor Hans Bornemann, fue el primer alemán del norte en adoptar el estilo realista de los Países Bajos. Henrik trabajó en el taller de su padre donde pintaban piezas para altares hasta que 1496 creó su propio taller.

En 1499, Bornemann pintó los exteriores de las alas del altar de San Lucas de la iglesia de San Jacob en Hamburgo que mostraban la Virgen con el Patrón y donde el pintor retrató a su madre, llamada Gerburg, en un panel y la escena de *San Lucas pintando a la Virgen*, en el otro. Aquí Henrik Bornemann se autorretrata en miniatura, en la parte inferior derecha.

Henrik Bornemann, autorretrato (49 años) en *San Lucas pintando a la Virgen*, 1499. Altar de San Lucas, iglesia de San Jacob, Hamburgo, Alemania.



El artista murió antes de concluir su obra. Se cree que la banda con el texto, situado junto a él, fue agregada después de su muerte por Wilm Dedeke de Lübeck que terminó la obra y asumió el control de su taller. Años después el retrato de su madre, del otro panel, fue retocado por Absalon Stumme, cambiando su imagen por otra que representaba ángeles.

Esta obra nos muestra con gran claridad una de las ocupaciones de los pintores de esta época: la decoración y pintura de las estatuas destinadas a las iglesias pues, como hemos visto en el capítulo anterior, algunas esculturas estaban policromadas.

En esta ocasión el artista se introduce en un rincón de la escena principal, cosa bastante habitual en este tipo de autorretratos, aunque en otras ocasiones es la figura del Santo el propio autorretrato del artista.

San Lucas, representado con un buey, es el patrón de los pintores y muchos artistas se sienten identificados con él. Lucas fue médico, escritor e intérprete de la divina palabra y, según una tradición no canónica, el inspirado retratista de la Virgen María. De ahí viene su consagrado título de patrón de los pintores e iluminadores. Si el médico no ha interesado a los artistas, la representación de San Lucas pintor se hizo muy común a partir de la Edad Media. Vicente Carducho escribía a propósito de San Lucas: “Dios no quiso fiar este arte al menos a quien había confiado su Santo Evangelio e hizo retratos de Nuestra Señora y de Nuestro Señor, aunque nadie iguala tanto con pincel, pluma y vida al Pintor Sacrosanto, imitémosle en la vida y en el modo devoto de pintar”²⁷³.

Como hemos dicho, desde mediados del siglo XIV los gremios tomaron a San Lucas como patrón. Más tarde, la mayoría de las academias de arte que florecieron a finales del siglo XVI se pusieron bajo su protección. En el periodo barroco, el tema adquirió gran importancia, cuando el motivo del “cuadro dentro del cuadro” permitía efectos de metadiscurso muy del gusto de la época²⁷⁴.

Haciendo honor al santo patrón, los artistas aparecen en el acto de pintar o dibujar a la Virgen con el pincel o el lápiz en la mano; buena ocasión para autorrepresentarse en la figura del Santo como según la tradición hicieron Roger Van der Weyden y Dirk Bouts.

Roger van der Weyden (Bélgica, 1399-1464), pintor flamenco de mediados del siglo XV, destaca por el carácter innovador de sus composiciones religiosas dentro de la pintura de su época. Nació en Tournai, y su verdadero nombre era Rogier de la Pasture (apellido que al traducirse al flamenco se convierte en Weyden). Su primera formación la realiza, hacia el año 1427, en el taller de Robert Campin en su ciudad natal. En 1435 es el pintor oficial de la ciudad de Brujas, donde residió el resto de su vida. La mayor parte de su obra es religiosa, sobre todo retablos; aunque también cultivó el retrato. Sus numerosos trabajos carecen de firma y datación por lo que la cronología de su carrera se ha realizado sobre análisis estilísticos.

Las pinturas de Van der Weyden, como las de otros pintores flamencos contemporáneos, destacan por su detallada minuciosidad en la representación de los asuntos tratados, ya que el autor atiende con la misma precisión al tema principal que al más mínimo detalle secundario o anecdótico que aparezca en la obra. Sin embargo, en muchas de sus obras, se percibe el interés por centrar la atención en la figura humana, motivo principal de la composición, a la que se subordinan el resto de elementos secundarios. Analiza de forma cuidadosa los diversos estados de ánimo de los

²⁷³ CARDUCHO, Vicente, *Diálogos de la pintura, su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, Ed. F. Calvo Serraller, Madrid, Turner, 1979 (1ra ed. 1633), p. 374.

²⁷⁴ GÁLLEGO, Julián, *El cuadro dentro del cuadro*, Ed. Cátedra, Madrid, 1978.

personajes, captando sus sentimientos. Reproduce fielmente las distintas calidades de las telas y los plegados, al mismo tiempo que modela sus personajes por medio de la luz y el color.

Sus primeras obras presentan escenas de la vida de la Virgen, como *San Lucas dibujando a la Virgen y al Niño*, usando la técnica del óleo y la témpera sobre tabla. Según la tradición, el artista se retrató en la figura del santo patrón. Hay cuatro versiones de *San Lucas dibujando a la Virgen*, todas ellas casi idénticas, excepto en el tamaño. La del Museo de Boston, realizada hacia 1435, cuyas medidas son 137,7 x 110,8 cm; hay otra sin fechar, de 102,5 x 108,5 cm, en el Museo Hermitage de San Petersburgo; una tercera fechada hacia 1450, cuyo formato es de 138 x 110 cm, que actualmente se encuentra en la Antigua Pinacoteca de Múnich; y una cuarta, de la que no tenemos fecha, que mide 133 x 107 cm, en el Museo Groeninge de Brujas.

Como buen pintor flamenco, Van der Weyden dedica especial atención a los detalles, el vivo colorido y el realismo de las figuras. Podemos hablar de la influencia de Jan van Eyck en la obra de este pintor lo que se hará especialmente patente en *San Lucas dibujando a la Virgen*, donde la concepción de los fondos conduce nuestra mirada desde el interior a la profundidad espacial y lumínica del paisaje exterior.

Consta documentalmente que la mayoría de los grandes pintores flamencos del siglo XV llevaron a cabo trabajos escultóricos, encargándose de policromar imágenes o de otras fases del proyecto a realizar. Van der Weyden introdujo importantes innovaciones que influyen en la siguiente generación de artistas flamencos, como la perfecta composición del grupo de personajes y el marco arquitectónico que define el espacio de la escena. Fue uno de los pintores más influyentes del siglo XV europeo, no sólo en los Países Bajos, sino también en España, Italia, Francia y Alemania, países que encargaron o recopilieron algunas de sus obras.



Rogier van der Weyden. *San Lucas dibujando a la Virgen y al Niño*, c. 1435.  leo y témpera sobre tabla 137,7 x 110,8 cm. Museo de Bellas Artes, Boston. Detalle del posible autorretrato de Van der Weyden, (36 años) como San Lucas.



Dieric Bouts “el Viejo”. *San Lucas dibujando a la Virgen y al Niño* c. 1455. Óleo sobre tabla (transferido a tela) 109x86 cm. Se cree que San Lucas es un autorretrato con la edad aproximada de 40 años.

Dieric Bouts “el Viejo”, también llamado Dirk Bouts, (1415-1475) fue un pintor flamenco alumno de Van der Weyden. Nació en Haarlem y trabajó en Lovaina donde, en 1468, fue nombrado pintor oficial de esta ciudad.

Pintó obras religiosas y retratos de estilo sencillo y sereno, aunque de gran expresividad. Influidor por su maestro, Bouts utilizó con maestría el paisaje como fondo de las obras e introdujo una percepción espacial de la atmósfera y de la luz, donde los objetos son sólo un accesorio. Entre las obras de Bouts está *San Lucas dibujando a la Virgen y al Niño* que realizó, hacia 1455, en óleo sobre tabla (posteriormente pasado a tela) y donde se cree que, al igual que su maestro Van der Weyden, se autorretrató en la figura de San Lucas.

Posteriormente, otros artistas como Vasari o Francisco Ribalta, entre otros, seguirán su ejemplo²⁷⁵. Giorgio Vasari aparece como *San Lucas dibujando a la Virgen* en un dibujo que posiblemente fue un apunte para realizar su fresco realizado hacia 1568-1572. Al autorretratarse como San Lucas retratando a la Virgen al dictado de ésta, Vasari convertía el retrato en una

²⁷⁵ Véase el apéndice pp. 26 y 27.

actividad inspirada por la divinidad, asimilándola a la escritura del evangelio del propio San Lucas. También el valenciano Francisco Ribalta se autorrepresenta como *San Lucas*²⁷⁶ en uno de los cuatro cuadros de una serie de evangelistas realizada para la Cartuja de Porta-Coeli en Bétera (Valencia), entre 1625-1627; llaman la atención la intensa mirada del pintor hacia el espectador y la atrevida proximidad entre el artista y el modelo. En otros casos el artista aparece con el pincel, la paleta o la obra ya pintada en las manos como en el *San Lucas* de El Greco (hacia 1610)²⁷⁷ donde el santo en busto, con pincel en la mano, enseña un libro abierto en el que acaba de pintar una miniatura de la figura de la Virgen con el niño. Por su parte, Zurbarán²⁷⁸, que como dice Pierre Civil "... ha representado a un patético *San Lucas pintor*, con la paleta y el pincel, ante Cristo crucificado. El humilde santo tiene aquí valor emblemático de imagen del pintor cristiano más que de autorretrato del artista (como se ha sugerido a veces)"²⁷⁹.

El interés por esta escena del pintor ejerciendo su labor profesional se explica por el empeño reivindicativo que manifestaron los pintores para que el oficio fuera reconocido como arte liberal y no como arte mecánico. Las imágenes de San Lucas, probablemente, no se centren tanto en la dimensión material de la pintura como en el carácter divino del arte pictórico. El tema constituyó un importante eslabón en la fase histórica que determinaba la evolución decisiva de la actividad del pintor de artesano a artista²⁸⁰. Por otra parte, el retratista fue el primer pintor especializado, ya que no todos los pintores estaban capacitados para practicar el retrato; más aún, fuera de Alemania, Italia y Flandes los retratistas fueron escasos y en países como Francia, Inglaterra o España tuvieron que importarlos de forma recurrente durante los siglos XV y XVI, principalmente de Flandes.

Volviendo a Dirk Bouts "el Viejo", se especula con otro posible autorretrato del artista en *La Última Cena*, representada en el panel central del *Retablo del Santo Sacramento* o de la *Eucaristía* de la iglesia de San Pedro en Lovaina y encargado a Bouts por la cofradía del Santísimo Sacramento, en 1464. Los estudiosos han señalado que *La Última Cena* de Bouts fue el primer panel de pintura flamenca que muestra estos acontecimientos. En este panel central, Bouts no se centró en la narración bíblica; en su lugar presenta a Cristo en el papel de un sacerdote realizando un ritual de la liturgia de la Iglesia Cristiana: la consagración de la Eucaristía. Bouts usa la perspectiva cuyo punto de fuga conduce al centro de la repisa de la chimenea por encima de la cabeza de Cristo.

En la escena aparecen dos personajes de pie y otros dos asomados a la ventana del fondo, vestidos con trajes flamencos, y que algunos autores identifican como el propio artista y sus hijos; aunque otros expertos opinan que probablemente son los retratos de los miembros de la cofradía responsable del encargar del retablo. Joaquín Yarza, por su parte, deja también una incógnita cuando dice: "El *Triptico de la Santa Cena* de la Iglesia de San Pedro de Lovaina es una de las más complejas, con una tabla central adecuada al tema, en donde reconstruye un ambiente de gran sala flamenca contemporánea bañada por la luz lateral que provoca sombras. La presencia de un personaje de época en la parte derecha plantea el problema de su identidad"²⁸¹.

²⁷⁶ Sobre el *San Lucas* de Francisco Ribalta (Museo de Bellas Artes de Valencia), véase el catálogo editado por el Museo Nacional del Prado de Fernando Benito Doménech, *Los Ribalta y la pintura valenciana de su tiempo*, Madrid, 1987, p. 178-181, n° 45-48.

²⁷⁷ El *San Lucas* pintado por El Greco entre 1605 y 1610 está hoy en la catedral de Toledo. Véase: BROWN, Jonathan, *El Greco de Toledo*, Alianza Editorial, Madrid, 1982, n° 47, p. 251.

²⁷⁸ Sobre el *San Lucas como pintor ante Cristo en la cruz* del Museo del Prado, véase el catálogo de Zurbarán, J. M SERRERA, Madrid, Ministerio de Cultura, 1988, p. 384-385, n° 95.

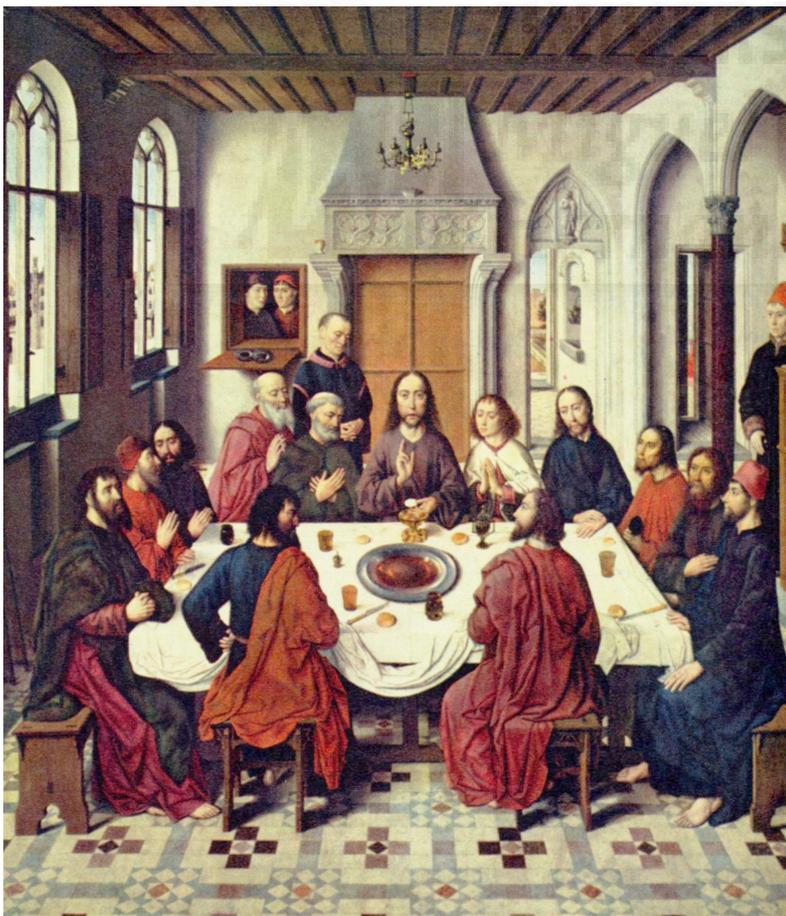
²⁷⁹ Pierre Civil (Université de la Sorbonne Nouvelle Paris III) framespa.univ-tlse2.fr/60968880/0/fiche__pagelibre/&RH=cahiers

²⁸⁰ GÁLLEGO, J., *El pintor de artesano a artista*, Granada, Diputación Provincial, 1995 (1ra ed. 1976).

²⁸¹ YARZA LUACES, Joaquín, *El arte gótico II*. Col. Historia del Arte n° 20, Historia 16, Madrid, 1989, p. 108.



Dieric Bouts “el Viejo”. *Retablo del Santo Sacramento*, c. 1464-1467, óleo sobre madera, 185 x 294 cm. Iglesia de San Pedro en Lovaina.



Dieric Bouts “el Viejo”, posible autorretrato (49 años) en el personaje que está de pie a la derecha de la escena de *La última cena*, panel central del *Retablo del Santo Sacramento*, 180 x 150 cm. Iglesia de San Pedro, Lovaina. Detalle del autorretrato.

Dieric Bouts “el Viejo”.
Retrato de un hombre, 1462.
Posible autorretrato (47 años).
Óleo sobre tabla, 31 x 20 cm.
Galería Nacional de Londres.

Otro posible autorretrato de **Dieric Bouts “el Viejo”** es el *Retrato de un hombre* de la Galería Nacional de Londres. La composición simple y elegante es típica de Bouts, la fecha de su realización está inscrita en la pared del cuadro, 1462, cuando el artista tenía unos cuarenta y siete años. Célebre por su sutileza cromática, por su solemne dignidad, por su profundo sentimiento religioso y por la capacidad para crear un efecto de profundidad en interiores y paisajes, está considerado como uno de los pintores del norte de Europa más importantes de la época. Sus dos hijos Dieric y Albert continuaron su estilo hasta mediados del siglo XVI.



Hans Memling (c.1435-1494) nacido en Selingenstadt (hoy Frankfurt) es un pintor alemán de estilo flamenco de obras religiosas y retratos. Se sabe poco de su formación, aunque parece estar bastante influido por el estilo de Roger van der Weyden, sobre todo en su amor hacia el detalle delicado y su dibujo preciso. Memling llega a Brujas en 1465 donde desarrolla toda su carrera. Así se comprende la influencia que denotan sus obras de los maestros Van Eyck, creador de la escuela flamenca en Bélgica, Van der Goes y Bouts.

Memling pintó retablos para las iglesias y numerosos retratos encargados por nobles y gente adinerada en la región de Flandes. Muchos cuadros de su gran taller fueron exportados a Italia, y su forma de tratar el paisaje de los fondos de la pintura (con las colinas nebulosas y los árboles alejados) influyó en pintores como el Perugino. Entre sus obras se cuentan veinte retablos; en uno de ellos, el *Tríptico de la Virgen y el niño con los santos y los donantes*, se cree que hay un autorretrato del artista.

Este retablo fue pintado para el señor Donne, noble de Gales, que aparece arrodillado a la derecha de la Virgen en el panel central. El retablo pudo haber sido comisionado cuando el señor Donne fue a Brujas en 1468 para la unión de Margaret de York, hermana de Edward, a Charles de Bold, duque de Borgoña, o posiblemente en el último viaje a la próxima Gante.

A la izquierda de la Virgen aparecen retratadas Elizabeth, la esposa del noble, y su hija mayor, Anne. De pie aparecen las dos santas: Catalina, identificada por una rueda, que presenta el señor Donne a la Virgen; y Bárbara, situada detrás de la señora Donne, con la torre detrás, que aparece como parte del paisaje del fondo. Los ángeles tocan y divierten al niño, que está arrugando las páginas del libro de su madre, mientras un ángel le ofrece una fruta. Memling usa, con mucha frecuencia, frutas en sus pinturas.



Hans Memling. *Tríptico de la Virgen y el niño con los santos y los donantes*, c. 1478. Óleo sobre tabla. Panel central 70,7x70,5 cm, alas laterales 71x30 cm, cada uno. Galería Nacional de Londres.



Detalle de *San Juan el Bautista*, ala izquierda del Tríptico. Al fondo, asomado detrás de la columna, posiblemente el propio Memling.

Detalle del autorretrato de Memling con la edad aproximada de 43 años.



En los paneles laterales se representa a los dos santos: en el derecho a Juan el evangelista; y a San Juan Bautista con el cordero de Dios, en la puerta izquierda. En este panel se identifica a Memling en el hombre con gorro rojo camuflado detrás de la columna en la escena del Bautista. El artista se mantiene ajeno a lo que pasa en la escena principal. Como apunta Wifredo Rincón García: “El artista se desmarca del ‘tempo’ de la composición para penetrar en el momento de la observación del cuadro, con un claro deseo de intemporalidad”²⁸².

Ya traspasado el umbral del 1500, encontramos a **David Gérard** (Oudewater, c. 1460; Brujas, 1523). Este pintor flamenco nacido en Holanda, fue el último gran pintor de Brujas del siglo XV. Formado en Haarlem, entró en el gremio de Brujas en 1484. En un principio su pintura fue muy ecléctica, pues asumió como suyas todas las características de los grandes pintores que le rodeaban: Van Eyck, Rogier van der Weyden, Bouts y Memling. En 1494, tras la muerte de éste último, pasó a ostentar el título de pintor oficial de Brujas, donde permaneció hasta su muerte.

En 1511 viajó a Génova y pasó un tiempo en Amberes. Estos viajes dejaron en el pintor un espíritu renovador que le separa de la influencia de Van der Weyden y de Memling, acercándole a la estética italiana, tanto en los paisajes como en las figuras, donde conecta con Pinturicchio y con Leonardo.

Sobriedad e intimidad son los rasgos dominantes del artista que darán carácter monumental a una de sus grandes obras: *Virgen entre vírgenes*, pintura realizada para el Convento Carmelita de Brujas, la más importante institución de la ciudad, y destinada a decorar el altar mayor de la Orden. Un sereno y piadoso fervor se une a la visión humana de los seres y de las cosas, signo que aparece en Brujas anunciando el Renacimiento. En ese ambiente de recogimiento se autorretrata el artista al fondo a la derecha del cuadro junto a su esposa. Es el único hombre de la escena que observa a las jóvenes que leen y escuchan a los ángeles, despreocupándose por completo del espectador. Tanto él como el resto de los personajes transmiten serenidad, sus rostros tienen una expresión recogida, tanto que hasta pueden resultar ausentes.



Gérard David. Autorretrato del artista (49 años) junto a su esposa en *Virgen entre vírgenes*.



Gérard David. *Virgen entre vírgenes*, c. 1509. Óleo sobre tabla, 120x213 cm. Altar Mayor del Convento de Carmelita de Sión, Brujas. Ahora en el Museo de Bellas Artes, Rouen.

²⁸² RÍNCÓN GARCÍA, Wifredo, “El Autorretrato: Ensayo de una teoría”. Catálogo de la exposición *Autorretrato en la pintura española. De Goya a Picasso*, Madrid, Fundación Mafre Vida, 1991, p. 45.

Parece que además de pintor, David actuaba como donante, cosa que justificaría su presencia, aunque ya hemos visto que esta condición no es necesaria para que el artista se incluya en su obra. David fue uno de los artistas que mejor supo negociar la exportación de su pintura, de gran éxito en Cortes como la inglesa y la española. Su obra detallista y cuidada le hicieron muy popular, por lo que recibió numerosos encargos, y otros pintores hicieron copias de sus elaboradas composiciones. Su estilo se mantuvo boyante hasta mediados del siglo XVI por su propia mano y por la de sus seguidores.

Otro supuesto autorretrato lo encontramos en *El jardín de las Delicias* realizado por **El Bosco**. Con este tríptico, pintado hacia 1500-1505, el artista alcanza una fama espectacular y es su obra más conocida y enigmática.

El Bosco (1450-1516), llamado Hieronymus van Aken y apodado Bosch (por su pueblo Den Bosch o 's-Hertogenbosch, en Holanda) tuvo una vida cómoda, ya que se casó con una mujer adinerada, Aleyt van Mervende. A pesar de vivir como un opulento burgués, estaba obsesionado con la religión, el pecado y el sexo. Se ha especulado mucho acerca de las ideas que supuestamente le sirvieron de inspiración: tal vez fuera un visionario, un hereje, un obseso sexual, o cofrade de alguna secta herética; aunque todo parece indicar que no fue nada de eso, sino simplemente un moralista culto y comprometido éticamente con la causa, cosa que difícilmente apreciamos en Van Eyck, por ejemplo.

El jardín de las Delicias (Museo Nacional del Prado) es un tríptico de 2,20 x 3,89 metros, donde El Bosco recreó el Paraíso (en la tabla izquierda), un Jardín de las Delicias terrenales y pecaminosas (tabla central) y el Infierno (tabla derecha). Si cerramos el tríptico, hallamos una imagen de la Tierra pintada a la grisalla.

La tabla derecha del tríptico, que representa el Infierno, tiene un sentido moralizador. En el centro de esta tabla, destaca una figura en forma de huevo roto con las extremidades formadas por un par de troncos secos que terminan en barcas que actúan como zapatos. Sobre la cabeza lleva un disco o bandeja grande donde los diablos y sus víctimas giran alrededor de una gran gaita. El personaje mira de reojo la disolución de su propio cuerpo. Su tórax está abierto y hueco, y en su interior hay unos seres que se ha interpretado como la sífilis. Debajo de él hay un lago helado, sobre el que patinan algunos condenados, mientras el hielo se resquebraja. En la Edad Media se consideraba el contraste entre el frío y el calor como una de las torturas del infierno. El significado de esta figura enigmática, incluso trágica, ha dado lugar a muchas interpretaciones. Algunos autores han visto en el “hombre-árbol” un autorretrato del artista por comparación con un conocido dibujo de la colección de Arras del Museo Albertina de Viena²⁸³.



Retrato de El Bosco realizado por Jacques Le Boucq en la segunda mitad del siglo XVI. Colección de Arras del Museo Albertina de Viena (fol. 275).

²⁸³ La colección de Arras consta de 289 retratos en sanguina y grafito. Estos dibujos de artistas famosos se han asignado, sobre la base del origen y sin certeza, a Jacques Le Boucq, un artista de Valenciennes de la segunda mitad del siglo XVI (murió 1573), conocido como retratista. Los retratos fueron extraídos de esculturas, incluyendo las tumbas de la iglesia franciscana de Valenciennes, y pinturas o dibujos de pintores tan diversos como Roger van der Weyden, Gérard David, el Bosco, etc.



El Bosco. Tríptico *El jardín de las Delicias*, hacia 1500-1505, óleo sobre tabla: 220x389 cm. Museo del Prado, Madrid.

Detalle del Infierno (tabla derecha) donde aparece un posible autorretrato en la figura del árbol, en el centro de la escena.



Dejamos, por el momento, la pintura flamenca y nos vamos al Quattrocento italiano, donde encontramos a **Fra Filippo Lippi** (Florencia, c. 1406 - Spoleto, 1469), huérfano de padre y madre, a los ocho años fue puesto bajo la custodia de los monjes del Carmen en su ciudad natal, orden en la que profesó en 1421. Influidor por Masaccio, del que fue el discípulo más directo, dio a los temas tradicionales una nueva intensidad, en especial por su concepción del espacio y por su búsqueda de los efectos de color, como demuestra en la *Coronación de la Virgen* que realizó, entre 1439 y 1447, para el altar principal de San Ambrosio, patrón de la iglesia, y San Juan Bautista, patrón de Florencia.

En la *Coronación*, el Bautista, situado en el eje central de la pintura, muestra a la Virgen e introduce al espectador en la acción. Detrás de él está el donante. Abajo a la izquierda de la composición, Fra Filippo incluye un autorretrato: es el fraile arrodillado, con la cara apoyada en la mano que nos mira de reojo, distraído de lo que ocurre en la escena principal. Aquí aparece el juego de miradas del artista hacia espectador, tan común en los autorretratos, e incorpora la indumentaria como medio de reconocimiento, en este caso con el hábito de monje carmelita así como por el corte de pelo (tonsura) que en una escena religiosa encaja perfectamente con la dimensión espacio temporal de la obra. El hecho de aparecer de rodillas hace que presente un aspecto de ofrecimiento hacia la Virgen, su tema más habitual.

Fra Filippo, vivió con la monja Lucrezia Buti, su modelo, de la que tuvo un hijo, Filippino, que siguiendo el ejemplo de su padre, dejó su autorretrato en los frescos de la Capilla Brancacci en la iglesia de Santa María del Carmine de Florencia²⁸⁴. La vida de Fra Filippo, muy escandalosa en su época, le acarrió muchos problemas, pero no le impidió llevar a cabo su obra, de la que destacamos los frescos del coro de la Catedral de Santa María Assunta de Spoleto, en Umbría que empezó en 1466 con su amigo y discípulo Fra Diamante y acabó tres años más tarde. En el pasaje de la *Muerte y ascensión de la Virgen* de estos frescos también se autorretrató²⁸⁵.

El tema más habitual de este pintor es el de la Virgen cubierta con velos, en el que repite el rostro de su amada que le sirve de modelo. El mismo tema que luego harán su hijo Filippino Lippi y su alumno Sandro Botticelli. Son composiciones en las que abundan las líneas curvas, con las que se crea cierto dinamismo. Por influencia flamenca presta atención a los pequeños detalles que acompañan a la escena principal.



Fra Filippo Lippi, la *Coronación de la Virgen*, c. 1439-1447. Témpera sobre tabla, 2 x 2,87 m. Galleria Uffizi, Florencia. Detalle del autorretrato (arrodillado a la derecha, apoyado en la mano).

²⁸⁴ Véase este autorretrato en las páginas 251 y 252.

²⁸⁵ Véase en la página 254.

Al periodo central del Quattrocento italiano corresponde, igualmente, un políptico del joven **Piero della Francesca** que contiene su autorretrato incorporado. No conocemos con precisión la fecha de nacimiento de Piero della Francesca aunque se cree que se halla entre 1410 y 1420. Piero fue siempre fiel a su pueblo natal, Borgo Santo Sepolcro (hoy Sansepolcro, en Umbría), donde fue nombrado miembro de los *Priori* en este municipio, en 1442, cargo que mantuvo hasta su muerte en 1492.

Estudió arte en Florencia, aunque desarrolló su carrera en otras ciudades entre las que destacan Roma, Urbino, Ferrara, Rímimi y Arezzo. Recibió una fuerte influencia tanto de Masaccio como de Domenico Veneziano. La solidez y rotundidad de sus figuras derivan de Masaccio, mientras que de Domenico tomó el gusto por los colores delicados y las escenas bañadas por una luz natural fría y clara. A estas influencias añadió un innato sentido del orden y la claridad.

Escribió tratados sobre geometría y perspectiva, reflejando ambos temas en sus obras. Concibió la figura humana como un volumen cuya correcta articulación en el espacio es posible gracias a una rigurosa construcción plástica y a una utilización nueva de la luz. Casi todas sus obras, tanto retablos como frescos, son de carácter religioso, aunque también realiza retratos: su *Díptico del duque de Urbino* en el que retrata a Federico de Montefeltro y su mujer Battista Sforza es una de sus pinturas más famosas.

Uno de los primeros trabajos de Piero della Francesca fue el *Políptico de la Misericordia* pintado entre 1445 y 1462. Este políptico de 273 cm de altura y 330 cm de base, consta de veintitrés paneles pintados al óleo y témpera para el Palacio Comunal de Borgo San Sepolcro (hoy Sansepolcro). Piero fue contratado para realizarlo, en el plazo de tres años.

Según el gusto de su época, el políptico debía estar pintado con colores preciosos y con un fondo sólido de oro. Piero no respetó los límites de tiempo establecidos en el contrato porque estaba ocupado en otro proyecto más importante. El trabajo fue acabado casi veinte años más tarde. Las piezas más viejas son los dos paneles con San Sebastián y San Juan Bautista, a la izquierda del panel principal. Ninguna otra figura de Piero demuestra una conexión tan cercana con los desnudos de Masaccio. Piero terminó el políptico pintando los paneles del tímpano: la Crucifixión en el centro y San Benedicto, el ángel de la anunciación, la Virgen y San Francisco en un plano inferior a ambos lados.

En la tabla central de este políptico, se halla la Virgen de la Misericordia que bajo su manto protege a unos personajes arrodillados en actitud devota y de aspecto sencillo. Entre ellos, según la tradición, se encuentra el propio Piero representado en el joven del fondo a la izquierda de la Virgen²⁸⁶. Al contrario que Hans Memling, Piero della Francesca se integra en la escena formando parte del grupo de devotos amparados por el manto de la Virgen y su mirada está dirigida hacia Ella usando un forzado escorzo.

También escorzado, el artista se vuelve a autorretratar en el fresco de la *Resurrección de Cristo* realizado en el mismo Palacio Comunal y que veremos más adelante²⁸⁷.

Ciertos aspectos de la pintura de Piero della Francesca tuvieron una significativa importancia en pintores del norte de Italia como Mantegna y Giovanni Bellini, así como en Rafael, aunque su arte fue, en general, demasiado individual y personal como para influir con fuerza en la gran corriente de arte florentino.

²⁸⁶ En: VV. AA., "Pintura del primer Renacimiento", *Historia del Arte*, Tomo 6. Salvat Editores, Barcelona, 1976, pp., 83-85.

²⁸⁷ Véase este autorretrato en la página 245.



Piero della Francesca.
Políptico de la Misericordia,
1445-1462
veintitrés paneles, óleo y ténpera sobre tabla, 273 x 330 cm. Museo Cívico, Sansepolcro, Toscana.



Piero della Francesca,
Virgen de la Misericordia,
1445 -1462. Tabla central del *Políptico de la Misericordia.*

Detalle de su autorretrato.



Andrea Mantegna (1431-1506) es uno de los artista de este período que deja varios autorretratos: uno en el retablo de *La presentación en el Templo* (Berlín, Gemäldegal), dos en la capilla de los Ovetari, y otro más, camuflado y mayoritariamente aceptado, en la Cámara Picta del Palacio Ducal de Mantua. Debido a la supervivencia de los archivos de Padua y Mantua, Mantegna es uno de los artistas mejor documentados del siglo XV.

Nacido en Isola di Carturo, cerca de Vicenza, en el año 1431, un documento de 1441 le menciona como aprendiz e hijo adoptivo del pintor Francesco Squarzone en Padua. Demostró siempre un apasionado interés por la antigüedad clásica. Las influencias de la antigua escultura romana y de las obras de su contemporáneo Donatello son evidentes en el tratamiento que Mantegna confiere a sus figuras humanas. Éstas se caracterizan por su solidez, rotundidad, volumen, expresividad y precisión anatómica.

En 1453 o 1454 Mantegna se casa con Nicolosia Bellini y esto hace que se una con su cuñado, Giovanni, a quien trasmite las ideas de Donatello. En las dos versiones de la *Presentación de Jesús en el Templo* se define, respectivamente, la interdependencia artística de los dos cuñados: las innovaciones y la organización técnicas de Mantegna y el buen uso de la luz y color del color de Giovanni. En la *Presentación en el Templo*, Mantegna se autorretrata en la cara que emerge de la oscuridad, a la derecha de la pintura y retrata a su mujer al fondo a la izquierda.

Es la primera vez que encontramos un retrato del artista con su esposa y más excepcionalmente incorporado en una escena religiosa; aunque la temática del pintor con la familia y más concretamente con su esposa, se repetirá con mucha frecuencia a lo largo de la historia del arte. Ya hemos visto como Israhel Meckenem, hacia 1490, lo hace en un grabado, Damián Forment se autorretrata con su mujer en un relieve del altar Mayor de la Basílica del Pilar de Zaragoza y otros muchos artistas seguirán su ejemplo. El primero de ellos fue su cuñado; el pintor veneciano Giovanni Bellini que, como ahora veremos, incorporó a miembros de su familia en una escena muy parecida.



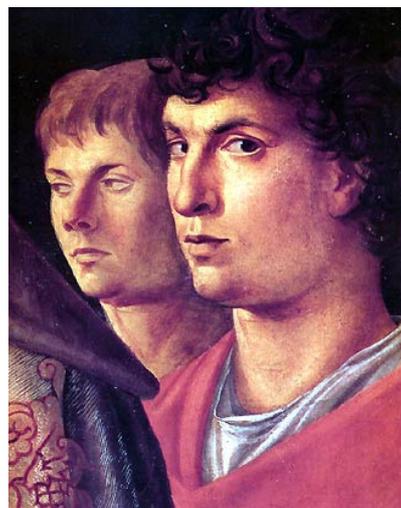
Andrea Mantegna. *La Presentación en el Templo.* Hacia 1460. Temple en tabla (pasado a tela) 68,9x86,3 cm. Museo Nacional (Staatliche Museen), Berlín. Detalle del autorretrato de Mantegna (29 años).

La escuela de Venecia, que tendrá un gran protagonismo pictórico en el siglo siguiente, en el siglo XV empieza a manifestar la preocupación por la luz brumosa, el color rico y el lujo de los productos orientales. Destacan pintores como la familia Bellini (Jacopo, Giovanni y Gentile), Vittore Carpaccio y Antonello de Mesina con temas religiosos, retratos o escenas cotidianas de Venecia.

Giovanni Bellini (1426, 1516) fue discípulo de su padre Jacopo y maestro de dos grandes genios: Giorgione y Tiziano. Giovanni, apodado el Giambellino, en referencia a la belleza y sensibilidad con la que trabajaba sus pinturas. Trabajó frecuentemente con su hermano Gentile, también magnífico pintor. Ambos pertenecen a la escuela veneciana, que impulsó una renovación espiritual que trataba de contrarrestar el supuesto paganismo del Renacimiento. Es por esta razón que Giovanni se decantó con frecuencia por la temática religiosa en vez de la mitología clásica.

Junto a Gentile, trabajó para todas las instituciones venecianas. Además de recibir influencias de su hermano y de su padre, la más crucial vino por parte de su cuñado Mantegna. De él aprendió el dominio del dibujo y la rotundidad del volumen, aunque en cualquier caso el Giambellino hacía honor a su apodo, realizando pinturas de mayor lirismo que las de su cuñado. También Antonello da Messina, que estuvo en Venecia, le proporcionó modelos de referencia que él aprovechó con grandes resultados como la técnica del óleo, la linealidad de raíz flamenca y nuevas iconografías que renovaron su repertorio. Entre Giovanni Bellini y Mantegna se produjo una influencia mutua, la *Presentación en el Templo* así lo demuestra, aunque ambos tienen su forma particular de hacer.

En la *Presentación de Jesús en el Templo* (Museo de la Fundación Querini Stampalia, Venecia) que Giovanni Bellini realizó entre 1460 y 1464, utilizando óleo sobre tabla hay varios retratos. El autorretrato de Giovanni, a la derecha se identifica, como es habitual, mirando de reojo al espectador y detrás de él un retrato de su cuñado Mantegna. A la izquierda de la composición su hermana Nicolosia, mujer de Mantegna, ocupa la misma posición que en el cuadro de su marido y delante de ella hay otra figura femenina que es posible que sea la esposa de Giovanni, aunque otros autores apuntan que pudiera tratarse de su madre Ana y el hombre del centro, al fondo, sería su padre Jacopo. Todos ellos forman el primer retrato familiar que muchas veces se repetirá a lo largo de la historia del arte.



Giovanni Bellini. *Presentación de Jesús en el Templo*, c. 1460-1464, Óleo sobre tabla entelada, 80x105 cm. Museo de la Fundación Querini Stampalia, Venecia. Detalle del autorretrato de Giovanni Bellini (primer plano, 34 años) acompañado de Andrea Mantegna (al fondo).

Si hacemos una comparación entre estas dos *Presentaciones* vemos el estilo escultórico y monumental de Mantegna frente a las figuras algo más blandas de Giovanni. Aunque existe también en éste un acentuado interés por el estudio de los volúmenes y de la perspectiva creada con la sucesión de figuras en diferentes planos y colocando en primer término una amplia barandilla donde se apoyan la Virgen y el Niño. Al igual que en Mantegna, los personajes están recortados sobre el fondo neutro, interesándose por la expresividad de los rostros y los plegados de las telas. En la obra de Giovanni, la iluminación es típicamente veneciana, acentuando el color como más tarde hará Tiziano. La influencia de Bellini fue trascendental, no sólo sobre sus discípulos directos, sino sobre toda una generación de pintores nacidos o afincados en Venecia, influencia que se rastrea en el propio Durero, que le conoció cuando Bellini era ya muy viejo, pero "aún el mejor pintor", en palabras del alemán.

Sandro Botticelli (1445-1510), líder del Renacimiento florentino, desarrolló un estilo personal caracterizado por línea marcada y elegante. Fue discípulo de Fra Filippo Lippi. Trabajó con el pintor y grabador Antonio del Pollaiuolo, del que aprendió el dominio de la línea y también recibió gran influencia de Andrea del Verrocchio. Hacia 1470, Botticelli ya tenía su propio taller. Dedicó casi toda su vida a trabajar para las grandes familias florentinas, especialmente los Medici, para los que pintó retratos. Sobresale el de Giuliano de Medici realizado hacia 1475-1476, actualmente en la Galería Nacional de Arte de Washington. También realizó pinturas religiosas, destacando por sus Madonnas y sus famosas alegorías: el *Nacimiento de Venus* y *La llegada de la primavera* donde retrata a Simonetta Vespucci amante de Giuliano.

La *Adoración de los Magos* realizada entre 1476 y 1477, en ténpera sobre madera (111x134 cm), para Santa María Novella, (hoy en la Galería Uffizi), fue un encargo de Gaspare Lami, un hombre de negocios muy allegado a la familia de los Medici. En realidad esta obra, como otras muchas, es una galería de retratos de esta familia. Entre ellos están los de Cosme el Viejo, inclinado delante del Niño; la figura del extremo izquierdo es Juliano de Medici, que sería asesinado dos años más tarde en la conjura de los Pazzi; Lorenzo el Magnífico en el personaje de la derecha, junto a los dos reyes; y para cerrar la composición por la derecha se incluyó él mismo de pie, cubierto con túnica amarilla²⁸⁸.

Botticelli sigue la norma general de volver la mirada hacia el espectador, y al incluir entre los personajes a sus mecenas inaugura una nueva modalidad dentro del autorretrato: "el pintor y sus mecenas" que tanta gloria ha dado al mundo de la pintura, recordemos *Las Meninas* de Velázquez o *La Familia de Carlos IV* y *El Conde de Floridablanca* de Goya²⁸⁹. En la *Adoración de los Magos*, Botticelli, introduce fondos arquitectónicos para acentuar el efecto de la perspectiva.

Como integrante del brillante círculo intelectual y artístico de la corte de Lorenzo de Medici, Botticelli recibió la influencia del neoplatonismo cristiano de ese ambiente, que pretendía conciliar las ideas cristianas con las profanas. En 1481, Botticelli fue uno de los artistas llamados a Roma para trabajar en la decoración de la Capilla Sixtina del Vaticano, donde pintó los frescos *Las pruebas de Moisés*, *El castigo de los rebeldes* y *La tentación de Cristo*. En la década de 1490, cuando los Medici fueron expulsados de Florencia y el monje dominico Girolamo Savonarola predicaba la austeridad y la reforma, Botticelli sufrió una crisis religiosa, aunque no abandonó la ciudad, donde moriría el 17 de mayo de 1510.

²⁸⁸ BERTI, Luciano, "Botticelli", *Historia del Arte*. Salvat editores, Barcelona, 1976, pp. 113 - 116.

²⁸⁹ Véanse estas obras en el apéndice de imágenes, pp., 4, 5 y 32.



Sandro Botticelli,
Adoración de Los Magos.
Hacia 1475-1476. Temple sobre madera 111 x 134 cm.
Procedente de Santa María Novella. Hoy en la Galería Uffizi, Florencia.
Detalle del autorretrato de Botticelli (30 años).



Sandro Botticelli,
Adoración de los Magos,
identificación de los personajes:
1. Juliano de Médici (hermano menor de Lorenzo, asesinado en la conjura de los Pazzi en 1478).
2. Poliziano
3. Pico della Mirandola
4. Gaspere Lami
5. Cosme "el Viejo" (padre de Lorenzo)
6. Pedro "el Gotoso" (padre de Lorenzo)
7. Lorenzo el Magnífico
8. Giovanni de Médici (hermano menor de Pedro "el Gotoso")
9. Filippo Strozzi
10. Juan Argiropulos
11. Sandro Botticelli
12. Lorenzo Tornabuoni

Sandro Botticelli realizó numerosos retratos, sobre todo de la familia Medici; será uno de los géneros al que mayor tiempo dedique. Uno de los primeros que se le atribuyen es el *Retrato de joven* (Galería Pitti, Florencia), realizado hacia 1475 en la misma fecha de la Adoración de los Magos y considerado como un posible autorretrato. Esta imagen, pintada al temple sobre tabla y con fondo plano, carece de elementos secundarios que sitúen al personaje dentro de un espacio con profundidad.

Sandro Botticelli. *Retrato de joven*, hacia 1475, posible autorretrato. Galería Pitti, Florencia.



Otro artista que incorpora su autorretrato en el tema de la Epifanía es Pietro di Cristoforo Vannucci llamado el **Perugino** (c. 1446-1523). Pintor de la escuela de Umbría, su estilo se caracteriza por la simplicidad y la simetría en la composición. Perugino estudió pintura con el escultor y pintor florentino Andrea del Verrocchio. Se cree que también fue alumno del pintor Piero della Francesca. Hacia 1475, Perugino pintó un retablo con la *Adoración de los Magos* para la iglesia de Santa María en Perugia, cuando el joven artista contaba unos veintinueve años. La influencia de la escuela florentina se puede observar en las figuras de la Virgen y de José. En 1543, este retablo fue transferido a la iglesia de Santa María Nuova en Perugia y en la actualidad se encuentra en la Galería Nacional de Umbría. En su madurez el Perugino pintó otro retablo con el mismo nombre para la iglesia de San Agustín de Perugia.

El tema de la adoración de los Magos es usado repetidamente por los artistas para introducir sus autorretratos. La cabeza con gorro rojo y mirada vuelta al espectador del borde izquierdo de la escena de la *Adoración de los Magos* es el autorretrato del Perugino. Además de Botticelli y Perugino, también Ghirlandaio se autorretrató en una Epifanía, como veremos en las páginas siguientes.

Este no es el único autorretrato reconocido del artista, Perugino utilizó otros temas para autorrepresentarse de nuevo. En 1481 realizó una serie de frescos en la Capilla Sixtina, la mejor obra de su primera época. En la escena donde Cristo entrega las llaves a San Pedro, introduce un autorretrato que veremos en el apartado de los frescos²⁹⁰. De 1486 a 1499 vivió en Florencia, aunque en este periodo realizó numerosos viajes a Perugia, ciudad que le dio el sobrenombre, y a Roma. Entre 1499 y 1500 decoró la sala de audiencias del Colegio del Cambio de Perugia con enormes frescos de temas alegóricos y sacros. Allí encontramos un tercer autorretrato, muy curioso. Se trata de un cuadro fingido colgado en una columna pintada en el fresco²⁹¹. Fue por entonces cuando Rafael figuró entre sus discípulos. Se cree que su retrato aparece junto al de Rafael en la *Escuela de Atenas*²⁹².

Perugino, *Adoración de los Magos*, 1475. Óleo sobre tabla 241 X 180 cm. Perugia, Galería Nacional de Umbría. Detalle del autorretrato del Perugino con la edad aproximada de 29 años.



²⁹⁰ Véase este autorretrato en la página 269.

²⁹¹ *Ibidem*, 285.

²⁹² *Ibidem*, 275.

Domenico Ghirlandaio (1449-1494) nació en Florencia, estudió pintura y la técnica del mosaico con el prestigioso pintor florentino Alesso Baldovinetti. Su estilo denota también la influencia de Giotto, Masaccio, Andrea del Castagno y Andrea del Verrocchio. Excepto el periodo que trabajó en Roma para el papa Sixto IV, vivió siempre en Florencia donde se convirtió en uno de los principales maestros de la escuela florentina.

Su capacidad de observación, la solidez de su pintura y su estilo anticuado atrajeron a los comerciantes conservadores de Florencia, quienes se convirtieron en clientes de su taller. No fue un innovador, pero llevó el realismo a su máxima expresión en el siglo XV y lo convirtió en una de las características dominantes de esta escuela. A pesar de su influencia, Ghirlandaio permaneció algo apartado del mundillo florentino donde vivía y trabajaba.

Realizó frescos y cuadros de temática religiosa a los que siempre incorporaba escenarios florentinos conocidos y retratos de personajes contemporáneos ataviados con trajes de la época. Entre sus retablos, todos ellos pintados al temple, están la *Adoración de los Magos*, que realizó hacia 1487 para el Hospital de los Inocentes de Florencia (actualmente este retablo está en la Galería Uffizi), y la *Adoración de los pastores* de la capilla Sasseti en el convento de la Trinidad (hoy en el Museo de la Academia), pintado entre 1482 y 1485. En ambos retablos introdujo su imagen entre los personajes que adoran al Niño Jesús.

Refiriéndose a la *Adoración de los pastores* Vasari escribe: "... pintó al temple una Natividad de Cristo que maravilla a cualquier persona inteligente. Allí se hizo un autorretrato y pintó unas cabezas de pastores que son consideradas divinas"²⁹³.



Ghirlandaio, retablo de la *Adoración de los pastores*. Capilla Sasseti. Convento de la Trinidad, Florencia, c. 1482 - 1485. Panel de 167 x 167 cm. Hoy en el Museo de la Academia, Florencia. Detalle del autorretrato de Ghirlandaio (35 años).



²⁹³ VASARI, Giorgio: "Ghirlandaio", *Vida de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*. Traducción hecha sobre la base de la última edición realizada por G. C. Sansoni, de Florencia, en 1906, transcripto de la segunda edición de la obra, en el año 1568, por los Giunti, con comentarios y acotaciones de Gaetano Milanese, en forma de notas. Véase el apéndice, pp. 53.

El retablo de la *Adoración de los pastores* nos dice mucho sobre la personalidad del artista: la inscripción en el viejo sarcófago que sirve como pesebre para el buey y el asno, el arco del triunfo dedicado a Pompeyo Magno que se levanta en medio del camino, y las columnas clásicas que sostienen el techo del pesebre, nos muestran que esta obra fue realizada después de un viaje a Roma.

En esta obra Ghirlandaio muestra lo mejor de sí, como pintor, poeta y hombre piadoso. El artista pinta a los pastores como gente modesta. El pastor que aparece arrodillado, señalando al Niño Dios, es el propio Ghirlandaio. Este es su primer autorretrato con un poco de barba y expresión serena, parece que esté dialogando sobre el recién nacido con alguien que queda fuera de campo.

Si en los autorretratos anteriores, el artista permanece en un lugar discreto y solo se dirige al espectador con la mirada, aquí Ghirlandaio aparece en uno de los primeros planos y con algo que decir. El artista toma la palabra y adquiere el protagonismo que hasta ahora no tenía, y lo hace dentro de un ambiente familiar y sereno. Los hombres que están junto a él tienen el aspecto de campesinos toscanos humildes y honestos, que contrasta con la elegancia y la suntuosidad de la Adoración de Botticelli. Si en ésta los protagonistas son los Medici, en la Adoración de Ghirlandaio lo son el propio artista y los pastores. No sucederá lo mismo en sus frescos donde, al igual que Botticelli y Gonnzoli, Ghirlandaio retrata repetidamente a los mecenas para los que trabaja.

En la *Adoración de los Magos* también llamada la *Epifanía*, retablo que realizó para el Hospital de los Inocentes en Florencia, incluyó igualmente su autorretrato, aunque en esta ocasión de forma más discreta situándose al fondo a la izquierda. En este caso sí sigue con la tradición de girar su mirada hacia el espectador.

Ghirlandaio. *Retablo de la Epifanía*, 1488, témpera sobre madera, 285 x 240 cm. Hospital de los Inocentes, Florencia.

Detalle del autorretrato de Ghirlandaio (39 años).



Vasari escribe refiriéndose a esta pintura: “En la iglesia de los Inocentes pintó en temple un cuadro muy admirado de los Reyes Magos, conteniendo algunas cabezas finas y varias fisonomías de gente joven y vieja; notable la cabeza de la Virgen, exhibiendo toda la modestia, belleza y tolerancia que el arte puede impartir a la Madre de Dios”²⁹⁴.

En esta adoración llena de personajes, se distinguen los tres Reyes Magos, uno besa el pie del Niño mientras los otros dos sostienen los presentes en sus manos. A la izquierda, Juan Bautista arrodillado señala a la Virgen. Los pequeños orantes del primero plano representan a los huérfanos del Hospital y hacen alusión a los que fueron eliminados durante la matanza de los Inocentes en Belén; por eso aparecen ensangrentados.

En esta adoración, Ghirlandaio pensó cuidadosamente que hacía con el uso del color: distribuye los colores brillantes uniformemente. María en el centro lleva un manto azul sobre un vestido rojo. El rey más viejo que se arrodilla delante de ella usa una variación de estos colores combinados con amarillo y así repite esta combinación de colores primarios.

Ghirlandaio se autorretrata en un lugar discreto, al fondo del primer plano, detrás del joven Mago rubio, de cabello largo, que lleva una capa amarilla. El artista mira hacia el espectador, ocupando un lugar discreto dentro de la escena y con aire más modesto que en otros autorretratos²⁹⁵. Se piensa que el sacerdote vestido de negro, situado delante de él, es el hombre que comisionó la pintura del panel, Francesco di Giovanni Tesori.

Encima de estos dos retratos, en un segundo plano, se representa la matanza de los Inocentes. Al fondo la ciudad en la que podemos ver los monumentos del Coliseo, la Columna de Trajano, la Torre de las Milicias, y una pirámide, una imagen evocadora de la Roma antigua.

Esta obra representa uno de los trabajos más importantes de Ghirlandaio y sus ayudantes. En la escena de la matanza de los Inocentes, Berenson²⁹⁶ reconoció la mano de Bartolomeo di Giovanni. El hecho de que se aprecie la mano de varios colaboradores no debe extrañar ya que el taller de los Ghirlandaio, en principio de tipo familiar, llegó a estar organizado a escala casi industrial y suministró su producción a varias ciudades. Doménico trabajaba a menudo con sus hermanos Benedetto y David. Uno de sus discípulos fue Miguel Ángel Buonarroti.

Antes de finalizar este apartado, vamos a ver otro ejemplo de pintura no religiosa donde también aparece la presencia del artista. Nos referimos a un pintor flamenco llamado Maestro de Frankfurt que se representa junto a su esposa. Lo incorporamos en este lugar porque sabemos que formaba parte de un tríptico y, aunque desconocemos el tema de las otras dos partes, al ser este el panel central suponemos que sería un tema profano pero, en cualquier caso, no se trata de un retrato exento.

²⁹⁴ VASARI, Giorgio: “Ghirlandaio”. *Vida de los más excelentes pintores...*, op., cit. Véase el apéndice, pp. 52-59.

²⁹⁵ Hay mas autorretratos de este artista en los frescos del convento de la Trinidad en la escena de *San Francisco resucitando un niño*, del año 1485 y en el fresco de la capilla Tornabuoni de la iglesia Santa María Novella en la *Expulsión de Joaghim del Templo*, de hacia 1486-90 que veremos en el apartado siguiente dedicado a los en los fresco, pp. 258-262.

²⁹⁶ BERENSON, Bernard, *Pintores venecianos del Renacimiento* (1894) y *Los dibujos de los pintores florentinos* (1907).

Maestro de Frankfurt.
Retrato del artista y su esposa, con 36 y 27 años respectivamente, realizado en el año 1496. Estos datos están inscritos en el fondo del panel, parte central de un tríptico. Óleo sobre tabla 38x26 cm. Museo de Bellas Artes Koninklijk, Amberes.



Del **Maestro de Frankfurt**, (1460-c. 1533) no tenemos muchos datos, ni siquiera sabemos su verdadero nombre. Sólo conocemos que, a pesar de ser conocido como el Maestro de Frankfurt, el artista nada tiene que ver con esa ciudad, sino que vivió y trabajó en Amberes alrededor del 1500.

La riqueza que generó el comercio en los Países Bajos propició una gran actividad artística en los puertos de Amberes y de Brujas, riqueza que irradió a todos los territorios con los que se relacionaban. El modelo flamenco, con un lenguaje plástico perfeccionista, pone especial énfasis en el sentido simbólico de las representaciones.

La exaltación de las emociones, mezclada con la experiencia de la realidad, la descripción de los detalles de la vida cotidiana y el gusto por el paisaje en el que introducen escenas relacionadas con el argumento principal, son características de este estilo. Todo ello se pone de manifiesto con intensidad en los trípticos como el del *Bautismo de Cristo*, *San Miguel*, *San Francisco* y *la Anunciación*, del llamado Maestro de Frankfurt.

De este artista también se conserva una de las pocas pinturas profanas del siglo XV, que han sobrevivido intactas, y además sabemos que es un autorretrato del Maestro con su mujer. Este retrato doble junto a los que ya hemos visto son algunos de los primeros ejemplos de esta tipología²⁹⁷.

Esta es la pieza central, la única que se conserva, de lo que fue originalmente un tríptico, cosa que es evidente por la forma del panel y por los rastros de las bisagras que siguen visibles. La fecha, 1496, y la edad de los retratados, 36 y 27, aparecen escritos en el fondo.

En este autorretrato apreciamos la novedad que supone el hecho de introducir un bodegón dentro de la escena, con todo el simbolismo que esto conlleva. Pero sobre todo, es un claro ejemplo del camino que recorre el autorretrato para independizarse de los géneros clásicos (religiosos, históricos o alegóricos) en donde se integraba de forma anónima, para ocupar progresivamente un papel más destacado, hasta pasar a ser un género independiente en el que el artista se muestra a sí mismo en toda su entidad.

²⁹⁷ Véanse: Israhel Meckenem junto a Ida, en la página 139, Tulio Lombardo y su esposa, p. 197, y el apéndice, pp. 8 y 9.

V.2 Autorretratos en los frescos

En el gótico los muros pierden terreno a favor de las vidrieras, por este motivo, la pintura mural se desarrolla en lugares como Italia, donde este estilo tuvo menor auge. Esto unido al gran desarrollo económico y social de este país, en donde se organiza técnicamente el financiamiento y transporte de las Cruzadas; el hecho de que comience a desarrollarse la libre competencia, frente al ideal corporativo de la Edad Media; la avanzada emancipación de la burguesía ciudadana con respecto al resto de Occidente; y su tradición clásica, hacen de Italia el lugar donde nace el Renacimiento y por tanto es el país que más autorretratos tiene incorporados en las pinturas murales.

Los frescos, que en el románico decoraban las iglesias, pasan a las paredes de palacios y residencias de los grandes mecenas, empezando a cobrar pujanza las obras que representan temas históricos y alegóricos, aunque la mayoría siguen siendo escenas religiosas que los mecenas utilizan para su gloria personal.

Debido a la gran fragilidad de esta técnica pictórica, desconocemos la existencia de autorretratos en épocas tan temprana como en los manuscritos o la escultura, (recordemos que los de Rabano Mauro y Volvinus están fechados en la primera mitad de siglo IX). En pintura, en cambio, tendremos que esperar hasta principios de siglo XIV para encontrar los primeros, y al no llevar inscripciones que lo confirmen siempre son supuestos, atribuidos por tradición.

El primer autorretrato dentro de los frescos lo encontramos en Padua, donde **Giotto** se representa en unos de los personajes del *Juicio Final* de la Capilla de los Scrovegni llamada también de la Arena, por encontrarse dentro del anfiteatro romano. Según la tradición, el artista se retrata en un orante vestido con túnica rosa y gorro amarillo, situado abajo a la derecha del Redentor. Giotto realiza el *Juicio Final* en el año 1306, época donde aun predomina el estilo gótico.

Como cualquier figura histórica elevada a la categoría de “genio”, hay varias leyendas sobre Giotto. Ninguna investigación histórica o documentación efectiva puede eliminar del todo esta dimensión sobrehumana que se les otorga a los grandes maestros. Según Vasari, Giotto era un pastorcillo que hacía dibujos perfectos de ovejas, rocas y plantas, y que fue descubierto por Cimabue que decidió llevárselo con él y ejercitarlo en el arte de la pintura.



Giotto. Frescos de la Capilla de los Scrovegni (Capilla de la Arena), 1303-1306. Padua.

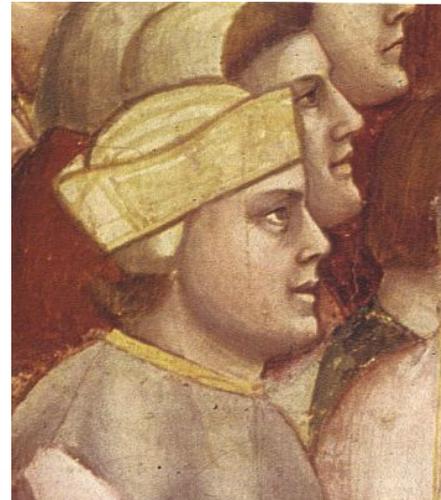


Giotto, Juicio Final, fresco de 1000 x 840 cm, Capilla de los Scrovegni, Padua.



Giotto, detalle del *Juicio Final* donde, según la tradición, se autorretrata el artista. Capilla de los Scrovegni (Capilla de la Arena), Padua.

Detalle del posible autorretrato de Giotto (c. 36 años).



Giotto, el renovador de la nueva pintura, toma como maestra a la Naturaleza en un momento en el que el arte estaba dominado por la llamada *maniera greca*, es decir, el estilo de los griegos, que no es otro que el arte bizantino: las líneas ondulantes y estilizadas de las figuras, los fondos de oro y la irrealidad y frialdad lejana de los personajes. En el año 1400 Cennino Cennini, refiriéndose a este giro de lo bizantino a lo gótico-renacentista, escribió: "Giotto tradujo el arte de la pintura del griego al latín"²⁹⁸.

Giotto de Bondone nació en Colle di Vespignano, una aldea cerca de Florencia, hacia 1267. Probablemente fue alumno de Cimabue, el pintor más famoso de la generación anterior. También le influyó la pintura de los frescos romanos y el gótico francés. Con Cimabue, Giotto es considerado el fundador en la pintura moderna; con él se rompieron las viejas y estereotipadas convenciones estéticas de su época.

El mejor lugar para hacer un estudio de Giotto es la Cappella Scrovegni, en ella demuestra el alcance completo de su revolución artística. Aunque estos frescos fueron pintados al principio de su carrera, contienen su contribución fundamental a la pintura y revelan ya la naturaleza del artista maduro. Vasari se refiere a él en estos términos: "Luego, volviendo a Padua, además de muchas cosas y capillas que allí pintó, hizo en el lugar de la Arena una Gloria mundana que le procuró mucho renombre y utilidad"²⁹⁹.

La capilla paduana es una fundación de carácter funerario que Enrico Scrovegni, un rico burgués de la ciudad, había hecho construir en expiación del pecado de usura cometido por su padre. Como corresponde al sentido global de la capilla, su fundador hace entrega de la maqueta del edificio al Dios Padre, en la zona baja del magnífico *Juicio Final* que decora la totalidad del muro occidental. Según la tradición, uno de los bienaventurados, el cuarto personaje comenzando por la izquierda, es el propio artista.

²⁹⁸ CENNINI Cennino, *El Libro del Arte* comentado y anotado por Franco Brunello, introducción por Licisco Magagnato, traducción del italiano por Fernando Olmeda Latorre. Ed. Akal, Madrid, 1988.

²⁹⁹ VASARI, Giorgio, "Giotto" *Vida de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*, op., cit. Léase en el apéndice, p. 14.



Giotto. Capilla de Peruzzi, en la iglesia de Santa Croce, Florencia, c.1320. Detalle de la ornamentación con un posible autorretrato del artista.

Se especula también, que Giotto pintó otro autorretrato integrado en el gran ciclo de frescos en la Capilla Peruzzi de la iglesia de Santa Croce, en Florencia. Estos frescos, probablemente realizados alrededor de 1320, se refieren a la vida de Juan Bautista y Juan Evangelista. La capilla, abierta a la nave, presenta los frescos en tres bandas, a lo largo de los mismos. El fondo, sobre el altar, lo ocupa una vidriera. Actualmente las pinturas presentan mala conservación.

Al igual que en la Capilla de la Arena, Giotto continua utilizando los fondos para enmarcar los diferentes grupos. Los frescos de la Capilla Peruzzi revelan a un Giotto en crecimiento, como artista. Las escenas representadas son mucho más complejas en el dibujo y la composición que las de Padua, sin embargo, mantienen el sentido de claridad y simplicidad, típico del artista. En la ornamentación de la capilla Peruzzi, envuelto en hojas, aparece una cara que podría ser un autorretrato del propio artista. La tradición y el análisis de unos huesos encontrados en unas excavaciones en 1970 parece que avalaría esta hipótesis.

Según Vasari, Giotto murió en enero de 1337 y fue enterrado en Santa María del Fiore, Catedral de Florencia, a la izquierda de la entrada, en un lugar marcado por una lápida de mármol blanco. Según otras fuentes, fue enterrado en la Iglesia de Santa Reparata. Estos informes, aparentemente contradictorios, se explican por el hecho de que la Catedral florentina, iniciada en 1296 y no terminando hasta 1436, fue construida sobre la antigua catedral, dedicada a Santa Reparata.

Durante una excavación en la década de 1970, unos huesos fueron descubiertos debajo del pavimento de Santa Reparata en un lugar cercano a la ubicación dada por Vasari, pero sin marcar en ningún nivel. El examen forense de los huesos, realizado por el antropólogo Francesco Mallegni y un equipo de expertos, en 2000, sacó a la luz

algunos datos que parecen confirmar que eran los de un pintor, sobre todo por los productos químicos que había en los huesos como el arsénico y plomo. Ambas sustancias se encuentran en la pintura y los huesos las habrían absorbido durante el ejercicio de su profesión³⁰⁰. Los huesos son los de un hombre muy bajito, de poco más de cuatro pies de altura (unos 120 cm), que pudiera haber sufrido de una forma de enanismo congénito. Esto apoya la tradición que asegura que en la Iglesia de Santa Croce, una cabeza que aparece en la ornamentación de los frescos es un autorretrato de Giotto. Por el contrario, esta descripción parece que no concuerda, sobre todo en la estatura, con el autorretrato que aparece en el *Juicio Final* en Padua.

Vasari, basado en una descripción de Boccaccio, amigo de Giotto, dice de él: "...no hay hombre más feo en la ciudad de Florencia" e indica que sus hijos tenían también esta apariencia. Hay una historia que cuenta, que cuando Dante visitó a Giotto, mientras que él pintaba la Capilla de la Arena, al ver a los hijos del artista preguntó cómo un hombre que pintaba hermosos cuadros podía crear a tales niños, a lo que Giotto, que según Vasari fue siempre muy ingenioso, respondió: "los hice en la oscuridad"³⁰¹.

La reconstrucción forense del esqueleto de Santa Reparata mostró un hombre corto de estatura, con una gran cabeza, nariz ganchuda y prominente y un ojo más grande que el otro. Los huesos del cuello indican que el hombre pasó mucho tiempo con la cabeza inclinada hacia atrás (se supone que a causa de la postura adoptada para pintar los frescos). Los dientes delanteros fueron usados de una manera constante y con frecuencia para sostener un pincel entre los dientes. El hombre habría muerto con cerca de setenta años (edad que coincide con la que se supone que el artista tenía cuando murió).



Giotto, posible autorretrato (53 años). Detalle de la ornamentación de los frescos de la Capilla de Peruzzi, iglesia de Santa Croce, Florencia. c.1320.

Mientras que algunos investigadores italianos estaban convencidos de que el cuerpo pertenecía a Giotto y se devolvió con honor cerca del sepulcro de Brunelleschi³⁰², otros fueron muy escépticos³⁰³. Esta descripción parece que coincide con este último autorretrato, aunque con tantas leyendas en torno al genial artista es difícil tener absoluta certeza sobre si algunos de estos retratos son realmente del maestro. También llama la atención la coincidencia entre este curioso retrato y el unánimemente reconocido de Mantegna camuflado en la ornamentación vegetal de una columna en la Cámara de los Esposos del Palacio Ducal de Mantua³⁰⁴; por lo que es posible que este retrato de Giotto le sirviera como referente. Por otro lado, este tipo de retratos tiene como antecedente los incorporados en las letras capitales y orlas vegetales de los manuscritos, ejemplos que vimos en el tercer capítulo.

³⁰⁰ En: www.answers.com/topic/giotto-di-bondone - 143k y en: www.guzzardi.it/arte/pagine/artisticalabresi/archivio/giotto.html, LOI, Antonella, "Aquí está el 'grotesco' retrato de Giotto", 22 de septiembre de 2000.

³⁰¹ VASARI, Giorgio, "Giotto", *Las vidas de los mas excelentes pintores...*, op. cit., pp. 5-16

³⁰² En: <http://www.visual-arts-cork.com/old-masters/giotto.htm> y en: wikipedia.org/wiki/Giotto_di_Bondone - 78k

³⁰³ Franklin Toker, profesor de historia del arte en la Universidad de Pittsburgh, que estaba presente en la excavación original en 1970, dice que son probablemente "¡los huesos de algún carnicero gordo!".

³⁰⁴ Véase este autorretrato de Mantegna en la página 267.

La fama de Giotto no fue *post mortem*, como sucede en muchas ocasiones, sino que ya sus contemporáneos lo celebraron como un artista revolucionario, auténtica vanguardia del momento. Gracias a su éxito como pintor, en 1334 fue designado topógrafo de la Catedral y arquitecto de la ciudad de Florencia³⁰⁵.

Existe una leyenda según la cual Dante Alighieri fue su amigo, y le habría visitado durante la realización de los frescos de la capilla de los Scrovegni, pero no ha podido ser confirmada por fuentes fiables. En todo caso, en la *Divina Comedia* (c. 1312), Dante afirma que Giotto fue superior a su maestro Cimabue:

*Credette Cimabue nella pittura
tener lo campo, e ora ha Giotto il grido,
si che la fama di colui è scura*

(Creyó Cimabue reinar en el campo de la pintura
y ahora es Giotto el que tiene la fama, de modo que la de
aquél se ha oscurecido)³⁰⁶.

Boccaccio le retrata en el *Decamerón*, es el protagonista de uno de los relatos (el quinto, concretamente) narrados en la sexta jornada del *Decamerón* (c. 1350). Según Boccaccio: "Giotto tuvo un ingenio tan excelente que nada ofrece la naturaleza (...) que él con el estilo y la pluma o con el pincel no lo pintase tan semejante a ésta que parecía no ya semejante sino incluso ella misma (...) había dado esplendor a ese arte (la pintura), que durante muchos siglos había estado sepultado bajo los errores de algunos que habían pintado más para deleitar los ojos de los ignorantes que para complacer al intelecto de los sabios"³⁰⁷.

En los mismos términos, Petrarca elogia al maestro Giotto en su testamento redactado hacia 1370: "Lego (a Francesco di Carrara), mi pintura o icono de la Virgen María, obra del eminente pintor Giotto (...) cuya belleza no entienden los ignorantes pero que asombra a los maestros del arte"³⁰⁸.

Además de los frescos de Florencia y Padua, Giotto trabajó también en los del edificio más grande de Italia en esa época, las iglesias de San Francisco en Asís. Los frescos de la nueva Iglesia Alta estaban a cargo de Cimabue, su maestro, y cuando él dejó Asís para atender otras obligaciones, varios de sus ayudantes y alumnos, incluido Giotto, continuaron la obra. Al mismo tiempo, pintores romanos conducidos por Jacopo Torriti, llegaron a Asís, de modo que varios grupos diferentes trabajaron juntos. Pronto, Giotto creó su propio taller y la orden franciscana le asignó la tarea de la continuación con la decoración. Giotto realizó los frescos de la Iglesia Alta de San Francisco, entre los años 1296 y 1300, donde se representa la vida del Santo. Aunque la autoría es discutida se cree que Giotto pintó veinticinco escenas de las veintiocho existentes en las paredes de la Iglesia Alta.

³⁰⁵ www.mystudios.com/gallery/giotto/bio.html -

BASILE, Giuseppe, *Giotto: Los frescos de la Capilla Scrovegni de Padua (The Frescoes of the Scrovegni Chapel Padua)* (Hardcover) Edita Skira, Marzo, 2003.

COLE, Brock, *Giotto: La Capilla Scrovegni, Padua (The Scrovegni Chapel, Padua)*. (Incluido en la serie *Great Fresco Cycles of the Renaissance*) (Hardcover). Editado por George Braziller Agosto, 1993.

³⁰⁶ DANTE, *Divina Comedia*, "Purgatorio", XI, vv. 94-96. En: <http://www.elmurocultural.com/ladivinacomedia/purgatorio.html>

Y en *La pintura gótica italiana: Giotto* www.geocities.com/.../Giotto/Arena2.jpg

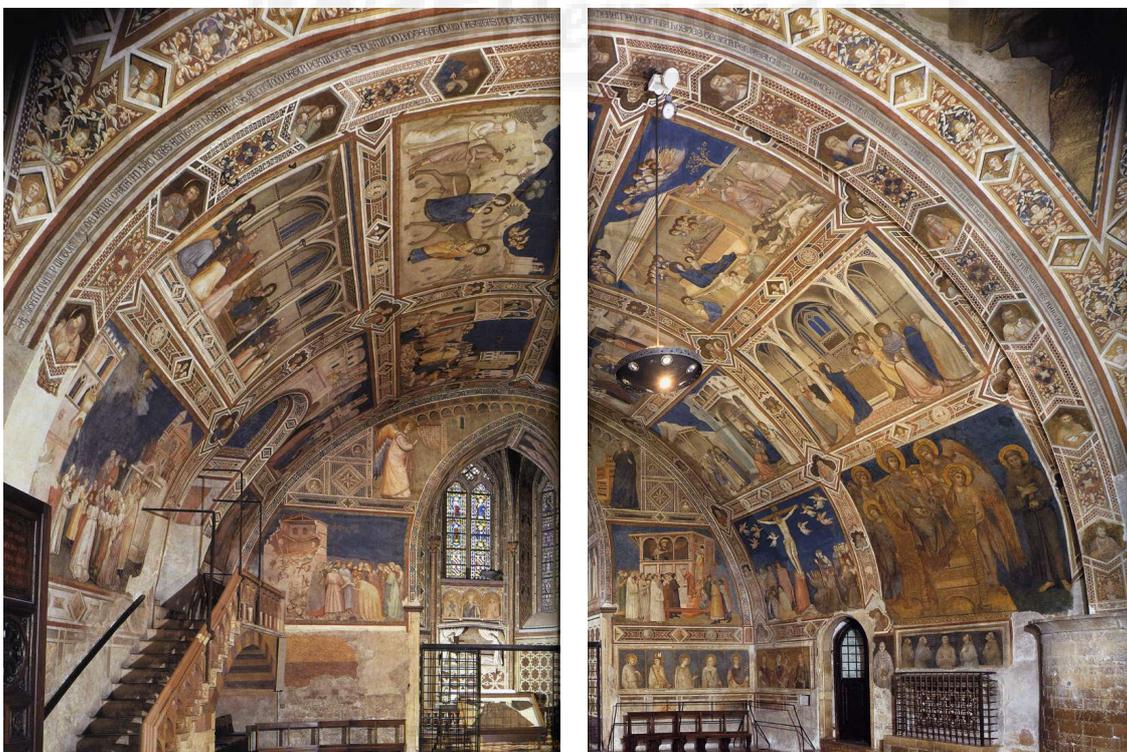
³⁰⁷ BOCCACCIO, *Decamerón*. Traducción de María Hernández Esteban. Cátedra, Madrid, 2005, pp. 709-710. Obtenido de <http://es.wikipedia.org/wiki/Giotto>. Hay una versión digital del *Decamerón* (Sexta Jornada) en:

<http://www.laplegariadeunpagano.com/2009/01/el-decameron-sexta-jornada.html> (sábado 3 de enero de 2009).

³⁰⁸ Cita del testamento de Petrarca en *La pintura gótica italiana: Giotto* www.geocities.com/.../Giotto/Arena2.jpg



Vista panorámica de los frescos de la Iglesia Baja de San Francisco, en Asís. 1320-1340.



Giotto. Frescos del transepto norte de la Iglesia Baja de San Francisco, en Asís.

San Francisco en Asís consta de dos iglesias sobrepuestas: una Iglesia Alta y otra Baja. El papa Gregorio IX puso la primera piedra de la Basílica Baja el día después de la canonización de San Francisco, el 17 de julio de 1228. Dos años después, el cuerpo del Santo, que estaba enterrado en la iglesia de San Jorge, se trasladó aquí en secreto, por miedo al saqueo de los ladrones de la tumbas, y fue enterrado en la iglesia aun inacabada. No se ha registrado ninguna fecha referente al comienzo de los trabajos de la Basílica Alta, pero se cree que fue después de 1239. Ambas iglesias fueron consagradas por el papa Inocente IV en 1253.

Se acepta que la capilla de la Magdalena en la Iglesia Baja fue el punto de partida del trabajo realizado por Giotto y sus ayudantes en esta iglesia. Se piensa que cuando Giotto terminó los frescos de la capilla de la Magdalena, el pintor y su taller fue comisionado para decorar el transepto derecho, para conmemorar el centenario de la muerte del San Francisco (c. 1310). Posteriormente, hacia el año 1330, pintaría la bóveda del crucero.

El ciclo de frescos del transepto norte tiene en un lateral grandes escenas de la vida de la Virgen y de la niñez de Cristo, separadas por las bandas decorativas con los bustos de profetas; mientras que el otro lado representa escenas de la pasión de Cristo. La pared oeste es ocupada por las escenas de la Anunciación y el Milagro de San Francisco en Sessa, dividido en dos escenas, una a cada lado del arco ojival.

Según Jonathan Keates en una de estas escenas se autorretrata Giotto: "... la fuerza dramática es evidente en los Milagros de San Francisco. Uno de ellos muestra a un niño de la familia Sperelli, caído de una torre y después devuelto a la vida a través de la intercesión del Santo, y el otro cuenta la historia de un niño recuperado de una casa que se derrumbó encima de él. El hombre de pie en el extremo derecho se dice que es un autorretrato de Giotto, y a su lado, el hombre con nariz de halcón es tradicionalmente considerado como Dante (quien señaló que el pintor era muy feo y tenía seis hijos igualmente horribles en apariencia.)"³⁰⁹.



Giotto. *La muerte del niño en Sessa, escena del Milagro de San Francisco, c. 1310.* Frescos del transepto norte de la Iglesia Baja de San Francisco, Asís. Detalle del fresco con un supuesto autorretrato de Giotto, a la derecha del grupo, junto a él un posible retrato de Dante.

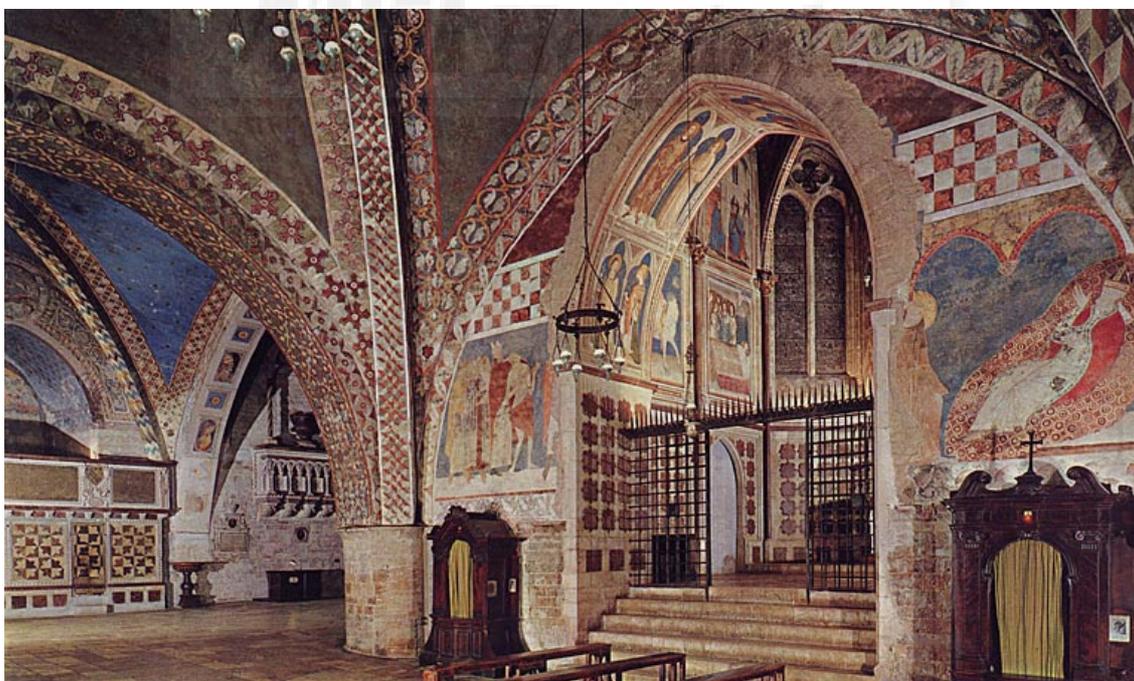
³⁰⁹ KEATES, Jonathan, "Asís: Cimabue, Giotto, Lorenzetti, Martini ..." *Ciudades del Arte de La Umbria.*, Extracto de este libro en: www.livingitaly.com/Umbria_Art_Cities/umbria_assisi.htm

Por otra parte, Vasari también menciona un posible autorretrato en estos frescos del transepto de la Iglesia Baja de San Francisco: "...hay en las paredes pinturas bellísimas que, a la verdad, merecen ser apreciadas, tanto por la perfección que en ellas se ve como por haber sido ejecutadas con tanto cuidado, que han conservado su frescura hasta hoy. En esta serie está el retrato de Giotto, muy bien hecho"³¹⁰.

En esta misma iglesia trabajó también **Simone Martini**, dejando igualmente un posible autorretrato en una escena con la resurrección de un niño, pero en este caso el milagro lo realiza San Martín, patrón de la capilla que decora. La Iglesia Baja alberga dos portadas de estilo gótico con un rosetón encima de ellos, donde se encuentran los frescos de cinco grandes artistas toscanos que trabajaron durante los primeros años del siglo XIV.

A la izquierda están los frescos de Simone Martini (c. 1283-1344), que decoran la capilla de San Martín, representando escenas de la vida del Santo. Pintado en 1317, muestran la influencia de Giotto en su realismo y la manipulación de colores brillantes, manteniendo la poética delicada, típica de Simone, y el estilo de la escuela de Siena, su ciudad natal. Contrasta, por ejemplo, el esplendor de la caballería de San Martín que renuncia a su vida como soldado, todas las tiendas, lanzas, guerreros y corceles, con la dramática variación de los personajes que se sitúan alrededor del lecho de muerte del Santo.

La capilla de San Martín, abriéndose en el transepto sur de la Iglesia Baja, es un cuarto rectangular con tres ventanas grandes con espléndidas vidrieras. La decoración de las paredes se dedica a los viajes del Santo. Los frescos de la capilla fueron comisionados por Roberto de Anjou, el rey de Nápoles, satisfaciendo los deseos del cardenal Montefiore de Gentile Partino³¹¹.



Simone Martini, frescos de la capilla de San Martín c.1312-1317. Iglesia Baja de San Francisco, en Asís.

³¹⁰ VASARI, Giorgio, "Giotto, pintor, escultor y arquitecto florentino". *Vida de los más excelentes pintores...*, op. cit. Véase el apéndice, p. 7. Y en la Web: <http://www.biblioteca-tercer-milenio.com/reflexiones/Bio-Giotto.htm>

³¹¹ KEATES, Jonathan, "Asís: Cimabue, Giotto, Lorenzetti, Martini..." op. cit.

San Martín, el caballero romano del siglo cuarto, abandonó su carrera militar para dedicar su vida a la religión. La serie de frescos de la capilla es fiel a las leyendas que refieren su vida. La historia pudo haber sido particularmente estimada por Simone Martini ya que él también era un caballero. A la entrada de la capilla, de izquierda a derecha y de la entrada al fondo, en las paredes laterales y en el techo, están los frescos con diez episodios de la vida de San Martín: en el nivel inferior, *La división del capote*, *El sueño*, *San Martín caballero* y *Renuncia a sus armas*; en el nivel medio, *El milagro del niño resucitado*, *La meditación*, *La masa milagrosa* y *El milagro del fuego*; en el nivel superior encontramos los dos episodios, *Muerte* y *Entierro del Santo*³¹².

El fresco de *El milagro del niño resucitado*, una mujer sostiene a su hijo muerto en los brazos, ruega a San Martín que le salve, entonces el Santo reza arrodillado y resucita al niño en medio del asombro de los presentes.

Esta leyenda era una antigua tradición oral que cuenta la historia de Martín en Siena, donde se detiene cuando viaja a Roma en peregrinación. En esta ciudad realizó un milagro tan grande que se le consagró una iglesia. En el fresco de Simone Martini, Siena está simbolizada por la torre de la derecha. Algunas de las figuras están rogando devotas, mientras que otras, como el propio Simone, con el tocado azul, expresa escepticismo.

A pesar de que se ubica en el fondo y en un extremo de la composición, su presencia es muy notoria, por el color azul intenso de su ropa y por su tocado que resalta del fondo claro de la torre, haciendo que su figura cobre protagonismo. En vez de buscar al espectador con la mirada, como es habitual en este tipo de autorretratos, el artista enfatiza el hecho de servir de testigo de la realización del milagro, mirando hacia la acción principal que se representa en el fresco con una expresión de asombro e incredulidad a la vez.



Simone Martini, *El milagro del chico resucitado*, c.1312-1317, fresco 296 x 230 cm, Capilla de San Martín, Iglesia Baja de San Francisco, Asís. Detalle del autorretrato de Simone Martini (38 años).

³¹² Para ver todos los frescos visítense la Web: www.wga.hu/html

Sabemos por medio de Vasari que este artista dejaba su firma en sus trabajos: “Simone firmaba al pie de sus obras de la siguiente manera: *Simonis Memmi Senensis opus*”, aunque Gaetano Milanese le corrige en las notas de la edición de 1906 de sus *Vidas*: “Errores de Vasari, pues Simone firmaba *Simon de Senis* o *Simon Martini*.”

Así mismo, Vasari asegura que Simone Martini se autorretrató en otro fresco en Santa María Novella, aunque estas pinturas están destruidas a causa del tiempo y de la humedad: “En la pared del Capítulo de Santa María Novella, Simone retrató no sólo a Petrarca y Madonna Laura, como ya se dijo, sino a Cimabue, Lapo, el arquitecto, y Arnolfo, su hijo; también pintó su autorretrato”³¹³.

Al igual que Giotto, Simone Martini tuvo una relación de amistad y admiración mutua con Petrarca. Durante su estancia en Aviñón, dice la leyenda que Simone pintó el famoso retrato de Laura, la amada del su gran amigo, el poeta Petrarca; aunque de este cuadro, igual que de Laura, nunca se ha confirmado si era una mujer de verdad o una fabulación del poeta. Por tal motivo Laura constituye, todavía hoy, uno de los mayores enigmas de la Historia de la Literatura. Los versos del soneto LXXVII de Petrarca celebran el retrato perdido de Laura:

*Ma certo il mio Simon fu in paradiso,
(onde questa gentil donna si parte),
ivi la vide, et la ritrasse in carte,
per far fede qua giù del suo bel viso.*

Mas subió mi Simón al paraíso,
(del cual proviene esta gentil señora),
allí la vio, y la dibujó en papeles,
para dar aquí fe del bello rostro.

*L'opra fu ben di quelle che nel cielo
si ponno imaginar, non qui tra noi,
ove le membra fanno a l'alma velo*³¹⁴.

La obra bien fue de aquellas que en el cielo
se pueden concebir, y no en la tierra,
donde el cuerpo es un velo para el alma.

Vasari en su *Vida* de Giotto dice: “Y el mismo Petrarca, en una de sus epístolas en latín, que se halla en el quinto libro de las *Familiares* dice las siguientes palabras:

“Y (pasando de las cosas antiguas a las modernas, y de las extranjeras a las nuestras) he conocido a dos pintores egregios y famosos, Giotto, ciudadano florentino, cuya fama es grande entre los modernos, y Simón de Siena. He conocido a algunos escultores...” (*Atque (ut a veteribus ad nova, ab externis ad nostra transgrediar) duos ego novi pictores egregios, nec famosos, Joctum Florentinus civem, cujus inter modernos fama ingens est, et Simonem Senensen. Novi scultores aliquot....*)³¹⁵.

El hecho de que tanto Giotto como Simone Martini fueran amigos y mencionados con admiración por dos ilustres poetas de su época, es una muestra significativa de cómo el “oficio” de pintor pasará a la historia para convertirse en artista intelectual con un halo de genialidad que sería impensable en la Edad Media.

³¹³ VASARI, Giorgio, “Simone Martini”, *Vida de los más excelentes pintores...* op. cit. Véase en el apéndice, p. 20.

³¹⁴ PETRARCA, Francesco, *Cancionero* I, soneto LXXVII 8-11, Edición bilingüe de Jacobo Cortines. Cátedra, 1999. Versión digital en http://books.google.es/books?id=sHuGip6BWRyc&printsec=frontcover&source=gbs_summary_r&cad=0#PPP1,M1

³¹⁵ VASARI, Giorgio, “Giotto”, *Vida de los más excelentes pintores...* op. cit. Véase el apéndice, p. 14.

De Asís pasamos a Florencia, centro del arte italiano, y allí encontramos muchos artistas retratados dentro de su obra, entre ellos un posible autorretrato de **Fra Angélico**. Este pintor dominicano nació en el pueblo de Vicchio cerca de Florencia, en 1387. Su verdadero nombre era Guido di Pietro pero al ingresar en la orden dominicana tomó el nombre de Fra Giovanni; más tarde se le conoce como Fra Angélico por su trabajo lleno de amor, dulzura y aptitud para la belleza de sus temas giottescos.

Aunque su profesor es desconocido, parece que este fraile empezó su carrera como iluminador de misales y de otros libros religiosos; también pintó retablos y otros paneles. Fra Angélico fundó un convento dominico en Fiesole en 1418. En 1436 algunos de los frailes de este monasterio se trasladaron al convento de San Marco en Florencia, que había sido reconstruido hacía poco por Michelozzo. Angélico, ayudado a veces por sus alumnos, pintaron muchos frescos para el claustro y las entradas a las veinte celdas en los pasillos superiores. Los más impresionantes son la *Crucifixión*, *Cristo como peregrino*, y la *Transfiguración*. En 1447, con su alumno Benozzo Gozzoli, pintó los frescos para la Catedral de Orvieto, que más tarde acabaría Luca Signorelli. Como veremos después, Signorelli se autorretrata junto a Fra Angélico en la escena de la *Historia del Anticristo*, hacia el año 1500, para homenajear al iniciador de dichos frescos³¹⁶.

Hacia 1440, el pintor florentino realizó los frescos del Convento de San Marco en Florencia. El fresco situado en el pasillo norte, a la izquierda de la escalera que tiene acceso al piso superior, representa a *Santo Domingo postrado ante la Crucifixión* que según la tradición (no documentada) la cara del Santo es un autorretrato del artista.



Fra Angélico, *Santo Domingo postrado ante la Crucifixión*, hacia 1440. Fresco, 239 x 77 cm. Convento de San Marco, Florencia.

Detalle del posible autorretrato del artista en la figura del Santo.



³¹⁶ Véase en la página 271.

Según Vasari³¹⁷, Fra Angélico no retocaba nunca sus pinturas por creer que habían sido inspiradas por la voluntad de Dios. Durante mucho tiempo fue llamado “Beato Angélico” aunque su beatificación no fue hecha oficial por el Vaticano hasta 1984.

Fra Angélico combinó la influencia del estilo gótico internacional elegante y decorativo con el estilo más realista de los maestros del Renacimiento florentino como el pintor Masaccio y los escultores Donatello y Ghiberti. Angélico conocía las teorías de la perspectiva propuestas por Leo Battista Alberti y representa con eficacia la expresión devota y el uso del color para aumentar la emoción.

Aunque en la tradición popular lo han visto “no como un artista experto sino como un santo inspirado” (Ruskin); Angélico era de hecho un artista muy profesional, que estaba en contacto con los progresos más avanzados del arte florentino contemporáneo y en los últimos años de su vida viajó mucho. En 1445 fue a Roma, convocado por papa Eugenio IV, para pintar los frescos para la capilla del Sacramento en el Vaticano, ahora destruida. También en el Vaticano pintó los frescos para la capilla de papa Nicolás (1447-1449) con escenas de las vidas de los Santos Esteban y Lorenzo, pintadas probablemente en parte por sus ayudantes.

Murió en Roma en 1455 y fue enterrado en la iglesia de Santa María *sopra* Minerva, en donde todavía está su lápida sepulcral. Fra Angélico tuvo una reputación extraordinaria y su fama se extendió por toda Italia.

El pintor toscano **Piero della Francesca** (1410/20- 1492) se autorretrata en el fresco del Palacio Comunal de Sansepolcro, en la escena de la *Resurrección de Cristo* en uno de los guardianes que están dormidos junto a la tumba de Cristo. En este fresco realizado hacia 1460, Piero se autorrepresenta en el durmiente recostado sobre la tumba con la cabeza hacia atrás y los ojos cerrados³¹⁸. Ya vimos otro autorretrato del artista en el Políptico de la *Virgen de la Misericordia* donde se autorretrata usando también un escorzo³¹⁹.

Como ya hemos presentado al artista anteriormente, aquí nos limitaremos a analizar este fresco, una de las obras más grandes del artista, pintado para su ciudad natal, probablemente poco antes de su viaje a Roma en 1458. Piero utiliza los elementos iconográficos arcaicos, pertenecientes al repertorio de imágenes sagradas populares, pero poniéndolas en un nuevo contexto cultural y estilístico.

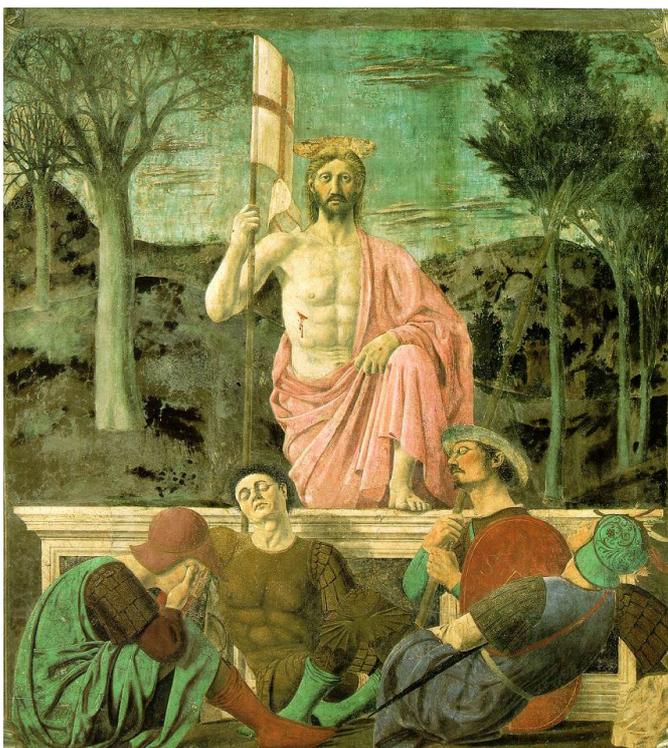
Dentro de un marco cerrado por falsas columnas de mármol, la composición se divide en dos zonas separadas. En la parte inferior, donde el artista ha puesto a centinelas durmiendo. Sobre estas figuras Piero ha colocado a Cristo, visto desde abajo, pero perfectamente frontal.

El Cristo resucitado es un perfecto representante del ideal humano de Piero: concreto, refrenado y también hierático. El paisaje lo ha representado simbólicamente: una mitad todavía sumergido en el invierno y la otra con la nueva vida “resucitada” por la primavera.

³¹⁷ VASARI, Giorgio, “Fra Angélico”, *Vida de los más excelentes pintores...*, op. cit. Véase el apéndice, pp. 34-39.

³¹⁸ VV AA, “Pintura del primer Renacimiento”, op. cit., p. 90; y
CLARK, Kenneth, *Piero della Francesca*, Alianza Editorial, Madrid, 1995.

³¹⁹ Véase este autorretrato en el apéndice de imágenes, p. 223.



Piero della Francesca.
Resurrección de Cristo, c.1460-1463.
Fresco 225 x 200 cm. Palacio
Comunal de Sansepolcro.

Detalle del autorretrato de Piero.



De Tommaso Cassai, llamado **Masaccio** (1401-1428), tenemos varios posibles autorretratos. Este pintor precoz nació en San Giovanni Valdarno, en la Toscana. Heredero del maestro Giotto, impulsó el alejamiento de la pintura del estilo gótico, meramente estético y decorativo, a un estilo de realismo apasionado, donde se impone el deseo de documentar la historia religiosa a través de una combinación de color vivo, sombra y transparencia. A pesar de su corta vida, murió en 1428 con sólo veintisiete años, Masaccio es sin duda un maestro cuyo estilo inspiró a otros famosos pintores posteriores como: Botticelli, Ghirlandaio y Leonardo. Las figuras de Masaccio son voluminosas, monumentales con las que realiza escenas dramáticas. Estos elementos son los primeros precedentes de la pintura de Miguel Ángel.

Masaccio fue el primer gran pintor del Renacimiento italiano cuyas innovaciones en el empleo de la perspectiva científica abrieron el periodo de la pintura moderna. Aplica la perspectiva lineal, según las leyes matemáticas enunciadas por Brunelleschi. Para lograr sensación de profundidad, introduce elementos paisajísticos rocosos. Masaccio percibe la importancia de la luz como elemento pictórico para conseguir armonía entre los colores y para dar volumen y rotundidad a las figuras.

Estuvo muy influido por el arquitecto Brunelleschi y por el escultor Donatello, contemporáneos con los que comparte una visión artística renovadora, estableciendo juntos las bases del nuevo lenguaje renacentista. De Brunelleschi adquiere el conocimiento de la proporción matemática, crucial para la recuperación de los principios de la perspectiva científica. De Donatello adopta su conocimiento del arte clásico que le aparta para siempre del estilo gótico. Masaccio inaugura una nueva aproximación naturalista en el arte de la pintura que atiende más a la simplicidad y unidad de la composición y a la representación del espacio tridimensional que a los detalles y la decoración. Sólo sobreviven cuatro obras atribuidas con certeza a Masaccio, aunque realizó, total o parcialmente, otras pinturas.

Una de las grandes innovaciones de Masaccio: el empleo de la luz en el modelado del cuerpo y los ropajes, se observa en la serie de frescos de la capilla Brancacci en la iglesia de Santa María del Carmine de Florencia que realizó hacia 1427. En ellos, más que bañar las escenas con una luz uniforme, el artista refleja en el espacio pictórico el equivalente a un foco lumínico único y direccional que corresponde con la ventana real de la capilla, creando así un juego de luces y sombras que proporciona a los temas un aspecto natural y realista desconocido en el arte anterior.



Capilla Brancacci en la Iglesia del Carmine, Florencia, c. 1424-1485.

Se trata de una serie de seis frescos, entre los que están las escenas del *El tributo de la moneda* y *San Pedro en la cátedra*, donde según algunos expertos figuran dos autorretratos suyos.

La Capilla Brancacci, perteneciente a la familia florentina de los Brancacci, fue decorada por Masolino, Masaccio y Filippino Lippi con escenas de la vida de San Pedro, patrón de los marineros y de los comerciantes del mar, de los que en Florencia los Brancacci eran unos representantes acaudalados. Los frescos fueron encargados en 1424 al pintor toscano Masolino da Panicale, que los dejó inacabados para hacer un viaje a Hungría. Después fueron continuados por Masaccio pero, con su muerte en 1428, la obra quedó interrumpida hasta que entre 1481 y 1485 Filippino Lippi la finalizó.



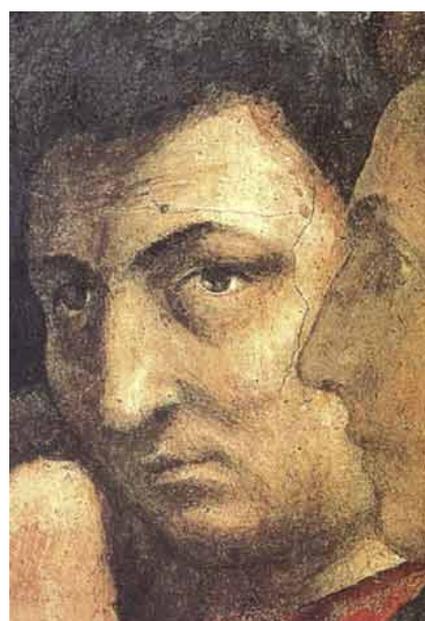
Masaccio. Frescos de la Capilla Brancacci en la Iglesia del Carmine, Florencia, c. 1424-1428. Parte izquierda de la capilla.

Al lado izquierdo de la capilla se representa la escena de *Pedro resucita al hijo del emperador* y la *Entronización de San Pedro*. Estas escenas ilustran el milagro realizado después de que Pedro fuera liberado de la cárcel, gracias a la intercesión de Pablo. Según se cuenta en la leyenda, una vez fuera de la cárcel, Pedro fue llevado a la tumba del hijo de Teófilo, Prefecto de Antioquía. Aquí San Pedro resucitó al joven que había muerto con catorce años. Como consecuencia de este milagro, Teófilo, el conjunto de la población de Antioquía y otros muchos se convirtieron a la fe, y construyó una magnífica iglesia y en el centro de ésta, una silla para que Pedro se sentase mientras daba sus sermones y pudiera ser oído y visto por todos. Pedro ocupó la presidencia durante siete años y luego fue a Roma donde años después se sentó en el trono papal, la cátedra de Roma.

Vasari identificó una serie de retratos de personajes contemporáneos: el joven supuestamente resucitado es un retrato del pintor Francesco Granacci, en ese momento casi un niño; el caballero Messer Tommaso Soderini; Piero Guicciardini, el padre de Messer Francesco, quien escribió las Historias; Piero del Pugliese; y el poeta Luigi Pulci.



Masaccio. Escenas de la Vida de San Pedro: *Pedro resucita al hijo del emperador* y *Entronización de San Pedro* c. 1424-1428. Fresco de la Capilla Brancacci en la Iglesia del Carmine, Florencia.



Masaccio. *Entronización de San Pedro*, c. 1424-1428. Fresco de la Capilla Brancacci en la iglesia del Carmine. Detalle de un posible autorretrato de Masaccio en esta escena.

En la escena de la *Entronización de San Pedro*, la figura del fondo a la derecha, recortada por la oscuridad del hueco de la entrada y con túnica roja, se cree que puede ser un autorretrato del artista. Es el único que tiene la mirada vuelta al espectador, que como hemos visto es una de las claves para identificar al artista, aunque no siempre necesariamente. Algunos autores aseguran que Masaccio se ha rodeado de sus colegas y en el grupo que aparece de pie a la derecha de la escena, figuran Masolino al fondo, él mismo con túnica roja, Leo Battista Alberti en primer plano con gorra marrón y Brunelleschi detrás de éste vestido de azul³²⁰.

Vasari empieza el relato de la *Vida* del pintor explicando la aparición simultánea de tres hombres geniales: Masaccio, Donatello y Brunelleschi:

“Acostumbra la naturaleza, cuando crea a una persona muy excelente en alguna profesión, no producirla sola sino hacer en el mismo momento y en un lugar cercano, a otra rival de aquélla, para que puedan ayudarse mediante sus respectivos talentos y su emulación. Y esto, aparte de constituir singular asistencia para los que compiten de tal manera, inflama los ánimos de los que vienen después de esa época y los impulsa a esforzarse con todo empeño e industria para alcanzar la misma distinción y reputación gloriosa que oyen alabar altamente, todos los días, en sus predecesores”³²¹.

El autorretrato junto a los colegas es bastante frecuente en esta época, donde los trabajos en los frescos se compartían con otros artistas. También hemos visto como muchos iluminadores de manuscritos se dibujaron junto a sus compañeros, más abajo veremos cómo Rafael también lo hace en *La Escuela de Atenas* y otros muchos artistas seguirán su ejemplo.



Masaccio, posible autorretrato (vestido de rojo) con Masolino (al fondo), Leon Battista Alberti (primer plano con gorro marrón) y Brunelleschi (a la derecha) en la escena de la *Entronización de San Pedro*. Fresco de la Capilla Brancacci c. 1424-1428. Iglesia del Carmine, Florencia.

³²⁰ www.wga.hu/tours/brancacc/theo_pet.html y http://it.wikipedia.org/wiki/Cappella_Brancacci

³²¹ VASARI, Giorgio, “Masaccio”, *Vida de los más excelentes pintores...* op. cit. Léase en el apéndice, p. 26.

Otro supuesto autorretrato lo encontramos en *El tributo de la moneda*, donde se describe la escena narrada en un pasaje del Evangelio de Mateo (Mateo 17:24-27). Al ser solicitado a Jesús y sus discípulos en Cafarnaúm el pago del tributo para el templo, éste ordena a Pedro que pesque un pez en el que encontrará la moneda con la que pagará el tributo que le exigía el recaudador de impuestos. Masaccio representa en un solo espacio tres acontecimientos sucesivos. La escena se divide en tres partes: en el centro del fresco el cobrador, de espaldas, con túnica roja, solicita el pago del impuesto, y Jesús ordena a Pedro, con un gesto que el apóstol repite, lo que ha de hacer; a la izquierda de esta escena aparece Pedro, esforzándose en sacar la moneda del pez que acaba de pescar; a la derecha, finalmente, Pedro paga el tributo al cobrador ante un edificio en perspectiva.

Se ha relacionado esta escena con los nuevos intereses marítimos de Florencia, no hay que olvidar que el comitente de la obra, Felice Brancacci, había sido cónsul del mar. La idea que se sugiere es la del mar como fuente de ingresos para la República. Giulio Carlo Argan propone otra interpretación del tema: “Masaccio es demasiado culto y demasiado humanista como para no entender el significado profundo del tema: sólo a Pedro, como jefe de la Iglesia, corresponderá tratar con el mundo, con los poderes terrenales”³²².

Según Vasari el apóstol que está a la derecha del grupo central, donde Cristo le dice a Pedro lo que debe hacer, corresponde con un autorretrato de Masaccio. Al referirse a estos frescos, Vasari dice: “...en la capilla Brancacci y, continuando las escenas de la vida de San Pedro comenzadas por Masolino, concluyó una parte que incluye la historia de las llaves, la curación de los lisiados, la resurrección de los muertos y el restablecimiento de los enfermos con su sombra, al dirigirse al templo con San Juan. Pero entre las demás, notabilísimas, se destaca aquella escena en que San Pedro, para pagar el tributo, saca el dinero del vientre del pez, de acuerdo con las instrucciones de Cristo. Masaccio se pintó a sí mismo, con la ayuda de un espejo, como uno de los apóstoles, el último del grupo, y esa figura es tan buena que parece viva”³²³.

En este caso la mirada está centrada en lo que ocurre en la escena principal. Si comparamos estos dos posibles autorretratos de Masaccio, el parecido no es muy evidente, en cambio, hay un tercero en la escena de *San Pedro cura a los enfermos con su sombra* que sí tiene los rasgos similares al ubicado en la *Entronización de San Pedro* y además aparece, igualmente, con sus colegas artistas.



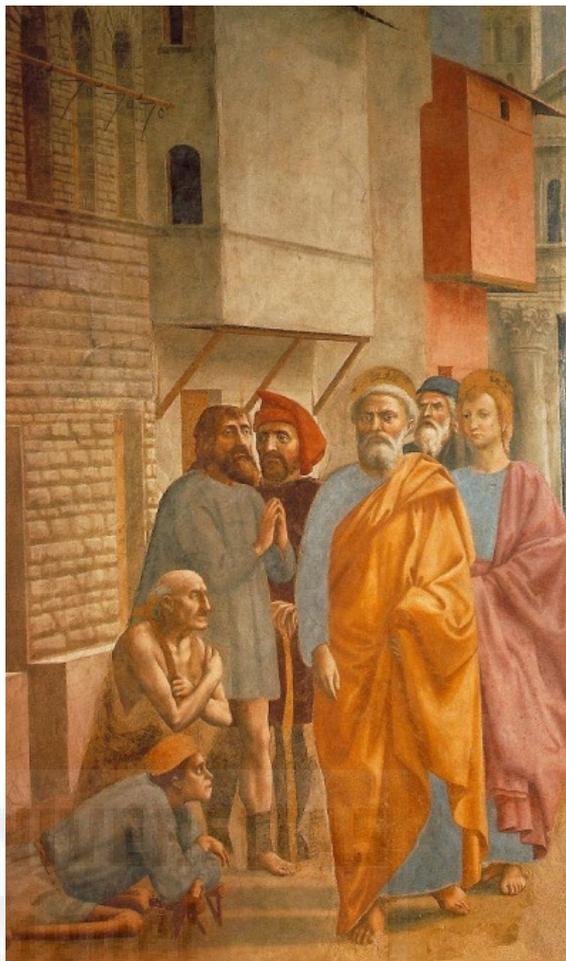
Masaccio, *El tributo de la moneda*, 1425-1428. Fresco 255 x 598 cm. Capilla Brancacci en la iglesia de Santa María del Carmine, Florencia. Detalle del supuesto autorretrato del artista.

³²² ARGAN, Giulio Carlo, *Renacimiento y Barroco. I. De Giotto a Leonardo da Vinci*. Ed. Akal, Madrid, 1987; p. 141.

³²³ VASARI, Giorgio, *La Vida de pintores, escultores y arquitectos* I-130. En: <http://www.artist-biography.info/>
Léase la “Vida de Masaccio” en el apéndice, pp. 26-31 y esta cita en su contexto en la p. 29.

En este fresco con la escena donde *San Pedro cura a los enfermos con su sombra*, algunos autores han sugerido el tercer posible autorretrato de Masaccio, junto con otros retratos de artistas importantes de la época. El personaje con tocado rojo, a la derecha de San Pedro, es probablemente su maestro Masolino; mientras que la figura de San Juan, a la izquierda de San Pedro, se considera un autorretrato del propio Masaccio (según otros sería su hermano Giovanni, llamado “el Scheggia”). El hombre curado milagrosamente, en pie y con las manos juntas, es tal vez un retrato de Donatello, el escultor amigo del artista.

En 1428 Masaccio se trasladó a Roma, invitado por el cardenal Brando da Castiglione para decorar la capilla de San Clemente en la iglesia homónima. En Roma trabajó en el Políptico de Santa María Mayor, del cual se conservan los *Santos Jerónimo y Juan Bautista* (actualmente en la National Gallery de Londres). Murió en Roma en otoño de 1428, cuando contaba sólo veintisiete años de edad. Algunas fuentes antiguas mencionan el rumor de que fue envenenado.



Masaccio, *San Pedro cura a los enfermos con su sombra*, 1425-1428. Capilla Brancacci en la Iglesia Santa María del Carmine, Florencia.



Masaccio, detalle de los supuestos retratos de Masolino (con tocado rojo), Donatello (con las manos juntas) y un autorretrato de Masaccio en la figura de San Juan (el joven con manto rojo). Escena de *San Pedro cura a los enfermos con su sombra*, 1425-1428. Capilla Brancacci.



Filippino Lippi. Frescos de la Capilla Brancacci en la Iglesia del Carmine, Florencia. Hacia 1481-1485. Parte derecha de la capilla.



Filippino Lippi. Escenas de la *Disputa con Simón Magus* y la *Crucifixión de Pedro* c.1481-1485, Fresco 230 x 598 cm. Capilla Brancacci de la Iglesia del Carmine, Florencia.

Como hemos comentado, la decoración de la Capilla Brancacci en la iglesia de Santa María del Carmine, en Florencia, fue encargada a Masolino en 1424; obra seguida por Masaccio hasta su muerte en 1428 y finalizada por Filippino Lippi medio siglo más tarde. Vasari, en su *Vida* de Masaccio, menciona los trabajos de Filippino Lippi, aunque más tarde los cronistas se refieren a todos los frescos de la capilla como de Masaccio.

No fue hasta el siglo XIX cuando se señaló de nuevo la labor de Filippino, distinguiéndola de la de Masaccio, y desde entonces casi todos los críticos están de acuerdo con la teoría que sugiere que Filippino se encargó de completar la labor que Masaccio había dejado sin terminar o para reparar los frescos dañados o destruidos, ya que algunas de las figuras representaban a personajes que fueron enemigos de los Medici, entre ellos los Brancacci. No cabe duda de que la familia Brancacci fue

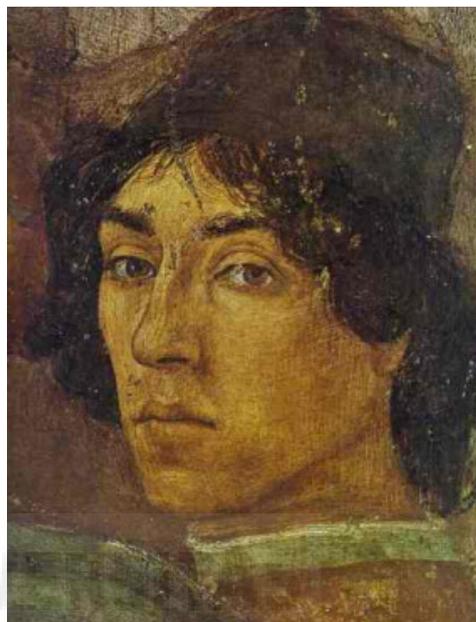
sometida a algo parecido a una *damnatio memoriae*, después de que fueran exiliados y declarados enemigos del pueblo.

En uno de estos frescos, en la escena de la *Disputa con Simón Magus*, **Filippino**, siguiendo el ejemplo de su predecesor, introduce su autorretrato en un extremo de la imagen. Este fresco representa dos episodios de la vida de San Pedro: a la derecha le vemos con San Pablo en su conflicto con Simón Magus delante del emperador y a la izquierda, su crucifixión.

Entre los retratos que Filippino realizó en este fresco está su autorretrato, la figura del fondo a la derecha, mirando hacia el espectador; y el retrato de Botticelli, su maestro y amigo, que unos opinan que es el chico del fondo, detrás de San Pedro y otros lo sitúan en el grupo central a la derecha de la Crucifixión, enfrente de la puerta, identificándole con el chico que mira de frente.

Filippino Lippi (c. 1457-1505) hijo de Fra Filippo Lippi y de la novicia Lucrecia Butti decidió seguir los pasos artísticos de su padre con quien seguramente se inició en Spoleto. Al fallecer su padre fue confiado a Fra Diamante, pero el joven Filippino decidió trasladarse a Florencia cuando tenía unos doce años, ingresando en el taller de Sandro Botticelli, con quien posiblemente coincidió en alguna ocasión en el taller de su padre. Vasari lo relata así: "...a Fra Diamante dejó en gobierno en su testamento a Filippino su hijo de diez años, que aprendió del arte de Fra Diamante, con quien volvió a Florencia... Fue acogido Filippino por Sandro Botticelli, tenido entonces por un gran maestro". En esta primera etapa, el estilo de Filippino es muy similar al de Botticelli, incluso se llegaron a confundir sus obras o se atribuían a "un amigo de Sandro", aunque pronto adquirió gran fama y obtuvo la protección de Lorenzo de Medici. Años antes, Pedro de Medici ya brindó su protección a Fray Filippo, su padre, pidiendo al Papa una dispensa para que pudiera casarse con su madre, una novicia raptada del convento por Fra Filippo cuando ella tenía veintiún años y él cincuenta y dos.

Otro autorretrato de este artista, del que no tenemos muchos datos, es el de la Galería Uffizi, elaborado con temple sobre tierra cocida y que se cree formó parte de un fresco.



Filippino Lippi, detalle del autorretrato (24 - 27 años) en el borde derecho de la escena de la *Disputa con Simón Magus* y la *Crucifixión de Pedro*.



Filippino Lippi, autorretrato desprendido de un fresco. Temple sobre tierra cocida 50 x 31 cm, c. 1485. Galería Uffizi.



Fra Filippo Lippi, *Entierro de San Esteban*, ciclo de frescos con historias de San Esteban y San Juan Bautista de la Capilla Mayor del Duomo di Prato, c. 1452-1465. Detalle del autorretrato de Fra Filippo Lippi (a la derecha) junto a Fra Diamante.

Ya hemos visto en el apartado dedicado a los retablos un autorretrato de **Fra Filippo Lippi** (c. 1406-1469), el padre de Filippino, y hemos aportado algunos datos de su vida; ahora nos detendremos en otros dos autorretratos integrados en sus frescos. Uno de ellos lo encontramos en la Catedral de Prato, dedicada a San Esteban. En la capilla del transepto, tras el altar de bronce, están los frescos de Fra Filippo Lippi con historias del Patrón y San Juan Bautista. Esta obra empezada en 1452, se terminó en 1465.

En las escenas, hay muchos retratos de personajes contemporáneos, sin contornos claros y con la arquitectura en perspectiva como fondo. Entre los frescos destaca el *Entierro de San Esteban* en el que Lippi pintó al Papa Pío II, con túnica roja, y a la derecha, se autorretrata junto a su ayudante y amigo Fra Diamante.

Así lo explica Vasari: "... hay infinidad de figuras, en actitudes muy bellas, y muy bien realizadas en cuanto a los paños y las expresiones faciales. Fra Filippo se puso a sí mismo entre ellas, retratándose con la ayuda de un espejo, vestido de negro, en hábito de religioso. A su discípulo Fra Diamante lo retrató en la composición en que se llora a San Esteban. En verdad, esta obra fue la más excelente de todas sus producciones, sea por las consideraciones que hice anteriormente, sea porque hizo las figuras algo más grandes que el tamaño natural, lo cual alentó a los artistas que vinieron después para adoptar un estilo más grandioso"³²⁴.

Hay documentos que informan del taller de Filippo Lippi de Prato (1452-1467), especialmente en los últimos años de actividad, y en sus frescos se detecta la presencia de numerosas ayudas, entre ellas las de Fra Diamante.

El otro autorretrato integrado en los frescos se encuentra en la Catedral de de Santa María Asunta en Spoleto (Umbría) donde trabajó entre 1467 y 1469, contando, igualmente, con la colaboración de Fra Diamante. En la escena de la *Muerte y ascensión de la Virgen* Fra Filippo Lippi se autorretrata a los pies de la Virgen, con una capa clara y gorro negro, de frente al espectador.

Si comparamos este autorretrato con el que figura en la *Coronación de la Virgen*, ya citado en los retablos³²⁵, vemos algunas diferencias: En el retablo el artista

³²⁴ VASARI, Giorgio, "Fra Filippo Lippi", *Vidas de los mas excelentes...* op. cit. Véase el apéndice, p. 42.

³²⁵ Véase la página 221.

aparece con el hábito y el corte de pelo que le identifican como fraile, se presenta arrodillado en un rincón discreto de la composición y medio tapado por otro monje, con la cara apoyada en la mano un poco aburrido y mirando de reajo al espectador. En este, en cambio, su presencia es más activa, adquiere mayor protagonismo, permanece en pie y cerca de la figura principal, a la derecha de la composición donde hay pocos personajes. Si en el retrato del retablo lleva el hábito marrón de carmelita, ahora viste una capa clara que junto a los tocados de la Virgen y las mujeres del primer plano, destacan del resto de los personajes; su cabeza va cubierta por un gorro oscuro y su pose de frente al espectador y con semblante serio, mira de reajo la escena principal. Fra Filippo realizó este fresco cuando contaba cerca de sesenta años y fue su último trabajo.

Laman la atención sus manos: la izquierda señala la mano derecha con la que hace un gesto denominado *mano cornuta* cuyo origen viene de la antigua Grecia y que para las culturas mediterránea significa infidelidad, aunque dependiendo del país varía su significado. El uso más popular se le dio en Italia, donde se hacían bromas acerca del "marido cornudo". Este significado proviene de la leyenda del Minotauro, que nació de la infidelidad cometida por su madre Pasífae, la cuál engañó al poderoso y rico rey Minos de Creta con un toro blanco, el toro de Creta.

Comenta Neil Moore: "Irónicamente se incluyó en el escenario central en un autorretrato en el que está haciendo con su mano el gesto clásico italiano de la *Corna* de la mala suerte. Unos cuentan que murió al caerse de un andamio, otros que se le envenenó con higos"³²⁶.

Vasari apoya esta segunda hipótesis en su *Vida*: "Por intermedio de Cosme de Médicis, la Comuna de Spoleto le encargó la capilla de la iglesia principal de Nuestra Señora, que llevó a muy buen término en colaboración con Fra Diamante, pero no pudo concluir porque sobrevino su muerte. Dicen algunos que por su gran inclinación a esos beatos amores suyos, algunos parientes de la dama que amaba lo hicieron envenenar"³²⁷.



Fra Filippo Lippi. *Muerte y ascensión de la Virgen*, 1466-1469. Fresco de la Catedral de Santa Maria Assunta, Spoleto (Umbría). Detalle del autorretrato de Fra Filippo.

³²⁶ Neil Moore, *Ciudades de Arte de la Umbría*, en: http://www.livingitaly.com/Umbría_Art_Cities/umbría_assisi.htm

³²⁷ VASARI, Giorgio, "Fra Filippo Lippi", *Vidas de los más excelentes...* op. cit. Véase el apéndice, p. 43.

Haciendo referencia a sus deseos amorosos desenfadados, cuenta Vasari: "...en una ocasión en que Cosme de Médicis le estaba haciendo pintar un cuadro en su casa, lo encerró para que no saliera a perder tiempo. Pero Fra Filippo, después de quedarse allí dos días, se vio preso de un furor amoroso tan bestial, que con unas tijeras cortó las sábanas de la cama y empleó las tiras para deslizarse fuera por la ventana, entregándose luego durante muchos días a sus placeres. Cosme, al no encontrarlo, lo hizo buscar y finalmente logró que volviera al trabajo, pero desde entonces le dio libertad de ir a donde quisiera, estando arrepentido de haberlo encerrado, puesto que era tan loco y podía haber corrido tan grave peligro. Por esta razón, en adelante trató de atar a Filippo con los lazos del afecto, y así fue servido por éste con mayor voluntad. Decía que las excelencias de los raros ingenios son formas celestiales y que éstos no pueden ser tratados como borricos atados al carro"³²⁸. Esta apreciación de Vasari sería impensable en la Edad Media, donde el artesano era tratado con dignidad, pero no dejaba de ser un operario más.

Termina Vasari su *Vida* con estas palabras: "... fue sepultado en una tumba de mármol rojo y blanco que hicieron construir los vecinos de Spoleto en la iglesia que él había decorado. Su muerte causó gran dolor a sus amigos, especialmente a Cosme de Medici y al Papa Eugenio, que le había ofrecido dispensas para que pudiera tomar como esposa legítima a Lucrezia di Francesco Buti, cosa que el pintor no aceptó, para poder disponer de sí y de sus apetitos como mejor lo entendía. En vida de Sixto VI, Lorenzo de Medici, nombrado embajador de los florentinos, fue a Spoleto para pedir a esa ciudad los restos de Fra Filippo, que deseaba depositar en Santa María del Fiore, en Florencia; pero la comuna le contestó que estaba escasa de hombres excelentes que la adornasen, y que, para honrarse, le pedía por favor que le dejase a ése, ya que en Florencia había una infinidad de personajes famosos, al punto de que era casi superfluo, y bien podía privarse de Fra Filippo. Así pues, Lorenzo no lo consiguió. En cambio, deseoso de honrarlo lo mejor que podía, envió a Filippino, el hijo, a Roma, para que le pintara una capilla al cardenal de Nápoles. Y Filippino, al pasar por Spoleto, hizo hacer para su padre, por encargo de Lorenzo, una sepultura de mármol debajo del órgano y sobre la sacristía. Gastó en ello cien ducados de oro, que fueron pagados por Nofri Tornaboni, director del banco de los Medici. Y por Messer Agnolo Poliziano hizo redactar el epigrama, grabado en letras antiguas en dicha sepultura"³²⁹.

Otro autorretrato lo encontramos en el *Cortejo de los Magos* realizada por **Benozzo Gozzoli** (c. 1421-1497) en la capilla del Palacio Medici-Riccardi de Florencia en 1459. El artista pintó el fresco a lo largo de tres paredes de la capilla para conmemorar el Concilio celebrado en 1439 en la iglesia de Santa María Novella de Florencia. En el *Cortejo de los Magos* Gozzoli coloca numerosas figuras, enmarcadas en un paisaje fantástico, que todavía denota reminiscencias medievales, pero con una marcada perspectiva. En los frescos que cubren los muros de este espacio, recurre a escenas que evidencian la influencia de los pintores florentinos. Para la ejecución de esta obra se inspiró en una pintura sobre tabla de Gentile da Fabriano que abordaba el mismo asunto.

En esta obra, los Reyes Magos, representados con ricos ropajes, cabalgan al encuentro del niño; aunque lo más significativo es la comitiva que acompaña a los Magos, formada por los personajes más representativos de la sociedad de su época. En el análisis de esta composición es importante resaltar como el autor llega a transformar una escena de índole religiosa en un tema social.

³²⁸ *Ibidem*, p. 40.

³²⁹ *Ibidem*, p. 43.



Benozzo Gozzoli
autorretrato (39 años) en
el *Cortejo de los Magos*.



Benozzo Gozzoli. *Cortejo de los Magos*. Fresco en la capilla del Palacio Medici-Riccardi de Florencia, 1459-1461.

En realidad la comitiva es una galería de retratos de los diferentes miembros de la familia Medici, entre los que podemos reconocer al joven Lorenzo de Medici sobre el caballo blanco, con medias rojas y traje dorado; detrás, también sobre caballo blanco, se reconoce el perfil de Cosme de Medici “el Viejo” con un bonete de terciopelo rojo. Entre el resto de la comitiva, a lo lejos, encontramos al propio Gozzoli con un gorro rojo en el que hay escrita una identificación, necesaria en esta ocasión, ya que si no fuera por ella quedaría camuflado entre la multitud.

Como afirma Stefano Zuffi: “La imagen múltiple y solidaria de los Magos, que se encaminan de común acuerdo por el mismo sendero, simboliza efectivamente el “buen gobierno” de los Medici. Además la exuberancia de los trajes, el esplendor de las caballerías y el clima de difuso bienestar expresado por el cortejo reflejaban análogas y espectaculares ceremonias públicas de la época, estimulando una identificación directa con los personajes del *entourage* de los Medici, una superposición audaz entre historia sagrada y crónica de actualidad como demuestra esta cabalgata de Benozzo Gozzoli”³³⁰.

Para los especialistas, el *Cortejo de los Magos* es la mejor obra de Benozzo Gozzoli y una muestra de primer orden de como vivía la corte florentina del *Quattrocento*. Al igual que hizo Botticelli en su retablo, los Reyes Magos se convierten en un tema pagano, con el fin de presentar a los grandes señores de la familia Medici y sus amigos.

Benozzo di Lese di Sandro, llamado Benozzo Gozzoli, nació en torno al año 1421 en la localidad de Sant'Ilario a Colombano. Siendo muy niño, en 1427, se trasladó con su familia a Florencia. Primero se inicia en el arte de la orfebrería y luego se decanta por la pintura. Según Vasari, fue discípulo de Fra Angélico, con el que habría colaborado en la decoración de alguna de las celdas del Convento de San Marcos de Florencia. El aprendizaje con el maestro Angélico se prolongó por espacio de diez años, interrumpidos únicamente entre los años 1444 y 1447, en los que Benozzo colaboró con Ghiberti en la creación de la *Puerta del Paraíso* del Baptisterio de la catedral de Florencia. El 23 de mayo de 1447 viajó a Roma en compañía de Fra Angélico llamados

³³⁰ ZUFFI, Stefano, “El *Quattrocento* italiano”. *El Retrato*. Ed. Electa, Madrid, 2000, pp. 36 y 37.

por Eugenio IV para decorar una capilla de los Palacios Vaticanos. Bajo las órdenes de un nuevo pontífice, Nicolás V, decoraron la capilla Nicolina, en el mismo Vaticano. Este periodo de formación o de colaboración finalizó en 1449 tras la decoración de la capilla de San Bricio de la catedral de Orvieto.

En mayo de 1450 se trasladó a Umbría, donde realizó su primera obra autónoma, la *Anunciación de Narni*, firmada con la inscripción OPU[S] BENOT[I] DE FLORENT[IA]. En ese mismo año comenzó la decoración del Monasterio de San Fortunato, en Moltefalco, realizando, entre otras obras, el cuadro de la *Asunción de la Virgen* destinado al altar mayor (actualmente expuesto en la Pinacoteca Vaticana). En el año 1452 comenzó los frescos del ábside de la Iglesia de San Francisco de Moltefalco. En ellos, y divididos en doce recuadros representó varias escenas de la vida del santo, así como el retrato de varios miembros famosos de la orden.

En el mismo año que empezó la decoración de la Capilla de los Magos del Palacio Médici. Benozzo se casó con la hija de un comerciante de tejidos y tuvieron nueve hijos, entre ellos Francesco y Alessio, pintores y futuros colaboradores de Gozzoli. Entre 1461 y 1464 realizó numerosas obras, y en este mismo año viajó a la cercana localidad toscana de San Gimignano con el encargo de realizar en el claustro de la Iglesia de San Agustín un ciclo de frescos con historias de la vida del Santo.

Alrededor del año 1468 forma un taller en Pisa destinado a ayudarlo en la realización de los frescos del Camposanto de Pisa, terminados en 1484. Estos frescos se destruyeron en la II Guerra Mundial a causa de un bombardeo. Estos años fueron de intensa actividad, saliendo de su taller numerosas obras. En su estilo, influenciado por el de su maestro Fra Angélico, adopta el gusto por el detalle y los colores brillantes, aunque no reproduce sus fondos místicos. La maestría con que describe sus representaciones permitió que se convirtiera en uno de los artistas más admirados de la época.

Cuando contaba setenta y cuatro años regresó a Florencia y tras una breve estancia se asentó definitivamente en la vecina localidad de Pistoia, donde residían dos de sus hijos: Francesco, su colaborador, y Giovanni, magistrado. Benozzo Gozzoli murió en Pistoia, probablemente a causa de la peste, en 1497.

Vasari, responsable del nombre con el que se le conoce en la actualidad, ya que así lo rebautizó en su *Vida*, la termina con estas frases: “Benozzo siempre vivió sobriamente y como buen cristiano, y pasó su vida haciendo trabajos meritorios, lo cual le valió la estimación de los pisanos, tanto por sus virtudes como por su habilidad”³³¹.

Otro artista que introduce su imagen junto a personajes contemporáneos en frescos con temática religiosa es **Domenico Ghirlandaio** (1449-1494). Como en Gozzoli, la obra de este artista posee el carácter narrativo e incluye detalles y anécdotas e igualmente se autorretrata en varios frescos, no por primera vez, ya que vimos anteriormente dos autorretratos más en los retablos³³². Entre sus frescos, destaca su *Historia de san Francisco* del convento de la Trinita en Florencia, donde se representan episodios de la vida del Santo. En la escena de *San Francisco resucitando un niño*, realizada en 1485, aparece su autorretrato.

El fresco se dedica a la historia privada de la familia Sassetti. En 1478, el año de la conspiración de los Pazzi, su hijo Teodoro murió y los padres planearon la decoración de la pared del altar de la capilla mortuoria; pero algunos meses después Nera Corsi Sassetti dio a luz a un segundo hijo. Los padres sentían que era un regalo de Dios y realizaron un cambio en los planes para la decoración de la pared de la capilla.

³³¹ VASARI, Giorgio, “Benozzo Gozzoli”, *Vida de los más excelentes pintores...*, op., cit. Véase en el apéndice, p. 46.

³³² Véanse estos autorretratos en las páginas 229 y 230.

Ghirlandaio tuvo que abandonar el diseño con una escena que representaba aspectos de Santo Francisco en Arles, cuyos dibujos preliminares todavía existen, y pinta la escena del Santo resucitando un niño. Así es cómo Sassetti se propuso expresar su gratitud hacia su hijo Teodoro II.

Los acontecimientos en la resurrección del muchacho solían ocurrir justo fuera de la iglesia de Santa Trinidad. Mientras juega, un muchacho se cae de la ventana del Palazzo Spini. Algunos transeúntes ven al niño caer y corren en su ayuda, pero es demasiado tarde: el niño está muerto. Entonces, dos franciscanos interceden a San Francisco en su favor con éxito, pues trae al niño de nuevo a la vida. La escena incorpora muchos retratos pedidos por el donante en los grupos de ciudadanos florentinos que contemplan el milagro y que cierran la composición situados de pie a ambos lados de la escena. Entre ellos, el artista se autorretrata de nuevo a la derecha, con la mirada hacia fuera del cuadro y vistiendo túnica azul con capa y gorro rojo. Junto a Ghirlandaio vemos el perfil de su cuñado Sebastiano (Bastiano) Mainardi, que también trabajó en los frescos.

En su Vida, Vasari lo refiere así: "... ejecutó luego para Francesco Sassetti, en Santa Trinidad, las pinturas de una capilla en que representó escenas de la vida de San Francisco. Esa obra está admirablemente concebida, y realizada con gracia, pulcritud y amor. Allí reprodujo el puente de Santa Trinidad, con el palacio Spini. La primera escena representa a San Francisco apareciendo en el aire y resucitando a un niño: las mujeres que lo ven resucitar expresan a la vez el dolor por su muerte, al llevarlo a la sepultura, y la alegría y el asombro al verlo volver a la vida"³³³.

Tanto en este fresco como en el de la iglesia de Santa María Novella son de temática religiosa al que incorpora escenarios florentinos conocidos y retratos de personajes contemporáneos ataviados con trajes de la época. Las familias Medici y Sassetti con sus amigos están presentes en las escenas sobre la vida de San Francisco, vestidos con elegantes ropajes.

Domenico Ghirlandaio. *San Francisco resucitando un niño*, c.1485. Fresco de la capilla Sassetti en el convento de la Trinidad, Florencia. Hoy en la Galería Domenico Ghirlandaio.

Detalle del autorretrato de Ghirlandaio (36 años), con manto rojo, acompañado de su alumno y cuñado Sebastiano Mainardi.



³³³ VASARI, Giorgio, "Ghirlandaio", *Vidas de los más excelente...* op. cit. Véase el apéndice, p. 52.



Domenico Ghirlandaio, frescos y retablo de la capilla Sasseti en el convento de la Trinidad, Florencia, c. 1485. Aquí podemos localizar los tres autorretratos otorgados a Ghirlandaio cuando el artista tenía alrededor de los 36 años.



Ghirlandaio, *Exequias de San Francisco*. Capilla Sassetti, en el convento de la Trinidad, Florencia. Detalle de su autorretrato.



Otro posible autorretrato aparece en otra de las escenas de la capilla Sassetti del convento de la Trinidad de Florencia, en donde se representa las *Exequias de San Francisco*. Según Andreas Quermann³³⁴, el artista aparece a la izquierda de la escena, con la cabeza cubierta y barba de unos días. Vasari describe así la escena: "...hizo al Santo muerto, llorado por los religiosos: allí se ve a un fraile que le besa las manos, ejecutado de un modo inmejorable. También hay un obispo con suntuosas vestiduras y los anteojos puestos, que canta las viglias: sólo se advierte que es pintura porque no se le oye cantar. En dos cuadros colocados a ambos lados de la composición, retrató a Francesco Sassetti, de rodillas, y a su esposa, Madonna Nera, con sus hijos y algunas hermosas jóvenes de la misma familia, cuyos nombres no he podido recoger; todas llevan los trajes y adornos de esa época, y forman un conjunto muy placentero"³³⁵. Aquí Vasari confunde esta escena de las *Exequias de San Francisco*, con la anterior de *San Francisco resucitando un niño*.

A este artista lo encontramos también en los frescos de Santa María Novella, realizados entre 1486 y 1490. Estos frescos fueron pintados por encargo de la opulenta familia Tornabuoni, emparentada con los Medici; por esto aparecen allí retratados junto a artistas y eruditos. En la escena de *La expulsión del Templo*, en el grupo de la derecha de la composición, Ghirlandaio representa a famosos artistas contemporáneos, donde él mismo se incluye. El artista se autorretrata con cerca de cuarenta años, adoptando la misma pose y llevando ropa parecida al retrato anterior: túnica azul y capa roja. Según la descripción de Vasari, los retratados en este grupo son: su maestro Alesso Baldovinetti, al fondo con tocado rojo; su alumno y cuñado Bastiano Mainardi, el joven moreno del fondo; su hermano, también pintor, Davide Ghirlandaio, de espaldas con gorro rojo y capa rosa; y el mismo artista, ya citado. Vasari lo describe así: "... hay cuatro retratos del natural, siendo el anciano barbilampiño con toca roja la efigie de Alessio Baldovinetti, maestro de Domenico para la pintura y el mosaico. Otra figura, con la cabeza descubierta, una mano en la cintura, una capa roja y un jubón azul, es Domenico mismo, autor de la obra, que se retrató a sí mismo mirándose en un espejo. En cuanto al que tiene cabello negro y labios gruesos, es Bastiano da San Gemignano, su discípulo y cuñado, y el otro, que vuelve la espalda y lleva un bonete, es David Ghirlandaio, pintor, su hermano. Quienes los han conocido dicen que todos ellos son muy parecidos y naturales"³³⁶.

³³⁴ QUERMANN, Andreas, *Ghirlandaio*, serie Maestros del arte italiano, Könemann, Colonia 1998.

³³⁵ VASARI, Giorgio, "Fra Filippo Lippi", *Vidas de los más excelente...* op. cit. Véase el apéndice, p. 53.

³³⁶ *Ibidem*, p. 55.



Ghirlandaio, *Expulsión del Templo*, 1486-1490, fresco en la Capilla Tornabuoni de la iglesia Santa María Novella, Florencia.



Detalle del autorretrato de **Ghirlandaio** (c. 40 años), con manto rojo y túnica azul; junto a su maestro Alesso Baldovinetti, al fondo con tocado rojo; su alumno y cuñado Bastiano Mainardi, el joven moreno del fondo; y su hermano, también pintor, Davide Ghirlandaio, de espaldas con gorro rojo y capa rosa.



Domenico Ghirlandaio, *Anuncio del ángel a Zacarías*, 486-1490, fresco en la Capilla Tornabuoni, iglesia Santa María Novella, Florencia.



Domenico Ghirlandaio, posible autorretrato (c. 40 años) junto a su alumno Bastiano Mainardi. Detalle de la escena del *Anuncio del ángel a Zacarías*, fresco en la Capilla Tornabuoni, iglesia Santa María Novella, Florencia.

Continua Vasari: “En la otra pared están las escenas de la vida de San Juan, siendo la primera la del sacrificio de Zacarías, en el templo, cuando se le aparece el Ángel y, porque no le cree, enmudece. Deseoso de mostrar que a los sacrificios en los templos siempre concurren las personas más notables, para hacer más solemne la escena representó Domenico en ella a buen número de ciudadanos florentinos que a la sazón gobernaban aquel Estado, y, particularmente, a todos los Tornabuoni, jóvenes y viejos. Además, para atestiguar que en aquella época florecían toda clase de talentos, en

particular en el culto de las letras, hizo en círculo a cuatro medias figuras que conversan, en la parte inferior de la pintura: eran los cuatro hombres más sabios que se encontraban en Florencia en esos tiempos. El primero es Messer Marsilio Ficino, que viste ropas de canónigo; el segundo, con una capa roja y con una cinta negra al cuello, es Cristòfano Landino; Demetrio Greco es el que se vuelve hacia aquél y en medio de los tres, el que alza un poco la mano es Messer Angelo Poliziano”.

Vasari no lo menciona, pero otros expertos³³⁷ creen que en la escena del *Anuncio del ángel a Zacarías*, hay unos retratos, a la derecha, que pueden ser el propio artista y su alumno Bastiano Mainardi.

Junto a Ghirlandaio, **Andrea Mantegna** (1431-1506) es uno de los artistas de este período que más se autorretrata. Se le atribuyen dos en la capilla de Ovetari y dos más en la Cámara de los Esposos en el Palacio Ducal de Mantua, que vamos a analizar a continuación; además del que ya vimos en *la Presentación en el Templo* (Berlín, Gemäldegal) cuando hablamos de los retablos³³⁸.

Una de las primeras obras importantes de Mantegna son sus famosos frescos de la capilla de Santiago y San Cristóbal en la Iglesia de los Eremitani en Padua, realizados hacia 1455. La capilla está decorada con escenas de la vida de los Santos Patronos. Fue encargada por la familia Ovetari a Squarcione que delegó el trabajo en sus alumnos, entre los que estaban Niccolò Pizzolo y Mantegna.

Una vez acabados, la reputación que estos frescos alcanzaron en todo el norte de Italia convirtió a la capilla en una especie de escuela para el estudio de estilo. Hay diferencia de opinión entre los críticos para determinar que parte de la decoración fue realizada por Mantegna, pero en general se admite que hizo seis de las principales pinturas murales, cuatro de la vida de Santiago y dos de San Cristóbal. En una de ellas, donde se representa la escena de *Santiago ante Herodes Agripa*, se cree que Mantegna se autorretrata.

Su interés por la antigüedad clásica y la influencia de la antigua escultura romana se aprecia en estos frescos seriamente dañados por un bombardeo durante la Guerra Mundial del 1944. El majestuoso entorno arquitectónico se impone en la escena, una sala de la corte romana. El Santo, vestido con un manto de color verde oscuro y rodeado de soldados, se encuentra antes del veredicto de Herodes. Aquí el artista se preocupa por los problemas de la perspectiva, subordinando la figura a los intereses arquitectónicos. Los personajes parecen estatuas, especialmente la de Herodes y la del guerrero aislado a la izquierda que se dice que es un retrato del artista³³⁹.

Por su parte, Keith Christiansen³⁴⁰ asegura que, además de éste, hay otro posible autorretrato de Mantegna en la escena de *Santiago conducido a la ejecución*. Se habría representado en uno de los soldados que, junto a la columna, sujeta un escudo entre sus manos, mientras vuelve la cabeza para observar. En esta obra se aprecia la influencia de Donatello por la solidez, rotundidad, volumen y expresividad que Mantegna confiere a sus retratos.

Vasari termina su *Vida* diciendo: “Andrea mejoró el método para dibujar figuras en escorzo, vistas desde abajo, lo cual fue un invento difícil y admirable”³⁴¹.

³³⁷ QUERMANN, Andreas, *Ghirlandaio*, serie *Maestros del arte italiano*, Könemann, Colonia 1998.

³³⁸ Véase este retablo en la página 224.

³³⁹ www.oldandsold.com/articles34/mantegna-3.shtml

³⁴⁰ CHRISTIANSEN, Keith, *Andrea Mantegna: Padua y Mantua* (Incluido en la serie *The Great Fresco Cycles of the Italian Renaissance*). (Hardcover) Editado por George Braziller, octubre, 1994. Véase la Web: [www.shafe.co.uk/art/Mantegna-St_James_before_Herod_Agrippa_\(formerly_Ovetari_Chapel\).asp](http://www.shafe.co.uk/art/Mantegna-St_James_before_Herod_Agrippa_(formerly_Ovetari_Chapel).asp).

³⁴¹ VASARI, Giorgio, “Mantegna”, *Vida de los más excelentes...*, op. cit. Véase el apéndice, p. 67.



Andrea Mantegna, *Santiago ante Herodes Agrippa*, c. 1455. Fresco, Capilla Ovetari en la Iglesia de los Eremitani, Padua.

Andrea Mantegna, autorretrato (24 años). Detalle de *Santiago ante Herodes Agrippa*.



Andrea Mantegna, *Santiago conducido a la ejecución* c. 1455. Fresco, Capilla Ovetari en la Iglesia de los Eremitani, Padua.

Detalle del supuesto autorretrato.



En 1459 Mantegna viajó a Mantua como pintor de corte de la familia Gonzaga, cambiando la temática religiosa, que había realizado hasta entonces, por otra secular y con motivos alegóricos. De esta época destaca su obra maestra: el conjunto de frescos que realizó entre 1465 y 1474 en la Cámara de los Esposos (*Camera degli Sposi*) en el Palacio Ducal de Mantua en donde también se retrató por dos veces.

Los frescos de Mantegna en el Palacio Ducal, recubren completamente una espaciosa sala conocida como la *Camera Picta* (habitación pintada) o la Cámara de los Esposos. Esta cámara empezó a conocerse con este nombre a mediados del siglo XVII. Se desconoce qué función tuvo exactamente pero, en su techo y en sus muros, Mantegna plasmó una verdadera galería de retratos de perfil, de tres cuartos o de frente. Todos los personajes están perfectamente caracterizados: la familia de Ludovico Gonzaga, el hombre que convirtió al artista de Padua en el retratista oficial de su corte; los cortesanos; los servidores y todos los demás asiduos de la vida palaciega. Mantegna realizó estos frescos entre 1471 y 1474 y cubren todas las paredes por completo.

Las escenas son de tipo profano, cortesano, sin ningún elemento religioso, lo cual, si exceptuamos los retratos, era poco frecuente en esta época. Se trata de una representación de la Corte de los Gonzaga, la familia que gobernaba en Mantua y que encargó los frescos. Están presentes todos los miembros de la familia, incluyendo también sus animales. Todos se encuentran en una logia o pasillo abierto al aire libre, adornado con vegetación y bajo un cielo azul. Llevan sus mejores galas y destacan, de entre todas, las figuras del Duque, rodeado de sus consejeros, y su esposa, auténtica figura de matriarca, a quien acuden los niños y los miembros más jóvenes de la familia. Bajo el asiento del Duque, un perro simboliza la fidelidad de la Corte hacia su dueño y señor.

En la Cámara de los esposos, Andrea Mantegna hizo el retrato perfecto de una corte renacentista, no sólo porque en el fresco aparezcan todos los miembros de la familia Gonzaga, protagonistas de la pintura, sino porque en él, Mantegna supo plasmar los ideales que rigieron la vida de las pequeñas ciudades-estado del *Quattrocento* italiano, gobernadas por hombres hechos a sí mismos que habían ganado el poder mediante las armas.

En la pared izquierda, hay una escena que representa al duque Ludovico hablando con su hijo, el cardenal Francisco Gonzaga. En la parte derecha, tras los dos principales personajes, desfila toda una galería de retratos de los funcionarios y caballeros que rodeaban a los Gonzaga, casi todos ellos de perfil, como en las recién descubiertas medallas romanas; excepto el hombre con gorra, al fondo a la derecha, que corresponde a Federico de Dinamarca. Hace años se llegó a especular que pudiera ser un autorretrato del artista, o un retrato de Leo Battista Alberti o incluso Victorino da Feldre. A la derecha de la escena figura el retrato de Federico I Gonzaga³⁴².

En estos retratos se pierde el estilo voluminoso, de carácter escultórico, de los retratos anteriores de Mantegna y aparece mayor preocupación por la interrelación entre los personajes y el paisaje. Las ruinas y excavaciones del fondo, con la fachada de un templo, los restos de un acueducto, una estatua de mármol y otros vestigios que los científicos e historiadores de la Corte habían descubierto frente a las murallas de Mantua, que también aparece plasmada en el cuadro, aluden a la cultura y la civilización de la antigua Roma.

³⁴² VV. AA. *Historia del Arte*. Tomo 6. Salvat Editores, Barcelona, 1976, p. 103

VV. AA. *Pintores*. Tomo II, col. Diccionario universal del arte y de los artistas. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1970, p. 193.



Andrea Mantegna, *Encuentro de Luis de Gonzaga con su hijo Francisco y su séquito*, hacia 1467-1474. Fresco en la Cámara de los Esposos, en la torre norte del Palacio Ducal, Mantua.



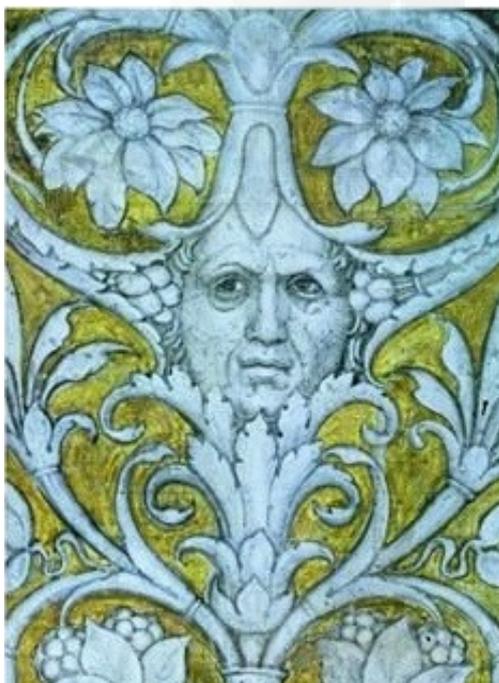
Andrea Mantegna, inscripción dedicatoria: "Al ilustre Ludovico, segundo Marqués de Mantua, excelente príncipe de la verdadera fe, y a su ilustrísima esposa Bárbara, incomparable gloria de mujer, su Andrea Mantegna, paduano, esta pequeña obra realizada en su honor, en el año 1474" (ILL.LODOVICO II MM/PRINCIPI OPTIMO AC FIDE INVICTISSIMO/ ET ILL.BARBARAE EJUS/ CONIVGI MVLIERIVM GLOR./ INCOMPARIBILI/ SVVS ANDREAS MANTINIA/ PATAVUS OPUS HOC TENVE/ AD EORV DECVS ASBOLVIT/ ANNO MCCCCLXXIII).

En el muro norte de la Cámara de los Esposos, en la escena central, justo encima de la puerta, se encuentra un grupo de angelitos que sostienen una placa con una falsa inscripción de bronce donde Mantegna dedica su obra a Ludovico, su mecenas y amigo, y a su esposa Bárbara:

“Al ilustre Ludovico, segundo Marqués de Mantua, excelente príncipe de la verdadera fe, y a su ilustrísima esposa Bárbara, incomparable gloria de mujer, su Andrea Mantegna, paduano, esta pequeña obra realizada en su honor, en el año 1474” (ILL.LODOVICO II MM/PRINCIPI OPTIMO AC FIDE INVICTISSIMO/ ET ILL.BARBARAE EJUS/ CONIVGI MVLIERIVM GLOR./ INCOMPARIBILI/ SVVS ANDREAS MANTINIA/ PATAVUS OPUS HOC TENVE/ AD EORV DECVS ASBOLVIT/ ANNO MCCCCLXXIII)³⁴³.

A ambos lados de esta escena central aparecen dos pilares centrales cubiertos por una cenefa floral. En el pilar de la izquierda, más o menos a la altura de la cara de los ángeles que están de pie, hay un curioso autorretrato de Mantegna, unánimemente aceptado. Como dijo Blashfield: “... aquí se muestra a sí mismo realista. El retrato es de una fealdad monumental que impresiona a la vez por su sinceridad, una dignidad que es la mitad majestuoso y la mitad grotesco”³⁴⁴. La situación de este retrato, en la parte alta del pilar, y la decoración floral, hacen que pase desapercibido a primera vista.

Si comparamos este autorretrato con el atribuido a Giotto, vemos la similitud entre ambos, por lo que es posible que Mantegna se inspirara en el trabajo de su antecesor³⁴⁵.



Andrea Mantegna. Autorretrato dentro de la ornamentación del pilar izquierdo, en la escena del *Encuentro de Luis Gonzaga*...



Andrea Mantegna, autorretrato de perfil en la nube (entre las tres chicas y el tiesto), óculo de la Cámara de los Esposos, Palacio Ducal, Mantua.

³⁴³ http://www.thais.it/speciali/MANTEGNA/pagina_2.htm <http://www.webalice.it/allietarti/Palacio%20Ducal%20Mantua.htm> y <http://www.thais.it/speciali/MANTEGNA/Finite/Autoritratto.htm> (20/11/2006).

³⁴⁴ BLASHFIELD, E., *Ciudades Italianas*, Nueva York, 1901 (En: www.oldandsold.com/articles34/mantegna-3.shtml)

³⁴⁵ Véase este posible autorretrato de Giotto en las páginas 235 y 236.

Una de las partes más notables de la decoración de la Cámara de los Esposos es el óculo ficticio. La apertura al cielo, situada en el techo de la estancia está rodeada de figuras que miran hacia abajo y una maceta que da la impresión de que puede caer en cualquier momento. Con ello Mantegna crea una obra que confunde al espectador y cuando está parado debajo del agujero circular, lo hace entrar en el juego ilusorio.

Algunos observadores han visto el perfil del artista en la nube entre el grupo de las tres chicas y el tiesto con la planta. Con esta obra, el arte de la perspectiva ilusionista alcanzó nuevos límites, convirtiéndose en el prototipo del *trompe l'oeil* (trampantojo) tan desarrollado luego en el barroco y rococó.

La triple aparición del artista, en la Cámara de los Esposos queda explicada con la cita de Lucia Impelluso: “El hecho de que las firmas fuesen tres, una ‘pública’ (en la cartela dedicatoria), una ‘privada’ (entre los racimos) y una ‘escondida’ (en la nube) refleja probablemente el pensamiento sobre el que se funda el complejo programa ideológico de este célebre fresco”³⁴⁶.

Mantegna, una de las figuras artísticas clave de la segunda mitad del siglo XV, dominó e influyó durante cincuenta años en la pintura del norte de Italia. También gracias a él algunos artistas alemanes, sobre todo Durero, pudieron conocer los descubrimientos artísticos del Renacimiento italiano. La obra de Mantegna nunca dejó de ser innovadora: introdujo un nuevo criterio compositivo basado en las diagonales, muy explotado más tarde por Correggio, y sus forzados escorzos anuncian el manierismo.



Andrea Mantegna.
Fresco en la Cámara de los Esposos, en la torre norte del Palacio Ducal, Mantua, realizado entre 1467-1474.

³⁴⁶ IMPELLUSO, Lucia, “El autorretrato” en *El Retrato*. Ed. Electa, Madrid, 2000, p. 287.



Pietro Perugino, *Cristo dando las llaves a San Pedro* c.1480-1482. Fresco de la Capilla Sixtina del Vaticano. Ahora en la Galería de Pietro Perugino en Perugia.



Pietro Perugino, autorretrato (36 años) en *Cristo dando las llaves a San Pedro*.

De **Perugino** (c. 1446-1523) ya conocemos un autorretrato en un retablo, con unos veintinueve años³⁴⁷ y que hemos analizado en el apartado anterior. Ahora veremos otro con unos treinta y seis y más tarde cerraremos este punto con un curioso autorretrato, el tercero y más conocido, cuando contaba unos cincuenta y cuatro años de edad³⁴⁸. Aparte de estos autorretratos, se cree que en *La Escuela de Atenas* figura su retrato, con unos sesenta y cuatro años, al lado de su alumno Rafael³⁴⁹.

Como ya hemos presentado al artista anteriormente, aquí nos limitaremos a los frescos de la Capilla Sixtina del Vaticano, que Perugino realizó en 1481, y que según los expertos es la mejor obra de su primera época. Tres años después de su regreso a Perugia³⁵⁰ y de la finalización de la *Adoración de los Magos*, se produjo un acontecimiento que tuvo gran alcance para la política y el arte del Renacimiento, y que favorecería a la escuela de Umbría. Este suceso fue la llamada conspiración Pazzi (1478), en la que una facción de descontentos de Florencia, encabezada por la familia Pazzi, intentó derrocar el imperio de sus rivales: los Medici, que tenían demasiado éxito y poder. El complot no contó con el respaldo del papa Sixto IV, que había comenzado la construcción de la Capilla Sixtina, y el resultado fue un violento conflicto entre Florencia y el papado lo que significa que durante dos años era impensable para cualquier artista florentino colaborar en un proyecto papal.

Según Neil Moore, esto fue una bendición para los artistas de Umbría, como Perugino que claramente no tenía intención de establecerse permanentemente en Florencia, y el motivo por el que, en 1478, Perugino se convierte en el principal pintor y coordinador de los grandes proyectos para decorar la nueva capilla vaticana. Dice Moor: “Vemos a *Cristo entregando las llaves a San Pedro*, que parece un manifiesto de todo lo que ha significado el Renacimiento hasta la fecha con su refinado clasicismo y arquitectura idealizada...”³⁵¹.

³⁴⁷ Véase este autorretrato en la página 228.

³⁴⁸ *Ibidem*, p. 285.

³⁴⁹ *Ibidem*, p. 275.

³⁵⁰ El joven Perugino estuvo en Florencia en 1470, con sólo veinticuatro años, y allí fue aprendiz de Verrocchio, en cuyo taller habría sido compañero de estudios con Sandro Botticelli y del joven Leonardo da Vinci.

³⁵¹ MOORE, Neil, “Spello: Pinturicchio y Perugino”. Extractos de la charla de Neil Moore, en la Galería Nacional de Victoria - febrero de 2007. En www.livingitaly.com/Umbria_Art_Cities/umbria_Spellohtm

En 1481 cuando disminuyen las hostilidades, el equipo toscano llegó a Roma, pero Perugino ya había aprovechado la oportunidad para fijar los principios esenciales del gran proyecto y para establecer su reputación como uno de los mejores artistas de su tiempo. Ya se habían reunido en torno a él un grupo de aprendices y colaboradores que incluyó a jóvenes como Pinturicchio.

En la escena que representa a *Cristo entregando las llaves a San Pedro*, enmarcada con un fondo clásico con arquitectura idealizada, Perugino se autorretrata siguiendo la norma general en este tipo autorrepresentación: en un lugar discreto dentro del grupo de figuras y con la mirada vuelta hacia el espectador.

Otro artista que se autorretrata dentro de un fresco de tema religioso es Signorelli. La actividad de **Luca Signorelli** (Cortona 1445-1523) de la escuela de Umbria, se orienta ya hacia el *Cinquecento*. Después de haber sido colaborador y discípulo de Piero della Francesca, se inspiró en la energía de la línea y la precisión anatómica de Pollaiuolo, asociándola a la búsqueda de una salida plástica para representar los volúmenes. Todo ello le convierten en el heredero más cualificado de la tradición quattrocentista florentina y al mismo tiempo, por la severidad de su inspiración y por el culto a la figura desnuda en movimiento, anticipa el genio de Miguel Ángel.

Su obra, surgida de su talento como fresquista, presenta un tono violento, un poderoso dibujo y una iluminación dramática, donde vemos una acumulación de figuras y composiciones complejas, con tendencia a desbordar los límites del espacio pictórico. Su *Apocalipsis* es su obra maestra y un trabajo que se centra en el cuerpo humano sintetizando el deseo renacentista de hacer del hombre el centro físico del universo.

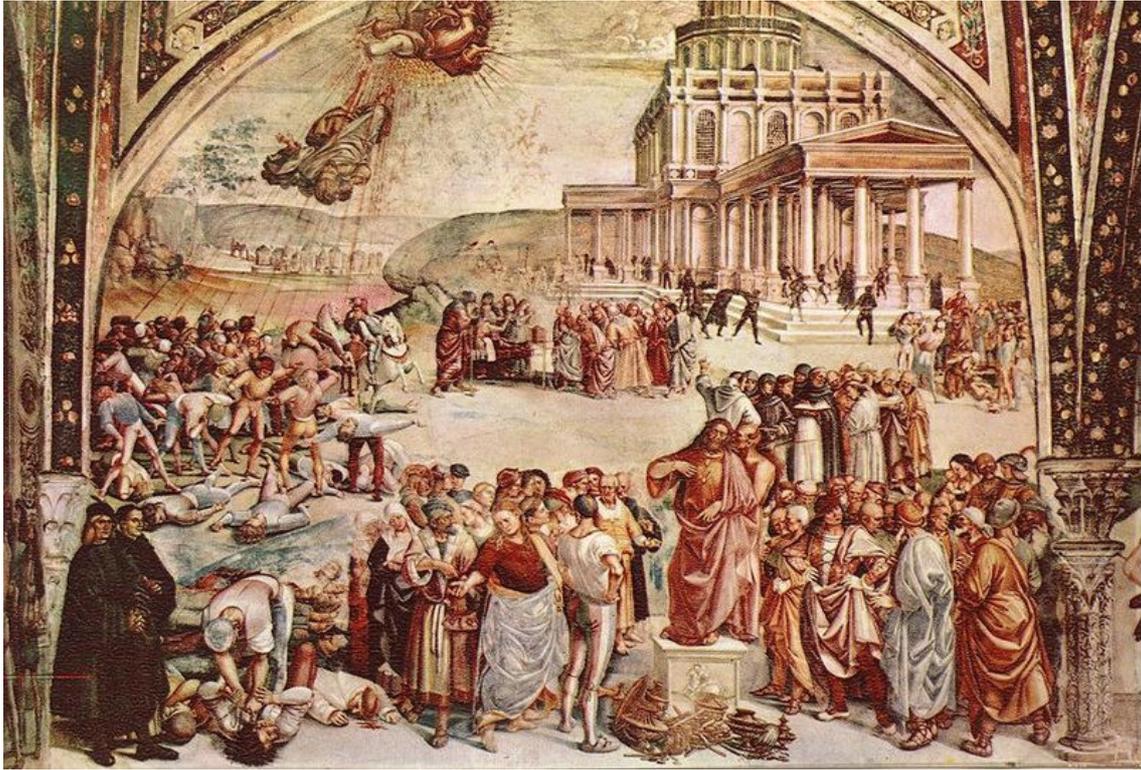
En 1499 Signorelli recibió el encargo para pintar los frescos de la capilla de San Brizio en la catedral de Orvieto, comenzada en 1447 por Fra Angélico con la ayuda de su alumno Benozzo Gozzoli. Según Neil Moore, se pensó en Perugino para que realizara este trabajo pero, al parecer, pidió una tasa demasiado alta y la elección cayó sobre Luca Signorelli de Cortona.

La magnitud y calidad de esta creación, en la que el artista trabajó entre 1499 y 1504, hace que se le pueda considerar el último gran fresquista toscano del siglo XV, antes de la aparición de Miguel Ángel, quien se inspirará en el *Juicio Universal* de Orvieto para pintar el de la Capilla Sixtina treinta años después.

Cuenta Vasari: “En la Madonna, iglesia principal de Orvieto, terminó la capilla comenzada por Fra Giovanni da Fiesole, representando todas las escenas del fin del mundo con curiosa y fantástica imaginación: ángeles, demonios, ruinas, terremotos, incendios, milagros del Anticristo, muchas otras cosas por el estilo y, además, desnudos, escorzos y un sinnúmero de hermosas figuras, en cuyos rostros se pinta el terror de ese postrer y tremendo día. (...) En esta obra, Luca introdujo muchos retratos de amigos, incluso el suyo y los de Niccolò, Paolo y Vittellozzo Vitelli, Giovan Paolo y Orazio Baglioni, y otros...”³⁵².

Según los expertos, en la *Historia del Anticristo* de la Capilla de San Brizio, el pintor quiso aludir a Savonarola (enemigo de sus protectores: los Medici) que precisamente entonces acababa de ser quemado en Florencia. En la base incluyó retratos de grandes hombres, representaciones de poemas clásicos, como la *Odisea* o la *Eneida* y escenas extraídas de *la Divina Comedia*. Los dos personajes que están de pie, vestidos de negro, en el extremo inferior izquierdo y que permanecen impassibles observando la escena, se cree que son el propio artista, con melena rubia y girado al espectador y Fra Angélico, que Signorelli retrató junto a él para atestiguar que continuaba la obra que el fraile había comenzado más de medio siglo antes.

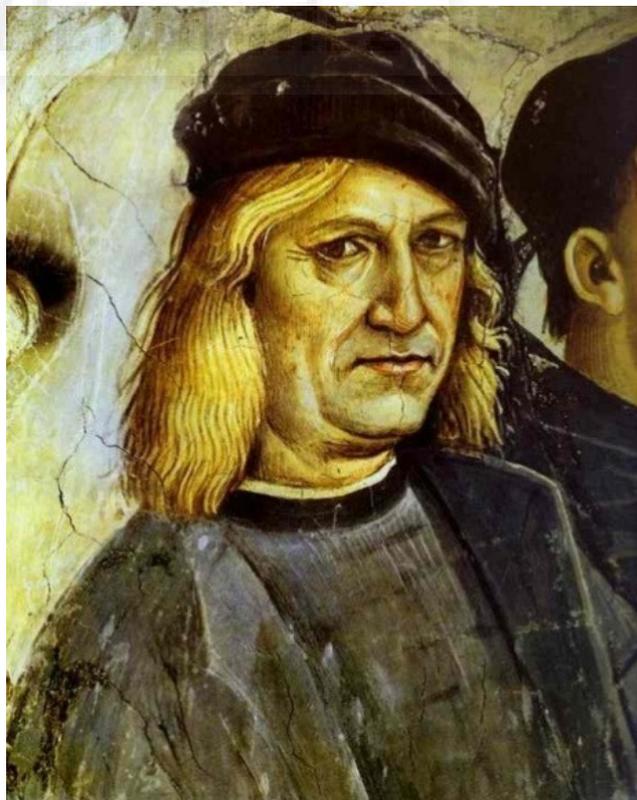
³⁵² VASARI, Giorgio, “Signorelli”, *Vida de los más excelentes pintores...*, op. cit. Véase en el apéndice, p. 77.



Luca Signorelli. *La Historia del Anticristo* 1499-1502 Fresco en la Capilla de San Brizio en la Catedral de Orvieto, Italia.



Luca Signorelli y Fra Angélico, detalle del fresco *La Historia del Anticristo*. Abajo, detalle del autorretrato de Luca Signorelli (55 años).



El pintor Giovanni Antonio Bazzi llamado **El Sodoma** (Vercelli 1477-1549 Siena) introduce un poco de la fuerza lombarda en la escuela toscana y establece con sus obras un puente entre el estilo del final del Renacimiento y el Manierismo. Su obra está influenciada por las de Luca Signorelli y Rafael, así como por la técnica del *sfumato* de Leonardo; creando, de esta forma, unas composiciones religiosas y mitológicas elegantes y delicadas. Su proyecto más importante fue la serie de treinta y un frescos con *Escenas de la vida de san Benito* en el claustro de la Abadía del Monte Olivetto Maggiore, cerca de Siena. Luca Signorelli comenzó estos frescos en 1495 y el Sodoma los continuó, entre los años 1505 y 1508, fecha en que fueron terminados. En uno de ellos, el Sodoma se autorretrata: joven (contaba unos treinta años), con pelo largo, cubierto con un gorro y una elegante capa, llevando una espada teatral y haciéndose acompañar por de unos perritos, una marmota y un pato³⁵³. Vasari, que le tuvo aversión, cuenta varias anécdotas de la vida del pintor, como cuando relata que el Sodoma tenía fieras y animales extraños en su casa: "... de modo que su hogar se asemejaba a un verdadero arca de Noé". Esto explicaría la presencia de tantos animalitos alrededor de su autorretrato.

Además Vasari explica el origen de su apodo, "el sodomita", que según dice se debía a su manifiesta homosexualidad de la que se declaraba orgulloso y cuenta Vasari que a él le gustaba ese apodo: "Su manera de vida era licenciosa y deshonorables, y como los muchachos y los jóvenes menores siempre estaba con él y le trataban con excesivo cariño, esto le ganó el apodo de Sodoma; pero en vez de sentir vergüenza, él se enaltecía de ello..."³⁵⁴. Vasari se escandaliza por el hecho de que el Sodoma, casado y con niños, firmara con este nombre. Otros autores opinan que el apodo fue una alteración de un antiguo apellido familiar: Sodona.



El Sodoma, fresco con escenas de la *Vida de San Benito*, 1508. Claustro del convento de Monte Olivetto Maggiore, cerca de Siena. Detalle del fresco con el autorretrato del artista.

³⁵³ En: VV.AA., *Historia del Arte*. Tomo 6. Salvat Editores, Barcelona, 1976, p. 183.

³⁵⁴ En: <http://www.wga.hu/bio/s/sodoma/biograph.html>

Pintor prolífico de frescos y de cuadros, su trabajo no siempre fue completamente entendido; por lo que, según algunos expertos, su obra tiene a menudo yuxtaposiciones incongruentes y un aire general de poca coordinación, pero también posee encanto y un instinto para la decoración. En su tiempo el Sodoma fue considerado el principal artista de Siena, pero después algunos críticos le desprestigiaron.

Rafael Sanzio (1483 - 1520) pintor de Urbino, consiguió un gran éxito a pesar de su corta vida. Formado en el taller florentino de Perugino, recibe la influencia de su maestro, sobre todo en el tipo de luz dorada y de rostros delicados. Pronto creó el suyo propio en el que había muchos colaboradores especializados. Realiza una obra pictórica amplia y variada que no se caracteriza por la innovación, sino por llevar a la perfección los experimentos y ensayos pictóricos del siglo anterior.

La mayor parte de las escenas que hemos visto hasta ahora, han sido de tipo religioso (con alguna excepción profana como el caso de Mantegna en los frescos de la Cámara de los Esposos). En la *Escuela de Atenas*, en cambio, se desarrolla una escena alegórica. Rafael concibe en esta “alegoría de la Filosofía” una acción enmarcada en un gran espacio arquitectónico de estilo clásico pero inacabado (como estaba en ese momento el templo de San Pedro del Vaticano). Representa a figuras importantes de la antigua Grecia: Platón, Aristóteles, Heráclito, etc. Algunas de estas figuras son retratos del propio Rafael, Bramante, Leonardo, Miguel Ángel, etc.

La Escuela de Atenas es una imagen simbólica de la ciencia y la filosofía como saber eterno. El Papa Julio II encargó esta obra a Rafael para decorar su biblioteca, en la Stanza della Signatura del Vaticano. Rafael tenía veintiséis años cuando pintó este fresco, en un momento crucial del arte del Renacimiento.

Vasari lo describe así: “... Bramante de Urbino, que estaba al servicio de Julio II, por ser compatriota suyo y tener cierto parentesco con Rafael, le escribió diciéndole que había logrado que el Papa, quien acababa de hacer construir unas estancias, le permitiera mostrar su capacidad decorándolas. (...) Habiendo sido muy agasajado por el Papa Julio a su llegada, Rafael comenzó en la cámara de la Signatura una composición en la que representó a los teólogos poniendo de acuerdo a la filosofía y la astrología con la teología. Allí están representados todos los sabios del mundo, que disputan en diversas actitudes. Se ve de un lado a algunos astrólogos que han trazado en tablitas ciertos signos y caracteres de geomancia y de astrología³⁵⁵ y las mandan por medio de Ángeles bellísimos a los Evangelistas. Entre ellos está Diógenes con su escudilla, echado en la escalera, figura muy pensativa y abstraída, que merece ser alabada por su belleza y por su ropaje tan descuidado. También se ve a Aristóteles y Platón, que llevan en la mano el *Timeo* y la *Ética*. Los rodea un numeroso grupo de filósofos. No se puede expresar la belleza de esos astrólogos y geómetras que dibujan en las tabletas con sus compases muchísimas figuras y signos. Entre los mismos, está un joven de gran hermosura, que abre los brazos, como maravillado, e inclina la cabeza: es el retrato de Federico II, duque de Mantua, que se encontraba a la sazón en Roma. También hay un personaje que, inclinado hacia el suelo, con un compás en la mano, traza un círculo en las tablas. Dicen que es el arquitecto Bramante, retratado a lo vivo”³⁵⁶.

En esta obra, Rafael pinta las figuras de filósofos y sabios de la Grecia Clásica con los rostros de artistas de su época, entre ellos su propio autorretrato. En el centro Platón, con el volumen del *Timeo*, señalando el cielo, (idealismo platónico) y Aristóteles, con el tomo de la *Ética*, (el realismo), presiden un gran número de

³⁵⁵ Según Gaetano Milanesi, Vasari confunde dos composiciones: la *Escuela de Atenas* y la *Disputa del Santo Sacramento*, mezclando a los personajes de una y otra. Véase la nota 121 de *La Vida de los más excelentes...*, op. cit., en el apéndice, p. 136.

³⁵⁶ VASARI, Giorgio, “Rafael”, *La Vida de los más excelentes pintores...*, op. cit. Véase en el apéndice, pp. 90-91.

personajes. Platón y Aristóteles están en el centro ideal de la perspectiva de toda la composición encuadrados en el fondo del cielo por el último arco. A la izquierda Sócrates (cuya cabeza ha sido copiada de una gema antigua que aun se conserva en Florencia) conversando con Alcibiades (o quizás Alejandro Magno) armado y con un casco, Mas abajo, también están situados en este lado, Epicuro y el viejo Pitágoras escribe números sobre un grueso volumen, mientras que el joven le ayuda sosteniendo delante de él una tabla; recostado en los peldaños con la escudilla es Diógenes, mientras que apoyado en un bloque de mármol, ensimismado en escribir en una hoja, se halla el filósofo pesimista Heráclito, que parece ser Miguel Ángel, quien estaba pintando por aquellos años la contigua Capilla Sixtina.

A la derecha, se pueden ver Euclides que enseña geometría a sus alumnos, Zoroastro con el globo celeste, Tolomeo con el terráqueo, y por último, en el extremo derecho, el personaje con gorro es el autorretrato de Rafael y el anciano de gorra blanca podría ser su maestro Perugino (otros autores dicen que podría ser “el Sodoma” pero si hacemos cálculo con su fecha de nacimiento y la de la realización de la obra éste solo tendría 32 años, por lo que no parece que sea posible que sea el anciano que figura al lado del joven Rafael).

Continua Vasari: “Al lado está una figura de espaldas, que tiene una esfera celeste en la mano y representa a Zoroastro. Junto a ella se encuentra Rafael mismo, autor de la obra, que se pintó mirándose en un espejo. Es la suya una cabeza joven y de aspecto muy modesto, llena de agradable benevolencia; tiene puesto un gorro negro”³⁵⁷.

La configuración de la arquitectura del templo de la sabiduría, con los nichos de Apolo y Palas Atenea, como espacio renacentista y la representación de los sabios de la antigüedad como hombres contemporáneos de Rafael subrayan esta idea de continuidad entre el presente y el mundo antiguo: Leonardo representa a Platón, Bramante el arquitecto que hizo el proyecto para la basílica vaticana y que inspira la arquitectura que figura en la obra, a Euclides, Miguel Ángel a Heráclito y el mismo Rafael se retrata a la derecha, junto al que parece ser su maestro Perugino.

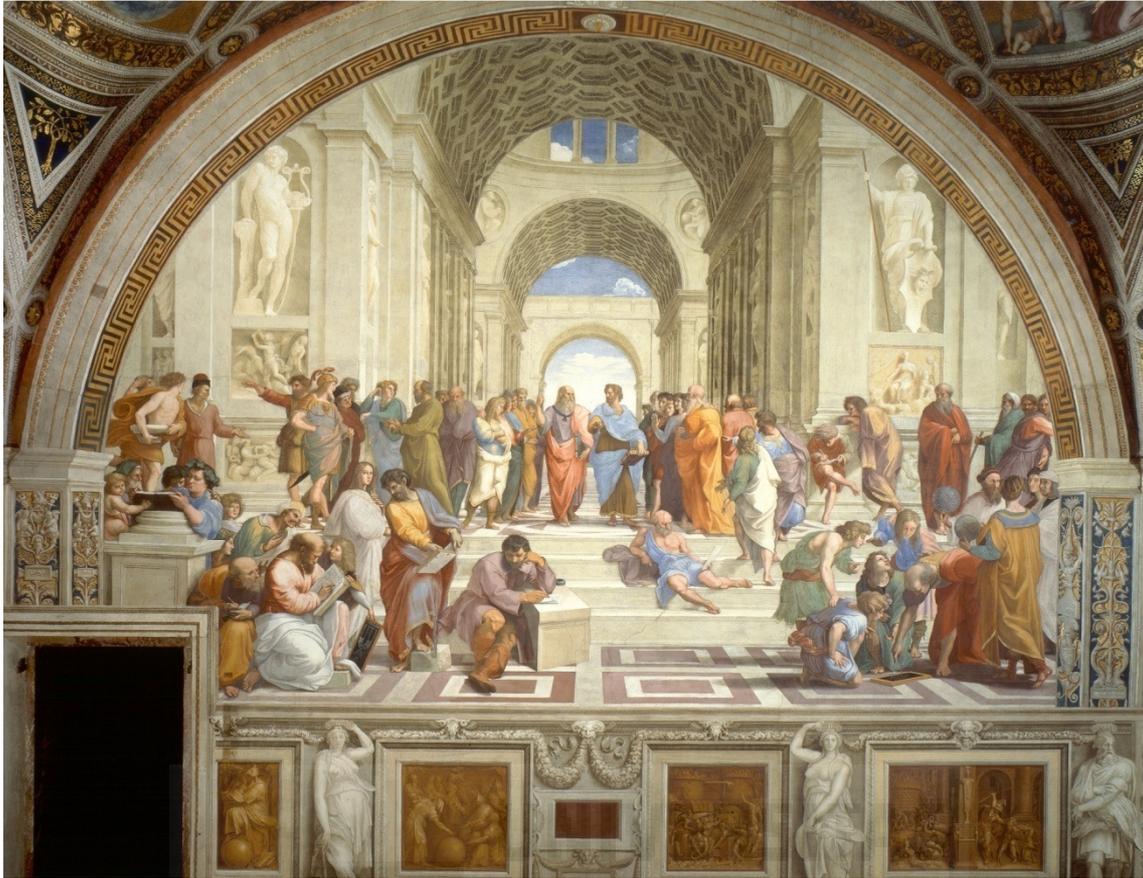
Rafael expresa también en esta obra la concepción propiamente renacentista de la obra artística entendida como discurso mental, no sólo traducido de forma visible, sino también como búsqueda de la "idea". Se ha querido ver en esta pintura una representación de las siete artes liberales. En el primer plano, a la izquierda: Gramática, Aritmética y Música, a la derecha: Geometría y Astronomía y en lo alto de la escalinata Retórica y Dialéctica. En definitiva una continuidad entre el conjunto del saber antiguo y moderno teniendo como protagonista al hombre.

Murió a los treinta y siete años de edad. Baldassare Castiglione escribió en su epitafio: “Tú despiertas celos a los dioses” (*Movisti Superum invidiam*).

Vasari termina su *Vida* diciendo: “... En suma, no vivió como un pintor, sino como un príncipe. Por lo tanto, ¡oh arte de la pintura!, podías entonces considerarte feliz, contando con un artífice que por su talento y sus costumbres te elevaba hasta el cielo. ¡Bienaventurado, realmente, podías decirte, ya que por las huellas de semejante hombre han visto luego tus alumnos cómo se debe vivir y lo que significa poseer a la vez el arte y la virtud!”³⁵⁸.

³⁵⁷ *Ibidem*, p. 91.

³⁵⁸ *Ibidem*, p. 101.



Rafael. *La Escuela de Atenas*, 1509-1510, fresco, base 770 cm. Stanza della Signatura, Palacio del Vaticano.



Rafael Sanzio: a la derecha autorretrato (26 años, con gorro verde) y su maestro Perugino (64 años), a la izquierda Tolomeo y de espaldas Zoroastro. Detalle de *La Escuela de Atenas*.



Rafael. *Autorretrato*, hacia 1504-1506. Óleo, 47,5 x 33 cm. Galería Uffizi, Florencia.



Rafael. *Autorretrato con un amigo*, hacia 1519. Óleo sobre lienzo, 99 x 83 cm. Museo Nacional del Louvre, París.

Existen dos autorretratos más de Rafael, realizados con la técnica de óleo. Uno fechado hacia 1504-1506 que se encuentra en la galería Uffizi. En el otro que aparece junto a un amigo, fue pintado cerca del 1519, un año antes de su muerte, y que actualmente se encuentra en el Museo del Louvre. Rafael es el personaje representado en segundo plano, mientras que el hombre que dirige su mirada hacia atrás podría ser su maestro de esgrima en referencia a la espada aunque también se ha especulado con diferentes nombres: su discípulo Polidoro da Caravaggio; Pietro Aretino; Giovanni Battista Branconio dell'Aquila, amigo del artista y ejecutor testamentario.

Miguel Ángel Buonarroti (Caprese 1475 – Roma 1564), el gran genio florentino: escultor, pintor, arquitecto y poeta; es, sin duda, el artista al que todos sus contemporáneos y artistas posteriores quisieron alcanzar. Después de Giotto y Leonardo, nadie esperaba la aparición de alguien superior, sin embargo, las obras de Miguel Ángel superaron todas las expectativas, idea que se mantiene hasta hoy. Sus primeros pasos serios en la pintura fueron en el estudio de Ghirlandaio, quien ya quedaba asombrado al ver sus creaciones juveniles que no imitaban a las suyas, como hacían otros discípulos de su academia.

Ya hemos visto el supuesto autorretrato que realizó en *La Piedad*, en la figura de Nicodemo (San José de Arimatea). Ahora nos detendremos en el *Juicio Final*, donde también incluye su imagen.

Veinticinco años después de pintar la bóveda, entre 1536 y 1541, Miguel Ángel volvió a la Capilla Sixtina para pintar el *Juicio Final*. El artista tenía más de sesenta años cuando desarrollaba este trabajo y, según se cree, tuvo bastantes crisis personales cosa que, por otra parte, parece que iba unido a su carácter apasionado.



Miguel Ángel. Frescos de la Capilla Sixtina. El Vaticano.



Miguel Ángel. Fresco del *Juicio Final* 1536-1541, Capilla Sixtina.

En el *Juicio Final*, sobre un fondo inmenso, se representa el comienzo del Juicio, donde numerosas figuras humanas representan los miles de millones de almas que habrán de comparecer ante el Juez el último día. Para reflejar esto, Miguel Ángel, pintó una gran acumulación de cuerpos desnudos que parecen flotar, expuestos en diferentes actitudes y escorzos.

Las figuras parecen girar en torno a la imagen de Cristo, con una sensación de inestabilidad y desequilibrio. Situado en el centro, el Dios justiciero, concebido como un antiguo dios mitológico, desnudo y de proporciones sobrehumanas. A su lado la Virgen, en una postura recogida y forzada que adelanta el Manierismo. Ambas figuras están rodeadas por un conjunto de santos, apóstoles y patriarcas que constituyen el primer grupo circular. A los lados de este grupo central diferentes mártires, vírgenes, bienaventurados y confesores de la Iglesia forman una segunda corona.

Según Vasari, Miguel Ángel dio “tanta fuerza a su pintura que verificó el dicho de Dante: *Muertos los muertos, vivos parecen los vivos*. Mostró en ese fresco la miseria de los condenados y la alegría de los bienaventurados”³⁵⁹.

A los pies de Cristo se sitúan dos santos que ocupan un lugar privilegiado: San Lorenzo, que porta la parrilla de su martirio, y San Bartolomé, con una piel que alude a su muerte. Miguel Ángel se autorretrata en el despojo de San Bartolomé.

“*Soy una bolsa de piel, repleta de huesos y nervios, mi rostro es la imagen del horror, ... las tan alabadas artes, de las que yo tanto supe, me han traído hasta aquí... soy como el tuétano en su funda, encerrado, pobre, solitario... la vivienda, que más parece una tumba, me impide remontar el vuelo... Quien haya comido o tomado una pócima deja sus heces delante de mi puerta, aprendí a distinguir el olor de los tipos de orinas en el canalillo, la pestilencia de los locos que vagan de noche de aquí para allá... Mi amiga es la melancolía, mi reposo el tormento. Yo sería bueno para la figura del bufón, con esta cabaña aquí en medio de los palacios, estoy consumido, desgarrado, roto por tanto esfuerzo... Pobre, viejo, sometido a otros. ¡Me desharé si no muerdo pronto!*”, se lamenta el artista en uno de sus últimos escritos³⁶⁰.

Aparte de su autorretrato, se han identificado gran número de rostros: Dante, Savonarola, Vittoria Colonna, Tommaso Cavalieri, el fiel criado Urbino, Julio II, Biagio, etc. Sobre éste último Vasari cuenta la siguiente anécdota: “Había realizado ya Miguel Ángel más de las tres cuartas partes del Juicio Final cuando fue a verlo el Papa Pablo. Y Messer Biagio da Cesena, maestro de ceremonias y persona escrupulosa, que estaba en la capilla con el Papa, interrogado acerca de su parecer sobre la obra, dijo que era muy escandaloso, en un lugar tan sagrado, haber hecho tantos desnudos que tan deshonestamente muestran sus vergüenzas y que no era obra para la capilla del Papa sino para una casa de baños o una hostería. Disgustó esto a Miguel Ángel y queriendo vengarse, apenas se fue Biagio pintó su retrato, de memoria, poniéndolo en el Infierno como imagen de Minos, con una gran serpiente enroscada en las piernas y sobre un montón de diablos. Fue inútil que Biagio pidiera al Papa y a Miguel Ángel que se borrara su retrato, pues lo dejó allí como recuerdo, donde aún se ve”³⁶¹. Dicen que cuando Biagio da Cesena llevó su queja al Papa, éste le contestó burlescamente: “Si el pintor te hubiera puesto en el Purgatorio habría hecho yo todo lo posible por sacarte de allí, pero como te ha colocado en el Infierno, es inútil que recurras a mí, porque en el Infierno *Nulla est redemptio*”³⁶².

³⁵⁹ VASARI, Giorgio, “Miguel Ángel”, *Vida de los más excelentes pintores...*, op. cit. Véase en el apéndice, p. 123.

³⁶⁰ MIGUEL ÁNGEL BUONARROTI, *Cartas*. Selección y traducción de David García López. Alianza Editorial, Madrid, 2008.

³⁶¹ VASARI, Giorgio, “Miguel Ángel”, *Vida de los más excelentes pintores...*, op. cit. Véase en el apéndice, p. 122.

³⁶² Comentario de Gaetano MILANESI, traductor de la obra de VASARI, *Vidas de los más excelentes pintores...*, op. cit. Véase la nota 153 en el apéndice, p. 137.

Charles de Tolnay en su biografía de Miguel Ángel reflexiona sobre el drama personal del artista: “Al igual que en la *Divina Comedia* Dante introduce en la estructura de su viaje a través del universo los ecos del amor por Beatriz, Miguel Ángel inserta el drama cósmico representado en torno al Juez su propia tragedia personal: el ‘rayo’ que parte de la mano amenazadora de Cristo cae diagonalmente hacia la derecha. Atraviesa primero la desollada piel de San Bartolomé, que se encuentra sentado a los pies del Juez, y a continuación la figura de un miserable paria, para finalizar en el cuerpo de uno de los Condenados, que se arroja de la barca al abismo. En la piel que San Bartolomé tiene en las manos se proyecta la máscara trágica del rostro de Miguel Ángel mismo. Así pues, el santo tiene entre las manos los restos mortales del artista. ¿Habría que ver en las otras dos figuras sobre las que cae el rayo el cumplimiento de una maldición que el artista sentía cernerse sobre su persona? En realidad parece como si con estas dos figuras Miguel Ángel hubiera querido encarnar dos fases sucesivas de un mismo acontecimiento. El alma sobre la que recae la maldición, tras dejar la envoltura mortal en las manos de San Bartolomé, se abisma en los infiernos.

Una vez aceptada la idea del ‘descendimiento al Infierno’ de Miguel Ángel, ¿es demasiado atrevido suponer que fuese Vittoria Colonna la mujer cuyo rostro –oculto bajo el amarillo velo de las viudas– puede verse detrás de San Lorenzo, y que mira piadosamente los restos mortales de Miguel Ángel? Semejante hipótesis puede apoyarse hasta cierto punto en algunos poemas de Miguel Ángel. Asimismo cabría suponer que el joven visto de perfil y retocado, que forma pareja con la mujer del velo amarillo y se encuentra justo detrás de San Bartolomé, es Cavalieri. Con las manos juntas, parece como si estuviese rezando por el descanso del alma de su amigo Miguel Ángel”³⁶³.

En el *Juicio Final* de Miguel Ángel se nota la influencia de los frescos de Luca Signorelli de la catedral de Orvieto, sobre todo por la forma tan violenta de tratar a las figuras. Sin embargo a la hora de autorretratarse, mientras Signorelli lo hace de forma tradicional: situándose en un extremo de la composición y mirando al espectador; Miguel Ángel lo hace en medio de la escena y en una piltrafa, en un deshecho humano, de una forma absolutamente nueva y que expresa de una forma extraordinaria su vida atormentada, su temperamento apasionado. El artista se encuentra viejo y desengañado de todo. En una carta de octubre de 1542, dirigida a su amigo Luigi del Riccio, escribe: “*La Pintura y la Escultura, el trabajo y la buena fe, han supuesto mi ruina, y ahora voy continuamente de mal en peor. ¡Mejor me habría ido de haberme dedicado, en mi juventud, a fabricar fósforos! No estaría ahora en tan mísero estado de ánimo*”³⁶⁴.

Rafael Argullol³⁶⁵ alude a este drama personal del artista afirmando: “Al autorretratarse, con los rasgos desencajados, en el pellejo de San Bartolomé, el artista dictamina sacrificialmente esa *enfermedad de la creación*³⁶⁶ que se incorporará, como piedra angular, al mito del artista moderno. Inevitablemente, una concepción del arte como la que tiene Miguel Ángel conlleva una visión de la creación como lucha sin cuartel. Lucha espiritual, pero también lucha física. Fuerza para abrir la materia y violencia para llegar a la forma. En ese combate por alcanzar la belleza perfecta, en esa insaciabilidad jalonada por las más sublimes creaciones y las más terribles desesperaciones reconocemos la tragedia de Miguel Ángel. Para ella sus contemporáneos encontraron una hermosa palabra: *terribilità*”.

³⁶³ TOLNAY, Charles de, *Miguel Ángel: Escultor, pintor y arquitecto*. Alianza Editorial, Madrid 1985, pp. 53-54.

³⁶⁴ En WITTKOWER, Rudolf, *La escultura: procesos y principios*, op., cit., p. 164.

³⁶⁵ ARGULLOL, Rafael, *Cuerpo y creación en Miguel Ángel*. Humanitas. Humanidades Médicas - Volumen I - Número 4 - Octubre-Diciembre del 2003. <http://www.fundacionmhm.org/pdf/Numero4/Articulos/articulo5.pdf>

³⁶⁶ Sobre la enfermedad de la creación consúltese: SANDBLOM, Philip, *Enfermedad y creación: cómo influye la enfermedad en la literatura, la pintura y la música*. Ed. Fondo de Cultura Económica (FCE) de España. Col. Tezontle / Ciudad de Méjico, 1995. KRAUS, Arnoldo, “Enfermedad y creación”. Los Universitarios, No. 007, abril 2001. Méjico, D. F.



Miguel Ángel, autorretrato en la piel de San Bartolomé detalle del *Juicio Final*, Capilla Sixtina, El Vaticano.

El semiólogo italiano Omar Calabrese³⁶⁷ va más lejos al afirmar que las seis palmas de mano que aparecen en los frescos (todas abiertas hacia el espectador) son iguales, por lo que cabe pensar que fueron realizadas con un mismo modelo y, agrega el autor algo que para él es evidente: el modelo tiene que ser el mismo Miguel Ángel. Calabrese llega a la conclusión de que la aparición de esa mano es un signo de lo que llama la *presencia del autor*, es decir, un conjunto de elementos que serviría para identificar al autor de la obra. Siguiendo el método de los estudios de Erwin Panofsky sobre iconología, deduce que, al igual que todas las obras de tradición pictórica clásica, la pintura de Miguel Ángel es "simbólica", porque esconde un *secreto oculto*: "La mano de Dios es en realidad la mano de Miguel Ángel, y por lo tanto se trataría de su autorretrato".

La mano pintada está minuciosamente dibujada, consta de una serie de líneas como podría tenerla cualquier mano humana. Por lo tanto, bien podría ser *leída* por medio de la quiromancia. Asegura Calabrese que, confrontando una buena cantidad de tratados de quiromancia coetáneos de Miguel Ángel, se puede concluir que "los elementos representados en la mano dan un retrato coherente: una personalidad sanguínea, aventurera, pasional, inteligente, de larguísima vida, creativa, amante del arte, fuerte, decidida, cuyo destino y existencia están ligados a la mente, y finalmente, poco propensa al sentimiento y al erotismo". Aunque la mano pintada fue restaurada entre 1565 y 1572, y también en nuestra época, puede afirmarse que las líneas se mantienen ya que fueron pintadas con gran firmeza y están profundamente grabadas.

Según este autor, en la Capilla Sixtina hay otros autorretratos extraños del pintor, ya no por medio de su mano sino del rostro: el de Jeremías, el de San Pablo, los dos condenados del ángulo inferior izquierdo del *Juicio Final*, pero sobre todo, el ya mencionado en la piel de Marsias, despellejado, en la mano de San Bartolomé. Hay asimismo retratos de personajes contemporáneos al pintor, como el poeta Pietro Aretino (en el rostro del mismo San Bartolomé), su amigo Tommaso Cavalieri, Dante y Beatriz, y como Minos, en el infierno, aquél delegado del Papa (Bagio da Cesena) que lo apurara para que finalizara las obras y que, según Vasari, criticó duramente sus desnudos por considerarlos poco apropiados para la capilla del Papa, cómo ya hemos mencionado.

La intención de Miguel Ángel de mostrarse a través de los distintos autorretratos transforma la obra en su conjunto, según Calabrese, en una biografía del artista, donde se juntan los personajes de los cuales estaba rodeado (sus contemporáneos, poetas, amigos, etc.) y también revela un cambio de actitud en los artistas del Renacimiento, que no se sienten ya como simples aunque respetados artesanos, sino que se consideran a sí mismos como "artistas, con dignidad como para dejar su firma".

Es un juego poético, muy típico de la cultura florentina de la época de Miguel Ángel, y para confirmarlo, el autor cita una obra muy apreciada en la Italia humanística, el *De ludo mundi* (1451) de Nicola Cusano, donde se afirma que el principio del hombre de cultura debe ser el de *serio ludere*, es decir, jugar haciendo algo serio o hacer algo serio jugando, como una manera de llegar a la perspicacia o a la agudeza. Es decir, que la obra tenía como último objetivo estar al servicio de un gusto, de una estética social.

Miguel Ángel en el *Juicio Final*, por el acento desesperado, por la atmósfera de tempestad y por su personalidad apasionada, se anticipa un siglo al Barroco; y con su *Autorretrato en el despojo de la piel de San Bartolomé* va más allá siendo un adelanto del Expresionismo del siglo XX.

³⁶⁷ CALABRESE, Omar, *Cómo se lee una obra de arte*. Ed. Cátedra, Madrid, 1999.

Para terminar este capítulo, vamos a ver dos curiosos autorretratos que ilustran muy bien como se independiza el autorretrato del tema principal para convertirse en un tema independiente. Los dos pertenecen a Perugino, del que ya hemos visto varios ejemplos³⁶⁸, y a su alumno Pinturicchio. En el autorretrato de este último se aprecia la clara influencia de su maestro.

Bernardino Pinturicchio (c. 1454-1513) pintor de la escuela de Umbria nace en Perugia en el seno de una familia pobre, como su amigo Perugino. De hecho, casi todos los artistas del Renacimiento son de origen humilde, debido a los prejuicios de la aristocracia en contra del trabajo manual. Parece que fue aprendiz en el taller de un joyero, lo que explicaría su permanente dedicación a los detalles. Aprendió con Fiorenzo di Lorenzo, aunque en 1473 ya demuestra la influencia, que perdurará siempre, de Perugino. Con este artista trabajó en los frescos de la Capilla Sixtina del Vaticano entre 1481 y 1482, utilizando una gran vivacidad cromática.

Se cree que Pinturicchio padecía una sordera congénita, hecho que quizás justifique su reputación de hombre quisquilloso. A diferencia de Perugino, nunca fue a Florencia y su participación en la decoración de la capilla Sixtina habría sido su primer gran encargo y el primero fuera de Perugia. Sin embargo, Pinturicchio aprendió rápido y en los años siguientes se encontraba constantemente en compañía de las figuras más importantes de su época. Según Neil Moore³⁶⁹, es un ejemplo del espectacular aumento del prestigio de personas de orígenes muy humildes que consiguen llegar hasta los niveles más altos que la sociedad de ese momento podía ofrecer. Por tanto, el arte era un vehículo formidable para la movilidad social: el pequeño aprendiz de joyero de la Perugia pobre, está por primera vez en el séquito del poderoso hermano del Papa, el cardenal Domenico della Rovere. Más tarde es solicitado por el Papa, Inocencio VIII, para hacer una serie de obras en el Vaticano. Aunque la ruptura más grande con sus orígenes le llega con la elección de Rodrigo Borgia como Alejandro VI.

Cree Moore que debía haber algo en el arte de Pinturicchio que encandiló a este Pontífice, ya que le encargó la decoración de su habitación privada, conocida como los aposentos Borgia. Aquí hay una escena de la *Resurrección* con el Papa Alejandro como un piadoso observador y una serie de paneles alegóricos dedicados a las artes. Esta estima, e incluso amistad, del Papa hacia el artista era compartida también por su hijo Cesar. En una carta que Cesar Borgia escribió en 1498, mientras acampaba en Deruta (ciudad de Umbría), decretó que se tratase a Pinturicchio como "uno de los nuestros".

Contratado por el cardenal Baglioni, en 1501, fue a Spello donde decoró la llamada Capilla Baglioni en Santa María Maggiore con historias de la Virgen que recuerdan los frescos vaticanos. En una de las escenas, concretamente en el fresco de la *Anunciación*, decora la estancia donde aparecen la Virgen y el Ángel con una serie de objetos entre los que incluye su autorretrato junto con una inscripción con su nombre, su apellido y su ciudad natal. Encima del autorretrato enmarcado, pinta un bodegón con varios libros, una vela y un tarro con un líquido. Por tanto, el artista introduce en esta obra el cuadro dentro del cuadro, de forma que su autorretrato se convierte en un objeto decorativo absolutamente independiente del resto de la escena y usa el *trompe l'oeil* de forma que parece un objeto real.

³⁶⁸ Véanse en las páginas 228 y 269.

³⁶⁹ MOORE, Neil, "Spello: Pinturicchio y Perugino". Extractos de la charla de Neil Moore, en la Galería Nacional de Victoria - febrero de 2007. En: http://www.livingitaly.com/Umbria_Art_Cities/umbria_spello.htm



Bernardino Pinturicchio. La *Anunciación*, 1501-1502. Fresco de la Capilla Baglioni en Santa Maria Maggiore, Spello. Detalle de su autorretrato (47 años) en la *Anunciación*.

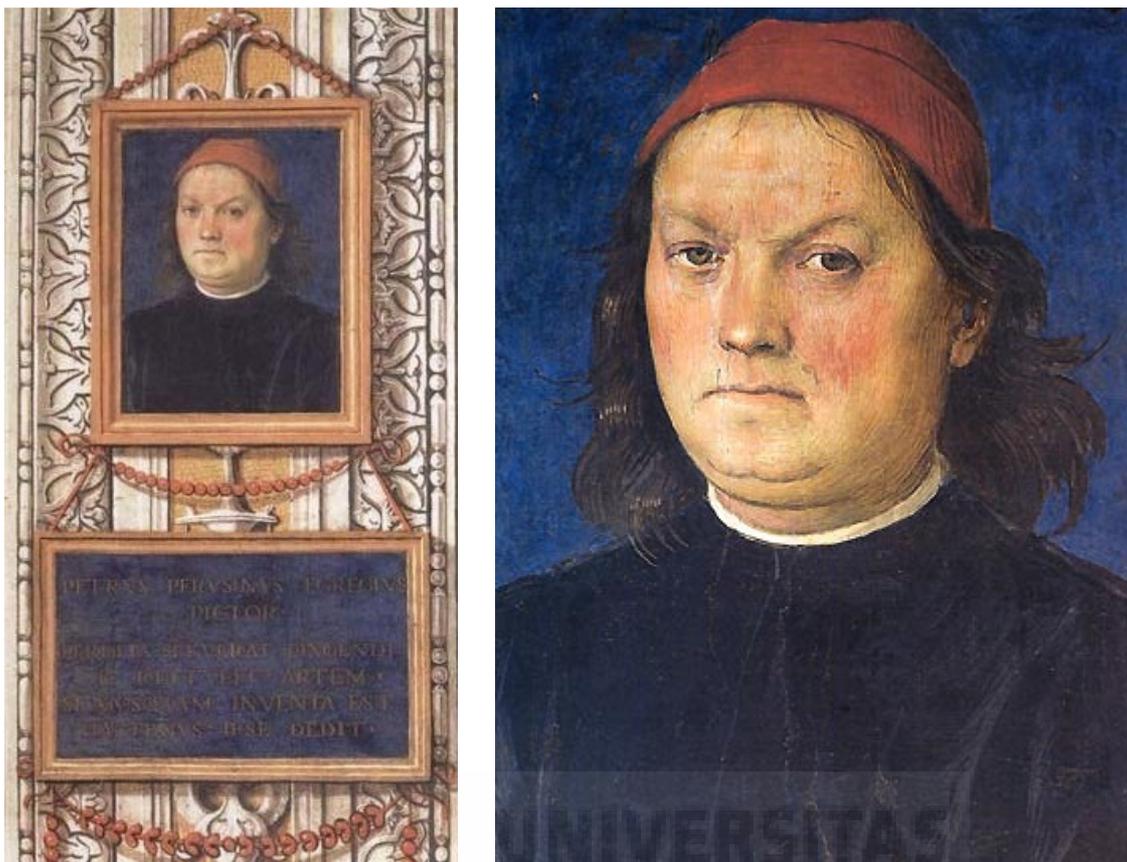
En esta imagen dentro de la imagen, Pinturicchio, siempre preocupado por los detalles, nos muestra lo bien que ha sabido adaptar la pasión flamenca por los objetos pequeños a la escala grande del fresco italiano, al mismo tiempo que utiliza su obra para cantar sus propias alabanzas.

Unos años antes de que Pinturicchio hiciese este autorretrato, **Pietro Perugino** (c. 1446-1523) hizo otro muy parecido que colocó el una de las columnas fingidas de la Sala de Audiencias del Colegio del Cambio de Perugia donde hizo la decoración con enormes frescos de temas alegóricos y sacros con la ayuda de sus alumnos Andrea d'Assisi y el joven Rafael.

La libertad, la prosperidad, una moneda fuerte y una universidad para rivalizar con las de Bolonia y Pavía hicieron que Perugia adquiriera confianza y quisiera competir con las grandes ciudades italianas. Por otra parte, los papas estaban en condiciones de explotar la rivalidad entre las facciones de los ciudadanos de a pie y la cada vez más poderosa nobleza. Perugia durante los siglos XIV y XV es casi una escenificación de las fantasías más salvajes, de la violencia y la pasión del Renacimiento italiano.

Los comerciantes del Gremio de cambistas de Perugia, encargaron a Perugino la pintura de las paredes de su Sala del Colegio del Cambio, un inmenso salón en el Palacio de los Priors, situado en el extremo norte de Corso Vannucci. Fue aquí, en la inmensa sala abovedada, donde Pietro Perugino empezó a trabajar en los frescos, hacia 1499. La idea de estos frescos es un intento de fundir los mejores impulsos de la antigüedad clásica con los valores esenciales del mundo cristiano. Según Jonathan Keates³⁷⁰, esta visión de lo pagano y lo cristiano es aún mayor si tenemos en cuenta que se había previsto y pintado en uno de los más turbulentos y sanguinarios momentos de la historia de Perugia, cuando los habitantes de la ciudad estaban violando casi a diario la santidad de los ideales contenidos en los frescos del Colegio del Cambio. Sin embargo, los frescos de Perugino están teñidos de una extraordinaria suavidad y elegancia.

³⁷⁰ KEATES, Jonathan, "Perugia: Perugino, Rafael, Pisano..." *Ciudades del Arte de La Umbría.*, Extracto de este libro en: www.livingitaly.com/Umbría_Art_Cities/umbría_assisi.htm



Pietro Perugino. Autorretrato c. 1499-1500 (unos 54 años), detalle del fresco en una pilastra fingida de la Sala de Cambio de Perugia. Ahora en Galerías de Pietro Perugino de su ciudad natal.

En la parte derecha de la sala se puede ver el autorretrato de Perugino en un panel: chato y de labios delgados, según Keates: como una persona moderna. Este autorretrato, como el de Pinturicchio, usando el *trompe l'oeil*, finge una obra independiente, enmarcada y colgada sobre una de las pilastra de la arquitectura, también fingida, del fresco. Un collar de cuentas, que parece real, lo adorna y una pizarra lleva inscrito en latín:

*PETRUS PERUSINUS EGREGIUS / PICTOR / PERDITA SI FUERAT
PINGENDI / HIC RETTULIT ARTEM / SI NUSQUAM INVENTA EST / HACTENUS
IPSE DEDIT*³⁷¹. “Excelente Pietro de Perugia, pintor, si algo se perdió en la pintura que se restablezca, si algo se ha inventado él ayudó”³⁷².

En febrero de 1499 se registraron los primeros pagos a Pietro Perugino, que trabajaría de forma continua durante todo el año. La terminación del trabajo se realizó en 1500, según consta en un panel a la derecha de la Sala, en un pilar fingido en frente de donde pintó su autorretrato. Por estas fechas Perugino ya era famoso en su tierra. En 1485, el artista fue nombrado ciudadano honorario de Perugia, lo que nos revela el gran prestigio que había adquirido.

³⁷¹ Inscripción en: SCARPELLINI, Pietro, *Perugino*. Ed. Electa, Milán, 1984, pág. 98-99. Información obtenida en: ENENKEL, K. A. E.; JONG-CRANE, Betsy de; PETRARCA, Francesco; LIEBREGTS, P. Th. M. G., *Modelling the individual: biography and portrait in the Renaissance*, with a critical edition of Petrarch's "Letter to posterity" Publicado por Rodopi, 1998, p. 55. Libro digitalizado en: books.google.es/books?isbn=9042007826...

³⁷² Traducción de la inscripción en: english.perugino.it/canale.asp?id=288 - 23k

Tanto el autorretrato de Perugino como el de Pinturicchio parecen realmente retratos exentos colgados en la pared pero, aunque no es así. Ya por estas fechas, en 1493, el artista alemán Dürero hacía su *Autorretrato con flor de cardo*, siendo el primero que se conoce de forma exenta, firmado y fechado, como veremos en el último tramo de esta tesis.

Aquí damos por finalizado este apartado sobre el autorretrato introducido en los frescos, donde hemos visto las diferentes opciones que los artistas van usando para representarse a sí mismo. A partir de estas fechas el autorretrato se independiza, se convierte en exento y con el retrato forma un nuevo género. Esto sucede sobre todo por el surgimiento del humanismo que se produce en este periodo, el auge de la burguesía que encarga sus retratos y la nueva valoración del artista como persona intelectual, incluso a veces considerado como genios, que por fin es reconocido a nivel individual y social.

Convertido el ser humano en el eje de las expresiones artísticas, el retrato pasa a ser un objetivo importante para el artista. En el Renacimiento vemos surgir las características de la personalidad del modelo, sus rasgos, su temperamento, su entorno y la trascendencia de la posición social de aquellos personajes de alto rango. Así mismo el autorretrato cobra importancia porque el mismo artista reconoce su valor, que proyecta a la sociedad que representa. El artista adquiere conciencia de creador y firma sus obras.

Por otra parte, en Florencia, entre los años 1491-1498, bajo la influencia de Savonarola y de una reacción contraria a la introducción de retratos en las escenas religiosas e históricas, tendencia seguida temporalmente por Leonardo, Miguel Ángel, Rafael, etc. Algunos de los retratos que invadían los frescos y los cuadros del altar fueron borrados. Leonardo proclamaba que el retrato no debía mezclarse con "la pintura histórica".

De esta forma el retrato abandona los frescos y los cuadros religiosos para instalarse casi exclusivamente al cuadro de caballete, por lo tanto portátil, de propiedad exclusiva de aquel que lo encarga y completamente libre e independiente. Estos se usaban habitualmente como ofrenda para concertar una boda o como regalo. Más adelante veremos el *Autorretrato con flor de cardo*³⁷³ que Dürero hizo su con este fin.

A pesar de la aparición del retrato exento a finales del siglo XV, muchos artistas se siguen introduciendo en escenas a lo largo de todos los tiempos. Por ejemplo: Veronés en *Las Bodas de Caná* (1563)³⁷⁴ se autorretrata con sus colegas: Veronés está tocando la viola acompañado por Tintoretto y por Tiziano, que toca el bajo. El Greco se autorretrata en *El Entierro del Conde Orgaz* (1586-88) junto a su hijo. Caravaggio (1573-1610) se autorretrata en las cabezas degolladas de sus obras religiosas e históricas, como en *la cabeza de Goliath* y en *la cabeza del Bautista* o entre la gente en el *Martirio de San Mateo*. Velázquez aparece en *La Rendición de Breda* o *Las Lanzas* (1634-35) y en *Las Meninas* (1656-57). Goya se autorretrata en *La Familia de Carlos IV* (1800) y en *El Conde de Floridablanca* (1783). Angélica Kauffmann se autorretrata con la *Poesía* y entre el *Arte de la Música y la Pintura* (1791) y Delacroix en *La Libertad guiando al pueblo* (1830)...³⁷⁵.

³⁷³ Véase en la página 296.

³⁷⁴ *Ibidem*, p. 12.

³⁷⁵ *Ibidem*, pp. 30-33.

V.3 Otros autorretratos dentro de la pintura

Ahora nos ocuparemos de aquellos autorretratos que abandonando las composiciones religiosas e históricas, se presentan como obra autónoma: primero hablaremos de dos tablas donde aparecen sus autores con sus colegas; después comentaremos dos medallones con los retratos de sus autores; para seguir con supuestas autorrepresentaciones de títulos impersonales; y terminaremos con los autorretratos fechados y firmados de Alberto Durero, los primeros como tales que se conocen.

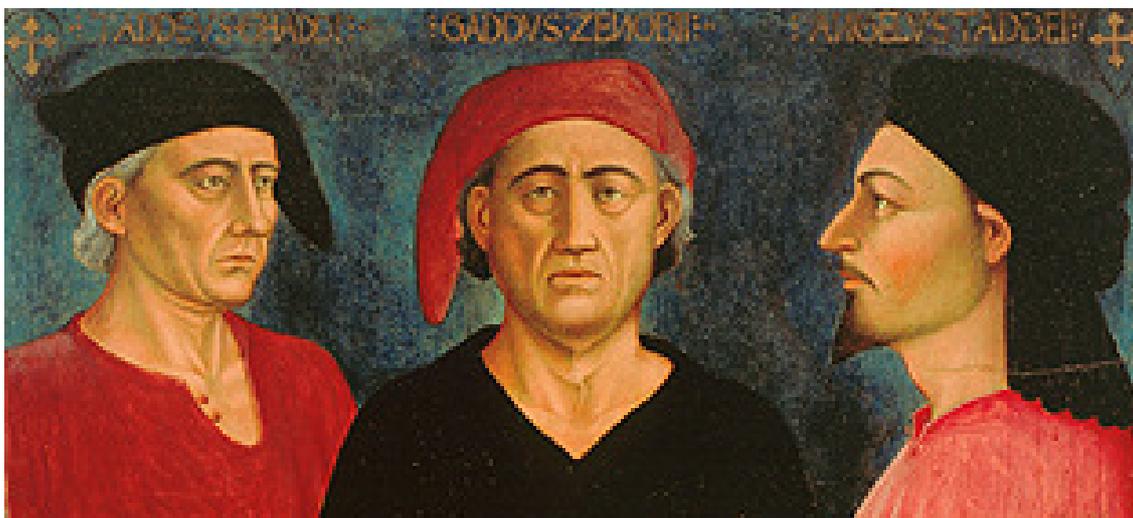
V.3.1 Con los colegas e inscripción identificativa

En el Renacimiento el reconocimiento del artista se eleva a alturas desconocidas hasta entonces. Esto hizo que se iniciara la práctica de los autorretratos en los cuales el artista se mostraba a sí mismo como creador, al mismo tiempo que su profesión adquiría mayor estatus social.

Uno de los primeros autorretratos elaborados con esta conciencia es el del pintor florentino **Agnolo Gaddi** (c.1345-1396), pintado hacia 1380 con ténpera sobre madera. En la actualidad se encuentra en la Galería Uffizi, en Florencia.

Agnolo Gaddi se autorretrata junto a su padre Taddeo, que fue alumnos de Giotto, y su hermano Gaddo, también artista. En este autorretrato, el autor se acompaña de sus colegas, que en este caso son también su familia. El hecho de que varios miembros de una misma familia sean artistas no es extraño ya que en esta época, influida por el gótico tardío, funcionaban aún los gremios y talleres en donde, en muchos casos, trabajaba todo el grupo familiar.

Fecha hacia 1450, encontramos una obra otorgada a otro pintor florentino, **Paolo Uccello** (1397-1475) destacado por sus innovaciones en el uso de escorzos y de la perspectiva lineal. Uccello se autorretrata (el segundo empezando por la izquierda) con Giotto, Donatello, Manetti y Brunelleschi en *Los cinco Maestros del Renacimiento florentino*, obra pintada con ténpera sobre tabla de 42 x 210 cm (Museo del Louvre). En el borde inferior de la tabla hay una inscripción: “Los cinco Maestros del Renacimiento florentino, padres de la perspectiva”.



Autorretrato de **Agnolo Gaddi** (a la derecha de perfil) junto a su hermano Gaddo y su padre Taddeo, pintado hacia 1380. Ténpera sobre madera 47 x 89 cm. Galería Uffizi, Florencia.

Refiriéndose a esta obra, Vasari se contradice en las diferentes ediciones de sus *Vidas*. Mientras que en la primera edición de 1550 editada por Lorenzo Torrentino, llamada la edición "Torrentina", Vasari termina la *Vida* de Masaccio mencionando un epitafio que reconoce a este artista como el autor de los retratos de los cinco maestros:

“Y sí bien entonces no se le colocó el sepulcro, por estar poco considerado en vida, sin embargo después de muerto lo han honrado con estos epitafios: Y los autores mas excelentes, al conocer muy bien su virtud le dieron elogios por agregar a la pintura vivacidad de colores, ‘terribilità’ al dibujo, gran relieve en las figuras y tratándolas en escorzo, afirmando universalmente que desde Giotto entre todos los viejos maestros Masaccio es el mas moderno que se haya visto; y que mostró su juicio, casi como un testamento, cinco testigos (retratos) hace él, donde para el aumento hecho en los miembros tenía que tener proporción en el grado de aquéllos: dejándolos en un tabla de su mano, hoy en la casa de Giuliano de San Gallo en Florencia, Los retratos muy vivos, son estos: Giotto por el principio de la pintura; por la escultura Donato; Filippo Brunelleschi por la arquitectura; y Paulo Uccello por los animales y por la perspectiva; y entre estos Antonio Manetti muy excelente matemático de su tiempo”³⁷⁶. (Epitafio de Masaccio, colocado en su tumba después de su muerte).

En la segunda edición de la obra, del año 1568, editada por los Giunti, Vasari rectifica su primera edición quitando el epitafio de Masaccio y otorgando la autoría de la tabla a Uccello. En la *Vida* de este artista escribe:

"Aunque era un individuo de hábitos retraídos, admiraba el talento de los artistas y para dejar el recuerdo de algunos de ellos a la posteridad, pintó con su propia mano, en una larga tabla, los retratos de cinco hombres prominentes, que conservaba en su casa: uno era Giotto, pintor, lumbrera y padre del arte; Filippo di ser Brunelleschi representaba a la arquitectura, Donatello a la escultura; Paolo Uccello mismo a la perspectiva y la pintura de animales, y Giovanni Manetti (Antonio Manetti -le corrige Gaetano Milanesi en las notas-), su amigo, con quien platicaba bastante y comentaba las cosas de Euclides y las matemáticas"³⁷⁷.

Es posible que esta obra fuera iniciada por Uccello y más tarde terminada por otro pintor.



Paolo Uccello: Giotto, Uccello, Donatello, Manetti y Brunelleschi, “*Los cinco Maestros del Renacimiento florentino*”, hacia 1450. Témpera sobre madera 42 X 210 cm. Museo del Louvre.

³⁷⁶ VASARI, Giorgio, “Masaccio” *Vida de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*. Véase el apéndice, p. 30.

³⁷⁷ *Ibidem*, p. 25.

El autorretrato con colegas es bastante frecuente, quizás se haga para demostrar amistad o admiración hacia ellos o para revalorizar la profesión. Sea como fuere, lo cierto es que son muchos los autorretratos que responden a esta tipología como hemos podido comprobar en estas páginas³⁷⁸.

V.3.2 Autorretratos en medallones

De esta época, hacia 1450, también se conserva un medallón realizado con esmalte donde figura el autorretrato del francés **Jean Fouquet** (Tours, c. 1416-1480).

Según Francastel³⁷⁹, ya en la Baja Antigüedad se hacían retratos sobre cristal dorado, medallones que se usaban como fondos de tazas o copas, para decorar las tumbas o como colgantes para recordar a un ser querido. En esta ocasión, el medallón puede tener como función el reconocimiento de su creador, pues además del autorretrato lleva inscrito su nombre.

Fouquet (o Foucquet) nació en Tours. Allí estudió arte y es probable que continuara sus estudios en París e Italia. Fue pintor de cámara de Carlos VII y posteriormente de Luis XI. A Fouquet se le considera fundador de la escuela francesa de pintura. Siguió el estilo de pintores flamencos como Hubert y Jan van Eyck, y de pintores y escultores florentinos, especialmente de Fra Angélico. Por esto es considerado el artista responsable de introducir elementos de la pintura renacentista italiana a la francesa. Realizó retratos, entre los que se encuentra este autorretrato, y pinturas religiosas. También fue iluminador de manuscritos miniados.



Jean Fouquet, *Autorretrato* (34 años), c. 1450. Medallón en esmalte negro y dorado, 6,8 cm de diámetro, Museo del Louvre, París.

³⁷⁸ Véanse las páginas 106-113 de este trabajo y el apéndice de imágenes, pp. 12 y 13.

³⁷⁹ FRANCASTEL, Galiano y Pierre. *El retrato*, Ed. Cátedra, Madrid, 1995.



Sofonisba Anguissola. Autorretrato (23 años), c. 1555. Óleo esmaltado 8,2 x 6,3 cm de diámetro. Museo de Bellas Artes, Boston.

Hacia 1555, Sofonisba Anguissola se autorretrata en una medalla de 8,2 x 6,3 cm realizada con óleo esmaltado. Este colgante se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Boston. Sofonisba Anguissola (1532-1625) nació en Cremona, Italia y se especializó en retratos. Contemporánea de Miguel Ángel, quien fue su consejero, a los veintiséis años era ya tan conocida que la invitaron a formar parte de los pintores de la corte de Felipe II en España, donde pasó los años de 1560 a 1570 como pintora oficial de la corte. Pintó retratos de familia, escenas religiosas y un gran número de autorretratos debido a que su imagen era muy solicitada por la fama que había obtenido.

A diferencia de otras pintoras de esa época, Sofonisba no provenía de una familia de artistas y su aprendizaje con pintores locales estableció un importante precedente, animando a los maestros a aceptar a mujeres como alumnas.

Sofonisba Anguissola tuvo una larga vida dedicada a la pintura y fue una de las pocas mujeres que se atrevió a retratarse a edad avanzada. En el autorretrato de 1620 contaba con ochenta y ocho años³⁸⁰.

V.3.3 Supuestos autorretratos exentos con títulos impersonales

Empezaremos este punto con la escuela de los antiguos Países Bajos donde, en el siglo XV, surge uno de los primeros supuestos autorretratos ya independientes de las obras religiosas. El autorretrato exento tiene un origen similar al retrato.

Tanto los papas como las personas particulares, cuando financiaban las decoraciones de las iglesias, exigían figurar en el conjunto de las representaciones sagradas. Estos retratos van desde algún elemento simbólico, acompañado del nombre del interesado, hasta retratos individuales independientes, aunque muy estilizados. Poco a poco la figura del donante va ganando terreno, hasta conseguir independizarse del resto del cuadro religioso, creándose así el retrato como género. De igual manera, el autorretrato pasa, de ocupar un segundo plano en las composiciones religiosas e históricas, a conseguir un carácter autónomo.

El supuesto autorretrato de Jean van Eyck (Bélgica, c. 1385-1441) puede considerarse uno de los primeros intentos de autorretrato independiente, aunque enmascarado por un título impersonal. No obstante, las opiniones difieren.

En *El hombre del turbante rojo* el retratado aparece mirando al espectador. Esto indica que el modelo está mirando al retratista mientras éste trabaja, es la mejor forma de mantener el interés y de que el retratado no caiga en el tedio que supone el posar de forma prolongada. Por otro lado, el modelo se reconoce mejor porque es como habitualmente se ve él mismo en el espejo y el modo más simple y directo de tender un puente psicológico entre la obra y el espectador.

³⁸⁰ Véase este autorretrato en el apéndice de imágenes, p. 10.

El hecho de mirar al espectador ha dado pie a que ciertos teóricos del arte piensen, al estudiar algunas obras, que éstas se podrían tratar de autorretratos. Ya hemos visto que en muchos casos es así, aunque no en todos.

El hombre del turbante rojo (National Gallery de Londres) es un óleo sobre tabla de 25,5 x 19 cm, fechado el 21 de octubre de 1433. En la parte baja del marco, que es el original de la época, hay una inscripción que nos informa de quien fue el autor de la obra y la fecha en que fue realizada: JOH[ann]ES DE EYCK ME FECIT AN[n]O MCCCC. 33. 21. OCTOBRIS; y más abajo la frase: A-C ICHX XAN (*Als ich Kan*), o lo que es lo mismo "lo mejor que puedo".



Jan van Eyck. *El hombre del turbante rojo*, 1433, autorretrato? (48 años). Óleo sobre tabla, 25,5x19 cm. National Gallery, Londres.

Acerca del misterioso personaje, Weale (1908)³⁸¹ aseveraba: "Al parecer, es un acomodado mercader de unos sesenta y cinco años de edad". Más tarde Weale (1912)³⁸² cambia de opinión asegurando que podría tratarse del suegro de Jan, basándose en el supuesto parecido con los rasgos de su esposa Margarita en el retrato de Bruselas.

Según Émile Durand-Gréville (1906)³⁸³ se trataría de un autorretrato de la época en la que el pintor contaba unos cuarenta y siete años, basándose en la idea de que los ojos escudriñadores de este individuo y el desenfadado de su exuberante tocado, no cuadran mal con la imagen del artista. En todo caso, parece que es una persona de la burguesía media acomodada, vestido con sobriedad, pero con cierto lujo. Destaca el turbante que le da nombre y cuyo color implica características de riqueza. La cabeza es de rasgos enérgicos y firmes.

En 1434, un año después de realizar *El hombre del turbante rojo*, Jan Van Eyck hizo otro posible autorretrato, más conceptual, donde el artista utiliza el juego del espejo para introducirse en la escena. Se trata de la obra conocida como *Giovanni Arnolfini y su esposa* (National Gallery de Londres).

Esta obra podría tomarse como un certificado matrimonial de la época, donde se observan muchos detalles alegóricos y simbólicos que revelan el carácter sagrado de la ceremonia. Todos los elementos portadores de sentido amplifican el tema central. Van Eyck nos presenta la reconstrucción metódica de un verdadero ambiente burgués de la pintura realista, pero también es una imagen simbólica, una pintura profana cargada de elementos sagrados.

Dejando de lado el tema principal, a nosotros lo que más nos interesa es la firma y el espejo situado en el fondo de la escena. La firma, por su posición, por su redacción y por su rúbrica: "Jan van Eyck estuvo aquí" (*Johannes de eyck fuit hic. / 1434*). Es el testimonio escrito de un testigo del acto celebrado, pero también atestigua la "presencia" del artista y, por supuesto, la autoría de la obra.

³⁸¹ WEALE, Willian Henry James, *Hubert and John Van Eyck, their life and work*. Londres-Nueva York: John Lane, 1908.

³⁸² WEALE, Willian Henry James, *Van Eyck's art*, Londres / Nueva York: John Lane, 1912.

³⁸³ DURAND-GRÉVILLE, Émile, "Les primitifs flamands a l'exposition de Guildhall" *Les arts anciens de Flandre*, 1906.



Jan van Eyck, *Giovanni Arnolfini y su esposa*, 1434. Óleo sobre tabla, 82x60 cm. National Gallery de Londres.



Jan van Eyck, posible autorretrato en el espejo, e inscripción identificativa. *Retrato del matrimonio Arnolfini* (detalle).

En nuestra opinión, la firma constituye una primera forma de autorretrato que podríamos llamar “conceptual”, aunque este término no se aplica en el arte hasta que a mediados del siglo XX surge esta corriente artística. Es curioso observar cómo a medida que aparecen nuevas tendencias en el arte se puede hacer una relectura de las obras del pasado para llegar a la conclusión de que muchas veces aquello que nos parecía novedoso ya se aplicaba, de forma más o menos explícita, en el pasado.

Bajo la firma, un espejo redondo y convexo refleja en una reducida imagen curva pero de gran precisión la escena vista desde atrás, descubriéndonos la presencia de dos personas que están delante de la puerta; una de ellas sin duda es el propio Van Eyck, probablemente el hombre vestido de azul y portador de un turbante del mismo color.

Con el espejo el artista crea un interesante precedente que es, entre otras cosas, una búsqueda para superar las dos dimensiones que en el espacio pictórico se impone a la hora de la representación. Van Eyck aprovecha la tridimensionalidad que el espejo le ofrece para aparecer dentro de su obra integrado dentro del espacio virtual representado.

Muchos artistas siguiendo el ejemplo de Van Eyck han incorporado el juego del espejo en sus obras con este fin, como: Velázquez en *Las Meninas*, Escher en *The World of Escher*, Dalí en *Dalí pintando a Gala de espaldas* o Picasso en su *Autorretrato en el estudio*, entre otros³⁸⁴.

En España tenemos un autorretrato tradicionalmente atribuido a **Pedro Berruguete** en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid. Berruguete nació en Paredes de Nava (Palencia, 1450-1504), tras iniciar su formación en Castilla, la completó en los Países Bajos, probablemente con Justo de Gante (Joos van Wassenhove). Con este artista trabajó en la Corte de Federico de Montefeltro en Urbino, donde también coincidió con los italianos Piero della Francesca y Francesco di Giorgio Martini. Berruguete fue el principal introductor de la estética del primer renacimiento en la escuela española.

³⁸⁴ Véase el apéndice de imágenes, pp. 4, 5, 18 y 19.

Según afirma Gaya Nuño: “es esta tabla aún dentro del gran mundillo cuatrocentista de Pedro Berruguete la figura más viva, enérgica y elocuente. Es también el primer español que puso escuela de pintura en Italia. Y aún se deja ver la expresiva alegría del primer renacimiento itálico, en que todo era claro alegre y optimista, como la pintura del extraordinario Berruguete, cabeza de toda la familia de artistas”³⁸⁵.

El autorretrato de Pedro Berruguete, de tres cuartos y con birrete negro, lleva en el reverso del cuadro escenas del llanto de la Virgen, Magdalena y San Juan, y el cuerpo de Cristo al pie de la cruz. Estas anotaciones sugieren que este autorretrato se hizo con la intención de formar parte de una obra religiosa.

Éste podría ser el primer trabajo realizado en España a la vuelta de su viaje de Italia. Berruguete se representa a sí mismo cuando contaba unos treinta años de edad con un buen modelado y una cuidadosa ejecución del cabello y los paños, en una imagen a la manera, tantas veces repetida, de los autorretratos italianos, aunque su obra pertenece al estilo hispano-flamenco.

Su supuesto autorretrato es una pintura de color brillante; con fondo verdoso, que contrasta con la tez rojiza del personaje; y cubierto un birrete de fieltro negro. Gaya Nuño dice de él: “No puede ser sino autorretrato este cuadro admirable, ni nadie dudaría que se debe a la mano de Berruguete. Aquí nuestro Pietro Spagnolo es el sólido castellano de Paredes de Nava”³⁸⁶.



Pedro Berruguete, *Retrato*, 1478. Posible autorretrato, óleo sobre tabla, 35,5x24 cm. Museo Lázaro Galdiano, Madrid.

De **Leonardo da Vinci** (1452-1519) tenemos dos supuestos autorretratos: un dibujo en sanguina, unánimemente aceptado, y otro que en la actualidad se está estudiando para saber si es o no la imagen del propio artista.

El *Autorretrato* de Leonardo, es uno de los dibujos más conocidos del genial pintor italiano. Fue realizado hacia 1512, cuando Leonardo tenía sesenta años, con tiza roja sobre papel, y cuyas medidas son: 33 cm de alto por 21,6 de ancho.

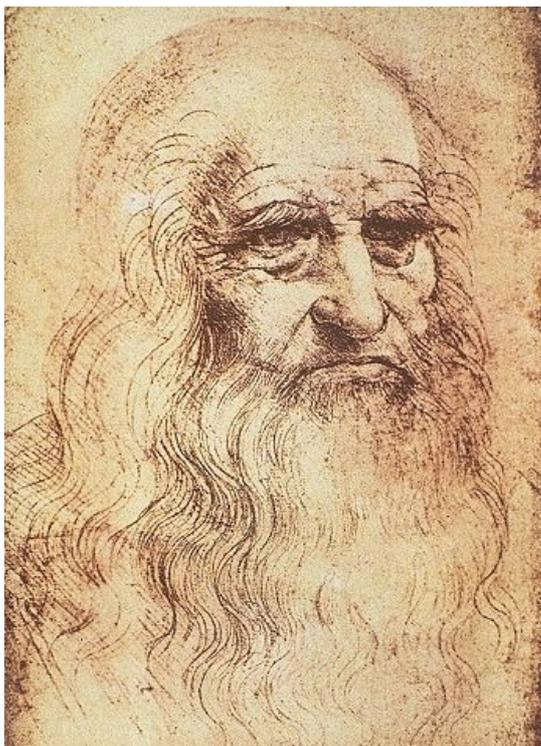
Según Kenneth Clark: “Leonardo se representa a sí mismo como persona de edad avanzada aunque sabemos que representaba una edad mayor de la que tenía”³⁸⁷. Clark opina que este autorretrato nada revela sobre la verdadera personalidad del artista, si no que más bien representa el rostro de un gran hombre, de un sabio. Clark asegura también que “los dibujos personales y libres del artista nos permiten conocer su verdadero genio más profundamente que las grandes composiciones formales”³⁸⁸.

³⁸⁵ GAYA NUÑO, Juan Antonio, *Autorretratos de Artistas Españoles*, Librería Editorial Argos, Barcelona 1950, p. 16. (En RINCÓN GARCÍA, Wifredo. *El autorretrato en la pintura española: De Goya a Picasso*. Fundación Cultural MAFRE Vida, Madrid, 1991).

³⁸⁶ *Ibidem*.

³⁸⁷ CLARK, Kenneth. *Leonardo da Vinci*. Alianza Editorial, Madrid, 1986, p. 134.

³⁸⁸ *Ibidem*, p. 14.



Leonardo da Vinci, *Autorretrato*, c. 1512, (unos 60 años). Tiza roja sobre papel, 33x21,6 cm. Biblioteca Real de Turín.



Leonardo da Vinci, posible autorretrato (en estudio), oculto entre las páginas del “Código sobre el vuelo de los pájaros”. c. 1482-1489.

Este autorretrato tiene una historia realmente sorprendente: a la muerte de Leonardo, cayó en manos de Francesco Melzi, su fiel colaborador, que había heredado todos los manuscritos y los dibujos. Vasari en su *Vida*, al referirse a sus esbozos, lo relata así: “Gran parte de las hojas de esta anatomía están en poder de Messer Francesco de Melzi, gentilhombre milanés, que guarda celosamente estos dibujos. En tiempos de nuestro pintor era un niño encantador, por quien Leonardo sentía gran afecto, y en la actualidad es un hermoso y cortés anciano, que posee también un retrato de Leonardo, de feliz memoria”³⁸⁹.

A la muerte de Melzi, toda la colección se dispersó entre sus hijos y este retrato fue cedido o vendido y no se supo más de él. Reapareció a principios del siglo XIX en Milán. La confirmación viene del hecho de que había sido copiado y reproducido en una grabación para un libro, y desaparece nuevamente hasta 1840 cuando un coleccionista, que lo había comprado quizá en Inglaterra o en Francia, lo vendió a Carlos Alberto de Saboya, junto a dibujos de otros grandes artistas como Rafael y Miguel Ángel. Desde entonces permanece en la Biblioteca Real de Turín.

Recientemente ha saltado la noticia de la aparición de un posible autorretrato de Leonardo oculto entre las páginas del “Código sobre el vuelo de los pájaros”. Piero Angela, un conocido periodista científico italiano ha explicado cómo descubrió en la décima página de dicho código, entre la escritura del artista, una nariz dibujada con sanguina, el color que usaba Leonardo para algunos de sus diseños. Angela explica cómo su amigo, el profesor italiano Carlo Pedretti, uno de los máximos estudiosos del genial artista, había intentado sacar a la luz esta imagen en 1975, pero no había sido posible debido a que la tecnología aún no lo permitía. Por lo que Angela llevó la página a los laboratorios de la RAI y de la policía científica, quienes descubrieron, con las

³⁸⁹ VASARI, Giorgio, “Leonardo”, *Vida de los más excelentes pintores...*, op. cit., p. 83.

actuales técnicas, que en el fondo de la página, que después había sido reutilizada para escribir las teorías de Leonardo, se había dibujado con anterioridad un rostro de un joven. Un hombre de ojos claros y mirada penetrante, barba corta, pelo largo y labios finos, que había estado oculto durante cinco siglos entre las líneas del Códice.

Al comparar este rostro con el autorretrato de 1512 de la Biblioteca Real de Turín, y tras aplicar las técnicas utilizadas por la policía para envejecer o rejuvenecer a las personas, Piero Angela exclamó: "el resultado fue impresionante, parecían dos hermanos". Angela añadió que también se ha pedido opinión a un cirujano maxilofacial, Giuseppe Leopizzi, "quien ha considerado posible que los dos rostros pertenezcan a dos épocas de la vida de un hombre"³⁹⁰.

No se ha podido conocer aún una fecha precisa de la realización de este posible autorretrato. Piero Angela afirma: "Creemos que, debido a otros dibujos que están en las ocho páginas centrales de ese códice, Leonardo utilizó estas hojas entre 1482 y 1489, cuando residía en Milán en la corte de Ludovico el Moro. Después esas páginas fueron recicladas por el artista para escribir este Códice"³⁹¹. Si se confirman estas fechas el artista contaría con una edad entre treinta y treinta y siete años.

Presentamos aquí este hallazgo con gran interés pero también con muchos interrogantes y ahora tendrán que ser los expertos quienes den su opinión sobre si este dibujo fue realmente pintado por Leonardo y si corresponde a su propia imagen.

V.3.4 Alberto Dürero: primeros autorretratos exentos firmados y fechados

Hasta aquí hemos visto cómo los artistas se limitan a autorrepresentarse como un elemento más dentro de una composición más amplia o en cuadros donde no figuran sus nombres, por tanto difíciles de identificar. Dürero, en cambio, se retrata a sí mismo aisladamente y sus autorretratos quedan registrados porque están fechados y firmados.

Alberto Dürero (1471-1528) nació en Núremberg y alcanzó la fama en la Europa del alto renacimiento por la precisión con que reproduce sus motivos en grabados y tallados. Esta técnica perfeccionista también la aplica en sus retratos y cuadros religiosos, realizados con óleo sobre panel de madera. Dürero tomaba apuntes de todo: flores, objetos, animales... hasta pintó un rinoceronte basándose en testimonios ajenos. También se interesó por la pintura al óleo sobre lienzo, en lugar de tabla, como se solía hacer en su época. Con todo el amplio bagaje de conocimiento, en 1494 abrió un taller en su ciudad natal que pronto tuvo notabilísimo prestigio y una fecunda actividad.

La vida de Dürero, considerado el introductor del Renacimiento italiano en la Alemania del siglo XV, corre paralela a la de dos personajes como Leonardo da Vinci y el Bosco. En la obra de Dürero se fusionan de forma admirable la fuerza expresiva germana, el realismo flamenco y el Renacimiento italiano

El desnudo y la proporción reflejan su gran interés por la representación de la belleza humana y por el humanismo o la idea del hombre como centro de la creación. En los retratos, Dürero pone de manifiesto su pericia para captar por igual la apariencia exterior y el carácter del personaje, y esto también lo aplica a sus autorretratos. Hizo de la propia representación uno de los asuntos importantes de su obra. El artista opta por un tipo de retrato de formato vertical, de medio cuerpo y con dos centros de atención: el rostro y las manos.

³⁹⁰ En: http://www.cadenaser.com/cultura/articulo/descubren-autorretrato-leonardo-da-vinci-escondido-codices/csrsrpor/20090301csrsrscul_1/Tes Agencia EFE 01-03-2009.

³⁹¹ *Ibidem*.

Sus primeros trabajos los realiza usando a su entorno más cercano y a sí mismo como modelo. Se hizo varios autorretratos, variando los ángulos de la perspectiva, presentándose con su aspecto real o exaltando su belleza. La primera obra registrada del artista es un autorretrato, que le mandó hacer su padre como aprendizaje, realizado cuando solo tenía trece años. El dato nos habla ya de la personalidad de este artista y de lo que va a ser toda su obra. Durero dibujó su retrato un año después de haber entrado como aprendiz en el taller de su padre, Albrecht “el Viejo”, que se dedicaba a la orfebrería. El dibujo fue hecho con punta de plata, una técnica que no permite ni correcciones ni acentuaciones por presión y que requiere mucha seguridad y precisión.

El joven Durero, pronto aprendió a grabar diversos metales preciosos, como plata o cobre. Esta formación le resultará muy útil a la hora de trabajar como ilustrador en calcografías. El dibujo, de una perfección asombrosa, muestra las casi innatas aptitudes de Durero en este género y fue lo que convenció definitivamente a su padre para permitir que Alberto ingresara en el taller del pintor Michael Wolgemut en vez de que continuara con la profesión familiar.



Albrecht Durero.
Autorretrato a los trece años, 1484.
Dibujo, punta de plata, 27,5 x 19,6 cm. Galería Albertina, Viena.

Años después, un Durero maduro y reconocido en toda Europa como uno de los más grandes artistas del momento, anotó de su puño y letra su nombre y puso la firma junto con una frase, en la parte superior, que reconocían su evolución y su triunfo social como artista: “*Esto que dibujé, con un espejo; es mi propia semejanza, en el año 1484, cuando seguía siendo un niño de Albrecht Durer*”³⁹².

Entre 1491 y 1492, fecha probable del primer período de sus viajes, Durero realiza el *Autorretrato con un vendaje*, un boceto de movimientos rápidos y mirada fija. El gesto de la mano evoca el sufrimiento y la melancolía. Este autorretrato aparece en el reverso del dibujo de la *Sagrada Familia* de Erlangen. Un año después, en 1493, el artista realizó el boceto del *Autorretrato, mano y almohadilla* que pudiera ser un estudio para su retrato al óleo de 1493 del Louvre³⁹³.

En la última década del siglo XV, gracias a Durero, el autorretrato se libera definitivamente de la dependencia de los temas religiosos, a los cuales permanecía unido todavía. El autorretrato pintado, como género autónomo, no apareció hasta estas fechas, al surgir una nueva conciencia ciudadana: la de la burguesía. A principios del siglo XVI se forma en Alemania, especialmente entre los humanistas, una nueva conciencia nacional. En Núremberg surge además la noción de la nueva dignidad ciudadana. La nueva conciencia del valor de la personalidad crece en el Renacimiento y crea formas propias de expresión. El tipo de retrato individual preferido será generalmente de medio cuerpo, con las manos visibles, de tres cuartos y con un fondo neutro. Son excepciones la representación frontal o de perfil absoluto. Para Durero el retrato ocupa un lugar de igual importancia que los demás temas. En la evolución del retrato, llegó a la conclusión de que las características físicas del retratado no eran suficientes, sino que el retrato debía reproducir la personalidad total, que hace única e irrepetible a cada persona.



Alberto Durero. *Autorretrato con un vendaje*, 1491-1492, (20 años). Pluma sobre papel 20,4x20,8 cm. Universitätsbibliothek, Erlangen.



Alberto Durero. *Autorretrato, mano y almohadilla*, 1493 (22 años). Pluma y tinta sobre papel, 27,6x20,2 cm. Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

³⁹² www.wga.hu/html/d/durer

³⁹³ Sobre estos autorretratos consúltese a PANOFKY, Erwin, *Vida y arte de Alberto Durero*. Versión española de María Luisa Balseiro. Alianza Editorial, Madrid, 1982, pp. 51 y 52.

V.3.4.1 El autorretrato como carta de presentación social

A lo largo de nuestro trabajo hemos visto a diversos artistas que se autorretratan de forma reiterada, incorporados en escenas religiosas, históricas o alegóricas, recordemos, por ejemplo, a Mantegna o a Ghirlandaio. Pero hasta ahora ningún artista se había autorretratado de forma explícita y con tal deliberación y constancia. Con él se inicia la estela de artistas fascinados por su propia figura, como Rembrandt, Vigée-Lebrun, Van Gogh o Picasso.

El primer autorretrato del arte occidental concebido como tema fundamental de una pintura, firmado y fechado, es el conocido como *Durero con una flor de cardo*. El artista realizó la pintura utilizando óleo sobre papel o pergamino y después lo pegó al lienzo. Durero firmó este autorretrato unos días antes de su boda para regalárselo a su prometida Agnes Frey. Pinta el fondo neutro, típico de la pintura flamenca, donde se destaca su figura. Entre los dedos lleva una flor de cardo (*männertreu*) que significa hombre fiel. Esta flor se emplea como símbolo de Cristo, además de fidelidad conyugal y “suerte en el amor” o más concretamente “unión acertada”.

El significado religioso está apoyado por la inscripción en la parte superior del cuadro, sobre su cabeza, que reza:

“Mis asuntos marcharán según se ordena desde lo alto”
(*Myn sach dy gat als es oben schtat*)³⁹⁴ y la fecha, 1493.

Su destino trazado “desde lo Alto” en referencia no sólo a su matrimonio de conveniencia sino a toda su trayectoria vital.



Alberto Durero. *Autorretrato con una flor de cardo*, 1493 (22 años). Óleo sobre lino 57 x 45 cm. Museo de Louvre, París.



Alberto Durero. *Autorretrato con guantes y paisaje*, 1498 (26 años). Óleo sobre tabla, 52,5 x 41 cm. Museo Nacional del Prado.

³⁹⁴ PANOFSKY, Erwin, *Vida y arte de Alberto Durero*, op., cit., p. 34.

La boda de Durero se celebró el 7 de julio de 1494; pero la promesa del cardo corredor no había de cumplirse. Según explica Panofsky (*Vida y arte de Alberto Durero*), el matrimonio, que no tuvo hijos, no fue feliz según ciertas alusiones en una de las cartas del artista que revelan “una clara ausencia de ternura conyugal”. Cuenta el historiador alemán:

“Agnes Frey creía haberse casado con un pintor de los de finales de la Edad Media, un hombre artesano que hacia cuadros como un sastre hacía jubones y trajes; mas, para desgracia suya, su marido descubrió que el arte era a la vez un don divino y una conquista intelectual que exigía instrucción humanística, conocimiento de la matemática y, en general, los frutos de una ‘cultura liberal’. Durero, sencillamente, se salió del nivel intelectual y de la esfera social de su esposa, y no fue culpa de uno ni de otro que ambos se encontraran a disgusto”³⁹⁵.

Durero estaba fascinado por su propia imagen y su dignidad social como artista. El pintor se elevó a sí mismo y a su “oficio” a las más altas esferas. Sus autorretratos significan un nuevo estadio en la consideración de su profesión, de su nivel intelectual y de su lugar en la escala social, puesto que él mismo puede ser protagonista de las obras que antes se reservaban única y exclusivamente a Dios y más tarde a la monarquía y la aristocracia. Los ojos, por su mirada penetrante, y las manos adquieren un singular protagonismo. Mano y ojo son los símbolos de su profesión, la pintura.

Cinco años más tarde, en 1498, pintó el *Autorretrato con guantes y paisaje* que fue adquirido por Carlos I de Inglaterra y comprado después por Felipe IV de España. Este óleo se encuentra en el Museo del Prado. En este autorretrato, Durero no se representa haciendo alusión a su profesión ni a otra faceta de su vida, sino reflejando la conciencia de sí mismo como creador, y a su vez como *gentilhuomo*: hombre elegante, cortesano, como un caballero. Hasta entonces ningún artista se había representado a sí mismo con tal elegancia. De esta forma se expresa la idea de Durero de enaltecerse, pretendiendo ser algo más que un mero artesano. Quería hacer ver al mundo que el artista era un oficio nada despreciable y que merecía destacar entre otras profesiones a las que se había igualado.

Durero pinta su rostro tal cual es, no está idealizado y se esmera en la representación de su elegante ropaje. Al fondo, debajo del marco de la ventana se muestra una inscripción que dice:

"1498. Lo pinté a mi propia imagen. Tengo 26 años".

Debajo pone su firma y el monograma que caracteriza muchas de sus obras: una A y debajo de ésta, una D más pequeña. El pintor se representa a sí mismo en una habitación con ventana, siguiendo el modelo iniciado por Dirk Bouts³⁹⁶ en su *Retrato de un hombre* de 1462 (The National Gallery, Londres) que tendrá gran repercusión posteriormente tanto en Flandes como Italia. La luz llega desde la izquierda iluminando la figura y el alfeizar de la ventana. El fondo queda en penumbra y se evidencia que desde el vano no entra iluminación directa. A través de la ventana, se vislumbra un paisaje. Esta integración del retrato en un espacio que le sirve de marco es de clara influencia italiana.

³⁹⁵ *Ibidem*.

³⁹⁶ Véase esta pintura en la página 216.



Dürero. *Autorretrato frontal, con pelliza imitando a Cristo, 1500 (28 años). Óleo sobre tabla 67 x 49 cm. Alte Pinakothek, Múnich.*

Después de estos autorretratos, Dürero realizó este famoso retrato frontal (el resto de retratos suelen ser de tres cuartos). Esta posición estaba reservada en exclusiva a Cristo, es una convención que se puede encontrar en el arte flamenco, como la imagen de la *Santa Faz* asociada al trabajo de Van Eyck, y que enlaza con la imagen del Pantocrátor de la pintura románica. A pesar de estas convenciones, el artista se presenta a sí mismo con el aura de una figura sagrada. Como en otros de sus autorretratos, los ojos y la mano adquieren un singular protagonismo.

A ambos lados, a la altura de los ojos, se encuentran las inscripciones doradas que revelan el nombre del autor a un lado, y la fecha y su monograma al otro:

ALBERTUS DURERUS NORICUS
IPSUM ME PROPRIIS SIC EFFIN-
GEBAM COLORIBUS AETATIS
ANNO XXVIII

“Alberto Dürero de Núremberg se pinta a sí mismo, con colores, a la edad de veintiocho años”

Al representarse como figura sagrada se equipara a Dios en dos sentidos: ambos son creadores de la naturaleza: la real y la pictórica; y Dürero es la mano que ejecuta lo que el ojo de Dios ve. Dürero se representa con sus cabellos largos y rizados muy bien colocados sobre sus hombros. Los dedos de su mano se han estilizado de manera ideal y acarician con gran delicadeza la piel que ribetea su pelliza. Su aspecto es el de un gran hombre, elegante, sereno, seguro de sí mismo, una nueva forma de entender al pintor alejado del oficio artesanal al que hasta ese momento se había visto relegado. El nuevo pintor es un intelectual, una persona culta que puede hablar con reyes y príncipes de cualquier tema que se le proponga.

Panofsky, al comentar este *Autorretrato a la manera de Cristo*, se pregunta: “¿Cómo pudo un artista tan piadoso y humilde recurrir a un procedimiento que para muchos hombres menos religiosos hubiera sido blasfemo? Para comprender sus intenciones hemos de recordar dos cosas. La primera es que en su época la doctrina de la ‘Imitatio Christi’ –‘noch Christo z’leben’, por citar sus propias palabras– se interpretaba más literalmente que ahora y se podía ilustrar en consecuencia: nada impedía retratar a una persona concreta con la Cruz sobre sus hombros. La segunda es

que para Durero la moderna concepción del arte como cuestión de genialidad había adquirido una significación profundamente religiosa que implicaba una identificación mística con Dios. Para su modo de pensar la potencia creadora de un buen pintor se deriva, y en cierta medida es parte, de la potencia creadora de Dios, así como un rey ungido reina ‘por gracia de Dios’ y el Papa actúa en calidad de ‘Vicario de Cristo’. ‘Dios es honrado’, afirma Durero en una de sus primeras y más características declaraciones sobre el arte, ‘cuando se ve que ha concedido semejante penetración (*Vernunft*) a una creatura en quien reside tal arte”.

“Desde este punto de vista –continúa diciendo Panofsky– el reproche de glorificación de sí mismo está menos justificado en relación con el Autorretrato como Cristo que en relación con el Autorretrato como *gentilhuomo*. Esto ya no es un desafío, sino una confesión y un sermón. Lo que presenta no es lo que el artista declara ser, sino lo que humildemente debe intentar llegar a ser: un hombre a quien se ha confiado un don que implica a un tiempo el triunfo y la tragedia del ‘Eritis sicut Deus’. Ha de subordinar su persona particular a un postulado ideal, ha de esforzarse en buscar la ‘penetración’ aunque sabe que ‘la verdad última no entrará nunca en el espíritu del hombre’ y ha de seguir adelante aunque ‘lo mejor no se halla a nuestro alcance’. El Autorretrato de Múnich marca ese punto crucial dentro de la carrera de Durero en el que el ansia de ‘penetración’ empezó a ser tan absorbente que el artista cambió el enfoque intuitivo del arte por el enfoque intelectual y trató de adentrarse en los principios racionales de la naturaleza. En este estadio de desarrollo, su concepto del artista ‘a semejanza de Cristo’ parece encontrar su mejor prefiguración en la claridad y la calma impersonales de una imagen hierática como la del *Salvator Mundi*”³⁹⁷.

V.3.4.2 El artista desnudo

A Durero le interesaron en especial el desnudo, la perspectiva en la composición del espacio y la búsqueda de la belleza. Desde 1480 se despierta en el artista la curiosidad hacia el cuerpo en movimiento. En esta época se abren infinitas posibilidades para el retrato. Los pintores pueden elegir ahora su estilo a la medida de su temperamento. Como además los autorretratos no estaban sujetos al encargo y a la aprobación de terceros, esto conllevó la ventaja de que podían escapar parcialmente a las teorías sobre la pintura que señala el paso de siglo XV al XVI.

Según la teoría de Vitruvio: La figura debería imitar "lo mejor posible" la naturaleza viva, con las siguientes condiciones:

- Primero, habría que "agregarle" la belleza.
- Segundo, se debía imitar a los antiguos para llegar a la naturaleza, pues ellos poseían los más grandes secretos para copiarla.

Durero supera doctrinas. Sin embargo durante toda su vida buscó desesperadamente una conciliación entre la teoría y la práctica, modificando por escrito esas mismas reglas. Únicamente sobre el modelo vivo Durero volverá a encontrar su libertad de espíritu y su facultad de actuar. Su dedicación es la búsqueda del fondo íntimo de la persona. La tensión que se produce en esa lucha se adueña de sus retratos.

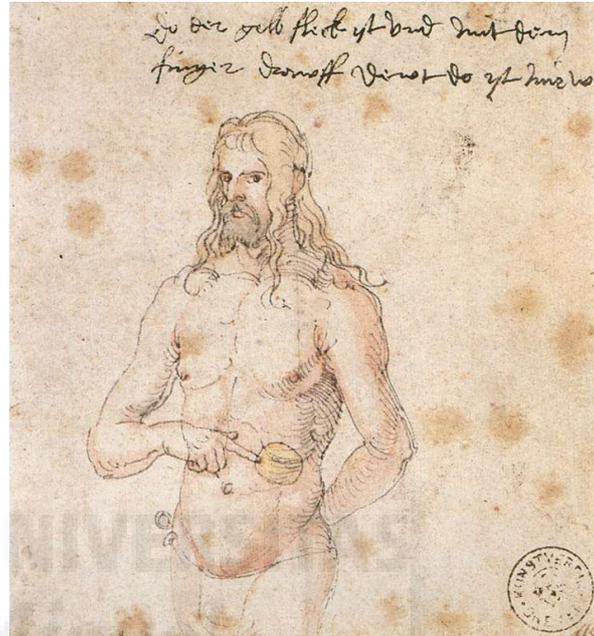
Fue el primer artista que se atrevió a autorretratarse desnudo. En el de 1505 recuerda, en su pose, a las estatuas griegas. Este dibujo fue realizado entre 1503 y 1505 cuando el artista estaba convaleciente después de haber sido afectado por la peste que en esos años asoló Núremberg.

³⁹⁷ PANOFSKY, Erwin, *Vida y arte de Alberto Durero*, op., cit., p. 69.



Alberto Durero. *Autorretrato desnudo*, c. 1505 (34 años). Tinta con toque de blanco sobre papel verde, 29 x 15 cm. Kunstsammlungen, Weimar.

Durero. *Autorretrato*, 1521 (50 años). Dibujo coloreado a la pluma, 12.7 x 11.7 cm. Kunsthalle. Bremen.



Según Panofsky: Durero “contempla su cuerpo enflaquecido y su faz todavía ojerosa con la misma mezcla de fatiga, aprensión y curiosidad desapasionada con que un granjero podría hacer balance del estado de sus cosechas después de un pedrisco”³⁹⁸.

Otro desnudo es el que realizó durante su viaje a Zelanda (Países Bajos) en 1521. En su estancia en este lugar, “el país más bajo que el mar”, Durero contrajo la malaria, una infección de la que nunca se recuperaría. Su insaciable interés por dibujarlo todo le llevó hasta las ciénagas infectadas de mosquitos de Zelanda, para ver una ballena que el mar había arrojado a la costa. La ballena desapareció antes de que Durero la pudiera ver, pero él contrajo el paludismo. Probablemente el artista hizo este dibujo a la pluma para enviárselo a su médico para su diagnóstico e indicarle el lugar donde le dolía. En la parte superior hay una anotación que dice: “éste es el punto amarillo y cuando presiono mi dedo en él, duele”³⁹⁹.

En el año 1522, durante su viaje a los Países Bajos, realizó un tercer desnudo conocido como *Autorretrato como Varón de Dolores* dibujado con lápiz plomo en papel preparado y teñido con azul-verde. En esta representación dramática, Durero se vuelve a comparar con Cristo y se dibuja semidesnudo con un pecho flagelado y los labios partidos por el dolor. Sus brazos cruzados y los instrumentos de la pasión tales como el cilicio y el manojito de espinas recuerdan los sufrimientos de Cristo. En su pintura del *Varón de Dolores*, realizada veintiocho años antes, entre 1493 y 1494 y donde representa a Jesús con la corona de espinas lleva los mismos símbolos.

³⁹⁸ *Ibidem*, pp. 110 y 111.

³⁹⁹ *Ibidem*, pp. 37 y 219.

Panofsky lo describe así: “Representa al propio Durero desnudo, con cabello escaso y desordenado y hombros caídos, devastado su cuerpo por la lenta enfermedad. Pero el dolor y el deterioro físico se interpretan como símbolo supremo de la semejanza del hombre con Dios. Durero sostiene el azote y el flagelo de la Pasión. Aquel que en otro tiempo presentara su persona a imagen de un “Beau Dieu” se equiparaba ahora con el Varón de Dolores. Había renunciado a las “fábulas del mundo”, y sentía que sus días estaban contados”⁴⁰⁰. Este dibujo, que se encontraba en Bremen, (Kunsthalle), fue destruido en la guerra.



Durero. *Autorretrato como Varón de Dolores*, 1522 (51 años). Dibujo lápiz plomo sobre papel preparado azul-verde, 40,8 x 29 cm. Kunsthalle, Bremen, (desaparecido).

La obra de Durero se resume en sus propias palabras:

“Observa la vida; tómala por guía; no te apartes creyendo que puedes mejorarla. Cuanto más tu imagen se corresponda con la forma viva, tanto mejor será tu obra”.

“Considero que en todos los hombres se encuentra la perfección de forma y la belleza”.

Con su trabajo dejó huella en el arte germánico de la época de la Reforma por su técnica pictórica, el estilo de composición y el colorido. Hacia finales del siglo XVI y comienzos del XVII, se observó un renacimiento de la obra de Durero como fuente de inspiración de la nueva generación de artistas. Fue el primer artista a quien se erigió un monumento en bronce, proclamándole “el padre del arte alemán”.

Estos son los primeros autorretratos desnudos que conocemos pero no los únicos. Otros artistas siguieron el ejemplo de Durero y se representaron sin ropa: Recordemos los numerosos desnudos de Egon Schiele (1910-1915); Marc Chagal en el *Pintor a la Luna* (1917); Paula Modersohn-Becker con collar de ámbar (1906); Picasso (1927); De Chirico (1945); Dalí (1954); Pérez Villalta (1980-90), Lucien Freud, y Peter Land, (1994) entre otros⁴⁰¹.

⁴⁰⁰ *Ibidem*, pp. 250 y 251.

⁴⁰¹ Véanse estos desnudos en el apéndice de imágenes, pp. 34-35, 44 y 20-21.

Sobre el desnudo consúltese: CLARK, Kenneth. *El desnudo*. Alianza Editorial, Madrid, 1996.

V.4 CONCLUSIONES

En las pinturas medievales prerrenacentistas las autorrepresentaciones comienzan integradas activamente en las escenas, bien entre los personajes que acompañaban el cortejo o en la figura de San Lucas, su patrón.

“A finales de la Edad Media, el feudalismo, común en todo Occidente, y la caballería internacional, la Iglesia universal y su cultura unitaria, son sustituidos por la burguesía nacional con su patriotismo ciudadano, sus formas económicas y sociales distintas en cada lugar, las esferas de interés estrechamente limitadas a las ciudades y provincias, los particularismos de los principados y la variedad de las lenguas nacionales. Y entonces es cuando el factor nacional y racional se adelanta al primer plano como decisivo y el Renacimiento aparece como una forma histórica particular en la que el espíritu italiano se individualiza con respecto al fondo de la unidad cultural europea”⁴⁰². Es en este contexto, explicado por Hauser, en la Italia del primer Renacimiento, donde encontramos la mayor parte de los autorretratos pintados.

Los primeros que recogemos son los de Giotto (1303-1320), muy tardíos si lo comparamos con las autorrepresentaciones recogidas en los manuscritos y la escultura datadas en la primera mitad del siglo IX. Pensamos que no tenemos autorretratos conocidos en pintura anteriores a esta época porque su conservación es delicada, sobre todo en los frescos. Además, la mayoría de los autorretratos son supuestos, sin confirmar; se les atribuyen por tradición o bien por las informaciones de autores como Vasari.

Los pintores se representan como meros espectadores en la escena pero haciendo constar su presencia, solos o acompañados de sus colegas, con la mirada vuelta al espectador, como consecuencia de haberse copiado con un espejo. Se sitúan más o menos discretamente dentro de su obra de la que se sienten orgullosos. En muchas ocasiones los artistas se autorretratan con sus mecenas y los humanistas de la época.

Nos llama la atención la influencia que algunos artistas ejercen sobre sus sucesores a la hora de la autorrepresentación, como, por ejemplo, la coincidencia entre el supuesto autorretrato de Giotto integrado en la decoración del gran ciclo de frescos de la Capilla Peruzzi de la iglesia de Santa Croce en Florencia, y el unánimemente reconocido de Mantegna camuflado en la ornamentación vegetal de una columna en la Cámara de los Esposos del Palacio Ducal en Mantua. A su vez, este tipo de autorretratos tendrían como antecedente los incorporados en las letras capitales y orlas vegetales de los manuscritos.

Otros, en cambio, son innovadores; cabe destacar el de Miguel Ángel en la piel de Marsias por su expresividad, adelantándose cuatro siglos a las corrientes expresionistas del siglo XX. Muy significativos son los de Perugino y Pinturicchio que cuelgan sus retratos, al margen de la composición, en la fingida pared del fresco, como anticipo de su independencia total. Si bien es cierto que unos años antes Duero ya había realizado sus autorretratos ya exentos. Antes de esa independencia total algunos artistas se autorretrataban en pinturas o dibujos, pero sin confirmar que se trataban de una autorrepresentación, por lo que se les conoce con títulos impersonales: *El hombre de...*, dando lugar a todo tipo de especulaciones.

Con Durero nace el autorretrato como tema independiente. El artista ya es él mismo, por medio de anotaciones así lo confirma, y además pone su firma y la fecha. También asume su propio desnudo, mostrándose como un completo hombre renacentista.

⁴⁰² HAUSER, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte*, op., cit, p. 340.

El autorretrato a inicios del Renacimiento estuvo ligado a cuestiones de estatus. La posición social de un individuo dependía de su nacimiento u ocupación. Socialmente, la actividad laboral se valoraba conforme al mayor o menor grado de esfuerzo físico. Las ocupaciones estaban clasificadas como “liberales”, es decir intelectuales; o “mecánicas”, trabajos manuales o que requerían esfuerzo físico. Las actividades artísticas estaban en este último grupo.

Según Arnold Hauser⁴⁰³, la creciente demanda de arte en el Renacimiento hace que el artista deje de ser el artesano pequeño-burgués de época anteriores para convertirse en una clase de trabajadores intelectuales libres que antes sólo se daba en algunas contadas excepciones, y que ahora comienza a formar un estrato económicamente asegurado y socialmente consolidado, si bien es cierto que no puede decirse que como grupo social esté en modo alguno unificado. Los artesanos de los comienzos del siglo XV son todavía en su conjunto gente modesta; son considerados como artesanos superiores, y no se diferencian ni por su origen ni por su educación de los elementos gremiales de la pequeña burguesía. Así por ejemplo, Paolo Uccello es hijo de un barbero y Filippo Lippi de un carnicero.

Los artistas reciben su nombre tomándolo del oficio de su padre, su patria de origen o de su maestro. Están sometidos a las regulaciones gremiales, y es el aprendizaje realizado conforme a las prescripciones del gremio y no su talento lo que le da derecho a ejercer su profesión de artista. Reciben la misma educación que los demás artesanos; no se forman en las escuelas sino en los talleres, y no de manera teórica sino práctica. Entran en el taller siendo niños, después de haber adquirido algunos conocimientos de lectura, escritura y cuentas, bajo la disciplina del maestro, y suelen pasar mucho tiempo con él. Perugino, por ejemplo estuvo sometido a ocho o diez años de aprendizaje. La mayoría de los artistas de los comienzos del Renacimiento, entre otros Ghiberti, Uccello, Ghirlandaio, Botticelli, proceden de la orfebrería, con razón se la conocía como “escuela de arte” del siglo.

No obstante, algunos artistas de los comienzos del Renacimiento persiguen ya, a pesar de su organización todavía artesanal, métodos educativos individuales. Esto se puede decir de los talleres de Verrocchio, Polloiole y Ghirlandaio en Florencia; de Francesco Squarcione en Padua; o de Giovanni Bellini en Venecia; cuyos directores son tan importantes y famosos maestros como artistas. Los aprendices buscan ahora el taller de un maestro determinado. Estos jóvenes son mano de obra barata, esta es la razón principal de la educación artística intensiva que se inicia con trabajos manuales de toda clase, como la disposición de los colores, la fabricación de pinceles y la preparación de los lienzos; más tarde se encarga de pasar algunas composiciones del cartón al cuadro, pintar los paños y las partes secundarias de las figuras, y terminar finalmente con la ejecución de obras enteras sin otra base que un simple boceto e indicaciones. Así el aprendiz se convierte en su colaborador más o menos independiente, que necesariamente ha de ser diferenciado del discípulo. Ya que no todos los colaboradores de un maestro son discípulos suyos, ni todos los discípulos permanecen como colaboradores junto a sus maestros. El colaborador es muchas veces un artista equiparable al maestro, pero a menudo también un instrumento impersonal en manos del jefe del taller.

Así pues, los artistas del Renacimiento estaban empeñados en demostrar que la suya era una actividad liberal y no mecánica, acreedora del reconocimiento social reservado a disciplinas intelectuales como la poesía o la retórica. Esto explicaría que

⁴⁰³ *Ibidem*, pp. 389-391.

Pinturicchio se autorretrate rodeado de libros y que Durero no aparezca en sus autorretratos pintando o con los instrumentos de su oficio, como hicieron sus predecesores los iluminadores de manuscritos o los escultores. Por el contrario, Durero se representa con una actitud que proclamara la nobleza de su ocupación y la prosperidad alcanzada con ella.

Caso aparte son las mujeres artistas, ellas sí se representan delante del caballete con mucha frecuencia durante el Renacimiento. Para ellas el hecho de trabajar como pintoras era un gran avance, pues habían sido marginadas y no se les había permitido una buena formación, ya que se les prohibía asistir a clases de anatomía. Por esto, el aparecer con los instrumentos de trabajo era una forma de afirmar su oficio, una manera de afianzar su valor como pintora, como autora, como artista, cuyo reconocimiento le llega mucho después que a su colega varón. Será a finales del siglo XVI cuando los artistas, hombres y mujeres, tuvieron suficiente confianza en su posición social como para aparecer de nuevo autorretratados con la paleta y el pincel, instrumentos de su profesión que podían reivindicar con orgullo.



*“¡Oh, arte, si fueses capaz de representar las costumbres
y el alma no existiría en el mundo un cuadro más bello!”*

(Fragmento de un epigrama de Marcial)

CONCLUSIONES Y GENERALIZACIONES AL RESTO DE LA HISTORIA DEL ARTE

 Miguel
Hernández



CONCLUSIONES Y GENERALIZACIONES AL RESTO DE LA HISTORIA DEL ARTE

Nuestra investigación nos ha permitido recopilar, analizar y apreciar las primeras manifestaciones donde el artista se muestra así mismo a través de las inscripciones, donde el artista deja su nombre y sus méritos; las representaciones simbólicas en las que se autorretrata con las herramientas de trabajo, y son éstas, o la inscripción que a veces aparece a su lado, las que nos dan la clave para identificarlo como autor de la obra mayor. También hemos visto al artista autorretratarse en bustos en los que se buscaba la belleza de un naturalismo idealizado. Mas tarde, las formas antiguas conviven con las primeras manifestaciones del Renacimiento y proliferan los autorretratos, tanto integrados en escenas religiosas como de forma autónoma.

Por otra parte, la búsqueda y el análisis de los autorretratos nos ha llevado por distintos estilos artísticos a lo largo del tiempo: egipcio, griego, románico, gótico, renacentista... y hemos podido apreciar los cambios que se producen en la concepción de las formas y en todos los órdenes artísticos, las diferentes funciones del arte, y la posición social del artista en cada época.

En la sociedad cazadora del Paleolítico encontramos las manos del artista; la función del arte es mágica y su representación naturalista; el artista tenía un gran prestigio y su arte iba dedicado a todo el grupo social; se cree que estaba exento de realizar otros trabajos de subsistencia. Más tarde, en el Neolítico, cuya población era recolectora-ganadera, se practica el animismo: dualidad entre las fuerzas del Bien y del Mal; el arte se divide en el arte funerario y el utilitario; el artista trabaja como el resto del grupo y en la época de tranquilidad entre cosechas realizaría su arte; las mujeres hacían las cerámicas, cuyas formas eran abstractas y geométricas.

En Egipto hemos hallados las imágenes estereotipadas de los artistas con sus nombres al lado, sobre todo en sus tumbas y estelas funeraria, aunque también aparecen algunos artistas trabajando en tumbas ajenas y en las estelas votivas que los artistas dedicaban a sus dioses, destaca la estela de Irtisen (c. 2055-2004 a.C.), donde su artífice proclama su gran individualidad y su conciencia como artista. En Egipto, el arte estaba en manos de los sacerdotes y el faraón, aunque la nobleza también encargaba trabajos. Su función era religiosa, buscaban la inmortalidad en la otra vida, por eso se desarrollaba en las tumbas. El artista era un artesano más, aunque tenía ciertas ventajas por ser un funcionario. Su arte es estilizado y abstracto, aunque en la época de Ajenaton se hace más “naturalista”.

En la Antigüedad Clásica, si exceptuamos los supuestos autorretratos de Fidias, encontramos sobre todo inscripciones con las firmas de los artistas en las cerámicas y en las bases de sus obras escultóricas. De alrededor del 700 a.C., proceden ya las primeras obras firmadas, comenzando por el vaso de Aristónoto, la más antigua obra de arte firmada que conocemos. Nuestra investigación confirma la opinión de Ludwid Curtius

cuando afirma que a partir de esta época “cada escultura griega importante llevaba una inscripción en la basa, la cual, además del nombre del donante y de la divinidad a que estaba consagrada la imagen citaba regularmente el nombre o nombres de los artistas”⁴⁰⁴. En Grecia y Roma el artista ya no depende del sacerdote como en Egipto; sus patronos son las ciudades, los tiranos, y los particulares ricos que encargan trabajos más modestos; las obras no son de carácter mágico y aunque sirven a fines sagrados, no pretenden ser divinas. “Encontramos aquí una idea completamente nueva del arte; -asegura Hauser- el arte no es ya un medio para un fin; es un fin y objetivo en sí mismo... Pero este cambio de concepción, por el cual el arte, que era sólo un arma en la lucha por la vida y sólo como tal tenía sentido y valor, pasa a ser algo independiente de todo interés práctico, de todo provecho, de todo interés extraestético, y se convierte en puro juego de líneas y colores, en puro ritmo y armonía... significa el cambio más radical que ha ocurrido nunca en la historia del arte”⁴⁰⁵. El grado de realidad en la Antigüedad Clásica pasa por diferentes fases: de un ligero naturalismo a un puro idealismo, para terminar en la época helenística en un naturalismo exacerbado y un eclecticismo en el arte. En Roma dominan, por un lado, los diferentes tipos del arte griego al que copiaban y, por otro, el propiamente romano, muy naturalista y donde destacan los retratos, aunque de esta época no nos ha llegado ningún autorretrato y pocos artistas romanos nos han dejado sus firmas. En cuanto a la valoración del artista, en el siglo VI a.C., aparecen ya las primeras personalidades artísticas de marcada individualidad, aunque, generalmente, en la Antigüedad Clásica se honra la obra, pero el artista es considerado un mero artesano, está mal pagado y lleva una vida nómada.

En la Edad Media apreciamos cómo se despierta la conciencia de sí en los artistas, lo que se refleja en un gran número de obras firmadas, abundantes inscripciones donde el artista se identifica y deja escritas sus ilusiones, sus quejas, sus expectativas. Abundan las autorrepresentaciones, tanto en las iluminaciones de los manuscritos como en las esculturas, donde el artista aparece con los instrumentos de trabajo y autorretratos mezclados con otras figuras en muchas de sus obras maestras. Ya desde la primera mitad del siglo IX encontramos numerosos autorretratos donde se prelude ya al artista moderno, aunque aun deberán pasar varios siglos para que el artesano medieval pase a ser considerado un artista a la altura de los demás intelectuales. En esta época, donde el artista lucha por subir de estatus social, es cuando se producen numerosas autorrepresentaciones e inscripciones, por lo que deducimos que el autorretrato temprano está ligado a UNA BÚSQUEDA DE RECONOCIMIENTO Y ETERNIDAD.

En el Renacimiento, los autorretratos son cada vez más abundantes y algunos artistas los hacen de forma reiterada. Es precisamente en esta época cuando el artista adquiere un nuevo estatus social y cultural, al ser considerado su trabajo como una actividad liberal, y cuando el autorretrato incorporado a la obra se transforma y adquiere carta de naturaleza propia, dando lugar a un nuevo género independiente: el autorretrato, o más bien deberíamos decir subgénero dentro del retrato.

Este nuevo tema, en el que el artista es a la vez el modelo, fue adquiriendo cada vez mayor relevancia hasta alcanzar su punto álgido en el siglo XVIII. En este siglo los artistas se autorretratan de forma obsesiva.

Desde la época del Impresionismo, tras el nacimiento de la fotografía, parecía que el género estaba condenado a desaparecer y así lo señalaba el matrimonio Francastel⁴⁰⁶ en las páginas finales de su obra *El retrato*; sin embargo, ocurrió todo lo contrario: el autorretrato adquirió nuevas formas.

⁴⁰⁴ CURTIUS, Ludwid, citado por HAUSER, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte*, op., cit, p. 98.

⁴⁰⁵ HAUSER, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte*, op., cit, pp.102-103.

⁴⁰⁶ FRANCASTEL, Galiano y Pierre. *El retrato*, Ed. Cátedra, Madrid, 1995.

Al ensancharse los conceptos de representación, a partir de las Vanguardias Históricas⁴⁰⁷, se retoman formas que hubieran sido impensables sin este cambio conceptual que se introdujo en el mundo del arte a consecuencia de la actividad de las vanguardias, como las inscripciones o las huellas, por ejemplo, o se le “pone nombre” a actividades artísticas que ya se daban en otras épocas como el “apropiacionismo”⁴⁰⁸ que, con algunas variaciones de concepto, ya lo practicó Miguel Ángel al autorretratarse en la figura de Nicodemo (José de Arimatea) de su *Piedad*, o los numerosos artistas que se autorrepresentan como San Lucas⁴⁰⁹ y que después retomaría Duchamp⁴¹⁰.

Es precisamente a partir de las Vanguardias cuando el autorretrato alcanza su más profunda significación, es entonces cuando logra romper las barreras miméticas que desde el Renacimiento se imponían en este género y logra expandirse más allá de la pintura. Como apunta Francisco Calvo Serraller en el catálogo de la exposición *El autorretrato en España: de Picasso a nuestros días*: “Este tipo de retrato que vamos a llamar ‘conceptual’, ha abierto un amplísimo margen de significación, pues, a partir de una imagen, deja que el espectador intérprete anteponga, por su parte, lo que cree o se imagina ver en él. Máscara, fragmento, seriación, descontextualización, ritualización, objetualización, esta proliferación de visiones y de técnicas representativas resulta ser fruto de una desconfianza respecto a la posibilidad de captar el verdadero fondo oculto del retratado o si hay quizás alma tras las formas estereotipadas que configuran un rostro”⁴¹¹.

En esta expansión hay que incluir la seriación que practica Andy Warhol⁴¹². Warhol se autorretrata de forma reiterada dándose a sí mismo un tratamiento idéntico al que la publicidad da a los objetos de consumo: todo el mundo tiene derecho a quince minutos de fama, afirma. Ya no pide el reconocimiento para el artista, sino que la gloria, que en el pasado correspondía al artífice de la obra, se otorga ahora al espectador.

Otra variante contemporánea del autorretrato es la sustitución del objeto por el sujeto, es decir el paso de una *representación* a una *presentación* del propio cuerpo. Ejemplo de esto es el Body Art. Algunos ejemplos que se pueden citar son las *Estatuas vivientes* de Gilbert & George⁴¹³.

El activismo de los años setenta da lugar a obras como las de Joseph Beuys y su escultura social. En su acción *Me gusta América y a América le gusto yo*, (*I Like América and América Likes Me*)⁴¹⁴ realizada en la galería René Block de Nueva York el 23-24 de mayo de 1974, Beuys permanece ante el espectador como una estatua, envuelto en fieltro; con respecto a *Cómo explicar los cuadros a una liebre muerta*, realizada en 1965, Anna María Guasch, en el *Arte último del siglo XX*, dice: “J. Beuys vinculó factores espaciales y escultóricos, lingüísticos y sonoros a la figura del artista, a su gestualidad corporal, a su conciencia de comunicador que tenía como receptor a un animal, en concreto una liebre que, si por una parte era la imagen del propio artista –en diversas ocasiones Beuys había manifestado que era una liebre, una liebre muy lista–, por otra, aludía a los rituales de nacimiento y regeneración: ‘Pienso que esta liebre puede conseguir mayores logros para el desarrollo político del mundo que un ser humano. Lo cual significa que algunas de las fuerzas elementales de los animales

⁴⁰⁷ Véanse algunos ejemplos en el apéndice de imágenes, pp. 36-39.

⁴⁰⁸ *Ibidem*, p. 29.

⁴⁰⁹ *Ibidem*, pp. 25 y 26.

⁴¹⁰ *Ibidem*, p.28.

⁴¹¹ CALVO SERRALLER, Francisco. Catálogo de la exposición: *El autorretrato en España: de Picasso a nuestros días*. Fundación Cultural MAFRE Vida, Madrid, 1994.

⁴¹² Véase el apéndice de imágenes, pp. 24 y 25.

⁴¹³ *Ibidem*, p. 44.

⁴¹⁴ *Ibidem*, p. 43.

deberían añadirse al pensamiento positivo, que sigue prevaleciendo en la actualidad. Me gustaría elevar el *status* de los animales al de los humanos⁴¹⁵. Beuys asumía, pues, el papel de chamán, de hechicero con potestad de curar y salvar a una sociedad que él consideraba muerta⁴¹⁶.

En muchas ocasiones estas nuevas fronteras del autorretrato, esta expansión del arte, hace que se retomen formas antiguas: el artista vuelve a los orígenes, adoptando el papel que desempeñaba en los comienzos del arte, potenciando el aspecto mágico de la representación.

El arte conceptual de finales de los sesenta y sus diversas tendencias, nos devuelve la inscripción, esa primera manifestación del artista, esa primera forma de autorretrato, en la que la imagen de la palabra y su significado es la que nos ayuda a reconocer al artista, al autor de la obra y, a veces, a inferir su pensamiento, sus aspiraciones, e incluso sus quejas con respecto a su contexto vital o social.

La equiparación entre “arte y vida”, que implica una igualdad entre “vida y obra”, también amplía los horizontes del autorretrato. Algunos artistas, como Arman o Christian Boltanski, utilizan los objetos personales como una forma de retrato⁴¹⁷. Ya no son sólo los instrumentos de trabajo los que sirven para reconocer al artista, también lo hacen sus objetos más íntimos, u objetos simbólicos adoptados por el artista y reconocidos como tales, como las formas antropomórficas de Louise Bourgeois⁴¹⁸ entre las que podemos citar las seriaciones *Mujer espiral (Spiral Woman)* realizadas en 1951-1952 o la pieza *Estudio del Natural (Nature Study)* de 1986-1993, que algunos expertos han relacionado con las Venus prehistóricas, con las diosas-madre de las antiguas civilizaciones. Joseph Beuys utilizará la grasa y el fieltro como objetos de identidad personal⁴¹⁹.

Pero no son sólo los objetos personales o simbólicos los que permiten identificar al artista: ahora, toda la obra se funde con el autor. En la pieza de Miriam Schapiro *Yo y María Cassatt (Me and Mary Cassatt)*⁴²⁰ realizada en 1976, en la que la artista se representa a sí misma por medio de su obra junto a un retrato de María Cassatt con el espejo en la mano. Schapiro se sirve de la técnica cubista y dadaísta del collage y el fotomontaje para desarrollar una visión autobiográfica de la realidad.

En los años ochenta el simulacro y la fragmentación amplían de nuevo el panorama con artistas como Robert Gober, que se representa con fragmentos del cuerpo o, Sarah Lucas, que lo hace por medio de objetos con los que se identifica⁴²¹.

Por último, la incorporación de las nuevas tecnologías al arte hace que las formas de autorretrato alcancen una nueva dimensión. En los años sesenta se dan los primeros pasos del videoarte, técnica que los artistas utilizan para autorrepresentarse de forma reiterada, y entre los que cabe mencionar a Bill Viola, Bruce Nauman y Gary Hill, entre otros⁴²².

⁴¹⁵ KUONI, Caim (ed.), *Joseph Beuys in America: Energy Plan for the Western Man. Writings by and Interview with the Artist*, Nueva York, Four Walls Eight Windows, 1990, p. 84.

⁴¹⁶ GUASCH, Anna María. *El arte último del siglo XX: Del posminimalismo a lo multicultural*. Ed. Alianza Forma, Madrid 2000, pp. 150-51.

⁴¹⁷ Véanse estas obras en el apéndice de imágenes, p. 42.

⁴¹⁸ *Ibidem*, p. 43.

⁴¹⁹ *Ibidem*, p. 42.

⁴²⁰ *Ibidem*, p. 43.

⁴²¹ *Ibidem*, p. 42.

⁴²² *Ibidem*, pp. 3 y 45-46.

Artistas como Stelarc llevan la representación del propio yo, lo que venimos denominando autorretrato, a la fusión del cuerpo humano con la máquina, el *cyborg*: “Yo cuestiono –dice Stelarc– que el cuerpo humano sea una forma adecuada para nuestro tiempo. Está mal equipado para el contexto tecnológico. No es eficiente ni durable, se estropea a menudo y se cansa rápidamente. Creo que está obsoleto y es necesario rediseñarlo”⁴²³.

No cabría expresión más extrema de la representación del artista: aquella en la que se niega, o se reconstruye, en fusión íntima y metafísica con las máquinas.



⁴²³ ANTÓN, Jacinto, “Dale a tu cuerpo alegría, *cyborg*”, en *El País*, 14 de abril de 1997. (En: GUASCH, Anna María, *El arte último del siglo XX: Del posminimalismo a lo multicultural*. Alianza Editorial, Madrid 2000, p. 466). Para ampliar la información sobre la cibercultura consúltese a: DERY, Mark, *Velocidad de escape: la cibercultura en el final del siglo*. (Traducción de Ramón Montoya Vozmediano). Ed. Siruela, Madrid, 1998. Véanse las imágenes en el apéndice, p. 47.



BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- ANGULO ÑIGUEZ, Diego, *Historia del Arte*. Tomos I y II. Ed. Raycar, Madrid, 1975.
- ARGAN, Giulio Carlo, *De Giotto a Leonardo da Vinci*. Tomo I del *Renacimiento y Barroco*. Ed. Akal, Madrid, 1987.
- BANGO TORVISO, Isidro G., *El Arte mozárabe*. Col. Cuadernos de Arte Español, nº 2, Historia 16, Madrid, 1991.
- BANGO TORVISO, Isidro G., *El Arte románico*. Col. Historia del Arte, nº18, Historia 16, Madrid, 1989.
- BANGO TORVISO, Isidro G., *El prerrománico en Europa*. Col. Historia del Arte, nº17, Historia 16, Madrid, 1989.
- BENJAMIN, Walter, *Discursos interrumpidos I*. Traducción y notas de Jesús Aguirre. Ed. Tauro, Madrid, 1987 (1ª ed. 1972).
- BERGER, John, *Modos de ver*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2000.
- CALABRESE, Omar, *Cómo se lee una obra de arte*. Ed. Cátedra, Madrid, 1994.
- CALABRESE, Omar, *El lenguaje del arte*. Ed. Paidós, Barcelona, 1997 (1ra ed., 1987).
- CALVO SERRALLER, Francisco, *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*. Alianza Editorial, Madrid, 1988.
- CHADWICK, Whitney, *Mujeres, arte y sociedad*. Ed. Destino, Barcelona, 1992.
- CHICAGO, Judy, y SMITH, Eduart Lucie, *Women and art*. Weidenfeld & Nicolson, Londres, 1999.
- CLARK, Kenneth, *El desnudo*. Versión española de Francisco Torres Oliver. Alianza Editorial, Madrid, 1996 (1ra ed. Washington, 1956).
- DE MICHELI, Mario, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Versión castellana de Ángel Sánchez Gijón. Alianza Editorial, Madrid, 1998 (1ra ed., 1966).
- DERY, Mark, *Velocidad de escape: la cibercultura en el final del siglo*. Traducción de Ramón Montoya Vozmediano. Ed. Siruela, Madrid, 1998.
- ESPAÑOL, Francesca, *El Arte gótico I*. Col. Historia del Arte, nº19, Historia 16, Madrid, 1989.
- FRANCASTEL, Galienne y Pierre, *El retrato*. Ed. Cátedra, Madrid, 1995 (1ra edición 1978).
- GÁLLEGO, Julián, *El cuadro dentro del cuadro*. Ed. Cátedra, Madrid, 1991 (1ra ed. 1978).
- GÁLLEGO, Julián, *El pintor de artesano a artista*. Granada, Diputación Provincial, 1995 (1ra ed. 1976).
- GAYA NUÑO, Juan Antonio, *Autorretratos de Artistas Españoles*. Librería Editorial Argos, Barcelona, 1950.
- GOMBRICH, Ernst H., *El legado de Apeles*. Versión española de Antón Dieterich. Alianza Editorial, Madrid, 1985 (1ra ed. 1976).
- GOMBRICH, Ernst H., *Historia del Arte*. Versión española de Rafael Santos Torroella. Alianza Editorial, Madrid, 1984 (1ra ed., 1979).
- GUASCH, Anna María, *El arte último del siglo XX: Del posminimalismo a lo multicultural*. Alianza Editorial, Madrid, 2000.
- HAUSER, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte*, I. Traductores: A. Tovar y F. P. Varas-Reyes. Ed. Labor, Barcelona, 1992 (1ra ed. 1951).
- KRIS, Ernst y KURZ, Otto, *La leyenda del artista*. Traducción de Pilar Vila. Ed. Cátedra, Madrid, 1982 (1ra ed. Universidad de Yale, 1979).
- KUONI, Cairn (ed.), *Joseph Beuys in America: Energy Plan for the Western Man. Writings by and Interview with the Artist*, Four Walls Eighth Windows, Nueva York, 1990.
- LETT, Rosa María, *El Renacimiento*. Col. Introducción a la Historia del Arte. Versión castellana de Mar Moya i Tasis. Revisión general y ampliación por Pilar Vélez. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1985 (1ra ed. Universidad de Cambridge, 1981).
- MAILLARD, Robert (di.) y otros autores, *Arte occidental y del Próximo oriente*, Tomos I y II. Col. Diccionario Universal del Arte y de los Artistas. Traducción de Juan-Eduardo Cirlot. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1969 (1ra ed., 1967).

- MAILLARD, Robert (di.) y otros autores, *Estilos y tendencias en el arte occidental*. Col. Diccionario Universal del Arte y de los Artistas. Traducción de Juan-Eduardo Cirlot. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1969 (1ra ed. 1967).
- MARCHÁN FIZ, Simón, *Del arte objetual al arte del concepto*. Ed. Akal, Madrid, 1997 (1ra ed. 1972).
- MARCHÁN FIZ, Simón, *El universo del Arte*. Col. Temas claves. Salvat Editores, Barcelona, 1984 (1ra ed. 1981).
- MARTÍN, José y RODRÍGUEZ, Evangelina, "La imagen del artista como héroe moderno", *Discusión sobre las artes: Arte y Biografía*. Universidad Politécnica de Valencia, Facultad de Bellas Artes de San Carlos, Valencia, 1994.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *Historia de Arte*. Tomos I y II. Ed. Gredos, Madrid, 1996 (1ra ed. 1974).
- PÄCHT, Otto, *Historia del arte y metodología*. Versión española de Francisco Corti. Alianza Editorial, Madrid, 1986 (1ra ed., Múnich, 1977).
- RAMÍREZ, Juan Antonio, *Medios de masas e historia del arte*. Ed. Cátedra, Madrid, 1997.
- RAMÍREZ, Juan Antonio (di.) y otros autores, *El mundo contemporáneo*. Historia del arte, 4. Alianza Editorial, Madrid, 1997.
- RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano*, Tomo II, vol. 4. Traducción de D. Alcoba. Ediciones del Serbal, Madrid, 1997 (1ra ed., 1957).
- SANDBLOM, Philip, *Enfermedad y creación: cómo influye la enfermedad en la literatura, la pintura y la música*. Ed. Fondo de Cultura Económica (FCE) de España Colección Tezontle / Ciudad de Méjico, 1995.
- SHAVER-CRANDELL, Anne, *La Edad Media*. Col. Introducción a la Historia del Arte. Versión castellana de Mar Moya i Tasis; revisión general y ampliación de Pilar Vélez. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1985 (1ra ed., Universidad de Cambridge, 1982).
- STANGOS, Nikos, *Conceptos de arte moderno*. Versión española de Joaquín Sánchez Blasco. Alianza Editorial, Madrid, 1997 (1ra ed., Londres, 1981).
- STRONG, Roy, *Arte y poder*. Versión española de Maribel de Juan. Alianza Editorial, Madrid, 1988.
- VARIOS AUTORES, *Arte del siglo XX*, Ed. Taschen, Barcelona 2001.
- VV. AA., *El Gótico. Arquitectura, escultura, pintura*. Köneman, Colonia, 1998.
- VV. AA., *El Románico. Arquitectura, escultura, pintura*. Köneman, Colonia, 1996.
- VV. AA., *Historia del arte*. Tomos del 1 al 9. Ed. Salvat, Barcelona, 1979 (1ra ed. 1976).
- VV. AA., *Historia ilustrada de la pintura*. Traducción de Juan-Eduardo Cirlot. Ed. Gustavo Gili, Barcelona 1973 (1ra ed. 1961).
- VV. AA., *La especificidad del conocimiento artístico*. Universidad Miguel Hernández, Facultad de Bellas Artes, Altea, 2003.
- WIND Edgar, *Los misterios paganos del Renacimiento*, Alianza Editorial, Madrid, 1997.
- WÖLFFIN, Heinrich, *El arte clásico*. Versión española de Antón Dieterch Arenas. Alianza Editorial, Madrid, 1985 (1ra ed., 1968).
- YARZA LUACES, Joaquín, *Arte y arquitectura en España, 500/1250*. Ed. Cátedra, Madrid, 1984.
- YARZA LUACES, Joaquín, *El arte gótico II*. Col. Historia del Arte, nº 20, Historia 16, Madrid, 1989.
- YARZA LUACES, Joaquín, y otros autores, *Arte Medieval I-II*. Fuentes y documentos para la Historia del Arte. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1982.
- ZUFFI, Stefano (di.); BATTISTINI, Matilde; IMPELLUSO, Lucia; *El Retrato: Obras maestras entre la historia y la eternidad*. Traducción de Víctor Gallego y Carmen Muñoz del Río. Ed. Electa, Milán, 2000.

CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES

- CALVO SERRALLER, Francisco, *El autorretrato en España: de Picasso a nuestros días*. Fundación Cultural MAFRE Vida, Madrid, 1994.
- CAMPRODÓN, Teresa. Traducción castellana de *The Metropolitan Museum of Art Guide*. Nueva York, (1983). Edición en castellano Mondadori, Barcelona, 1993.
- FALOMIR, Miguel y otros autores, *El retrato del Renacimiento*. Ediciones el Viso, Madrid, 2008.
- RINCÓN GARCÍA, Wifredo, *El autorretrato en la pintura española: De Goya a Picasso*. Fundación Cultural MAFRE Vida, Madrid, 1991.
- VV. AA., *Antigua Pinacoteca de Munich*. Enciclopedia de los Museos. Ed. Argos Vergara, Barcelona, 1986 (1ra ed., 1967).
- VV. AA., *Picasso, La Suite Vollard*. Bancaja, Obra Social, 1994.

OTRAS PUBLICACIONES

- ANTÓN, Jacinto, “Dale a tu cuerpo alegría, *cyborg*”, en *El País*, 14 de abril de 1997.
- ARGULLOL, Rafael, “Cuerpo y creación en Miguel Ángel”. *Humanitas. Humanidades Médicas* - Volumen I - Número 4 - Octubre-Diciembre del 2003.
- CID PRIEGO, Carlos, “Algunas reflexiones sobre el autorretrato” Liño, *Revista del Departamento de Historia de Arte*. Universidad de Oviedo. Año V. nº 5, Oviedo, 1985.
- KRAUS, Arnoldo, “Enfermedad y creación”, *Los Universitarios*, No. 007, abril 2001. Méjico, D. F.
- MARTÍN, José y RODRIGUEZ, Evangelina, “La imagen del artista como héroe moderno”. *Discusión sobre las artes: Arte y Biografías*. Facultad de Bellas Artes de San Carlos, Universidad Politécnica de Valencia, 1994.

MÉTODOS DE INVESTIGACIÓN

- ECO, Umberto, *Cómo se hace una tesis*. Versión castellana de Lucía Baranda y Alberto Clavería Ibáñez. Ed. Gedisa, Barcelona, 1985 (1ra ed., 1977).
- RAMÍREZ, Juan Antonio, *Cómo escribir sobre arte y arquitectura*. Ed. del Serbal, Barcelona, 1996.
- ROMANO, David, *Elementos y técnicas del trabajo científico*. Ed. Teide, Barcelona, 1987.

DICCIONARIOS

- DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA, 2 Vols. Real Academia Española. Espasa-Calpe, Madrid, 2001 (22ª ed.).
- FATAS, Guillermo, y BORRÁS, Gonzalo M., *Diccionario de términos de arte y arqueología*. Guara Editorial, Zaragoza, 1980.
- MARTÍNEZ DE SOUSA, José, *Diccionarios de usos y dudas del español actual*. Ed. Vox, Barcelona, 1998.

BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA DEL CAPÍTULO I

- ASSMAN, Jan, *Egipto a la luz de una teoría pluralista de la cultura*. Ediciones Akal, Madrid, 1995.
- DESROCHES NOBLECOURT, Chistiane, “La pintura egipcia”. *Historia del arte*. Tomo I. Salvat Editores, Barcelona, 1979.
- ERMAN, Adolf, *Ancient Egyptian Poetry and Prose*. Traducción de M. Aylward Blackman. Dover Publications, 1995. Título original en alemán, *Die Literatur der Ägypter* (1923).
- ESPAÑOL, Francesca, *Las claves del arte egipcio*. Ed. Airín, Barcelona, 1988.
- GARCÍA ROS, Vicente y DÍAZ SEGURA, Alfonso, *Historia del Arte Antiguo y Medieval*. Universidad Politécnica de Valencia, 2001.
- GIEDION, Sidfried, *El presente eterno: Los comienzos del arte*. Versión española de María Luisa Balseiro. Alianza Editorial, Madrid, 1988.
- HAGEN, Rose-Marie y HAGEN, Rainer, *Egipto: hombres, dioses, faraones*. Ed. Taschen, Barcelona, 2005.
- LICHTHEIM, Miriam, *Ancient Egyptian Literature: The New Kingdom*. Literary Criticism, 2006.
- MALEK, Jaromir, *Egipto: 4000 años de arte*. Ed. Phaidon, Londres, 2003.
- MANNICHE, Lise, *El arte egipcio*. Alianza Editorial, 1997.
- NOUGIER, Louis-René, “Arte prehistórico”. *Historia del arte*. Tomo I. Salvat Editores, Barcelona, 1979.
- PORTER, Bertha. MOSS, Rosalind, *Topographical Bibliography of Ancient Egyptian Hieroglyphic Text, Reliefs, and Paintings. I, 1. The Theban Necropolis: Private Tombs*. Clarendon Press, Oxford, 1960.
- RAMÍREZ, Juan Antonio, *Arte prehistórico y primitivo*. Ed. Grupo Anaya, Madrid, 1989.
- RICE, Michael, *Quién es quién en el Antiguo Egipto*. Acento Ediciones, Madrid, 2002.
- VANDIER, Jacques, *Tombe de Deir el-Médineh: La tombe de Neferabou (= MIFAO, 69)*. El Cairo, 1935.

BIBLIOGRAFIA ESPECÍFICA DEL CAPÍTULO II

- ALONSO TRONCOSO, Víctor, *El genio de Grecia*. Col. Historias del Viejo Mundo, nº 10. Historia 16. Madrid, 1988.
- BENDALA GALÁN, Manuel, *El arte romano*. Ed. Grupo Anaya, Madrid, 1990.
- BLANCO FREIJEIRO, Antonio, *Arte Griego*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1984. Publicado por Walter de Gruyter, 1998. (Existe una versión digital).
- BOARDMAN, John, *Escultura griega: el periodo arcaico* Thames & Hudson, Londres, 1991.
- BOARDMAN, John, *Escultura griega: el periodo clásico*. Ediciones Destino, Barcelona, 1999.
- BOARDMAN, John, *Escultura griega del periodo clásico tardío y la escultura en las colonias de ultramar*. Ediciones Destino, Barcelona, 2001.
- DEVAMBEZ, Pierre, *La pintura griega*. Col. Historia Visual del Arte. Ed. Vicens Vives, Barcelona, 1967.
- DILLON, Matthew; GARLAND, Lynda; CORPORATION, Ebooks, *Ancient Greece: Social and Historical Documents from Archaic Times to the Death of Socrates (c. 800-399 BC)*. Edición: 2, revisada. Publicado por Routledge, 2000.
- HAMIAUX, Marianne, *Les sculptures grecques*, Tomo II, Departamento de antigüedades griegas, etruscas y romanas del Museo del Louvre. Ediciones de la Reunión de Museos Nacionales, Paris 1998.
- HURWIT, Jeffrey M., *El acrópolis ateniense: historia, mitología, y arqueología a partir de la era neolítica al presente. (The Athenian acropolis: history, mythology, and archaeology from the Neolithic era to the present)* Universidad de Cambridge, 1999.
- LEWIS, David; JEFFERY HAMILTON, Lilian; y otros, *Inscriptiones Atticae Euclidis anno anteriores*. Publicado por Walter de Gruyter, 1994. (Existe una versión digital).
- LEWIS, David, y otros, *Inscriptioes graecae: Consilio et Auctoritate Academiae Scientiarum berolinensis et Brandenburgensis*. Vol. I. Ed. Tertia-inscriptiones Atticae Euclidis anno. Publicado por Walter de Gruyter, 1998.
- MORENO, Paolo. *Pintura Griega*. Ediciones Mondadori España, Madrid, 1988.
- ONIANS, John, *Arte y pensamiento en la época helenística*. Alianza Editorial, Madrid, 1996.
- PASQUIER, Alain y BOURGEOIS, Brigitte, *Le Gladiateur Borghèse et sa restauration*. Editado por el Museo del Louvre, París, 1997.
- PAYNE, Humfry; GARTH, Gilbert y MACKWORTH YOUNG, Gerard, *Escultura de mármol arcaica de la Acrópolis. (Archaic marble sculpture from the Acropolis)*, Londres, 1936.
- RAUBITSCHKE, A. E., *Esmeros de la Acrópolis ateniense: un catálogo de las inscripciones de los siglos XI y V a. C. (Dedications from the Athenian Akropolis: a catalogue of the inscriptions of the sixth and fifth centuries B. C.)* Cambridge, Mass.: Archaeological Institute of America, 1949.
- RICHTER, Gisela M. A., *El Arte Griego. Una revisión de las artes visuales de la Antigua Grecia*. Ediciones Destino, Barcelona, 1988.
- RICHTER, Gisela M. A., *Lápidas arcaicas de Ática*. Ed. Phaidon, Londres, 1961.
- RICHTER, Gisela M. A., *Korai: cariátides griegas arcaicas: un estudio del desarrollo del Koré dentro de la escultura griega. (Korai: archaic Greek maidens. A study of the development of the Kore type in Greek sculpture)*. Ed. Phaidon, Londres, 1968.
- RIDGWAY, Brunilde Sismondo, *Hellenistic Sculpture I. The Styles of ca. 331-200 B.C.* University of Wisconsin Press, Madison, 2001.
- ROBERTSON, Martin, *El arte griego: introducción a su historia*. Alianza Editorial, Madrid, 1993.
- STEWART, Andrew. *Greek Sculpture. An Exploration*, 2 Vol. New Haven-Londres, Yale University Press, 1990.
- TUCÍDIDES, *Historia de la Guerra del Peloponeso*, 3 Vol. Ed. Gredos, Madrid, 1992.
- WINCKELMANN, J.J., *Reflexiones sobre la imitación de obras griegas en pintura y escultura*. Ed. Ludwig Uhlig. Traducción Vicente Jarque, Barcelona, 1998. (1ª ed., Roma, 1755).
- WOODFORD, Susan, *Grecia y Roma*. Col. Introducción a la Historia del Arte. Versión castellana de Lluís Urpinell i Jovani; revisión general y ampliación de Pilar Vélez. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1985 (1ra ed., Universidad de Cambridge, 1982).

OTRAS PUBLICACIONES

- GARCÍA Y BELLIDO, Antonio, *Miscelánea*. Serie Varia nº 5. Catálogo de la Exposición Museo de San Isidro, 2004.
- IMMERWAHR, Henrio R. (3 de Julio, 1984), "Las firmas de Pamphaios". *Diario americano del Arqueología*. Vol. 88.

- JEFFERY, Lilian, (1962). "Las lápidas sepulcrales inscritas del Ática arcaico". *Publicación anual de la Escuela Británica en Atenas* 57:120, nº 8; 57:137, nº 44; 57:141, nº 52.
- KEESLING, Catherine M., *Patrons of Athenian Votive Monuments of the Archaic and Classical Periods: Three Studies*. Vol. 74, nº 3. Hesperia, 2005.
- KALTSAS, N. (2002). *Escultura en el museo arqueológico nacional, Atenas*. Los Ángeles: El Museo, J. Paul Getty 254, nº 530.
- LÖWY, A. M. (1885). *Inschriften griechischer Bildhauer* (repr. Chicago: Ares Publishers Inc.) 31, nº 38.
- RODRIGUEZ LÓPEZ, María Isabel, "Escultura clásica y Neoclasicismo" *Revista de Antropología*, UCM. Año XXII, nº 238.

FUENTES LITERARIAS

- APOLODORO, *Biblioteca* III, 13, 5. Trad. de M. Rodríguez de Sepúlveda, Ed. Gredos, Madrid, 1985.
- PITARS, A. José, y otros, *Arte Antiguo, Próximo Oriente, Grecia y Roma*. Fuentes y Documentos para la Historia del Arte, vol. I. Ed. Gustavo Gili, Barcelona 1982.
- PAUSANIAS, *Descripción de Grecia. Obra completa*. Ed. Gredos, Madrid, 1994.
- PLINIO, *Historia Natural, (Naturalis Historia)* libros XXXIV y XXXVI. Versión digital: *La historia natural*. Plinio el anciano. Juan Bostock y otros autores, Londres, 1855.
- PLUTARCO, *Vidas Paralelas: Alejandro César, Pericles Fabio Máximo, Alcibiades Coriolano*. Traducción de Emilio Crespo Güemes. Ediciones Cátedra, Madrid, 1999.

BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA DEL CAPÍTULO III

- DOMÍNGUEZ BORDONA, J. y AINAUD DE LASARTE, J., *Miniatura, grabado y encuadernación*. Vol. XVIII del *Ars Hispaniae*, Ed. Plus Ultra, Madrid, 1958.
- ECO, Umberto, (ed.), *Beato de Liébana. Miniatura del Beato de Fernando I y Sancha (Códice B. N. Madrid, Vit. 14-2)*, Parma, 1973.
- GARCÍA-ARÁEZ FERRER, Hermenegildo, *La Miniatura en los códices de Beato de Liébana: su tradición pictórica*. Ed. Alvi Industrias Gráficas, Madrid, 1992.
- GONZÁLEZ ECHEGARAY, Joaquín; SÁNCHEZ MARIANA, Manuel; WILLIAMS, John; y YARZA LUACES, Joaquín, *Beato de Fernando I y Sancha*. Ed. Moleiro, Barcelona, 2006.
- MANDEL, Gabriel, *La Miniatura románica y gótica*. Ed. Vicens Vives, Barcelona, 1967.
- MAURO, Rabano, *Figurae, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, Murcia, 1995*.
- MÉLY, Fernand de: *Les Primitifs et leurs signatures*. Ed. Paul Geuther, París, 1913.
- MENTRE, Mireille, *Contribución al estudio de la miniatura en León y Castilla en la Alta Edad Media*. Edita CSIC (Consejo Superior de Investigaciones Científicas), León, 1976.
- MONTOYA MARTÍNEZ, Jesús, *El libro historiado: Significado socio-político en los siglos XIII-XIV*. Silex Ediciones, Madrid, 2005.
- PÄCHT, Otto, *La miniatura medieval*. Alianza Editorial, Madrid, 1993.
- PERNOUD, Regine, *Hildegard de Bingen: Conciencia inspirada del siglo XII*. Ed. Paidós Ibérica, Barcelona, 1998.
- PISAN, Christine de, *La Ciudad de las Damas, (c.1402)*. Traducción de María José Lemarchand. Ed. Siruela, Madrid, 1995.
- REGUERAS GRANDE, F. y GARCÍA ARÁEZ FERRER, H., *Scriptorium. Tábara visigoda y mozárabe*. Pórtico Librerías, Zaragoza, 2001.
- SAUNDERS, O. E., *English illumination*, 2 volúmenes. Firenze, 1933.
- SILVA Y VERÁSTEGUI, Soledad de, *La Miniatura en el Monasterio de San Millán de la Cogolla: Una contribución al estudio de los códices miniados en los siglos XI al XIII*. Edita I.E.R. (Instituto de Estudios Riojanos), Gobierno de La Rioja, Logroño, 1999.
- SILVA Y VERÁSTEGUI, Soledad de, *La Miniatura medieval en Navarra*, Edita Gobierno de Navarra, Pamplona, 1988.
- SILVA Y VERÁSTEGUI, Soledad de, *Los Beatos*. Col. Cuadernos de Arte Español, nº 100, Historia 16, Madrid, 1993.
- STIERLIN, H., *Los Beatos de Liébana y el arte mozárabe*. Ed. Nacional, Madrid, 1983.
- SUREDA, Joan, *La pintura románica en España*, Alianza Editorial, Madrid, 1989.
- YARZA LUACES, Joaquín, *Beato de Liébana. Manuscritos iluminados*. Ed. Moleiro, Barcelona, 1998.

BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA DEL CAPÍTULO IV

- ALLO MANERO, Adita, *Historia de la Rioja*, Tomo III. Edita Caja de Ahorros de la Rioja, 1983.
- BERGAMINI, Augusto, *La Cattedrale di Modena, Capolavoro del romanico*. Storia Arte Fede, 1985.
- BOZAL, Valeriano, *La escultura*. Tomo 2 de la Historia del Arte. Carroggio Ediciones. Barcelona, 1992.
- BUONARROTI, Miguel Ángel, *Cartas*. Selección y traducción de David García López. Alianza Editorial, Madrid, 2008.
- CAPPONI, Carlo, *L'Altare d' Oro di S. Ambrogio*. Ed. Silvana, Milán, 1996.
- CASTELNUOVO, E., *Wiligelmo, Portale maggiore della facciata della Cattedrale, en Lanfranco e Wiligelmo. Il Duomo di Modena*. Ed. Panini, Modena, 1984.
- COBREROS, Jaime, *El Románico en España*. Guías Periplo, Madrid, 1993.
- CONDIVI, Ascanio, *Vida de Miguel Ángel Buonarroti (1553)*. Ed. Akal, Madrid, 2008.
- DAVY, Marie-Madeleine, *El arte medieval*. Alianza Editorial, Madrid, 1990.
- DAVY, Marie-Madeleine, *Iniciación a la simbología románica*. Ed. Akal, Madrid, 1996.
- FOCILLON, H., *La escultura románica: investigaciones sobre la historia de las formas*. Ed. Akal, Madrid, 1986.
- GIANFREDA, Grazio, *Basilica cattedrale di Otranto: architettura e mosaico pavimentale*. Ed. Salentina, Pubblicazioni Galatina, 1975.
- GRARCIA GIMENO, Juan Antonio y TORRA ARANA, Eduardo de, *El Pilar de Zaragoza*. Ed. Fisa Escudo de Oro, Zaragoza, 1997.
- GRIVOT, D., y ZARNECKI, G., *Gislabertus sculpteur d'Autun*. Ed. Trianon, Dijon, 1960.
- GUERRA GÓMEZ, Manuel, *Simbología románica*. Fundación Universitaria Española, Madrid, 1978.
- KRAUS, Dorothy; KRAUS, Henry, *Las sillerías góticas españolas*. Alianza Editorial, Madrid, 1984.
- LE GOFF, Jacques, *Wiligelmo e Lanfranco nell'Europa romanica*. Ed. Franco Cosimo Panini, Modena, 1993.
- LOJENDIO, Luis María de, *Navarra*. Vol. 7 de La España Románica. Ed. Encuentro, Madrid, 1978.
- LOJENDIO, Luis María de, *Rutas románicas en Navarra*. Ed. Encuentro, Madrid, 1995.
- SANDOVAL, Prudencio de, *Primera parte de las fundaciones de los Monasterios (sic) del Glosario Padre San Benito*. Ed. Luis Sánchez, Madrid, 1601.
- SEBASTIÁN, Santiago, *Mensaje simbólico del arte medieval: arquitectura, iconografía, liturgia*. Col. Ensayos, Ed. Encuentro. Madrid, 1996.
- SENRA GABRIEL Y GALÁN, José Luis, “Los tímpanos de la catedral de Santiago en su contexto histórico artístico”. *El tímpano románico. Imágenes, estructuras y audiencias*. Coordinado por Rocío Sánchez Ameijeiras y José Luis Senra Gabriel y Galán, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo de la Xunta de Galicia, 2003.
- WILLEMSSEN, Carl Arnold, *L'enigma di Otranto: Il mosaico pavimentate del presbítero Pantaleone nella cattedrale*. Ed. Congedo, 1980.
- WITTKOWER, Rudolf, *La escultura. Procesos y principios*. Versión castellana de Fernando Villaverde, Alianza Editorial, Madrid, 1997 (1ra ed. 1977).
- YEPES, fray Antonio de, *Crónica General de la orden de San Benito* (Hyrache 1610). Madrid, BAE, 1959.

OTRAS PUBLICACIONES

- CARRILLO LISTA, María del Pilar, “La iglesia románica de San Martiño de Moldes y el taller del maestro Pelagio”. XVIII *Ruta Cicloturística del Románico-Internacional, [6 febrero-17 junio 2000]*. Fundación Cultural Rutas del Románico, Pontevedra, 1999.
- FERNÁNDEZ-OXEA, Xosé Ramón e (Ben-Cho-Shey), “Maestros menores del Románico rural gallego” *Cuadernos de Estudios Gallegos, XVII* (1962).
- FERNÁNDEZ-OXEA, Xosé Ramón e (Ben-Cho-Shey), “Pelagio, maestro románico”. *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 12, (1936).
- FERNÁNDEZ-OXEA, Xosé Ramón e (Ben-Cho-Shey), “Santa María de Taboada dos Freires”. *Boletín de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Orense, XV* (1945).
- MÉLY, Fernand de: “Nos vieilles cathedrales et leurs maîtres d'oeuvre”. *Revue Archéologique*, 1920, XI y XII.
- OCAÑA EIROA, Francisco Javier, “La controvertida personalidad del Maestro Esteban en las catedrales románicas de Santiago y Pamplona”, *Revista Príncipe de Viana*, nº 228, año 2003.

BIBLIOGRAFIA ESPECÍFICA CAPÍTULO V

- BASILE, Giuseppe, *Giotto: The Frescoes of the Scrovegni Chapel in Padua*. Ed. Skira, Hardcover, 2003.
- BERTELLI, Carlo, *Piero della Francesca*. Edita Yale University Press, Hardcover, 1992.
- COLE, Brock, *Giotto: The Scrovegni Chapel, Padua*. Incluido en la serie Great Fresco Cycles of the Renaissance. Editado por George Braziller, Hardcover, 1993.
- BERTI, Luciano, "Botticelli", *Historia del Arte*, Tomo 6. Salvat editores, Barcelona, 1976.
- BOCCACCIO, *Decamerón*. Traducción de María Hernández Esteban. Ed. Cátedra, Madrid, 2005.
- BROWN, Jonathan, *El Greco de Toledo*. Alianza Editorial, Madrid, 1982.
- CARDUCHO, Vicente, *Diálogos de la pintura, su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*. Ed. F. Calvo Serraller, Madrid, Turner, 1979 (1ra ed. 1633).
- CENNINI Cennino, *El Libro del Arte*. Comentado y anotado por Franco Brunello, introducción por Licisco Magagnato, traducción del italiano por Fernando Olmeda Latorre. Ed. Akal, Madrid, 1988.
- CLARK, Kenneth, *Leonardo da Vinci*. Versión española de José María Petralanda. Revisión de Fernando Villaverde. Ed. Alianza Forma, Madrid, 1986.
- CHRISTIANSEN, Keith, *Andrea Mantegna: Padua y Mantua*. Incluido en la serie *The Great Fresco Cycles of the Italian Renaissance*. Editado por George Braziller, Hardcover, 1994.
- ENENKEL, K. A. E.; JONG-CRANE, Betsy de; LIEBREGTS, P. Th. M. G.; PETRARCA, Francesco; *Modelling the individual: biography and portrait in the Renaissance: with a critical edition of Petrarch's "Letter to posterity"* Publicado por Rodopi, 1998. (Versión digitalizada).
- FRANCO RUSSOLI, *La pintura del Renacimiento*. Col. Historia Visual del Arte. Ed. Vicens Vives, Barcelona, 1967.
- GÁLLEGO, Julián, "El Greco", *Historia del Arte*, Tomo 7. Salvat editores, Barcelona, 1979.
- GÁLLEGO, Julián, "Velázquez", *Historia del Arte*, Tomo 8. Salvat editores, Barcelona, 1979.
- GUDIOL RICART, J., "Francisco Goya", *Historia del Arte*, Tomo 9. Salvat editores, Barcelona, 1979.
- HEIDEN, Rüdiger van der, "Dürero", *Historia del Arte*, Tomo 7. Salvat editores, Barcelona, 1979.
- HELMAN, Edith, *Trasmundo de Goya*. Alianza Editorial, Madrid, 1986 (1ra ed. 1963).
- HENRY, Tom y KANTER, Laurence B., *Luca Signorelli*. Ed. Hazan, París, 2001.
- IMPELLUSO, Lucia, "El juego de las parejas" y "El autorretrato". *El Retrato: Obras maestras entre la historia y la eternidad*. Traducción de Víctor Gallego y Carmen Muñoz del Río. Ed. Electa, Milán, 2000.
- KEATES, Jonathan, *Umbria*. Fotografías de Joe Cornish. Ed. George Philip, 1991.
- LETTTS, Rosa María, *El Renacimiento*. Col. Introducción a la Historia del Arte. Ed. Gustavo Gili, Barcelona 1985.
- MAILLARD, Robert (di.) y otros autores, *Pintores*. Tomos I, II y III. Colección: Diccionario Universal del Arte y de los Artistas. Traducción y adaptación de Juan-Eduardo Cirlot. Ed. Gustavo Gili, Barcelona 1970 (1ra ed. 1967).
- PANOFSKY, Erwin, *Vida y arte de Alberto Dürero*. Versión española de María Luisa Balseiro. Alianza Ediciones, Madrid, 1982 (1ra. ed. Universidad de Princeton, 1943).
- PETRARCA, Francesco, *Cancionero I*, soneto LXXVII 8-11. Edición bilingüe de Jacobo Cortines. Ediciones Cátedra, Madrid, 1999.
- RIESS, Jonathan, B., *Luca Signorelli: The San Brizio Chapel, Orvieto*. Serie Great Fresco Cycles of the Renaissance. Editado por George Braziller, Hardcover, 1995.
- ROSCI, Marco, "Leonardo de Vinci", *Historia del Arte*, Tomo 6. Salvat editores, Barcelona, 1976.
- SCARPELLINI, Pietro, *Perugino*. Ed. Electa, Milán, 1984.
- TOLNAY, Charles de, *Miguel Ángel: Escultor, pintor y arquitecto*. Versión española de Aurelio Martínez Benito. Ed. Alianza Forma. Madrid, 1985 (1ra. ed. Universidad de Princeton, 1975).
- TRIADÓ, Juan Ramón y SUBIRANA, Rosa, *Las claves de la pintura*. Ed. Planeta, 1994.
- VARIOS AUTORES, "Pintura del primer Renacimiento", *Historia del Arte*. Tomo 6. Salvat Editores, Barcelona, 1976.
- VASARI, Giorgio, *Vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*. Ed. Cátedra, Madrid, 2002.
- WEALE, Willian Henry James, *Hubert and John Van Eyck, their life and work*. Ed. John Lane, Londres-Nueva York, 1908.
- WEALE, Willian Henry James, *Van Eyck's art*. Ed. John Lane, Londres / Nueva York, 1912.
- ZUFFI, Stefano, "El Quattrocento italiano" y "La edad de Leonardo y Dürero". *El Retrato: Obras maestras entre la historia y la eternidad*. Traducción de Víctor Gallego y Carmen Muñoz del Río. Ed. Electa, Milán, 2000.

CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES

BENITO DOMÉNECH, Fernando, *Los Ribalta y la pintura valenciana de su tiempo*. Museo Nacional del Prado, Madrid, 1987, nº 45-48.

FALOMIR, Miguel, (Comisario) y otros autores, *Retratos del Renacimiento*. Museo Nacional del Prado, 3 junio - 7 septiembre 2008.

NAGEL, Alexander, "El autorretrato en el Renacimiento". *Retratos del Renacimiento*. Museo Nacional del Prado, 3 junio - 7 septiembre 2008.

RÍNCÓN GARCÍA Wifredo, "El Autorretrato: Ensayo de una teoría". *Autorretrato en la pintura española. De Goya a Picasso*, Madrid, Fundación Mafre Vida, 1991.

SERRERA, J. M., *Zurbarán*. Ministerio de Cultura, Madrid, 1988, nº 95.



DIRECCIONES DE INTERNET

BUSCADORES:

GOOGLE, palabras claves: Self portrait, Autorretrato, Autoritratto, Selbstbildnis, Zelfportret, Auto portrait, junto al nombre del artista o la iglesia o el museo donde se encuentra.

<http://www.culturageneral.net/pintura/indexautores.htm#lb>

<http://www.wga.hu/>

http://artchive.com/ftp_site.htm

Páginas con traducciones de la obra de VASARI, *Vida de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*:

<http://www.historia-del-arte-erotico.com/vasari/home.htm> (VASARI, Giorgio, *Vida de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*. Traducción hecha sobre la base de la primera edición realizada por Lorenzo Torrentino en el año 1550 llamada la edición "Torrentina").

<http://www.artist-biography.info/>

<http://bepi1949.altervista.org/vasari/vasari00.htm>

<http://easyweb.easynet.co.uk/giorgio.vasari/index.htm>

<http://www.fordham.edu/halsall/basis/vasari/vasari-lives.html>

DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA - Vigésima segunda edición:

http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=cultura

DIRECCIONES DE INTERNET: CAPÍTULO I

<http://casl.umd.umich.edu>

<http://grupos.unican.es> (Web "Arte en Cantabria", Universidad de Cantabria)

<http://www.toureygypt.net/featurestories/meresankht.htm> ("La tumba de Meresankh III (G 7530-40) en Guiza" por Jimmy Dunn).

<http://www.egiptologia.com/escritura/transcripcion/transcripcion.htm> (Francisco Pérez Vázquez, "Transcripción castellana de los nombres propios egipcios").

http://www.egiptologia.com/images/stories/sociedad/titulatura/cetro_sejem

<http://www.egitologia.org.ve/articulos/arqueologia/to/tumbasolvidadas9.ph>

http://www.geocities.com/Athens/Sparta/9987/Necropolis_Amarna1/TA1.htm

http://www.osirisnet.net/tombes/artisans/nebamon_ipouky/s_nebamon_ipouky.htm

<http://rosta.org.uk/AEgyptianL/archives/week129.txt> www.reshafim.org.il/ad/egypt/texts/irtisen.htm

<http://www.historiarte.net/egipto/220.htm> ("Tesoros de Egipto").

<http://historiarte.net/egipto/> ("El arte egipcio" por Lise Manniche).

http://www.institutoestudiosantiguoegipto.com/imperio_nuevo.htm ("El Imperio Nuevo: La Dinastía XVIII" por Teresa Bedman. Conferencia impartida en el Instituto de Estudios Islámicos. Madrid, 16 de Marzo de 1995).

http://www.elpais.com/articulo/cultura/Louvre/expone/vida/cotidiana/constructores/tumbas/egipcios/elpepicul/20020507elpepicul_2/Tes (Octavi Martí, "El Louvre expone la vida cotidiana de los constructores de tumbas egipcios" París - 07/05/2002 ELPAIS.com

Edición impresa Cultura).

http://es.wikipedia.org/wiki/Rams%C3%A9s_III

<http://www.egiptologia.com/content/view/full/51545/1/> ("La primera huelga de la historia" por Alfonso Martínez).

<http://www.unites.uqam.ca>

<http://www.egipto.com/valles/4.html>

http://www.tdx.cesca.es/TESIS_UB/AVAILABLE/TDX-0814106-114225//03.MSS_CAP_3.pdf (Marta Saura Sanjaume, "La tumba de Sennedjem a Deir-El-Medina, TT.1" Departament Prehistòria, de Història Antiga i Arqueologia, Universitat de Barcelona).

<http://terraeantiquae.blogia.com> (Revista de Arqueología e Historia “Terra Antiquae”).
http://www.institutoestudiosantiguoejipto.com/los_shabtys.htm (Web del Instituto de Estudios del Antiguo Egipto “Los *shabtys*: Síntesis analítica de su origen, funcionalidad y evolución”. Artículo de Francisco J. Martín Valentín, Director del Instituto de Estudios del Antiguo Egipto).
http://es.wikipedia.org/wiki/Deir_el-Medina
<http://euler.slu.edu/~bart/egyptianhtml/tombs/ThebanTombs.htm>
<http://www.milgatos.com> (Gatos en el Antiguo Egipto).
<http://www.touregypt.net/featurestories/dogsgroup.jpg&imgrefurl=http>
<http://www.egipto.com/valles/4.html> (J. William Murnane, *The Penguin Guide to Ancient Egypt*. Penguin Books. London, 1996).
http://es.wikipedia.org/wiki/Mitología_egipci
http://personal.redestb.es/jesusrom/leyendas/leyen_frame.html (“Historia de las religiones” Siglo XXI. Religión Egipcia).
<http://egiptomaniacos.top-forum.net/galeria-de-imagenes-fl1/estelas-t366-105.htm> (“La estela de Neferabu. Mitología Egipcia. Sentimiento de humildad ante la divinidad”).

DIRECCIONES DE INTERNET: CAPÍTULO II

<http://www.scribd.com/doc/7251973/Graham-Shiple-El-Mundo-Griego-DespuC3A9s-de-Alejandro-32330-aC> - (Versión digital del libro de Graham Shipley, *El Mundo Griego después de Alejandro 323-30 a.C.*)
<http://www.ac-nancy-metz.fr>
http://www.almendron.com/arte/glosario/glosario_a.htm (Diccionario de términos de arte y arqueología).
http://www.arteculturamujer.cl/memoria_valdivieso_auto.htm
<http://www.artnet.com/library/00/0031/T003154.asp>
<http://www.beazley.ox.ac.uk/CGPrograms/Catalogue/Script/FuneralSculpture.html>
<http://www.clasicas.usal.es/Mitos/> (Mitología Clásica, M^a del Henar Velasco López con la colaboración técnica de Francisco Cortés Gabaudan. Departamento de Filología Clásica e indoeuropeo. Universidad de Salamanca).
<http://www.coradukelsky.iespana.es/ANALISIS%20SIMBOLICO%20DEL%20PARTENON.pdf>. (PLUTARCO, *Vidas Paralelas*, “Pericles”, XIII).
<http://www.csad.ox.ac.uk>. (Centre for the Study of Ancient Documents “Who was interested in Sculptors' Signatures?” CSAD Newsletter No. 9, Winter 2002).
<http://www.csad.ox.ac.uk/CSAD/Images/200/Image268>.
<http://www.csad.ox.ac.uk/LSAG/Photographs.html>
<http://www.culturaclasica.com/?q=node/319>. (GONZÁLEZ SERRANO, Pilar, profesora de Arqueología «Entre los griegos nunca se representó la muerte, sólo se sugirió».)
<http://www.culture.gr> (Web del Ministerio de Cultura Helénico. Museo Arqueológico de Delos).
<http://www.cvaonline.org> (Web del archivo Beazley).
<http://www.davidgill.co.uk/attica/arcsculpt.htm> (Imágenes bases kuros).
<http://www.fvankeur.myweb.uga.edu/classical/ancient/ancient.html> (Textos Antiguos. Monumentos Históricos. Estudiado en ARHI 4010: PLUTARCO, *Vida de Pericles* 31,4. Según Stewart e inscripción base *Olympia* 5 n° 259T47).
<http://www.fvankeur.myweb.uga.edu/classical/ancient/text12.html> (Stewart, T82: PAUSANIAS, *Descripción de Grecia*, 5.26.1).
<http://www.hartzler.org/cc307/archaic/7c.htm>
<http://www.hellas.teipir.gr/Thesis/Samos/english/tdk158.html>
<http://www.iliada.com.mx> (HOMERO, *Iliada*. Canto XVI, 439 ss. Traducción de Luis Segalá y Estalella. Versión digital).
http://www.livius.org/pi-pm/pliny/pliny_e.html (Biografía de Plinio “el Viejo” y resumen de la *Historia Natural*).
<http://www.mlahanas.de/Greeks/Arts/Kouros.htm>
<http://www.mlahanas.de/Greeks/Arts/NikePaionios.htm> (PAUSANIAS, *Descripción de Grecia*, 5.26.1).
<http://www.mlahanas.de/Greeks/Bios/Archermus.html>
<http://www.mlahanas.de/Greeks/Bios/CleomenesSculptor.html>
<http://www.mlahanas.de/Greeks/Bios/MelasOfChios.html> (PLINIO *Historia Natural* XXXVI. II).
<http://www.mlahanas.de/Greeks/Bios/Menophantus.html>
<http://www.mlahanas.de/Greeks/Bios/Sophilos.html>
<http://www.mlahanas.de/Greeks/Persons3aa.htm>

- <http://www.mucri.univ-paris1.fr/mucri10/article.php3> (Hellenic Ministry of Culture/ARF. Zafeiropoulou, F., *Delos*, Adam Press, Athens 1998, p. 71).
- <http://www.muse.jhu.edu/journals/hesperia/v074/74.3keesling.pdf>.
- <http://www.olemiss.edu/depts/classics/gkinscri.html> (Inscripciones griegas de la colección de David M. Robinson).
- http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Pliny_the_Elder/home.html (Una transcripción latina completa de la *Historia Natural* de Plinio “el Viejo”).
- <http://www.perseus.tufts.edu>. (STEWART, Andrew, *Cientos escultores griegos: Sus carreras y trabajos*). (Perseo proyecto de biblioteca digital. Ed. Gregory R. Crane. Tufts University).
- <http://www.perseus.tufts.edu> (STEWART, Andrew. 1990. “Escultura griega: una exploración” 2 vols. New Haven: *Prensa de la universidad de Yale*, fig. 200).
- <http://www.perseus.tufts.edu/cgi> (PAUSANIAS, *Descripción de Grecia* 1.26.4.)
- <http://www.perseus.tufts.edu/cgi-bin/ptext%3>, (MARCADE, 1957, 115. (J. Marcade; Grecs Vol. 2 de los sculpteurs de Recueil de signatures de.: Marcade 1957 [citación] de la fuente (8.58). Biblioteca digital).
- <http://www.poinikastas.csad.ox.ac.uk> (La inscripción en griego de la base de la estela sepulcral de Lampito con la firma del escultor Endoio).
- http://www.proel.org/alfabetos/azul_claro.html
- http://www.sikyon.com/Sicyon/Polykleitos/polycl_egpg3.html
- http://www.tesisenxarxa.net/TESIS_UAB/AVAILABLE/TDX-0601107-161425//agr1de1.pdf – (Transcripción de la base de la estela sepulcral de Lampito con la firma del escultor Endoio).
- <http://www.thebritishmus>
- <http://www.ts.ucr.ac.cr/~historia/biblioteca/historia/Herodoto-LosNueveLibrosdeLaHistoriaT-I.pdf> (HERODOTO DE HALICARNASO, *Los Nueve Libros de la Historia*. Libro I Clío, (c. 443 a.C.). Traducción de P. Bartolomé Pou (2ª mitad del siglo XVIII). Biblioteca Digital para Historia. Ediciones elaleph.com, pp. 46 y 47).
- <http://www.u.arizona.edu/~afutrell/w%20civ%2002/gkrelvotives.html> (Transcripción de la columna firmada por Archermos de Quíos).
- <http://www.ucm.es/centros/cont/descargas/documento4802.pdf> (RODRÍGUEZ LÓPEZ, María Isabel, “Escultura Clásica y Neoclasicismo”. Publicado en *Revista de Arqueología*, Año XXII n. 238).
- http://www.ucm.es/info/seic/online/copias.htm#_edn36 (COPIAS Y COPISTAS: EL NEOATICISMO, por Pilar González Serrano).
- <http://www.upload.wikimedia.org> Athena Parthenos Antiochos
- http://www.uk.digiserve.com/.../history4_sp.htm
- http://wikipedia.org/wiki/Black-figure_pottery
- http://wikipedia.org/wiki/Pottery_of_Ancient_Greece
- [http://es.wikipedia.org/wiki/Caronte_\(mitología\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Caronte_(mitología))
- http://es.wikipedia.org/wiki/Guerra_arquid%C3%A1mica.
- <http://es.wikipedia.org/wiki/Laconia>
- <http://es.wikipedia.org/wiki/Naupacto>
- <http://es.wikipedia.org/wiki/Phidias> (PLUTARCO, *Eróticos*; Clemente de Alejandría, *de Protrepticus*, 53, 4).
- http://fr.wikipedia.org/wiki/Gladiateur_Borghèse.
- http://fr.wikipedia.org/wiki/Image:AGMA_Base_Kleiokrateia.jpg (Vassili Orphanou-Phloraki, « Praxiteles epoiesen », en *Horos* n^{os} 14-16 (2000-2003).
- http://books.google.es/books?id=zatSvvM18-4C&printsec=frontcover&source=gbs_summary_r&cad=0 (En esta Web podemos encontrar una versión digital de: LEWIS, David, y otros. *Incriptiones graecae: Consilio et Auctoritate Academiae Scientiarum berolinensis et Brandenburgensis*. Editae, Voluminis I Editio Tertia-inscriptiones Atticae Euclidis anno. Publicado por Walter de Gruyter, 1998).
- http://books.google.es/books?id=BK9JwF18BrEC&printsec=frontcover&source=gbs_summary_r&cad= (En esta Web podemos encontrar una versión digital de: LEWIS, David; JEFFERY HAMILTON, Lilian; y otros. *Inscriptiones Atticae Euclidis anno anteriores*. Publicado por Walter de Gruyter, 1994).
- [http://links.jstor.org/sici?sici=0075-4269\(1983\)103%3C227%3AV1IAEA%3E2.0.CO%3B2-Y](http://links.jstor.org/sici?sici=0075-4269(1983)103%3C227%3AV1IAEA%3E2.0.CO%3B2-Y) (JSTOR: Vol. 1. Inscriptiones Atticae Euclidis anno anteriores. 3rd ed. Fasc. I. Decreta et tabulae magistratum. Ed. D. Lewis. Berlin and New York: de Gruyter. 1981).
- <http://www.bbaw.de/bbaw/Forschung/Forschungsprojekte/ig/de/Publikationen> - (Inscriptiones Graecae),
- <http://www.filol.csic.es/dge/lst/13.htm> (DGE: Lista III: Inscripciones).
- <http://www.geocities.com/flarewuzhere/greece.html>

DIRECCIONES DE INTERNET: CAPÍTULO III

<http://artroots.com>
<http://cvc.cervantes.es> (Centro Virtual Instituto Cervantes).
<http://es.geocities.com/albalista2001/historia.htm>
http://es.wikipedia.org/wiki/Christine_de_Pisan
<http://faculty.mccfl.edu/Jonesj/LIT2380/DinnerParty.html>
http://es.wikipedia.org/wiki/R%C3%A1bano_Mauro.
http://www.artyclopedia.com/artists/meckenem_israhel_van.html
<http://www.arteguias.com/beato.htm> (Beatos mozárabes. Códices iluminados de los Comentarios al Apocalipsis).
<http://www.arteguias.com/manuscritos.htm> (Manuscritos iluminados mozárabes).
<http://www.beloit.edu/~classics/museum/WebSite/Bodmeriana127.htm>.
http://www.boek861.com/lib_cozar/p2_c4.ht (Del Renacimiento Carolingio al siglo X: Algunos fundamentos del artificio en el Renacimiento Carolingio, capítulo IV. 4.1.)
<http://www.bluffton.edu>
<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/hist/91348064098793506388868/index.htm> (En esta página de la biblioteca virtual Miguel de Cervantes, podemos encontrar una versión en valenciano de la *Crònica* de Ramón Muntaner de 1558).
<http://www.ceu.hu/medstud/manual/MMM/pic16.html> (Christopher De Hamel, “Artesanos medievales. Escribanos e iluminadores“ Londres: Prensa británica del museo, 1992).
<http://www.clt.astate.edu>
<http://www.csupomona.edu/~plin/women/medieval.html>.
http://www.csupomona.edu/~plin/women/15_century.html.
<http://www.encyclopedie-universelle.com/beatus-liebana5.html> (Encyclopedie de la langue francaise).
<http://www.epdlp.com/escritor.php?id=2939>
<http://www.epdlp.com/pintor.php?id=2813>
<http://www.facsimilia.com/asps/detCodices.asp?CodiceDetalle=37>
<http://www.hildegardadebingen.com.ar/pinturas.htm>
http://www.hildegardadebingen.com.ar/Scivias_I_4_1_det.htm (BINGEN, Hildegard, *Scivias* III).
<http://www.hildegard.org/>. Johannes Gutenberg University HILDEGARDA de Bingen / Azucena (HILDEGARDA of Bingen.)
<http://www.hildegardadebingen.com.ar/> (FRABOSCHI, Adelina.)
http://informatica.inspt.utn.edu.ar/hildegarda/Arte_de_Hildegarda.htm#seis (HILDEGARDA DE BINGEN I. Las obras de Hildegarda de Bingen “El arte de Hildegarda de Bingen (o Dios, el artista)”
<http://informatica.inspt.utn.edu.ar/hildegarda/Scivias.htm> (HILDEGARDA DE BINGEN *Scivias Domini: Conoce los caminos del Señor.*)
<http://www.imagesonline.bl.uk/britishlibrary/controller/subjectidsearch>.
<http://www.imagesonline.bl.uk/britishlibrary/controller/subjectidsearch?id=8166&idx=1&startid=1247>
<http://www.italicon.it/modulo.asp?M=m00232&S=4&P=5>
http://www.kfki.hu/~arhp/html/m/meckenem/artist_w.html
<http://www.meschede.de/stadtinfo/geschichte/b03-hitda-codex.php>
http://www.moleiro.com/detailed_information/ <http://www.mujereshoy.com/secciones/166.shtml>
(PORTUGAL, Ana María. El Renacimiento femenino en el arte, Artículo en Mujeres Hoy, 16.01.2003).
<http://www.spanisharts.com/books/literature/licamed.htm> (PÉREZ ROSADO, Miguel, *Historia de la literatura hispánica: Literatura catalana medieval*).
<http://www.uchile.cl/facultades/filosofia/publicaciones/cyber> (FISCHER, María Raquel, *El testimonio de una vida: Hildegarda de Bingen (1098 - 1179)* Universidad de Chile.)
<http://www.unc.edu>
<http://www.ucm.es/BUUCM/foa/pecia/num3/Articulos/articulo01.htm> (SÁNCHEZ MARIANA, Manuel. *Manuscritos que pertenecieron a Isabel la Católica en la Biblioteca de la Universidad Complutense.*)
<http://www.vallenajerilla.com-berceo-silvaverastegui-vigilabnp1.jpg> (SILVA Y VERÁSTEGUI, de Soledad, “El código Vigilano o Albeldense” Tesis Doctoral *Iconografía en la monarquía pamplonesa del siglo X*, defendida en la Universidad de Navarra el 8 de Noviembre de 1980).
<http://www.yotor.net/wiki/es/ea/Eadmer.htm>

DIRECCIONES DE INTERNET: CAPÍTULO IV

- <http://www.arteguias.com/vidrieras-romanico.htm> - 88k (CORTÉS PIZANO, Fernando “Vidrieras del románico”, artículo en Internet. Mayo de 2001).
- <http://www.fuesp.com/revistas/pag/cai0312.html> (JIMÉNEZ PRIEGO, M. Teresa, *Los oficios de la Edad Media a través de las vidrieras de la Catedral de Chartres*. Revista virtual de la Fundación Universitaria Española “Cuadernos de arte e iconografía” / Tomo II - 3. 1989).
- http://www.globalvacationtravelpackages.com/puglia_art_history_travel_article.htm (“*Pantaleone, mago*” Puglia: artículo del recorrido de la historia del arte. Este artículo apareció en la aplicación de agosto a septiembre de 2004 el compartimiento de Bell'Italia).
- http://www.comprendivotranto.it/secondario/otranto/il_mosaico.htm (Imagen del mosaico de Otranto).
- http://www.um.es/tonosdigital/znum4/estudios/retablo.htm#_ftnref47 (REVISTA ELECTRÓNICA DE ESTUDIOS FILOLÓGICOS, N° 4 NOVIEMBRE DEL 2002 *El valor de la palabra en el retrato español. De finales del gótico a comienzo de comienzos del neoclasicismo*. Por Concepción de la Peña Velasco (Universidad de Murcia).
- <http://www.usc.es/arte/Quintana>
- <http://www.claustro.com>
- http://www.claustro.com/Portadas/Webpages/Catalogo_portadas.htm
- <http://www.duomodimodena.it> (Web oficial del Duomo de Módena).
- <http://www.claustro.com> (por Juan Antonio Olañeta).
- <http://www.claustro.com/Portadas>. (Transcripción de FERNÁNDEZ-OXEA, Xosé Ramón, *Santa María de Taboada dos Freires*. Fotos de OLANETA, J.A.).
- http://www.claustro.com/Portadas/Webpages/Catalogo_portadas.htm vida
- <http://www.pitt.edu/~medart/menufrance/mainfran.html> (Medieval architecture in France).
- <http://cvc.cervantes.es> (Centro Virtual Cervantes)
- http://cvc.cervantes.es/ACTCULT/camino_santiago/segunda_etapa/sanguesa/portada_meridional.htm
- <http://www.amigosdelromanico.org/>
- <http://www.duomodimodena.it>
- http://canalsocial.net/GER/ficha_GER.asp?titulo=PISANO,%20LOS&cat=arte
- http://www.romanicoennavarra.info/album_sanguesa.htm (Página Web de Sangüesa, Navarra, Santa María la Real).
- <http://www.romanicoennavarra.info/intro1duc.htm> (por ORTEGA ALONSO, Andrés).
- <http://www.arte-argomenti.org/saggi/nicolo.html>
- <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/g/guglielmo.htm>
- <http://www.artehistoria.com/arte/personajes/2134.htm>
- http://www.comune.pistoia.it/eng/scoperta_25_eng.html
- <http://www.chieracostui.com/costui/docs/search/schedaoltre.asp?ID=6484>
- <http://recursos.cnice.mec.es/bancoimagenes/ArchivosImágenes/DVD10/CD02/14912>
- <http://www.scultura-italiana.com>
- http://es.wikipedia.org/wiki/Benedetto_Antelami
- <http://www.cattedrale.parma.it/default.asp>
- http://canalsocial.net/GER/ficha_GER.asp?titulo=PISANO,%20LOS&cat=arte
- <http://www.monover.com/calendario/27oct.htm>
- <http://www.tiempodehistoria.com/modules.php?name=News&file=article&sid=153> (Proyecto de restauración de un sepulcro abulense esculpido en piedra en los siglos XII-XIII).
- <http://www.lromanico.com/004/monumentoe.asp?monu=000860&ruta=115>
- <http://www.museu.santcugat.org>
- <http://www.musees-strasbourg.org>
- <http://www.artnet.com/library/04/0416/T041686.asp>
- <http://www.vallenajerilla.com/berceo/rioja-abierta/arte/renacimientooculturarioja.htm>
- <http://www.architoledo.org/catedral/coro.htm> (Página Web de la Catedral de Toledo).
- http://vuolviniio_altare_d'oro_di_Sant'Ambrogio.html
- <http://www.thais.it/scultura/vuolvini.htm>
- http://www.firenze-cultura.com/english/chiesa_ambrogio_milano.asp - 17k
- <http://www.fordham.edu/halsall/basis/vasari/vasari-lives.html>
- <http://www.cabildodezaragoza.org/basilica/home.htm>: (Página Web de la Catedral de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza)
- <http://www.redaragon.com/cultura/elcronista/formen02.asp>
- <http://www.redaragon.com/cultura/elcronista/formen02.asp> - 50k (MIÑANA, Luisa, *Arte y Cultura/ El Cronista de la Red*, 2002).

<http://www.almendron.com/arte/pintura/claves>.
<http://www.liceus.com/cgi-bin/ac/pu/6004.asp>
<http://easyweb.easynet.co.uk/giorgio.vasari/index.htm>
http://html.rincondelvago.com/renacimiento_42.html
http://dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=605489&orden=86010
http://www.cfnavarra.es/prm/web_edad/downloads/txt_folleto.doc (“La edad de un Reino. *Sancho el Mayor y sus herederos*” Baluarte, Pamplona, 26 de enero al 30 de abril de 2006).
<http://www.wga.hu/html/l/lombardo/tullio/selfpor.html>

DIRECCIONES DE INTERNET: CAPÍTULO V

VASARI, Giorgio, *Vida de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos: Massaccio*. Traducción hecha sobre la base de la primera edición realizada por Lorenzo Torrentino en el año 1550 llamada la edición “Torrentina”.

VASARI, Giorgio, *Vida de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*. Traducción hecha sobre la base de la última edición realizada por G. C. Sansoni, de Florencia, en 1906, transcripto de la segunda edición de la obra, en el año 1568, por los Giunti, con comentarios y acotaciones de Gaetano Milanesi, en forma de notas.

<http://www.artist-biography.info/> (VASARI *La Vida de pintores, escultores y arquitectos*)
<http://artnet.com>
<http://www.wga.hu/index1.html> (Web Gallery of Art).
http://framespa.univ-tlse2.fr/60968880/0/fiche___pagelibre/&RH=cahiers (Pierre Civil Université de la Sorbonne Nouvelle Paris III).
http://es.wikipedia.org/wiki/Dirk_Bouts
<http://www.epdlp.com/pintor.php?id=2811>
http://www.nationalgallery.org.uk/.../tfNG6275_1-3.jpg
http://gl.itpedia.sfilr.com/wiki/Hans_Memling
<http://www.wga.hu/html/d/david/1/virginvi.html>
<http://www.wga.hu/html/m/mantegna/1/presenta.html>
<http://www.cosmovisions.com/GerardDavid.htm> (Pablo Leprieur).
<http://www.wga.hu/index1.html> (Web Gallery of Art: BELLINI, Giovanni, Paintings between 1460 and 1469).
http://www.wga.hu/html/m/master/zunk_fl/15_paint/3/08portra.html
http://es.wikivisual.com/index.php/Giotto_di_Bondone
<http://easyweb.easynet.co.uk/giorgio.vasari/index.htm> (VASARI *La Vida de los Artistas*)
<http://www.answers.com/topic/giotto-di-bondone-143k>
<http://www.guzzardi.it/arte/pagine/artisticalabresi/archivio/giotto.html>, (LOI Antonella, “Aquí está el ‘grotesco’ retrato de Giotto”, 22 de septiembre de 2000).
<http://www.visual-arts-cork.com/old-masters/giotto.htm>
http://wikipedia.org/wiki/Giotto_di_Bondone-78k
<http://www.mystudios.com/gallery/giotto/bio.html> -
<http://www.elmurocultural.com/ladivinacomedia/purgatorio.html> (DANTE, *Divina Comedia*, “Purgatorio”, XI, vv. 94-96).
<http://www.geocities.com/.../Giotto/Arena2.jpg> (Cita del testamento de Petrarca en *La pintura gótica italiana: Giotto*)
<http://es.wikipedia.org/wiki/Giotto>
<http://www.laplegariadeunpagano.com/2009/01/el-decameron-sexta-jornada.html> (Versión digital del *Decamerón* “Sexta Jornada”) (Sábado 3 de enero de 2009).
<http://www.wga.hu/index1.html>
http://www.livingitaly.com/Umbria_Art_Cities/umbria_assisi.htm (Extracto del libro de Jonathan Keates, “Asís: Cimabue, Giotto, Lorenzetti, Martini...” *Ciudades del Arte de La Umbria*).
http://es.wikipedia.org/wiki/Simone_Martini
http://books.google.es/books?id=sHuGip6BWRyc&printsec=frontcover&source=gbs_summary_r&cad=0#PPP1,M1 (Versión digital del cancionero de Petrarca).
<http://www.wga.hu/index1.html> (Web Gallery of Art)
<http://www.wga.hu/html/a/angelico/09/corridor/index.html>
<http://www.wga.hu/html/d/durer>
http://www.wga.hu/tours/brancacc/theo_pet.html
<http://www.wga.hu/bio/s/sodoma/biograph.html>

<http://www.christusrex.org/www2/art/tributo.htm>
http://it.wikipedia.org/wiki/Cappella_Brancacci
http://upload.wikimedia.org/.../325px-Masaccio_004 (Pedro cura a los enfermos)
[http://es.wikipedia.org/wiki/Autorretrato_\(Leonardo\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Autorretrato_(Leonardo))
<http://commons.wikimedia.org>
<http://www.oldandsold.com/articles34/mantegna-3.shtml>
<http://www.shafe.co.uk/art/Mantegna->
[http://_St_James_before_Herod_Agrippa_\(formerly_Ovetari_Chapel\).asp](http://_St_James_before_Herod_Agrippa_(formerly_Ovetari_Chapel).asp).
http://www.shafe.co.uk/art/0art_index.asp (SHAFE - Art History)
<http://www.thais.it/speciali/MANTEGNA/Finite/Autoritratto.htm> (20/11/2006).
http://www.thais.it/speciali/MANTEGNA/pagina_2.htm
<http://www.oldandsold.com/articles34/mantegna-3.shtml>
<http://www.webalice.it/allietarti/Palacio%20Ducal%20Mantua.htm>
<http://www.fundacionmhm.org/pdf/Numero4/Articulos/articulo5.pdf>
<http://books.google.es/books?isbn=9042007826...> (Versión digital del libro de LIEBREGTS, P. Th. M. G., *Modelling the individual: biography and portrait in the Renaissance: with a critical edition of Petrarch's "Letter to posterity"* Publicado por Rodopi, 1998).
<http://english.perugino.it/canale.asp?id=288-23k>
<http://www.umich.edu/~engtt516/jacopolife.html>
http://www.cadenaser.com/cultura/articulo/descubren-autorretrato-leonardo-da-vinci-escondido-codices/csrsrpor/20090301csrsrscul_1/Tes (Agencia EFE 01-03-2009).
<http://www.museodelprado.es/pagina-principal/exposiciones/info/en-el-museo/el-retrato-del.../la...de.../autorretrato/> (Catálogo de la exposición *Retratos del Renacimiento* Museo del Prado, 3 junio - 7 septiembre 2008).
http://www.um.es/tonosdigital/znum4/estudios/retableo.htm#_ftnref47





“Cada pintura es un buen autorretrato”

(Miguel Ángel)

APÉNDICE DE IMÁGENES Y TEXTOS



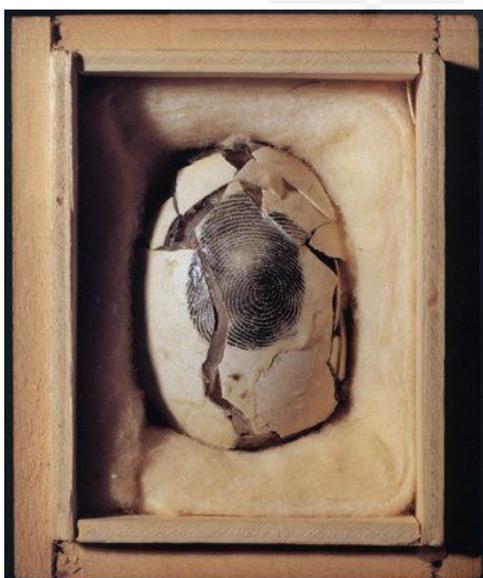
LAS MANOS DEL ARTISTA



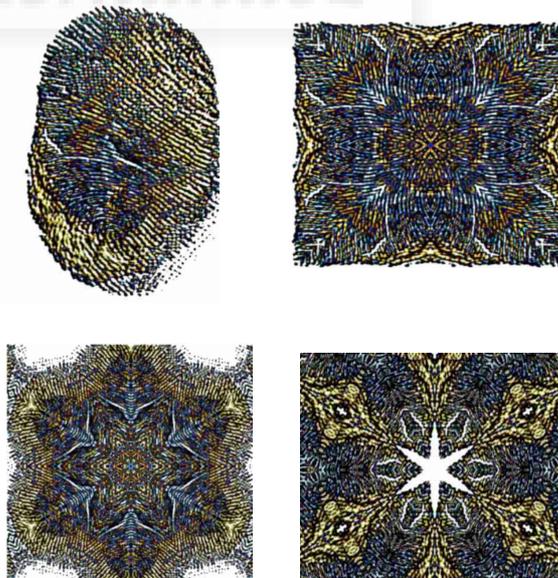
Man Ray, *Autorretrato, montaje (Autoportrait Assemblage)*, 1916. Técnicas mixtas.



Picasso, *Mano izquierda del artista*, 1937, arcilla.

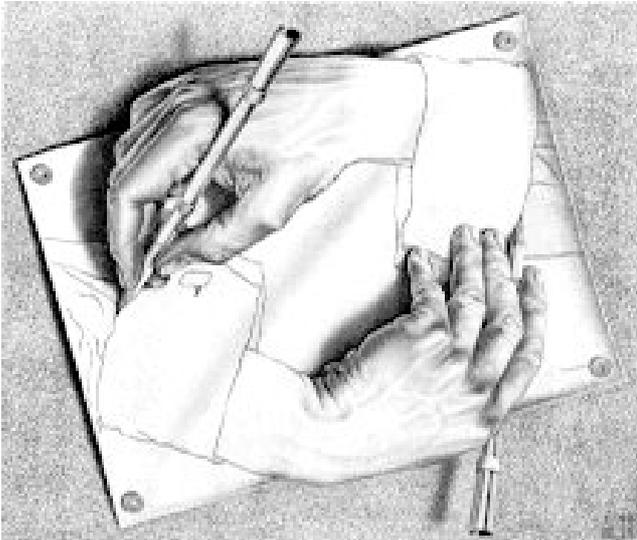


Piero Manzoni, *Huevo con impresión (Uovo con impronta)*, n° 37, 1960.

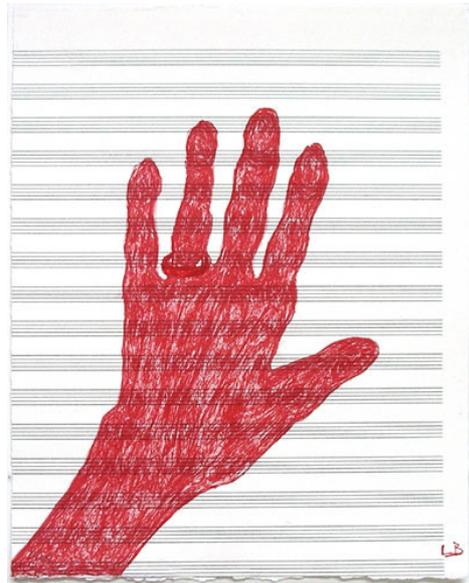


Beatriz Aramburu, *Mi pulgar*, 2002. La huella de la artista digitalizada.

LAS MANOS DEL ARTISTA



Escher, *Manos dibujando*, (*Hands drawing*), 1948, litografía.



Louise Bourgeois, *Mi mano*, (*My Hand*), 2004, litografía.



Bruce Nauman, 1967
De la mano a la boca
(*From Hand to Mouth*).



Gary Hill, *Mano Corazón* (*Hand Heard*), 1995-96.

EL ARTISTA EN SU TALLER



Velázquez, *Las Meninas*, 1656-57.



Vermeer de Delft, *El arte de pintar*, 1665-67.



Rembrandt, *El artista en su estudio*, 1629.



Matthew Pratt con sus alumnos, 1765.

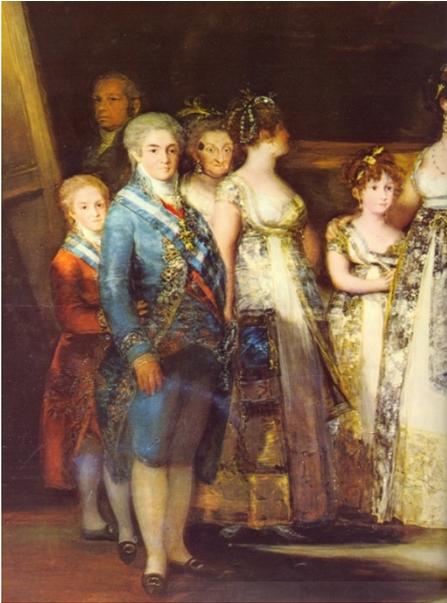


Courbet, *El estudio del Pintor*, 1854-55.



Frédéric Bazille, *El artista en su estudio*, 1870.

EL ARTISTA EN SU TALLER



Goya, autorretrato en *La Familia de Carlos IV*, 1800.



Dalí (1904-1987), *Autorretrato en su mundo surrealista*.



Picasso, *Autorretrato en el estudio*, 1940.



Picasso, *Divina Visita en el estudio*, 1955, grabado.

EL ARTISTA CON SU MASCOTA



Lavinia, *Retrato de dama con perrito*, c. 1595-1600.



Rembrandt, *Autorretrato como Oriental*, 1631.



William Hogarth, *El pintor y su Pug*, 1745.

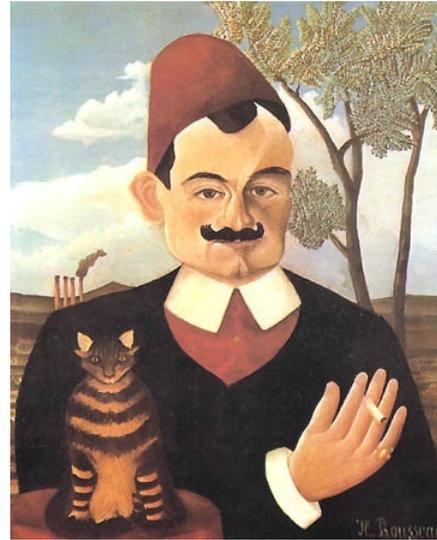


William Turner, *Autorretrato con gato y pájaro*, c.1798.

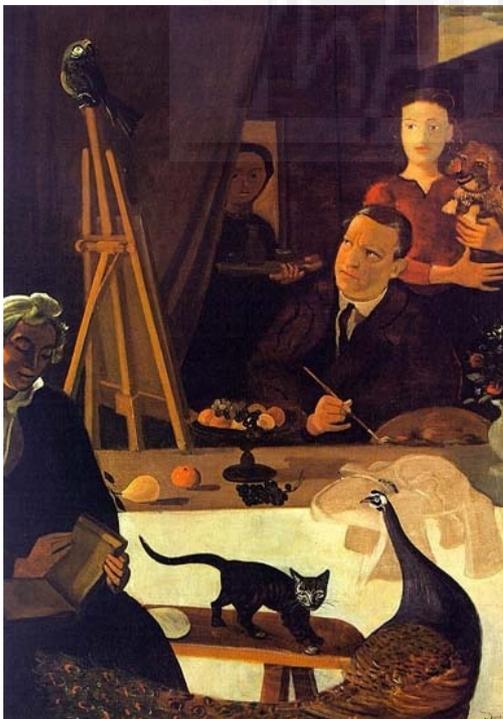
EL ARTISTA CON SU MASCOTA



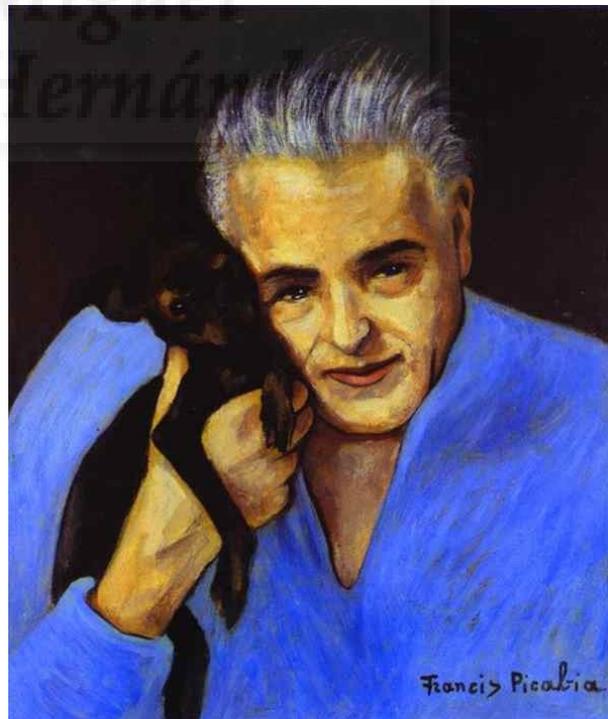
Courbet, *Autorretrato con perro*, 1842.



Henri Rousseau (1844-1910)
Autorretrato con gato.



Andre Derain, *Autorretrato con su familia*, 1939.



Francis Picabia, *Autorretrato*, 1946.

CON LA FAMILIA



Rubens con su esposa *Isabella Brandt*, 1609-1610.



Rubens, su esposa *Helena Fourment* y su hijo *Pedro Pablo Rubens*, 1630.



Jordaens con su familia en un jardín, 1621-1622.



Rembrandt, *Autorretrato con Saskia*, 1635.

CON LA FAMILIA



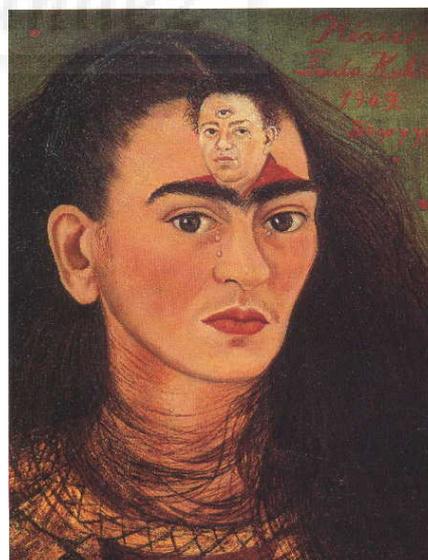
Vigée-Lebrun, *Autorretrato con su hija Julia*, 1786.



Egon Schiele, *Muerte y chica*. (Autorretrato con Walli), 1915.

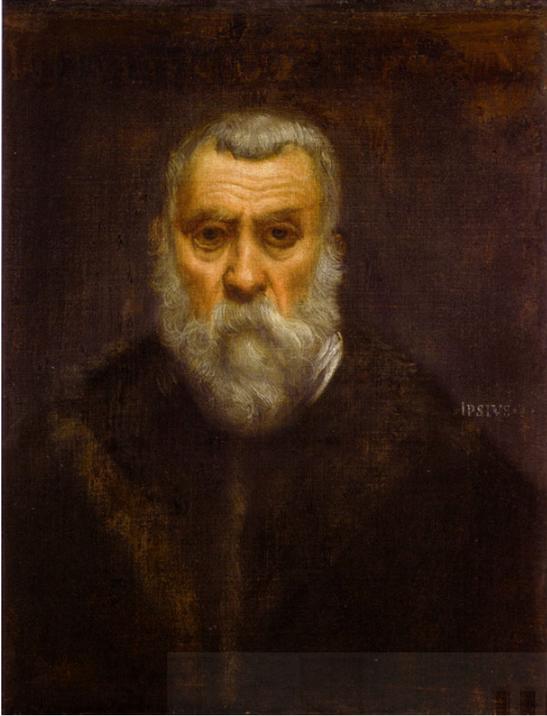


Marc Chagal, *El cumpleaños*. (Autorretrato con su esposa), 1915.



Frida Kahlo, *Diego y Yo*, 1949.

EN LA VEJEZ



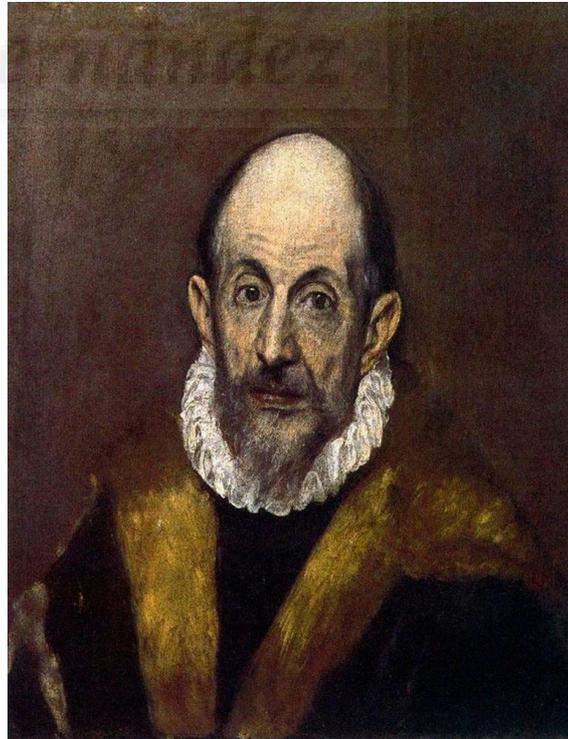
Tintoretto (1518-1594), *Autorretrato*, c. 1588 (c. 70 años).



Tiziano (1487-1576), *Autorretrato*, 1562 (75 años).



Sofonisba Anguissola (1532-1625), *Autorretrato*, 1620 (88 años).



El Greco (1541-1614) *Retrato de un caballero anciano* (autorretrato), 1595-1604 (c. 60 años).

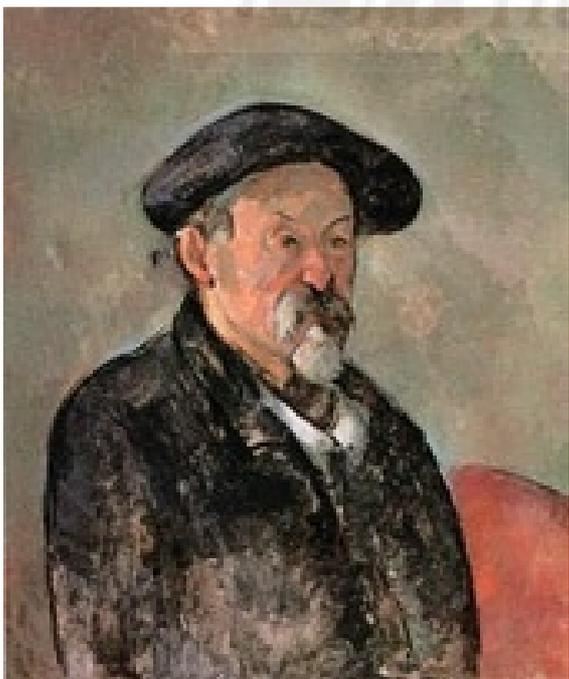
EN LA VEJEZ



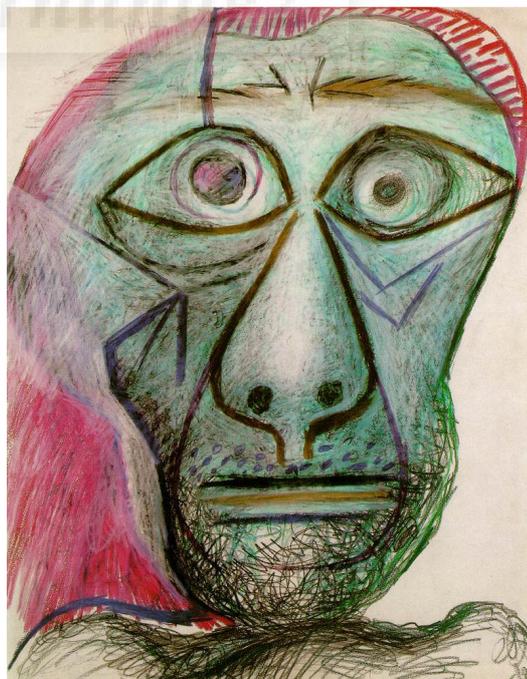
Rembrandt (1606-1669), *Autorretrato*, 1669 (63 años).



Goya (1746-1828), *Autorretrato*, 1815 (69 años).

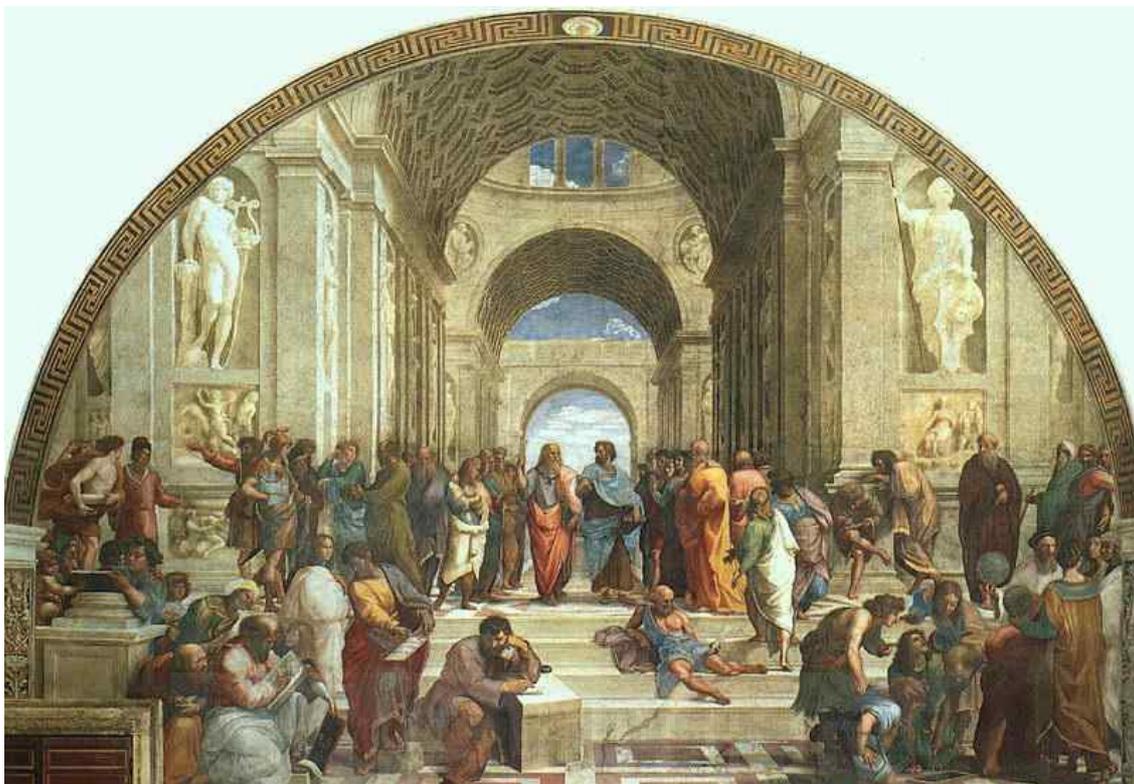


Cezanne (1839-1906), *Autorretrato*, 1898-1900 (c. 60 años).



Picasso (1881-1973), *Autorretrato*, 1972 (91 años).

CON LOS COLEGAS



Rafael, *Escuela de Atenas*, 1509-1510. En esta obra Rafael se autorretrata junto a Miguel Ángel y Leonardo.



Veronés, *Las Bodas de Caná*, 1563. Veronés está tocando la viola acompañado por Tintoretto y por Tiziano que toca el bajo.

CON LOS COLEGAS



Max Ernst, *Reunión de amigos (Au rendez-vous des amis)*, 1922.



Guillermo Pérez Villalta, *Grupo de personas en un atrio o alegoría del arte y de la vida, o del presente y del futuro*, 1975.

CON LAS HERRAMIENTAS DE TRABAJO



Catharina van Hemessen, *Autorretrato*, 1548.



Simon Bening, *Autorretrato en una iluminación*, 1558.



Tiziano, *Autorretrato*, 1567-68.



Judith Leyster, *Autorretrato*, 1630.



Artemisia Gentileschi, *Autorretrato como Alegoría de la Pintura*, 1630.



Rembrandt, *Autorretrato con paleta y pinceles*, 1660.



Elisabetta Sirani, *Autorretrato*, c. 1660.



Rosalba Carriera, *Autorretrato con el retrato de su hermana*, 1715.



Chardin, *Autorretratos con anteojos*, 1771, pastel.

CON LAS HERRAMIENTAS DE TRABAJO



Angélica Kauffmann,
Autorretrato, 1770-75.



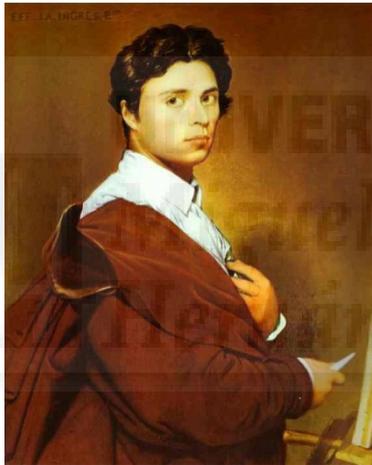
Vigée-Lebrun, *Autorretrato con sombrero de paja, 1782.*



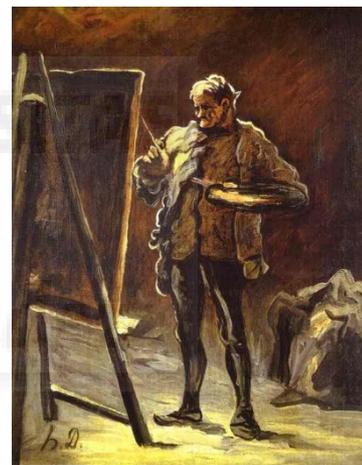
Jacques-Louis David,
Autorretrato, 1794.



Goya, *Autorretrato, 1797-99.*



Ingres, *Autorretrato, 1804.*



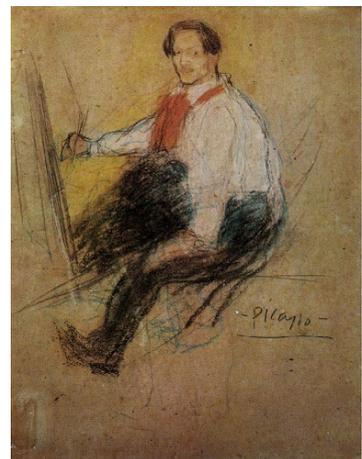
Daumier, *Artista delante de su lienzo, 1870-75.*



Manet, *Autorretrato con paleta, 1879.*

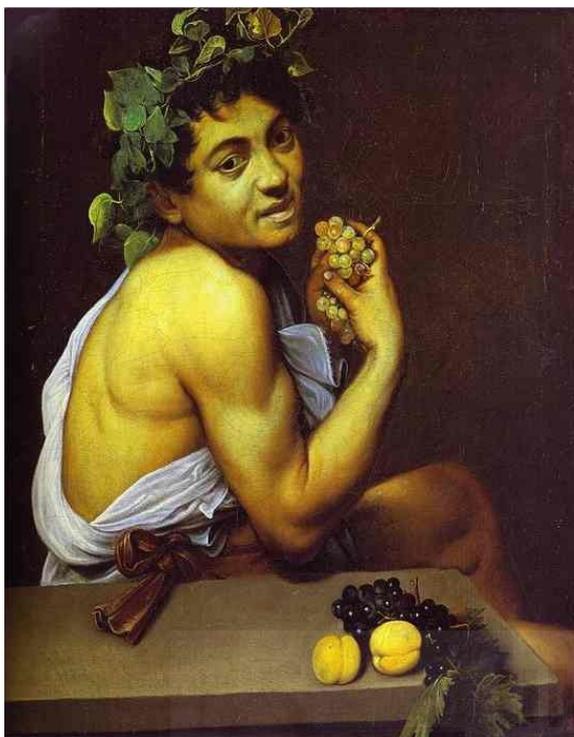


Van Gogh, *Autorretrato con caballete, 1888.*



Picasso, *"Yo" Picasso, 1900.*

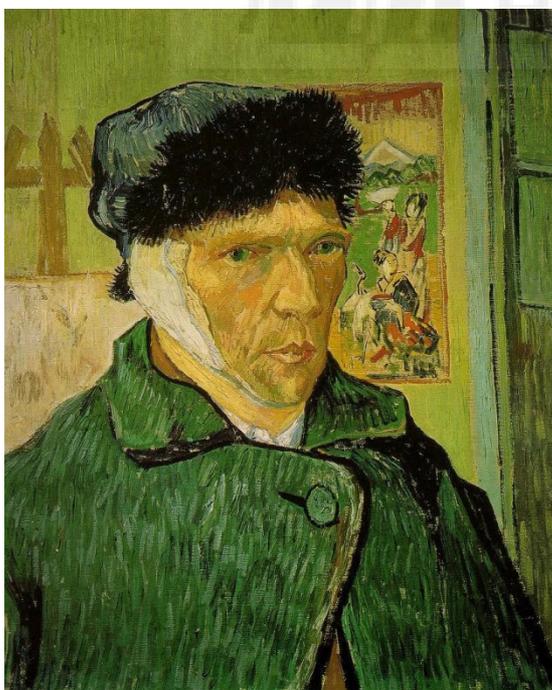
EL ARTISTA ENFERMO



Caravaggio, *Autorretrato como Baco enfermo*, c. 1593-94.



Goya, *Autorretrato con el doctor Arrieta*, 1819-1820.

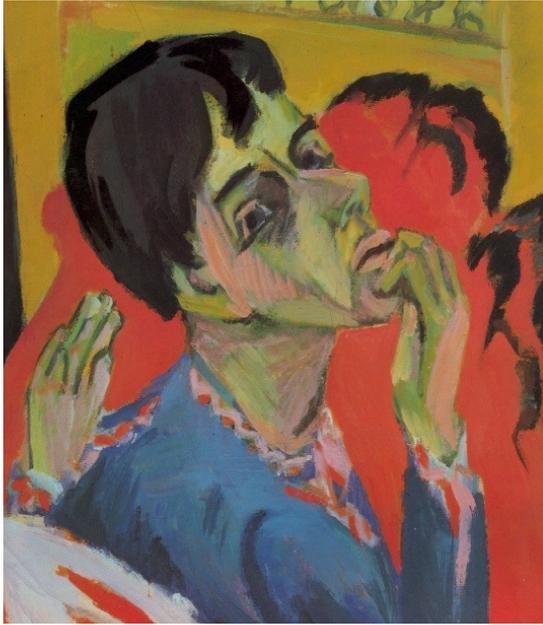


Van Gogh, *Autorretrato (con la oreja vendada)*, 1889.

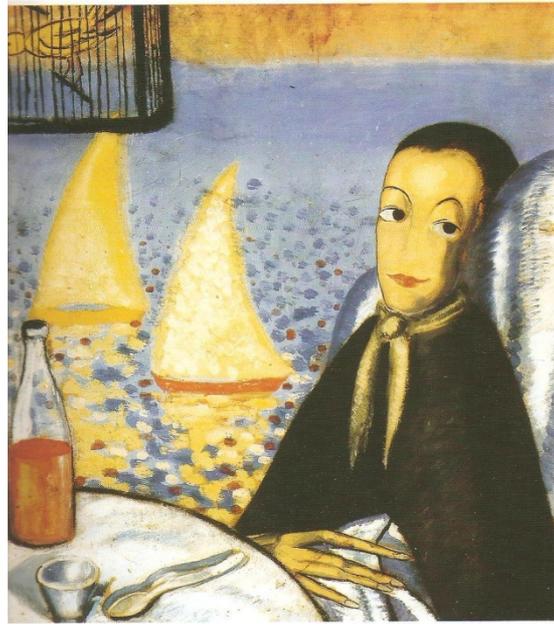


Munch, *Autorretrato después de la gripe española*, 1919.

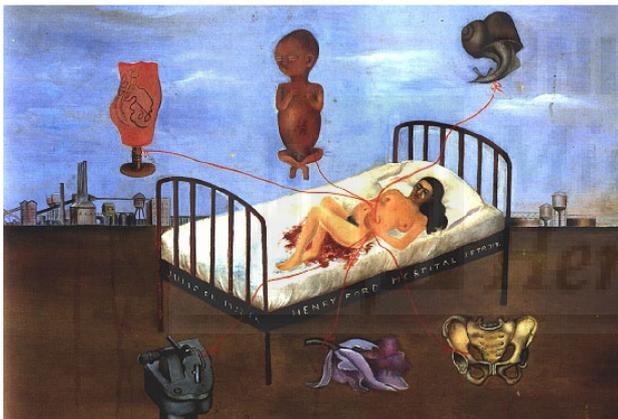
EL ARTISTA ENFERMO



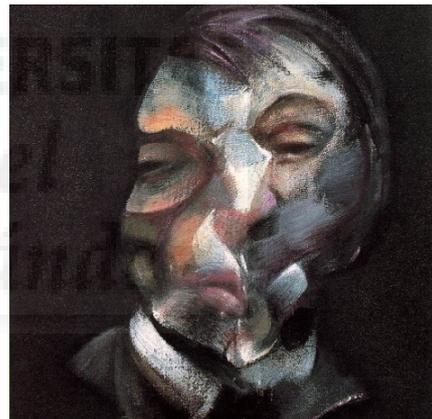
Kirchner como un enfermo, detalle, 1917.



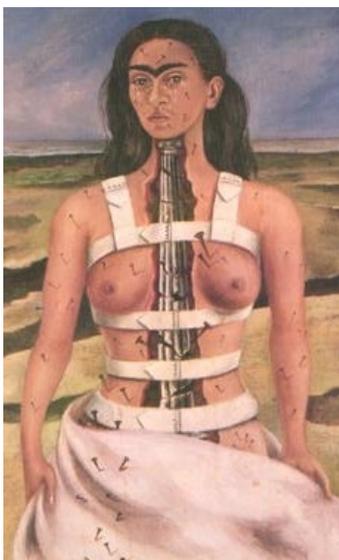
Dalí, El niño enfermo. (Autorretrato), 1923.



Frida Kahlo, (1907-1954) Hospital.



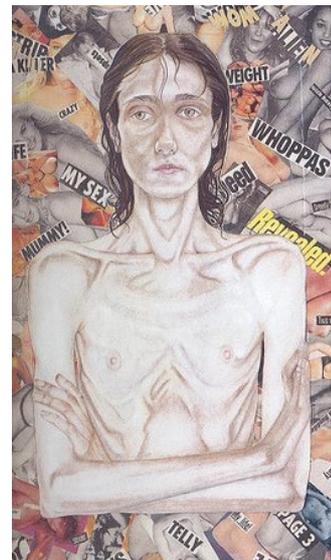
Francis Bacon, Autorretrato, 1971.



Frida Kahlo (1907-1954), Columna.



Jenny Saville, Autorretrato, 1992.



Rachel Lewis, Autorretrato, 1990.

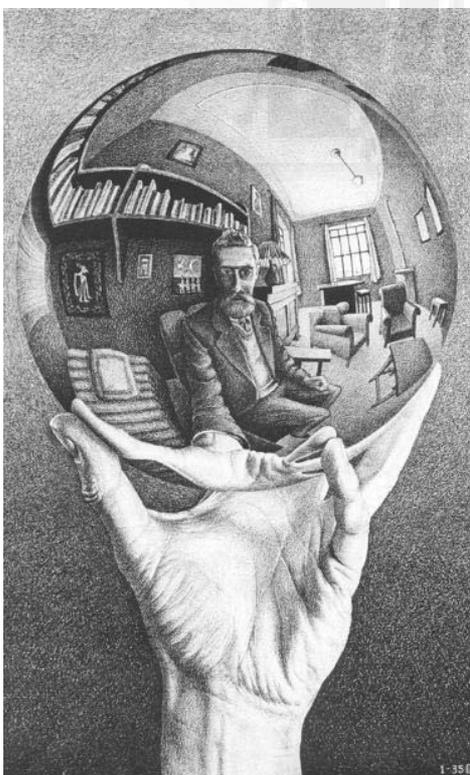
EL ARTISTA ANTE EL ESPEJO



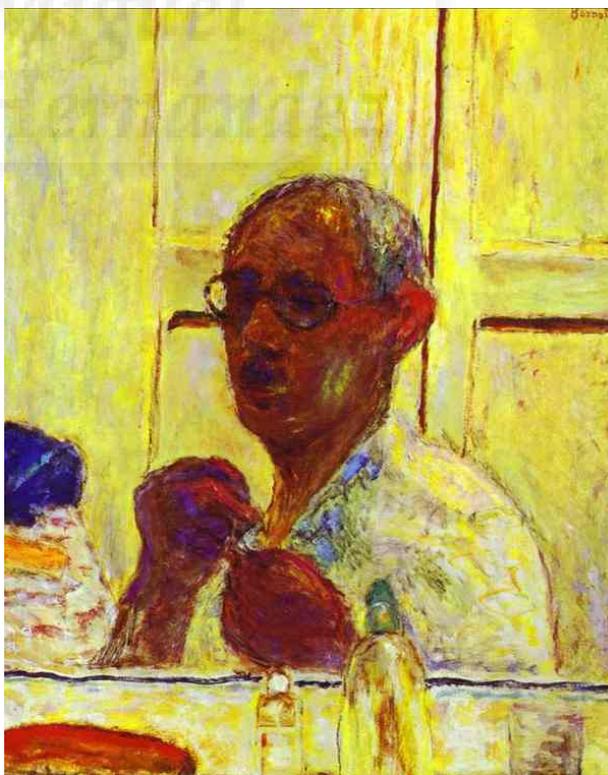
Parmigianino, *Autorretrato en un espejo convexo*, 1524.



Clara Peeters, *Autorretrato como la vanidad*, 1610-1620.



M.C Escher (1898-1972), *El Mundo de Escher*.



Pierre Bonnard, *Autorretrato delante del espejo del baño*, 1944-45.

EL ARTISTA ANTE EL ESPEJO



Johann Anton Gump, *Autorretrato*, 1646.



Honoré Daumier, *Un pintor francés pintándose él mismo*, 1848, litografía.



Dalí *pintando a Gala de espaldas...*, 1972-73.



Norman Rockwell, *Triple Autorretrato*, 1960.



Ilse Bing, *Autorretrato con Leica*, 1931.

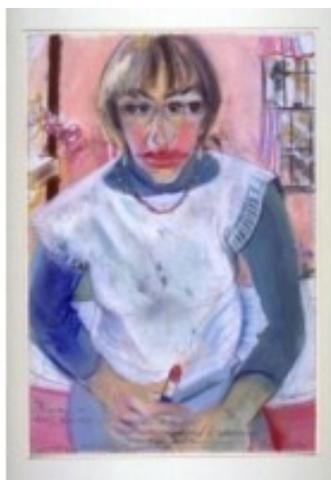


Gary Hill, *Ya que siempre está ocurriendo ya (Inasmuch as It Is Always Already Taking Place)*, 1990.

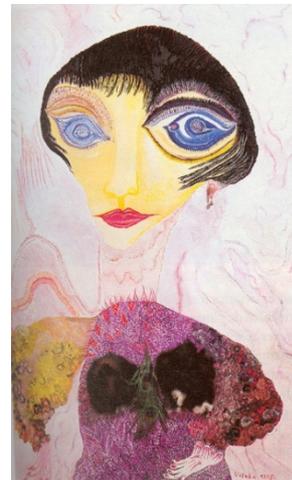
REIVINDICACIÓN DE LAS ARTISTAS A TRAVÉS DE SU CUERPO



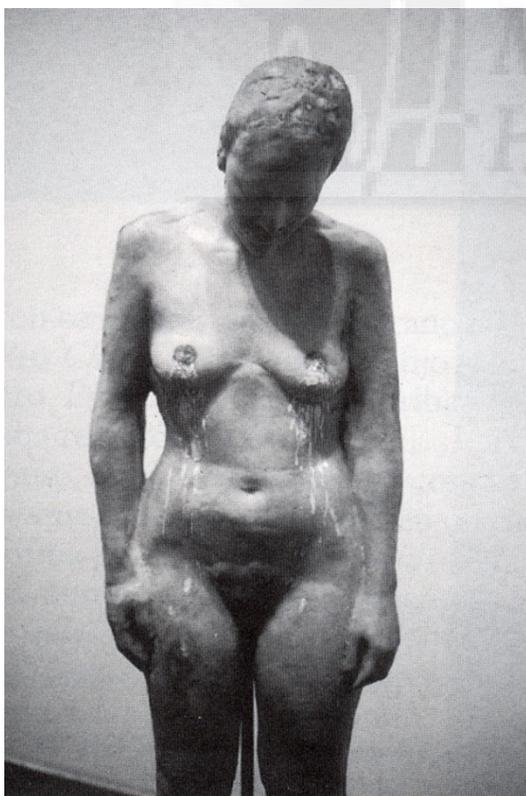
Alice Neel, *Autorretrato desnuda*, 1980.



Martha E. Miller *con lápiz de labios*, 1987.



Úrsula, *Soy yo, y qué*, 1995.

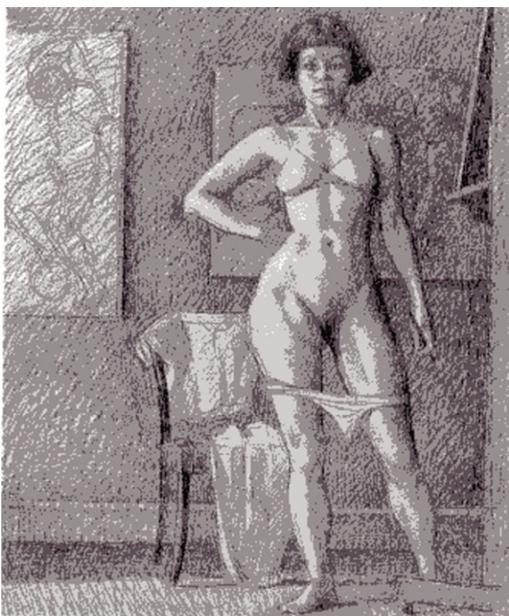


Kiki Smith, *Untitled (Sin título)*, 1991.



Gillian Melling, *Autorretrato embarazada*, 1992.

REIVINDICACIÓN DE LAS ARTISTAS A TRAVÉS DE SU CUERPO



Katherine Doyle, *Autorretrato*, 1992.



Sandra Scolnik, *Autorretrato*, 2000.



Tracey Emin, *Oh yes, even my clothes*, 2004.

GRABADOS



Rembrandt, Autorretrato, 1630.



Rembrandt, Autorretrato con Saskia, 1636.



Goya, Autorretrato, 1795.



Goya, Autorretrato, 1799.

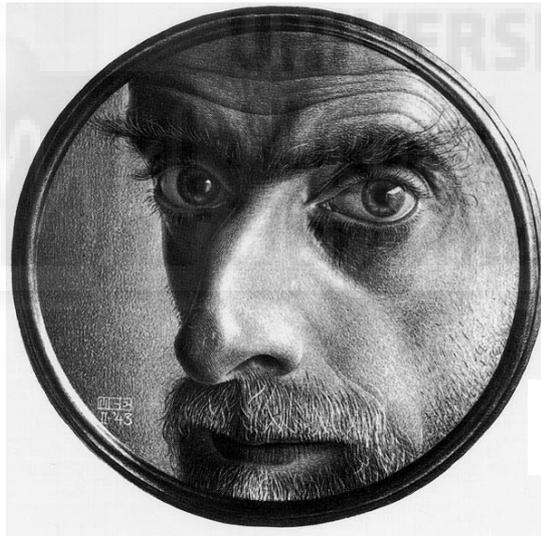
GRABADOS



Käthe Kollwitz, *Autorretrato de perfil derecho*, 1938.



Rembrandt, *Autorretrato apoyado en un pretil*, 1639.



M.C Escher,
Autorretrato.



Picasso, *El pintor y la modelo*, 1927.

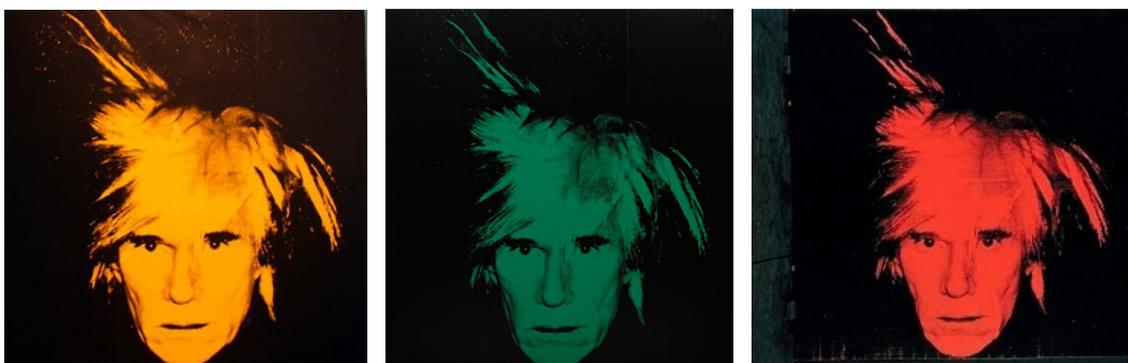


Picasso, *Picasso su obra y su público*, 1927.

ANDY WARHO Autorretratos, serigrafía sobre tela, 1966.



Acrílico y serigrafía sobre tela, 1986.



ANDY WARHOL, *Autorretratos*, acrílico y serigrafía sobre tela, 1986.



AUTORRETRATOS COMO SAN LUCAS

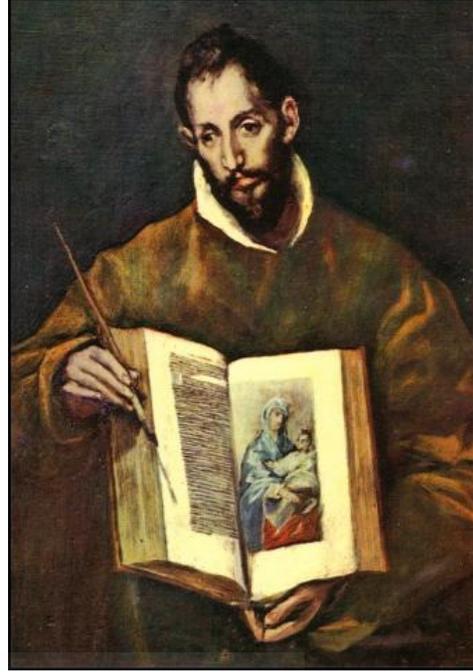


Giorgio Vasari. Autorretrato en *San Lucas pintando a la Virgen*. Dibujo, c. 1568-1572.

AUTORRETRATOS COMO SAN LUCAS



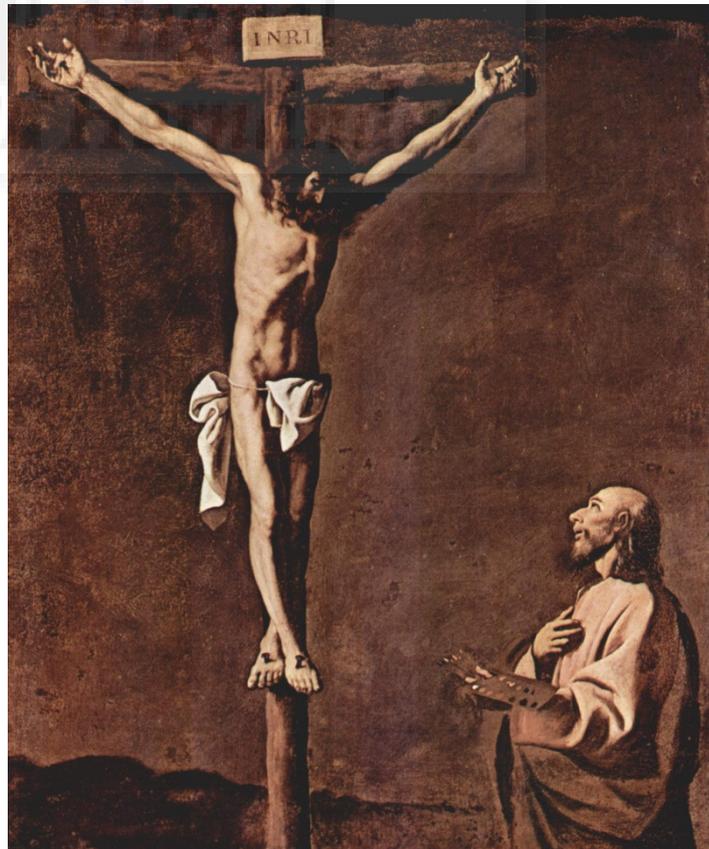
Giorgio Vasari. Autorretrato en *San Lucas pintando a la Virgen*. Fresco, c. 1568-1572.



El Greco Autorretrato como *San Lucas*, c. 1602-1607.



Francisco Ribalta como *San Lucas Evangelista*, c. 1625-27.



Francisco Zurbarán, autorretrato en *San Lucas como pintor ante Cristo en la cruz*, 1635.

LA APROPIACIÓN DE UNA IMAGEN



Marcel Duchamp como *Rose Sélavy*, 1920-21. **Marcel Duchamp** como *Belle Haleine*, 1921.



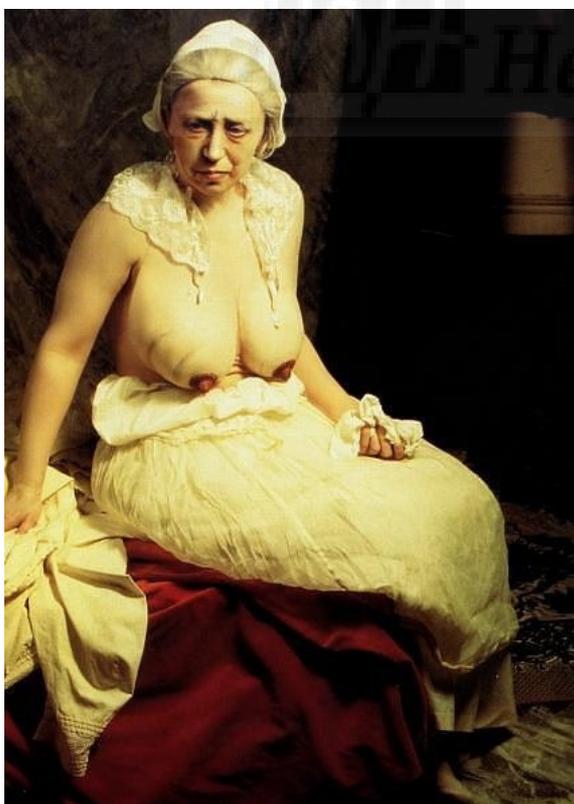
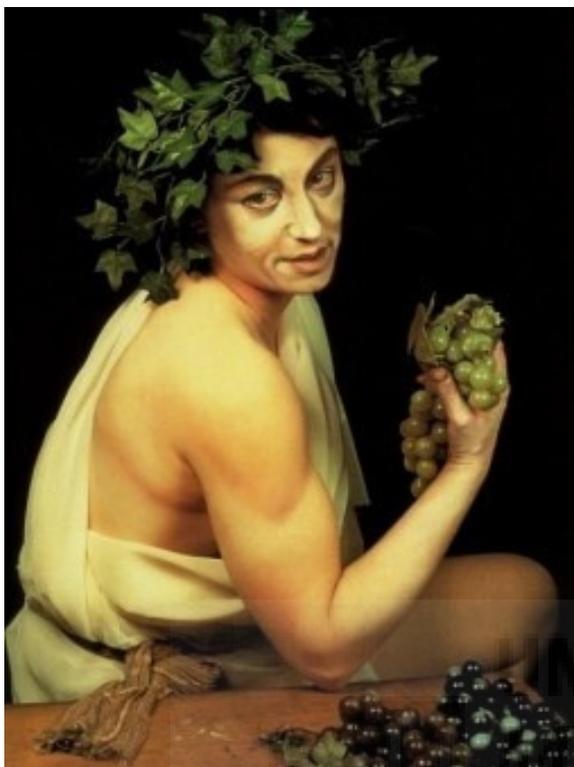
Duchamp, *LHOOQ*, 1919.



Dalí, *Autorretrato como La Mona Lisa*, 1954.

EL APROPIACIONISMO

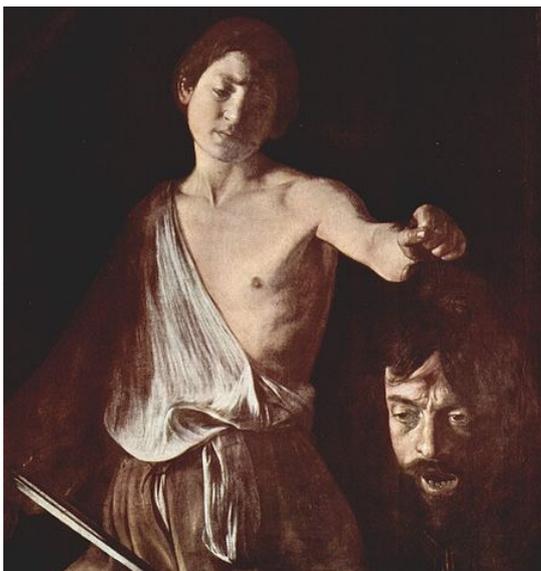
Cindy Sherman. Serie de *Retratos Históricos*, 1988-1990.



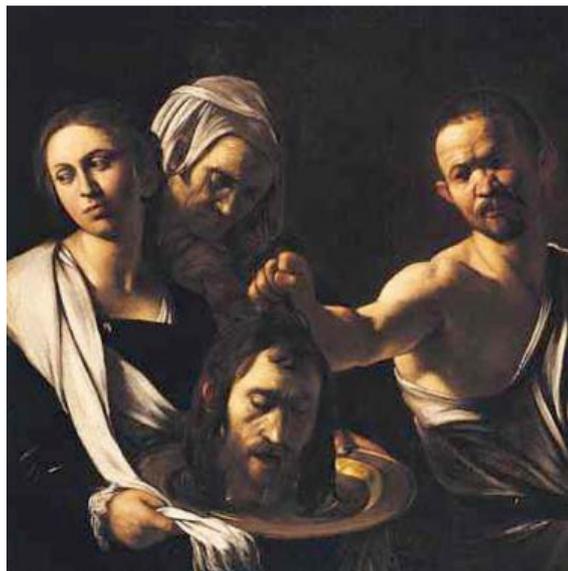
DENTRO DE ESCENAS DE TEMAS RELIGIOSOS



El Greco, Autorretrato (el sexto por la izquierda) en *El Entierro del Conde Orgaz*, 1586-1588. (Su hijo es el niño del primer plano).



Caravaggio, Autorretrato en la *Cabeza de Goliat*, 1609-1610.



Caravaggio. *Salomé recibe la cabeza de San Juan Bautista*, 1607-1610. (Autorretrato en la cabeza del Santo).



Caravaggio, *Martirio de San Mateo*, 1599-1600. (Autorretrato al fondo de la escena).

DENTRO DE ESCENAS DE TEMAS HISTÓRICOS



Velázquez, *La Rendición de Breda o Las Lanzas* 1634-35. Posible autorretrato a la derecha de la escena, con sombrero y mirando al espectador.



Goya mostrando un cuadro en *El Conde de Floridablanca*, 1783.

DENTRO DE ESCENAS DE TEMAS ALEGÓRICOS



Angélica Kauffmann, *Autorretrato (vestida de blanco) con la poesía*, 1782.



Angélica Kauffmann, *Autorretrato entre el Arte de la Música y la Pintura*, 1791.



Delacroix con sombrero de copa y fusil en *La Libertad guiando al pueblo*, 1830.

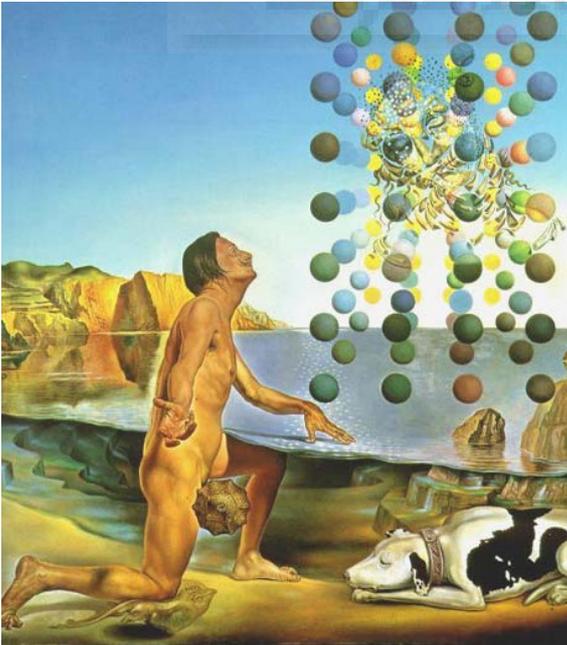
AUTORRETRATOS DESNUDOS



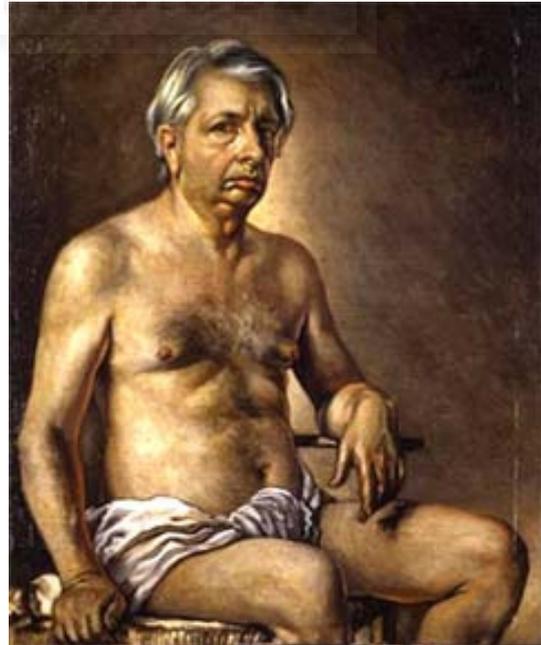
Marc Chagal, *Pintor a la Luna*, 1917.



Egon Schiele, *Predicador*, 1915.



Salvador Dalí, *Autorretrato desnudo*, 1954.

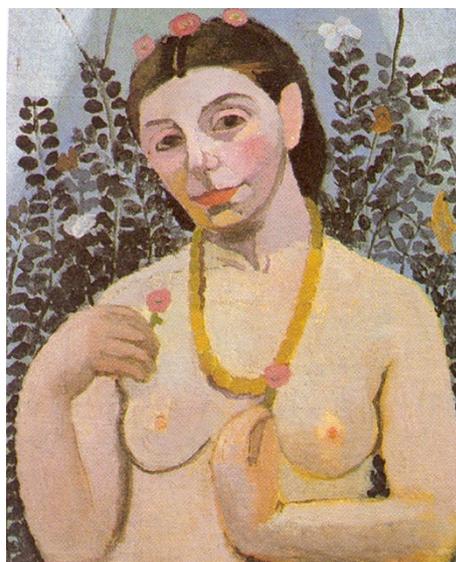


De Chirico, *Autorretrato desnudo*, 1945.

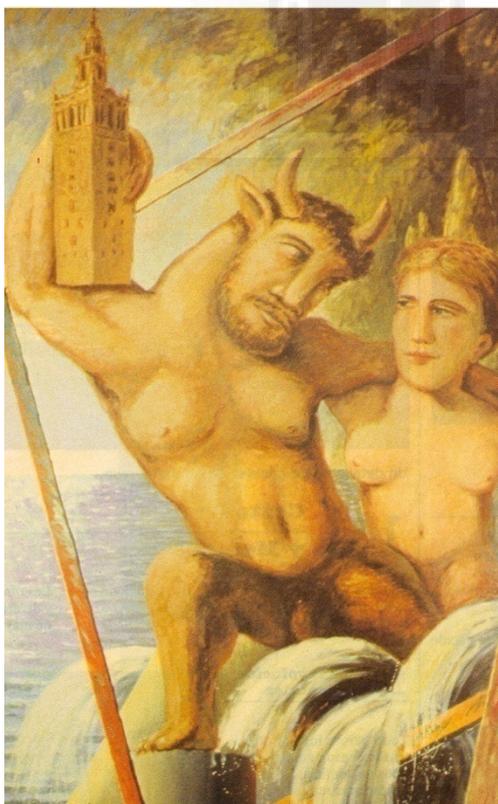
AUTORRETRATOS DESNUDOS



Picasso, aguafuerte, 1927.



Paula Modersohn-Becker, *Autorretrato con collar de ámbar*, 1906.



Guillermo Pérez Villalta, 1980-1990.

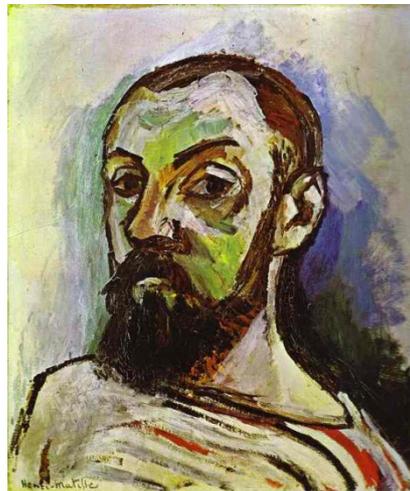


Lucien Freud, *Pintor trabajando, reflexión*, 1993.

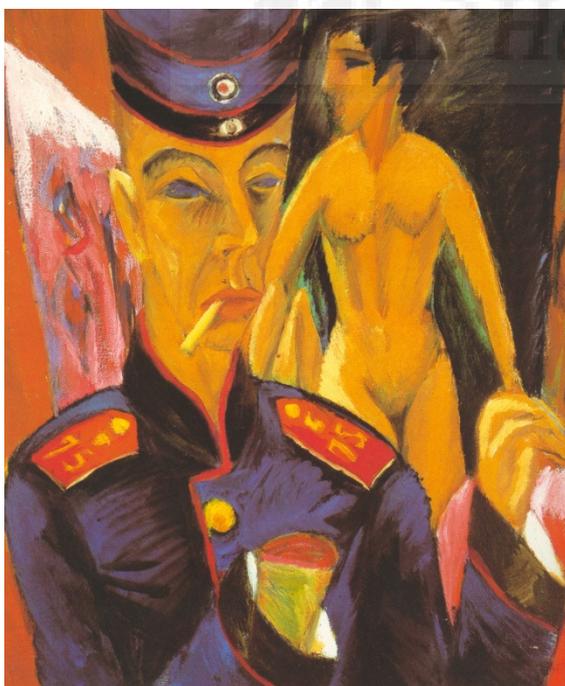
EN LAS VANGUARDIAS



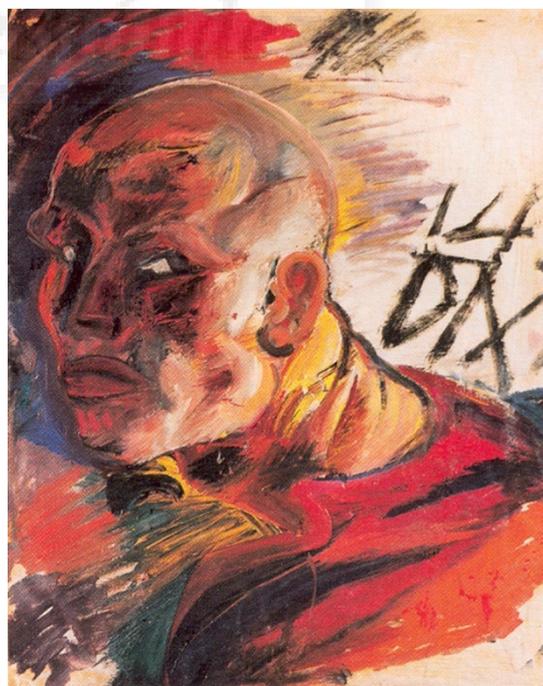
Paul Klee, *Joven descansando* (Autorretrato), 1911.



Henri Matisse, *Autorretrato*, 1906.

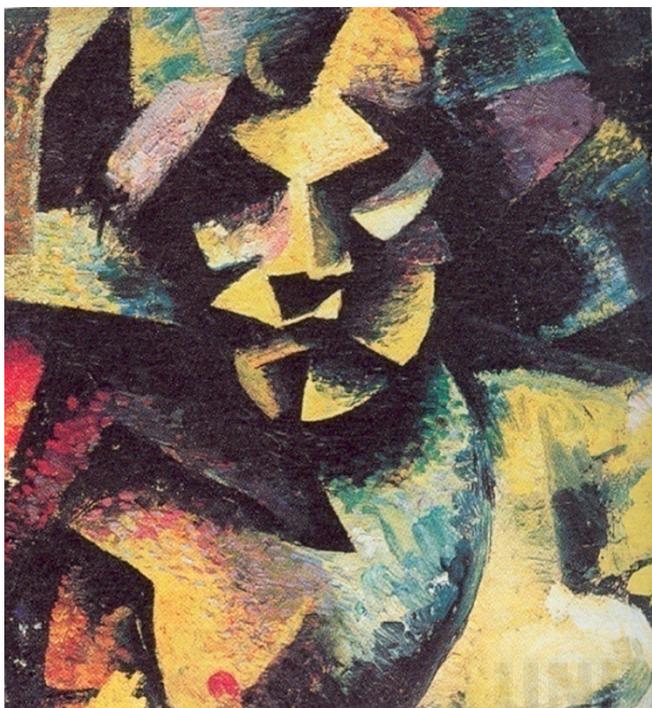


Kirchner como soldado, 1915.



Otto Dix como soldado, 1914.

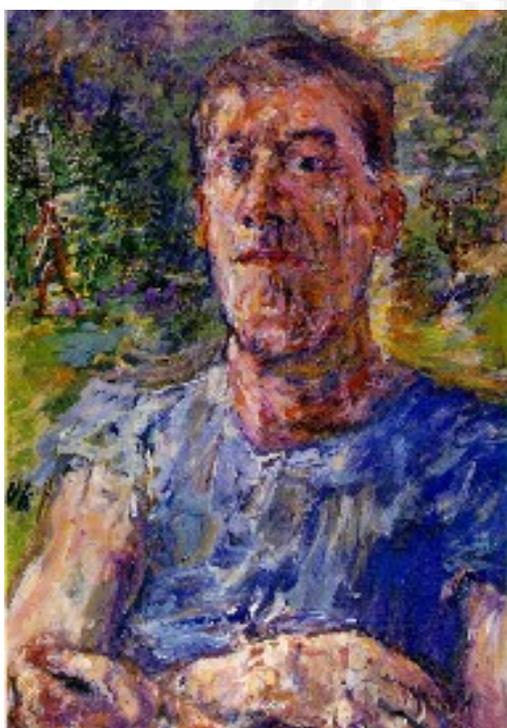
EN LAS VANGUARDIA



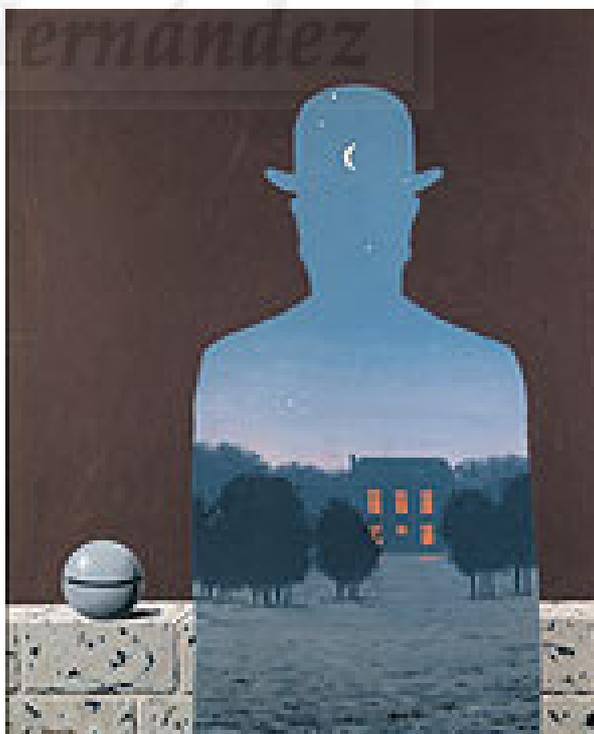
Mario Sironi, *Autorretrato*, 1913.



Max Beckmann (1884-1950),
Autorretrato.

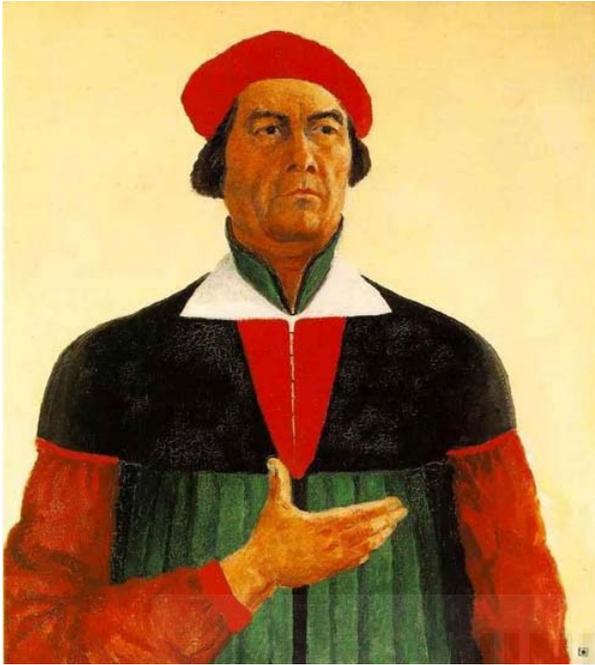


Oskar Kokoschka, *Autorretrato*, 1937.



René Magritte, *El Feliz Donante (L'Heureux Donateur)*, 1966.

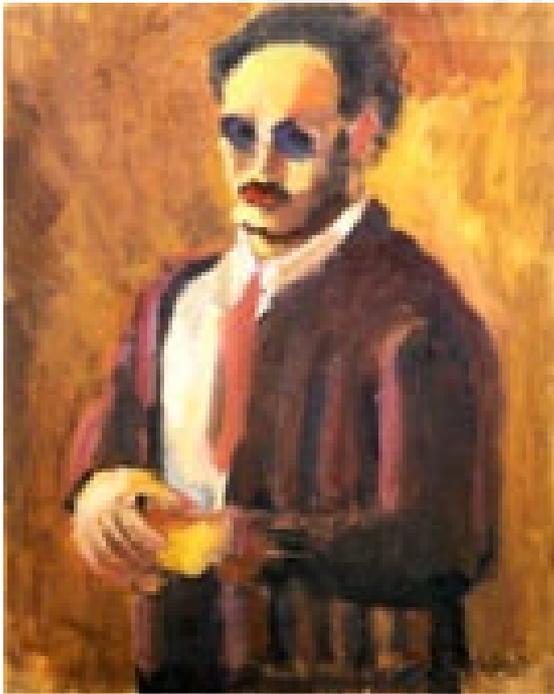
EN LAS VANGUARDIA



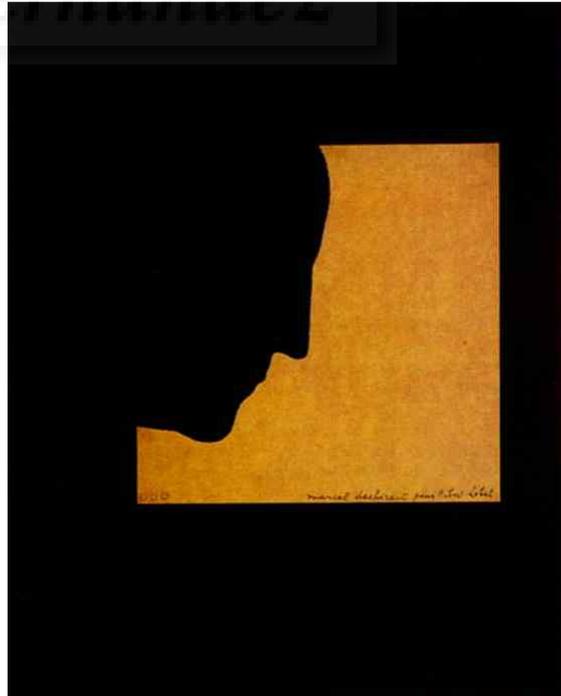
Kasimir Malevich, *Autorretrato*, 1933.



Jackson Pollock, *Autorretrato* 1930-33.



Mark Rothko (1903-1970), *Autorretrato*.

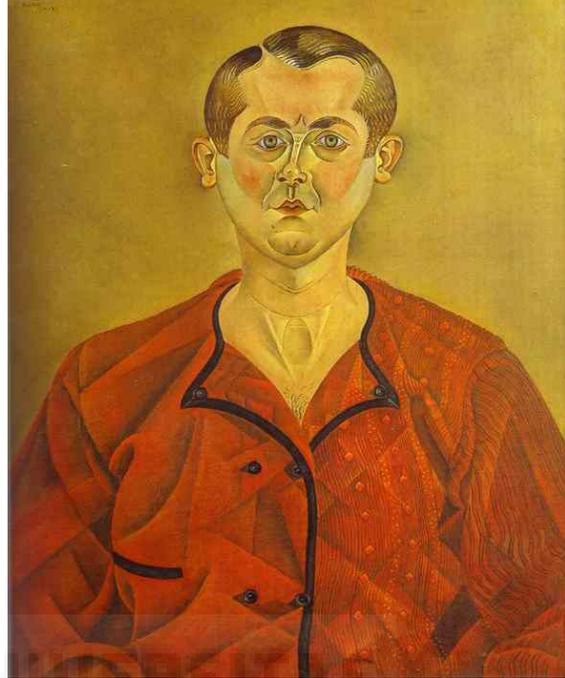


Marcel Duchamp. *Autorretrato en silueta*, 1958.

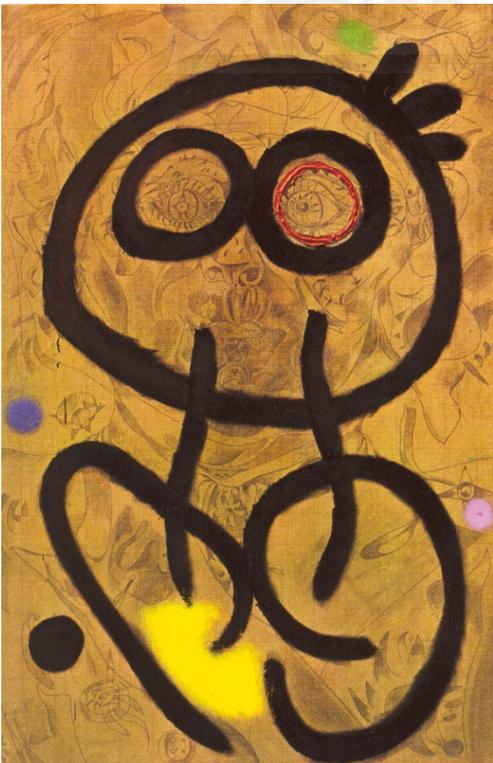
JOAN MIRÓ: HACIA LA ABSTRACCIÓN



Joan Miró, *Autorretrato*, 1917.



Joan Miró, *Autorretrato*, 1919.

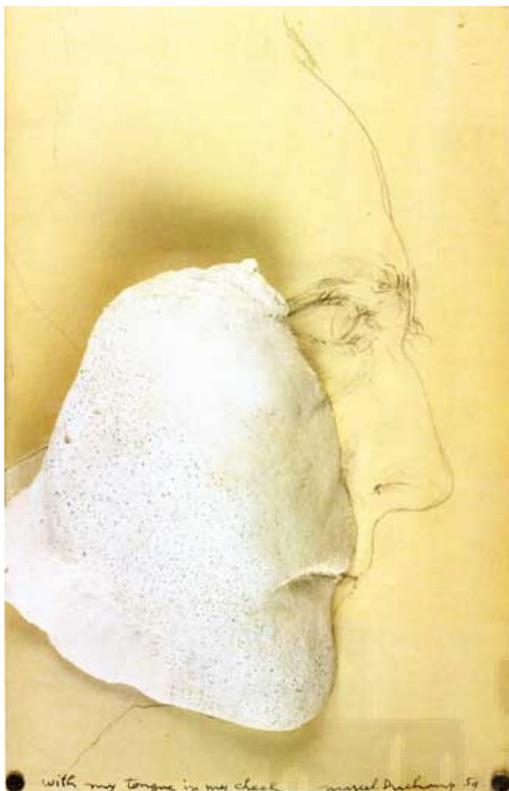


Joan Miró, *Autorretrato*, 1937-1960.

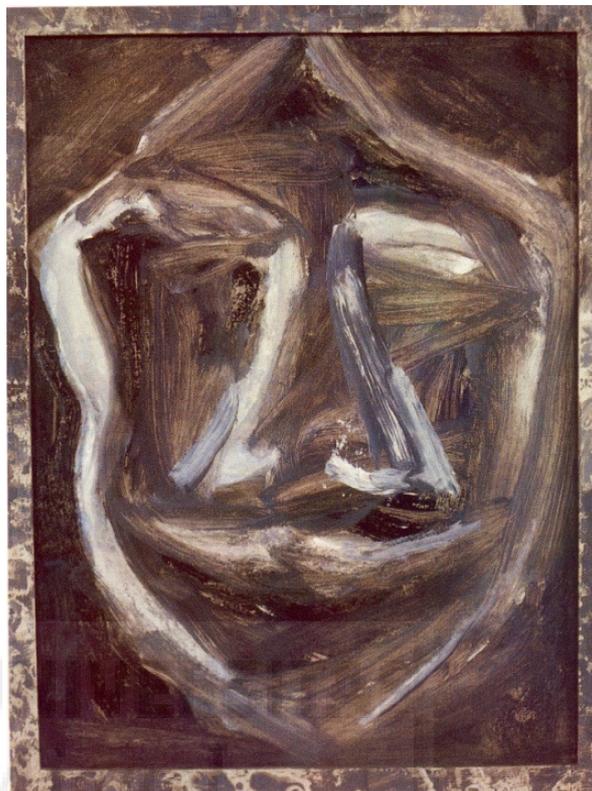


Joan Miró, *Autorretrato*, 1938.

HACIA LA ABSTRACCIÓN



Marcel Duchamp, *Con mi lengua en mi mejilla (With My Tongue in My Cheek)*, 1959.



Hans Arp, *Último autorretrato*, 1965.



Willem De Kooning, *Autorretrato en espejo convexo*. Litografía.



Antoni Tàpies, *Cartón con forma de T* (de Tàpies).

EI AUTORRETRATO Y LA FOTOGRAFÍA



Urs Luthi, 1973.



Bruce Nauman, *Autorretrato como fuente*, 1966.



Vito Acconci, *Marcas comerciales (Trade Marks)*, 1970.



Nan Goldin, *Nan un mes después de ser maltratada (Nan one month after being battered)*, 1984.

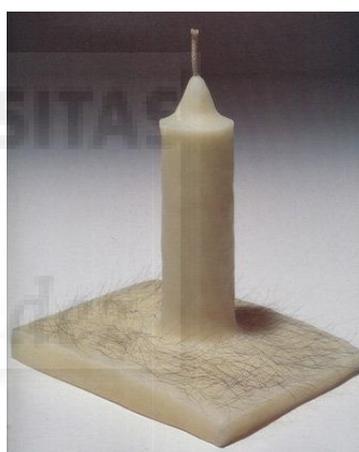


Nan Goldin, *Autorretrato en el tren*, 1992.

EL AUTORRETRATO Y EL SIMULACRO

Josef Beuys, *Silla con grasa* (*Stuhl mit Fett*), 1963-64.

Christian Boltanski, *Vitrina*, 1972.



Robert Gober y el simulacro, 1989-1991.



Sara Lucas, *Autorretrato con huevos fritos*, 1996.

Sara Lucas, *Dos huevos fritos y un Kebab*, 1992.

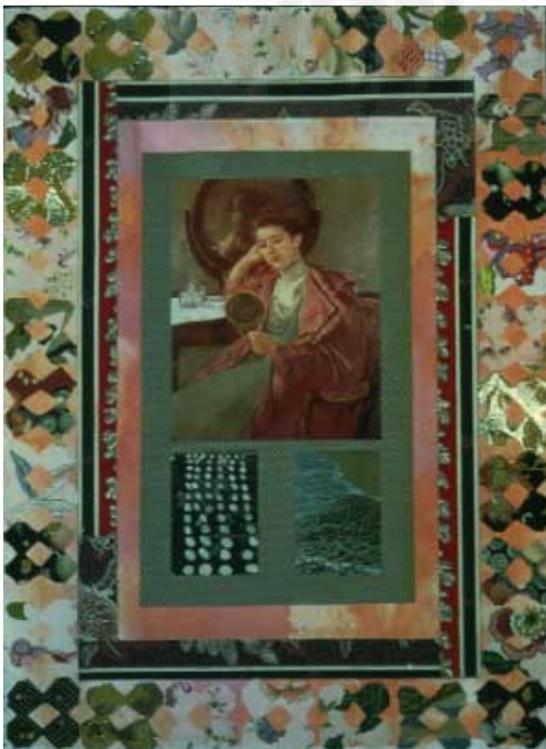
Sara Lucas, *Más allá del placer*, (*Beyond the Pleasure Principle*), 2000.



Louise Bourgeois, *Mujer espiral* (*Spiral Woman*), 1951-1952.



Louise Bourgeois, *Estudio del Natural* (*Nature Study*), 1986-1993.

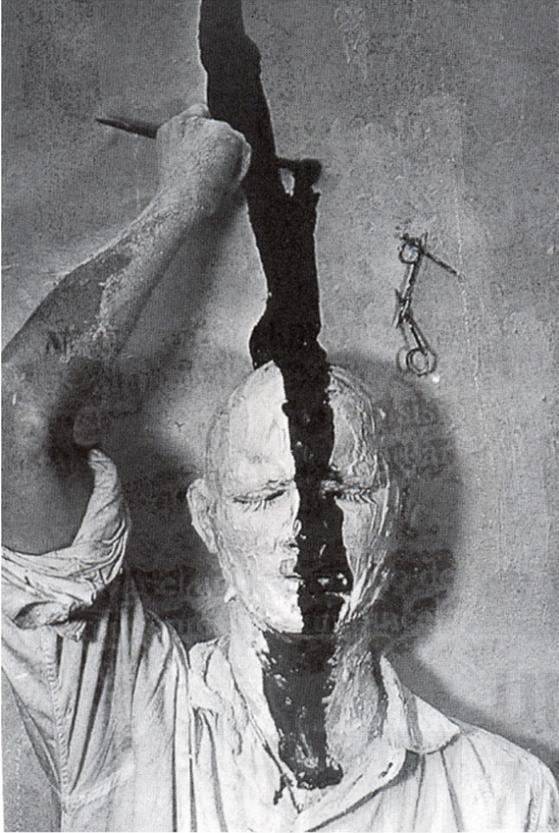


Miriam Schapiro, *Yo y María Cassatt* (*Me and Mary Cassatt*), 1976.



Joseph Beuys, *Me gusta América y a América le gusto yo*, (*I Like América and América Likes Me*), 1974.

EL AUTORRETRATO A TRAVÉS DE LAS ACCIONES Y LA PERFORMANCE



Gunter Brus, *Autopintura*, 1964.



Gilbert & George, *Esculturas vivientes*, 1970.



Doorway to Heaven
November 15, 1973

At 6 p.m. I stood in the doorway of my studio facing the Venice boardwalk. A few spectators watched as I pushed two live electric wires into my chest. The wires crossed and exploded, burning me but saving me from electrocution.



Icarus
April 13, 1973

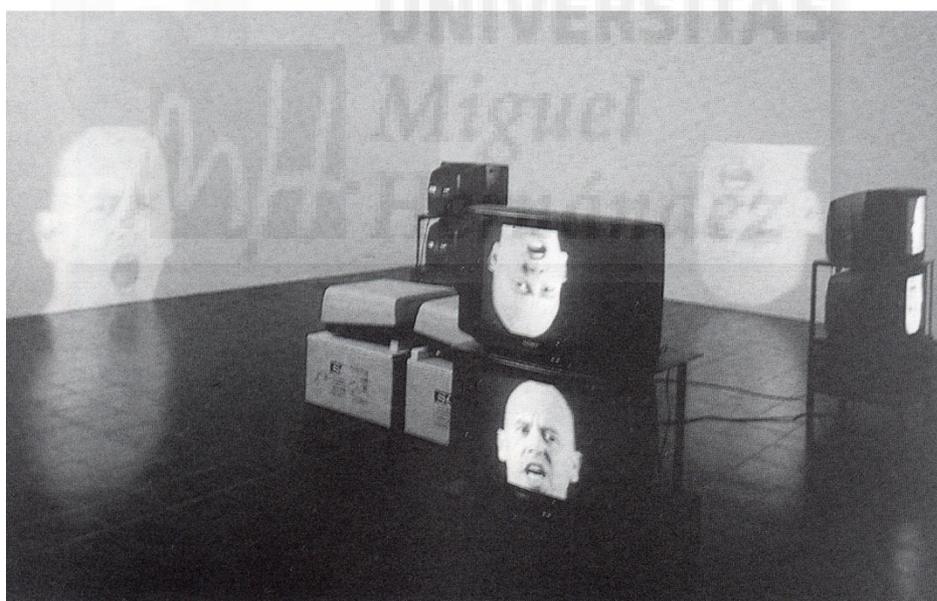
At 6 p.m. three invited spectators came to my studio. The room was fifteen feet by twenty-five feet and well lit by natural light. Wearing no clothes, I entered the space from a small room at the back. Two assistants lifted onto each shoulder one end of six foot sheets of plate glass. The sheets sloped onto the floor at right angles from my body. The assistants poured gasoline down the sheets of glass. Stepping back, they threw matches to ignite the gasoline. After a few seconds I jumped up, sending the burning glass crashing to the floor. I walked into the back room.

Chris Burden, *Puerta de entrada al cielo (Doorway to Heaven) performance*, 1973.

AUTORRETATO Y VIDEOARTE



Peter Campus, *Tres transacciones (Three Transitions)*, 1973.

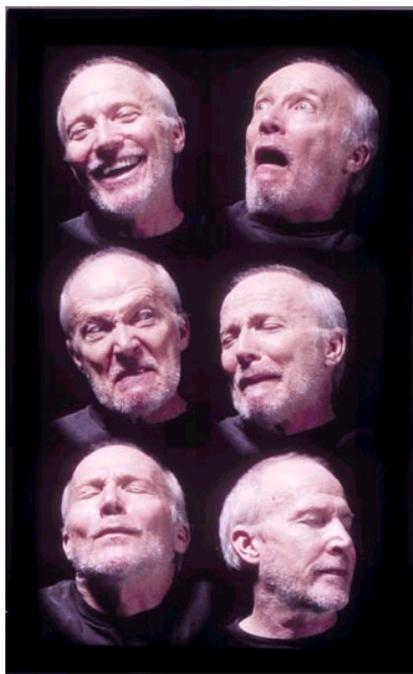


Bruce Nauman, *Antropología-Sociología*, 1991.



Peter Land, 1994.

AUTORRETRATOS Y EL VIDEOARTE

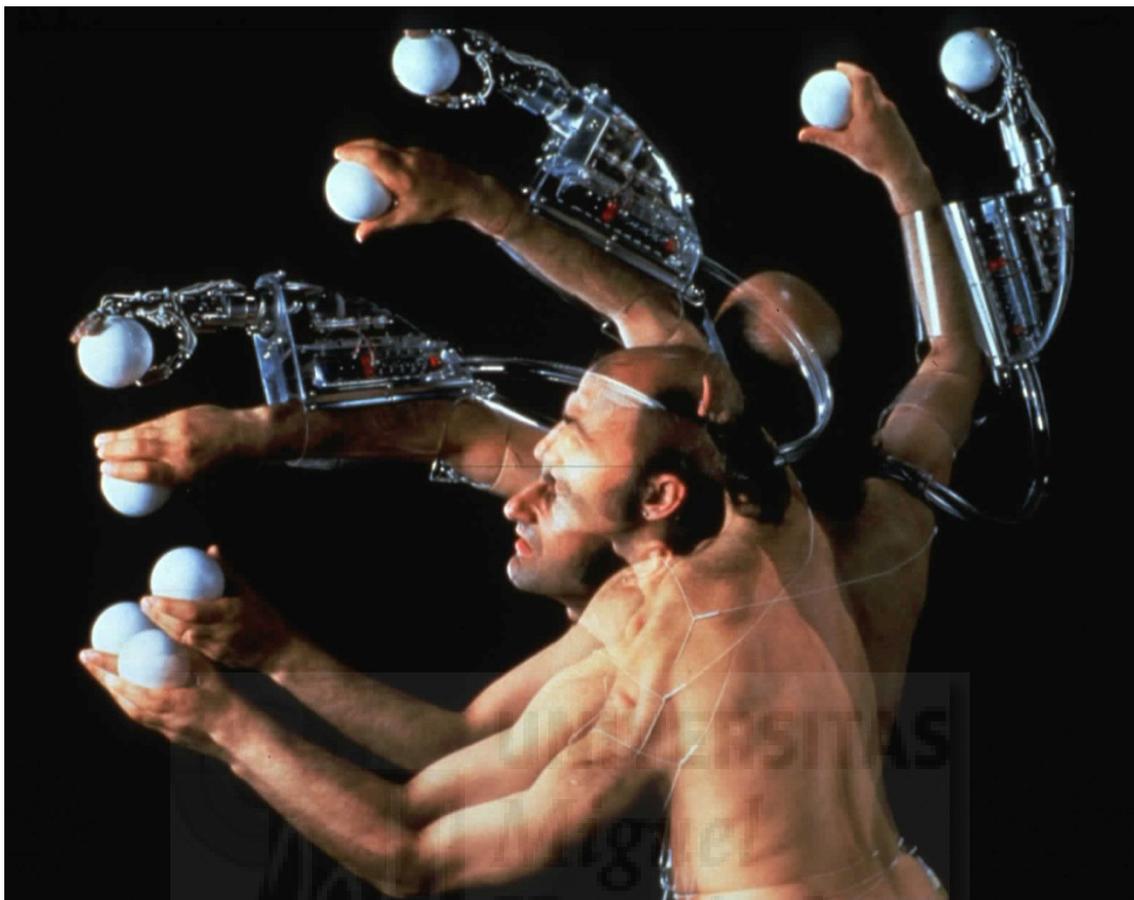


Bill Viola, *Six Heads*, 2000.

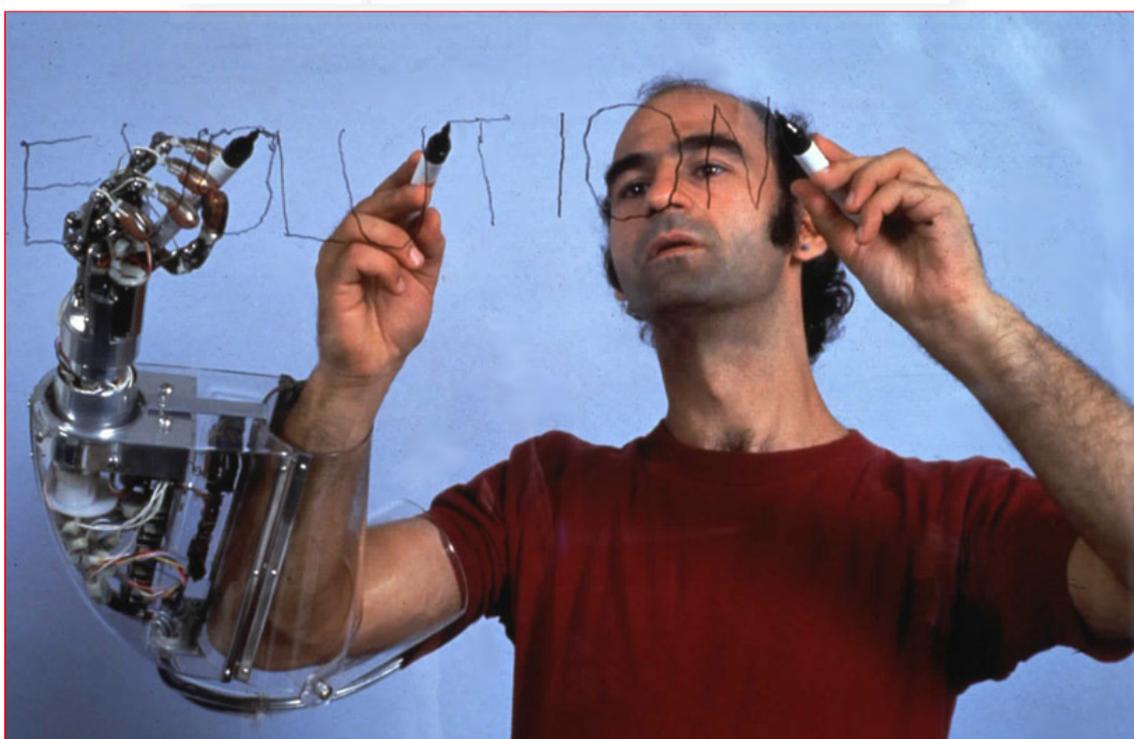


Bill Viola, *Memoria* 2000.

EI BODY- ART CIBERNÉTICO



Stelarc, *Brazos múltiples*, 1982.

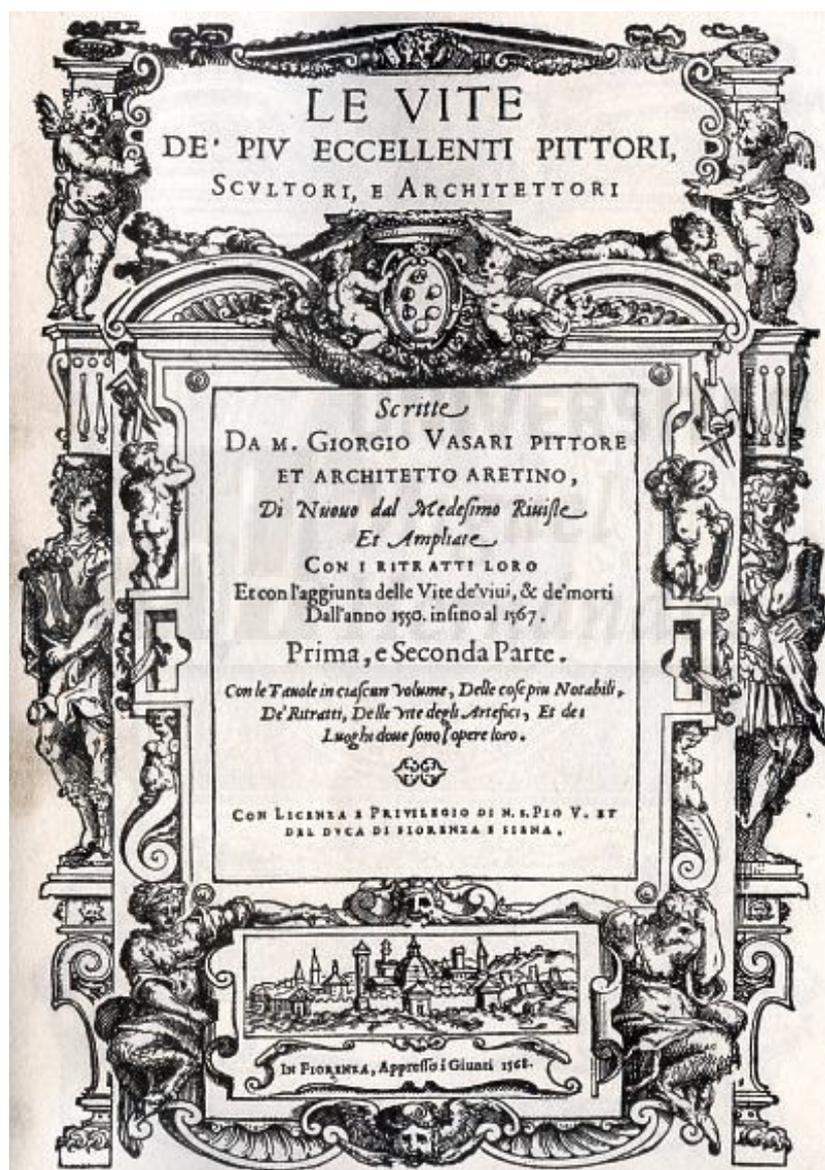


Stelarc, *Manos escritoras*, 1982.



Vida de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos

Autor: Giorgio Vasari



Traducción hecha sobre la base de la última edición realizada por G. C. Sansoni, de Florencia, en 1906, transcrita de la segunda edición de la obra, en el año 1568, por los Giunti, y con comentarios y acotaciones de Gaetano Milanesi, en forma de notas.



Vida de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos

- Estudio preliminar, por Julio E. Payró
- Nota del traductor
- Vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos
 - Giotto, pintor, escultor y arquitecto florentino
 - Simone Martini y Lippo Memmi, pintores sieneses
 - Paolo Uccello, pintor florentino
 - Masaccio, pintor de San Giovanni di Valdarno
 - Piero de la Francesca, pintor del Borgo Santo Sepulcro
 - Fray Giovanni de Fiesole, de la Orden de los Hermanos Predicadores, pintor
 - Fray Filippo Lippi, pintor de Florencia
 - Benozzo Gozzoli, pintor florentino
 - Iacopo, Giovanni y Gentile Bellini, pintores venecianos
 - Domenico Ghirlandaio, pintor florentino
 - Sandro Botticelli, pintor de Florencia
 - Andrea Mantegna, pintor mantuano
 - Pietro Perugino, pintor
 - Bernardino Pinturicchio, pintor (Edición Torrentina de 1550)
 - Luca Signorelli, pintor de Cortona
 - Leonardo da Vinci, pintor y escultor florentino
 - Rafael de Urbino, pintor y arquitecto
 - Miguel Ángel Buonarroti, pintor, escultor y arquitecto florentino
- Notas

Nota del traductor

La traducción de esta selección de las *Vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos* se ha hecho sobre la base de la última edición del libro de Giorgio Vasari, realizada por G. C. Sansoni, de Florencia, en 1906, que contiene en nueve tomos el texto completo de las *Vidas*, transcrito de la segunda edición de la obra, hecha mientras vivía el autor, en el año 1568, por los Giunti, y que lleva comentarios y acotaciones de Gaetano Milanesi, comprendiendo, en forma de notas y apéndices, todos los aportes sucesivos de Monseñor Giovanni Bottari, G. Montani, G. Masselli, Pini, Carlo Milanesi, P. Marchese y Selvatico al esclarecimiento del escrito original. Se han consultado las versiones francesas de Charles Weiss (Edición Dorbon-Ainé, París, 1926) y de Leclanché (París, 1839), inglesa de A. E. Hinds («Everyman's Library», J. M. Dent and Sons Limited, Londres) y castellana de J. Farrán y Mayoral (Luis Miracle, Barcelona, 1940), así como la edición italiana abreviada de Adriano Salani (Florencia, 1931), esto último para considerar el criterio con que se acorta en Italia el texto de Vasari. En esta versión castellana, algunas *Vidas* muy extensas (por ejemplo la de Miguel Ángel) se han abreviado, y en otras se ha simplificado un tanto el profuso estilo del autor, pero en las más no sólo se ha traducido fielmente el original a nuestro idioma, sino que se ha tratado de respetar en todo lo posible los giros, las expresiones características, la construcción (a veces viciosa) de la sentencia, el empleo caprichoso de las mayúsculas y hasta la puntuación, con el objeto de conservar el sabor propio del lenguaje literario del aretino, que aún no se ha podido apreciar justamente en castellano, por ser en extremo libres todas las versiones publicadas hasta la fecha.

Giotto, pintor, escultor y arquitecto florentino

La misma deuda de gratitud que contraen los artistas pintores con la naturaleza –la cual sirve continuamente de ejemplo a quienes, extrayendo lo bueno de sus partes mejores y más bellas, siempre se ingenian en representarla e imitarla– la han contraído también, a mi entender, con Giotto, pintor florentino: por cuanto, habiendo quedado sepultados durante tantos años, bajo las ruinas causadas por la guerra, los métodos de las buenas pinturas y sus lineamientos, él solo, aun cuando nacido entre artífices ineptos, por la gracia de Dios resucitó ese arte que se había extraviado y le dio una forma que puede calificarse de buena. Y, en verdad, fue milagro muy grande que aquella época grosera e incapaz tuviese el poder de obrar en Giotto tan sabiamente que el dibujo, del cual poco o ningún conocimiento tenían los hombres de esos tiempos, mediante él volviese enteramente a la vida. Sin embargo, este grande hombre nació en el año 1276 en la comarca de Florencia, a catorce millas de esta ciudad, en la aldea de Vespignano, siendo su padre, llamado Bondone, un hombre sencillo, labrador de la tierra. Éste, cuando tuvo al hijito a quien dio el nombre de Giotto, lo crió de conformidad con su condición, cumplidamente. Y cuando alcanzó la edad de diez años, mostrando en todos sus actos aún infantiles una vivacidad y presteza de ingenio extraordinarios, que lo hacían grato no sólo a su padre sino a todos aquellos que lo conocían en la aldea y fuera de ella, Bondone le dio la custodia de unas ovejas. Mientras recorría el campo, apacentándolas ora en un lugar, ora en otro, impulsado por la inclinación de su naturaleza al arte del dibujo, en las piedras, en la tierra o en la arena dibujaba constantemente alguna cosa del natural o bien alguna fantasía suya. Así, un día, mientras Cimabue iba por sus asuntos de Florencia a Vespignano, se encontró con Giotto quien, mientras pacían sus ovejas, sobre una piedra lisa y pulida, con un guijarro un tanto afilado, dibujaba una oveja del natural, sin haber aprendido la manera de hacerlo con ningún maestro que no fuera la naturaleza. Detúvose Cimabue muy maravillado y le preguntó si quería ir a vivir con él. Contestó el niño que si esto era del agrado de su padre, iría gustoso. Lo solicitó, pues, Cimabue a Bondone, quien bondadosamente concedió el permiso, alegrándose de que se llevara al niño a Florencia. Cuando estuvo allí, en poco tiempo, ayudado por la naturaleza y adiestrado por Cimabue, no sólo igualó el párvulo el estilo de su maestro sino que se hizo tan buen imitador del natural, que abandonó completamente la torpe manera griega³ y resucitó el moderno y buen arte de la pintura, introduciendo la práctica de retratar fielmente del natural a las personas vivientes, cosa que desde más de doscientos años atrás no se practicaba: y si alguno lo había intentado, no lo había logrado con mucha felicidad ni tan bien como de pronto lo consiguió Giotto. Éste, entre otras cosas, retrató, como aún hoy puede verse en la capilla del palacio del Podestá de Florencia, a Dante Alighieri, coetáneo y grandísimo amigo suyo y no menos famoso como poeta de lo que Giotto lo era al mismo tiempo como pintor, y tan alabado por Messer Giovanni Boccaccio en el proemio del cuento de Messer Forese da Rabatta y de dicho Giotto el pintor. En esa capilla se encuentra el retrato, igualmente de mano del mismo, de Ser Brunetto Latini, maestro de Dante, y de Messer Corso Donati, gran ciudadano de aquellos tiempos. Fueron ejecutadas las primeras pinturas de Giotto en la capilla del altar mayor de la Abadía de Florencia, en la cual hizo muchas cosas consideradas bellas, pero especialmente una Nuestra Señora cuando recibe la Anunciación; porque en ella expresó vivamente el miedo y el espanto que el saludo de Gabriel causó a María Virgen, la cual parece que, llena de grandísimo temor, casi pretenda darse a la fuga. Es de la mano de Giotto, asimismo, la tabla del altar mayor de dicha capilla, la cual se ha

conservado allí hasta hoy y aún se conserva, más por cierta reverencia que se tributa a la obra de tan grande hombre que por cualquier otro motivo. Y en Santa Croce hay cuatro capillas de la mano del mismo, tres entre la sacristía y la capilla grande, y una del otro lado. En la primera de las tres, que es de Messer Ridolfo de' Bardi, y en la cual están las cuerdas de las campanas, representó la vida de San Francisco, en la muerte del cual buen número de Hermanos muestran bastante fielmente el efecto del llanto. En la otra, que es la de la familia de los Peruzzi, hay dos historias de la vida de San Juan Bautista, a quien está dedicada la capilla; allí se ve muy vivamente representada la danza de Herodías y la actividad de algunos criados que sirven la mesa. En la misma están dos historias de San Juan Evangelista, maravillosas, aquella de cuando resucita a Drusiana y la de su ascensión al cielo. En la tercera capilla, que es la de los Giugni, dedicada a los Apóstoles, fueron pintadas por mano de Giotto las historias del martirio de muchos de ellos. En la cuarta, que está del otro lado de la iglesia, hacia el Norte, y pertenece a los Tosinghi y los Spinelli, dedicada a la Asunción de Nuestra Señora, Giotto pintó la Natividad de la Virgen, sus Bodas, la Anunciación, la Adoración de los Reyes Magos y la Presentación de Cristo niño a Simeón, que es algo bellissimo, porque, además del gran cariño reflejado en aquel anciano que recibe a Cristo, la actitud del niño cuando, asustado por él, tiende los brazos y se vuelve muy atemorizado hacia su Madre, no puede ser ni más tierna ni más bella. Luego, en la muerte de esa Nuestra Señora están los Apóstoles y un buen número de Ángeles con antorchas en la mano, muy hermosos. En la capilla de los Baroncelli, en dicha iglesia, hay una tabla al temple, de mano de Giotto, en que está desarrollada con mucho cuidado la coronación de Nuestra Señora, con un grandísimo número de figuras pequeñas y un coro de Ángeles y Santos muy diligentemente ejecutados. Y como en esta obra están escritas en letras de oro su firma y la fecha, los artistas que consideren en qué época Giotto, sin ninguna luz acerca de la buena manera, dio comienzo al buen modo de dibujar y colorear, se verán forzados a sentir veneración por él, en suma. En la misma iglesia de Santa Croce se encuentran también, sobre el sepulcro de mármol de Carlo Marzuppini Aretino, un Crucifijo, una Nuestra Señora, un San Juan y la Magdalena al pie de la cruz; y del otro lado de la iglesia, precisamente enfrente, sobre la sepultura de Lionardo Aretino, hay una Anunciación cerca del altar mayor, la cual ha sido repintada por pintores modernos, con escaso juicio de quien lo hizo hacer. En el refectorio hay una historia de San Luis y una Cena, en un árbol de la Cruz, pintados por él mismo, y en los armarios de la sacristía, historias de la vida de Cristo y de San Francisco, con figuras pequeñas.

Trabajó también en la iglesia del Carmine, en la capilla de San Juan Bautista, en que pintó toda la vida de ese Santo dividida en varios cuadros. Y en el Palacio de la Parte Güelfa de Florencia hay, de su mano, una historia de la Fe Cristiana, pintada al fresco y perfectamente; en ella se ve el retrato del Papa Clemente IV, quien creó aquella magistratura, dotándola de sus armas, que ha conservado siempre y aún conserva.

Después de hacer estas obras, partiendo de Florencia para ir a concluir en Asís los trabajos comenzados por Cimabue, al pasar por Arezzo pintó en la Pieve la capilla de San Francisco que está encima del baptisterio; y en una columna redonda, cerca de un capitel corintio, antiguo y bellissimo, hizo un San Francisco y un Santo Domingo, retratados del natural. Y en el Duomo, fuera de Arezzo, pintó en una capilla la Lapidación de San Esteban, con hermosa composición de figuras. Concluidos estos trabajos, se trasladó a Asís, ciudad de Umbría, llamado por Fray Giovanni di Muro della Marca, entonces general de los Hermanos de San Francisco. Allí, en el templo superior, pintó al fresco, bajo el corredor que corta las ventanas a ambos lados de la iglesia, treinta y dos episodios de la vida y los actos de San Francisco, o sea dieciséis de cada lado, tan perfectamente ejecutados que conquistó grandísima fama. Por cierto, se ve en

esa obra gran variedad, no sólo en los gestos y las actitudes de cada figura, sino en la composición de todos los episodios; además, hace ver muy bien la diversidad de los trajes de aquel tiempo y ciertas imitaciones y observaciones de las cosas de la naturaleza. Entre otras, es bellísima una composición en que un sediento, en quien se reconoce a lo vivo el deseo del agua, bebe de una fuente, arrodillado en tierra, con grandísimo y realmente maravilloso afán, al punto de que casi parece una persona viviente sorprendida en el acto de beber. Hay allí muchas otras cosas dignísimas de consideración, acerca de las cuales, para no ser tedioso, no me extenderé más. Baste decir que toda esa obra conquistó a Giotto enorme reputación por la bondad de las figuras y por el orden, la proporción, la vivacidad y la facilidad que poseía naturalmente y que mediante el estudio había desarrollado mucho más, sabiendo en todos los casos expresarse claramente. Y porque Giotto, además de lo que la naturaleza le diera, fue estudiosísimo y siempre estuvo pensando en cosas nuevas y hurgando en la naturaleza, mereció ser llamado discípulo de la naturaleza, y solamente de ella.

Terminadas dichas historias, pintó en el mismo lugar, pero en la iglesia inferior, las partes altas de las paredes del altar mayor y los cuatro ángulos de la bóveda superior en que se encuentran los restos de San Francisco, y cubrió todo eso con invenciones caprichosas y bellas. En el primer ángulo está San Francisco glorificado en el cielo, rodeado de aquellas virtudes que se requieren para estar perfectamente en la gracia de Dios. De un lado, la Obediencia pone al cuello de un fraile, que está de rodillas delante de ella, un yugo cuyas riendas son tendidas hacia el cielo por determinadas manos; y poniéndose un dedo sobre la boca para significar silencio, tiene los ojos puestos en Jesucristo, que vierte sangre por el costado. Y en compañía de esta virtud están la Prudencia y la Humildad, para demostrar que donde realmente se halla la obediencia, siempre están la humildad y la prudencia, que dan buen resultado en todas las cosas. En el segundo ángulo está la Castidad, la cual, afirmada en una roca fortificada, no se deja seducir ni por los reinos ni por las coronas ni por las palmas que algunos le ofrecen. A los pies de ésta se halla la Pureza, que lava a los desnudos, y la Fortaleza conduce gente a lavarse y purificarse. Cerca de la Castidad está, de un lado, la Penitencia, que con unas disciplinas expulsa al Amor alado y hace huir a la Inmundicia. En el tercer lugar está la Pobreza, la cual va descalza pisando espinas; un perro le ladra por detrás y en torno de ella están un niño que le arroja piedras y otro que, con un palo, le acerca espinas a las piernas. Y se ve aquí a esta Pobreza desposada con San Francisco, mientras Jesucristo le ase la mano, en la presencia, no desprovista de misterio, de la Esperanza y la Caridad. En el cuarto y último de dichos lugares hay un San Francisco glorificado, que viste la blanca túnica del diácono y está como triunfante en el cielo, en medio de una multitud de ángeles que en torno de él forman coro con un estandarte en que se ve una cruz con siete estrellas; y en lo alto se halla el Espíritu Santo. En cada uno de los ángulos hay palabras latinas que explican las historias. Similarmente, además de dichos cuatro ángulos, hay en las paredes pinturas bellísimas que, a la verdad, merecen ser apreciadas, tanto por la perfección que en ellas se ve como por haber sido ejecutadas con tanto cuidado, que han conservado su frescura hasta hoy. **En esta serie está el retrato de Giotto, muy bien hecho;** y sobre la puerta de la sacristía, de mano del mismo, y también al fresco, hay un San Francisco recibiendo los estigmas, tan tierno y devoto que a mí me parece ser la más excelente pintura que Giotto realizó entre esas obras, todas verdaderamente bellas y loables.

Cuando hubo terminado finalmente dicho San Francisco, regresó a Florencia, y, llegado a esa ciudad, pintó para enviarla a Pisa una tabla de San Francisco en el horrible desierto de Vernia, ejecutándola con extraordinaria prolijidad, pues además de ciertos paisajes llenos de árboles y de peñascos —que eran cosa nueva en aquel tiempo—,

muestra en la actitud del San Francisco –que con gran fervor recibe, arrodillado, los estigmas– un muy ardiente deseo de recibirlos e infinito amor hacia Jesucristo, quien, en el aire y rodeado por Serafines, se los concede; los sentimientos se expresan tan a lo vivo que es imposible imaginar nada mejor. En la parte inferior de la misma tabla hay tres episodios de la vida del mismo Santo, muy hermosos. Esta tabla, la cual se ve hoy en San Francisco de Pisa, en un pilar al lado del altar mayor, y que es muy venerada en memoria de tan grande hombre, dio motivo para que los pisanos, al terminarse la construcción del Campo Santo de acuerdo con los planos de Giovanni di Niccolò Pisano, confiaran a Giotto la pintura de una parte de la pared interior. Efectivamente, como el edificio, por la parte exterior, llevaba incrustaciones de mármol y tallas ejecutadas a enorme costo y como el techo estaba revestido de plomo y el interior lleno de columnas y sarcófagos antiguos, obra de los paganos, llevados a aquella ciudad desde diversas partes del mundo, quisieron los pisanos que las paredes interiores llevasen nobilísimas pinturas. Por este motivo, Giotto fue a Pisa e hizo en una extremidad de una de las paredes de ese Campo Santo seis grandes episodios de la vida del pacientísimo Job, pintados al fresco. Y como sensatamente consideró que los mármoles, de aquel lado del edificio en que tenía que trabajar, estaban vueltos hacia el mar y que, siendo de cierta calidad, a causa del viento marino siempre están húmedos o arrojan cierta cantidad de sal, como ocurre generalmente con los materiales pisanos; estimando, por otra parte, que por esa razón se empañan los colores y las pinturas o son comidos –para que se conservase lo más posible su obra– en todos los lugares donde proyectaba trabajar al fresco hizo hacer un revoque, *intonaco* o incrustación, por decirlo mejor, con cal, yeso y polvo de ladrillo, tan bien mezclados que las pinturas que luego ejecutó encima se han conservado hasta este día. Y en mejores condiciones estarían si la despreocupación de quien debía velar por ellas no las hubiese dejado atacar tanto por la humedad; pues el hecho de no haberse cuidado de ello, como podía hacerse fácilmente, ha sido motivo para que, por sufrir las consecuencias de la humedad, esas pinturas se han echado a perder en ciertos sitios, ennegreciéndose las carnaciones y descascarándose el *intonaco*; además, por su naturaleza, el yeso, mezclado con cal, se corrompe y pudre con el tiempo⁴, de donde resulta que por fuerza se destruyen los colores, aunque al principio parezca que cuajan bien. En esos episodios hay muchas y hermosas figuras, además del retrato de Farinata degli Uberti: en particular ciertos villanos que, al llevar las dolorosas nuevas a Job, no podrían ser más sensibles ni demostrar mejor el dolor que les causan la pérdida de los animales y las otras desventuras. Igualmente tiene estupenda gracia la figura de un criado que está con un abanico al lado de Job, plagado y abandonado por casi todos. Y, bien ejecutado en todas las partes, es maravilloso por la actitud que adopta al espantar con una mano las moscas que acosan al amo leproso y pustulento, mientras con la otra se aprieta, asqueado, las narices para no sentir el hedor. Muy bellas son, igualmente, las demás figuras de estas historias, y las cabezas de varones y mujeres; y los paños están tratados con tanta delicadeza que no sorprende que aquella obra adquiriera tanta fama en la ciudad y fuera de ella como para que el Papa Benedicto IX enviase de Treviso a Toscana a uno de sus cortesanos para enterarse de qué clase de hombre era Giotto y cuáles eran sus obras, pues proyectaba confiarle algunas pinturas en San Pedro. El cual cortesano, yendo a ver a Giotto, supo que en Florencia había otros maestros excelentes en la pintura y el mosaico y habló en Siena con muchos maestros. Luego, con los dibujos que éstos le confiaron, fue a Florencia y dirigiéndose una mañana al taller de Giotto, el cual estaba trabajando, le expuso el pensamiento del Papa y de qué modo quería valerse de su obra; finalmente, le pidió algún dibujo para enviarlo a Su Santidad. Giotto, que era muy cortés, tomó una hoja de papel en la cual, con un pincel mojado en rojo, apoyando el

brazo en el costado para hacer de él un compás y haciendo girar la mano, dibujó un círculo tan perfecto de curva y de trazo que era maravilloso verlo. Hecho esto, dijo, sonriendo, al cortesano: «Aquí está el dibujo». El interlocutor, creyendo que el artista se burlaba, contestó: «¿No he de recibir otro dibujo que éste?» «Basta, y aun sobra con él –repuso Giotto–, enviadlo junto con los demás y veréis si será apreciado». El emisario, viendo que no podía obtener otra cosa, se alejó bastante insatisfecho y preguntándose si Giotto no le había tomado el pelo. Empero, al enviar al Papa los demás dibujos, con los nombres de quienes los habían ejecutado, le remitió también el de Giotto, refiriendo la forma en que se había empeñado en trazar el círculo sin mover el brazo y sin ayuda de compás. Y el Papa y muchos cortesanos entendidos reconocieron por ese dibujo hasta qué punto Giotto superaba en excelencia a todos los demás pintores de su tiempo. Difundiósese luego esta anécdota, de la cual nació la expresión que aún se acostumbra aplicar a los individuos espesos: *Tu se' più tondo che l'O di Giotto*⁵. Expresión interesante no sólo por la forma en que nació, sino mucho más por su significado, que consiste en la ambigüedad, pues en Toscana, *tondo*, además de redondez perfecta, quiere decir pesadez y torpeza de ingenio.

Hízolo, pues, dicho Papa ir a Roma, donde, honrándole mucho y reconociendo sus méritos, le encomendó pintar en la tribuna de San Pedro cinco historias de la vida de Cristo y, en la sacristía, la tabla principal, todo lo cual fue ejecutado con tanto empeño, que jamás salió de sus manos más acabado trabajo al temple. Así mereció que el Papa, considerándose bien servido, le hiciera dar como premio seiscientos ducados de oro, aparte de concederle tantos favores, que en toda Italia se habló de ello.

En Roma fue muy amigo de Giotto –para no callar cosa digna de memoria que se relacione con el arte– Oderigi d'Agobbio, excelente miniaturista de aquella época; éste, dirigido por el Papa, minió para la biblioteca del palacio muchos libros, los cuales en gran parte han sido destruidos por el tiempo. En mi libro de dibujos antiguos hay algunas reliquias de la propia mano de este hombre que, a la verdad, era de valor, aunque fue mucho mejor su maestro, Franco Bolognese, miniaturista, quien, para el mismo Papa y la misma biblioteca, en aquella época realizó excelentemente bastantes obras de ese estilo, como puede verse en mi mencionado libro, donde conservo de su mano dibujos para pinturas y miniaturas, tales como un águila muy bien hecha y un león que destroza un árbol, bellísimo. A estos dos miniaturistas excelentes se refiere Dante en el capítulo XI del Purgatorio, en que se trata de los vanagloriosos, en los siguientes versos:

*O, dissì lui, non se' tu Oderigi,
L'onor d'Agobbio, e l'onor di quell'arte
Che illuminare è chiamata in Parisi?
Frate, diss'egli, più ridon le carte
Che pennelleggia Franco Bolognese:
L'onor è tutto or suo, e mio in parte*⁶.

El Papa, luego de ver las obras de Giotto, cuyo estilo le agradó infinitamente, le ordenó que pintara en todas las paredes de San Pedro temas del Antiguo y el Nuevo Testamento. Para empezar, Giotto hizo el ángel de siete brazos que está sobre el órgano y muchas otras pinturas, que en parte han sido restauradas por otros en nuestros días y en parte, al construirse las paredes nuevas, o bien fueron destruidas o bien sacadas del edificio viejo de San Pedro y colocadas debajo del órgano. Por ejemplo, para que no se destruyera una Nuestra Señora que Giotto pintó, se hizo cortar la pared en torno de la figura y se la reforzó con vigas y hierros para transportarla, y, en razón de su belleza,

cimentarla en cierto lugar, escogido con piedad y con el amor que tributa a las obras excelentes del arte, por Messer Niccolò Acciaiuoli, doctor florentino que adornó ricamente con estucos y otras modernas pinturas aquella obra de Giotto. De la mano de éste es también la nave de mosaico⁷ que está sobre las tres puertas del portal, en el patio de San Pedro, la cual es realmente maravillosa y ha sido merecidamente alabada por todos los bellos ingenios; porque allí, además de la composición, está la representación de los Apóstoles, que de diversas maneras se esfuerzan en medio de la tempestad del mar, mientras los vientos soplan en una vela cuyo relieve es tal que no lo tendría tanto una vela verdadera. Sin embargo, es difícil dar con pedazos de vidrio un efecto de unidad como el que producen los claros y las sombras de esa gran vela, que a duras penas podría imitarse con el pincel aunque se realizasen los mayores esfuerzos. Además, hay un pescador, de pie sobre una roca, que pesca con línea y cuya actitud revela una paciencia extrema, propia de su oficio, mientras en su rostro se pintan la esperanza y el deseo de pescar algo. Debajo de esta obra hay tres arcos pintados al fresco, de los cuales nada diré porque están destruidos en gran parte. Coinciden, sin embargo, los elogios universalmente dirigidos a esta obra por los artistas.

Luego de pintar Giotto en la Minerva, iglesia de los Hermanos Predicadores, una Crucifixión grande sobre tabla, al temple, que a la sazón fue muy alabada, regresó a su patria, de la cual había estado ausente durante seis años. Pero poco después, Clemente V fue creado Papa, en Perugia, por haber fallecido el Papa Benedicto IX, y Giotto se vio obligado a acompañar al Pontífice adonde éste condujo la corte, es decir a Aviñón, para realizar algunas obras. Una vez allí, hizo, no sólo en Aviñón sino en muchos otros puntos de Francia, muchas tablas y pinturas al fresco, bellísimas, las cuales gustaron infinitamente al Papa y a toda la Corte. Cuando, por fin, hubo terminado, Clemente V lo licenció afectuosamente y con muchos obsequios, de modo que regresó a su casa no menos rico que honrado y famoso. Y entre otras cosas se llevó el retrato de ese Papa, que luego regaló a Taddeo Gaddi, su discípulo. Y el regreso de Giotto a Florencia ocurrió en el año 1316. Mas no le fue concedido detenerse mucho tiempo en Florencia, porque, llevado a Padua por obra de los señores della Scala, pintó en el Santo, iglesia construida en aquella época, una capilla bellísima. De allí se trasladó a Verona, donde hizo algunas pinturas para Messer Cane en su palacio y, especialmente el retrato de ese caballero; asimismo, pintó una tabla para los Hermanos de San Francisco. Realizadas esas obras, al regresar a Toscana tuvo que detenerse en Ferrara, donde trabajó al servicio de los señores de Este, en el palacio y en San Agustín, pintando algunas cosas que aún hoy se ven. Entre tanto, llegó a oídos de Dante, poeta florentino, que Giotto estaba en Ferrara, y obró de modo de llevarlo a Ravena, donde se encontraba desterrado. Y le hizo pintar en San Francisco, para los señores da Polenta, algunos frescos de razonable mérito en la iglesia. De Ravena, Giotto pasó a Urbino, donde también realizó algunas obras. Luego ocurrió que, al pasar por Arezzo, no pudo dejar de complacer a Piero Saccone, quien lo había agasajado mucho, de modo que pintó al fresco para él, en un pilar de la capilla mayor del obispado, un San Martín que corta su capa por la mitad para dar un pedazo de ella a un pobre que se encuentra casi desnudo delante de él. Después de hacer en la Abadía de Santa Fiore, en madera, un Crucifijo grande al temple, que hoy está en el centro de dicha iglesia, regresó finalmente a Florencia donde, entre otras cosas, que fueron muchas, hizo en el monasterio de las Damas de Faenza algunas pinturas al fresco y al temple que ya no existen por encontrarse en ruinas ese monasterio. Similarmente, en el año 1322, habiendo fallecido el año anterior su gran amigo Dante, lo que le causó mucho pesar, Giotto se dirigió a Lucca y a pedido de Castruccio, señor entonces de aquella ciudad, su patria, pintó una tabla en San Martino, en que representó a Cristo suspendido en el aire y a cuatro Santos protectores de la

ciudad, que son San Pedro, San Régulo, San Martín y San Paulino, los cuales aparecen recomendando a un Papa y un Emperador que, según opinan muchos, son Federico el Bávaro y Nicolás V Antipapa. Creen también algunos que Giotto proyectó en San Frediano, en la misma ciudad de Lucca, el Castillo y Fortaleza de la Giusta, que es inexpugnable. Habiendo regresado Giotto a Florencia, Roberto, rey de Nápoles, escribió a Carlos, duque de Calabria, su primogénito, el cual se encontraba en Florencia, para decirle que a cualquier precio le enviara a Giotto a Nápoles porque, como acababa de construir Santa Clara, monasterio de damas e iglesia real, deseaba que el artista lo adornase con noble pintura. Giotto, pues, al oírse tan alabado por un rey que lo calificaba de famoso, de mil amores fue a servirlo, y llegado a Nápoles pintó en algunas capillas de dicho monasterio muchos episodios del Viejo Testamento y el Nuevo. Y las escenas del Apocalipsis que hizo en esas capillas fueron (según se dice) ideadas por Dante, como acaso lo fueron aquéllas, tan alabadas, de Asís, de las cuales se ha hablado bastante ya. Aunque Dante había muerto a la sazón, es muy posible que hablaran de esto en vida de él, como a menudo ocurre entre amigos. Pero, volviendo a Nápoles, hizo Giotto en el Castello dell'Uovo muchas obras, y en particular la capilla, que mucho agradaron a aquel rey. Éste lo quería tanto que Giotto, cuando estaba trabajando, muchas veces era visitado por el soberano, quien se complacía en verlo pintar y en oír sus razonamientos. Y Giotto, que siempre tenía preparada alguna chanza o daba alguna respuesta aguda y espontánea, entretenía al rey con el movimiento de su mano al pintar y con el buen humor de sus dichos placenteros. Así, un día, díjole el rey que quería hacer de él el primer hombre en Nápoles, y Giotto le contestó: «Por eso estoy alojado en la Puerta Real, para estar antes que nadie en Nápoles». Otra vez le dijo el soberano: «Giotto, si yo estuviera en tu lugar, ahora que hace tanto calor dejaría un poco de pintar». Y Giotto le repuso: «Por cierto que lo haría yo, si estuviera en vuestro lugar». Siéndole, pues, muy grato al rey, ejecutó en una sala -que el rey Alfonso destruyó para edificar el castillo-, y también en la Incoronata, buen número de pinturas. Y en dicha sala había, entre otras cosas, retratos de muchos hombres famosos, inclusive el del mismo Giotto, el cual, habiéndole pedido el soberano, por capricho, que le pintase su reino, le pintó un asno enalbardado a cuyos pies estaba una albarda nueva que el animal olfateaba, pareciendo apetecerla; y sobre una y otra albarda estaban la corona real y el cetro del poder. Preguntóle el rey a Giotto lo que significaba esa pintura, y contestó que así eran sus súbditos y así el reino, en que cada día se desea un nuevo amo.

Partió Giotto de Nápoles para ir a Roma y se detuvo en Gaeta, donde tuvo que pintar en la Nunciatura algunas escenas del Nuevo Testamento, hoy destruidas por el tiempo, aunque no tanto como para que no se vea muy bien en ellas el retrato de Giotto mismo al lado de un Crucifijo grande y muy bello. Concluida esta obra, no pudiendo negarse al señor Malatesta, permaneció algunos días en Roma para servirlo y luego se trasladó a Rímini, ciudad de la cual era señor dicho Malatesta. Y allí, en la iglesia de San Francisco, hizo muchísimas pinturas que más tarde fueron derribadas y destruidas por Gismondo, hijo de Pandolfo Malatesta, que rehízo completamente dicha iglesia. También ejecutó al fresco, en el claustro de dicho lugar, frente a la fachada de la iglesia, la historia de la Beata Michelina, una de las más bellas y excelentes cosas que jamás ejecutó Giotto, por las muchas y bellas ideas que tuvo al hacerla, pues, además de la belleza de los paños y la gracia y vivacidad de las cabezas, que son milagrosas, hay una joven, tan hermosa como puede serlo una mujer, que para librarse de la calumnia de adulterio presta juramento sobre un libro, en actitud muy estupenda, con la mirada fija en los ojos de su marido que la hace jurar porque desconfía de un niño negro dado a luz por ella, ya que de ningún modo logra persuadirse de que sea hijo suyo. Mientras el esposo revela por la expresión de su rostro la cólera y la desconfianza, ella da a conocer

por la piedad de la frente y de los ojos, a quienes intensísimamente la contemplan, su inocencia y su simplicidad, y el agravio que se le hace al obligarla a jurar y tratarla pública e injustamente de meretriz. Del mismo modo, grandísima expresión logró al pintar a un enfermo de ciertas llagas, porque todas las mujeres que lo rodean, ofendidas por el hedor, hacen contorsiones de asco, las más graciosas del mundo. Los escorzos que en otro cuadro se ven, entre una multitud de pobres representados, son muy dignos de alabanza y deben ser apreciados por los artistas porque ellos son el primer ejemplo del modo de hacerlos; aunque, como son los primeros escorzos, no pasan de ser razonablemente buenos. Pero sobre todas las demás cosas que están en esa obra, es maravillosísimo el gesto que hace la susodicha Beata ante unos usureros que le entregan los dineros de la venta de sus propiedades, para darlos a los pobres; porque ella manifiesta el desprecio del dinero y las demás cosas terrenas, las cuales parece que le saben mal, mientras los usureros son la imagen misma de la avaricia y la codicia humana. Así, la figura de uno que mientras le cuenta los dineros parece hacerle al notario seña de que escriba, es muy bella, considerando que si bien tiene los ojos puestos en el notario, al proteger los dineros con las manos revela su pasión, su avaricia y su desconfianza.

Similarmente, las tres figuras que, en el aire, sostienen el hábito de San Francisco, y representan a la Obediencia, la Paciencia y la Pobreza, son dignas de loas infinitas; hay allí, en el estilo de los paños, una naturalidad en la caída de los pliegues, que hace reconocer que Giotto nació para dar brillo a la pintura. Además, retrató tan al natural al señor Malatesta en una nave de esta obra, que parece completamente vivo; y algunos marineros y otra gente, con su vivacidad, sus emociones y sus actitudes; y, particularmente, una figura que hablando con varios y cubriéndose la cara con una mano, escupe en el mar, hace conocer la excelencia de Giotto. Y sin duda, entre todas las obras pictóricas de este maestro, puede decirse que ésta es una de las mejores, porque no hay figura, en el gran número de ellas, que no tenga en sí grandísimo arte y no esté colocada en caprichosa actitud. Por lo tanto, no ha de asombrar que el señor Malatesta lo premiara magníficamente y lo ensalzara. Terminados los trabajos para ese señor, solicitado por un prior florentino que entonces estaba en San Cataldo de Rímini, hizo fuera de la puerta de la iglesia un Santo Tomás de Aquino leyéndoles a sus Hermanos. Al alejarse de allí, volvió a Ravena, y en San Giovanni Evangelista decoró al fresco una capilla que fue muy alabada. Habiendo regresado luego a Florencia con grandísimos honores y recursos, hizo al temple, en San Marcos, un Crucifijo de madera, de tamaño mayor que el natural y en campo de oro, el cual fue colocado del lado derecho de la iglesia. Hizo otro similar en Santa Maria Novella, en el cual colaboró con él Puccio Capanna, su alumno, y que aún hoy se encuentra sobre la puerta mayor, al entrar en la iglesia a mano derecha, encima de la sepultura de los Gaddi. Y en la misma iglesia hizo, sobre el tabique del medio, un San Luis para Paolo di Lotto Ardinghelli, y al pie del Santo, los retratos del natural de este caballero y su esposa.

En el año 1327, Guido Tarlati da Pietramala, obispo y señor de Arezzo, falleció en Massa di Maremma al regresar de Lucca, a donde había ido a visitar al emperador. Trasladados sus restos a Arezzo, donde se le hicieron honras fúnebres honorabilísimas, deliberaron Piero Saccone y Dolfo da Pietramala, hermano del obispo, que se le hiciera un sepulcro de mármol digno de la grandeza de semejante hombre, señor espiritual y temporal y jefe del partido gibelino en Toscana. Por lo tanto, escribieron a Giotto que hiciera el proyecto de una sepultura riquísima y lo más reverenda que fuese posible, y le enviaron las medidas, pidiéndole, además, que les consiguiese al escultor más excelente, a su parecer, de cuantos existían en Italia, porque confiaban absolutamente en su juicio. Giotto, que era cortés, hizo el proyecto y lo envió, y, como oportunamente se dirá⁸,

dicha sepultura fue ejecutada según el mismo. Y porque dicho Piero Saccone amaba infinitamente el talento de aquel hombre, habiendo conquistado Borgo San Sepolcro poco después de recibir el mencionado proyecto, se llevó de esa ciudad a Arezzo una tabla de la mano de Giotto, con figuras pequeñas, que más tarde se hizo pedazos. Y Baccio Gondi, gentilhomme florentino, aficionado a estas nobles artes y todos sus talentos, siendo comisario de Arezzo buscó con gran diligencia los trozos de esa tabla; habiendo encontrado algunos, los llevó a Florencia, donde los conserva en gran veneración junto con algunas otras cosas que posee de la mano del mismo Giotto, el cual ejecutó tantas obras que no se creería si se hiciera la cuenta de ellas. Y no hace muchos años, encontrándome yo en la ermita de Camaldoli, donde he trabajado mucho para aquellos reverendos Padres, vi en una celda (en que había sido colocado por el muy reverendo Dom Antonio de Pisa, entonces general de la Congregación de Camaldoli) un Crucifijo pequeño sobre fondo de oro, con la firma de Giotto, muy bello; el cual Crucifijo se conserva hoy, según me dice el reverendo Dom Silvano Razzi, monje camaldulense, en el monasterio de los Ángeles de Florencia, en la celda del superior, como cosa rarísima por ser de la mano de Giotto, y en compañía de un bellissimo cuadro pintado por Rafael de Urbino.

Pintó Giotto para los Hermanos Humillados de Todos los Santos, en Florencia, una capilla y cuatro tablas, entre otras una de Nuestra Señora con muchos ángeles en torno de ella y el Niño en brazos, así como un Crucifijo grande de madera. Puccio Capanna tomó el modelo de éste y ejecutó muchos semejantes en Italia, habiendo practicado ampliamente el estilo de Giotto. Cuando este libro de las *Vidas de los Pintores, Escultores y Arquitectos* se imprimió por primera vez, había en el tabique del medio de dicha iglesia una tablita al temple, pintada por Giotto con infinita prolijidad, en la cual se veía la muerte de Nuestra Señora, rodeada por los Apóstoles y con un Cristo que recibe en sus brazos el alma de ella. Esta obra era muy alabada por los artistas pintores y particularmente por Miguel Ángel Buonarroti, quien aseguraba, como se ha dicho otra vez, que la propiedad de esta escena pintada no podía ser más ajustada a la verdad. Esta tablita, digo, que era altamente apreciada, desde que se publicó por primera vez el libro de estas *Vidas*, fue robada por alguien que, quizá por amor al arte o por piedad, pareciéndole que no la apreciaban bastante, se volvió despiadado, como dice nuestro poeta. Y a la verdad fue un milagro, en aquellos tiempos, que Giotto tuviese tanto garbo en el pintar, sobre todo si se considera que en cierto modo aprendió su arte sin maestro.

Después de estas obras, en el año 1334, el 9 de julio, puso mano al campanario de Santa Maria del Fiore, cuya fundación, habiéndose cavado hasta veinte *braccia*⁹ de profundidad, fue una base de piedras sólidas en aquel lugar de donde se había extraído agua y lastre; sobre esa base, puesto luego un buen cimientó que subía doce *braccia* por encima de la primera fundación, Giotto hizo construir el resto, es decir las otras ocho *braccia* de mampostería. Y en este principio y fundamento intervino el obispo de la ciudad, el cual, en presencia de todo el clero y todos los magistrados, colocó solemnemente la primera piedra. Continuóse luego esta obra según dicho modelo, que fue de aquel estilo tudesco que en esa época se usaba. Proyectó Giotto todas las escenas que debían constituir el adorno y con suma prolijidad marcó en el modelo la distribución de los colores negro, blanco y rojo en aquellos lugares en que debían estar colocados las piedras y los frisos. En la base, el circuito de la torre fue de cien *braccia* de largo, es decir de veinticinco *braccia* por cada cara, y la altura fue de ciento cuarenta y cuatro *braccia*. Y si es cierto —yo lo tengo por muy verdadero— lo que dejó escrito Lorenzo di Cione Ghiberti, Giotto hizo no sólo el modelo de este campanario sino también, en esculturas y relieves, partes de aquellas historias de mármol que representan

los principios de todas las artes. Y el mencionado Lorenzo afirma haber visto modelos de relieves de la mano de Giotto, y particularmente, aquellos correspondientes a dichas obras, cosa que puede creerse fácilmente, siendo el dibujo y la invención el padre y la madre de todas estas artes y no de una sola. Debía este campanario, según el modelo de Giotto, tener como remate, encima del que se ve, una punta o bien una pirámide cuadrangular, alta, de cincuenta *braccia*, pero por ser cosa tedesca y de estilo anticuado, los arquitectos modernos siempre han aconsejado que no se haga, pareciéndoles que el campanario está mejor así. Por todas esas obras, Giotto no sólo fue nombrado ciudadano florentino sino que la Comuna de Florencia le destinó cien florines de oro anuales, lo cual era mucho en aquel tiempo, y le designó proveedor de aquel edificio que, después de él, fue continuado por Taddeo Gaddi, ya que Giotto no vivió bastante para verlo concluido. Ahora, mientras progresaba esa construcción, hizo una tabla para las monjas de San Giorgio y, en la Abadía de Florencia, en un arco sobre la puerta de adentro de la iglesia, tres medias figuras hoy blanqueadas para iluminar el recinto. Y en la sala grande del Podestá de Florencia pintó el Ayuntamiento, imitado por muchos: representó al Ayuntamiento bajo la forma de un juez con el cetro en la mano, sentado, y sobre su cabeza puso las balanzas igualadas por los justos fallos pronunciados por él, auxiliado por las cuatro virtudes que son la Fortaleza con el ánimo, la Prudencia con las leyes, la Justicia con las armas y la Templanza con las palabras. Es una pintura bella y una invención acertada y verosímil.

Luego, volviendo a Padua, además de muchas cosas y capillas que allí pintó, hizo en el lugar de la Arena una Gloria mundana que le procuró mucho renombre y utilidad. También ejecutó en Milán algunas cosas que están diseminadas en aquella ciudad y que aún hoy son consideradas bellísimas. Finalmente, regresado de Milán, no transcurrió mucho tiempo hasta que, habiendo realizado en vida, tantas y tan bellas obras y habiendo sido no menos buen cristiano que excelente pintor, entregó su alma a Dios en el año 1336, con mucho pesar de todos sus conciudadanos y también de aquellos que no lo habían conocido sino tan sólo oído nombrar. Y fue sepultado, como lo merecía por sus talentos, con grandes honores. En vida fue querido por todos y especialmente por los hombres excelentes en todas las profesiones, ya que, además de Dante, de quien hemos hablado, Petrarca lo honró y rindió tributo a sus obras, pues se lee en su testamento que lega al señor Francesco de Carrara, señor de Padua, entre otras cosas por él tenidas en suma veneración, un cuadro de la mano de Giotto que representa a Nuestra Señora, como obra rara y que le era muy grata. Y las palabras de ese capítulo del testamento dicen así:

*Transeo ad dispositionem aliarum rerum; et prædicto igitur domino meo Paduano, quia et ipse per Dei gratiam non eget, et ego nihil aliud habeo dignum se, mitto tabulam meam sive historiam Beatæ Virginis Mariæ, opus Jocti pictoris egregii, quæ mihi ab amico meo Michaële Vannis de Florentia missa est, in cujus pulchritudinem ignorantes non intelligunt, magistri autem artis stupent: hanc iconem ipsi domino lego, ut ipsa Virgo benedicta sibi sit propitia apud filium suum Jesum Christum, etc.*¹⁰

Y el mismo Petrarca, en una de sus epístolas en latín, que se halla en el quinto libro de las *Familiares* dice las siguientes palabras:

*Atque (ut a veteribus ad nova, ab externis ad nostra transgrediar) duos ego novi pictores egregios, nec famosos, Joctum Florentinus civem, cujus inter modernos fama ingens est, et Simonem Senensen. Novi scultores aliquot, etc.*¹¹

Fue sepultado en Santa Maria del Fiore, del lado izquierdo, entrando en la iglesia, donde hay una lápida de mármol blanco en memoria de tanto hombre. Y como se dijo en la Vida de Cimabue, un comentarista de Dante que vivía en la época de Giotto dijo: «Fue y es Giotto, entre los pintores, el más grande de la misma ciudad de Florencia, y sus obras lo atestiguan en Roma, en Nápoles, en Aviñón, en Florencia, en Padua y en muchas otras partes del mundo».

Como ya se dijo, Giotto era ingenioso y muy alegre, así como agudísimo en sus dichos, de los cuales aún se conserva viva memoria en esta ciudad porque, además de lo que escribió acerca de él Messer Giovanni Boccaccio, Franco Sacchetti, en sus *Trecento Novelle*, cuenta muchas y bellísimas anécdotas, de las cuales no me parece mal transcribir alguna en las propias palabras de dicho Franco, aunque en la narración de las *Novelle* se encuentran algunos modos de hablar y locuciones de aquella época. Dice, pues, en una¹², para mencionar el título:

*A Giotto, gran pintor, un hombre de poca monta
le encarga pintar su escudo. Tomándolo en broma,
lo pinta de modo de confundir a su cliente.*

«Todo el mundo habrá oído hablar de Giotto y de cuánto superó como pintor a todos los demás. Enterado de su fama, un grosero artesano y necesitando, quizá para prestar el servicio feudal, que le pintaran su escudo, fue abruptamente al taller de Giotto, seguido por un ayudante que le llevaba el escudo. Y llegado a donde encontró a Giotto le dijo: Dios te guarde, maestro; desearía que me pintaras mis armas en este escudo". Giotto, considerando al hombre y sus modales, no dijo otra cosa que esto: ¿Para cuándo lo quieres?". Y el otro se lo manifestó. Dijo Giotto: Déjalo por mi cuenta". Y el artesano se fue. Y Giotto, ya solo, pensó para sí: ¿Qué significa esto? ¿Me habrán enviado a este individuo para burlarse? Sea lo que fuere, nunca me han traído un escudo para pintarlo. Y el que me lo trae es un hombrecillo simple y me pide que le pinte sus armas como si perteneciera a la realeza de Francia. Por cierto, debo hacerle armas nuevas. Y así meditando se llevó el escudo al interior del taller y dibujó en él lo que le pareció bien, ordenándole luego a un discípulo que concluyera la pintura, cosa que hizo. Y la tal pintura representaba un casquete, un gorjal, un par de guanteletes, un par de brazales, las dos piezas de una coraza, un par de quijotes y de rodilleras, una espada, un cuchillo y una lanza. Cuando volvió el buen hombre, que nada sabía de todo esto, lo hizo entrar y dijo: Maestro, ¿ha pintado ese escudo?". Dijo Giotto: "Así es. Ve a buscarlo". Traído el escudo, el gentilhomme por procuración empieza a mirarlo y le dice a Giotto: "¿Qué chapucería es esta que me has pintado?". Dijo Giotto: "Ya no te parecerá chapucería cuando te toque pagar". Dijo el otro: "Yo no pagaría por eso ni cuatro centavos". Dijo Giotto: "¿Y qué me pediste que te pintara?". Y el otro contestó: "Mis armas". Dijo Giotto: "¿No están aquí? ¿Falta alguna?". Dijo el otro: "Bien está". Dijo Giotto: "Si eso está mal, que Dios te castigue; debes de ser un grandísimo animal. Si te preguntasen quién eres, apenas sabrías decirlo, y te vienes aquí y dices: Píntame mis armas. Si fueras uno de los Bardi, santo y bueno, pero ¿qué armas llevas? ¿De dónde vienes? ¿Quiénes fueron tus antepasados? ¡Vamos, no te da vergüenza! ¡Empieza por venir al mundo antes de hablar de armas como si fueses el Duque de Baviera! Yo te he hecho toda una armería en tu escudo: si hay algo más, dilo y te lo haré pintar". Dijo el otro: "Me insultas y me has echado a perder el escudo". Y se fue, y dirigióse a la justicia, e hizo citar a Giotto. Giotto compareció e hizo comparecer al otro, demandándole dos florines por la pintura, mientras el artesano lo demandaba a él. Oídas las razones –que mucho mejor se explicó Giotto– los magistrados resolvieron que el

otro se llevara su escudo así pintado y diera seis liras a Giotto, porque éste estaba en lo cierto. Por consiguiente, aceptó llevarse el escudo y pagar, y lo dejaron ir. Así es como este individuo, por desmedirse, recibió su medida.»

Dicen que cuando Giotto, muy joven aún, estaba con Cimabue, cierto día pintó en la nariz de una figura que Cimabue había hecho una mosca tan natural, que cuando volvió el maestro para continuar su obra, varias veces intentó espantarla con la mano, pensando que era de verdad, hasta que advirtió su error. Podría referir muchas otras bromas hechas por Giotto y muchas de sus agudas réplicas, pero bastará haber mencionado en este lugar las anécdotas que preceden y que se relacionan con las cosas del arte, remitiéndome para lo demás a dicho Franco y otros autores.

Finalmente, para que el recuerdo de Giotto no quedase sólo en las obras que salieron de sus manos y en aquellas que salieron de manos de los escritores de aquel tiempo, habiendo sido él quien redescubrió el verdadero modo de pintar, perdido durante muchos años antes de él, por público decreto y por obra del cariño particular del Magnífico Lorenzo de Médicis, el antiguo admirador de los talentos de tanto hombre, fue puesta en Santa Maria del Fiore la efigie suya tallada en mármol por Benedetto da Majano, escultor excelente, con los infrascriptos versos hechos por el divino hombre Messer Angelo Poliziano, para que quienes alcancen la excelencia en cualquier profesión puedan esperar que conseguirán de otros un monumento semejante al que mereció y obtuvo Giotto tan ampliamente por la bondad de su obra:

Ille ego sum, per quem pictura extincta revixit,

Cui quam recta manus, tam fuit et facilis.

Naturæ deerat mostræ quod defuit arti:

Plus licuit nulli pingere, nec melius.

Miraris turrim egregiam sacro ære sonantem?

Hæc quoque de modulo crevit ad astra meo.

Denique sum Jottus, quid opus fuit illa referre?

*Hoc nomen longi carminis instar erit*¹³.

Y para que quienes vengan después puedan ver dibujos de la propia mano de Giotto, y por ellos conocer mejor la excelencia de tanto hombre, en nuestro mencionado libro hay algunos maravillosos, que por mí fueron recogidos con no menor empeño que dificultad y gasto.

Simone Martini y Lippo Memmi, pintores sieneses

Felices, en verdad, pueden decirse aquellos hombres a quienes la naturaleza inclina a las artes que pueden procurarles no sólo honor y utilidad grandísima, sino, lo que más es, fama y nombre casi inmortal. Y más felices aún aquellos que desde la cuna poseen, aparte de tal inclinación, la amabilidad y los buenos modales que les conquistan simpatías de todos los hombres. Pero los más afortunados de todos (hablando de los artistas) son aquellos que, además de la natural inclinación al bien y de las nobles costumbres adquiridas por naturaleza y educación, viven en la época de algún famoso escritor de quien, a cambio de un pequeño retrato o cualquiera otra obra de arte

cortésmente obsequiada, alguna vez obtienen, mediante sus escritos, el premio de los honores eternos y el renombre. Lo cual es particularmente deseable y digno de procurarse para los excelentes pintores -entre todos aquellos que se ocupan de las cosas del arte- porque sus obras, estando ejecutadas en una superficie y en campo de colores, no pueden tener esa eternidad que dan el bronce y el mármol a las esculturas, o los edificios a los arquitectos. Fue, pues, grandísima ventura para Simone vivir en los tiempos de Messer Francesco Petrarca, y encontrarse en la corte de Aviñón con este amorosísimo poeta, deseoso de poseer la imagen de Madonna Laura de la mano del maestro Simone; porque, habiéndola conseguido, bella como la deseara, lo recordó en dos sonetos, uno de los cuales comienza así:

*Per mirar Policleto a prova fiso,
Con gli altri che ebber fama di quell'arte*²¹,

Mientras el otro se inicia de esta manera:

*Quando giunse a Simon l'alto concetto
Ch'a mio nome gli pose in man lo stile*²².

A la verdad, estos sonetos, y el hecho de que Petrarca lo mencionara en una de sus cartas íntimas, del quinto libro, que comienza con las palabras *Non sum nescius*, dieron más fama a la pobre vida del maestro Simone que cuanta le han dado o darán jamás todas sus obras, porque llegará el día en que éstas no existirán, mientras que los escritos de semejante hombre vivirán por la eternidad de los siglos. Fue, pues, Simone Memmi,²³ sienés, un excelente pintor, destacado en su tiempo y muy estimado en la corte del Papa, pues, luego de la muerte de Giotto, su maestro, a quien había seguido a Roma en la época en que hizo la nave de mosaico y otras cosas, imitó el estilo de aquél al hacer una Virgen María en el portal de San Pedro, así como las figuras de San Pedro y San Pablo cerca de donde está la piña de bronce, en una pared entre los arcos del pórtico, por el lado exterior. Y fue de tal modo alabado por esta obra y especialmente por el retrato que ejecutó de un sacristán de San Pedro que enciende con mucha vivacidad las lámparas ante las mencionadas figuras, que Simone fue llamado a Aviñón, a la corte del Papa, con grandísima urgencia. Y allí ejecutó tantas pinturas al fresco y sobre tabla, que su obra fue digna de la reputación que tenía cuando llegó allá. Vuelto a Siena con gran crédito y, por consiguiente, muy favorecido, fue encargado por la Señoría de pintar al fresco en una sala del palacio de ésta, una Virgen María con muchas figuras en torno de ella. Lo hizo con la mayor perfección, para su gran fama y conveniencia. Y para demostrar que sobre tabla no hacía menos que al fresco, pintó en dicho palacio un cuadro que dio motivo para que le encargaran otros dos para el Duomo, y una Nuestra Señora con el Niño en brazos, en bellísima actitud, sobre la puerta de la ópera de la catedral.

En esa pintura, ciertos Ángeles que, sosteniendo en el aire un estandarte, vuelan y miran desde lo alto a los Santos que rodean a Nuestra Señora, forman una bellísima y ornamental composición. Hecho esto, Simone fue llevado por el general de San Agustín a Florencia, donde ejecutó pinturas en el capítulo de Santo Spirito, mostrando invención y juicio admirables en las figuras y los caballos que pintó, como lo demuestra en aquel lugar la historia de la Pasión de Cristo, en que se aprecia el ingenio, la discreción y la bellísima gracia con que hizo todas las cosas. Se ve allí a los ladrones que mueren en la cruz, siendo llevada el alma del bueno, con gran alegría, por los Ángeles, mientras el alma del malo es arrastrada violentamente por los diablos a los tormentos del infierno. También mostró Simone imaginación y juicio en las actitudes y el llanto muy amargo

de algunos Ángeles que rodean al Crucifijo, pero lo que por encima de todo es dignísimo de consideración es la forma en que los espíritus cortan el aire con los hombros, mientras vuelan en círculo. Esta obra daría testimonio mucho más fidedigno de la excelencia de Simone si, además de la destrucción causada por el tiempo, no hubiera sido dañada en 1560 por los Padres que, no pudiendo utilizar el Capítulo a causa de la humedad, arruinaron lo poco que quedaba de la pintura al reemplazar por una bóveda el viejo techo carcomido. Casi al mismo tiempo, el artista pintó al temple y sobre tabla una Nuestra Señora y un San Lucas con otros Santos, que hoy está en la capilla de los Gondi, en Santa Maria Novella, y lleva su firma. Ejecutó luego Simone, muy felizmente, pinturas en tres paredes del Capítulo de esa misma iglesia. En la primera, sobre la puerta por la cual se entra, pintó la vida de Santo Domingo y en la que sigue hacia la iglesia representó a la Religión y la Orden del mismo combatiendo con los herejes, representados por lobos que atacan a unas ovejas. Éstas son defendidas por muchos canes de piel manchada, blanca y negra, los cuales rechazan y matan a los lobos.²⁴ Se ve igualmente a ciertos heréticos que, convencidos en las disputas, destrozan sus libros y, arrepentidos, confiesan su error; y así sus almas pasan por la puerta del Paraíso, en que hay muchas figuras pequeñas ocupadas en diversas cosas. En el cielo se ve a los Santos y a Jesucristo en gloria, y en este mundo están los placeres y las vanas delicias, representados por figuras humanas y, en particular, por mujeres sedentes, entre las cuales se encuentra la Madonna Laura de Petrarca, retratada del natural, vestida de verde, con una pequeña llama entre el pecho y el cuello²⁵. También está allí la Iglesia de Cristo, custodiada por el Papa, el Emperador, el Rey, los Cardenales, los Obispos y todos los Príncipes cristianos, entre los cuales, al lado de un caballero de Rodas, está Francesco Petrarca, también retratado del natural por Simone, deseoso de vivificar la memoria del poeta que lo inmortalizó. Para representar a la Iglesia Universal, pintó la iglesia de Santa Maria del Fiore, no como es hoy sino según el modelo y el dibujo que Arnolfo, el arquitecto, dejó en la Ópera para norma de quienes debían seguir la construcción después de él. De esos modelos, por falta de cuidado de los custodios de Santa Maria del Fiore, como ya se ha dicho²⁶, no habría recuerdo alguno si no los hubiera reproducido Simone en su pintura. En la tercera pared, que es la del altar, Simone pintó la Pasión de Cristo, el cual, saliendo de Jerusalén con la cruz a cuestas, marcha hacia el Monte Calvario seguido por una gran multitud. Llegado al monte, es izado en la cruz, entre los dos ladrones, con otros detalles de la misma historia. No hablaré de la presencia de buen número de caballos, de la escena en que los criados de la corte juegan a los dados las ropas de Cristo, de los Santos Padres en el limbo y todas las demás hábiles invenciones, que no parecen de un maestro de aquella época sino de un excelentísimo pintor moderno. Ocupando las paredes enteras, con cuidadosa deliberación representó en cada una diversos episodios superpuestos, sin separarlos mediante ornamentos como solían hacerlo los antiguos y lo hacen aún muchos modernos, que ponen cuatro o cinco veces la tierra encima del cielo. Es lo que ocurre en la capilla mayor de esa misma iglesia, y en el Campo Santo de Pisa, donde Simone pintó muchas cosas al fresco y se vio forzado, contra su voluntad, de poner tales divisiones porque los pintores que lo precedieron en ese lugar, por ejemplo Giotto y Buonamico, habían dado la pauta ejecutando sus obras de acuerdo con ese defectuoso sistema. Como mal menor, Simone siguió, pues, en el Campo Santo, el método adoptado por los otros e hizo sobre la puerta principal del interior una Nuestra Señora al fresco, llevada al cielo por un coro de Ángeles que cantan y tocan instrumentos de música con suma vivacidad, y tienen todas las expresiones que suelen adoptar los mismos al cantar y tocar: por ejemplo, prestan el oído al son, abren la boca de diversos modos, alzan los ojos al cielo, inflan los carrillos, abultan el cuello y, en suma, hacen

todos los demás movimientos habituales en los músicos. Debajo de esa Asunción, en tres compartimientos pintó la vida de San Ranieri, pisano. En el primero, se ve al Santo cuando era jovencito, tocando el salterio y haciendo bailar a algunas niñas, bellísimas por la expresión de los rostros y por el adorno de los vestidos y los peinados de aquellos tiempos. Se ve luego al mismo Ranieri, curado de su lascivia por San Alberto el Ermitaño, arrepentido de su pecado, cabizbajo y con el rostro lleno de lágrimas, mientras Dios, en las alturas, rodeado de luz celestial, parece perdonarle. En el segundo cuadro está la escena de cuando San Ranieri distribuye sus bienes a los pobres de Dios y luego se embarca, rodeado por una multitud de pordioseros, lisiados, mujeres y niños, que se le acercan afectuosamente, le formulan pedidos y le dan las gracias. Y en el mismo cuadro se ve al mismo Santo cuando, recibido en el templo el hábito de peregrino, está ante Nuestra Señora que, circundada por muchos Ángeles, le hace saber que descansará en su seno en Pisa. Todas esas figuras están dotadas de vida y sus rostros tienen hermosas expresiones. En el tercer compartimiento, Simone representó a San Ranieri cuando, al regresar de ultramar al cabo de siete años, demuestra haber realizado tres cuarentenas en Tierra Santa y, estando en el coro y oyendo el oficio divino, mientras cantan numerosos niños, es tentado por el demonio, el cual aparece derrotado por la firme voluntad de Ranieri de no querer ofender a Dios, con la ayuda de una figura que personifica a la Constancia y que expulsa al antiguo enemigo, completamente confundido. Simone tuvo la ingeniosa y buena idea de mostrar al demonio totalmente atemorizado, poniéndose las manos en la cabeza al huir, marchando con la frente inclinada y hundida al extremo entre los hombros y diciendo (como se ve por la leyenda que le sale de la boca): *Ya no puedo más*. Finalmente, en el mismo cuadro está Ranieri en el monte Tabor, arrodillado y contemplando con asombro a Cristo, que se le aparece en el cielo, acompañado por Moisés y Elías. Todos estos detalles de la obra, y otros que me callo, muestran que Simone fue muy original y entendido en la hábil manera de componer las figuras, tal como se practicaba en aquella época. Concluidas estas pinturas, hizo dos tablas al temple en la misma ciudad, ayudado por Lippo Memmi, su hermano, que también había cooperado con él en las decoraciones del Capítulo de Santa Maria Novella y otras obras.

Este pintor, si bien no fue sobresaliente como Simone, siguió lo más posible el estilo de éste y, en su compañía, ejecutó muchas cosas al fresco en Santa Croce, de Florencia; la tabla del altar mayor en la iglesia de los Hermanos Predicadores, en Pisa, y, en San Paolo a Ripa d'Arno, además de muchas historias bellísimas al fresco, la tabla al temple que hoy está sobre el altar mayor y representa a Nuestra Señora, San Pedro, San Pablo, San Juan Bautista y otros Santos. En esta última obra puso Lippo su nombre. Después de esto, pintó por sí solo una tabla al temple para los Hermanos de San Agustín, en San Gimignano, y esa pintura le dio tal fama, que se vio obligado a enviar a Arezzo, al obispo Guido de' Tarlati, un cuadro con tres medias figuras que ahora está en la capilla de San Gregorio, en el Arzobispado. Mientras Simone estaba trabajando en Florencia, un primo suyo, arquitecto ingenioso, llamado Neroccio, consiguió en el año 1332 hacer tañer la campana grande de la Comuna de Florencia, cosa que durante diecisiete años nadie había podido hacer sin la ayuda de los esfuerzos de doce hombres. Neroccio equilibró la campana de tal manera que dos hombres solos podían ponerla en movimiento y que, una vez lanzada, bastaba un hombre para hacerla sonar largamente, aunque pesaba más de dieciséis mil libras. Por esta empresa, además del honor, recibió como recompensa trescientos florines de oro, que eran una suma crecida en aquellos tiempos.

Pero, volviendo a los dos sieneses, Lippo ejecutó, según dibujo de Simone, una tabla al temple que fue llevada a Pistoia y colocada sobre el altar mayor de la iglesia de

San Francisco. Era considerada bellísima. Finalmente, al regresar a Siena, su patria, Simone comenzó una enorme pintura sobre la Puerta de Camollia, en que representó la Coronación de Nuestra Señora, con infinidad de figuras. Como cayó gravemente enfermo, la obra quedó inconclusa y Simone, vencido por el mal, pasó a mejor vida en el año 1345, con gran duelo de toda su ciudad natal y de Lippo, su hermano, que le dio honorable sepultura en San Francisco. Lippo terminó luego muchas obras que Simone dejara inacabadas, entre ellas una Pasión de Jesucristo, en Ancona, sobre el altar mayor de San Niccola; allí concluyó lo que había empezado Simone, imitando la pintura del Capítulo de Santo Spirito, de Florencia, completamente terminada por este artista. Esta obra sería digna de una vida más larga que la que acaso le será concedida, pues hay en ella muchas hermosas actitudes de caballos y de soldados que hacen diversos gestos, preguntándose con perplejidad si han crucificado al Hijo de Dios o no. Acabó igualmente, en Asís, en la iglesia inferior de San Francisco, algunas figuras que Simone había comenzado en el altar de Santa Isabel, al lado de la puerta que se abre sobre las capillas. Allí hizo una Virgen, un San Luis, rey de Francia, y otros Santos, en total ocho figuras hasta la altura de las rodillas, pero buenas y muy bien coloreadas. Además de esto, Simone había empezado en el refectorio mayor de dicho convento, en la parte alta de la pared, muchas escenas y un Crucifijo concebido en forma de árbol de la cruz. Pero estas obras quedaron inacabadas y sólo dibujadas, como hasta hoy puede verse, en color rojo, a pincel, sobre el primer revoque. Este método era empleado por nuestros antiguos maestros, en el trabajo al fresco, para mayor rapidez. Porque después de repartir toda su composición sobre la pared revocada, la dibujaban con el pincel, siguiendo el modelo de un dibujo pequeño que ampliaban proporcionalmente. Allí se ve bien ese dibujo preparatorio, y en otros lugares se observa lo mismo; así, existen muchos otros frescos que fueron terminados pero que, al rasparse más tarde la pintura, han revelado el primitivo dibujo en rojo sobre el revoque.

Mas, volviendo a Lippo (quien dibujaba razonablemente bien, como puede verse en nuestro Libro, en la figura de un ermitaño que lee, con las piernas cruzadas), sobrevivió doce años a Simone, realizando muchas obras en toda Italia y, particularmente, dos tablas en Santa Croce en Florencia. Y aunque los estilos de estos dos artistas se parecen bastante, se distingue a uno del otro porque Simone firmaba al pie de sus obras de la siguiente manera: *Simonis Memmi Senensis opus*, mientras que Lippo, omitiendo su propio nombre y sin preocuparse por escribir en buen latín, firmaba: *opus Memmi de Senis me fecit*.²⁷

En la pared del Capítulo de Santa Maria Novella, Simone retrató no sólo a Petrarca y Madonna Laura, como ya se dijo, sino a Cimabue, Lapo, el arquitecto, y Arnolfo, su hijo; también pintó su autorretrato. En cuanto al Papa representado en aquella obra, es Benedicto XI, Hermano Predicador de Treviso, cuya efigie había sido llevada mucho antes a Simone por Giotto, su maestro, cuando éste regresó de la corte de dicho Papa, en Aviñón. Retrató también, en el mismo lugar, al cardenal Niccola da Prato, al lado de aquel Papa. Ese cardenal fue enviado en aquel tiempo a Florencia, como Legado del mencionado Pontífice, según lo refiere Giovanni Villani en su *Historia*. En la sepultura de Simone se puso el siguiente epitafio: *Simoni Memmio pictorum omnium omnis ætatis celeberrimo. Vixit ann. LX, mens. II, d. III*. Como se ve en nuestro Libro, antes mencionado, no fue Simone muy excelente en el dibujo, pero era naturalmente imaginativo y le gustaba mucho hacer retratos del natural. En esta materia fue considerado maestro sobresaliente en su tiempo, a tal punto que Messer Pandolfo Malatesta lo envió a Aviñón para que retratara a Messer Francesco Petrarca, a pedido del cual hizo luego el retrato de Madonna Laura que mereció tanta alabanza.

Paolo Uccello, pintor florentino

Paolo Uccello³³ hubiera sido el más delicioso y original genio después de Giotto en el arte de la pintura si se hubiese esforzado tanto en las figuras y los animales como se esforzó y perdió tiempo en las cosas de la perspectiva, pues aunque éstas son ingeniosas y bellas, quien se dedica inmoderadamente a ellas derrocha tiempo y más tiempo, gasta sus dotes naturales, acumula dificultades para su talento y a menudo lo convierte, de fecundo y fácil que era, en estéril y difícil. Y quien cuida más de la perspectiva que de las figuras, cae en un estilo seco y lleno de perfiles, producido por la voluntad de desmenuzar demasiado las cosas. Además, a menudo se vuelve solitario, extraño, melancólico y conoce la pobreza, como le ocurrió a Paolo Uccello que, dotado por la naturaleza de un ingenio sofisticado y sutil, no encontraba placer mayor que el de investigar problemas difíciles e imposibles de la perspectiva. Y ésta, aunque bella y llena de fantasía, lo trabajó tanto en la ejecución de las figuras que, a medida que iba envejeciendo, las hacía cada vez peor. Y no cabe duda de que quien, con estudios demasiado terribles, violenta la naturaleza, si bien por un lado aguza su ingenio, por otra parte nunca hace nada que parezca realizado con esa facilidad y esa gracia que naturalmente tienen aquellos que ponen cada pincelada en su lugar, moderadamente, con deliberada inteligencia llena de discreción, y eluden ciertas sutilezas que más bien dan a la obra un no sé qué forzado, seco, difícil y de pésimo estilo, que causa compasión a quien la mira, en vez de causarle asombro. En efecto, el instinto reclama ser utilizado en la misma medida en que el intelecto se empeña en obrar y en que el entusiasmo está encendido: entonces es cuando se ven surgir las maravillosas concepciones y los rasgos excelentes y divinos.

Pero Paolo, sin jamás perder un instante, andaba siempre detrás de las cosas más difíciles del arte, y tanto, que alcanzó la perfección en el método de poner en perspectiva las plantas y los perfiles de los edificios, inclusive los remates de las cornisas y de los techos, mediante intersecciones de líneas y haciendo que las medidas se acorten y disminuyan hacia el centro, luego de haber determinado bases y alturas de acuerdo con el punto de vista. Y tanto se empeñó en estos problemas, que ideó recurso, modo y regla para poner a las figuras en los respectivos planos en que están paradas, para establecer los escorzos y para determinar la disminución gradual y proporcional de su tamaño, cosas todas ellas que anteriormente se confiaban al azar. Encontró también el modo de trazar las curvas de las nervaduras y los arcos de las bóvedas, de determinar la fuga de los pisos con el acortamiento de las vigas, o dibujar columnas redondas circundando el ángulo vivo de las paredes de una casa. Para tales estudios se condenó a la soledad, viviendo como un ermitaño, casi sin contacto alguno, encerrado en su casa durante semanas y meses sin dejarse ver. Y aunque esas cosas eran difíciles y bellas, si hubiera dedicado tanto tiempo a las figuras -que ejecutaba, sin embargo, con bastante buen dibujo-, habría llegado en ellas a la perfección. Pero derrochando el tiempo en esas extravagancias, mientras vivió fue más pobre que famoso. Por eso, muchas veces protestó Donatello, escultor, su gran amigo, cuando Paolo le mostraba perspectivas de diversos aspectos de objetos tales como su *mazzocchi*³⁴ con puntas de sección cuadrada, esferas de setenta y dos facetas, como diamantes tallados, en cada una de cuyas caras había una espiral en torno de un bastón y otras rarezas, en que perdía y

consumía el tiempo. Y le decía el escultor: «¡Vamos, Paolo! Esta perspectiva te hace abandonar lo cierto por lo incierto: tales cosas sólo sirven a quienes hacen trabajos de taracea y llenan sus motivos decorativos con espirales, con volutas circulares o angulosas y otras figuras semejantes».

Paolo ejecutó sus primeras pinturas al fresco, en un nicho oblongo en el hospital de Lelmo. Representaban a San Antonio Abad, con San Cosme y San Damián a ambos lados. En el monasterio de monjas de Annalena pintó dos figuras y en Santa Trinità, sobre la puerta de la izquierda, dentro de la iglesia, ejecutó al fresco episodios de la vida de San Francisco: las escenas en que recibe los estigmas, en que apuntala a la Iglesia con la espalda, y en que se encuentra con Santo Domingo. Trabajó también en Santa Maria Maggiore, en una capilla al lado de la puerta lateral que conduce a San Giovanni, donde están la tabla y la *predella* de Masaccio: allí pintó al fresco una Anunciación en que representó una casa que merece atención, pues era tarea nueva y difícil en aquella época, siendo la primera obra en que se mostró a los artistas el buen modo de establecer la fuga de las líneas con gracia y proporción, y de representar amplio espacio y lontananza en una superficie muy pequeña. Quienes son capaces de agregar a esto las luces y las sombras en sus debidos lugares, sin duda logran engañar al ojo y dar vida y relieve a la pintura. Y no bastándole esto a Paolo, quiso superar mayor dificultad aún, representando una columnata en perspectiva, que rompe el ángulo vivo de la bóveda, allí donde están los cuatro Evangelistas. Esa realización fue considerada bella y difícil y, a la verdad, Paolo fue ingenioso y capaz en tal especialidad. Trabajó también en San Miniato, en las afueras de Florencia, en un claustro en que pintó en parte con tierra verde y en parte con color las vidas de los Santos Padres. En esas obras no observó mucho la unidad de colorido de los diversos episodios, que debiera respetar, e hizo los campos azules, las ciudades rojas y los edificios de varios colores, según su fantasía. Y en esto erró, porque las cosas de piedra que se imitan no deben llevar otras tintas que las que corresponden. Dicen que mientras Paolo estaba ocupado en el trabajo, el abad que entonces actuaba en ese lugar casi no le daba otra cosa que queso como alimento. Como esto llegó a fastidiarlo, Paolo, hombre tímido como era, resolvió no volver a trabajar. Cuando el abad lo mandó llamar, sabiendo que los frailes irían a buscarlo, Paolo nunca estaba en su casa. Y si por casualidad se encontraba en Florencia con algún grupo de miembros de esa Orden, se echaba a correr para eludirlos. Un día, dos de los más curiosos, y más ágiles por ser más jóvenes que él, lo alcanzaron y le preguntaron por qué razón no iba a concluir la obra empezada y huía cuando veía a los religiosos. Contestó Paolo: «Me habéis puesto en tal estado que no sólo huyo de vosotros sino que ni siquiera puedo trabajar donde hay carpinteros o pasar cerca de un lugar en que se encuentren. Y todo eso se debe a la poca discreción de vuestro abad, que a fuerza de tortas y sopas de queso me ha metido tanto queso en el cuerpo que me muero de miedo - siendo ya queso toda mi persona-, de que elaboren cola conmigo. Si esto siguiera así, ya no sería yo Paolo, sino queso». Los frailes se separaron de él, riendo a carcajadas, y le refirieron todo al abad, quien convenció a Paolo de que volviera a su tarea, procurándole vituallas sin queso. Después pintó en el Carmine, en la capilla de San Girolamo di Pugliesi, la pieza de altar de San Cosme y San Damián. En la casa de los Médicis ejecutó al temple, sobre tela, algunas escenas de animales, por las cuales tenía mucha afición, empeñándose para realizarlas bien. En su casa siempre tenía dibujos y pinturas de pájaros, gatos, perros y toda clase de animales extraños, porque, siendo pobre, no podía poseer los ejemplares vivos. Y como lo deleitaban más que nada los pájaros, le dieron el apodo de Paolo Uccelli.³⁵ Y en dicha casa,³⁶ aparte de las demás pinturas de animales, hizo algunos leones que luchaban entre sí, con movimientos de una ferocidad tan terrible que parecían vivos. Pero lo más notable es una escena en que una serpiente,

peleando con un león, muestra su ferocidad en sus poderosas contorsiones, arrojando veneno por la boca y los ojos, mientras una niña campesina, que se halla cerca, guarda a un buey representado en bellísimo escorzo, del cual conservamos en nuestro Libro de dibujos el boceto ejecutado por Paolo mismo; y también poseemos el boceto de la campesinita que, llena de miedo, corre huyendo de esos animales. Hay igualmente allí algunos pastores, notables por su naturalidad, y un paisaje que en su tiempo fue considerado muy hermoso. Y en otras telas representó, a caballo, a hombres de armas de aquella época, con varios retratos del natural. Luego le encargaron, para el claustro de Santa Maria Novella, algunas escenas, las primeras de las cuales son, cuando se pasa de la iglesia al claustro, las que representan la creación de los animales, con vario e infinito número de seres acuáticos, terrestres y voladores. Y como era un artista lleno de fantasía y se deleitaba grandemente, como ya se ha dicho, pintando bien los animales, mostró toda la soberbia de unos leones que amagan a morderse, y representó la agilidad y la timidez de los ciervos y los corzos, además de introducir en sus composiciones pájaros y peces de plumas y escamas de vivísimos colores. Pintó la creación del hombre y de la mujer, así como su pecado, con hermoso estilo y ejecución cuidadosa. Y en esta obra encontró placer en dar buen color a los árboles, cosa que a la sazón no se sabía hacer muy bien. Como paisajista, fue el primero de los antiguos que conquistó renombre, porque alcanzó en el paisaje una mayor perfección que cualquiera de sus predecesores. Empero, después de él hubo quien pintó paisajes más perfectos, ya que, por mucho que se empeñara, nunca podía lograr esa suavidad y esa armonía que se consigue en nuestros días mediante los colores al óleo. Sin embargo, bastante bueno fue lo que hizo Paolo al aplicar sus conocimientos en esos paisajes, representando en correcta perspectiva todas las cosas que veía, tal como realmente son: campos, labrantíos, fosos y otros detalles de la naturaleza, con esa manera suya tan seca y cortante. En cambio, si hubiera elegido lo mejor y utilizado aquellos elementos que, precisamente, quedan bien en pintura, habría hecho paisajes absolutamente perfectos. Cuando hubo terminado esta obra, trabajó en el mismo convento, debajo de dos composiciones de mano ajena, y pintó el Diluvio, con el Arca de Noé. En esa pintura representó con tanto empeño y tanto arte a los muertos, la tempestad, el furor de los vientos, la caída del rayo, los árboles arrancados de cuajo y el pavor de los hombres, que no es posible alabarlo bastante. Hizo el escorzo de la figura de un muerto cuyos ojos picotea un cuervo, y pintó a un niño ahogado cuyo cuerpo se arquea fuertemente por estar lleno de agua. Mostró también diversos sentimientos humanos, como por ejemplo la ausencia de temor al agua en dos individuos que combaten a caballo, y el extremo terror de la muerte en una mujer y un hombre que están, ella a horcajadas sobre un búfalo, y él en una tinaja que por la parte trasera se está llenando de agua, motivo por el cual pierden toda esperanza de poder salvarse. Todas esas obras son tan excelentes que Paolo conquistó con ellas grandísima fama. Proporcionó aquí también las figuras mediante las líneas perspectivas y pintó *mazzocchi* y otros elementos, por cierto bellísimos. Debajo de esta escena pintó la embriaguez de Noé y la irreverencia de su hijo Cam (a quien representó bajo los rasgos de Dello, pintor y escultor florentino, amigo suyo) con las figuras de Sem y Jafet cubriendo las vergüenzas de su padre. Allí hizo en perspectiva un barril completamente redondo, que fue muy apreciado, y una pérgola cubierta por un parral, cuyos postes de sección cuadrada van disminuyendo hacia el horizonte. Pero ahí se equivocó, porque la fuga del plano inferior, en que posan los pies las figuras, está de acuerdo con las líneas del emparrado, pero el barril no corresponde con las mismas líneas de fuga: bastante asombro me ha causado que un hombre tan prolijo y diligente cometiera un error tan notable. Paolo pintó también el sacrificio de Noé, con el arca abierta, trazada en perspectiva, en que se ve la disposición de las perchas destinadas a

los pájaros, los cuales están representados volando en escorzo en diversas direcciones. En el cielo está Dios Padre, asistiendo al sacrificio que ofrece Noé con sus hijos: y ésta, de cuantas figuras hizo Paolo en dicha obra, es la más difícil, porque vuela con la cabeza en escorzo hacia la pared, y está realizada con tal vigor, que parece que con su masa golpeará y atravesará el muro. Además, en torno de Noé hay una infinidad de animales, muy variados y bellos. En suma, Paolo dio a esta obra tanta suavidad y gracia que es, sin comparación, superior a todas las demás que hizo, razón por la cual ha sido muy alabada, no sólo entonces, sino en la actualidad. En Santa Maria del Fiore, en memoria de Giovanni Acuto³⁷, inglés, capitán de los florentinos, muerto en el año 1393, pintó un caballo, considerado bellísimo, de extraordinario tamaño, en tierra verde; y, montada en él, la figura de ese capitán, en claroscuro de color verde tierra. Lo rodea un marco de diez *braccia* de alto, en el centro de una de las paredes de la iglesia, donde trazó en perspectiva un gran sarcófago en el cual se simula que está el cadáver, colocando encima de este sarcófago la imagen ecuestre del capitán revestido de sus armas. Esa obra fue considerada a la sazón, y aún es hoy, algo bellísimo en materia de pinturas de esta índole, y sería perfecta si Paolo no hubiese hecho al caballo moviendo las patas de un solo lado, cosa que, naturalmente, no hacen los caballos, porque se caerían. Quizá cometió ese error porque no sabía montar ni estudió a los caballos como a los demás animales. El hecho es que la perspectiva de ese caballo, que es muy grande, es bellísima; y en el pedestal se lee: «Pauli Ucelli Opus».

Hizo simultáneamente, en la misma iglesia, pero en color, la esfera de las horas en la puerta principal, del lado de adentro, con cuatro cabezas al fresco, una en cada ángulo. Pintó también, en tierra verde, la galería que mira al Oeste sobre el huerto del monasterio de los Angeli, representando bajo cada uno de los arcos un episodio de la vida de San Benedicto Abad. Están allí todos los incidentes principales de su existencia y también su muerte. En una de las composiciones, en que hay muchos rasgos bellísimos, se ve un monasterio que se ha derrumbado por obra del demonio y bajo cuyos escombros queda un religioso muerto. No menos notable es el terror de otro monje que huye y cuyos hábitos forman los más graciosos pliegues al flotar en torno de su cuerpo. Con esta figura, Paolo influyó tanto en los artistas, que desde entonces han imitado siempre ese recurso. También es bellísima la figura de San Benedicto en la escena en que, con gravedad y devoción, en presencia de todos sus religiosos, resucita al fraile muerto. En todas esas pinturas hay partes que merecen considerarse, especialmente en ciertos sitios en que el pintor puso en perspectiva hasta las pizarras y las tejas de los techos. Y en la muerte de San Benedicto, mientras los monjes realizan las exequias y lo lloran, hay algunos lisiados y enfermos muy hermosos, que van a ver al difunto. Mencionaré también que, entre muchos devotos y admiradores de ese Santo, está un monje viejo, con muletas debajo de los brazos, y que expresa admirablemente la esperanza de recobrar la salud. En esta obra no hay paisajes en color, ni muchos edificios o perspectivas difíciles, pero en cambio se encuentra dibujo amplio y a menudo muy bueno.

En muchas casas de Florencia se guardan cuadros en perspectiva, para divanes y camas, y otras pequeñas cosas de la mano de Paolo. Y en Gualfonda, en la terraza del jardín que fue de los Bartolini, se ven cuatro composiciones sobre tabla que representan acciones de guerra, con caballos y hombres revestidos de las bellísimas armaduras de la época. En esas pinturas están retratados Paolo Orsino, Ottobuono da Parma, Luca da Canale y Carlo Malatesti, señor de Rímimi, todos ellos capitanes generales de aquel tiempo. En nuestra época, por haber sufrido perjuicios, esos cuadros fueron restaurados por Giuliano Bugiardini, quien les ha hecho más daño que bien.

Paolo fue llevado por Donato a Padua, cuando el escultor trabajaba allí, y pintó con tierra verde, en la entrada de la casa de los Vitali, unos gigantes que (según he leído en una carta en latín escrita por Girolamo Campagnola a Messer Leonico Tomeo, filósofo) son tan bellos, que Andrea Mantegna los estimaba altamente. Paolo pintó al fresco la bóveda de los Peruzzi, en triángulos perspectivos, y en los ángulos representó los cuatro elementos, haciendo un animal correspondiente a cada cual: para la tierra, un topo; para el agua, un pez; para el fuego, una salamandra y para el aire un camaleón, que vive en el aire y de él deriva sus colores. Mas como nunca había visto un camaleón, pintó un camello que abre la boca y traga aire hasta llenarse la barriga: ingenuidad por cierto muy grande, ya que pretendió aludir, mediante el nombre del camello, a un animal que se parece a una lagartija seca y pequeña, e hizo en cambio una bestia impropia y enorme.

Considerables fueron, realmente, los esfuerzos desplegados por Paolo en materia de pintura, y dibujó tanto que dejó a sus deudos, según por ellos mismos he sabido, cajones llenos de proyectos. Pero si bien vale mucho proyectar, mejor es llevar los proyectos a la práctica, pues tienen más larga vida las obras que las hojas de papel dibujadas. Y aunque en nuestro Libro de dibujos hay bastantes figuras, perspectivas, pájaros y animales maravillosamente bellos, lo mejor de todo es un *mazzocchio* puramente lineal, tan hermoso que sólo la paciencia de Paolo era capaz de ejecutarlo. **Aunque era un individuo de hábitos retraídos, admiraba el talento de los artistas y para dejar el recuerdo de algunos de ellos a la posteridad, pintó con su propia mano, en una larga tabla, los retratos de cinco hombres prominentes, que conservaba en su casa: uno era Giotto, pintor, lumbrera y padre del arte; Filippo di ser Brunelleschi representaba a la arquitectura, Donatello a la escultura; Paolo mismo a la perspectiva y la pintura de animales, y Giovanni Manetti,³⁸ su amigo, con quien platicaba bastante y comentaba las cosas de Euclides, y las matemáticas.**

Dicen que habiéndosele encargado a Paolo pintar sobre la puerta de Santo Tomás, en el Mercado Viejo, a ese Santo en el acto de examinar las heridas de Cristo, el artista dedicó todo su empeño a la tarea, diciendo que quería mostrar en ella cuánto valía y sabía. E hizo poner una empalizada para que nadie pudiera ver la obra antes de estar terminada. Un día se encontró a solas con Donato, y éste le preguntó: «¿Qué obra es esa que tienes tan secreta?». Y Paolo le contestó: «¡Ya verás!». No quiso Donato inquirir más, pensando que cuando llegara el momento vería algo milagroso. Y cierta mañana que fue al Mercado Viejo a comprar fruta, observó que Paolo descubría su última producción; saludólo cortésmente y el pintor, que estaba ardiendo por conocer su juicio, le preguntó qué le parecía la pintura. Donato, luego de examinarla muy detenidamente, le dijo: «¡Vamos, Paolo, ahora que debieras tajarla, la destapas!». Esto causó muchísima tristeza a Paolo, pues esta última obra suya le acarrea una censura mucho mayor que las alabanzas que esperaba merecer. Y, descorazonado, no teniendo ánimo para salir a la calle, se encerró en su casa, dedicándose a la perspectiva, que siempre lo mantuvo pobre y oscuro hasta la hora de su muerte. Así llegó a avanzada edad, con pocas satisfacciones en su vejez, y murió en el octogésimo tercero año de su vida, en 1432, siendo sepultado en Santa Maria Novella.

Dejó a una hija que sabía dibujar y a su mujer, la cual solía decir que Paolo pasaba las noches enteras en su estudio, para determinar las reglas perspectivas, y que cuando ella lo llamaba para que fuese a descansar, él le decía: «¡Oh, qué dulce cosa es esta perspectiva!». Y, a la verdad, si fue dulce cosa para él, también ha sido cara y útil, por obra suya, a quienes la practicaron después.

Masaccio, pintor de San Giovanni di Valdarno

Acostumbra la naturaleza, cuando crea a una persona muy excelente en alguna profesión, no producirla sola sino hacer en el mismo momento y en un lugar cercano, a otra rival de aquélla, para que puedan ayudarse mediante sus respectivos talentos y su emulación. Y esto, aparte de constituir singular asistencia para los que compiten de tal manera, inflama los ánimos de los que vienen después de esa época y los impulsa a esforzarse con todo empeño e industria para alcanzar la misma distinción y reputación gloriosa que oyen alabar altamente, todos los días, en sus predecesores. Que esto es cierto, lo prueba el hecho de que Florencia produjera en el mismo período a Filippo, Donato, Lorenzo³⁹, Paolo Uccello y Masaccio, excelentísimos cada cual en su género. Mediante las bellas obras de los nombrados, Florencia no sólo se deshizo de los toscos y groseros procedimientos usados hasta aquella época, sino que estimuló y encendió tanto los ánimos de quienes nacieron después, que esos oficios han alcanzado la grandeza y la perfección que tienen en nuestros tiempos. Por lo tanto, nosotros le debemos mucho a aquellos precursores que mediante sus esfuerzos mostraron la senda por la cual se llega al nivel supremo. Y, en cuanto se refiere a la buena pintura, es a Masaccio a quien más debemos, pues, deseoso de conquistar la fama, consideró (no siendo la pintura nada más que un remedar todas las cosas de la naturaleza viviente, con el dibujo o con el color, sencillamente, tal como ella las produce) que quien alcanza perfectamente ese fin puede calificarse de excelente. Tal cosa, digo, conocida por Masaccio, fue motivo de que mediante el continuo estudio aprendiera tanto que puede incluirse entre los primeros que se libraron de las durezas, imperfecciones y dificultades del arte, y fue quien dio comienzo a las bellas actitudes, el movimiento, la energía y la vivacidad, así como a cierto relieve verdaderamente apropiado y natural, que ningún pintor había logrado antes que él. Y como su juicio era óptimo, consideró que todas las figuras que no posaban los pies, en escorzo, sobre el suelo, sino que parecían estar en puntillas, carecían de todo valor y estilo en lo esencial, y que quienes las hacían de esa manera demostraban no saber nada del escorzo. Sin embargo, Paolo Uccello se había dedicado a ese problema, logrando en cierta medida superar esa dificultad. Masaccio, por su parte, variando sus métodos, hizo con diversos ángulos visuales, escorzos mucho mejores que los dibujados por cualquiera antes que él. Y pintó sus obras con plausible unidad y dulzura, armonizando las carnaciones de las cabezas y los desnudos con los colores de los paños, que le gustaba hacer simples y con pocos pliegues, como lo son naturalmente. Esto ha sido muy útil para los artistas y Masaccio merece ser alabado por ello como si lo hubiera inventado; porque, a la verdad, las cosas hechas antes de él pueden calificarse de «pintadas», mientras que las suyas son vivas, verídicas y naturales, comparadas con las que ejecutaron los demás.

Nació Masaccio en el Castello San Giovanni di Valdarno, donde, según dicen, aún se ven algunas figuras que ejecutó en su primera infancia. Fue hombre muy retraído y descuidado, como todo aquel que, habiendo puesto su alma y su voluntad enteras en las cosas del arte, cuida poco de sí y menos de los demás. Y porque no quiso jamás pensar en modo alguno en las preocupaciones mundanas, ni especialmente en lo que a ropa se refiere, y no acostumbró reclamar dinero a sus deudores, salvo cuando se encontraba en necesidad extrema, todos lo llamaban Masaccio⁴⁰ en vez de Tommaso, que era su nombre: no porque fuese malo -pues era naturalmente bondadoso- sino por

ser tan descuidado; a pesar de lo cual era tan gentil, servicial y amable que más no se puede pedir.

Comenzó a practicar su arte en la época en que Masolino da Panicale trabajaba en el Carmine de Florencia, en la capilla Brancacci, siguiendo en lo posible los pasos a Filippo y Donato, aunque su arte era distinto, y tratando siempre de hacer las figuras muy vivientes y bellamente animadas, a semejanza de la naturaleza. Y tan modernamente se apartó de los demás en su dibujo y su pintura, que sus obras pueden equipararse sin duda alguna a los diseños y al colorido moderno. Fue muy diligente en su oficio e ingenioso y admirable en la solución de dificultades de perspectiva, como se ve en una de sus composiciones de figuras pequeñas que se conserva en la casa de Ridolfo del Ghirlandaio y en la cual, además del Cristo que cura al poseso, hay edificios bellísimos en perspectiva, trazados de tal modo que se ve al mismo tiempo el interior y el exterior, porque, para mayor dificultad, no los representó vistos de frente sino desde arriba y de costado. Se empeñó más que los otros maestros en pintar desnudos y figuras en escorzo, que se hacían rara vez antes de él. Tenía mucha facilidad y, como ya se dijo, hacía los paños muy sencillos. Es de su mano una tabla al temple en que se ve a Nuestra Señora sentada en las faldas de Santa Ana y con el Niño en brazos, tabla que hoy está en Sant'Ambrogio de Florencia, en la capilla que está al lado de la puerta que conduce al locutorio de las monjas. En el tabique central de la iglesia de San Niccolò di là d'Arno también hay una tabla pintada al temple por Masaccio, en que además de una Anunciación se ve un edificio lleno de columnas trazadas en perspectiva, muy bello. Porque, además de ser perfecto el dibujo lineal, graduó los colores de tal manera que poco a poco se pierde de vista: por lo tanto, demostró suficientemente que entendía la perspectiva. En la Badia de Florencia pintó al fresco -en un pilar, frente a uno de los que soportan el arco del altar mayor-, un San Yvo de Bretaña, como si estuviera dentro de un nicho, con los pies en escorzo, como vistos desde abajo. Como los demás no habían sabido hacerlo tan bien como él, esto le mereció muchos elogios. Y debajo de dicho Santo, en otra cornisa, pintó a viudas, huérfanos y pobres que en su necesidad reciben ayuda del santo. En Santa Maria Novella pintó, también al fresco, una Trinidad que está sobre el altar de San Ignacio, y en que Nuestra Señora y San Juan Evangelista, a ambos lados, contemplan a Cristo crucificado. En los costados hay dos figuras arrodilladas que, por cuanto se puede juzgar, son retratos de los donantes; pero no se ven bien porque están cubiertas por adornos de oro. Lo que es bellísimo, aparte de las figuras, es una bóveda de media caña representada en perspectiva y dividida en cuarteles llenos de rosetas, que disminuyen y se acortan tan bien que esa pared parece abierta. En Santa Maria Maggiore, al lado de la puerta lateral que conduce a San Giovanni, hizo para una capilla una tabla en que están Nuestra Señora, Santa Catalina y San Julián. Y en la *predella* hizo algunas figuras pequeñas de la vida de Santa Catalina, así como a un San Julián matando al padre y a la madre; y en el centro hizo la Natividad de Jesucristo con esa sencillez y esa vida que caracterizaban sus trabajos. En la iglesia del Carmine, de Pisa, en una tabla para una capilla central, pintó una Virgen con el Niño, a los pies de la cual están algunos angelitos que tocan la música: uno de éstos, tocando el laúd, tiende atentamente el oído a la armonía sonora. Rodean a Nuestra Señora los Santos Pedro, Juan Bautista, Julián y Nicolás, figuras todas ellas muy reales y vivas. Debajo, en la *predella*, hay episodios de la vida de esos Santos, con figuras pequeñas, y en el medio están los tres Magos ofreciendo obsequios a Jesús. En esa parte hay algunos jinetes tomados del natural, tan hermosos que no se puede desear nada mejor; y los miembros de la corte de esos tres reyes llevan diversos trajes que se usaban en aquella época. Para completar la pintura, arriba hay una serie de Santos dispuestos en paneles en torno de un Crucifijo. Créese que una figura al fresco de un Santo en traje de obispo, que está en esa

iglesia, al lado de la puerta que lleva al convento, es de la mano de Masaccio; pero yo tengo por seguro que es de Fray Filippo su discípulo. Al regresar de Pisa, pintó en Florencia una tabla en que representó a un hombre y una mujer desnudos, que parecen vivos; se encuentra hoy en la casa Palla Rucellai. Después, no encontrándose a gusto en Florencia, y estimulado por el amor al arte, decidió, para estudiar y superar a los demás, irse a Roma. Y así lo hizo. Allí, habiendo conquistado fama grandísima, hizo para el cardenal de San Clemente, en la iglesia de San Clemente, una capilla en que representó al fresco la Pasión de Cristo, con los ladrones en la cruz, y la historia de Santa Catalina Mártir. También pintó al temple muchas tablas que se perdieron o fueron destruidas durante los disturbios de Roma. Hizo una para Santa Maria Maggiore, en una capillita vecina a la sacristía, en que están cuatro Santos tan bien ejecutados que parecen de relieve y, en medio de ellos, Santa María de las Nieves; además, se ve el retrato del natural del Papa Martín, que con una pala marca la planta de esa iglesia, teniendo a su lado al emperador Segismundo II. Un día, Miguel Ángel estaba examinando esa obra conmigo, y la alabó mucho, agregando que aquellos personajes vivían en la época de Masaccio. Mientras éste se encontraba en Roma, Pisanello y Gentile da Fabriano trabajaban en la iglesia Santo Ianni para el Papa Martín, y habían destinado una parte de las paredes a Masaccio; pero él regresó a Florencia cuando se enteró de que Cosme de Médicis, quien lo había ayudado y favorecido, regresaba del destierro. **Habiendo muerto Masolino da Panicale, le confiaron la tarea de terminar la capilla de los Brancacci, en la iglesia del Carmine, que aquél había comenzado.** Y antes de empezar esa obra hizo, como ensayo, el San Pablo que está cerca de las cuerdas de las campanas, mostrando así los progresos que había realizado en el arte. Y, a la verdad, demostró infinito mérito en esa pintura, pues la cabeza del Santo -que es el retrato del natural de Bartolo di Angiolino Angiolini⁴¹ tiene tal energía, que sólo le falta la palabra. Y quien no conociera a San Pablo, viendo esa figura, reconocería al hombre de bien, al ciudadano romano dotado de la invicta fortaleza de su espíritu devotísimo, completamente entregado al servicio de la Fe. En esta misma pintura mostró su capacidad en materia de escorzos, al hacer la figura vista desde abajo, de una manera realmente maravillosa; en los pies del apóstol se advierte cómo superó enteramente una dificultad con que tropezaban quienes practicaban el antiguo y tosco método según el cual, como ya lo dije, todas las figuras parecían estar en puntas de pies, y que subsistió, sin que nadie lo corrigiera, hasta los días de Masaccio. Él solo, antes que ningún otro, dio a ese recurso la perfección que tiene hoy. Ocurrió que mientras trabajaba en esa obra fue consagrada dicha iglesia del Carmine. Y **Masaccio, en recuerdo de ese acontecimiento, pintó en claroscuro y con tierra verde, sobre la puerta que del claustro va al convento, toda la ceremonia sagrada. Allí retrató a infinito número de ciudadanos con capa y capuchón, que siguen la procesión. Entre ellos representó a Filippo di ser Brunelleschi, con zuecos, a Donatello, Masolino da Panicale -que fuera su maestro-, Antonio Brancacci -que le encargó la capilla-, Niccolò da Uzzano, Giovanni di Bicci de' Medici y Bartolomeo Valori, los cuales también están retratados por su mano en la casa de Simón Corsi, gentilhombre florentino. Retrató, asimismo, a Lorenzo Ridolfi, que en aquella época era embajador de la República florentina en Venecia, y no sólo puso a los gentileshombres mencionados, tomados del natural, sino que pintó, a la puerta del convento, al portero con las llaves en la mano.** Esta obra contiene, a la verdad, muchas perfecciones. Masaccio supo poner tan bien en el plano de aquella plaza, de a cinco y seis en fondo, a toda esa columna de gente que va disminuyendo en proporción y lógicamente, de acuerdo con la visual, que es una verdadera maravilla, destacándose la circunstancia de que -para que se los reconozca, como si estuvieran vivos- no hizo a

todos esos hombres de una misma estatura, sino con bien observada distinción entre los pequeños y gruesos y los altos y delgados. Y todos están bien plantados en el suelo y forman una fila completamente ajustada a lo natural por el acortamiento de las figuras. Después de esto volvió al trabajo **en la capilla Brancacci y, continuando las escenas de la vida de San Pedro comenzadas por Masolino, concluyó una parte que incluye la historia de las llaves, la curación de los lisiados, la resurrección de los muertos y el restablecimiento de los enfermos con su sombra, al dirigirse al templo con San Juan. Pero entre las demás, notabilísimas, se destaca aquella escena en que San Pedro, para pagar el tributo, saca los dineros del vientre del pescado, de acuerdo con las instrucciones de Cristo. Masaccio se pintó a sí mismo, con la ayuda de un espejo, como uno de los apóstoles, el último del grupo, y esa figura es tan buena que parece viva. También son dignos de encomio el ardor de San Pedro en su demanda y la atención de los apóstoles que en diversas actitudes rodean a Cristo, aguardando su decisión con gestos tan animados, que verdaderamente parecen estar dotados de vida.** Y lo sobresaliente es el San Pedro que, al esforzarse por sacar los dineros del vientre del pescado, tiene la cara arrebatada como consecuencia de permanecer inclinado, y mucho más cuando paga el tributo, donde se ve el ademán de contar el dinero y la avidez del que lo recibe y mira con gran placer las monedas que tiene en la mano. Pintó también Masaccio la resurrección del hijo del rey por San Pedro y San Pablo, aunque, a causa de la muerte del pintor, esa obra quedó inconclusa y la terminó más tarde Filippino⁴². En la escena en que San Pedro bautiza, se aprecia mucho un desnudo que, entre los demás bautizados, tiembla de frío: está ejecutado con bellissimo relieve y suave oficio, cosa que los artistas antiguos y modernos siempre han reverenciado y admirado. Por consiguiente, innumerables dibujantes y maestros han frecuentado continuamente hasta hoy esa capilla, en que hay, además, algunas cabezas tan vivientes y bellas, que bien puede decirse que ningún maestro de aquella época se acercó tanto como Masaccio a los modernos. Sus esfuerzos merecieron infinitas alabanzas, sobre todo porque mediante su enseñanza abrió el camino al buen estilo de nuestros tiempos. La verdad de lo que digo se demuestra porque todos los más celebrados escultores y pintores que actuaron después de él ejercitándose y estudiando en esa capilla, alcanzaron la excelencia y la fama: son ellos Fra Giovanni da Fiesole, Fra Filippo, Filippino -que la terminó-, Alesso Baldovinetti, Andrea del Castagno, Andrea del Verrocchio, Domenico del Grillandaio, Sandro de Botticello, Lionardo da Vinci, Pietro Perugino, Fra Bartolommeo di San Marco, Mariotto Albertinelli y el divinísimo Miguel Ángel Buonarroti. También Rafael de Urbino sacó de allí el principio de su buen estilo; el Granaccio, Lorenzo di Credi, Ridolfo del Grillandaio, Andrea del Sarto, el Rosso, el Franciabigio, Baccio Bandinelli, Alonso el Español, Iacopo da Pontormo, Pierino del Vaga, Toto del Nunziata y, en suma, todos los que trataron de aprender ese arte, siempre fueron a estudiar a esa capilla, para aprender los preceptos y las reglas del buen oficio en las figuras de Masaccio. Y si no he nombrado a muchos forasteros y muchos florentinos que estudiaron en esa capilla, bastará decir que a donde corren las cabezas del arte también concurren los miembros. Pero aunque las obras de Masaccio han gozado siempre de tan alta reputación, es, sin embargo, opinión y creencia firme de muchos que habría hecho dar frutos aún mejores a su arte, si la muerte, que lo arrebató a la edad de veintiséis años, no le hubiese escatimado el tiempo. Pero, sea a causa de la envidia o porque quizá las cosas buenas comúnmente no duran mucho, murió en la flor de la edad, y en forma tan súbita que no faltó quien se preguntase si el veneno, y no otro accidente, era la causa de su desaparición.

Dicen que, **enterándose de la muerte de Masaccio, Filippo di ser Brunelleschi declaró: «Hemos sufrido una gran pérdida en Masaccio»**, y que sintió

infinito pesar, porque se había esforzado mucho en enseñarle muchas cuestiones de perspectiva y arquitectura. Fue sepultado en la misma iglesia del Carmine, en el año 1443, y si bien no fue puesta en su sepulcro inscripción conmemorativa alguna, por haber sido poco estimado en vida,⁴³ no ha faltado quien, después de su muerte, lo honrara con los siguientes epitafios:

DE ANÍBAL CARO:

*Pinsi, e la mia pittura al ver fu pari;
L'atteggiar, l'avvivai, le diedi il moto,
Le diedi affetto. Insegni il Bonarroto
A tutti gli altri, e da me solo impari.*⁴⁴

DE FABIO SEGNI:

*INVIDA cur, Lachesis, primo sub flore juventæ
Pollice discindis stamina funereo?
Hoc uno occiso, innumeros occidis Apelles:
Picturæ omnis obiit, hoc obeunte, lepos.
Hoc solo extincto, extinguuntur sydera cuncta.
Heu! decus omne perit, hoc pereunt, simul.*⁴⁵

NOTA: En la primera edición de 1550 editada por Lorenzo Torrentino llamada la edición "Torrentina"⁴²⁴, la *Vida* de Masaccio termina así: "Y si bien entonces no se le colocó el sepulcro, por estar poco considerado en vida, sin embargo después de muerto lo han honrado con estos epitafios:

(MASACCIO EN EL CARMINE)

SI ALGUNO BUSCABA EL MÁRMOL O EL NOMBRE MÍO
LA IGLESIA ES EL MÁRMOL UNA CAPILLA ES EL NOMBRE.
muerto fui porque la naturaleza tubo envidia COMO el ARTE de MI PINCEL tubo
deseo

(MASACCIO) conmigo la pintura dejó de ser uniforme
yo le di LOS AIRES LO RESTABLECÍ LE DI EL MOVIMIENTO
LE DI AFECTOS; enseñe a BUONARROTO
a todos los OTROS de mi APRENDAN.

MASACCII FLORENTINI OSSA TOTO HOC TEGVNTVR TEMPLO QVEM
NATVRA FOR TASSIS EN ENVIE MOTA QVANDOQVE SVPERARETVR AB
ART AN AETATIS SVAE XXVI, PROH DOLOR!, INIQVISSIME RAPVIT. QVOD
INOPIA FACTVM FORTE FVIT ID HONORI SIBI VERTIT VIRTVS. INVIDA CVR
LACHESIS PREMIER SVB FLORES IVVENTAE ¿CPOUCE DISCINDIS
STAMINA FVNEREO? HOC VNO OCCISO INNVMEROS OCCIDIS APELLES;
PICTVRAE OMNIS OBIT, HOC OBEVNTTE, LEPOS. HOC SEVL EXTINCTO,
EXTINGVVNTVR SYDERA CVNCTA. HEV DECVS OMNE PERIT, HOC
PEREVNTE, SIMVL. (Y los autores mas excelentes, al conocer muy bien su virtud le
dieron elogios por agregar a la pintura vivacidad de colores, "terribilità" al dibujo, gran
relieve en las figuras y tratándolas en escorzo, afirmando universalmente que desde

⁴²⁴ Podemos encontrar la *Vida de Masaccio* y otras *Vidas* traducidas de esta la primera edición de 1550 en la Web
<http://www.historia-del-arte-erotico.com/vasari/home.htm>

Giotto entre todos los viejos maestros Masaccio es el mas moderno que se haya visto; y que mostró su juicio, casi como un testamento, cinco testigos (retratos) hace él, donde para el aumento hecho en los miembros tenía que tener proporción en el grado de aquéllos: dejándolos en un tabla de su mano, hoy en el casa a Giuliano de San Gallo en Florencia, Los retratos muy vivos, que son estos: **Giotto** por el principio de la pintura; por la escultura **Donato**; **Filippo Brunellesco** por la arquitectura; y **Paulo Ucello** por los animales y por la perspectiva; y entre estos **Antonio Manetti** muy excelente matemático de su tiempo”.

Piero de la Francesca Pintor del Borgo Santo Sepulcro (Edición “Torrentina” de 1550)

Infelices son quienes sólo se ejercitan en los estudios y esperan día y noche aclarar las cosas difíciles de las bellas artes, para dejar renombre en el mundo, y por la enfermedad no logran dar final y perfeccionar su honrado trabajo. Llegándoles la muerte, entonces la presunción de otros vuela largo robándoles y apropiándose sus sudores, asignándose con la piel del asno el muy glorioso hábito del león. Y aunque el tiempo que es el padre de la verdad, tarde o temprano devuelve de nuevo la luz, mientras tanto se frustran los espíritus virtuosos de no tener la gloria merecida. Así como se frustró durante decenas de años Piero de la Francesca, de Borgo de San Sepulcro. El cual, se tiene por maestro raro y divino resolviendo el dibujar los cuerpos regulares, con aritmética y geometría, sobreviniéndole en la vejez la ceguera corporal y muriendo, no pudo iluminar sus trabajos y muchos libros escritos por él, y que en Burgo, su patria, aún se conservan. Y quien con todas sus fuerzas debió mantener la gloria y aumentar su renombre, por haber aprendido todo lo que él sabía, no como reconecedor y fiel discípulo, sino como astuto y malvado, cancelando el nombre del preceptor, usurpándole en todo, poniendo a su nombre, todos los esfuerzos de este venerable viejo, esto hizo fray Luca del Borgo (fray Luca Pacioli). Que además de las ciencias dichas, sobre todo fue un excelente pintor muy honrado y querido universalmente junto con otros de su tiempo.

Este nació en el Burgo dicho, que ahora es ciudad, y lo llamaron de la Francesca, por su madre, siendo que su marido murió estando embarazada, y siendo ella quien lo alimentó y enseñó con solicitud y diligencia dejando al destino obrar en la fama que le esperaba. Piero en su juventud estudió matemáticas, aunque a los 15 de años ya iba derecho encaminado a ser pintor, no dejó ya nunca de estudiarlas. Al contrario, haciendo maravillas en ellas y en la pintura, le dio empleo Guidobaldo da Montefeltro Duque viejo de Urbino para muchos proyectos, donde adquirió en aquella corte crédito y nombre, pero quiso hacerse conocer fuera. Trabajando en Pesaro y en Ancona, le vino el renombre suyo a oídos del duque Borso; llamándolo a Ferrara, donde en su palacio le hizo pintar muchas habitaciones, arruinadas a continuación por el Duque Ercole el viejo para construir un palacio moderno, de manera que en esta ciudad no queda suyo mas que una capilla en San Agustín trabajada al fresco, e incluso por una gran humedad no está en buenas condiciones.

Estas obras le dieron a conocer al Papa Nicolás V, (los recibos de los pagos dicen que fue Pio II) que lo llevó a Roma, y le hizo trabajar en palacio dos historias en

las habitaciones superiores, en disputa con Bramantino de Milán; las cuales fueron al suelo con el Papa Julio II, para que Raffaello de Urbino pintase la Prisión de San Pedro y el milagro del Corporal de Bolsena, junto a algunas que tenía pintadas Bramantino de Milán, pintor muy excelente en su tiempo; y que al no poder escribir la vida de las obras particulares, que para mala fortuna suya se han perdido, por deuda quiero hacer estos comentarios en su memoria en prueba de su virtud. De determinados testigos he oído extraordinarios elogios de retratos de natural hechos por él en las escenas, bonitas y bien conducidas, que lo único que le faltaba era la palabra para darles la vida. Y vi en Milán, sobre la puerta de la iglesia del Santo Sepulcro, un Cristo muerto en escorzo; en cuál, aún que toda la pintura no tenga un brazo de altura, en la brevedad del espacio quiso mostrar la longitud imposible con la facilidad y virtud de su talento. Son aún de su mano en dicha ciudad, en la casa del Marquesino Ostanesia, habitaciones y logias con muchas historias trabajadas por él con práctica y resolución y con una enorme fuerza en escorzos de las figuras, con historias de cosas romanas acompañadas con distintas poesías. Y fuera de la Puerta Versellina, cerca del castillo, hizo algunos establos hoy arruinados y estropeados, con algunos servidores cepillando caballos, de los cuales uno parecía tan vivo y bien hecho, que otro caballo, al considerarlo como verdadero, le dio muchas coces.

Pero volviendo a Piero de la Francesca, terminando en Roma las obras el suyas, se volvió de nuevo a Burgo, por haber muerto su madre; en la parroquia hizo un fresco en a la puerta del medio, con dos santos, que se tiene por cosa muy bonita. En el convento de los monjes de San Agustín **pintó la tabla del altar mayor, que fue muy elogiada, y trabajó al fresco a nuestra señora de la Misericordia para una cofradía; y en el Palacio del Conservador pintó una Resurrección de Cristo**, tenida entre las obras de esa ciudad y de todo lo suyo la mejor. Pintó en Santa María de Loreto, en compañía de Domenico de Venecia.

Y fue llevado a Arezzo por Luigi Bacci, ciudadano aretino, y pintará en San Francisco en su capilla del altar principal, que había comenzado la bóveda Lorenzo de Bicci. En la cual están las historias de la Santa Cruz, desde que los hijo de Adán, al enterrarlo, le colocan bajo la lengua la semilla del árbol, de cuál nacerá esa madera; hasta la exaltación de la a Cruz, hecha por el emperador Heraclio, que al llevarla sobre el hombro a pie y descalzo, entro con ella en Jerusalén; donde hay muchas bonitas cosas a considerar y ciertamente con muy digna aptitud, tal que la verbigracia que tienen las prendas de vestir de las asistentes de la Reina Saba, llevadas con una manera suave y muy nueva; con muchos retratos del natural de personajes antiguos muy vivos; y con columnas corintias divinamente medidas; y un villano que, apoyado con las manos en la pala, está con diligencia escuchando hablar a Santa Elena, mientras que las tres cruces eran desenterradas, que no es posible mejorarlo. Y el muerto que por la Cruz resucita; y la alegría de Santa Helena, y quienes maravillados por la circunstancia que se arrodillan a adorar. Pero sobre cualquier otra consideración de talento y arte, esta el tener pintada la noche y un ángel en escorzo, que baja volando con la cabeza por delante con la señal de la victoria a Constantino, que duerme en un pabellón observado de algunos hombres armados oscurecidos por las tinieblas de la noche, que con su misma luz ilumina el pabellón, a los armados y todos los alrededores. Con enorme discreción allí Piero da a conocer en esta oscuridad cuanto importa imitar las cosas verdaderas, haciéndolas creíbles. Que al hacerlo muy bien, dieron los modernos en seguirlo e imitarlo alcanzando el alto grado en el que se tienen hoy sus cosas. En esta misma historia está expresado eficazmente por él en una batalla muy grande el miedo, la animosidad, la

destreza, la fuerza, el afecto y los detalles excelentes en cuestión entre los que combaten con una masacre casi increíble de heridos, caídos y muertos. Donde Piero ha representado en el fresco el lustre de las armas, lo que merece precisamente un gran elogio. Así como la otra cara de la capilla donde está la fuga y la inmersión de Majenzio, con un grupo de caballos en escorzo, tan maravillosamente conducidos que para su tiempo bien puede decirse demasiado bellos y demasiado excelentes. En esta misma historia hizo un sarraceno, mitad desnudo, sobre un caballo esbelto con una calidad anatómica, que no es de su tiempo. Y mereció por esta obra que Luigi Bacci, (él, con Carlo y más de sus hermanos, y muchos Aretinos florecientes en las letras entonces, que en torno a la ejecución del un rey todos posan de natural), a quien ampliamente le gustó y lo recompensó, ganando para siempre la reverencia de esta ciudad a la que había hecho brillar.

Se deleitaba mucho haciendo modelos de tierra, a los que les ponía tejidos suaves, para retratarlos con infinitos pliegues. Hizo en el obispado de dicha a ciudad a una Santa María Magdalena al fresco, al lado de la puerta de la sacristía; y un San Bernardino en una columna, que se tiene como cosa muy bella. A la compañía de la anunciación en dicha ciudad le hizo un estandarte para llevar en procesión; y en Santa María de las gracias a extramuros, les pinto en el claustro, sentado en perspectiva, un San Donato; y en San Bernardo, para los monjes de Monte Oliveto, una figura de San Vicente en un nicho en lo alto de la pared, que tiene un enorme relieve, muy bonita y considerada por los artistas. Pintó en Sargiano, lugar de los monjes calzados de San Francisco en las afueras de Arezzo, una capilla donde hay un Cristo en el huerto orando por la noche, que se tiene por muy bueno.

Fue muy estudioso en el arte, y en la perspectiva valía tanto, que ninguno era mejor en las cosas del conocimiento de Euclides, y era el mejor geómetra trazando los giros en los cuerpos regulares, los mayores conocimientos sobre estos temas vienen de su pluma, por esto su discípulo el maestro Luca del Borgo monje de San Francisco escribió sobre la geometría de los cuerpos regulares. Y viendo en vejez a Piero que había compuesto muchos libros, el Maestro Luca los hizo imprimir, y en todos le usurpó la autoría, como ya se dijo, pues quedaron en sus manos luego después de muerto el Maestro Piero. Trabajó aún en Perugia muchas cosas (en la edición giuntina describe este políptico). Fue muy gran amigo de Lázaro Vasari aretino, quien imitó siempre su manera, buen maestro de pequeñas figuras.

Fueron discípulos de Piero, Lorentino de Angelo aretino, quien imitando su manera, hizo en Arezzo muchas pinturas, y terminó las que dejó comenzadas Piero con su muerte; como en el claustro de Santa María de las gracias a las afueras de Arezzo, cerca del San Donato que pintó Piero, trabajó las historias de San Donato Laurentino al fresco. Pintó capillas en San Agustín y en San Francisco en Arezzo, y en la ciudad muchas obras del mismo modo, y fuera en la campiña pintó muchas figuras para ayudar a su familia que estaba por ese tiempo muy pobre. Se dice que, estando cerca de carnavales, sus hijos le rogaban que hiciera la matanza del cerdo, por ser costumbre en este país; y al no tener Lorentino, le molestaban los niños diciendo: "no tiene dineros, padre, como haremos para comprar el cerdo?" Lorentino respondía: "algún santo nos ayudará", y por más vueltas que dio buscando la manera y no apareciendo en esto que vino finalmente un campesino del Pieve a Cuarto, que por un voto, quería que le pintaran a San Martín, pero no tenía otra cosa que un cerdo que valía cinco liras. Encontró a Lorentino y le dijo que tenía que hacer esta obra, y que no tenía más que el

cerdo para retribuirle; se entendieron, le hizo el trabajo y se llevó el cerdo a su casa, diciendo a sus hijos que San Martín lo había ayudado.

Fue su discípulo un Piero da Castel della Pieve, (creen que pudiera ser El Perugino) que hizo en Borgo un arco con un San Agustín, y pintó en Arezzo en las monjas de Santa Catalina a un San Urbano Papá, hoy perdido por rehacerse la iglesia. Del mismo modo fue su discípulo Luca Signorelli da Cortona, el cual le hizo más que ninguno una gran honor. Fueron también las pinturas del Maestro Piero Borghese en el año de 1458, y se dice que por un mal de catarro que tuvo a la de edad de 60 años se quedó ciego, hasta los años 87 que vivió.

Dejó Piero en el Borgo buena escuela, y casas que había construido, que en parte fueron quemadas y destruidas el año 1536. Su muerte fue muy sentida por muchos ciudadanos, que le enterraron en el pieve, hoy obispado de esta ciudad; y mereció títulos de los artistas de mejor geómetra de los tiempos suyos, porque quizás tengan sus perspectivas la mas moderna manera, y dibujo y gracia incluso mejor que los otros. Este fue investigador de muchas simplificaciones y facilidades de la dificultad en las modalidades de las cosas geométricas; como abiertamente pueden verse en los libros de su composición, conservados la mayoría en la librería de Federico II Duque de Urbino; que junto al renombre de la pintura, aportaron a Piero nombre inmortal. Por lo que no le faltaron luego quien lo haya honrado de estos versos:

PIERO DE LA FRANCESCA

Geómetra y pintor, pluma y pincel
tan bien puse en las obras;
que la naturaleza me condenó a la noche oscura,
Envidiosa de mis trabajos,
que a los papeles ocultos y antiguos alumbré,
y que adornan a mi discípulo sin respeto.

Fray Giovanni de Fiesole, de la Orden de los Hermanos Predicadores, pintor: Fray Angélico

Fray Giovanni Angélico de Fiesole, que en el siglo era llamado Guido, merece ser recordado con gran reverencia por haber sido no menos excelente pintor y miniaturista que óptimo religioso. Aunque hubiera podido vivir comodísimamente en el siglo y, además de lo que poseía, ganar lo que hubiese deseado con aquellas artes que desde joven sabía ejercer muy bien, quiso hacerse religioso de la Orden de los Hermanos Predicadores, para tranquilidad y satisfacción suya, por ser de naturaleza reposada y bondadosa, y sobre todo para salvar su alma. Porque si bien en todos los estados se puede servir a Dios, algunos estiman poder salvarse mejor en los monasterios que en el siglo. Lo cual tiene consecuencias felices para los buenos pero en cambio hace míseros e infelices a quienes se hacen religiosos con otro propósito. En su convento de San Marcos, en Florencia, existen, de mano de Fray Giovanni, algunos libros de coro miniados, tan hermosos que no podrían serlo más: y semejantes a éstos son algunos que dejó en San Domenico de Fiesole, realizados con increíble prolijidad. Bien es cierto que

fue ayudado en tales obras por un hermano suyo, mayor que él y que también era miniaturista y muy diestro en la pintura.

Este buen Padre de la pintura hizo una de sus primeras obras en la Cartuja de Florencia; tratase de una tabla que se colocó en la capilla mayor del cardenal degli Acciaiuoli, y que representa a Nuestra Señora con el Hijo en brazos, y a sus pies algunos Ángeles que tocan y cantan y son muy bellos. A ambos lados están San Lorenzo, Santa María Magdalena, San Cenobio y San Benito, y en la peana se ven episodios de la vida de esos Santos, en figuras pequeñas, ejecutadas con infinito cuidado. En el crucero de dicha capilla hay otras dos tablas de la mano del mismo: una representa la Coronación de Nuestra Señora y la otra una Virgen con dos Santos, hecha con bellísimos azules de ultramar. Pintó luego al fresco, en el tabique central de Santa Maria Novella, cerca de la puerta que está frente al coro, figuras de Santo Domingo, Santa Catalina de Siena y San Pedro Mártir, así como algunas escenas pequeñas en la capilla de la Coronación de Nuestra Señora, en dicho tabique central. En tela pintó, en las puertas que cerraban el órgano viejo, una Anunciación que hoy está en el convento, frente a la puerta del dormitorio de abajo, entre un claustro y otro. Este Padre fue tan querido, a causa de sus merecimientos, por Cosme de Médicis que, habiendo hecho éste construir la iglesia y el convento de San Marcos, le encargó pintar en una de las paredes del capítulo toda la Pasión de Jesucristo; además, de un lado, a todos los Santos que han sido jefes y fundadores de órdenes religiosas, llorando tristemente al pie de la Cruz, y del otro lado a un San Marcos Evangelista, con la Madre del Hijo de Dios, desmayada al ver crucificado al Salvador del mundo, las Marías que muy atribuladas la sostienen, y los Santos Cosme y Damián. Dícese que en la figura de San Cosme, Fray Giovanni representó, retratado del natural, a Nanni d'Antonio di Banco, escultor y amigo suyo. Debajo de esta obra, en un friso sobre el espaldar, hizo un árbol al pie del cual se encuentra Santo Domingo. Y en unos círculos que están entre las ramas puso a los Papas, cardenales, obispos, santos y doctores en teología que habían sido miembros hasta entonces de su Orden de los Hermanos Predicadores. En esta obra ejecutó muchos retratos del natural, para lo cual lo ayudaron los Frailes haciendo buscar los modelos en diversos lugares. Incluyen a Santo Domingo, en el medio, que sostiene las ramas del árbol; al Papa Inocencio V, francés; al Beato Ugone, primer cardenal de aquella Orden; al Beato Pablo, florentino, patriarca; a San Antonino, arzobispo florentino; al Beato Giordano, tudesco, segundo general de aquella Orden; al Beato Niccolò; al Beato Remigio, florentino; a Boninsegno, florentino, mártir, todos los cuales están a mano derecha. Y a la izquierda a Benedicto XI, trevisano; a Giandomenico, cardenal florentino; a Pietro da Palude, patriarca hierosolimitano; a Alberto Magno, tudesco; al Beato Raimondo de Cataluña, tercer general de la Orden; al beato Chriaro, florentino, provincial romano; a San Vicente de Valencia y al Beato Bernardo, florentino. Todas esas cabezas son verdaderamente graciosas y muy bellas. Hizo después, en el primer claustro, sobre unos semicírculos, muchas bellísimas figuras al fresco y un Crucifijo al pie del cual está Santo Domingo y que ha sido muy alabado. Y en el dormitorio, además de muchas otras cosas en las celdas y la pared, una historia del Nuevo Testamento, indeciblemente bella. Pero, en particular, es maravillosamente hermosa la tabla del altar mayor de aquella iglesia, porque la Virgen, por su sencillez, inspira devoción a quien la mira, y los Santos que la rodean causan una impresión semejante; además, la peana, en que está representado el martirio de San Cosme, San Damián y los otros, está tan bien hecha que no es posible imaginar cosa ejecutada con mayor diligencia, ni figuras más delicadas o mejor entendidas.

Pintó también, en Santo Domingo de Fiesole, la tabla del altar mayor, la cual, quizá porque pareció que se estaba echando a perder, fue retocada por otros maestros y

empeorada. Pero la *predella* y la custodia del Sacramento se han conservado mejor: las innumerables figuras que se ven allí en una gloria celestial son tan bellas, que realmente parecen ser del Paraíso, y quien se acerca a ellas no puede cansarse de mirarlas.

En una capilla de la misma iglesia hay, de su mano, una tabla de la Anunciación del Ángel Gabriel a Nuestra Señora, con un perfil tan adorable, delicado y bien hecho, que no parece obra de un hombre sino pintado en el Paraíso. En el paisaje del fondo se ve a Adán y Eva, causa primera de la encarnación del Redentor en la Virgen. En la peana de ese altar también hay algunas escenas bellísimas.

Pero, entre todas las cosas que hizo Fray Giovanni, se superó y mostró su altísimo talento y su inteligencia del arte en una tabla que está en la misma iglesia, cerca de la puerta cuando se entra por la izquierda. Representa a Jesucristo coronando a Nuestra Señora en medio de un coro de Ángeles y una enorme multitud de Santos y Santas, tan numerosos y tan bien hechos, en tan diversas actitudes y con tan variadas expresiones, que se siente increíble placer y dulzura al mirarlos. Es como si los espíritus bienaventurados no pudieran ser de otro modo en el cielo o, mejor dicho, si tuviesen cuerpo no podrían serlo. Por lo cual no sólo todos los Santos y las Santas que se ven allí son vivientes, con expresiones delicadas y dulces, sino que todo el colorido de esa obra parece ser de la mano de un Santo o de un Ángel; por consiguiente, con gran razón fue llamado siempre Fray Giovanni Angélico este buen religioso. En la peana, las escenas de Nuestra Señora y de Santo Domingo están hechas en ese mismo estilo divino y, por mi parte, puedo afirmar con sinceridad que nunca veo esa obra sin que me parezca cosa nueva, y que nunca me alejo saciado de ella.

En la capilla de la Nunziata, de Florencia, que hizo construir Pedro de Médicis, hijo de Cosme, pintó los postigos del armario en que se guarda la platería, haciendo figuras pequeñas con infinita prolijidad.

Ejecutó este Padre tantas cosas, que se encuentran en las casas de los ciudadanos de Florencia, que a veces pienso, maravillado, cómo pudo un hombre solo hacer tanta y tan perfecta obra, aun en el curso de muchos años.

El muy reverendo Dom Vincenzio Borghini, hospitalero de los Innocenti, tiene, de mano de este Padre, una Virgen pequeña y bellísima, y Bartolommeo Gondi, tan aficionado a las artes como el que más, posee un cuadro grande, uno pequeño y una cruz pintados por él mismo. Las pinturas que están en el arco sobre la puerta de San Domenico también son de él y, en Santa Trinità, hay una tabla de la Deposición de Cristo, en la Sacristía, en que puso tanto cuidado que puede calificarse entre las mejores cosas que hiciera jamás. En San Francisco, fuera de la puerta de San Miniato, hay una Anunciación y en Santa Maria Novella, además de lo mencionado, pintó escenas pequeñas para el Cirio Pascual y unos relicarios que en las principales solemnidades se colocan sobre el altar. En la Badia de la misma ciudad, sobre una puerta del claustro pintó un San Benito que hace seña de guardar silencio. Para los lenceros hizo una tabla que está en la oficina de su gremio y en Cortona pintó un arquito sobre la puerta de la iglesia de su Orden, así como la tabla del altar mayor. En Orvieto empezó a pintar una bóveda de la capilla de Nuestra Señora, en la catedral, haciendo unos Profetas que luego fueron concluidos por Luca da Cortona.⁵⁷ Para la Compañía del Templo, de Florencia, pintó en tabla un Cristo muerto; en la iglesia de los monjes de los Angeli ejecutó un Paraíso y un Infierno, con figuras pequeñas, en los cuales, con bella composición, representó a los bienaventurados muy hermosos, llenos de felicidad y alegría celestial, y a los condenados, sometidos a las penas del Infierno, en diversas actitudes de tristeza, con el pecado o la falta pintados en el rostro. Los bienaventurados pasan danzando

celestialmente por la puerta del Paraíso y los condenados son arrastrados por los demonios a los tormentos eternos del Infierno. Esta obra se encuentra en dicha iglesia, a mano derecha yendo hacia el altar mayor, donde está el sacerdote cuando se oficia la misa. Para las monjas de San Pedro Mártir, que hoy ocupan el monasterio de la plaza de San Felice, el cual era de la Orden de los Camaldulenses, pintó en tabla una Virgen con San Juan Bautista, Santo Domingo, Santo Tomás y San Pedro, en figuras muy pequeñas. Un cuadro de su mano se encuentra también en el tabique central de Santa Maria Nuova.

Todas estas obras difundieron la fama de Fray Giovanni por toda Italia, y el Papa Nicolás V lo mandó llamar y, en Roma, le encargó pintar en la capilla del Palacio, donde el Papa oye misa, un Descendimiento y episodios de la vida de San Lorenzo. También hizo miniaturas bellísimas en algunos libros. En la Minerva ejecutó el retablo del altar mayor y una Anunciación que ahora se encuentra cerca de la capilla grande, puesta contra una pared. Hizo también para dicho Papa la capilla del Sacramento, que después fue destruida por Pablo III para construir allí la escalera. En aquella pintura al fresco, que era excelente, representó a su manera escenas de la Vida de Jesús, en que puso muchos retratos del natural, de personajes destacados de la época. Éstos probablemente se habrían perdido, de no ser que Giovio los hizo sacar de la capilla y llevar a su museo: eran los retratos del Papa Nicolás V, del emperador Federico, que por aquella época fue a Italia, Fray Antonino, que después fue arzobispo de Florencia, Biondo de Forlì y Fernando de Aragón. Y por considerar el Papa, como era la verdad, que Fray Giovanni era individuo de vida santísima, tranquila y modesta, vacante el arzobispado de Florencia lo juzgó digno de ocupar ese cargo. Fray Giovanni, enterado de ese propósito, suplicó a Su Santidad que eligiera a otra persona, pues él no se consideraba capaz de gobernar al pueblo. Añadió que en su Orden había un fraile amante de los pobres, muy docto, hombre de gobierno y temeroso de Dios, y que aquella dignidad le correspondería mucho más que a él. El Papa, oyendo esto y reconociendo que era verdad, concedió generosamente a Fra Giovanni la gracia que pedía. Y así fue hecho arzobispo de Florencia ese Fray Antonino, de la Orden de los Predicadores, tan preclaro por su santidad y su doctrina y, en suma, tan notable, que mereció que Adrián VI lo canonizara en nuestra época.

Fue gran bondad la de Fray Giovanni y, por cierto, cosa excepcional, ceder una dignidad y un cargo tan honroso y tan importante, ofrecido por un Papa, a quien con excelente criterio y cordial sinceridad juzgó más digno que él mismo de ejercerlos. Aprendan de este santo hombre los religiosos de nuestro tiempo a no cargar sobre sus hombros aquellas funciones que no pueden desempeñar honrosamente, y a cederlas a quienes son dignos de ellas. Y quiera Dios -para volver a Fray Giovanni- (y sea dicho sin desmedro de los buenos) que así ocupen el tiempo todos los religiosos como lo hizo aquel Padre verdaderamente angélico, que puso toda su vida al servicio de Dios, para beneficio del mundo y del prójimo. ¿Qué más debe o puede desearse que conquistar el Reino Celestial viviendo con santidad y fama eterna en el mundo obrando talentosamente? A la verdad, un altísimo y excepcional talento como el de Fray Giovanni sólo podía ser concedido a un hombre de vida santísima, por cuanto todos aquellos que se dedican a las cosas eclesiásticas y santas deben ser varones eclesiásticos y santos, ya que bien se advierte que cuando tales cosas son realizadas por personas de poca fe, que poco estiman la religión, a menudo suscitan en la mente apetitos deshonestos y deseos lascivos, de donde nace la censura contra las obras del deshonesto y la alabanza de la destreza y el talento. Pero no quisiera yo que nadie se engañara tomando por devoto lo que es torpe y necio, y por lascivo lo que es bello y bueno, como ocurre a algunos que viendo figuras de mujeres o jovencitas un poco más graciosas, más

bellas y adornadas que por lo común, las denuncian inmediatamente como lascivas, sin reparar en que con gran injusticia censuran el buen juicio del pintor, quien considera a los Santos y las Santas -que son celestiales- tanto más hermosos que la naturaleza mortal cuanto el Cielo supera la terrena belleza y las obras del hombre. Lo peor es que de esa manera revelan su espíritu infectado y corrompido, al descubrir el mal y los deseos deshonestos en aquellas obras de arte en que -de ser adictos a la honestidad como pretenden demostrarlo por su estúpido celo- verían su aspiración al Cielo y su propósito de bienquistarse al Creador de todas las cosas, perfectísimo y bellísimo, del cual nace toda perfección y belleza. ¿Qué harían -o qué debemos creer que hacen- semejantes individuos, si se encontrasen o se encuentran en algún lugar donde hubiese o hay bellezas vivas, realizadas por vestidos lascivos, palabras dulcísimas, movimientos llenos de gracia y ojos que roban los corazones no muy firmes, cuando la sola imagen, la sombra misma de lo bello los conmueve hasta ese punto? Mas no por ello quisiera que algunos creyesen que apruebo aquellas figuras que, en las iglesias, están pintadas poco menos que desnudas: porque en ellas se ve que el pintor no ha tenido la consideración que le debía al lugar. Pues aun cuando se pretende demostrar todo lo que se sabe, es preciso hacerlo de acuerdo con las circunstancias, respetando las personas, los tiempos y los lugares.

Fue Fray Giovanni hombre sencillo y santísimo en sus costumbres, y es significativo de su virtud el hecho de que, invitándolo un día el Papa Nicolás V a almorzar, el fraile se hizo cargo de conciencia de comer carne sin licencia de su prior, sin pensar en la autoridad del Sumo Pontífice. Eludió todas las actividades mundanas y, viviendo pura y santamente, fue tan amigo de los pobres como, según creo, ha de ser bondadoso el Cielo con su alma. Se dedicó constantemente a la pintura, pero no quiso pintar nada más que Santos. Pudo haberse hecho rico, pero no le interesó. Al contrario, solía decir que la verdadera riqueza consiste en contentarse con poco. Pudo mandar sobre muchos y no quiso, diciendo que menor esfuerzo y error había en obedecer a otro. Estuvo en sus manos poseer dignidades en su Orden y fuera de ella, pero las desdeñó, afirmando no pretender otra distinción que la de huir del infierno y acercarse al paraíso. Y, a la verdad ¿qué dignidad puede compararse con ésta, que deberían buscar los religiosos y todos los demás hombres, y que sólo en Dios y en el vivir virtuosamente se encuentra? Fue humanísimo y sobrio, y viviendo castamente se desligó de los vínculos mundanos, diciendo con frecuencia que quien se dedicaba al arte de la pintura necesitaba vivir en la quietud y sin preocupaciones y que quien trata el tema de Cristo, con Cristo debe estar siempre. Nunca se le vio encolerizarse entre los frailes, lo cual es grandísima empresa y a mí me parece casi imposible de creer; sonriendo con sencillez solía amonestar a sus amigos. Con increíble amabilidad decía a cuantos le pedían obras suyas que obtuvieran la conformidad de su superior y que entonces no dejaría de complacerlos. En suma, este nunca bastante alabado Padre fue humildísimo y modesto en todos sus actos y sus pensamientos, y en su pintura se demostró diestro y devoto. Los Santos que él pintó tienen más aspecto y semejanza de Santos que los de cualquier otro. Era su costumbre no retocar ni corregir nunca sus pinturas, sino dejarlas siempre como habían salido de primera intención, pues creía (según decía) que tal era la voluntad de Dios. Aseguran algunos que Fray Giovanni nunca tomaba el pincel sin haber hecho antes sus oraciones. Y nunca pintó un Crucifijo sin que las lágrimas le bañasen las mejillas: por eso, en los rostros y las actitudes de sus figuras se reconoce su bondad y su sincero y grande espíritu religioso cristiano. Murió a la edad de sesenta y ocho años, en 1455, y dejó como discípulos a Benozzo florentino⁵⁸, que siempre imitó su manera, y Zanobi Strozzi.

Discípulos de Fray Giovanni fueron también Gentile da Fabriano y Domenico di Michelino, que pintó en Sant' Apollinare de Florencia la tabla del altar de San Cenobio y muchas otras obras. Fray Giovanni fue sepultado por sus hermanos religiosos en la Minerva de Roma, del lado de la entrada lateral, junto a la sacristía, en un sepulcro de mármol redondo sobre el cual está su retrato del natural. En el mármol se lee el siguiente epitafio grabado:

*Non mihi sit laudi, quod eram velut alter Apelles,
Sed quod lucra tuis omnia, Christe, dabam:
Altera nam terris opera extant, altera coelo.
Urbs me Joannem flos tulit Etruriae .⁵⁹*

En Santa Maria del Fiore existen, de la mano de Fray Giovanni, dos grandes libros divinamente miniados, que se conservan con mucha veneración y ricamente adornados y sólo se muestran en los días solemnísimos.

Fray Filippo Lippi, pintor de Florencia

Fray Filippo di Tommaso Lippi, carmelita, nacido en Florencia, en una calleja llamada Ardiglione, al pie del Canto alla Cuculia, detrás del convento de los Hermanos Carmelitas, quedó a la edad de dos años, por la muerte de Tommaso su padre, pobre, huérfano y sin protección, pues su madre había fallecido poco después de darlo a luz. Quedó a cargo de Mona Lapaccia, su tía, hermana de Tommaso, su padre, la cual, después de criarlo con la mayor dificultad hasta la edad de ocho años, cuando ya no pudo mantenerlo, lo hizo entrar en dicho convento del Carmen. Allí se mostró tan diestro e ingenioso en todas las actividades manuales, como torpe e incapaz de aprender las letras, a las que nunca quiso dedicar su aplicación o su cariño. Este niño, a quien llamaban por su nombre seglar de Filippo, estaba en el noviciado, bajo la férula del maestro de gramática, mientras se veía de qué era capaz. En vez de estudiar, no hacía otra cosa que llenar de monigotes sus libros y los de los demás, de modo que el prior resolvió darle todas las facilidades posibles para que aprendiera a pintar. A la sazón acababa de ser repintada por Masaccio la capilla del Carmine y, como era bellísima, le gustaba mucho a Fray Filippo, que todos los días la visitaba por su placer y se ejercitaba en compañía de muchos jóvenes que siempre estaban allí dibujando. Pero él superaba en mucho a los otros en destreza y saber, de modo que se consideraba seguro que, a la larga, realizaría una obra maravillosa. Pero en sus años mozos lo mismo que en su edad madura hizo tantos trabajos encomiables, que realmente constituyó un milagro. En efecto, poco después pintó en tierra verde, en el claustro vecino de la Consagración de Masaccio, a un Papa que confirma la regla de los Carmelitas. Y en muchos otros lugares de la iglesia pintó al fresco en las paredes, inclusive un San Juan Bautista y varios episodios de su vida. Todos los días progresaba y así llegó a tomarle la mano al estilo de Masaccio hasta el punto de que sus obras eran tan semejantes a las del maestro, que muchos decían que el espíritu de Masaccio había entrado en el cuerpo de Fray Filippo. En un pilar de la iglesia pintó una figura de San Marcial, junto al órgano, que le mereció infinito renombre, pudiendo compararse con las cosas que había realizado Masaccio. Entonces, oyéndose tan alabado por todo el mundo, colgó los hábitos animosamente a la edad de diecisiete años. Y encontrándose un día en la Marca de Ancona, realizando con

un grupo de amigos suyos una excursión por mar en un barquito, todos fueron apresados por las fustas de los moros que cruzaban por aquellos parajes. Encadenados, fueron llevados a Berbería, donde Filippo permaneció en condición de esclavo durante dieciocho meses, sufriendo muchas penurias. Pero en cierta oportunidad, habiendo observado mucho a su amo, se le ocurrió el feliz capricho de retratarlo. Tomó un carbón en el fuego y con éste dibujó al moro de cuerpo entero, con su ropa morisca, en una pared blanca. Los otros esclavos le contaron esto al amo, porque a todos les parecía milagroso, ya que en aquellas regiones no se conocía ni el dibujo ni la pintura. Y ello motivó que lo librasen de las cadenas que había llevado durante tanto tiempo. Verdaderamente, fue un grandísimo homenaje a su talento lo que le tributó un hombre que, teniendo el derecho legal de condenar y castigar, hizo todo lo contrario y, en vez de suplicio y de muerte, fue inducido a agasajar y dar libertad. Luego de ejecutar Filippo algunas obras en color para su amo, fue conducido sano y salvo a Nápoles, donde pintó para el rey Alfonso, que entonces era duque de Calabria, una tabla al temple que fue colocada en la capilla del castillo, donde hoy está el cuerpo de guardia. Luego, Filippo tuvo deseo de volver a Florencia, donde permaneció unos meses, ejecutando para el altar mayor de las monjas de Sant'Ambrogio un hermoso cuadro que le agradó mucho a Cosme de Médicis, el cual, por ese motivo, se hizo muy amigo suyo. Hizo otra tabla para el Capítulo de Santa Croce y otra más, con la Natividad de Cristo, fue puesta en la capilla de la casa de los Médicis. Para la esposa de Cosme pintó también una Natividad de Cristo y San Juan Bautista, destinada a ser colocada en el monasterio de Camaldoli en una celda de los ermitaños que dicha dama había hecho construir para sus devociones y dedicado a San Juan Bautista. También hizo algunas composiciones que Cosme envió como obsequio al Papa Eugenio IV, veneciano. A consecuencia de ello, Fray Filippo conquistó el favor del Sumo Pontífice.

Dicen que era tan apasionado, que cuando veía una mujer que le gustaba le habría dado todo lo que tenía para poder poseerla, y que cuando no lograba esto, entibiaba la llama de su amor pintando su retrato. Y este apetito lo extraviaba a tal punto, que cuando estaba de tal humor poco o nada se ocupaba de su trabajo. Así, **en una ocasión en que Cosme de Médicis le estaba haciendo pintar un cuadro en su casa, lo encerró para que no saliera a perder tiempo. Pero Fray Filippo, después de quedarse allí dos días, se vio presa de un furor amoroso tan bestial, que con unas tijeras cortó las sábanas de la cama y empleó las tiras para deslizarse fuera por la ventana, entregándose luego durante muchos días a sus placeres. Cosme, al no encontrarlo, lo hizo buscar y finalmente logró que volviera al trabajo, pero desde entonces le dio libertad de ir a donde quisiera, estando arrepentido de haberlo encerrado, puesto que era tan loco y podía haber corrido tan grave peligro. Por esta razón, en adelante trató de atar a Filippo con los lazos del afecto, y así fue servido por éste con mayor voluntad. Decía que las excelencias de los raros ingenios son formas celestiales y que éstos no pueden ser tratados como borricos atados al carro.** Para la iglesia de Santa Maria Primerana, en la plaza de Fiesole, hizo una tabla de la Anunciación de Nuestra Señora en que se admira la gran prolijidad y en que la figura del Ángel es tan bella, que parece realmente celestial. Hizo para las monjas de las Murate dos tablas que son, una de la Anunciación, colocada en el altar mayor, y la otra con episodios de la vida de San Benito y de San Bernardo, puesta en un altar de la misma iglesia. Y para el Palacio de la Señoría pintó sobre tabla una Anunciación que fue puesta encima de una puerta. También hizo en ese palacio un San Bernardo, sobre otra puerta, y en la sacristía de Santo Spirito, en Florencia, una tabla con una Virgen rodeada por Ángeles y Santos, obra excepcional que nuestros maestros han tenido siempre en grandísima veneración.

En San Lorenzo, en la capilla de los fabriqueros, pintó en tabla otra Anunciación, y en la de la Stufa, una que no está concluida. En una capilla de Sant'Apostolo, de dicha ciudad, pintó sobre tabla algunas figuras en torno de una Nuestra Señora y, en Arezzo, para Messer Carlo Marsuppini, la tabla de la capilla de San Bernardo en el convento de Monte Oliveto, con la Coronación de la Virgen y muchos Santos en derredor. Esta obra se ha mantenido tan fresca, que parece haber sido pintada hoy por Fray Filippo. Dicho Messer Carlos le aconsejó que tuviese cuidado con las manos que pintaba, porque se hacían muchas críticas de ellas; por eso, desde entonces, en todas sus pinturas Fray Filippo cubría las manos, sea con paños, sea con otros recursos, para eludir esas censuras. En aquel cuadro retrató del natural a dicho Messer Carlo. En Florencia, para las monjas de Annalena, hizo una tabla del Pesebre, y en Padua se ven algunas pinturas suyas. Envió a Roma, al cardenal Barbo, dos composiciones de figuras pequeñas muy excelentemente trabajadas y terminadas con prolijidad. Y, por cierto, trabajaba con maravillosa gracia y armonizaba acabadamente sus obras, por las cuales siempre fue apreciado por los artistas y es celebrado con suma alabanza por los maestros modernos. Y mientras la voracidad del tiempo respete la excelencia de sus esfuerzos, todos los siglos lo venerarán.

En Prato también, cerca de Florencia, donde tenía algunos parientes, vivió muchos meses en compañía de Fray Diamante, del Carmine, que había sido su compañero de noviciado; ejecutó bastantes obras en toda esa región. Mientras trabajaba en la tabla del altar mayor que le habían encargado las monjas de Santa Margherita, vio un día a una hija de Francesco Buti, ciudadano florentino, que allí estaba, sea como pupila, sea como monja. Fray Filippo, impresionado por Lucrezia -que tal era el nombre de la joven, la cual tenía bellísima gracia y expresión-, tanto insistió ante las monjas que obtuvo permiso de pintar su retrato para ponerla como Nuestra Señora en la obra encargada. Y como con esta oportunidad se enamoró más aún de la niña, puso tantos medios en práctica que alejó a Lucrezia de las monjas y se la llevó el día mismo en que ella iba a presenciar la exhibición del Cinturón de Nuestra Señora, venerada reliquia de esa ciudad. Este hecho constituyó una gran vergüenza para las monjas, y Francesco, el padre de Lucrezia, perdió para siempre la alegría; aunque hizo todo lo posible por recobrar a su hija, ésta, sea por miedo o por otra razón, nunca quiso volver y se quedó con Filippo, el cual tuvo de ella un hijo varón, que también fue llamado Filippo⁶⁰ y más tarde, como su padre, llegó a ser muy excelente y famoso pintor. En San Domenico, en Prato, hay dos cuadros, y en la iglesia de San Francisco, en la pared del medio, una Nuestra Señora. Y en Ceppo di Francesco di Marco, sobre un pozo en un patio, hay de su mano una tablita con el retrato de dicho Francesco di Marco, autor y fundador de esa casa pía. Y en la Pieve, de Prato, pintó en una tablita, sobre la puerta del costado, hacia la escalera, la muerte de San Bernardo, con muchos lisiados a quienes la salud es devuelta porque tocan su ataúd, y religiosos que lloran a su maestro muerto: es admirable la bella expresión de esas cabezas, en el dolor del llanto, representadas con arte y semejanza natural. Hay también algunas capuchas de los frailes, que ostentan bellísimos pliegues y merecen infinitas alabanzas por el buen dibujo, el colorido, la composición y la gracia y proporción que en dicha obra se advierte, conducida por la delicadísima mano de Fray Filippo. Los fabriqueros de la Pieve, para tener un recuerdo de él, le confiaron la capilla del altar mayor de dicho lugar: mostró toda su capacidad en esa obra en que, además de la bondad y el arte del conjunto, hay paños y cabezas admirables. En este trabajo hizo figuras más grandes que el tamaño natural, dando así a los demás artistas modernos el modelo de las figuras de gran escala que se estilan hoy. Hay algunos personajes con trajes que en aquel tiempo se usaban poco, y así empezó a inclinar los ánimos de la

gente a salir de aquella sencillez que más puede calificarse de vieja que de antigua. En esa obra están las escenas de la vida de San Esteban, patrono de la Pieve, repartidas en la pared del lado derecho: son la Disputa, la Lapidación y la Muerte de dicho protomártir. En la escena en que discute con los judíos, expresa tanto celo y tanto fervor, que es difícil imaginarlo y mucho más expresarlo. Y en los rostros y las actitudes varias de esos judíos se manifiestan el odio, la humillación y la cólera de verse vencidos por él. Con más claridad aún hizo aparecer el pintor la bestialidad y la rabia de aquellos que lapidan al santo y que, luego de haber asido unos, piedras grandes y otros, pequeñas, haciendo rechinar los dientes horriblemente, las arrojan con gestos crueles y rabiosos. Y, sin embargo, bajo tan terrible asalto, San Esteban, tranquilísimo y con el rostro alzado hacia el cielo, muestra que con grandísima caridad y fervor suplica al Padre Eterno por aquellos mismos que le dan muerte. Esas ideas son, ciertamente, bellísimas y la obra enseña todo el valor de la invención y de la ciencia de expresar los sentimientos en pintura: aplicó tan bien el artista esos principios, que representó a aquellos que entierran a San Esteban en actitudes tan dolientes, e hizo algunos rostros tan afligidos y alterados por el llanto, que casi no es posible contemplarlos sin conmovirse. Del otro lado pintó la Natividad, la Prédica, el Bautismo, el Festín de Herodes y la Decapitación de San Juan Bautista. En el rostro del santo predicador se refleja el espíritu divino y en la multitud que lo escucha hay diversos movimientos, alegría y sentimiento, tanto en las mujeres como en los hombres, abstraídos y suspensos todos ellos ante las enseñanzas de San Juan. En el Bautismo se reconoce la belleza y la bondad; y, en el Festín de Herodes, la majestad de la recepción, la destreza de Herodías, el estupor de los convidados y su extrema tristeza al ser presentada la cabeza cortada en la jofaina. En torno de la mesa del festín **hay infinidad de figuras, en actitudes muy bellas, y muy bien realizadas en cuanto a los paños y las expresiones faciales. Fray Filippo se puso a sí mismo entre ellas, retratándose con la ayuda de un espejo, vestido de negro, en hábito de religioso. A su discípulo Fray Diamante lo retrató en la composición en que se llora a San Esteban. En verdad, esta obra fue la más excelente de todas sus producciones, sea por las consideraciones que hice anteriormente, sea porque hizo las figuras algo más grandes que el tamaño natural, lo cual alentó a los artistas que vinieron después para adoptar un estilo más grandioso.** Fue tan estimado por sus buenas cualidades, que muchas cosas censurables de su vida fueron disimuladas por el alto grado de su talento. Hizo en aquella época el retrato de Messer Carlo, hijo natural de Cosme de Médicis, que a la sazón era preboste de aquella iglesia, muy favorecida por él y su familia.

Cuando concluyó esta obra en el año 1463, pintó al temple una tabla para la iglesia Sant'Iacopo de Pistoia, con una Anunciación muy hermosa, encargada por Messer Iacopo Bellucci, el cual está retratado allí del natural y en forma muy viviente. En la casa de Pulidoro Bracciolini hay una Natividad de la Virgen, de su mano, y en la Magistratura de los Ocho, en Florencia, se encuentra en una luneta pintada al temple una Nuestra Señora con el Niño en los brazos. En la casa de Lodovico Capponi está otro cuadro: una Virgen bellísima, y Bernardo Vecchiotti, caballero florentino tan virtuoso y tan hombre de bien que más no podría decir, tiene, de la mano del mismo artista, en un cuadrito pequeño, un bellísimo San Agustín que estudia. Pero mucho mejor es un San Jerónimo en penitencia, del mismo tamaño, que se encuentra en los depósitos del duque Cosme. Y si Fray Filippo fue excepcional en todas sus pinturas, en las de pequeño tamaño se superó, porque las hizo tan graciosas y hermosas que no es posible hacerlo mejor. Como puede advertirse en las peanas de todas las tablas que pintó. En suma, fue un artista tal, que en su época no lo superó nadie, y pocos lo han hecho en la nuestra. Y Miguel Ángel no sólo lo ha celebrado siempre, sino que lo ha imitado en muchas cosas.

Hizo aún para la iglesia vieja de Santo Domingo, en Perugia, una tabla que luego ha sido colocada en el altar mayor y que representa a Nuestra Señora con San Pedro, San Pablo, San Luis y San Antonio Abad. Messer Alessandro degli Alessandri, caballero y amigo suyo, le hizo hacer para su iglesia de Vincigliata, en el cerro de Fiesole, una tabla de San Lorenzo y otros Santos, en que Fray Filippo lo representó a él con dos hijos suyos. Fue Fray Filippo muy amigo de las personas joviales y siempre vivió alegremente.

Hizo aprender el arte de la pintura a Fray Diamante, que ejecutó muchas pinturas en el Carmine, de Prato, y conquistó grandes honores imitando la manera del maestro, en que alcanzó la óptima perfección. En su juventud, con Fray Filippo estudiaron Sandro Botticelli, Pisello, Jacopo del Sellaio, florentino -que hizo dos tablas para San Friano y una para el Carmine, ejecutada al temple-, y numerosos otros maestros a quienes siempre enseñó con cariño el arte. Vivió de su trabajo, muy honorablemente, y gastó mucho dinero en las cosas del amor, cuyos placeres gozó continuamente mientras vivió y hasta su muerte. **Por intermedio de Cosme de Médicis, la Comuna de Spoleto le encargó la capilla de la iglesia principal de Nuestra Señora, que llevó a muy buen término en colaboración con Fray Diamante, pero no pudo concluir porque sobrevino su muerte. Dicen algunos que por su gran inclinación a esos beatos amores suyos, algunos parientes de la dama que amaba lo hicieron envenenar.** Terminó Fray Filippo el curso de su vida a la edad de cincuenta y siete años, en 1438, y a Fray Diamante le dejó por testamento la tutela de su hijo Filippo, el cual, niño de diez años, se puso a estudiar el arte con Fray Diamante y fue a Florencia con éste, que se llevó trescientos ducados que por la obra realizada había quedado debiendo la Comuna. Con ese dinero compró algunas cosas para él y poca parte le dio al niño. El joven Filippo pasó a trabajar en el taller de Sandro Botticelli, que era considerado entonces como excelente maestro. En cuanto a Fray Filippo, fue sepultado en una tumba de mármol rojo y blanco que hicieron construir los vecinos de Spoleto en la iglesia que él había decorado. Su muerte causó gran dolor a sus amigos, especialmente a Cosme de Médicis y al Papa Eugenio, que le había ofrecido dispensas para que pudiera tomar como esposa legítima a Lucrezia di Francesco Buti, cosa que el pintor no aceptó, para poder disponer de sí y de sus apetitos como mejor lo entendía. En vida de Sixto VI, Lorenzo de Médicis, nombrado embajador de los florentinos, fue a Spoleto para pedir a esa ciudad los restos de Fray Filippo, que deseaba depositar en Santa Maria del Fiore, en Florencia; pero la comuna le contestó que estaba escasa de hombres excelentes que la adornasen, y que, para honrarse, le pedía por favor que le dejase a ése, ya que en Florencia había una infinidad de personajes famosos, al punto de que era casi superfluo, y bien podía privarse de Fray Filippo. Así pues, Lorenzo no lo consiguió. En cambio, deseoso de honrarlo lo mejor que podía, envió a Filippino, el hijo, a Roma, para que le pintara una capilla al cardenal de Nápoles. Y Filippino, al pasar por Spoleto, hizo hacer para su padre, por encargo de Lorenzo, una sepultura de mármol debajo del órgano y sobre la sacristía. Gastó en ello cien ducados de oro, que fueron pagados por Nofri Tornaboni, director del banco de los Médicis. Y por Messer Agnolo Poliziano hizo redactar el siguiente epigrama, grabado en letras antiguas en dicha sepultura:

*Conditus hic ego sum picturæ fama Philippus,
Nulli ignota meæ est gratia mira manus.
Artifices potui digitis animare colores,
Sperataque animos fallere voce diu.
Ipsa meis stupuit natura expressa figuris,
Meque suis fassa est artibus esse parem.
Marmoreo tumulo Medices Laurentius hic me*

Condidit, ante humili pulvere tectus eram ⁶¹.

Fray Filippo dibujó muy bien, como puede verse en nuestro Libro de dibujos de los más famosos pintores, y particularmente en algunas hojas en que está diseñada la tabla de Santo Spirito, y en otras, en que está la capilla de Prato.

Benozzo Gozzoli, pintor florentino

Quien recorre trabajosamente el camino de la virtud lo encontrará, en verdad, pedregoso y lleno de espinas, como es sabido, mas al final de la subida llegará a una extensa llanura, llena de toda la felicidad deseada. Cuando se vuelva para mirar hacia abajo y vea los difíciles pasos que arriesgadamente ha atravesado, agradecerá a Dios, que le ha conducido a salvo, y bendecirá agradecido las fatigas que le han valido semejantes ventajas. De este modo, la alegría del bienestar presente borrará los esfuerzos pasados, y en lo futuro no tendrá otro cuidado que mostrar a los demás cómo el frío, la escarcha, el sudor, el hambre, la sed y otros inconvenientes que se deben soportar para adquirir habilidad, liberan al hombre de la indigencia y le proporcionan esa condición segura y tranquila en que con tanta satisfacción descansó el esforzado Benozzo Gozzoli. Era discípulo del angélico Fra Giovanni, cuyo cariño ganó merecidamente, y era considerado por quienes le conocían como un hombre de gran inventiva, prolífico en la representación de animales, perspectivas, paisajes y ornamentos. Trabajaba mucho, encontrando poco placer en otras diversiones, y aunque no era muy notable comparado con otros que lo aventajaban en el diseño, sobrepasó, empero, a todos los de su edad por su perseverancia, pues, entre la multitud de trabajos que realizó, algunos son buenos. En su juventud pintó en Florencia el retablo para la compañía de San Marcos, y una Muerte de San Jerónimo en San Friano, el cual ha sido destruido al repararse el lado de la iglesia que da a la calle. En la capilla del palacio de los Médicis pintó al fresco la historia de los Magos, y en la capilla de los Cesarini, en Araceli, Roma, representó escenas de la vida de San Antonio de Padua, en las que introdujo los retratos del cardenal Giuliano Cesarini y de Antonio Colonna. Asimismo, sobre una puerta en la torre de los Conti, pintó al fresco una Virgen con muchos santos. En Santa Maria Maggiore, en una capilla situada a la derecha, entrando por la puerta principal, ejecutó al fresco muchas figuras razonablemente buenas. En su viaje de regreso de Roma a Florencia, Benozzo fue a Pisa donde, en el cementerio vecino al Duomo, llamado Campo Santo, pintó en todo un muro escenas del Antiguo Testamento, en las cuales desplegó extraordinaria inventiva. En verdad, esta obra se puede llamar estupenda, pues representó en ella todos los sucesos de la Creación del mundo, día por día. Luego pintó el Arca de Noé y el Diluvio, composiciones admirables con muchas figuras. Al lado está la arrogante construcción de la torre de Nimrod, el incendio de Sodoma y las ciudades vecinas y la historia de Abraham, en que hay efectos bellísimos. Pues, aunque Benozzo no era muy notable en el dibujo de figuras, demostró eficazmente su arte en el sacrificio de Isaac, donde representó un asno en escorzo de tal manera que tiene mucho relieve, lo cual es motivo de general admiración. Luego vienen el nacimiento de Moisés y todos los signos y milagros, hasta que conduce a su pueblo fuera de Egipto y lo alimenta durante tantos años en el desierto. A esto, Benozzo agregó la historia de los judíos en los tiempos de David y Salomón, su hijo. Su ánimo fue maravilloso, pues un trabajo de semejante magnitud bien podía desalentar a toda una

legión de pintores, y, sin embargo, lo terminó sin ayuda alguna, por lo cual obtuvo alta fama y mereció el siguiente epigrama, que fue colocado en medio de su obra:

*Quid spectas volucres, pisces et monstra ferarum,
Et virides silvas æthereasque domos
Et pueros, juvenes, matres, canosque parentes,
Queis semper vivum spirat in ore decus
Non hæc tam variis, finxit simulacra figuris
Natura, ingenio factibus apta suo:
Est opus artificis, pinxit viva ora Benoxus:
O superi, vivos fundite in ora sonos .⁷³*

Dispersos en esta obra, hay una multitud de retratos, pero como no los conozco todos, mencionaré los más importantes, y aquellos de que tengo noticia por algún documento. En la escena en que la reina de Saba visita a Salomón se encuentra el retrato de Marsilio Ficino entre varios prelados, y los de Argiropo, sabio griego, y Battista Platina, a quien ya había retratado anteriormente en Roma. También se ve al artista mismo, a caballo, representado como un anciano completamente rasurado, tocado con un gorro negro en el cual lleva un trozo de papel, quizá como distintivo, o porque el pintor se proponía escribir su nombre en él.

En la misma ciudad de Pisa, Benozzo pintó la historia de San Benito para el convento de las monjas de San Benedetto, a orillas del Arno, e hizo el retablo y otras pinturas para la compañía de los florentinos, donde ahora se alza el monasterio de San Vito. En el Duomo, detrás del sitial del arzobispo, pintó una pequeña tabla al temple que representa a Santo Tomás de Aquino y a un sinnúmero de hombres doctos discutiendo sus obras. Entre ellos hay un retrato de Sixto IV, varios cardenales, y jefes y generales de diversas Órdenes. Ésta es la obra mejor y más completa que Benozzo realizó en su vida. En la misma ciudad, en la iglesia de Santa Caterina, de los Frailes Predicadores, ejecutó dos tablas al temple, las cuales pueden ser reconocidas fácilmente por su estilo. Pintó otra en la iglesia San Niccola, y dos más en Santa Croce, en las afueras de Pisa.

También hizo en su juventud, para la Pieve de San Gimignano, el altar de San Sebastián, que se encuentra en medio de la iglesia, enfrente de la capilla principal. En la sala del Consejo hay figuras, de las cuales algunas son de su mano y otras, antiguas, fueron restauradas por él. Para los monjes de Monte Oliveto, en la misma región, hizo un crucifijo y otras pinturas, pero la mejor obra que ejecutó en este lugar se halla en la capilla principal de San Agustino, donde pintó al fresco escenas de la vida de San Agustín desde su conversión hasta su muerte. Guardamos en nuestro Libro todos sus dibujos para este trabajo, y también muchos bocetos para las escenas del Campo Santo de Pisa. Asimismo, hizo en Volterra algunas obras, que no es necesario mencionar.

Mientras Benozzo estaba trabajando en Roma, se encontraba allí otro artista llamado Melozzo, que era de Forlì, de suerte que muchos, mal informados, al encontrar el nombre de Melozzo y reparar en las fechas, concluyen que se trata de Benozzo. Mas se equivocan, pues Melozzo floreció en la misma época, y era un ferviente estudioso de arte, especialmente del escorzo, como puede verse en el friso decorativo del altar mayor de Sant'Apostolo, en Roma, dibujado en perspectiva y que contiene unas figuras recogiendo uvas, y un tonel, todo lo cual es muy meritorio. Pero esto se aprecia mejor en una Ascensión de Cristo, en que un coro de ángeles lo conduce al cielo. La figura de Cristo está tan bien escorzada, que parece atravesar la bóveda, y lo mismo se puede decir de los ángeles, los cuales vuelan con diversos movimientos en el espacio etéreo.

Asimismo los apóstoles, en la tierra, están tan bien escorzados en sus distintas actitudes, que Melozzo fue muy elogiado por ello, y lo ha sido desde entonces por los artistas que han aprendido viendo sus trabajos. Era muy hábil en perspectiva, como lo demuestran los edificios que se ven representados en dicha pintura. Esta obra fue ejecutada por encargo del cardenal Riario, sobrino del Papa Sixto IV, quien recompensó generosamente al pintor. Pero volvamos a Benozzo. Consumido al fin por la edad, y el trabajo, se entregó al verdadero descanso a la edad de setenta y ocho años, en la ciudad de Pisa, donde vivió en una casita que había comprado durante su larga estada allí, situada en la Carraia di San Francesco. A su muerte, legó esta casa a su hija y, en medio del duelo colectivo de la ciudad, fue enterrado con honores en el Campo Santo, con este epitafio, que aún se puede leer:

*Hic tumulus est Benotii Florentini qui proxime has pinxit
historias. Hunc sibi Pisanorum donavit humanitas.
MCCCCLXXVIII*⁷⁴.

Benozzo siempre vivió sobriamente y como buen cristiano, y pasó su vida haciendo trabajos meritorios, lo cual le valió la estimación de los pisanos, tanto por sus virtudes como por su habilidad. Dejó algunos discípulos como Zanobi Machiavalli, de Florencia, y otros, que no merecen mayor recuerdo.

Iacopo, Giovanni y Gentile Bellini, pintores venecianos

Las cosas que están fundadas en el talento, aunque su principio parezca muchas veces bajo y vil, siempre van ascendiendo gradualmente, y hasta que no han llegado a la cúspide de la gloria no se detienen ni pausan jamás, como claramente puede verse en el débil y humilde comienzo de la familia de los Bellini y la altura a la cual llegó mediante la pintura. Iacopo Bellini, pues, pintor veneciano discípulo de Gentile da Fabriano, compitió con aquel Domenico que le enseñó a pintar al óleo a Andrea del Castagno; pero por mucho que se esforzara para alcanzar la excelencia en ese arte, sólo adquirió renombre después de partir dicho Domenico de Venecia. Pero luego se encontró en aquella ciudad sin rival que estuviera a su altura y, creciendo siempre en crédito y fama, se volvió tan excelente que en su profesión era el más grande y el más reputado. Y para que no sólo se conservara sino que se hiciera más grande en su familia y en sus sucesores el renombre que adquirió como pintor, tuvo dos hijos muy dedicados al arte y de bello y valioso ingenio: uno fue Giovanni y el otro, Gentile⁷⁵, a quien puso ese nombre por el dulce recuerdo que tenía de Gentile da Fabriano, su maestro, que lo había querido como un padre.

Cuando tuvieron edad suficiente sus dos hijos, Iacopo mismo les enseñó con toda diligencia los principios del dibujo. Pero no transcurrió mucho tiempo sin que uno y otro superaran en mucho a su padre, el cual, alegrándose mucho por ello, siempre los alentaba, diciéndoles que deseaba que, como los toscanos, compitieran entre sí a medida que avanzaban en el arte, de modo que Giovanni lo venciese a él, y luego Gentile superase a ambos, y así sucesivamente.

Las primeras obras que dieron fama a Iacopo fueron el retrato de Giorgio Cornaro y de Catalina, reina de Chipre, una tabla que envió a Verona y que representa la Pasión de Cristo, con muchas figuras, entre las cuales se retrató a sí mismo del natural, y una historia de la Cruz que, se dice, está en la Scuola di San Giovanni Evangelista. Todas esas obras, y muchas otras, fueron ejecutadas por Iacopo con la ayuda de sus hijos. Este último cuadro fue pintado en tela, como casi siempre se ha acostumbrado hacer en Venecia, siendo poco usual pintar, como se hace en otras partes, en tablas de madera de álamo blanco. La madera de ese árbol, que crece generalmente a lo largo de los ríos u otras aguas, es blanda y, en verdad, excelente para pintar, porque encolando las tablas se hacen paneles muy firmes. En Venecia, sin embargo, no se hacen tablas y, si alguna vez se hacen, son de madera de abeto, que abunda allí porque llega por el río Adige, en gran cantidad, de Alemania. También llega mucha de esa madera de Esclavonia. Se acostumbra, pues, en Venecia pintar sobre tela, sea porque ésta no se parte ni carcome, sea porque pueden hacerse cuadros de cualquier tamaño que se quiera, sea por la comodidad -como se ha dicho ya-⁷⁶ de enviar los lienzos a cualquier parte, con muy poco gasto y fatiga. Pero, sea cual fuere la razón, Iacopo y Gentile hicieron sus primeras obras en tela, y luego, Gentile, por su cuenta, a dicha última historia de la Cruz le agregó siete u ocho cuadros en que representó el milagro de la Cruz de Cristo que conserva como reliquia dicha Scuola. El milagro fue el siguiente: Habiendo caído por no sé qué accidente esa Cruz desde el Ponte della Paglia en el canal, se arrojaron al agua, para recogerla, muchísimas personas impulsadas por su respeto a la madera de la Cruz de Jesucristo que contiene; pero fue voluntad de Dios que nadie fuera digno de poder asirla, con excepción del guardián de aquella Scuola. Gentile representó, pues, ese suceso, poniendo en perspectiva muchas casas del Canal Grande, el Ponte alla Paglia, la Plaza San Marcos y una larga procesión de hombres y mujeres que siguen al clero. También pintó a muchos que están en el agua y otros sorprendidos en el acto de arrojar, algunos semisumergidos y unos cuantos más en situaciones y actitudes bellísimas; y finalmente representó al guardián que salva la Cruz. En esa obra fue, a la verdad, muy grande el esfuerzo y la diligencia de Gentile, si se considera el número de las figuras, los muchos retratos del natural, la reducción de los personajes que están en lontananza y, particularmente, los retratos de casi todos los hombres que a la sazón eran miembros de aquella Scuola o Compañía. También pintó la escena en que se repone en su lugar dicha Cruz, con muy hermoso concepto. Todos esos episodios pintados en dichos cuadros de lienzo, dieron grandísimo renombre a Gentile. Después de esto, Iacopo se retiró, mientras sus dos hijos seguían dedicados al arte cada cual por su lado. Nada más diré acerca de Iacopo, porque sus obras no fueron extraordinarias, comparadas con las de sus hijos, y porque murió poco después de separarse éstos de él. Por lo tanto considero mucho mejor comentar extensamente la obra de Giovanni y de Gentile. Aunque los dos hermanos vivían separados, se respetaban tanto uno al otro y le tenían tanto respeto a su padre, que siempre cada cual celebraba a los demás y se declaraba inferior en méritos; y así, modestamente, trataban de superarse, no menos en bondad y cortesía que en la excelencia de su arte.

Las primeras obras de Giovanni fueron algunos retratos del natural, que gustaron mucho, y especialmente el del Dux Loredano; aunque hay quienes dicen que es Giovanni Mozzenigo, hermano de aquel Piero que fue Dux mucho antes que aquel Loredano. Después hizo Giovanni una tabla para la iglesia de San Giovanni, en el altar de Santa Catalina de Siena: es bastante grande y en ella representó a la Virgen sentada, con el Niño en brazos, Santo Domingo, San Jerónimo, Santa Catalina, Santa Úrsula y otras dos Vírgenes; y a los pies de Nuestra Señora puso a tres hermosos niños que cantan, de pie, siguiendo la música en un libro. En la parte superior representó el

interior de la bóveda de un edificio, que es muy bello. Se dijo que esa obra era una de las mejores que hasta entonces se habían pintado en Venecia. En la iglesia de Sant'Iob y en el altar de dicho Santo pintó una tabla de excelente dibujo y fino colorido, en el medio de la cual puso a la Virgen sentada, a bastante altura, con el Niño en brazos y San Job y San Sebastián desnudos; los acompañan Santo Domingo, San Francisco, San Juan y San Agustín. Debajo hay tres niños que tocan música con mucha gracia. Esta pintura no sólo fue alabada cuando la vieron por primera vez, sino que ha sido elogiada invariablemente después como cosa bellísima. Atraídos por estas producciones tan encomiables, algunos gentileshombres pensaron que sería bueno emplear a tan excepcionales maestros en la decoración de la sala del Gran Consejo, en la cual podían pintarse las honrosas magnificencias de su maravillosa ciudad, sus grandezas, las proezas realizadas en la guerra y las empresas y otras cosas semejantes, dignas de ser representadas en pintura para recuerdo de la posteridad. Para que a la utilidad y al placer que se deriva de las historias que se leen se añadiese el entretenimiento del ojo y del intelecto al verse, ejecutadas por doctísimas manos, las imágenes de tantos ilustres señores y las obras egregias de tantos gentileshombres merecedores de eterna fama y memoria.

A Giovanni, pues, y a Gentile, cuya reputación aumentaba día a día, fue ordenado por quien gobernaba que se les encargase la obra, con el compromiso de darle comienzo cuanto antes. Pero conviene saber que Antonio Veneciano, como se dijo en su *Vida*, mucho antes había empezado a pintar en la misma sala donde ya había hecho una gran composición cuando por envidia de algunos malvados se vio forzado a irse sin continuar aquella honrosa empresa. Ahora bien: Gentile, sea porque era más hábil y práctico en la pintura sobre tela que al fresco, sea por cualquier otro motivo, obró de tal modo que con facilidad obtuvo permiso de hacer esa obra en lienzo, y no al fresco. Puso manos a la obra y como primera cosa pintó al Papa ofreciendo al Dux un cirio para llevarlo en las procesiones. En esa obra, Gentile representó todo el exterior de San Marcos y al Papa cumpliendo el rito de pontifical, seguido por muchos prelados, así como al Dux, de pie, acompañado por muchos senadores. En otro lugar hizo la escena en que el emperador Barbarroja recibe benignamente a los delegados venecianos, y otra en que, muy irritado, se prepara para la guerra: hay allí bellísimas perspectivas y una infinidad de retratos del natural, ejecutados con excelente elegancia. En otro lienzo pintó al Papa invitando al Dux y a los señores venecianos a armar a expensas de todos, treinta galeras para ir a combatir con Federico Barbarroja. El Papa está sentado en el trono pontificio, con su sobrepelliz; el Dux está a su lado y hay muchos señores más abajo. También en esta composición reprodujo Gentile, aunque de otro modo, la Plaza y la fachada de San Marcos, así como el mar, con tal multitud de hombres que es una maravilla. Se ve luego en otro lugar al Papa, con los atributos pontificales, dando la bendición al Dux que, armado y seguido de muchos soldados, parece ir a la guerra. Detrás del Dux se ve, en larga procesión, a una infinidad de gentileshombres y, en perspectiva, el palacio y la basílica de San Marcos. Ésta es una de las buenas obras de la mano de Gentile, aunque en otra, en que representó una batalla naval, hay más invención, pues se ve una gran cantidad de galeras que combaten, y un número increíble de hombres: en suma, se observa allí que entendía tanto de guerra naval como de las cosas de la pintura. Hizo, efectivamente, Gentile en esa composición numerosas galeras empeñadas en la batalla, soldados que combaten, barcas en perspectiva, reducidas en sabia proporción, introdujo un hermoso orden en la lucha y representó el furor, la fuerza, la resistencia, soldados heridos, diversos modos de morir, las naves hendiendo el agua, la agitación de las olas y toda clase de armamentos marítimos; y el hecho de haber presentado tal diversidad de cosas muestra el gran espíritu del pintor, su arte, su

invención y su juicio, estando cada cosa en sí muy bien hecha, lo mismo que el conjunto de la composición. En otro lienzo hizo al Papa cuando recibe cordialmente al Dux, quien vuelve con la ansiada victoria, y dándole su anillo de oro para desposarse con el mar, tal como lo han hecho y siguen haciéndolo todos los años sus sucesores, como símbolo del real y perpetuo dominio del mismo que han conquistado merecidamente. Y en esta obra se ve a Otón, hijo de Federico Barbarroja, retratado del natural, de rodillas ante el Papa; tal como detrás del Dux hay muchos soldados armados, detrás del Papa se encuentran muchos cardenales y gentileshombres. En esta pintura sólo se ven las palas de las galeras y, en la de la capitana, hay una Victoria de oro, sentada, con una corona en la cabeza y un cetro en la mano.

Del otro lado de la sala, las pinturas correspondientes fueron encargadas a Giovanni, hermano de Gentile. Pero el orden de las obras que allí ejecutó depende de las que hizo en gran parte, mas no concluyó, Vivarino⁷⁷, razón por la cual es conveniente que me refiera a éste. Así pues, la parte de la sala que no decoró Gentile fue confiada parcialmente a Giovanni y parcialmente a dicho Vivarino, con el objeto de que la competencia incitara a ambos a trabajar mejor. Vivarino, poniendo manos a la obra en la parte que le correspondía, hizo al lado de la última pintura de Gentile aquella que representa a Otón ofreciendo al Papa y a los venecianos ir a procurar la paz entre ellos y Federico, su padre y, obteniendo autorización para ello, se aleja, en libertad bajo palabra. En esta primera obra, además de otras cosas que, todas, son dignas de consideración, pintó Vivarino, con hermosa perspectiva, un templo abierto con escalinatas y muchos personajes, y delante puso al Papa, sentado y rodeado por muchos senadores así como a dicho Otón, que le jura mantener su promesa. Al lado de esta composición hizo otra en que Otón llega a presencia de su padre, quien lo recibe con alegría. Hay una bellísima perspectiva de edificios. Barbarroja está en el trono y su hijo, arrodillado, le ase la mano. Lo acompañan muchos gentileshombres venecianos, retratados del natural con tal perfección, que se ve que el pintor imitaba muy bien la naturaleza. El pobre Vivarino hubiera proseguido con mucho honor la ejecución del resto de su porción de pared, pero quiso Dios que muriera, a consecuencia de fatiga y mala salud, de modo que no pudo terminar su obra. Así, como ni siquiera lo que había hecho tenía la debida perfección, fue preciso que Giovanni Bellini lo retocara en algunos lugares.

Entre tanto, había empezado otras cuatro composiciones que siguen por orden a las mencionadas. En la primera hizo a dicho Papa en San Marcos -representando esa iglesia tal como era a la sazón-, cuando Federico Barbarroja le besa el pie. Pero, cualquiera que sea el motivo, esta primera escena de Giovanni fue tratada con mayor vivacidad e incomparablemente mejor por el excelentísimo Tiziano. Continuando Giovanni sus pinturas, hizo otra en que el Papa dice la misa en San Marcos y luego, entre el Emperador y el Dux, da indulgencia plenaria y perpetua a quien visita en determinada época dicha iglesia de San Marcos, especialmente el día de la Ascensión del Señor. Representó en esa composición el interior de la iglesia; el Papa, con las insignias del pontificado, está sobre las gradas que bajan del coro, rodeado por muchos cardenales y gentileshombres. Todo esto hace un conjunto abundante, suntuoso y bello. En la otra composición, que está debajo de aquélla, se ve al Papa, con sobrepelliz, ofreciendo un palio al Dux, después de haber dado otro al Emperador, reservándose dos para sí. En la última pintura de Giovanni se ve al Papa Alejandro, al Emperador y al Dux llegando a Roma, en cuya puerta el clero y el pueblo romano le ofrecen ocho estandartes de varios colores y ocho trompetas de Plata, que el Pontífice entrega al Dux como recuerdo para él y sus sucesores. Aquí representó Giovanni la ciudad de Roma en perspectiva algo lejana, y a gran número de caballos, infinidad de peatones, muchas

banderas y otros signos de alegría sobre el Castillo Sant'Angelo. Y como gustaron infinitamente estas obras de Giovanni, que son realmente bellísimas, se le dio orden de ejecutar todo el resto de la decoración de aquella sala. Pero el artista murió, siendo ya anciano.

Hasta ahora no se ha hablado más que de esta sala, para no interrumpir la descripción de esas pinturas; ahora, volviendo un poco atrás, diremos que de la mano del mismo se ven muchas obras. Son las siguientes: una tabla que hoy está en Pésaro, en el altar mayor de San Domenico; en la capilla de San Jerónimo, de la iglesia de San Zaccheria de Venecia, hay una tabla que representa a Nuestra Señora con muchos Santos, ejecutada con gran diligencia, con unos edificios hechos con certero juicio; y en la misma ciudad, en la sacristía de los Minoritas, llamada la *Ca grande*, hay otra tabla de la mano del mismo, hecha con buen dibujo y buen estilo; hay una, similarmente, en San Michèle de Murano, monasterio de los Camaldulenses, y en San Francesco della Vigna, donde están los Frailes Descalzos, en la iglesia vieja, había un Cristo Muerto tan bello, que aquellos señores se vieron obligados -aunque de mala gana- a obsequiarlo a Luis XI, rey de Francia, porque lo alabó y lo pidió con insistencia. En lugar del primero fue puesto otro, con la firma del mismo Giovanni, pero ni tan hermoso ni tan bien ejecutado como el anterior: algunos creen que esta obra fue ejecutada a lo sumo por Girolamo Mocetto, alumno de Giovanni. En la Cofradía de San Jerónimo también hay una obra del mismo Bellini, con figuras pequeñas muy celebradas, y en la casa de Messer Giorgio Cornaro existe un cuadro, igualmente bellísimo, que representa a Cristo, Cleofás y Lucas.

En la mencionada sala pintó aún, pero ya no en la misma época, la escena en que los venecianos sacan del monasterio de la Caridad a no sé qué Papa⁷⁸, el cual, habiendo huido a Venecia, sirvió secretamente y durante mucho tiempo de cocinero a los religiosos de ese monasterio. En esa obra hay muchos retratos del natural y otras figuras muy hermosas.

No mucho después, habiendo sido llevados por un embajador a Turquía algunos retratos destinados al Gran Turco, causaron tanto estupor y maravilla a ese emperador que, a pesar de estar prohibidas entre ellos las pinturas, por la ley mahometana, aceptó el obsequio, de muy buena gana, alabando sin límites la maestría y el arte del pintor; además, pidió que le enviasen al autor de los cuadros. Considerando el Senado que Giovanni, dada su edad, difícilmente podía soportar penurias, y no queriendo privar a la ciudad de semejante hombre, tanto más cuanto que estaba ocupado en decorar la sala del Gran Consejo, resolvió enviar a su hermano Gentile, a quien se juzgaba tan capaz como Giovanni. Gentile fue llevado felizmente por las galeras venecianas a Constantinopla, donde el representante de la Señoría lo presentó a Mahomet, quien lo recibió con placer y lo agasajó por la novedad que traía; tanto más cuanto que ofreció a ese príncipe una deliciosa pintura, que fue muy admirada por él. Casi no podía creer que un mortal tuviera en sí bastante divinidad como para poder expresar tan a lo vivo las cosas de la naturaleza. No tardó mucho Gentile en retratar del natural a ese emperador Mahomet, y lo hizo tan bien, que pareció milagroso. El emperador, después de haber visto muchos ejemplos de ese arte, le preguntó a Gentile si se animaba a pintarse a sí mismo, y como éste contestó afirmativamente, a los pocos días se hizo con la ayuda de un espejo un retrato tan exacto que parecía vivo. Llevólo al señor, quien se maravilló, convencido de que el pintor era auxiliado por algún espíritu divino. Si no fuera que la ley prohíbe a los turcos el ejercicio de la pintura, como ya se dijo, ese emperador nunca habría licenciado a Gentile. Sea que temiese la murmuración o por cualquier otro motivo, el emperador hizo llamar un día a Gentile y luego de darle las gracias y alabar

su talento, le dijo que pidiera cualquier favor, que le sería concedido inmediatamente. Gentile, hombre de bien y modesto, no pidió más que una carta de recomendación para el Serenísimo Senado y la Ilustrísima Señoría de Venecia, su patria. Esta carta fue escrita en los términos más cálidos y luego Gentile fue autorizado a volverse, con nobles obsequios y la dignidad de caballero. Entre otros privilegios y regalos de despedida de aquel señor, fue puesta al cuello a Gentile una cadena de oro trabajada al estilo turco, del peso de doscientos cincuenta escudos, que aún está en poder de sus herederos en Venecia. Partió Gentile de Constantinopla y en felicísimo viaje regresó a Venecia, donde lo recibieron con gran alegría su hermano Giovanni y casi toda aquella ciudad, celebrando todos los honores que a su talento había tributado Mahomet. Fue luego a presentar sus respetos al Dux y a la Señoría, donde se le recibió con agrado y se le felicitó por haber dado satisfacción, como era el deseo de las autoridades, a ese emperador. Y para que viera hasta qué punto tenían en cuenta las cartas de recomendación de ese príncipe, ordenaron que le fuera pagada una pensión vitalicia de doscientos escudos anuales.

Después de su regreso, Gentile hizo pocas obras. Finalmente, estando cerca de la edad de ochenta años, después de haber hecho estas y muchas otras obras, pasó a la otra vida, y Giovanni, su hermano, le dio digna sepultura en San Giovanni e Paolo, en 1501.

Giovanni, que siempre había amado muy tiernamente a Gentile, quedó, pues, solo y aunque ya estaba viejo siguió realizando algunas obras para entretenerse. Y como se dedicó a pintar retratos, introdujo en esa ciudad la costumbre de que todo personaje se hiciera retratar por él o por otro artista, de modo que en todas las casas de Venecia hay muchos retratos, y en muchas residencias de gentileshombres se ven sus antepasados hasta la cuarta generación, y en algunas de las más nobles, hay pinturas más antiguas aún. Tal costumbre es altamente loable y la tuvieron especialmente los antiguos. ¿Quién no siente infinito placer y satisfacción -aparte del honor y el ornamento que significan- en ver las efigies de sus mayores, en particular si por cargos desempeñados en los gobiernos de las Repúblicas, por hazañas egregias en la guerra y en la paz, o por las letras o cualquier otra notable y señalada virtud, han sido preclaros e ilustres? Y ¿con qué otro objeto, como ya se ha dicho, ponían los antiguos las imágenes de los grandes hombres en los lugares públicos, con honrosas inscripciones, si no es para encender los ánimos de quienes venían después e incitarlos a la virtud y la gloria? Giovanni, pues, hizo para Messer Pietro Bembo, antes de que se fuera a visitar al Papa León X, el retrato de su amada; y lo hizo tan a lo vivo, que mereció ser celebrado por este segundo Petrarca veneciano -como Simón de Siena lo había sido por el primero- en sus versos del soneto que dice: *O immagine mia celeste e pura*.

Y en que el comienzo de la segunda cuarteta reza así: *Credo che 'l mio Bellin con la figura*.

¿Qué mayor premio pueden desear nuestros artistas para sus esfuerzos que ser celebrados por la pluma de los poetas ilustres? Como lo fue el excelentísimo Tiziano por el muy docto Messer Giovanni della Casa, en el soneto que comienza así:

Ben vegg'io, Tiziano, in forme nuove; y en aquel otro: Son queste, Amor, le vaghe treccie bionde.

¿No fue el mismo Bellini mencionado entre los mejores pintores de su tiempo por el famosísimo Ariosto, en el principio del XXXIII canto del *Orlando Furioso*? Pero volviendo a las obras de Giovanni -es decir a las principales, porque sería demasiado largo mencionar todos los cuadros y retratos que están en las casas de los gentileshombres en Venecia y otros lugares de ese Estado- digo que hizo en Rímíni, para el señor Sigismondo Malatesti, en un cuadro grande, una Piedad con dos niños, la

cual está ahora en la iglesia de San Francisco de esa ciudad. Hizo también, entre otros, el retrato de Bartolommeo da Liviano, capitán de los venecianos.

Tuvo Giovanni muchos discípulos, porque a todos les enseñaba con cariño. Entre ellos figuró, hace ya sesenta años, Iacopo da Montagna, que imitó mucho su manera, según se ve por las obras suyas que están en Padua y Venecia. Pero más que nadie lo imitó y le hizo honor Rondinello de Ravena, a quien Giovanni utilizó mucho en sus obras. También estudió con él, aunque con escaso fruto, Benedetto Coda, de Ferrara. Y dicen que Giorgione da Castelfranco aprendió los principios de su arte con Giovanni; lo mismo vale para muchos otros trevisanos y lombardos, que no necesito mencionar. Finalmente, Giovanni, habiendo alcanzado la edad de noventa años pasó a mejor vida, de mal de vejez, dejando eterna memoria de su nombre por las obras realizadas en Venecia, su patria, y fuera de ella. Y en la misma iglesia y el mismo sepulcro en que había colocado a su hermano Gentile, fue dignamente sepultado. No faltó en Venecia quien con sonetos y epigramas tratase de honrarlo muerto, tal como él, en vida, había honrado a su patria y a sí mismo.

Domenico Ghirlandaio, pintor florentino

Domenico di Tommaso del Ghirlandaio, quien por el talento, la grandeza y la multitud de las obras puede calificarse como uno de los principales y más excelentes maestros de su época, fue dotado por la naturaleza para ser pintor; por eso, no obstante las disposiciones adversas de quien lo tenía en su custodia (pues muchas veces se impiden los altísimos frutos de nuestros ingenios, ocupándolos en cosas para las cuales no son aptos y desviándolos de aquellas para las que nacieron), siguiendo el instinto natural se hizo gran honor, fue proficuo para el arte y para los suyos y causó el gran deleite de sus contemporáneos. El padre de Domenico lo destinó al oficio de orfebre, que era el suyo propio, y en que fue maestro más que razonablemente bueno; y de su mano eran la mayor parte de los exvotos de plata que se conservaban en el armario de la Nunziata y las lámparas de plata de la capilla que fueron destruidas todas en el asedio de la ciudad, en 1529. Fue Tommaso quien ideó y ejecutó los primeros adornos, llamados *ghirlande* (guirnaldas), para las cabezas de las jovencitas florentinas, por lo cual le dieron el apodo de Ghirlandaio⁷⁹, no sólo por haber inventado esos adornos sino por haberlos ejecutado en número infinito y de rara belleza, a tal punto que, al parecer, sólo gustaban aquellos que salían de su taller. Trabajaba, pues, Domenico como orfebre, pero este oficio no le gustaba, de modo que no hacía otra cosa que dibujar. Dotado por la naturaleza de un espíritu perfecto y un gusto admirable y certero en materia de pintura, aunque fue orfebre en su mocedad siempre estuvo estudiando el dibujo, y pronto adquirió tal destreza y soltura que, según refieren muchos, mientras estaba en el taller de orfebrería dibujaba a todos los que pasaban por allí, y obtenía un parecido absoluto; de ello dan fe en sus obras pictóricas los innumerables retratos, que son muy vivientes y naturales. Hizo sus primeras obras en Ognissanti, en la capilla de los Vespucci, donde hay un Cristo muerto y algunos Santos, así como una Misericordia sobre un arco; allí se ve el retrato de Amerigo Vespucci, que navegó a las Indias⁸⁰. En el refectorio de dicho edificio hizo una Cena al fresco. Pintó en Santa Croce, a la entrada de la iglesia, a mano derecha, la historia de San Paulino, que le dio gran fama y crédito, razón por la cual, ejecutó luego **para Francesco Sasseri, en Santa Trinità, las pinturas de una capilla en que representó escenas de la vida de San Francisco. Esa obra está**

admirablemente concebida, y realizada con gracia, pulcritud y amor. Allí reprodujo el puente de Santa Trinità, con el palacio Spini. La primera escena representa a San Francisco apareciendo en el aire y resucitando a un niño: las mujeres que lo ven resucitar expresan a la vez el dolor por su muerte, al llevarlo a la sepultura, y la alegría y el asombro al verlo volver a la vida. También hizo a los frailes que salen de la iglesia con los sepultureros, siguiendo a la cruz, para enterrar al niño; tienen mucha naturalidad, lo mismo que las demás figuras que se maravillan ante el milagro, y que nos causan no poco placer. Allí están retratados Maso degli Albizzi, Messer Agnolo Acciaiuoli, Messer Palla Strozzi, notables ciudadanos, de alto renombre en la historia de Florencia. En otra pared, Domenico hizo a San Francisco cuando, en presencia del vicario, renuncia a la herencia de su padre, Pietro Bernardone, y toma el hábito de burdo paño, ciñéndoselo a la cintura con la cuerda. En la pared del medio pintó a San Francisco cuando va a Roma a visitar al Papa Honorio y hace confirmar su regla, ofreciendo rosas en el mes de enero al Pontífice. En esa composición representó la sala del Consistorio, con los cardenales sentados en torno, unas gradas que hay en el recinto, y algunos retratos del natural, en medias figuras, entre los cuales está el de Lorenzo de Médicis el Viejo. También pintó a San Francisco recibiendo los estigmas, y, en la última pared, **hizo al Santo muerto, llorado por los religiosos: allí se ve a un fraile que le besa las manos, ejecutado de un modo inmejorable. También hay un obispo con suntuosas vestiduras y los anteojos puestos, que canta las vigiliat: sólo se advierte que es pintura porque no se le oye cantar. En dos cuadros colocados a ambos lados de la composición, retrató a Francesco Sassetti, de rodillas, y a su esposa, Madonna Nera, con sus hijos (pero esto es en el cuadro de la resurrección del niño) y algunas hermosas jóvenes de la misma familia, cuyos nombres no he podido recoger; todas llevan los trajes y adornos de esa época, y forman un conjunto muy placentero.** Además, hizo cuatro Sibilas en la bóveda y, fuera de la capilla, sobre el arco de la fachada, una decoración con la escena en que la Sibila Tiburtina hace que el emperador Octaviano adore a Cristo. Para ser obra al fresco, está muy bien realizada, con la alegría de sus colores muy bellos. **Agregó a estos trabajos una tabla, también de su mano, en que pintó al temple una Natividad de Cristo que maravilla a cualquier persona inteligente. Allí se hizo un autorretrato y pintó unas cabezas de pastores que son consideradas divinas.** De la mencionada Sibila y otros detalles de esa obra hay en nuestro Libro bellísimos dibujos en claroscuro, particularmente uno de la perspectiva del puente de Santa Trinità.

Para el altar mayor de los Hermanos Jesuitas pintó una tabla con algunos Santos de rodillas: son San Justo, obispo de Volterra, patrono de esa iglesia; San Cenobio, obispo de Florencia; un Ángel Rafael y un San Miguel con hermosísima armadura, y otros Santos. A la verdad, merece ser alabado Domenico porque fue el primero que empezó a imitar con los colores algunas guarniciones y adornos de oro, cosa que hasta entonces no se hacía, y desechó en gran parte aquellos ornamentos que se hacían dorando con mordiente o sobre bolo, y que son más de chapuceros que de buenos maestros pintores. Pero más que las otras figuras es hermosa la Virgen con el Niño en brazos, rodeada por cuatro angelitos. Esta tabla que, como pintura al temple, es inmejorable, fue puesta a la sazón fuera de la puerta de Pinti, en la iglesia de esos religiosos, pero como allí se echó a perder, como en otro momento se dirá, la llevaron a la iglesia de San Giovannino, donde hoy se encuentra, dentro de la puerta de San Pier Gattolini, donde está el convento de dichos Jesuitas. Y en la iglesia de Cestello hizo una tabla, concluida por David y Benedetto, sus hermanos, con la Visitación de Nuestra Señora, en que hay algunas graciosísimas y bellísimas cabezas femeninas. En la iglesia de los Innocenti hizo al temple una tabla de los Magos, muy alabada, con cabezas muy

hermosas, de actitudes y expresiones variadas, tanto de jóvenes como de ancianos. Es particularmente bella la cara de Nuestra Señora, revestida de toda la modestia, hermosura y gracia que el arte puede dar a la Madre del Hijo de Dios. En San Marcos, en la pared del medio de la iglesia, hizo otra tabla y, en la cámara de huéspedes, una Cena; ambas obras están realizadas con prolijidad. En la casa de Giovanni Tornabuoni pintó un cuadro redondo de los Reyes Magos, hecho con diligencia, y para Lorenzo de Médicis el Viejo hizo en el Spedaletto una fragua de Vulcano, en que muchas figuras desnudas trabajan, forjando con sus martillos saetas para Júpiter. En Florencia, en la iglesia de Ognissanti, pintó al fresco, compitiendo con Sandro Botticelli, un San Jerónimo que hoy está al lado de la puerta que conduce al coro; alrededor de la figura puso una infinidad de libros y otros elementos que emplean los estudiosos. Como los religiosos decidieron trasladar el coro, esa pintura y la de Sandro Botticelli fueron aseguradas con hierros y transportadas al centro de la iglesia, lo que se hizo sin tropiezos en los días mismos en que se imprimen por segunda vez estas *Vidas*. Pintó también el arco sobre la puerta de Santa Maria Ughi, y un tabernáculo para el gremio de los mercaderes de lino. También hizo un San Jorge muy hermoso, que mata a la serpiente, en dicha iglesia de Ognissanti. A la verdad, entendió muy bien la técnica de la pintura mural y fue muy diestro en su ejecución; también fue muy concienzudo en la composición de sus obras.

Fue llamado después a Roma, por el Papa Sixto IV, para pintar con otros maestros su capilla. Allí hizo a Cristo llamando a Pedro y Andrés, que abandonan sus redes, y la Resurrección de Jesucristo, obra destruida hoy en su mayor parte porque está sobre aquella puerta en que fue preciso reemplazar el arquitrabe derruido. En esa misma época estaba en Roma el respetado y acaudalado mercader Francesco Tornabuoni, muy amigo de Domenico. Habiendo muerto de parto la esposa de éste, como se ha referido en la vida de Andrea Verrocchio, le hizo construir una sepultura en la Minerva, para honrarla como correspondía a su nobleza, y quiso que Domenico pintara todo el frente de la tumba y, además, una pequeña tabla al temple. Domenico hizo cuatro composiciones en esa pared: dos escenas de la vida de San Juan Bautista y dos de Nuestra Señora, las cuales, a la verdad, fueron muy elogiadas en su tiempo. Y encontró Francesco tanta satisfacción en la obra de Domenico, que cuando éste volvió a Florencia con honores y dinero, lo recomendó por carta a Giovanni Tornabuoni, su pariente, expresándole qué bien había sido servido por él y cuán satisfecho estaba el Papa de sus pinturas. Enterado de esto Giovanni, se propuso encargarle algún trabajo magnífico, capaz de honrar su propia memoria y procurar a Domenico fama y provecho.

Casualmente, en Santa Maria Novella, en el convento de los hermanos Predicadores, la capilla mayor, pintada anteriormente por Andrea Orcagna, había quedado parcialmente destruida por el agua, porque la protección del techo de la bóveda era defectuosa. Por lo tanto, muchos ciudadanos habían querido restaurarla o hacerla pintar de nuevo, pero los patronos, que pertenecían a la familia de los Ricci, nunca lo consintieron porque no podían hacer semejante gasto ni se decidían a autorizar a otros a hacerlo, para no perder sus derechos de patronato y su escudo de armas, puesto por sus antepasados. Giovanni, deseoso de que Domenico le hiciera ese monumento, se empeñó en esa iniciativa, intentando diversos medios: finalmente prometió a los Ricci cargar con todos los gastos, recompensarlos en alguna forma y hacer poner sus armas en el más patente y adornado lugar de la capilla. Así se pusieron de acuerdo, firmando contrato en los términos más precisos, sobre la base mencionada; hecho lo cual Giovanni encargó a Domenico ejecutar la obra, tratando los mismos asuntos que ya anteriormente se habían pintado allí. El precio sería de mil doscientos ducados de oro y, en caso de que le agradara la obra, pagaría doscientos más. Domenico empezó el trabajo

y no descansó hasta que, al cabo de cuatro años, lo dejó concluido, en 1485, con grandísima satisfacción y contento de dicho Giovanni, el cual, declarándose bien servido y confesando ingenuamente que Domenico había ganado los doscientos ducados de premio, pidió que se conformase con el primer precio. Y Domenico, que estimaba mucho más la gloria y el honor que las riquezas, inmediatamente renunció a la bonificación, afirmando que prefería haberlo satisfecho que quedarse contento con el pago. Luego, Giovanni hizo hacer dos escudos grandes de piedra, el de los Tornaquinci y el de los Tornabuoni, para ponerlos en las pilastras fuera de la capilla, mientras hacía colocar en el arco otras armas de dicha familia, dividida en muchas ramas, es decir las de los Giachinotti, los Popoleschi, los Marabottini y los Cardinali. Y cuando Domenico pintó luego la tabla del altar, en un marco decorativo dorado, debajo de un arco, hizo colocar como complemento de la obra el tabernáculo del Sacramento, en cuyo frontispicio se puso un escudito de un cuarto de *braccio*⁸¹ con las armas de dichos patronos, los Ricci. Lo bueno fue cuando se inauguró la capilla, pues los Ricci buscaron con gran agitación su escudo de armas, y como no lo encontraron, acudieron finalmente al magistrado de los Ocho, llevándole el contrato. Ante el juez, los Tornabuoni demostraron que el escudo había sido colocado en el lugar más evidente y respetable de la capilla, y cuando los Ricci protestaron, diciendo que no se veía, contestaron que incurrían en error y que debían conformarse con tener sus armas en tan honroso lugar como lo era la vecindad del Santísimo Sacramento. Y el magistrado resolvió que así debía quedar, como al presente se ve. Y si alguno estima que esto se sale del tema que ha de tratarse en estas *Vidas*, ruégole que no se moleste, pues lo escribo al correr de la pluma y sirve, por lo menos, para demostrar que la pobreza está a merced del rico y que la riqueza unida a la prudencia logra lo que se propone, sin merecer censura.

Pero volviendo a la bella obra de Domenico: en esta capilla están en primer lugar, en la bóveda, los cuatro Evangelistas, de tamaño mayor que el natural; y en las paredes de la ventana hay escenas de la vida de Santo Domingo y San Pedro Mártir, así como un San Juan en el desierto, una Anunciación de la Virgen y muchos Santos patronos de Florencia, arrodillados. También se ven allí los retratos de Giovanni Tornabuoni, a la derecha, y de su esposa, a la izquierda, muy parecidos, según se asegura. En la pared de la derecha hay siete composiciones en compartimientos separados, seis abajo, en cuadros tan grandes como caben en ese espacio, y uno arriba, ancho como dos de esas composiciones y encerrado en el arco de la bóveda. A la izquierda hay otras tantas composiciones acerca de San Juan Bautista. **La primera de la pared derecha es la escena en que Joaquín es arrojado del templo:** en su rostro se pinta la paciencia, como en el de los demás el desprecio y el odio que los judíos sentían por quienes, sin tener hijos, iban al templo. **En esta obra, del lado de la ventana hay cuatro retratos del natural, siendo el anciano barbilampiño con toca roja la efigie de Alessio Baldovinetti, maestro de Domenico para la pintura y el mosaico. Otra figura, con la cabeza descubierta, una mano en la cintura, una capa roja y un jubón azul, es Domenico mismo, autor de la obra, que se retrató a sí mismo mirándose en un espejo. En cuanto al que tiene cabello negro y labios gruesos, es Bastiano da San Gemignano, su discípulo y cuñado, y el otro, que vuelve la espalda y lleva un bonete, es David Ghirlandaio, pintor, su hermano. Quienes los han conocido dicen que todos ellos son muy parecidos y naturales.** La segunda composición representa la Natividad de Nuestra Señora, y está hecha con gran diligencia. Entre otras cosas notables, el artista hizo allí, en la habitación en perspectiva, una ventana por la cual entra la luna que engaña a quien la mira. Además, mientras Santa Ana está en cama, visitada por algunas damas, otras mujeres lavan con gran cuidado a la Virgen: una vierte el agua, otras preparan las fajas o prestan servicios

similares, y mientras cada cual atiende a lo suyo, hay una mujer que tiene a la criatura en brazos y sonriendo la hace reír, con una gracia señorial verdaderamente digna de una obra como ésta. No hablemos de muchas otras perfecciones de cada figura. El tercer cuadro, que está encima del primero, representa a Nuestra Señora subiendo las gradas del templo; allí hay un edificio en perspectiva que se pierde de vista muy lógicamente, y un desnudo que a la sazón fue muy alabado, porque no se hacían muchos, pero que no es tan perfecto como los que se pintan en nuestros días. Al lado están las Nupcias de la Virgen; en esa composición mostró Domenico la cólera de aquellos que se desahogan rompiendo las varas que no florecieron como la de José, y puso numerosas figuras en un interior muy acertado. En la quinta pintura se ve llegar a los Magos a Belén, con gran número de hombres, caballos y dromedarios, y otras cosas varias. Esta composición es, por cierto, acertada. Y al lado está la sexta, con la cruel impiedad de Herodes hacia los Inocentes; en ella se ve, espléndidamente ejecutado, el entrevero de mujeres y soldados a caballo que las atacan. En verdad, de todas las pinturas de Domenico que allí se ven, ésta es la mejor. Está realizada con criterio, ingenio y arte grande. Expresa la impía voluntad de los que, mandados por Herodes, sin reparar en las madres matan a aquellos pobres niños, entre los cuales se ve a uno que, prendido aún al seno, muere por las heridas recibidas en el cuello, de modo que mama, por no decir bebe, no menos sangre que leche, escena que despertaría piedad aun en aquellos en quienes estuviera bien muerta, no sólo por la naturaleza del hecho, sino por la forma en que está representado. Hay también un soldado que se ha llevado por la fuerza a un niño; mientras, corriendo, lo aprieta contra su pecho para matarlo, la madre de la criatura le tira de los cabellos con enorme furor y lo obliga a doblar la espalda. Produce así el pintor tres grandes efectos: uno es el del niño al que se ve morir; el otro es el de la crueldad del soldado que se venga en la criatura del dolor que siente, y el tercero es el de la madre que, asistiendo a la muerte de su hijo, con furia y desesperación hace que aquel asesino no escape sin sufrimiento. Es, verdaderamente, más de filósofo admirable por su pensamiento que de pintor. Están expresados allí muchos otros sentimientos, y quien contemple la obra reconocerá sin duda que ese maestro de aquel tiempo fue excelente. Sobre ésta, en la séptima pintura, se ve el tránsito de Nuestra Señora y su Asunción, con infinito número de Ángeles e infinitas figuras y paisajes, además de los adornos que Domenico solía poner en abundancia, con su estilo fácil y su técnica.

En la otra pared están las escenas de la vida de San Juan, siendo la primera la del sacrificio de Zacarías, en el templo, cuando se le aparece el Ángel y, porque no le cree, enmudece. Deseoso de mostrar que a los sacrificios en los templos siempre concurren las personas más notables, para hacer más solemne la escena representó Domenico en ella a buen número de ciudadanos florentinos que a la sazón gobernaban aquel Estado, y, particularmente, a todos los Tornabuoni, jóvenes y viejos. Además, para atestiguar que en aquella época florecían toda clase de talentos, en particular en el culto de las letras, hizo en círculo a cuatro medias figuras que conversan, en la parte inferior de la pintura: eran los cuatro hombres más sabios que se encontraban en Florencia en esos tiempos. El primero es Messer Marsilio Ficino, que viste ropas de canónigo; el segundo, con una capa roja y con una cinta negra al cuello, es Cristòfano Landino; Demetrio Greco es el que se vuelve hacia aquél y en medio de los tres, el que alza un poco la mano es Messer Angelo Poliziano. Los cuatro están llenos de vida y animación. Al lado de esta composición está la segunda, que es la Visitación de Nuestra Señora a Santa Isabel. Allí hay muchas damas que la acompañan y son retratos de mujeres de aquella época, entre las cuales figura Ginevra de Benci, entonces bellísima jovencita. En la tercera pintura, sobre la primera, está el Nacimiento de San Juan, hecho con un concepto bellissimo,

pues mientras Santa Isabel está en cama, recibiendo la visita de vecinas, y el ama sentada alimenta al niño, una mujer se lo pide con gran alegría, para mostrar a aquellas señoras el vástago que en su vejez ha dado a luz la dueña de casa. Finalmente, hay una joven que trae frutas y vino de la ciudad, a la usanza florentina, la cual es muy hermosa. En la cuarta composición, al lado de ésta, Zacarías, aún mudo, se asombra de que le haya nacido ese hijo y, cuando le preguntan qué nombre le pondrá, con una pluma escribe «Juan será su nombre» en la hoja que tiene en las rodillas, a la vez que fija la mirada en el niño que lleva en brazos una mujer, reverentemente arrodillada ante él. Asisten al acto otras figuras que expresan asombro y parecen dudar de que sea cierto. En la quinta pintura, se ve a San Juan predicando a las multitudes, que con atención escuchan las nuevas palabras, en particular los Escribas, que por cierta expresión de sus rostros parece que se burlaran de esa ley que, en verdad, odian. En esa composición hay muchos hombres y mujeres, unos de pie, otros sentados, en diversas actitudes.

En la sexta obra se ve a San Juan bautizando a Cristo, cuya reverencia demuestra claramente la fe que debe tenerse en ese Sacramento. Y como esto dio importantes frutos, el pintor representó allí muchas figuras desnudas y descalzas que, esperando ser bautizadas, tienen la fe y el deseo pintados en el rostro; una de esas figuras, que se está quitando un zapato, es la representación misma de la vivacidad. En la última composición, que está al lado de la bóveda, hizo Domenico el suntuosísimo festín de Herodes, con el baile de Herodías; allí, infinidad de criados hacen diversos movimientos, y la grandeza de un edificio trazado en perspectiva muestra abiertamente el talento desplegado por Domenico en esas pinturas.

Ejecutó al temple toda la tabla aislada del altar, y las demás figuras que están en los seis cuadros. Además de la Virgen sentada en el cielo, con el Niño en brazos, los Santos que la rodean y el San Lorenzo y el San Esteban, que son completamente vivientes, hizo un San Vicente y un San Pedro Mártir a los cuales sólo les falta la palabra. Ciertamente es que de la tabla quedó inconclusa una parte, a causa de la muerte de Domenico: la había adelantado tanto, que sólo le faltaba terminar algunas de las figuras del fondo de la Resurrección de Cristo y tres figuras de las composiciones cuadradas, que concluyeron Benedetto y David Ghirlandaio, sus hermanos. Esta capilla fue considerada como una obra bellísima, grandiosa, elegante y encantadora por la vivacidad del colorido, por la habilidad y la pulcritud técnicas de la ejecución en el muro y por el hecho de que se hicieron muy pocos retoques en seco, aparte de la riqueza de invención y el acierto de la composición. Y ciertamente merece Domenico grandes alabanzas en todo sentido pero sobre todo por la vida de las cabezas, que son retratos del natural y tienen para quien contempla la obra el valor de vivísimas efigies de muchas personas principales.

Para el mismo Giovanni Tornabuoni, en el Casso Maccherelli⁸², su propiedad de campo, a poca distancia de la ciudad, decoró una capilla a orillas del río de Terzolle. Hoy está bastante arruinada, por la vecindad del agua; sin embargo, a pesar de haber estado durante muchos años sin techo, bañada por las lluvias y ardida por el sol, la decoración ha subsistido como si hubiera estado protegida, tan bueno es trabajar al fresco cuando la obra se ejecuta bien y con juicio, sin retoques a seco. También hizo en el Palacio de la Señoría, en la sala donde está el maravilloso reloj de Lorenzo della Volpaia, muchas figuras de Santos florentinos, con bellísimos adornos. Era tan dispuesto para el trabajo y tan deseoso de satisfacer a todo el mundo, que había dado instrucciones a sus ayudantes para que aceptaran cualquier encargo que llegase al taller, aunque se tratase de cubrir de pintura los arcos de canastos de mujer, diciéndoles que si ellos no querían hacerlo, lo haría él mismo para que nadie se fuera descontento de su

obrador. Le desagradaban las preocupaciones caseras, de modo que daba a David, su hermano, el dinero para todos los gastos de la casa, diciéndole: «Déjame trabajar y tú, provee; que ahora que he empezado a conocer mi oficio, me duele que no me encarguen decorar todo el circuito de las murallas de la ciudad de Florencia». Con estas palabras revelaba cuán animoso y decidido era. Hizo en San Martino de Lucca una tabla de San Pedro y San Pablo. En la abadía de Settimo, en las afueras de Florencia, ejecutó al fresco la fachada de la capilla mayor, y para el muro central de la iglesia pintó dos tablas al temple. En Florencia hizo muchos medallones, cuadros y pinturas diversas que no se ven fácilmente por estar en casas particulares. En Pisa pintó el nicho del altar mayor del Duomo y trabajó en muchos otros sitios, por ejemplo en la fachada de la *Opera*, donde representó al rey Carlos -retratado del natural- protegiendo a la ciudad. En la iglesia de San Girolamo, de los Hermanos Jesuitas, hizo dos tablas al temple, la del altar mayor y otra más. En ese mismo edificio existe de su mano un cuadro de San Roque y San Sebastián, que fue obsequiado a esos Padres por uno de los Médicis, motivo por el cual se le han puesto las armas del Papa León X.

Domenico dibujó antigüedades de Roma, tales como arcos, termas, columnas, coliseos, agujas, anfiteatros y acueductos y, según parece, era tan certero en su oficio que dibujaba a ojo, sin regla ni compás, ni medida. Cuando tomaba medidas, después de haber hecho los dibujos, resultaban justísimas. Dibujando a ojo el Coliseo, puso una figura de pie que sirve de escala para todo el edificio. Después de su muerte, los maestros hicieron la prueba y encontraron que la medida era muy exacta.

En el cementerio de Santa Maria Nuova pintó al fresco, sobre la puerta, un bellissimo San Miguel cubierto por una armadura que tiene reflejos, lo que pocas veces se había hecho antes de él. Y en la Abadía de Passignano, sede de los monjes de Vallombrosa, trabajó en compañía de su hermano David y de Bastiano da San Gimignano. Antes de la llegada de Domenico, los monjes trataron mal a los pintores, en materia de comida, motivo por el cual protestaron ante el abad, pidiéndole que los hiciera servir mejor, pues no era decente que los tratara como obreros. Prometió el abad satisfacerlos, y se excusó diciendo que el error se debía más a ignorancia de los hospederos que a malicia. Llegó Domenico y las cosas continuaron del mismo modo, y David fue a hablar de nuevo con el abad, disculpándose de insistir y diciendo que no lo hacía por él, sino por los méritos y el talento de su hermano. Pero el abad, como ignorante que era, no le dio respuesta. Esa noche, cuando los pintores se sentaron a cenar, llegó el hospedero con una fuente de guisotes y tortas de porquería, como de costumbre. David montó en cólera, volcó la sopa sobre el fraile y asiendo el pan que estaba sobre la mesa golpeó con él de tal manera al religioso, que éste fue llevado a su celda más muerto que vivo. El abad, que ya estaba en cama, se levantó y acudió al oír el tumulto, creyendo que se derrumbaba el convento. Y encontrando descalabrado al hospedero, empezó a reñir con David. Éste, enfurecido, le contestó que saliera de su presencia y que el talento de Domenico valía más que cuantos puercos abades, sus semejantes, hubo en ese monasterio. El abad se arrepintió y en adelante, cuidó de tratar a los pintores como se lo merecían.

Concluida la obra, Domenico regresó a Florencia y pintó una tabla para el Señor de Carpi. Envió otra a Rímini, al señor Carlo Malatesta, que la hizo colocar en su capilla de San Domenico. Esta tabla estaba pintada al temple y tenía tres figuras bellísimas y pequeñas escenas debajo. Detrás había figuras en imitación de bronce, de dibujo y arte muy notables. Hizo dos tablas más para la abadía de San Giusto, en las afueras de Volterra perteneciente a la Orden de los Camaldulenses. Esas tablas, que son realmente bellas, las encargó el Magnífico Lorenzo de Médicis, porque a la sazón tenía la

encomienda de dicha abadía el cardenal Juan de Médicis, su hijo, que luego fue el Papa León. El muy reverendo Messer Giovan Batista Bava, encomendero de esa misma abadía, la restituyó hace pocos años a dicha congregación de los Camaldulenses.

Trasladóse luego Domenico a Siena, con la ayuda del Magnífico Lorenzo de Médicis, quien le dio garantía de veinte mil ducados para la obra, consistente en cubrir con mosaicos la fachada del Duomo; y empezó a trabajar con buen ánimo y mejor estilo. Pero, sorprendido por la muerte, dejó la obra inacabada, tal como a causa del fallecimiento de dicho Magnífico Lorenzo quedó sin terminar, en Florencia, la capilla de San Zenobi, en que Domenico había empezado a hacer los mosaicos, en colaboración con Gherardo el miniaturista. Sobre la puerta lateral de Santa Maria del Fiore por la cual se va a los Servi, hay una Anunciación en mosaico, muy hermosa, que es de la mano de Domenico, quien aún no ha sido superado por los maestros modernos de esta técnica. Solía decir el pintor que la pintura es el boceto, pero que la verdadera pintura para la eternidad es el mosaico.

Bastiano Mainardi de San Gimignano estudió con él y llegó a ser maestro muy práctico en la técnica del fresco. Acompañó a Domenico a San Gimignano, donde ambos pintaron la hermosa capilla de Santa Fina. Complacido por la obediencia y la gentileza de Bastiano, que se había portado muy bien, juzgó Domenico que era digno de tener por esposa a una hermana suya, y así su amistad se convirtió en parentesco, por la liberalidad del cariñoso maestro, que premió los méritos del discípulo, adquiridos en empeñoso ejercicio del arte. Domenico hizo pintar por Bastiano -aunque él mismo ejecutó los cartones- una Asunción de la Virgen en la capilla de los Baroncelli, y los Bandini, en Santa Croce. Debajo está Santo Tomás, recibiendo el Cinturón: es un buen trabajo al fresco. Domenico y Bastiano pintaron juntos, en Siena, en el palacio de los Spanocchi, decorando una habitación con muchas figuras pequeñas al temple. Y, en Pisa, además del ya mencionado nicho de la catedral, pintaron todo el arco de la capilla lleno de Ángeles, así como las puertas que cierran el órgano. Y empezaron a dorar el techo. Luego, cuando iba a poner manos a la obra, en Pisa y Siena, para ejecutar grandes trabajos, Domenico se enfermó, sufriendo gravísima fiebre, cuya pestilencia le quitó la vida en cinco días. Estando enfermo, los Tornabuoni le enviaron como obsequio cien ducados de oro, para demostrarle su amistad y su interés, agradeciendo los servicios prestados por Domenico a Giovanni y su familia. Domenico vivió cuarenta y cuatro años y con muchas lágrimas y piadosos suspiros de David y Benedetto, sus hermanos, y de Ridolfo, su hijo, se le hicieron hermosas exequias y fue sepultado en Santa Maria Novella. Esa pérdida causó mucho dolor a sus amigos. Enterados de su fallecimiento, muchos excelentes pintores extranjeros escribieron a sus deudos, condoliéndose de su cruel desaparición. Dejó a sus discípulos David y Benedetto Ghirlandaio, Bastiano Mainardi da San Gimignano y Miguel Ángel Buonarroti, florentino, Francesco Granaccio, Niccolò Cieco, Jacopo del Tedesco, Jacopo dell'Indaco, Baldino Baldinelli y otros maestros, todos de Florencia. Murió en 1493.

Más que ningún toscano, de los muchos que se dedicaron a ese arte, enriqueció Domenico la pintura de mosaico de estilo más moderno, como lo demuestran las obras realizadas por él, aunque sean pocas. Por tal riqueza memorable de su arte, merece jerarquía y honores, así como ser celebrado con alabanzas extraordinarias después de su muerte.

Sandro Botticelli, pintor de Florencia

En esos días de Lorenzo de Médicis el Magnífico, que fueron una verdadera edad de oro para los hombres de genio, floreció Alessandro, llamado Sandro según nuestra costumbre, y Botticello, por razones que daremos de inmediato. Era hijo de Mariano Filipepi, un ciudadano de Florencia, quien lo educó cuidadosamente, enseñándole todo aquello que los niños suelen aprender antes de la edad en que son primeros aprendices de oficios. Aunque Sandro dominó muy pronto cuanto le agradaba, siempre se mostraba desasosegado, y en la escuela no podía concentrarse en la lectura, la escritura y la aritmética. En vista de ello su padre, desesperado por esa mente tan extravagante, lo colocó en el taller de un orfebre compadre suyo, llamado Botticello, un maestro muy estimado en el oficio. A la sazón existían muy estrechas y amistosas relaciones entre los orfebres y los pintores, de suerte que Sandro, que era un muchacho ingenioso y aficionado al dibujo, se sintió atraído por la pintura y decidió consagrarse a ella. Cuando manifestó su deseo a su padre, este último, que reconoció su inclinación, lo llevó a Fray Filippo del Carmine, admirable pintor de la época, y concertó con éste que enseñaría a Sandro, según deseaba el muchacho. Sandro, dedicado en cuerpo y alma a su arte, siguió e imitó tan bien a su maestro, que éste se encariñó con él y le enseñó tan solícitamente, que muy pronto el muchacho alcanzó una perfección que nadie hubiera creído posible. Era joven aún cuando pintó para la Mercatanzia de Florencia una Fortaleza para la serie de las Virtudes ejecutadas por Antonio y Piero del Pollajuolo. En la capilla de los Bardi, en Santo Spirito, Florencia, pintó una tabla que está cuidadosamente ejecutada y bien terminada, la cual contiene algunos olivos y palmeras reproducidos con sincero deleite. Hizo una tabla para las monjas de Convertite y otra para las de San Barnaba. En la pared central de Ognissanti, al lado de la puerta que conduce al coro, pintó un San Agustín por encargo de los Vespucci, en el cual se esforzó por sobrepasar a todos sus contemporáneos, y especialmente a Domenico Ghirlandaio, quien había pintado un San Jerónimo del otro lado. Esta obra resultó muy satisfactoria, siendo la cabeza del santo la expresión de profundo pensamiento y penetrante sutileza que caracterizan a las personas sabias continuamente sumidas en el examen de cuestiones difíciles y abstrusas. Como referí en la *Vida de Ghirlandaio*, esta pintura fue transportada sin sufrir deterioro en 1564. De esta suerte, Sandro ganó renombre y fama y fue empleado por el gremio de Porta Santa Maria para hacer la Coronación de la Virgen para San Marcos, con un coro de ángeles, y ejecutó este encargo admirablemente. En la Casa de los Médicis realizó muchas cosas para Lorenzo el Magnífico, notablemente una Pallas de tamaño natural sobre un motivo de sarmientos llameantes, y también un San Sebastián. En Santa Maria Maggiore, en Florencia, hay una hermosa Piedad con pequeñas figuras, al lado de la Capilla de los Panciatichi. Hizo pinturas en *tondo* para varias casas de la ciudad, y un buen número de desnudos femeninos, dos de los cuales se encuentran actualmente en Castello, en la villa del Duque Cosme. Una es el Nacimiento de Venus, soplada hacia la tierra por las brisas, con cupidos; la otra es también una Venus en compañía de las Gracias, que la cubren de flores, representando la Primavera, expresada por el pintor con mucha gracia. En la casa de Giovanni Vespucci, en la vía de' Servi, ahora de Piero Salviati, hizo un número de pinturas en torno de una habitación, encerradas en un marco decorativo de nogal, y figuras llenas de vida y belleza. En la Casa Pucci hizo la historia de Nastagio degli Onesto⁸³, de Boccaccio, con pequeñas figuras, consistiendo la serie en cuatro composiciones de gran belleza y gracia. Luego ejecutó un cuadro en *tondo* de la Epifanía. En la capilla de los monjes de Cestello pintó una Anunciación. Al lado de la

puerta lateral de San Piero Maggiore, hizo un panel para Matteo Palmieri, con gran número de figuras que representan la Asunción de Nuestra Señora, con registros de patriarcas, profetas, apóstoles, evangelistas, mártires, confesores, doctores, vírgenes, y las jerarquías de ángeles, todo el conjunto según el proyecto que le entregara Matteo, quien fue un hombre de valía y erudito. Ejecutó esta obra con la máxima maestría y diligencia, e introdujo en ella los retratos de Matteo y su mujer de rodillas. Mas, aunque la gran belleza de esta obra debió acallar la envidia, algunas personas malignas, no pudiendo encontrar otra falta en ella, dijeron que Matteo y Sandro eran culpables de grave herejía. Si esto es cierto o incierto, no me corresponde a mí juzgarlo, pero sé que las figuras de Sandro son admirables por el esmero con que las ha realizado, y la manera como ha hecho los círculos de los cielos, introduciendo escorzos y paisajes diversos en los espacios entre ángel y ángel. Además, la composición general es excelente. En esta época Sandro recibió el encargo de pintar una pequeña tabla con figuras de tres cuartos de un *braccio* de largo, que fue colocada en Santa Maria Novella, en la pared principal de la iglesia, entre las dos puertas, a la mano izquierda entrando por la puerta central. El tema es la Adoración de los Magos, notable por la emoción del hombre de edad madura, que rebosa amor al besar el pie de Nuestro Señor, demostrando claramente que ha alcanzado el fin de su larga jornada. El rey es un retrato de Cosme de Médicis, el antiguo, y es el más hermoso de todos los existentes actualmente por su vida y naturalidad. El segundo es Julián de Médicis, el padre del Papa Clemente VII, quien reverencia al Niño con absorta devoción, y ofrece su regalo. El tercero, que también está arrodillado y parece estar adorando y dando las gracias, mientras confiesa al verdadero Mesías, es Juan, el hijo de Cosme. La belleza de las cabezas en esta escena es indescriptible, sus actitudes todas diferentes, algunas totalmente de frente, otras de perfil, otras de tres cuartos, algunas inclinadas, y de muchas otras maneras, mientras las expresiones de los acompañantes, tanto jóvenes como viejos, son sumamente variadas, lo cual demuestra la perfecta maestría del artista. Además, Sandro ha diferenciado perfectamente los séquitos de cada rey. Es una obra maravillosa de color, dibujo y composición, y el asombro y la admiración de todos los artistas. Esta pintura trajo a Sandro tal reputación en Florencia y en el exterior, que el Papa Sixto IV le confió la dirección de la decoración de la capilla que estaba construyendo en su palacio en Roma. Allí Sandro pintó los siguientes temas: Cristo tentado por el demonio; Moisés matando el Egipcio y recibiendo de beber de la hija de Jethro Madianita; el sacrificio de los hijos de Aarón y el fuego celeste que los consumió, con algunos de los Papas canonizados en los nichos superiores⁸⁴. Con esto ganó mayor renombre aún entre muchos rivales que estaban trabajando con él, florentinos y nativos de otras ciudades, y recibió del Papa una buena suma de dinero. Pero lo gastó todo durante su estada en Roma con su habitual ligereza, y después de terminar su parte de trabajo, lo descubrió y partió directamente para Florencia. Por ser persona sutil comentó una parte de la obra de Dante e ilustró el *Inferno*, que imprimió, y en lo cual pasó mucho tiempo, y como entre tanto no trabajaba, se produjo gran desorden en su vida. Imprimió muchos otros dibujos, pero de una calidad inferior, pues las planchas estaban mal grabadas, siendo su mejor trabajo el triunfo de la fe de Fray Girolano Savonarola de Ferrara. Era adherente de la secta de éste y ello le llevó a abandonar la pintura y, como no tenía renta, se vio envuelto en las más serias dificultades. Pero como permaneció obstinado en su determinación y se convirtió en un *Piagnone*, como se les llamaba, abandonó el trabajo, y debido a ello llegó a ser tan pobre en su vejez, que si Lorenzo de Médicis, mientras vivió, no lo hubiera asistido, porque el artista había ejecutado muchas cosas para este príncipe en el Spedaletto de Volterra, y si no le hubieran ayudado sus amigos y muchos hombres ricos que admiraban su genio, se habría prácticamente muerto de hambre. En San Francisco,

fuera de la puerta de San Miniato, hay una pintura en *tondo* de Sandro, que representaba una Virgen y ángeles de tamaño natural, que era considerada muy hermosa.

Sandro era un tipo alegre y siempre gastaba bromas a sus alumnos y amigos. Cuentan que una vez tenía un alumno llamado Biagio, quien hizo una pintura para vender como la que acabamos de mencionar, y Sandro la vendió a un ciudadano por seis florines de oro. Al encontrarse con Biagio, Sandro le dijo: «Por fin he vendido tu pintura, pero esta noche la colocarás más alto para que se vea mejor y mañana irás a la casa de este ciudadano y lo traerás acá para que la vea con buena luz y bien colgada, entonces te dará el dinero». «¡Oh, qué bien ha hecho usted maestro mío!», dijo Biagio, y entrando en el taller colgó bien alto la pintura, después de lo cual se fue.

En seguida, Sandro y otro alumno llamado Jacopo hicieron ocho capuchas de papel, como las que usan los ciudadanos, y las aseguraron con cera blanca en las cabezas de los ángeles que rodeaban a la Virgen. A la mañana siguiente, regresó Biagio con el ciudadano que había comprado la pintura, y que estaba prevenido de la broma. Cuando Biagio entró al taller y miró hacia arriba, vio a su Virgen sentada, no en medio de ángeles, sino de la señorita de Florencia, con sus capuchas. Estaba por disculparse ante su parroquiano, pero como este último nada dijo sino que elogió la pintura, se reservó su comentario. Finalmente, Biagio fue a la casa del ciudadano y recibió de éste el pago de seis florines estipulado por su maestro. Entre tanto, Sandro y Jacopo sacaron las capuchas de papel y cuando Biagio regresó, vio que sus ángeles eran ángeles y no ciudadanos con capucha. Atónito, no sabía qué decir. Al fin se volvió a Sandro y le dijo: «Maestro, no sé si estoy dormido o despierto. Cuando vine aquí, esos ángeles tenían capuchas rojas en sus cabezas y ahora no llevan nada; ¿qué significa esto?». «Debes estar loco, Biagio, dijo Sandro; ese dinero te ha trastornado la cabeza. Si hubiera sido así, ¿crees que el ciudadano habría comprado la pintura?». «Es verdad, replicó Biagio, nada me dijo acerca de ello, y ciertamente que me extrañó.» Todos los muchachos del taller rodearon a Biagio y juntos lograron convencerlo de que su cabeza había estado trastornada. Una vez fue a vivir al lado de la casa de Sandro un tejedor, quien abrió un taller donde armó ocho telares, los cuales hacían tal ruido cuando estaban funcionando, que ensordecían al pobre Sandro, y toda la casa trepidaba, pues las paredes no eran tan resistentes como debieran, de suerte que por este u otro motivo, el pintor no podía trabajar ni permanecer en su casa. Varias veces rogó a su vecino que pusiera remedio a tales molestias, pero éste le contestaba que en su casa él podía hacer cuanto le viniera en gana. Esto irritó a Sandro y, como la pared de su casa era más alta que la de su vecino y no muy sólida, colocó arriba de ésta una enorme piedra en equilibrio, la cual parecía que al menor movimiento iba a caer y romper las paredes, el techo y los telares del vecino. Aterrorizado ante este peligro, el tejedor recurrió a Sandro quien, adoptando su propia frase, le respondió que él podía hacer lo que quería en su casa. Al no poder obtener otra satisfacción, el hombre se vio obligado a pactar y a conducirse como buen vecino. Se cuenta también que, por broma, Sandro acusó de herejía a un amigo suyo ante el vicario. El amigo se presentó e inquirió quién le había acusado y de qué. Al saber que era Sandro quien había dicho que él sostenía la opinión de los epicúreos, de que el alma moría con el cuerpo, pidió ver a su acusador ante el juez. Cuando Sandro llegó, dijo: «Es verdad que tengo esta opinión del alma de este hombre, porque es un bruto. ¿No piensan ustedes que es un hereje, ya que sin ninguna educación, y casi sin saber leer, comenta al Dante, usando su nombre en vano?»

Se dice que Sandro quería muchísimo a todos los que se dedicaban al estudio de las artes, y que ganó muchísimo dinero, pero todo lo derrochó debido a su negligencia y desmesura. Cuando llegó a viejo e inútil, tuvo que caminar valiéndose de dos muletas,

pues no podía mantenerse de pie, y en este estado de decrepitud murió a la edad de setenta y ocho años, siendo enterrado en Ognissanti, en el año 1515. En el depósito del duque Cosme hay dos bellísimas cabezas femeninas, de perfil, de su mano, de una de las cuales se dice que es la amante de Julián de Médicis, hermano de Lorenzo, y la otra, la señora Lucrezia de Tornabuoni, esposa de Lorenzo⁸⁵. También hay allí un Baco, de Sandro, figura muy graciosa que alza una tinaja con ambas manos y se la lleva a los labios. En la capilla de la Impagliata, en el Duomo de Pisa, comenzó una Asunción con un coro de ángeles, pero como no le agradaba, la dejó inconclusa. En San Francisco de Montevarchi ejecutó una pintura para el altar mayor y pintó dos ángeles en la Pieve de Empoli, del mismo lado que el San Sebastián de Rossellino. Fue uno de los primeros en encontrar la manera de hacer estandartes y otras insignias, uniendo las piezas de suerte que los colores no se corren y se ven de ambos lados. También hizo el baldaquino de Orsanmichele, lleno de Vírgenes, todas diferentes y hermosas. Es evidente que esta manera de hacer colgaduras es la más duradera, puesto que éstas no sufren la acción de los ácidos, los cuales muy pronto las corroen, aunque el último procedimiento es usado más a menudo, pues es el menos costoso. El dibujo de Sandro estaba muy por encima del nivel común, a tal punto que después de su muerte muchos artistas trataron de conseguir originales suyos y hay algunos en nuestro Libro ejecutados con gran discernimiento y maestría. Prodigaba las figuras en sus composiciones, como puede observarse en el bordado de la franja de la cruz procesional de los Frailes de Santa Maria Novella, ejecutado según su proyecto. Sandro merece, pues, grandes alabanzas por sus pinturas, a las cuales se dedicaba con diligencia y ardor, realizando obras tales como la Adoración de los Magos, de Santa Maria Novella, ya descrita, que es una maravilla. Otra obra notable es una pequeña pintura en medallón que se encuentra en la habitación del prior de los Angeli de Florencia, en la cual las figuras, aunque pequeñas, son muy graciosas y están armoniosamente dispuestas. Un noble florentino, Messer Fabio Segni, posee un cuadro del mismo tamaño que los Magos, que representa la calumnia de Apeles, de belleza insuperable.

Andrea Mantegna, pintor mantuano

Aquellos que trabajan con maestría y han recibido su parte de recompensa, saben cuán renovado vigor les infunde el aliento, pues cuando los hombres esperan honor y recompensas no sienten el trabajo y la fatiga, y sus talentos se vuelven cada día más notables. La verdadera habilidad no siempre encuentra el reconocimiento y el premio que recibió Mantegna. Nacido en una familia muy humilde del país de Mantua, y aunque cuando niño solía guardar ganados, se elevó por sus propios méritos y por su buena estrella a la jerarquía de caballero, como referiremos oportunamente. Era muy jovencito cuando lo llevaron a la ciudad, donde estudió pintura con Jacopo Squarcione, un pintor de Padua, quien llevó al muchacho a su casa y, al descubrir su gran talento, lo adoptó, como lo refiere Messer Girolamo Campagnuola en una carta en latín dirigida a Messer Leonico Timeo, un filósofo griego, en la cual cita a varios viejos pintores que sirvieron a los Carrara, señores de Padua. Squarcione, consciente de que no era el más hábil de los pintores imaginables, con el propósito de que Andrea pudiera aprender más de lo que sabía su maestro, le hizo estudiar copias de yeso de estatuas antiguas y algunas pinturas sobre tela, que mandó buscar a varios lugares, especialmente a Toscana y Roma. De este modo y otros, Andrea aprendió mucho en su juventud. Asimismo, la

rivalidad con Marco Zoppo de Bolonia, Dario de Treviso y Niccolò Pizzolo de Padua, discípulos de su maestro y padre adoptivo, le deparó no escasa ayuda y estímulo. No contaba diecisiete años cuando hizo la pintura para el altar mayor de Santa Sofía, en Padua, que más bien parece la obra de un veterano experto y no de un simple muchacho. Luego, le asignaron a Squarcione la decoración de la capilla de San Cristóbal, en la iglesia de los frailes Ermitaños de San Agustín, en la misma ciudad, y éste confió el trabajo a Niccolò Pizzolo y a Andrea. Niccolò hizo al Padre Eterno, sentado majestuosamente en medio de los Doctores de la Iglesia, pintura considerada ni un ápice inferior a las que Andrea ejecutó allí. En verdad, aunque Niccolò realizó pocas obras, todas eran buenas, y si hubiera sentido tanta afición por la pintura como por las armas, se habría destacado y posiblemente hubiera podido gozar de una vida más larga, pero siempre iba armado y, como tenía muchos enemigos, un día que regresaba de su trabajo fue atacado y muerto traicioneramente. No dejó otras pinturas de que yo tenga noticias, salvo otro Padre Eterno en la capilla del Urbano Perfetto⁸⁹.

De este modo, Andrea quedó solo y pintó en la capilla los cuatro Evangelistas, que fueron considerados muy hermosos. Debido a estos y otros trabajos, Andrea despertó grandes esperanzas y, como el éxito trae el éxito, Iacopo Bellini, el pintor veneciano, padre de Gentile y Giovanni, y rival de Squarcione, le concedió su hija en matrimonio. Enterado Squarcione, se enojó con Andrea y desde entonces se convirtieron en enemigos. Así como Squarcione anteriormente había elogiado las pinturas de Andrea, ahora las criticaba públicamente, sobre todo las de la capilla de San Cristóbal, diciendo que eran malas porque eran una simple imitación de mármoles antiguos, en los cuales es imposible aprender a pintar con propiedad, ya que la piedra posee siempre cierta rigidez y nunca tiene la suavidad peculiar a la carne y los objetos naturales, que son flexibles y hacen diversos movimientos. Agregaba que las figuras hubieran mejorado notablemente si las hubiese pintado del color del mármol y no con tantos matices, puesto que sus figuras pintadas se parecían a las estatuas de mármol antiguas y otras cosas semejantes, y no eran como los seres vivientes. Estas críticas severas hirieron a Andrea, mas, por otra parte, le hicieron mucho bien, puesto que reconoció que en ellas había mucho de verdad y, en consecuencia, se puso a dibujar figuras del natural. Hizo tales progresos en este sentido, que en la última composición de la capilla se mostró tan capaz de aprender de la Naturaleza como de los objetos de arte. Empero, Andrea siempre sostuvo que las buenas estatuas antiguas eran más perfectas y hermosas que cualquier cosa de la naturaleza. Pensaba que los maestros de la Antigüedad habían combinado en una figura las perfecciones que rara vez se encuentran reunidas en un solo individuo y, de esta suerte, obtenían ejemplares de incomparable belleza. Consideraba que las estatuas ponían de manifiesto los músculos, venas y nervios de una manera más acentuada que los modelos naturales, los cuales están cubiertos por la carne mórbida que los redondea, salvo en el caso de personas de edad o delgadas que los artistas suelen descartar como modelos. Se aferró obstinadamente a esta opinión y ello influyó en su estilo, que es un tanto rígido y se parece más a la piedra que a la carne viviente. Empero, su última composición fue muy alabada; en ella Andrea representó a Squarcione como un hombre grueso y bajo que sostiene una lanza y una espada. También pintó allí los retratos de sus íntimos amigos: Noferi, hijo de Messer Palla Strozzi de Florencia; de Messer Girolamo dalla Valle, médico excelente; de Messer Bonifazio Fuzimeliga, doctor en leyes; de Niccolò, el orfebre del Papa Inocencio VIII; y de Baldassarre da Leccio, todos cubiertos de blancas armaduras resplandecientes, realizados con un estilo admirable. También representó al caballero Messer Bonramino y a un obispo de Hungría, hombre excéntrico, que vagabundeaba todo el día por las calles de Roma y, a la noche, dormía como los

animales en los establos. Asimismo, hizo el retrato de Marsilio Pazzo, representándolo como el verdugo que corta la cabeza de Santiago, y su autorretrato. En suma, este trabajo, por su excelencia, aumentó considerablemente su reputación. Mientras estaba trabajando en la capilla, pintó un cuadro destinado al altar de San Lucas, en Santa Justina, y un fresco en el arco encima de la puerta de San Antonio, donde puso su nombre. En Verona, hizo una tabla para el altar de San Cristóbal y de San Antonio, y unas figuras en el ángulo de la plaza de la Paglia. Para los frailes de Monte Oliveto, ejecutó el cuadro del altar mayor de Santa Maria in Organo, hermosa obra, y también el de San Zeno. Durante su estada en Verona, realizó pinturas que envió a diversos lugares, una de las cuales pertenece a su amigo y pariente el abad de la abadía de Fiesole. Esta última representa una Virgen de medio cuerpo, con el Niño y ángeles cantando, hechos con una gracia encantadora. Esta pintura se guarda actualmente en la biblioteca de esa casa y ha sido siempre altamente valorada.

Mientras residió en Mantua, Andrea estuvo al servicio del marqués Ludovico Gonzaga, señor que siempre apreció y favoreció su talento. Pintó para éste una pequeña tabla para la capilla del castillo de Mantua, la cual contiene algunas escenas con figuras de no gran tamaño, pero muy hermosas. En el mismo lugar hay una cantidad de figuras en escorzo, vistas desde abajo, que eran muy admiradas, pues aunque los paños son rígidos y crudos, y la manera un tanto seca, el conjunto está ejecutado con gran habilidad y diligencia.

Para el mismo marqués, Andrea pintó el Triunfo de César en una sala del palacio de San Sebastián en Mantua, y ésta es la mejor obra que hizo jamás. En esta excelente composición se manifiesta la belleza y el decorado del carro, un hombre maldiciendo al vencedor, los parientes, perfumes, incienso, sacrificios, sacerdotes, toros coronados para ser sacrificados, prisioneros, botín arrebatado por los soldados, la formación de los escuadrones, elefantes, despojos, victorias, ciudades y fortalezas representadas en varios carros triunfales, con una cantidad de trofeos sobre lanzas y armas para la cabeza y el pecho, peinados, ornamentos y vasos innumerables. Entre los espectadores hay una mujer que lleva a un niño de la mano, quien se ha clavado una espina en el pie y, llorando, la muestra a su madre con mucha gracia y naturalidad. Andrea, como creo haberlo indicado en otro lugar, tuvo en esta obra la feliz idea de colocar el plano en el cual se apoyan las figuras, más alto que el punto de vista, y mientras deja ver los pies de las figuras del primer plano, oculta los de las que se encuentran más atrás, como lo exige la naturaleza del punto de vista. Aplica el mismo método a los despojos, vasos y otros utensilios y ornamentos. Andrea degli Impiccati⁹⁰ puso en práctica el mismo procedimiento en su Última Cena, de Santa Maria Nuova. Así vemos cómo en esa época los hombres de genio estaban activamente ocupados en investigar e imitar las verdades de la Naturaleza. Y, en una palabra, el conjunto de la obra no podía ser mejor ni hacerse más hermosamente, y si antes el marqués apreciaba a Andrea, ahora su afecto y estimación aumentaron considerablemente. Más aún, Andrea ganó tal fama, que su renombre llegó a oídos del Papa Inocencio VIII, quien, enterado de la excelencia de su pintura y de sus otras buenas cualidades, pues estaba maravillosamente dotado, le mandó llamar junto con otros artistas para que adornara con pinturas las paredes del Belvedere, recién terminado. Andrea llegó a Roma colmado de favores y honores por el marqués, quien le otorgó el título de caballero, y fue cordialmente recibido por el Papa; inmediatamente le encargaron la decoración de una pequeña capilla en el lugar mencionado. Realizó este trabajo con gran diligencia y cuidado, y tan minuciosamente que la bóveda y las paredes más parecen cubiertas de miniaturas que de pinturas. Las figuras más grandes, pintadas al fresco como las demás, están sobre el altar y representan a San Juan bautizando a Cristo, mientras otros personajes se desvisten como

si quisieran ser bautizados. Uno de ellos, queriendo sacarse una media pegada a la pierna por el sudor, la vuelve del revés, con la pierna cruzada sobre la otra, mientras su expresión indica claramente el esfuerzo y la molestia. Esta fantasía despertó gran admiración en todos los que la vieron en aquella época. Se dice que el Papa, debido a sus numerosos compromisos, no pagaba a Mantegna con la regularidad que las necesidades del artista lo requerían, de suerte que este último, al pintar en grisalla algunas de las Virtudes en dicha obra, representó entre ellas a la Discreción. Un día en que el Papa fue a ver el trabajo, preguntó quién era esa figura, y al enterarse de que representaba a la Discreción, replicó: «Debiste ponerle acompañada de la Paciencia». El pintor comprendió lo que quería decir y nunca dijo una palabra más. Cuando terminó la obra, el Papa lo envió de vuelta al duque de Mantua colmado de honores y ricos presentes.

Mientras Andrea estaba trabajando en Roma pintó, además de la capilla, un pequeño cuadro de Nuestra Señora con el Niño durmiendo. En el último plano se ve una montaña con picapedreros, ejecutados con gran trabajo y paciencia, a tal punto que parece poco menos que imposible hacer tan delicado trabajo con el pincel. Esta pintura está actualmente en posesión de Don Francesco Médicis, príncipe de Florencia, quien la guarda como uno de sus bienes más preciados. En nuestro Libro hay un medio folio con un dibujo en grisalla de Andrea, que representa a Judith poniendo la cabeza de Holofernes en un saco que le presenta una esclava mora. Está realizado en claroscuro, en un estilo ya en desuso, pues ha dejado la hoja en blanco en los lugares correspondientes a las luces, perfilando así tan netamente, que los cabellos y otros detalles delicados pueden verse tan cuidadosamente ejecutados como si se los hubiera pintado con pincel, de suerte que se podría decir que es más bien trabajo de pintor que de dibujante.

A Andrea, como a Pollajuolo, le gustaba grabar en cobre y, entre otras cosas, reprodujo de ese modo sus Triunfos. Estos grabados eran muy apreciados, pues hasta entonces no se habían visto mejores. Entre sus últimas obras, figura una tabla que se encuentra en Santa Maria della Vittoria, una iglesia construida, según proyectos de Mantegna, por el marqués Francesco, general veneciano, para celebrar su victoria sobre los franceses en el río Taro. Está pintada al temple y fue colocada en el altar mayor. Representa a Nuestra Señora con el Niño, sentada en un trono; debajo están San Miguel Arcángel, Santa Ana y San Joaquín presentando al marqués, quien está retratado con gran naturalidad, mientras la Virgen le tiende la mano. Esta pintura, que agrada a todo el mundo, encantó tanto al marqués, que recompensó generosamente el talento y el esfuerzo de Andrea, y el pintor retuvo hasta el fin su honorable rango de caballero, siendo sus obras admiradas en todas partes por los príncipes. Lorenzo da Lendinara, un rival de Andrea, era considerado en Padua como un excelente pintor, y realizó algunos trabajos en arcilla para la iglesia de San Antonio, y otros de menor valía. Andrea era amigo íntimo de Dario da Trevisi y Marco Zoppo de Bolonia, pues habían sido condiscípulos en el taller de Squarcione. Marco pintó, para los Hermanos Menores de Padua, una galería que sirve de sala capitular para estos religiosos, y un cuadro que actualmente se encuentra en la nueva iglesia de San Juan Evangelista, en Pésaro. Asimismo, hizo el retrato de Guidobaldo da Montefeltro, cuando éste era capitán de los florentinos. Otro amigo de Mantegna era Stefano, pintor de Ferrara, cuyas obras, aunque escasas, eran meritorias. Él ejecutó la ornamentación del relicario de San Antonio, en Padua, así como la Virgen María, llamada Virgen del Pilar.

Pero volvamos a Andrea. Éste construyó y pintó para su uso personal una hermosa casa en Mantua, en la cual residió toda su vida. Andrea murió en 1517, a los

sesenta y seis años de edad y fue enterrado con todos los honores en San Andrea, y sobre su tumba, en la cual se colocó su efigie en bronce, se grabó el siguiente epitafio:

*Esse parem hunc noris, si non praeponis, Apelli, Aenea
Mantineas qui simulacra vides*⁹¹.

Andrea era tan gentil y amable en todos sus actos, que siempre será recordado, no sólo en su propio país, sino en el mundo entero. Así, merece la mención de Ariosto, tanto por sus modales corteses como por su pintura. Me refiero al pasaje del comienzo del Canto XXXIII donde, al enumerar a los pintores más famosos de la época, el poeta dice:

Lionardo, Andrea Mantegna, Gian Bellino.

Andrea mejoró el método para dibujar figuras en escorzo, vistas desde abajo, lo cual fue un invento difícil y admirable. También le gustó, como se ha dicho, copiar pinturas grabándolas en cobre, lo que resulta un procedimiento muy útil, gracias al cual todo el mundo ha podido ver la Bacanal, la Batalla de los monstruos marinos, la Deposición de la Cruz, el Entierro de Cristo y la Resurrección, con Longino y San Andrés -obras todas ellas de Mantegna-, así como las producciones de todos los artistas que han existido.

Pietro Perugino, pintor

La vida de Pietro Perugino es un buen ejemplo de la benéfica influencia que tiene a veces la pobreza, la cual impulsa al hombre talentoso a perfeccionar sus dotes. Al trasladarse a Florencia, huyendo de las terribles desgracias de Perusa, Pietro Perugino se dedicó a hacerse un nombre por su propio ingenio. Durante muchos meses no tuvo otro lugar donde dormir que un cajón y vivió estudiando su oficio con gran ahínco, haciendo de la noche día. Una vez que esto se convirtió en un hábito, no supo de otro placer que la práctica continua de su arte. Además, como siempre tenía presente el temor a la pobreza, realizó para ganarse la vida cosas que posiblemente no hubiese intentado disponiendo de recursos. La riqueza le habría cerrado el camino de la perfección, pero se lo abrió la pobreza y lo acicateó la necesidad, pues le dio deseos de ascender de tan mísera y baja condición a un nivel en que al menos pudiera sustentarse. Así, pensando que un día podría gozar de la holgura y del descanso, no se cuidó del frío ni del hambre, la incomodidad, el trabajo o la vergüenza, siendo su dicho favorito que el buen tiempo sigue necesariamente al malo y que las casas se construyen en la bonanza para poder cobijarse en ellas cuando sobreviene la necesidad.

Mas, para que el progreso de este artista sea comprendido mejor, comenzaré desde el principio. Según los datos conocidos, nació en Perusa; era hijo de un hombre de condición humilde, oriundo de Castello della Pieve, llamado Cristofano, y fue bautizado con el nombre de Pietro. Criado en medio de la miseria y la necesidad, fue colocado por su padre como mandadero en el taller de un pintor de Perusa quien, aunque no muy hábil maestro, profesaba gran admiración por el arte y por aquellos que sobresalían en él. Nunca se cansaba de decirle a Pietro cuánta fortuna y honor brinda la pintura a aquellos que saben pintar bien, y le describía las recompensas obtenidas por los antiguos y los modernos, y le encarecía el estudio del arte. Logró encender la

imaginación del muchacho, que aspiró, con la ayuda de la Fortuna, a ingresar en las filas de los pintores. A menudo preguntaba a su maestro en qué lugar los artistas se forman mejor, y éste contestaba invariablemente que en ninguna parte como en Florencia, pues allí los hombres lograban la perfección en todas las artes, y especialmente en la pintura, debido a tres causas: por el ánimo crítico, pues el ambiente hacía a los espíritus naturalmente libres y no se contentaban con la mediocridad, sino que valoraban las obras por su belleza y otras buenas cualidades, más bien que por sus autores. La segunda, era que quien quisiera vivir en Florencia debía ser trabajador, rápido y expeditivo, empleando constantemente su inteligencia y discernimiento y, además, debía ser capaz de ganar dinero, pues como Florencia no es comarca de riqueza y abundancia naturales no puede regalarse allí el dinero a quien hace poca cosa, como es posible hacerlo en tierras en que todo lo bueno abunda. La tercera, y quizá no menos influyente que las otras, es que la atmósfera causa en los hombres de toda profesión una sed vehemente de gloria y honor, de modo que nadie que posee una habilidad permitirá que otro le iguale, ni menos que otro le supere, aun cuando reconocen a algunos como maestros. Este deseo de la propia elevación, los torna críticos mordaces e ingratos si no son naturalmente amables y sensatos. Es verdad que si un hombre ha aprendido cuanto necesita, y si desea hacer algo más que vegetar como un bruto, y quiere enriquecerse, debe abandonar la ciudad y vender sus obras en el extranjero, para propagar la reputación de la ciudad, como hacen los hombres doctos con respecto a la Universidad donde estudiaron, porque Florencia hace con los artistas lo que el Tiempo hace con sus obras: una vez hechas, las empieza a deshacer y las consume poco a poco. Movidio por estos consejos y las instancias de otras personas, Pietro fue a Florencia con el propósito de distinguirse, y tuvo tanto éxito, que sus obras y su estilo fueron altamente estimados.

Estudió bajo la dirección de Andrea Verrocchio, y las primeras pinturas que ejecutó, hoy destruidas por la guerra, fueron para las monjas residentes en San Martino, en las afueras de la puerta del Prato. En Camaldoli pintó un San Jerónimo en una pared, muy apreciado y alabado a la sazón por los florentinos, porque representó al santo como un anciano encorvado y arrugado, con los ojos puestos en un crucifijo. Está tan consumido que parece un despellejado, como puede verse en una copia en poder de Bartolommeo Gondi. En pocos años, Pietro ganó tal reputación, que no sólo Florencia e Italia estaban colmadas con sus obras, sino también Francia, España y muchos otros países. Como sus pinturas eran tan altamente apreciadas, los comerciantes comenzaron a traficar con ellas enviándolas a diferentes lugares, y obtuvieron con su venta pingües ganancias. Para el convento de las monjas de Santa Chiara, Pietro hizo en una tabla un Cristo muerto, con un colorido tan bello y original, que los artistas esperaban de él resultados maravillosos. Ese cuadro contiene algunas hermosas cabezas de ancianos y varias Marías que lloran mientras contemplan el cuerpo del Señor con indecible veneración y amor. También introdujo allí un paisaje, considerado entonces hermosísimo, pues en esa época no se conocía aún la verdadera técnica para ejecutarlos. Se cuenta que Francesco del Pugliese quería pagar a las monjas tres veces lo que éstas habían pagado a Pietro por el cuadro, y que el pintor hiciera otro para ellas, mas no consintieron, pues Pietro contestó que no se creía capaz de hacer otro igual al primero. En el convento de los Jesuitas, en las afueras de la puerta de Pinti, había muchas obras de Pietro, pero como la iglesia y el convento han sido destruidos, aprovecharé la oportunidad, antes de seguir adelante, para decir algunas cosas sobre ellos.

Esta iglesia, proyectada por Antonio di Giorgio da Settignano, tenía cuarenta *braccia* de largo por veinte de ancho. Cuatro escalones conducían a una plataforma de seis *braccia*, sobre la cual estaba el altar mayor con ornamentos de piedra tallada y, sobre el mismo, encerrada en un rico marco, una pintura de Domenico Ghirlandaio, de

la que ya hemos hablado. En el medio de la iglesia había una pared transversal con una puerta en el centro y un altar a ambos lados, en cada uno de los cuales se veía un cuadro de Perugino, como referiré luego, y sobre la puerta, un hermoso crucifijo de Benedetto da Maiano, entre dos relieves que representaban a Nuestra Señora y San Juan. Delante de la plataforma del altar mayor, y unida a la pared transversal, había una galería para el coro, de nogal, de estilo dórico, muy bien hecha, y sobre la puerta principal de la iglesia había otra galería para el coro, sostenida por una armazón de madera. La parte inferior de este coro formaba un techo o soffito hermosamente dividido, con una balaustrada. La galería era muy conveniente para los frailes del convento, a la noche para sus horas, para sus devociones privadas, y también para los días de fiesta. Sobre la puerta principal de la iglesia, que tenía bellísimos adornos de piedra y un pórtico con columnas, había una luneta con San Justo Obispo, entre dos ángeles, hermosa obra de Gerardo Miniatore. Ello se debía a que la iglesia estaba dedicada a este Santo, de quien se conservaba allí un brazo como reliquia. A la entrada del convento se encontraba un pequeño claustro que tenía casi las mismas proporciones que la iglesia, vale decir cuarenta *braccia* por veinte, y cuyos arcos y bóvedas descansaban sobre columnas de piedra formando un pórtico muy espacioso y cómodo. En el centro del patio de este claustro, que estaba pavimentado con piedras cuadradas, había una hermosa fuente y sobre ésta un pórtico, también con columnas de piedra, formando una rica y hermosa decoración. Al claustro daban la sala capitular de los frailes, la puerta lateral de la iglesia, las escaleras que conducían al dormitorio y otras dependencias destinadas a los frailes. Del claustro a la puerta principal del convento se llegaba por un corredor tan largo como la sala capitular y la despensa, correspondiente con otro claustro más grande y hermoso que el primero. En todo este trayecto, que abarcaba las cuarenta *braccia* del pórtico del primer claustro, el corredor y el pórtico del segundo, había una larguísima perspectiva indeciblemente hermosa, particularmente porque existía en el jardín una avenida de doscientas *braccia* de largo en la misma dirección y de esta suerte se obtenía una vista notablemente bella desde la puerta principal del convento. En el segundo claustro se encontraba un refectorio de sesenta *braccia* de largo por dieciocho de ancho, con los aposentos necesarios y las cocinas, indispensables para semejante convento. Arriba había un dormitorio en forma de T, cuyo brazo derecho tenía celdas a ambos lados, con un oratorio en el extremo, en un espacio de quince *braccia*. Sobre el altar había un cuadro de Pietro Perugino y arriba de la puerta una pintura al fresco, del mismo. En ese piso, encima de la sala capitular se encontraba una gran habitación en la cual los frailes hacían vidrieras de colores, con hornos y todo lo necesario para esta clase de trabajo.

Durante su vida, Pietro hizo los cartones para muchos de esos trabajos que, por lo tanto, eran excelentes. El jardín del convento era el más bello, el mejor cuidado y mejor arreglado de los alrededores de Florencia, todo rodeado de viñas. Además, las habitaciones para la acostumbrada destilación de perfumes y otros productos medicinales poseían todas las comodidades imaginables. En suma, el convento era uno de los más hermosos y mejor provistos de Florencia, y por eso deseaba yo ardientemente describirlo, sobre todo porque casi todas sus pinturas eran de Perugino. Empero, ninguna de éstas se ha conservado, con excepción de los paneles, pues los frescos fueron destruidos durante el sitio⁹², junto con la estructura de la iglesia. Las tablas fueron retiradas a tiempo y trasladadas a la puerta San Pier Gattolini, donde se alojó a los frailes en la iglesia y convento de San Giovannino. Las dos pinturas que se encontraban en el tabique del coro de la iglesia eran de Pietro, una representa a Cristo en el Huerto, acompañado de los Apóstoles, dormidos. Aquí Pietro, al pintar los apóstoles en un estado de reposo absoluto, muestra cómo el sueño calma los temores y

borra las penas. La otra es una Piedad, o sea, Cristo muerto en el regazo de su Madre, con cuatro figuras, nada inferiores a las de otras obras suyas. Representó el cadáver de Cristo como endurecido por el frío y su larga permanencia en la cruz, sostenido por San Juan y la Magdalena, llorosos y afligidos. En otra tabla pintó una Crucifixión, con la Magdalena y San Juan Bautista, San Jerónimo y el Beato Giovanni Colombini, fundador de la Orden, realizado con extraordinario cuidado. Estas tablas sufrieron considerablemente, pues se han oscurecido y están cuarteadas en los lugares en sombra. Ello se debe a que cuando se pinta, se superponen tres capas de pintura, y si la primera capa que se extiende sobre la preparación no está completamente seca, los colores de las otras manos, al secarse, se contraen y pasado un tiempo aparecen las resquebrajaduras. Pietro no podía saberlo, pues en aquella época la pintura al óleo estaba en su infancia.

Como los trabajos de Pietro eran muy alabados por los florentinos, un prior del mismo convento de los Jesuitas, muy aficionado al arte, le encargó una Natividad, con los Reyes Magos, en estilo minucioso, para una pared del primer claustro. Esta obra está finamente ejecutada y su acabado es perfecto. Contiene gran número de cabezas y no pocos retratos, entre los cuales se encuentra el de Andrea Verrocchio, su maestro. En el mismo patio hizo, sobre los arcos de las columnas, un friso con cabezas de tamaño natural muy bien ejecutadas y entre las cuales se encontraba la del prior, realizada con tal vigor y vivacidad, que muchos de los más diestros artistas la juzgaron la obra maestra de Pietro. En el otro claustro, sobre la puerta que conduce al refectorio, pintó al Papa Bonifacio confirmando el hábito del Beato Giovanni Colombini, e incluyó ocho retratos de frailes y una hermosa perspectiva esfumada, lo cual le valió muchos bien merecidos elogios, pues Pietro prestaba particular atención a esta especialidad. Debajo, en otra escena, comenzó la Natividad de Cristo, con ángeles y pastores, en fresco colorido; y sobre la puerta del oratorio pintó una Virgen con San Jerónimo y el Beato Giovanni: tres medias figuras en un tímpano, tan primorosamente ejecutadas, que fueron consideradas entre sus mejores pinturas murales.

He oído decir que el prior conocía el secreto de la fabricación del azul de ultramar y, como tenía de ese color en cantidad, deseaba que Pietro lo usara a discreción, pero como era tacaño y desconfiado, quería estar presente cuando Pietro lo utilizaba. El pintor, que era un hombre honesto y nunca deseaba lo que no ganaba, tomó a mal esta falta de confianza y resolvió avergonzar al prior. En consecuencia, se procuró una jofaina llena de agua y, cuando hacía paños u otras cosas que se proponía pintar con azul y blanco, pedía constantemente color al prior, quien, como mezquino que era, sacaba poco a poco el ultramar de su bolsa y lo iba poniendo en la vasija cuando había que mezclarlo con agua. Entonces, Pietro empezaba a trabajar y, cada dos pinceladas, enjuagaba el pincel en la jofaina, de suerte que quedaba más color en el agua del que ponía en su trabajo. El prior, al ver cómo desaparecía el caudal de su color y cuán poco progresaba la obra, exclamaba continuamente: «¡Qué cantidad de ultramar consume ese revoque!». «Podéis verlo vos mismo», replicaba Pietro. Cuando se retiraba el prior, Pietro recogía el ultramar que se había asentado en el fondo del recipiente, y, llegado el momento que juzgó oportuno, se lo devolvió al prior diciéndole: «Padre, esto es vuestro. Aprended a confiar en los hombres honestos que jamás engañan a quienes tienen fe en ellos, pero que pueden muy bien, si quieren, engañar a los desconfiados como vos».

Por esta y por otras muchas obras, ganó tanta fama que se vio casi obligado a trasladarse a Siena, donde pintó un magnífico cuadro en San Francisco, y otro en Sant'Agostino, que representa una Crucifixión y algunos santos. Poco después hizo un

San Jerónimo Penitente en la iglesia de San Gallo, de Florencia, el cual se encuentra actualmente en San Jacopo tra' Fossi, lugar donde viven los frailes, cerca de la esquina de los Alberti. Luego ejecutó un Cristo muerto con San Juan y la Virgen, sobre la escalera de la puerta lateral de San Pier Maggiore, y lo hizo tan bien, que a pesar del viento y de la lluvia, conserva su frescura original. Pietro era, sin duda, un hábil colorista, tanto en pintura al fresco como al óleo. De modo que mucho le deben los artistas, ya que gracias a sus obras han adquirido conocimientos. En Santa Croce, en la misma ciudad, pintó una Piedad con un Cristo muerto, y dos figuras maravillosas, notables no tanto por su ejecución cuanto por la manera como los colores al fresco han conservado su vivacidad y frescura. Un ciudadano de Florencia, Bernardino de' Rossi, le encargó un San Sebastián para enviarlo a Francia; le pagó cien escudos de oro y luego vendió el cuadro al rey de Francia por cuatrocientos ducados de oro. En Valle Ombrosa pintó un cuadro para el altar mayor e hizo otro para los cartujos de Pavía. Por encargo del cardenal Caraffa de Nápoles, pintó en el altar mayor del *Piscopio* una Asunción de la Virgen con los apóstoles alrededor del sepulcro; y para el abad Simone de Graziani, de Borgo San Sepolcro, ejecutó en Florencia un gran cuadro que fue trasladado en hombros por mozos de cuerda hasta San Gilio del Borgo, lo cual ocasionó grandes gastos. Para la iglesia de San Giovanni in Monte, en Bolonia, pintó una tabla con algunas figuras de pie y una Virgen en el aire.

Como la fama de Pietro se había propagado en toda Italia y fuera de ella, fue invitado, para su mayor gloria, por el Papa Sixto IV a trasladarse a Roma y trabajar en su capilla⁹³ con otros artistas famosos. Allí hizo un **Cristo entregando las llaves a San Pedro -en que figura Dom Bartolommeo della Gatta, abad de San Clemente de Arezzo-** y también la Natividad y el Bautismo de Cristo, el nacimiento de Moisés y su salvamento por la hija del Faraón. En la pared donde está el altar mayor pintó una Asunción de la Virgen, con un retrato de Sixto IV arrodillado. Pero estas pinturas fueron destruidas, en la época del Papa Pablo III, para dejar lugar al Juicio Final del divino Miguel Ángel. En el palacio del Papa decoró un techo, en la torre de los Borgia, con escenas de la vida de Cristo y follajes en claroscuro, que en su tiempo fueron muy apreciados por su excelencia. En San Marcos de Roma hizo una historia de dos mártires, cerca del Sacramento: son de sus mejores trabajos en dicha ciudad. En el palacio de Sant'Apostolo, pintó una galería y otras habitaciones para Sciarra Colonna, obras por las cuales obtuvo gran cantidad de dinero.

Decidió no permanecer más tiempo en Roma y partió, disfrutando del favor de toda la corte, para regresar a Perusa, su patria. Allí terminó varios cuadros y frescos, particularmente una pintura al óleo de la Virgen y algunos Santos en la Capilla de la Señoría. En San Francesco del Monte pintó dos capillas al fresco, en una de las cuales representó a los Magos ofreciendo sus presentes a Cristo; en la otra hizo el martirio de unos frailes franciscanos que fueron muertos al ir a ver al sultán de Babilonia. En el convento de San Francesco pintó dos tablas al óleo, una Resurrección de Cristo y un San Juan Bautista con otros Santos. En la iglesia de los Servi hizo también dos cuadros, una Transfiguración y la historia de los Reyes Magos, que se encuentra al lado de la sacristía; pero como estas pinturas no tienen la excelencia corriente de las de Piero, se da por seguro que pertenecen a sus primeras obras. En San Lorenzo, catedral de esta ciudad, en la capilla del Crucifijo, hay una Virgen con San Juan y las otras Marías, San Lorenzo, Santiago y otros santos. En el altar del Sacramento, donde se guarda el anillo matrimonial de la Virgen, pintó sus esponsales. Luego, decoró toda la sala de la audiencia del Cambio, representando en las divisiones de la bóveda los siete planetas conducidos en carros tirados por diversos animales, según la antigua costumbre. En la pared opuesta a la puerta de entrada pintó la Natividad y la Resurrección de Cristo y, en

una tabla, un San Juan Bautista en medio de otros Santos. En las paredes laterales representó, en su estilo característico, a Fabio Máximo, Sócrates, Numa Pompilio, Furio Camilo, Pitágoras, Trajano, L. Sicinio, Leónidas Espartano, Horacio Cocles, Fabio, Sempronio, Pericles el Ateniese y Cincinato; y en la otra pared, a los profetas Isaías, Moisés, Daniel, David, Jeremías y Salomón y las Sibilas Eritrea, Libia, Tiburtina, Delfica y otras. Debajo de cada figura puso una inscripción apropiada. En una ornamentación pintó su retrato, que parece vivo y lo firmó de esta suerte:

*Petrus Perusinus egregius pictor.
Perdita si fuerat, pingendo hic retulit artem:
Si nunquam inventa esset hactenus, ipse dedit
Anno Salutis M. D.*⁹⁴

Esta hermosa obra fue más alabada que todas cuantas Pietro ejecutó en Perugia, y hoy es altamente valorada por los habitantes de esa ciudad, en memoria de su gran compatriota. En la capilla principal de San Agostino pintó una gran tabla encerrada en un rico marco, en cuyo anverso se ve a San Juan Bautista bautizando a Cristo; en el reverso, vale decir en la cara que mira al coro, está la Natividad con las cabezas de algunos Santos. La *predella* contiene algunas escenas con pequeñas figuras, muy cuidadosamente terminadas. En la misma iglesia, en la capilla de San Nicolás, hizo un cuadro para Messer Benedetto Calera. Luego regresó a Florencia, donde ejecutó, para los monjes de Cestello, un San Bernardo en una tabla, y en la sala capitular una Crucifixión, la Virgen, San Benito, San Bernardo y San Juan. En San Domenico de Fiesole, del lado derecho de la segunda capilla, hay una Virgen con tres figuras, una de las cuales, un San Sebastián, es absolutamente admirable.

Pietro trabajaba tanto y tenía tan numerosos encargos, que a menudo se repetía y su concepción del arte se había convertido hasta tal punto en manera, que hacía todas las figuras parecidas. Cuando surgió Miguel Ángel Buonarroti, Pietro estaba ansioso por ver sus figuras, tan alabadas por los artistas. Al advertir que la grandeza de su propia fama, ganada con tantos esfuerzos, corría riesgo de eclipsarse, trató de mortificar con palabras hirientes a aquellos que trabajaban. Por esto mereció que Miguel Ángel lo calificara públicamente de artista grosero, aparte de otras ofensas que le hicieron los artistas. Pietro no pudo tolerar semejante insulto y ambos ventilaron el asunto ante el Tribunal de los Ocho, pero Pietro se hizo muy poco honor con ese pleito.

Entre tanto, la Orden de los Servitas de Florencia deseaba que los cuadros para su altar mayor fueran ejecutados por algún maestro famoso y, como Lionardo había partido para Francia, se confió la obra a Filippino⁹⁵. Mas, cuando Filippino había realizado la mitad de una de las dos pinturas destinadas al altar, pasó a mejor vida y los frailes encomendaron la terminación de la obra a Pietro, en quien tenían gran confianza. Filippino había terminado el Descendimiento de Cristo, con Nicodemo sosteniendo el cuerpo; Pietro hizo la Virgen desmayada y otras figuras. La obra consistía en dos cuadros, uno vuelto hacia el coro de los frailes y el otro hacia el cuerpo de la iglesia. El Descendimiento debía colocarse detrás del coro y la Asunción delante. Pero esta obra resultó tan mediocre, que fue menester alterar su disposición y se puso el Descendimiento en el frente y detrás la Asunción. Luego, ambas fueron removidas para dar lugar al tabernáculo del Sacramento y colocadas en otros altares, conservándose solamente seis partes de la obra que incluye algunos santos en nichos pintados por Pietro. Se cuenta que cuando se descubrió esta pintura fue severamente criticada por los nuevos artistas, particularmente porque Pietro había repetido figuras que ya había usado. Aun sus amigos declararon que no se había tomado grandes molestias sino que

había abandonado el buen método de trabajar, sea por avaricia o para ganar tiempo. Pietro contestaba: «He hecho las figuras que antes alababais y que os proporcionaban gran placer. Si ahora no os satisfacen y no las alabáis ¿cómo puedo evitarlo?». Mas ellos lo atacaron agriamente en sonetos y epigramas.

En consecuencia, Pietro, ya anciano, abandonó Florencia y regresó a Perusa, donde realizó algunos frescos en San Severo, monasterio de la orden de los Camaldulenses. Allí, su joven discípulo, Rafael de Urbino, hizo algunas figuras, de las cuales hablaremos en su *Vida*. Pietro trabajó también en Montone, La Fratta y muchos otros lugares de los alrededores de Perusa, especialmente en Santa Maria degli Angeli, de Asís, donde pintó al fresco un Cristo en la Cruz y otras figuras en la pared detrás de la capilla de la Virgen, la cual comunica con el coro de los frailes. En la iglesia de San Piero, en la abadía de los monjes negros de Perusa, pintó en el altar mayor un gran cuadro de la Ascensión, con los apóstoles abajo, mirando hacia el cielo. La peana contiene tres escenas ejecutadas con gran diligencia, particularmente los Magos, el bautismo y la resurrección de Cristo, y toda la obra ha sido realizada con tanto empeño, que es la mejor pintura al óleo de Pietro que se encuentra en dicha ciudad. En Castello della Pieve comenzó un fresco sumamente importante, pero no lo terminó. Cuando iba de Castello a Perusa o volvía, como no confiaba en nadie, solía llevar su dinero consigo, pero unos hombres lo acecharon en un paso y lo robaron. Logró que le perdonaran la vida y luego, ayudado por sus numerosos amigos, recobró gran parte de su dinero, aunque su aflicción por semejante pérdida lo puso al borde de la muerte.

Pietro no era religioso y jamás quiso creer en la inmortalidad del alma, negándose obstinadamente, con palabras propias de su cerebro de pórvido, a atender todas las buenas razones. Sólo confianza en los bienes territoriales y hubiera hecho cualquier cosa por el dinero. Obtuvo grandes riquezas y construyó y compró casas en Florencia. En Perusa y Castello della Pieve adquirió muchas propiedades. Contrajo matrimonio con una hermosa joven, que le dio varios hijos, y le gustaba que vistiera bien, tanto dentro como fuera de su casa, y se dice que a menudo él mismo la arreglaba. Habiendo alcanzado una edad bastante avanzada, Pietro murió a los setenta y ocho años en Castello della Pieve, donde fue sepultado con grandes honores en 1524.

Pietro formó en su estilo a muchos artistas, pero uno sobrepujo sobremanera a los demás, y, habiéndose dedicado por entero al honroso estudio de la pintura, superó en mucho a su maestro. Fue el maravilloso Rafael Sanzio de Urbino, que trabajó durante muchos años con Pietro, junto con su padre, Giovanni de' Santi. Pinturicchio, pintor de Perusa, también fue discípulo suyo y siempre conservó el estilo de Pietro, como lo hemos señalado en su *Vida*.

Otro discípulo fue Rocco Zoppo, pintor de Florencia, de quien Filippo Salviati posee una Virgen muy hermosa que, en verdad, fue terminada por Pietro. Rocco pintó muchas Vírgenes y algunos retratos que no es menester citar, salvo los que hizo de Girolamo Riario y de F. Pietro, cardenal de San Sixto, en la Capilla Sixtina, en Roma. Otro discípulo de Pietro fue Montevarchi, quien pintó muchas escenas en San Giovanni di Valdarno, de las cuales la más notable es la historia del milagro de la leche. También dejó una serie de pinturas en Montevarchi, su ciudad natal. Gerino de Pistoia también fue alumno de Pietro, con quien permaneció durante un tiempo. Lo hemos citado en la *Vida del Pinturicchio*, así como a Baccio Ubertino de Florencia, hábil dibujante y colorista, a quien Pietro utilizó mucho. En nuestro Libro hay un dibujo a pluma, de su mano, que representa un Cristo en la Columna. Es una obra muy encantadora.

Francesco, llamado el Bacchiacca, hermano de dicho Baccio y también discípulo de Pietro, era un hábil maestro en las figuras de pequeño tamaño, como se ve en muchas de sus obras que se encuentran en Florencia, especialmente en las casas de Gio Maria Benintendi y de Pier Francesco Borgherini. El Bacchiacca era aficionado a pintar grotescos, y para el duque Cosme hizo un libro de estudios lleno de animales raros y plantas dibujadas del natural, que se consideraban muy hermosas. Asimismo dibujó cartones para muchas tapicerías que luego tejió en seda el maestro Giovanni Rosto, flamenco, para las habitaciones del palacio de Su Excelencia.

Otro discípulo de Pietro, Juan el Español, llamado El Spagna, fue el mejor colorista de todos los seguidores de Perugino. Hubiera permanecido en Perusa después de la muerte de Pietro de no ser por la envidia de los pintores del lugar, que odiaban a los extranjeros, lo cual le obligó a retirarse a Spoleto donde, por su bondad y habilidad, obtuvo como esposa a una dama de sangre noble y fue elegido ciudadano del lugar. Allí realizó muchas obras, como en todas las demás ciudades de Umbría. En Asís pintó el retablo en la capilla de Santa Catalina, en la iglesia inferior de San Francisco, por encargo del cardenal español Egidio, e hizo otro en San Damiano. En la capillita de Santa Maria degli Angeli, donde murió San Francisco, pintó algunas medias figuras de tamaño natural, principalmente algunos compañeros del Santo y otros Santos, llenos de vida, como fondo para una estatua de San Francisco.

Pero el mejor maestro, entre dichos alumnos de Pietro, fue Andrea Luigi de Asís, llamado l'Ingegno, quien en su temprana juventud rivalizó, siendo discípulo de Pietro, con el mismo Rafael de Urbino, pues el maestro lo empleaba en todas sus obras más importantes, tales como las de la sala de audiencia del Cambio de Perusa donde hay varias hermosas figuras de su mano; las que hizo en Asís y, por último, las que realizó en la Capilla Sixtina, en Roma. En todas estas pinturas, Andrea prometía sobrepasar de lejos a su maestro. Y sin duda hubiera sido así, pero la fortuna, que parece irritarse contra los buenos comienzos, le impidió alcanzar la perfección, pues fue atacado por una enfermedad en los ojos que lo volvió totalmente ciego, con gran pesar de todos los que lo conocían. Cuando el Papa Sixto, muy amigo de los talentos, se enteró de tan lamentable desgracia, ordenó a su administrador pagarle una pensión anual durante toda su vida. Esto se hizo hasta que Andrea murió, a la edad de ochenta y seis años.

Otros discípulos de Pietro, nacidos en Perusa como él, fueron Eusebio San Giorgio, que pintó el cuadro de los Magos en San Agostino; Domenico di Paris, que hizo muchas obras en Perusa y en sus alrededores, secundado por Orazio, su hermano; Giannicola⁹⁶, que pintó un Cristo en el Huerto, en San Francesco, la composición de Todos los Santos en la capilla de los Baglioni, en San Domenico, y asimismo algunas escenas al fresco sobre la vida de San Juan Bautista, en la capilla del Cambio; Benedetto Caporali o Bitti, la mayoría de cuyas pinturas se encuentran en Perusa, su ciudad natal, y que también practicó la arquitectura, arte en que produjo muchas obras. Benedetto escribió un comentario sobre Vitruvio, que todos pueden leer, pues está impreso, y fue seguido en estos estudios por su hijo Giulio, pintor de Perusa. Pero ninguno de estos numerosos discípulos igualó a Pietro en diligencia, en gracia del colorido, o en su estilo, que tanto agradó en su época, que muchos vinieron de Francia, España, Alemania y otros países para aprenderlo. Como dije, se había organizado todo un comercio con las obras de Pietro antes del advenimiento del estilo de Miguel Ángel, a quien mostró la verdad y los buenos métodos del arte, y los llevó a la perfección que describiremos en la tercera parte, donde se tratará de la excelencia y perfección de las artes, mostrando cómo los artistas que trabajan y estudian con constancia, y no caprichosamente o a tontas y a locas, dejan obras que les reportan fama, riqueza y amigos.

Bernardino Pinturicchio Pintor (Edición “Torrentina” de 1550)

Muchos reciben favores de la fortuna sin tener talento, y algunos más, que lo tienen, los persigue la mala suerte, la cual reconoce seguramente como hijos a quien dependen solamente de ella sin tener ninguna cualidad, y se complace en subir el escaso valor de algunos que sin sus favores no serían ni tan siquiera conocidos; como le ocurrió a Pinturicchio. Hizo muchas obras pero con la ayuda de otros, alcanzando más fama de la que merecía. Siendo, que tomó gran experiencia haciendo obras grandes y con gran número de ayudantes, pues estuvo en su juventud en muchos trabajos con el maestro Pietro, que le ayudaba dándole un tercio de las ganancias. En la iglesia de San Francisco de Siena pintó para el cardenal Piccolomini, el sobrino del papa Pío III, en el altar una tabla con el Parto de la Virgen; y en Roma hizo varias habitaciones para el mismo pontífice. Lo llamaron desde Siena, donde pintó la biblioteca que construyó Pío II en el Duomo de esa ciudad. Siendo aún un muchacho Rafael de Urbino, que había aprendido también con Pietro; lo llevó a Siena y allí Rafael, que tenía cogido perfectamente el estilo del maestro, realizó todos (no es cierto) los bocetos de las escenas que adornan la biblioteca. Uno de éstos puede verse todavía hoy en Siena. Pinturicchio se ayudó de muchos aprendices en esta obra, todos alumnos de Pietro. Creciendo su fama fue adorado por el pueblo, siendo que lo llamaron a Roma el papa Alejandro VI, pintó en el palacio todas las habitaciones que tomó para residir, y la torre Borgia, donde decoró una estancia con temas de artes liberales y enyesó las bóvedas con relieves de oro, todo llevado con grandes gastos. Retrató la cabeza del papa Alejandro en el dintel de la puerta de una estancia en Giulia Farnese debajo de otra de la Virgen María. Tenía por costumbre ponerles a las figuras que pintaba adornos dorados con relieves para gustar a los poco entendidos en arte dándoles mayor resplandor y vistosidad, cosa muy vulgar en pintura. Y, habiendo hecho en las estancias una historia de Santa Catalina, a las figuras les hizo un relieve en los arcos de modo que estando las figuras dentro, las de delante tienden más a disminuir, que las que en están segundo plano que parecen crecer, herejía grandísima en nuestro arte.

En Castel Sant'Angelo hizo muchísimas estancias con grutescos, y en el torreón de abajo del jardín, hizo una historia del Papa Alejandro. Le hizo llegar una tabla de una Asunción a Nápoles a Monte Oliveto a Paolo Tolosa. Hizo muchísimas obras por toda Italia; pero no se las puede dar por buenas, en la práctica, guardaré silencio sobre ellas. Vivió desahogadamente, y porque le decían que trabajaba poco en el arte, decía que el principal relieve que daba un pintor a las figuras, era el tenerlo, sin deberlo ni a príncipes ni a nadie. Trabajó aún en Perugia y en Araceli pintó la capilla de San Bernardino; y en Santa María de Popolo hizo dos capillas y el ábside de la capilla principal. Siendo que había llegado a la edad de 59 años le fue encargado un trabajo para el convento de San Francisco en Siena, donde los monjes lo alojaron como dijo él, la sala sin muebles dejando un arca vieja que no consintieron sacar. Pero por lo raro y extravagante y el ruido que hizo muchas veces, los frailes determinaron sin remedio echarle del convento, pero sucedió para fortuna de los frailes que rompiéndose una viga en el momento de echarlo cayeron quinientos ducados de oro. Quedando tan a disgusto Pinturicchio y afligido por la suerte de los frailes, que estando trabajando en la obra se sumió en la melancolía que no podía pensar sino en su suerte, y del disgusto se murió. Debíó hacer esas pinturas hacia el año 1513.

Tuvo de amigo y compañero a Benedetto Buonfiglio pintor perugino, con quien trabajó muchas cosas en Roma en el palacio del papá, y en Perugia su patria hizo la capilla de la Señoría. También tuvo como íntimo amigo suyo y con quien trabajó a

Gerino Pistolese, el cual también fue discípulo de Piero Perugino, diligente con los colores e imitador de la manera de Pietro su maestro, con quien trabajó hasta el final de sus días, y con el Pinturicchio juntos impulsó muchas cosas. En Pistoia su patria, también hizo obras, pero no muchas, porque marchó al Borgo del Santo Sepulcro donde hizo una tabla al óleo a la Cofradía del buen Jesús en dicha ciudad, con una Circuncisión, donde puso mucho tesón y diligencia. En el mismo lugar en una ermita pintó una capilla al fresco, y en el Tíber en la carretera que va a Anghiari, hizo una otra capilla al fresco para la comunidad, y en este mismo lugar en la Abadía de monjes de Camaldoli consagrada a San Lorenzo. Vivió tanto tiempo por allí que casi la tuvo como patria suya. Fue persona mezquina en las cosas del arte, y que tardaba mucho y con enorme trabajo las obras, que apenas lograba terminar su trabajo y lo de los demás. Sus pinturas se hicieron alrededor de 1508.

Luca Signorelli, pintor de Cortona

Luca Signorelli, excelente pintor, de quien debemos hablar ahora, siguiendo el orden cronológico, fue en su tiempo considerado tan famoso en Italia, y sus obras fueron tan altamente valoradas que superó a cualquier otro maestro, no importa de qué período; pues mostró la manera de representar en pintura las figuras desnudas de suerte que parecían vivas, haciendo uso de destreza y arte. Fue alumno de Pietro del Borgo a San Sepulcro¹⁰⁹ y en su juventud se esforzó por igualar y aun sobrepasar a su maestro. Cuando estaba trabajando en Arezzo con éste, y viviendo con su tío Lazzaro Vasari, como se ha dicho, imitó tan bien el estilo de Pietro, que era casi imposible distinguir alguna diferencia entre las obras de uno y otro. Sus primeros trabajos los realizó en San Lorenzo de Arezzo, donde decoró con frescos la capilla de Santa Bárbara, en 1472, y pintó al óleo sobre tela el estandarte llevado en las procesiones por la compañía de Santa Catalina; también hizo el de la Trinità, que más parece obra de Pietro del Borgo, que suya. En la misma ciudad, en Sant'Agostino, hizo la tabla de San Nicolás de Tolentino, con hermosas y pequeñas escenas ejecutadas con buen dibujo e inventiva. En la capilla del Sacramento, en el mismo lugar, hizo dos Ángeles al fresco. En la capilla de los Accolti, en la iglesia de San Francesco, hizo para Messer Francesco, doctor en leyes, su retrato y los de algunos miembros de su familia. En esta obra hay un admirable San Miguel pesando almas, que muestra la capacidad de Luca, por el brillo de las armas, los reflejos, y toda la pintura en general. San Miguel sostiene una balanza en cuyos platillos oscilan desnudos hermosamente escorzados. Entre otras cosas hay una figura desnuda ingeniosamente transformada en un demonio, mientras un lagarto lame la sangre que fluye de su herida. Hay también una Virgen con el Niño, San Esteban, San Lorenzo y Santa Catalina, dos ángeles que tocan, uno el laúd y otro un rabel, estando estas figuras muy bien logradas, especialmente los pliegues de los paños y los maravillosos adornos. Pero lo más notable es la *predella*, llena de pequeñas figuras que representan a los frailes de Santa Catalina. En Perusa, Luca hizo muchas obras, entre otras una tabla en la Catedral, por encargo de Messer Jacopo Vannucci, de Cortona, obispo del lugar, con Nuestra Señora, San Onofrio, San Herculano, San Juan Bautista y San Esteban y un hermoso Ángel pulsando el laúd. En Volterra pintó al fresco, sobre el altar de un oratorio en San Francesco, una Circuncisión de Cristo, considerada muy notable, aunque la figura del Niño, estropeada por la humedad, fue restaurada por Sodoma, que empeoró el original. En verdad, a veces es preferible conservar algo

destruidas las obras de los hombres famosos que hacerlas retocar por artistas inferiores. En Sant'Agostino, en la misma ciudad, pintó al temple una tabla con una peana de pequeñas figuras representando escenas de la Pasión de Cristo, la cual es considerada extraordinariamente hermosa. Para los señores de Monte de Santa María pintó un Cristo muerto y una Natividad en San Francesco, Città di Castello, y otra tabla con un San Sebastián en San Domenico. En Santa Margherita de Cortona, su ciudad natal, en la casa de los frailes descalzos, pintó un Cristo muerto, una de sus obras más bellas, y para la Compañía de Jesús, en la misma ciudad, hizo tres tablas; es maravillosa la que está cerca del altar mayor, la cual representa a Cristo dando la comunión a los Apóstoles mientras Judas guarda la Hostia en su escarcela. En la iglesia parroquial, ahora llamada Vescovado, pintó al fresco en la capilla del Sacramento algunos profetas de tamaño natural, y alrededor del tabernáculo, unos ángeles desplegando un pabellón; a ambos lados puso a San Jerónimo y Santo Tomás de Aquino. En el altar mayor de esta iglesia hizo una hermosa Asunción y dibujó la vidriera para el rosetón principal, ejecutada luego por Stagio Sassoli de Arezzo. En Castiglione Aretino pintó un Cristo muerto con las Marías sobre la capilla del Sacramento, y en San Francesco di Lucignano, las puertas de un armario en que se guarda un árbol de coral con una cruz en la cúspide. Para la capilla de San Cristofano, en Sant'Agostino de Siena, hizo una tabla con varios santos en torno a San Cristóbal, que está ejecutado en relieve. De Siena se trasladó a Florencia para ver las obras de los maestros de su tiempo y del pasado. Aquí pintó sobre tela algunos dioses desnudos, por encargo de Lorenzo de Médicis, los cuales fueron muy elogiados, y un cuadro con Nuestra Señora y dos profetas de pequeño tamaño; este último se encuentra actualmente en Castello, en la *villa* del duque Cosme. Luca regaló ambas obras a Lorenzo, quien jamás quiso que nadie le aventajara en liberalidad y magnificencia. También pintó en un cuadro redondo una Virgen bellísima, que se encuentra actualmente en la sala de audiencia de los capitanes del Partido Güelfo. En Chiusuri, Siena, en la casa principal de los monjes de Monte Oliveto, pintó en un costado del claustro once escenas de la vida y obras de San Benito. Desde Cortona envió algunas de sus obras a Montepulciano, y para Foiano hizo la tabla que está sobre el altar mayor de la Pieve; envió otras a Valdichiana. **En la Madonna, iglesia principal de Orvieto, terminó la capilla comenzada por Fra Giovanni da Fiesole, representando todas las escenas del fin del mundo con curiosa y fantástica imaginación: ángeles, demonios, ruinas, terremotos, incendios, milagros del Anticristo, muchas otras cosas por el estilo y, además, desnudos, escorzos y un sinnúmero de hermosas figuras, en cuyos rostros se pinta el terror de ese postrer y tremendo día.** De esta suerte abrió el camino para sus sucesores, quienes encontraron salvadas las dificultades que presenta esta manera. Por ello no me extraña que los trabajos de Luca fueran siempre altamente alabados por Miguel Ángel, quien, para su divino Juicio Final de la Capilla, se inspiró en parte en la obra de Luca, en cosas tales como ángeles, demonios y la disposición de los cielos, y otros detalles en los cuales, como todos pueden ver, siguió los pasos del pintor de Cortona. **En esta obra, Luca introdujo muchos retratos de amigos, incluso el suyo y los de Niccolò, Paolo y Vittellozzo Vitelli, Giovan Paolo y Orazio Baglioni, y otros** cuyos nombres ignoro. En la sacristía de Santa María de Loreto pintó al fresco a los cuatro Evangelistas, los cuatro Doctores y otros santos, que son muy hermosos, por lo cual fue generosamente recompensado por el Papa Sixto.

Se cuenta que un hijo suyo, de rostro y figura sumamente hermosos, a quien amaba mucho, fue asesinado en Cortona; y Luca, con extraordinaria fortaleza, sin derramar una lágrima, lo desnudó y dibujó para poder contemplar siempre en esta obra de sus manos lo que la Naturaleza le había otorgado y la Fortuna enemiga le arrebató.

Llamado por el Papa Sixto para trabajar con otros pintores en la capilla del palacio, hizo dos escenas que se consideran entre las mejores, una de las cuales representa a Moisés entregando su testamento a los hebreos después de haber visto la Tierra de Promisión; la otra muestra su muerte.

Finalmente, después de trabajar para casi todos los príncipes de Italia, anciano ya, regresó a Cortona, donde pasó sus últimos años trabajando más por placer que por cualquier otra cosa, como si no pudiera permanecer ocioso después de haber consumido su vida en el trabajo. En esta época pintó una tabla para las monjas de Santa Margherita de Arezzo, y otra para el oratorio de San Girolamo, parte de la cual fue pagada por Messer Niccolò Gamurrini, doctor en leyes y auditor de la Rota, que está retratado de rodillas ante la Virgen, a quien lo presenta San Nicolás. También están representados San Donato y San Esteban y, más abajo, San Jerónimo desnudo y David cantando con un salterio. Asimismo, hay dos profetas que, a juzgar por los pergaminos que tienen en sus manos, discuten acerca de la Concepción. Esta obra fue trasladada a hombro por los miembros de esa Compañía desde Cortona hasta Arezzo, y Luca, aunque anciano, quiso asistir a la colocación de la misma. Durante su estada en la ciudad, deseó volver a visitar a sus parientes y amigos. Se hospedó en la casa de los Vasari, siendo yo un niño de ocho años, y recuerdo al bondadoso anciano, tan gracioso y fino, que cuando oyó decir al maestro que me enseñaba las primeras letras que yo, en la escuela, sólo me ocupaba en dibujar figuras, se volvió hacia mi padre diciéndole: «Antonio, si no quieres que Giorgino se convierta en un inútil, hazle estudiar dibujo; pues aunque estudie las letras, el dibujo sólo puede serle útil y darle honor y placer, como a todos los hombres de bien». Luego, dirigiéndose a mí, dijo: «Estudia, pequeño pariente». Habló de muchas otras cosas, que no repetiré, pues sé que no he realizado, ni remotamente, las esperanzas que el buen viejo puso en mí. Al saber Luca que yo sufría de fuertes hemorragias nasales, las cuales a menudo me producían desvanecimientos, me puso con mucha ternura un amuleto en el cuello. Eternamente me quedará grabado este recuerdo de Luca.

Una vez colocada la pintura, Luca regresó a Cortona, acompañado en gran parte del camino por ciudadanos, amigos y parientes, como lo merecía su gran talento, pues siempre vivió más bien como un gran señor y caballero respetado que como un pintor.

En esta época, Benedetto Caporali, pintor de Perusa, había construido un palacio para Silvio Passerini, cardenal de Cortona, a media milla de la ciudad. Como Benedetto era aficionado a la arquitectura, había escrito anteriormente un comentario sobre Vitruvio. El cardenal deseaba que se decorara todo el palacio, y Benedetto comenzó a trabajar con la ayuda de Maso Papacello de Cortona, su discípulo (que también había estudiado bajo la dirección de Giulio Romano, como se dirá) y de Tommaso, y otros alumnos y garzones y pintó casi todo al fresco. Pero el cardenal deseaba tener alguna pintura de Luca, quien, viejo y paralítico como estaba, pintó al fresco la pared del altar en la capilla del palacio, donde representó a San Juan bautizando al Salvador. No pudo terminarlo, pues murió cuando aún estaba trabajando en él, a la edad de ochenta y ocho años. Luca era un hombre de excelentísimo carácter, sincero y cordial con sus amigos, gentil y agradable en la conversación, cortés con quienes necesitaban sus servicios y buen maestro para sus discípulos. Vivió magníficamente y le gustaba vestir bien. Pondré fin a esta segunda parte de las *Vidas* con la muerte de Luca, que ocurrió en el año 1521, pues es el hombre que, por su conocimiento del dibujo, y especialmente de los desnudos, por la gracia de su ingenio y la composición de sus pinturas, preparó el camino para la perfección final del arte, seguido por la mayoría de los artistas de quienes trataremos ahora y que hicieron culminar el arte.

Leonardo da Vinci, pintor y escultor florentino

Los cielos suelen derramar sus más ricos dones sobre los seres humanos - muchas veces naturalmente, y acaso sobrenaturalmente-, pero, con pródiga abundancia, suelen otorgar a un solo individuo belleza, gracia e ingenio, de suerte que, haga lo que haga, toda acción suya es tan divina, que deja atrás a las de los demás hombres, lo cual demuestra claramente que obra por un don de Dios y no por adquisición de arte humano. Los hombres vieron esto en Lionardo da Vinci, cuya belleza física no puede celebrarse bastante, cuyos movimientos tenían gracia infinita y cuyas facultades eran tan extraordinarias que podía resolver cualquier problema difícil que su ánimo se planteara. Poseía gran fuerza personal, combinada con la destreza, y un espíritu y valor invariablemente regios y magnánimos. Y la fama de su nombre se propagó a tal punto, que no sólo fue celebrado en su tiempo, sino que su gloria aumentó considerablemente luego de su muerte.

Este maravilloso y celestial Lionardo era hijo de Piero da Vinci. Hubiera obtenido grandes beneficios de sus estudios de ciencias y letras si no hubiese sido caprichoso y voluble, pues comenzaba a estudiar muchas cosas y luego las abandonaba. Así, en aritmética, durante los pocos meses que la estudió, realizó tales progresos que a menudo confundía a su maestro, suscitándole continuamente dudas y dificultades. Se consagró por un tiempo a la música y pronto aprendió a tocar la lira. Y como estaba dotado de un espíritu elevado y exquisito, podía cantar e improvisar divinamente. Empero, aunque estudió tantas cosas, jamás descuidó el dibujo y el modelado, pues eso, más que cualquier otra cosa, era lo que excitaba su fantasía. Cuando Ser Piero lo advirtió, conociendo el elevado ingenio del muchacho, tomó un día sus dibujos y los llevó a Andrea del Verrocchio, que era íntimo amigo suyo, y le preguntó si Lionardo podía hacer algo dedicándose al arte. Andrea, asombrado ante estos precoces esfuerzos, aconsejó a Ser Piero que hiciera estudiar al niño. De este modo decidió que su hijo iría al taller de Andrea. Lionardo lo hizo de buena gana y no se ejercitó en un solo oficio, sino en todos aquellos en que intervenía el dibujo. Dotado de una inteligencia divina y maravillosa, y por ser excelente geómetra, no sólo trabajó en escultura, haciendo con barro algunas cabezas de mujeres sonrientes, que fueron vaciadas en yeso, y también cabezas de niños, que parecían ejecutadas por un maestro, sino que preparó muchos planos y elevaciones de arquitecturas, y fue el primero, a pesar de ser tan joven, que propuso la canalización del Arno desde Pisa hasta Florencia. Diseñó molinos, batanes y otras máquinas hidráulicas, y como quiso que la pintura fuese su profesión, estudió dibujo del natural. A veces hacía modelos de figuras en arcilla, las vestía con blandos trapos, cubiertos de barro, y luego las dibujaba pacientemente sobre finas telas de batista o lino, en negro y blanco con la punta del pincel. Hacía admirablemente esos dibujos, como puede verse en los que conservamos en nuestro Libro. Asimismo dibujaba sobre papel, tan cuidadosamente y bien, que en finura nadie le igualó jamás. Tengo de su mano una cabeza a lápiz y en claroscuro que es divina. La gracia de Dios dominaba a tal punto su mente, su memoria e intelecto se integraban de tal suerte, y con los dibujos de su mano sabía expresar tan claramente sus ideas, que sus demostraciones eran infalibles, y era capaz de confundir a los más ingeniosos contradictores. Todos los días hacía modelos y proyectos para cortar fácilmente las montañas y horadarlas para pasar de un lado a otro, y por medio de palancas, grúas y montacargas levantar y arrastrar grandes pesos; ideó la manera de vaciar los puertos, y bombas para extraer agua de grandes profundidades, pues su mente jamás descansaba. Pasó mucho tiempo dibujando metódicamente cuerdas anudadas que llenaban un círculo.

De estas difícilísimas composiciones se ve un ejemplo en un grabado muy bello, en cuyo centro se leen las palabras: *Leonardus Vinci Accademia*. Entre esos modelos y proyectos había uno, que mostró varias veces a muchos ciudadanos ingeniosos que a la sazón gobernaban en Florencia, explicando un método para levantar la iglesia de San Giovanni y poner debajo las escaleras, sin que se derrumbara. Argumentaba con tan sólidas razones, que convencía a quienes lo escuchaban; sólo cuando se iba reconocían la imposibilidad de semejante empresa.

Su conversación encantadora ganaba todos los corazones, y aunque nada poseía -por decir así- y trabajaba poco, tuvo criados y caballos, que le gustaban mucho. En verdad, amaba a todos los animales y los domesticaba con gran cariño y paciencia. A menudo, cuando pasaba por los lugares donde se vendían pájaros, los sacaba de sus jaulas y ponía en libertad, y luego pagaba al vendedor el precio exigido. La naturaleza lo había dotado a tal punto, que cuando aplicaba su cerebro o su alma a cualquier cosa, demostraba inigualada divinidad, vigor, vivacidad, excelencia, belleza y gracia. En verdad, su inteligencia del arte le impedía terminar muchas cosas que había comenzado, pues sentía que su mano era incapaz de añadir nada a las perfectas creaciones de su imaginación. Su mente concebía tan difíciles, sutiles y maravillosas ideas, que sus manos, hábiles como eran, jamás podrían expresarlas. Sus caprichos eran tan numerosos, que filosofando acerca de las cosas naturales llegó a entender las propiedades de las hierbas y observó los movimientos del cielo, la órbita de la luna y el curso del sol.

Como dije, Lionardo fue colocado, siendo niño, por Ser Piero en el taller de Andrea del Verrocchio, cuando su maestro pintaba un cuadro de San Juan bautizando a Cristo. En esta obra, Lionardo hizo un ángel que tiene algunas prendas en la mano y, aunque muy joven, lo hizo mucho mejor que las figuras de Andrea. Este último no quiso volver a tocar los colores, mortificado de que una criatura supiera más que él. Luego le encargaron a Lionardo un cartón del Pecado de Adán y Eva en el Paraíso, para una antepuerta de tapicería que se había de tejer en Flandes, en oro y seda, para enviarla al rey de Portugal. Hizo en claroscuro con las luces en albayalde, un prado lleno de vegetación y con algunos animales, insuperable por su perfección y naturalidad. Hay una higuera con las hojas y ramas hechas hermosamente en escorzo y ejecutadas con tanto cuidado, que la mente se turba ante tal despliegue de paciencia. También hay una palmera en que la redondez de las palmas está realizada con maravillosa maestría, debido a la paciencia e ingeniosidad de Lionardo. La tapicería no llegó a ejecutarse y el cartón se encuentra actualmente en Florencia, en la afortunada residencia del magnífico Ottaviano de Médicis, a quien lo obsequió no hace mucho el tío de Lionardo.

Cuentan que estando Ser Piero en su casa de campo, un campesino de su heredad le pidió que hiciera pintar en Florencia una rodela de madera que había cortado de una higuera de su hacienda. Ser Piero consintió con agrado, pues el hombre era muy hábil en la caza de pájaros y en la pesca, y le resultaba muy útil en tales menesteres. En consecuencia, Ser Piero envió el pedazo de madera a Florencia y le pidió a Lionardo que pintara algo en ella, sin decirle a quién pertenecía. Lionardo, al examinar un día la rodela, vio que era torcida, mal trabajada y tosca, pero con la ayuda del fuego la enderezó y luego la entregó a un tornero que, de áspera y grosera que era la volvió lisa y delicada. Luego de enyesarla y prepararla a su manera, Lionardo comenzó a pensar lo que pintaría en ella y resolvió hacer alguna cosa que aterrorizara a todos los que la contemplaran, produciendo un efecto similar al de la cabeza de la Medusa. A una habitación donde sólo él tenía acceso, Lionardo llevó lagartos, lagartijas, gusanos, serpientes, mariposas, langostas, murciélagos y otros animales extraños, con los cuales

compuso un horrible y espantoso monstruo, cuyo ponzoñoso aliento parecía envenenar el aire. Lo representó saliendo de una roca oscura y hendida, vomitando veneno por sus fauces abiertas, fuego por sus ojos y humo por su nariz, de un aspecto realmente terrible y espantoso. Estaba tan absorto en su trabajo, que no advertía el terrible hedor de los animales muertos, pues se abstraía en su amor al arte. Su padre y el campesino ya no preguntaban por el trabajo y, cuando lo hubo acabado, Lionardo hizo saber a Ser Piero que podía mandar a buscar la rodela cuando le pluguiese, pues ya estaba terminada. En consecuencia, una mañana fue Ser Piero a sus habitaciones a buscarla. Cuando llamó a la puerta, le abrió Lionardo y le pidió que esperara un instante; volvió a su pieza, colocó en su caballete la rodela de modo que le diera la luz deslumbrante de la ventana y luego pidió a su padre que entrara. Éste, tomado desprevenido, se estremeció, pues no pensó que fuese la rodela de madera, ni menos que lo que veía estuviese pintado. Y retrocedía asustado, cuando Lionardo lo contuvo, diciéndole: «Esta obra ha servido a su propósito; llévala, pues, ya que ha producido el efecto deseado». Ser Piero pensó que en verdad eso era más que milagroso y elogió calurosamente la idea de Lionardo. Después, calladamente compró a un comerciante otra rodela de madera pintada, con un corazón traspasado por una flecha y la dio al campesino, quien quedóle agradecido por el resto de sus días, mientras que Ser Piero llevó secretamente la obra de Lionardo a Florencia y la vendió por cien ducados a unos mercaderes. Poco tiempo después, fue a parar a manos del duque de Milán, quien la compró por novecientos ducados.

Luego pintó Lionardo una Virgen muy excelente, que más adelante estuvo en poder del Papa Clemente VII. Entre otras cosas, en este cuadro representó una jarra llena de agua y con unas flores maravillosas, sobre las cuales las gotas de rocío se veían más reales que la realidad misma. Para su gran amigo Antonio Segni dibujó un Neptuno sobre papel, con tanto cuidado que parecía vivo. El mar está agitado y su carro es arrastrado por caballos marinos, con sirenas y otros monstruos, los vientos del Sur y hermosas cabezas de divinidades. El dibujo fue regalado por Fabio, hijo de Antonio, a Messer Giovanni Gaddi, con el siguiente epigrama:

*Pinxit Virgilius Neptunum, pinxit Homerus;
Dum maris undisoni per vada flectit equos.
Mente quidem vates illum conspexit uterque
Vincius ast oculis; jureque vincit eos*¹¹⁰.

Después se le ocurrió a Lionardo hacer una cabeza de la Medusa al óleo, con una guirnalda de serpientes; era una idea extraordinaria y fantástica, pero como el trabajo requería tiempo, quedó sin terminar, que era el destino de casi todos sus proyectos. Se encuentra entre los tesoros del palacio del duque Cosme, junto con la cabeza de un ángel que levanta un brazo, en escorzo desde el hombro hasta el codo, mientras el otro brazo descansa en su pecho. Tan maravillosa era la mente de Lionardo, que, deseando que sus pinturas obtuvieran más relieve, se dedicó a lograr sombras más profundas, y buscó los negros más intensos con el fin de volver más claras las luces por contraste. Finalmente hizo tan sombrías sus pinturas, que parecen más bien representaciones de la noche, pues no hay ninguna luz intensa que dé la luminosidad del día. Pero lo hizo con la idea de dar mayor relieve a los objetos y hallar el fin y la perfección del arte.

Lionardo se complacía tanto cuando veía cabezas humanas curiosas, sea por sus barbas o su cabellera, que era capaz de seguir durante un día entero a quienquiera le hubiese llamado la atención por este motivo; y adquiría tan clara idea del personaje, que cuando regresaba a su casa podía dibujar la cabeza tan bien como si el hombre hubiera

estado presente. De esta manera llegó a dibujar muchas cabezas de hombres y mujeres y yo poseo varios de estos dibujos a pluma en mi Libro tantas veces citado. Entre ellas está la cabeza de Amerigo Vespucci, hermoso anciano, dibujada con carbón, y la de Scaramuccia, capitán de los gitanos, que luego pasó a poder de Messer Donato Valdambri de Arezzo, canónigo de San Lorenzo, a quien se la había regalado Giambullari. Comenzó un cuadro de la Adoración de los Magos, donde se ven cosas muy hermosas, especialmente las cabezas; esa obra se encontraba en la casa de Amerigo Benci, situada frente a la galería de los Peruzzi, pero quedó sin terminar, como sus otras obras.

Con motivo de la muerte de Giovanni Galeazzo, duque de Milán, y de la ascensión de Ludovico Sforza en el mismo año 1493, Lionardo fue invitado por el duque, con gran ceremonia, a trasladarse a Milán para tocar la lira, cuyo sonido deleitaba particularmente al príncipe¹¹¹. Lionardo llevó su propio instrumento, que él mismo hizo de plata y al que dio la forma de una cabeza de caballo, rara y original idea para que las voces tuvieran mayor sonoridad y resonancia, de modo que superó a todos los músicos reunidos en dicho lugar. Además, fue en su tiempo el mejor improvisador de versos. El duque, cautivado por la conversación y el genio de Lionardo, concibió un extraordinario afecto por él. Le rogó que pintara la Natividad para una tabla de altar, la cual fue enviada por el duque al emperador. Lionardo pintó luego una Última Cena bellísima y milagrosa, para los dominicos de Santa Maria delle Grazie, en Milán, infundiendo a la cabeza de los apóstoles tal majestad y belleza, que dejó la de Cristo sin terminar, pues sintió que no podía darle la celestial divinidad que ésta requería. La obra, dejada en esas condiciones, fue siempre tenida en gran veneración por los milaneses y también por los extranjeros, pues Lionardo representó el momento en que los Apóstoles están ansiosos por descubrir quién de ellos traicionará al Maestro. Todos los rostros expresan el amor, el temor, la ira o el pesar por no poderse interpretar la intención de Cristo, en contraste con la obstinación, el odio y la traición de Judas, al par que toda la pintura, hasta los más pequeños detalles, muestra increíble diligencia: hasta la trama del mantel es tan claramente visible, que la tela misma no parecería más real. Se cuenta que el prior importunaba constantemente a Lionardo para que terminara la obra, juzgando extraño que un artista tuviera que pasarse la mitad del día perdido en sus pensamientos. Hubiera deseado que jamás abandonara el pincel, tal como no descansaban los que cavaban la tierra de la huerta. Al ver que su importunidad no producía efecto, recurrió al duque, quien se vio obligado a llamar a Lionardo para preguntarle acerca de su trabajo, mostrando con mucho tacto que se veía obligado a intervenir a instancias del prior. Lionardo, conociendo la agudeza y discreción del duque, le habló largamente de su pintura, cosa que jamás había hecho con el prior. Discurrió libremente de su arte, y le explicó cómo los hombres de genio están en realidad haciendo lo más importante cuando menos trabajan, puesto que están meditando y perfeccionando las concepciones que luego realizan con sus manos. Agregó que aún faltaba hacer dos cabezas. Una era la de Cristo, para la cual no podía buscar modelo en la tierra, y él se sentía incapaz de concebir la belleza y la gracia celestial de esa divinidad encarnada. La otra cabeza era la de Judas, que también le daba qué pensar, pues no creía poder representar el rostro de un hombre capaz de traicionar a su Maestro, Creador del mundo, después de haber recibido tantos beneficios de él. Pero agregó que en este caso estaba dispuesto a no seguir buscando y que, a falta de algo mejor, haría la cabeza de ese importuno e indiscreto prior. El duque se divirtió enormemente y declaró, riendo, que tenía mucha razón. Entonces el pobre prior, lleno de vergüenza, se dedicó a apremiar a los jardineros y dejó en paz a Lionardo. El artista terminó su Judas, haciéndolo la verdadera imagen de la traición y la crueldad. La cabeza de Cristo quedó inconclusa, como he dicho. La

nobleza de esta pintura, su composición y el cuidado con que estaba terminada, despertaron en el rey de Francia el deseo de llevarse la obra a su patria. En consecuencia, empleó arquitectos para que intentaran armarla con vigas y hierros para transportarla sin peligro, y no reparó en los gastos, tan grande era su deseo. Pero el Rey se vio defraudado porque la pintura estaba hecha en la pared, y así les quedó a los milaneses.

Mientras estaba trabajando en la Última Cena, Lionardo pintó el retrato de Ludovico con Maximiliano, su hijo mayor, en la parte superior del mismo refectorio, donde había una Pasión en el viejo estilo. En el otro extremo pintó a la duquesa Beatrice con Francesco, su otro hijo, que más adelante llegaron a ser duques de Milán. Esos retratos son maravillosos. Cuando estaba ejecutando estas obras, Lionardo propuso al duque erigir un caballo de bronce de proporciones colosales, con el duque montando en él, para perpetuar su memoria. Pero lo comenzó en tal escala, que jamás pudo ejecutarse. Tal es la malignidad del hombre, cuando lo mueve la envidia, que hay quienes creen que Lionardo lo comenzó, como muchas de sus obras, con la intención de no terminarlo, puesto que su tamaño era tan grande que se podían prever las extraordinarias dificultades que surgirían para fundirlo. Y es muy probable que muchos se hayan formado esa opinión, ya que tantos trabajos suyos quedaron inconclusos. Empero, podemos muy bien creer que su grande y extraordinario talento se sentía trabado por ser demasiado temerario, y que la verdadera causa era su afán de progresar de excelencia a excelencia, y de perfección a perfección. Quizá «la obra fue demorada por el deseo», como dice nuestro Petrarca. En verdad, aquellos que han visto el gran modelo en barro hecho por Lionardo, aseguran que jamás contemplaron nada más bello y soberbio. El trabajo se conservó hasta que los franceses llegaron a Milán, conducidos por Luis, rey de Francia, y lo hicieron pedazos. También se perdieron un pequeño modelo en cera, considerado perfecto, y un libro de anatomía del caballo, hecho por él. Más adelante, Lionardo se dedicó con mayor asiduidad aún al estudio de la anatomía humana, ayudando a Messer Marcantonio della Torre, excelente filósofo, quien a la sazón enseñaba en Padua y escribía sobre estas cuestiones y a su vez le prestó ayuda. He oído decir que fue uno de los primeros en ilustrar la ciencia de la medicina, según la doctrina de Galeno, y en revelar secretos de la anatomía, envuelta hasta entonces en las espesas tinieblas de la ignorancia. En esta tarea fue maravillosamente secundado por el ingenio, el trabajo y la destreza de Lionardo, quien hizo un libro de dibujos anatómicos hechos con lápiz rojo y a pluma. Para ello disecó y dibujó con grandísimo cuidado todo el esqueleto, al que agregó todos los nervios y músculos, los primeros ligados al hueso, los segundos que lo mantienen firme y los terceros que lo mueven. Y en las diversas partes escribió notas con curiosos caracteres, usando la mano izquierda y escribiendo al revés, de modo que no se pueden leer los textos sin cierta práctica, salvo mediante un espejo. **Gran parte de las hojas de esta anatomía están en poder de Messer Francesco de Melzo, gentilhombre milanés, que guarda celosamente estos dibujos. En tiempos de nuestro pintor era un niño encantador, por quien Lionardo sentía gran afecto, y en la actualidad es un hermoso y cortés anciano, que posee también un retrato de Lionardo, de feliz memoria.** Quienquiera logre leer estas notas de Lionardo, se sorprenderá al comprobar cuán acertadamente este divino espíritu razonaba sobre las artes, los músculos, los nervios y las venas, con la mayor diligencia en todas las cosas. Un pintor de Milán posee también algunos originales de Lionardo, escritos del mismo modo, que tratan sobre pintura y técnica del dibujo y el color. No hace mucho, este pintor vino a verme a Florencia, pues era su deseo publicar la obra. Luego se trasladó a Roma para hacerla imprimir, mas ignoro con qué resultado¹¹².

Pero, volviendo a las obras de Lionardo, cuando éste se encontraba en Milán, el rey de Francia fue a la ciudad y le pidieron que hiciera alguna cosa curiosa; en consecuencia, hizo un león que caminaba, luego de dar unos pocos pasos, se le abría el pecho y dejaba ver profusión de lirios. En Milán, Lionardo tomó como discípulo a Salai¹¹³, nacido en esa ciudad. Éste era un gracioso y hermoso joven con delicados cabellos rizados, que encantaba particularmente a Lionardo. Le enseñó muchas cosas y retocó cuadros que en Milán se atribuyen a Salai. Cuando el pintor volvió a Florencia se encontró con que los Servitas habían encomendado a Filippino la tabla del altar mayor de la Nunziata. Al saberlo Lionardo, declaró que le hubiera gustado hacer una cosa semejante. Cuando se enteró Filippino, que era muy cortés, renunció a pintarla. Los frailes, deseando que Lionardo realizara la obra, lo alojaron en su casa y le pagaron todos sus gastos y los de su familia. Estuvo mucho tiempo preparando la obra, pero nunca la comenzaba. Finalmente dibujó un cartón de la Virgen, Santa Ana y Cristo, el cual no sólo llenó de admiración a todos los artistas: cuando estuvo terminado y colocado en su lugar, hombres y mujeres, jóvenes y ancianos desfilaron durante dos días para verlo, como se va a las fiestas solemnes, y se maravillaron sobremanera. El rostro de la Virgen manifiesta toda la simplicidad y belleza que puede comunicar la gracia a la Madre de Dios. Se ve en ella la modestia y humildad de una Virgen llena de gozo y contento al contemplar la belleza de su Hijo, al que sostiene tiernamente en su regazo. Mientras lo mira, el pequeño San Juan, a sus pies, acaricia un corderillo y Santa Ana sonríe llena de alborozo, al ver que su progenie terrena se ha vuelto divina; es una concepción digna de la gran inteligencia y genio de Lionardo. Este cartón, como se dirá más adelante, fue llevado a Francia. Lionardo hizo un hermoso retrato de Ginevra, esposa de Amerigo Benci, y luego abandonó el trabajo que le encargaran los frailes, quienes volvieron a llamar a Filippino, el cual no lo pudo terminar, pues a poco murió.

Por encargo de Francesco del Giocondo, Lionardo emprendió el retrato de Mona Lisa, su mujer, y lo dejó sin terminar después de haber trabajado en él cuatro años. Esta obra está ahora en poder del rey Francisco de Francia, en Fontainebleau. Aquella cabeza muestra hasta qué punto el arte puede imitar la naturaleza, pues allí se encuentran representados todos los detalles con gran sutileza. Los ojos poseen ese brillo húmedo que se ve constantemente en los seres vivos, y en torno de ellos están esos rosados lívidos y el vello que sólo pueden hacerse mediante la máxima delicadeza. Las cejas no pueden ser más naturales. Por la manera como salen los pelos de la piel, aquí tupidos y allí ralos, encorvándose según los poros de la carne. La nariz parece viva, con sus finas y delicadas cavidades rojizas. La boca entreabierta, con sus comisuras rojas, y el encarnado de las mejillas no parecen pintados sino de carne verdadera. Y quien contemplaba con atención la depresión del cuello, veía latir las venas. En verdad, se puede decir que fue pintada de una manera que hace temblar y desespera al artista más audaz. Mona Lisa era muy hermosa, y mientras el artista estaba haciendo su retrato empleó el recurso de hacerle escuchar músicas y cantos, y proporcionarle bufones para que la regocijaran, con el objeto de evitar esa melancolía que la pintura suele dar a los retratos que se hacen. La figura de Lionardo tiene una sonrisa tan agradable, que más bien parece divina que humana, y fue considerada maravillosa, por no diferir en nada del original.

La fama de este divino artista creció a tal punto por la excelencia de sus obras, que todos los que se deleitaban con las artes y la ciudad entera quisieron que les dejase alguna memoria suya y le rogaron encarecidamente que pensara en alguna obra decorativa digna de atención por la cual el Estado pudiera adornarse y honrarse con el genio, la gracia y el entendimiento que caracterizaban sus producciones. Por decisión del gonfaloniero y de ciudadanos importantes (y de esto hablaremos más extensamente

en otro lugar) se estaba reconstruyendo la sala del Consejo bajo la dirección de Giuliano San Gallo, Simone Pollajuolo, llamado Cronaca, Miguel Ángel Buonarroti y Baccio d'Agnolo, y habiéndola terminado con gran prisa, se ordenó por decreto público que se encomendara a Lionardo la ejecución de alguna obra hermosa. De esta suerte, Piero Soderini, a la sazón gonfaloniero de Justicia, le encargó la pintura de dicha sala. Entonces Lionardo comenzó por dibujar un cartón en la Sala del Papa, en Santa Maria Novella, con la historia de Niccolò Piccinino, capitán del duque Filippo de Milán.¹¹⁴ Dibujó un grupo de jinetes que combaten por un estandarte, obra maestra por su manera de tratar la refriega, expresando la furia, la ira y el carácter vengativo, tanto de hombres como de caballos; dos de estos últimos, con sus patas delanteras trabadas, están peleando a dentelladas, con no menos ferocidad que sus jinetes, quienes combaten por el estandarte. Un soldado, poniendo su caballo al galope, se ha dado vuelta y, agarrando el asta de la bandera, trata de arrancarla a la fuerza de las manos de otros cuatro, mientras dos la defienden y tratan de cortar el asta con sus espadas; un viejo soldado con un gorro rojo aferra el asta con una mano, al par que grita y blande con la otra un alfanje, amenazando cortar las manos de los otros dos, quienes, rechinando los dientes, hacen lo imposible para defender su estandarte. En el suelo, entre las patas de los caballos, se ven dos figuras en escorzo, trabadas en lucha; mientras un soldado yace por tierra, el otro se le echa encima y alza el brazo cuanto puede para hundir con toda su fuerza el puñal en la garganta de su adversario; este último, forcejeando con las piernas y los brazos, hace tremendos esfuerzos para escapar a la muerte. Los innumerables dibujos que Lionardo hizo para los trajes de los soldados desafían toda descripción, sin hablar de las cimeras y otros ornamentos. Increíble maestría hay en la forma y disposición de los caballos, que supo hacer mejor que cualquier otro maestro, con sus recios músculos y su graciosa belleza. Se dice que para dibujar el cartón hizo una ingeniosa armazón que subía cuando se la apretaba y bajaba cuando se la ensanchaba. Pensando que podía pintar al óleo en la pared, hizo una mezcla tan espesa para el encolado del muro, que cuando empezó su pintura, ésta comenzó a chorrear. Al poco tiempo, Lionardo abandonó la tarea, viendo el trabajo arruinado.

Lionardo tenía alma grande y era generosísimo en todas sus acciones. Se cuenta que una vez que fue al Banco a buscar la asignación mensual que solía recibir de Piero Soderini, el cajero pretendió entregarle unos cartuchos de maravedíes, pero no los quiso recibir, diciendo: «No soy pintor de maravedíes». Cierta vez que Soderini fue acusado de malversación y víctima de murmuraciones, Lionardo, con la ayuda de algunos amigos, reunió dinero y se lo llevó para que lo restituyera, pero Soderini no quiso aceptarlo.

Fue a Roma con el duque Julián de Médicis con motivo de la elección de León X, quien se ocupaba de filosofía y especialmente de alquimia. En el camino hizo una pasta con cera y modeló animales huecos muy livianos que, al soplarlos, volaban por el aire, pero caían en cuanto cesaba el viento. A un curioso lagarto que encontró el viñatero del Belvedere, Lionardo le pegó en el cuerpo escamas de otros lagartos, con una mezcla que contenía mercurio. Las escamas temblaban cuando el animal se movía. Después de ponerle ojos, cuernos y una barba, lo domesticó y lo encerró en una caja. Todos los amigos a quienes se lo mostraba echaban a correr aterrorizados. También solía hacer secar y limpiar las tripas de un capón, volviéndolas tan reducidas que cabían en la palma de la mano. En otra habitación guardaba un fuelle de herrero y con él solía inflar las tripas hasta que llenaban la pieza, que era grande, obligando a los que estaban presentes a refugiarse en un rincón. Hizo muchas locuras como ésta, estudió los espejos y efectuó curiosos experimentos en busca de aceites para pintar y barnices para conservar las obras pintadas.

En esta época pintó para Messer Baldassare Turini de Pescia, datario de León, un cuadrito con la Virgen y el Niño, ejecutado con infinita diligencia y arte. Pero ahora está muy deteriorado, sea por negligencia o a causa de sus numerosas y caprichosas mezclas de preparaciones y colores. En otro cuadro representó a un niño, maravillosamente bello y gracioso. Ambas obras están ahora en Pescia, en poder de Messer Giulio Turini. Se cuenta que habiéndole encargado el Papa una obra, Lionardo se puso a destilar aceites y hierbas para hacer barniz, por lo que el Papa exclamó: «Este hombre jamás hará nada, pues comienza por pensar en el fin de la obra antes de comenarla».

Había gran enemistad entre él y Miguel Ángel Buonarroti. Este último abandonó Florencia a causa de esa rivalidad, y el duque Julián lo excusó, porque había sido llamado por el Papa para hacer la fachada de San Lorenzo. Al enterarse de ello Lionardo, salió para Francia, donde el rey, que tenía obras suyas, quería que le hiciera en pintura el cartón de Santa Ana. Pero Lionardo, según su costumbre, lo entretuvo con palabras mucho tiempo. Finalmente, llegado a viejo, estuvo enfermo muchos meses y, viéndose cercano a la muerte, quiso instruirse en las verdades de la Fe Católica y en nuestra buena y santa religión cristiana. Luego, habiendo confesado y demostrado su arrepentimiento con muchas lágrimas, tomó con gran devoción el Santísimo Sacramento, bajando de su lecho sostenido por sus amigos y sirvientes, pues no podía tenerse en pie. Al llegar el rey, que solía hacerle amistosas visitas, Lionardo se sentó respetuosamente en la cama y comenzó a relatar detalles de su enfermedad y a manifestar cómo había ofendido a Dios y a los hombres por no haber trabajado en su arte como hubiera debido. Le atacó luego un paroxismo, presagio de la muerte, y el rey se acercó y le sostuvo la cabeza para ayudarlo y demostrarle su favor, así como para aliviar su malestar. Entonces el divino espíritu de Lionardo, reconociendo que no podía gozar de mayor honor, expiró en los brazos del rey, a la edad de setenta y cinco años. La pérdida de Lionardo causó extraordinario pesar entre quienes le habían conocido, pues jamás había existido un hombre que diera tanto brillo a la pintura. Con el esplendor y la magnificencia de su porte, confortaba a toda alma triste, y su elocuencia convencía a los hombres con sus razones. Su fuerza era prodigiosa, y con su mano derecha podía doblar el soporte de una campanilla de pared o una herradura como si fuesen de plomo. Sumamente liberal, acogía y ayudaba a cualquier amigo, pobre o rico, siempre que tuviera algún talento y habilidad. Su presencia adornaba y honraba la morada más mísera y desnuda. Por eso Florencia recibió un gran don con el nacimiento de Lionardo, y sufrió una pérdida infinita con su muerte. En el arte de pintar agregó cierta obscuridad a la manera de colorear con óleo, mediante la cual los modernos han dado gran vigor y relieve a sus figuras. Demostró su talento en la estatuaria en tres figuras de bronce que se encuentran sobre la puerta de San Giovanni, del lado norte. Fueron ejecutadas por Giovanni Francesco Rustici, pero bajo la dirección de Lionardo, y son los bronce más bellos por su diseño y general perfección que se han visto hasta ahora. También debemos a Lionardo un gran adelanto en el conocimiento de la anatomía de los caballos y los hombres. Así, por sus dones superiores, aun cuando obraba mucho más de palabra que de hecho, jamás se extinguirá su nombre y fama. En alabanza suya, Messer Giovanni Battista Strozzi escribió:

*Vince costui pur solo
Tutti altri, e vince Fidia e vince Apelle,
E tutto il lor vittorioso stuolo*¹¹⁵.

Giovanni Antonio Boltraffio, de Milán, fue discípulo de Lionardo y hombre muy hábil e inteligente. En el año 1500 pintó para la iglesia de la Misericordia, situada en las

afueras de Bolonia, una tabla al óleo con la Virgen y el Niño, San Juan Bautista, un San Sebastián desnudo y el retrato del donante de rodillas. Puso su firma en esta hermosa obra, agregando que era discípulo de Lionardo. Realizó otras obras en Milán y otros lugares, pero la que acabo de comentar es la mejor de todas. Marco Uggioni¹¹⁶, otro discípulo, pintó en Santa Maria della Pace la Muerte de la Virgen y las Bodas de Caná en Galilea.

Rafael de Urbino, pintor y arquitecto

Cuán generoso y benigno se muestra a veces el cielo al acumular en una sola persona las infinitas riquezas de sus tesoros y todas las gracias y las dotes más raras que en largo plazo suele repartir entre muchos individuos; claramente puede verse en el caso del excelente no menos que gracioso Rafael Sanzio de Urbino, que fue dotado por la naturaleza de toda aquella modestia y bondad que algunas veces se observa en quienes han añadido a cierta humanidad de su temperamento gentil el adorno bellísimo de una agraciada afabilidad, que siempre sabe mostrarse dulce y agradable con toda clase de personas y en todas las circunstancias.

La naturaleza hizo don de ese hombre al mundo cuando, vencida por el arte por mano de Miguel Ángel Buonarroti, quiso ser vencida en Rafael por el arte y, a la vez, por las costumbres. En realidad, la mayor parte de los artistas que habían existido hasta entonces recibieron de la naturaleza una cierta dosis de locura y de salvaje temperamento, lo que, además de tornarlos huraños y caprichosos, había dado ocasión para que en ellos se revelara muchas veces la sombra y la obscuridad de los vicios, en vez de la claridad y el esplendor de aquellas virtudes que hacen inmortales a los hombres. Al contrario, en Rafael resplandecieron todas las virtudes más raras del alma, acompañadas de tanta gracia, saber, belleza, modestia y óptimas costumbres, que hubieran bastado para cubrir cualquier vicio, por grosero que fuese, y toda mancha, aunque grandísima. Puede decirse con certeza que quienes poseen tantas raras dotes como las que se vieron en Rafael de Urbino no son simplemente hombres sino -sea lícito decirlo- dioses mortales, y que quienes dejan en los anales de la fama, aquí entre nosotros, un nombre ilustre mediante sus obras, pueden también esperar que gozarán en el cielo el condigno galardón de sus esfuerzos y sus méritos.

Nació Rafael en Urbino, ciudad conocidísima de Italia, en el año 1483, un Viernes Santo a las tres de la madrugada. Era hijo de Giovanni de' Santi, pintor no muy excelente pero en cambio hombre de buen sentido y capaz de orientar a sus hijos en la recta senda que, para su mala suerte, no le había sido mostrada en su propia juventud. Y como sabía Giovanni cuánto importa criar a los hijos, no con la leche de las nodrizas sino con la de las propias madres, quiso que Rafael -a quien puso en el bautismo este nombre, con feliz augurio- fuera alimentado por su madre, tanto más cuanto que no había tenido otros hijos ni los tuvo después. Y quiso que en sus tiernos años aprendiera, en su propio hogar, las buenas costumbres paternas en vez de acostumbrarse en casas de villanos y plebeyos a crianzas y modales menos gentiles y acaso toscos. Y cuando creció empezó a ejercitarlo en la pintura, viéndolo muy inclinado a ese arte y de bellísimo ingenio. No pasaron muchos años sin que Rafael, niño aún, le prestara gran ayuda en las muchas obras que Giovanni realizó en el estado de Urbino. Finalmente, comprendiendo aquel padre bueno y cariñoso que su hijo poco podía adelantar a su

lado, resolvió ponerlo a estudiar con Pietro Perugino quien, según le habían dicho, ocupaba el primer lugar entre los pintores de su tiempo. Fue, pues, a Perusa, mas no encontró allí a Pietro y, para poder aguardarlo con más comodidad, se puso a pintar algunas cosas en San Francisco. Cuando Pietro regresó de Roma, Giovanni, que era persona cabal y gentil, se hizo amigo suyo y cuando le pareció oportuno le expresó con la mayor habilidad su deseo. Y Pietro, que era muy cortés y se interesaba por los bellos ingenios, aceptó a Rafael. Por consiguiente, Giovanni regresó muy contento a Urbino y, no sin muchas lágrimas de la madre, que amaba tiernamente al niño, llevó a Rafael a Perusa. Allí, viendo Pietro el modo de dibujar del muchacho, así como sus hermosos modales y sus buenas costumbres, formó acerca de él ese juicio favorable que más tarde confirmó el tiempo. Es cosa notabilísima que Rafael, estudiando la manera de Pietro, llegara a imitarlo a tal punto que sus retratos no se distinguían de los originales del maestro, de modo que no se podía determinar con certeza si las pinturas eran suyas o de Rafael. Abiertamente lo demuestran aún hoy en San Francesco de Perusa algunas figuras que pintó al óleo en una tabla para Madonna Maddalena degli Oddi, y que son una Virgen que asciende al cielo y un Cristo que la corona y, debajo, en torno del sepulcro, los doce apóstoles que contemplan la gloria celestial. Al pie de la tabla, en una peana de figuras pequeñas divididas en tres composiciones, están la Anunciación, la Adoración de los Magos y la Presentación a Simeón en el Templo. Esa obra ha sido realizada, por cierto, con extrema prolijidad y quien no fuese entendido en el estilo de Pietro creería firmemente que es de su mano, cuando no cabe duda de que ha sido pintada por Rafael. Después de esta obra, Pietro volvió a Florencia por asuntos suyos y Rafael, saliendo de Perusa, se trasladó con algunos amigos a Città di Castello, donde hizo, a la manera de Perugino, una tabla para Santo Agostino y un Crucifijo en San Domenico. Si no estuviera firmada esta obra, nadie la creería de Rafael, sino de Pietro. En San Francesco, en la misma ciudad, pintó en una tablita el Casamiento de Nuestra Señora, en que se ve con claridad que se ha desarrollado el talento de Rafael y que ya está superando la manera de Pietro, al hacerse más sutil y fino. En esta obra hay un templo en perspectiva, realizado con tanto amor, que causa maravilla ver las dificultades que Rafael se buscaba en tal ejercicio.

Mientras conquistaba grandísima fama pintando en ese estilo, el Papa Pío II había encargado la decoración de la biblioteca de la catedral de Siena a Pinturicchio, el cual, siendo amigo de Rafael y sabiendo que era excelente dibujante, lo llevó a esa ciudad. Rafael le hizo algunos de los dibujos y cartones de esa obra. Pero no continuó trabajando allí porque, como algunos pintores, en Siena, celebraron con grandes alabanzas el cartón que Leonardo da Vinci había ideado para la sala del Papa, en Florencia, representando un grupo bellissimo de jinetes, y también elogiaron unos desnudos, mucho mejores aún, hechos por Miguel Ángel Buonarroti en competencia con Leonardo, Rafael se sintió tan tentado de verlos, por el amor que siempre sintió por la excelencia del arte, que, abandonando la obra que estaba realizando y renunciando a toda comodidad y provecho, se fue a Florencia. Al llegar allá, le gustaron tanto la ciudad como las obras que iba a ver, las cuales le parecieron divinas. Y decidió quedarse por algún tiempo. Trabajó amistad con jóvenes pintores, entre los cuales estaban Ridolfo Ghirlandaio y Aristotile San Gallo, y en Florencia fue muy agasajado, especialmente por Taddeo Taddei¹¹⁹, que siempre quiso tenerlo en su casa y sentarlo a su mesa, pues amaba a todos los hombres de talento. Y Rafael, que era la gentileza misma, para no quedarse atrás en cortesía, le hizo dos cuadros que tienen algo del primer estilo de Perugino y algo del que luego adoptó al desarrollarse, y que es mucho mejor, como se dirá. Esos cuadros aún están en la casa de los herederos de Taddeo. Rafael fue también muy amigo de Lorenzo Nasi y como éste se casó en aquellos días, le

pintó una Virgen entre cuyas piernas está el Niño, a quien San Juan infante ofrece muy contento un pajarito, con mucho regocijo y placer de uno y otro. En la actitud de ambas criaturas hay cierta simplicidad pueril encantadora, y están tan bien dibujadas y coloreadas, que parecen ser de carne viva, y no hechas con lápiz y colores. La Virgen también tiene una actitud llena de gracia y de divinidad, y el terrazo, los fondos y todo el resto de la obra son bellísimos. Este cuadro fue conservado con grandísima veneración por Lorenzo Nasi mientras vivió, tanto en recuerdo de Rafael, por quien tenía viva amistad, como por la dignidad y la excelencia de la obra. Ésta sufrió grave daño en el año 1548, el día 17 de noviembre, cuando un desprendimiento de tierras del monte San Giorgio destruyó las casas de Lorenzo y otras vecinas, inclusive las muy notables y bellas de los herederos de Marco del Nero. Empero, fueron recogidos los pedazos del cuadro entre los escombros y Batista, hijo de Lorenzo, muy aficionado al arte, hizo restaurar la obra del mejor modo posible.

Después de ejecutar esas pinturas, Rafael se vio obligado a salir de Florencia y regresar a Urbino, pues habían muerto su padre y su madre y todas sus cosas quedaron abandonadas. Mientras permaneció en Urbino hizo para Guidobaldo de Montefeltro, entonces capitán de los florentinos, dos pequeñas Vírgenes bellísimas, en su segundo estilo, que hoy están en poder del ilustrísimo y excelentísimo Guidobaldo, duque de Urbino. Para el mismo pintó un cuadrito con Cristo orando en el Huerto, mientras a cierta distancia duermen los tres Apóstoles. Esta pintura está tan acabada, que una miniatura no podría ser ni mejor ni distinta.

Arreglados sus asuntos y realizadas esas obras, Rafael regresó a Perusa, donde hizo, en la iglesia de los Servitas, una Virgen con San Juan Bautista y San Nicolás, que se colocó en la capilla de los Ansidei. En San Severo, pequeño convento de la Orden de los Camaldulenses, en la misma ciudad, pintó al fresco, en la capilla de Nuestra Señora, un Cristo en Gloria, un Dios Padre rodeado de ángeles y seis Santos sentados, tres de cada lado: son San Benito, San Romualdo, San Lorenzo, San Jerónimo, San Mauro y San Plácido. En esta obra, considerada muy bella como pintura al fresco, puso su nombre en letras grandes y muy visibles. Las Damas de San Antonio de Padua, de la misma ciudad, le hicieron pintar en tabla una Virgen en cuyo regazo está -según lo desearon aquellas sencillas y venerables damas- un Jesús vestido; a sus lados se encuentran San Pedro, San Pablo, Santa Cecilia y Santa Catalina. A estas dos santas vírgenes les hizo las expresiones más bellas y dulces y les puso los más variados tocados que pueden verse (lo cual fue cosa rara en aquellos tiempos). Y encima de esta tabla, en una luneta, pintó un Dios Padre bellísimo, mientras ponía en la peana del altar tres composiciones de pequeñas figuras, en que representó a Cristo orando en el Huerto, llevando la Cruz (y allí se ven bellísimos movimientos de los soldados que lo arrastran) y muerto en el regazo de su madre: obra admirable, llena de devoción, muy venerada por aquellas damas y muy alabada por todos los pintores.

No omitiré decir que se advirtió, después de su estada en Florencia, un cambio y embellecimiento de su estilo, debido a que vio allí muchas pinturas de la mano de maestros excelentes. Sus nuevas obras nada tenían que ver con su primera manera, y parecían de la mano de diversos de los pintores más o menos sobresalientes.

Antes de que se fuera de Perusa, Madonna Atlanta Baglioni le pidió una tabla para su capilla de la iglesia de San Francesco, y como Rafael no pudo servirla entonces, le prometió que al regresar a Florencia -adonde se veía obligado a ir por sus asuntos- no dejaría de hacerla. Así, vuelto a Florencia, donde se dedicó con increíble empeño al estudio del arte, hizo los cartones para dicha capilla, con ánimo de ir -como luego lo hizo- en la primera oportunidad a realizar la obra.

En Florencia vivía entonces Agnolo Doni, que era tan prudente en las demás cosas como pródigo cuando se trataba de pinturas y esculturas (si bien las compraba lo más económicamente posible), pues se deleitaba con el arte. Encargó a Rafael su retrato y el de su esposa, que fueron ejecutados tal como se ven en poder de Giovanbattista, su hijo, en la casa que Agnolo edificó, bella y comodísima, en el Corso de' Tintori, cerca de la esquina de los Alberti. Para Domenico Canigiani pintó a la Virgen con el Niño Jesús, que hace fiestas a San Juan. Éste le es presentado por Santa Isabel; ella, mientras lo sostiene, mira con vivacidad a San José, el cual, apoyado con ambas manos en un bastón, inclina la cabeza hacia aquella anciana, como maravillándose y alabando la grandeza de Dios que, siendo tan vieja, le ha concedido un hijito. Y todos parecen asombrarse de ver con cuánto juicio, en tan tierna edad, los dos primos, reverentes, se acarician. Cada toque de color en las cabezas, las manos y los pies de las figuras parece una pincelada de carne, más que un brochazo de maestro pintor.

Estudió el excelentísimo artista, en la ciudad de Florencia, las antiguas obras de Masaccio; y los trabajos de Lionardo y de Miguel Ángel que vio, le hicieron atender con mayor empeño al estudio y, por consiguiente, superarse extraordinariamente en su arte y su estilo. Mientras residió allí, tuvo vinculación estrecha, entre otros, con Fray Bartolomeo de San Marcos, cuyo colorido le gustó mucho y trató de imitar. En cambio, enseñó a aquel buen Padre reglas de la perspectiva que éste no había aprendido hasta entonces.

Pero en el momento en que más lo frecuentaba, fue llamado Rafael a Perusa, donde, en primer lugar, terminó la obra ya mencionada para Madonna Atlanta Baglioni, de la cual había hecho los proyectos en Florencia. En esta divinísima pintura hay un Cristo muerto, conducido a su sepultura; está ejecutado con tanta frescura y tan profundo cariño, que parece hecho hoy. Al componer esta obra, Rafael imaginó el dolor que sienten los más próximos y amantes deudos al enterrar los restos de una persona muy querida, que encarna verdaderamente todo el bien, el honor y el provecho de toda una familia. Allí se ve a Nuestra Señora desmayada, y los rostros de todas las figuras sumidos en el llanto, especialmente el de San Juan, quien, cruzando las manos, inclina la cabeza de tal modo que mueve a compasión al ánimo más duro. En verdad, quien considera la diligencia, el amor, el arte y la gracia de esta obra, tiene gran motivo para maravillarse: deja estupefacto a quien la mira, por la expresión de las figuras, por la belleza de los paños y, en suma, por una extrema perfección que está en todas sus partes.

Concluido este trabajo, Rafael volvió a Florencia, donde los Dei, ciudadanos florentinos, le encargaron una tabla para la capilla de su altar en Santo Spirito. La empezó y llevó a excelente término el esbozo. Y entre tanto hizo un cuadro que se envió a Siena, el cual, al partir Rafael, quedó en poder de Ridolfo del Ghirlandaio para que éste terminara un paño azul que faltaba pintar. Y esto ocurrió porque **Bramante de Urbino, que estaba al servicio de Julio II, por ser compatriota suyo y tener cierto parentesco con Rafael, le escribió diciéndole que había logrado que el Papa, quien acababa de hacer construir unas estancias, le permitiera mostrar su capacidad decorándolas.**

Agradó la propuesta a Rafael, razón por la cual, dejando sus trabajos de Florencia y sin concluir la tabla de los Dei -que quedó en el estado en que la hizo colocar Messer Baldassarre da Pescia en la parroquia de su patria, después de la muerte del pintor- se trasladó a Roma. Llegado allá, encontró que gran parte de las cámaras del palacio habían sido decoradas, o eran pintadas a la sazón, por varios maestros. En una de ellas había una composición terminada de Pietro della Francesca; Luca da Cortona¹²⁰

había llevado a buen término la pintura de una pared y Don Pietro della Gatta, abad de San Clemente de Arezzo, había empezado algunas cosas. Igualmente, Bramantino de Milán había pintado muchas figuras, en su mayor parte retratos del natural, considerados bellísimos.

Habiendo sido muy agasajado por el Papa Julio a su llegada, Rafael comenzó en la cámara de la Signatura una composición en que representó a los teólogos poniendo de acuerdo a la filosofía y la astrología con la teología. Allí están representados todos los sabios del mundo, que disputan en diversas actitudes. Se ve de un lado a algunos astrólogos que han trazado en tablitas ciertos signos y caracteres de geomancia y de astrología¹²¹ y las mandan por intermedio de Ángeles bellísimos a los Evangelistas. Entre ellos está Diógenes con su escudilla, echado en la escalera, figura muy pensativa y abstraída, que merece ser alabada por su belleza y por su ropaje tan descuidado. También se ve a Aristóteles y Platón, que llevan en la mano, uno el *Timeo*, el otro, la *Ética*. Los rodea un numeroso grupo de filósofos. No se puede expresar la belleza de esos astrólogos y geómetras que dibujan en las tabletas con sus compases muchísimas figuras y signos. Entre los mismos, está un joven de gran hermosura, que abre los brazos, como maravillado, e inclina la cabeza: es el retrato de Federico II, duque de Mantua, que se encontraba a la sazón en Roma. También hay un personaje que, inclinado hacia el suelo, con un compás en la mano, traza un círculo en las tablas. Dicen que es el arquitecto Bramante, retratado a lo vivo. Al lado está una figura de espaldas, que tiene una esfera celeste en la mano y representa a Zoroastro. Junto a ella se encuentra Rafael mismo, autor de la obra, que se pintó mirándose en un espejo. Es la suya una cabeza joven y de aspecto muy modesto, llena de agradable benevolencia; tiene puesto un gorro negro.

No puede decirse la belleza y la bondad que se advierte en las cabezas y figuras de los Evangelistas, en cuyos rostros están pintadas una atención y una preocupación muy naturales, especialmente en quienes escriben.

Aparte de las originalidades de detalle, que son por cierto bastantes, la composición de todo el fresco está realizada con tanto orden y tanta medida, que Rafael mostró verdaderamente en su obra de ensayo aspirar a quedar dueño del campo, sin competidor alguno, entre los que manejaban los pinceles. Adornó esta obra con una perspectiva y muchas figuras terminadas en estilo tan delicado y dulce, que el Papa Julio ordenó borrar todas las composiciones de los demás maestros antiguos y modernos, para que Rafael solo conquistase el mérito de los esfuerzos realizados hasta entonces en aquella obra. Si bien, por orden del Papa, hubo que echar por tierra la pintura de Giovan Antonio Sodoma da Vercelli, que estaba sobre la composición de Rafael, éste quiso servirse de la distribución de la misma y de sus elementos grotescos. Y en los medallones, que son cuatro, hizo figuras alegóricas de las composiciones que están debajo y vueltas hacia ellas. Del lado donde pintó a la Filosofía y la Astrología, la Geometría y la Poesía que se ponen de acuerdo con la Teología, hay una figura de mujer que representa el Conocimiento de las cosas; está sentada en un sitial que tiene por sostén a cada lado una diosa Cibeles, con los múltiples pechos que los antiguos atribuían a la Diana Polimaste; su vestido es de cuatro colores que representan a los elementos: de la cabeza para abajo es del color de fuego y bajo la cintura, del color del aire; del bajo vientre a las rodillas es del color de la tierra y el resto, hasta los pies, es del color del agua. La acompañan algunos angelotes verdaderamente bellísimos. En otro medallón, vuelto hacia la ventana que se abre sobre el Belvedere, está representada la Poesía bajo la forma de Polimnia coronada de laurel; tiene una lira antigua en una mano

y un libro en la otra. Con las piernas cruzadas y expresión y belleza de inmortal en el rostro, alza los ojos al cielo; la rodean dos niños vivaces y despiertos, que forman composición con esa figura y las demás. De este lado hizo después, encima de dicha ventana, el Parnaso. En otro medallón que está sobre la composición en que los Santos Doctores ordenan la misa, hay una Teología con libros y otras cosas, además de niños semejantes; no es menos hermosa que las anteriores. Y sobre la ventana que da al patio, hizo en el cuarto medallón una Justicia con sus balanzas y la espada levantada; junto a ella están los mismos angelotes, de gran belleza. Puso allí a la Justicia porque la composición correspondiente es aquella en que se dictan las leyes civiles y canónicas.

Quedó el Papa tan satisfecho de esta obra que para poner en la sala espaldares tan valiosos como la pintura, llamó de Monte Oliveto di Chiusuri, lugar de Siena, a Fray Giovanni da Verona, gran maestro, a la sazón, en ensamblados de madera.

En cuanto a Rafael, creció el aprecio de su talento de tal manera, que siguió pintando, por encargo del Papa, la cámara segunda, hacia la sala grande. Había conquistado vasta fama y retrató en aquella época al Papa Julio, en un cuadro al óleo en que aparece tan vivo y verídico que causa temor verlo, como si se estuviera en presencia del Pontífice en carne y hueso. Esa obra se encuentra hoy en Santa Maria del Popolo, con una bellísima Virgen hecha en el mismo período, en la Natividad de Jesucristo: allí, Nuestra Señora cubre con un velo al Niño, tan hermoso, que por la expresión del rostro y todos los miembros muestra ser verdadero Hijo de Dios. No menos bellos son la cara y la cabeza de la Virgen, que expresa alegría y piedad en su suprema hermosura. El José, apoyado con ambas manos en un palo, está pensativo, contemplando al Rey y la Reina del Cielo, con una admiración de viejo santísimo. Estos dos cuadros se muestran en las fiestas solemnes.

Era grande la celebridad conquistada por Rafael en Roma en aquellos tiempos, y aunque su estilo tan suave era considerado bellísimo por todos, por mucho que había visto tantas antigüedades en esa ciudad y estudiado continuamente, hasta entonces no había dado a sus figuras cierta grandeza y majestad que les infundió más adelante. Ocurrió, pues, en esa época que Miguel Ángel le hizo al Papa, en la Capilla Sixtina, aquel escándalo del cual hablaremos en su *Vida*, y que lo obligó a huir a Florencia. Y como Bramante tenía la llave de la capilla, mostró a Rafael, como amigo, las pinturas de Miguel Ángel, para que pudiera comprender cómo trabajaba este maestro. Después de ver esas obras, Rafael rehízo inmediatamente -en Santo Agostino, encima de la Santa Ana de Andrea Sansovino- el Profeta Isaías que allí se ve y que ya había dado por terminado. Gracias a lo que había visto de Miguel Ángel, mejoró y amplió considerablemente su estilo, dándole más majestad. Y cuando Miguel Ángel vio luego esa pintura de Rafael, pensó que Bramante -como en realidad había ocurrido- para provecho y fama de Rafael había cometido aquella mala acción.

Poco después, Agostino Chisi¹²², riquísimo mercader sienés, muy amigo de todos los hombres talentosos, confió a Rafael la decoración de una capilla, como consecuencia de haberle pintado el artista, en una galería de su palacio -hoy llamado el Chisi in Transtevere-, con dulcísimo estilo una Galatea que está en el mar, sobre un carro arrastrado por dos delfines, en torno de los cuales hay tritones y muchos dioses marinos. Hizo, pues, Rafael, los proyectos para dicha capilla, que se encuentra en la iglesia de Santa Maria della Pace, a mano derecha entrando por la puerta principal. La pintó al fresco, en su nuevo estilo más magnífico y grandioso que el primero. Antes de haberse descubierto públicamente las pinturas de la capilla de Miguel Ángel, pero habiéndolas visto, sin embargo, Rafael, representó en aquella decoración a varios Profetas y Sibilas que, a la verdad, son considerados lo mejor de su obra, y bellísimos

entre tantas cosas bellas. En las mujeres y los niños que allí pintó hay gran vivacidad y colorido perfecto, y esta obra lo hizo apreciar grandemente, vivo y muerto, pues es lo más notable y excelente que realizó en su existencia.

Luego, estimulado por los elogios de un camarero del Papa Julio, pintó la tabla del altar mayor de Araceli, en que hizo una Nuestra Señora en el aire, con un paisaje bellísimo, un San Juan, un San Francisco y un San Jerónimo representado como cardenal. La Virgen es de una humildad y modestia verdaderamente dignas de la Madre de Cristo; el Niño, en una hermosa postura, juega con el manto de su madre y en la figura de San Juan está expresada la penitencia del ayuno: hay en su rostro una sinceridad de ánimo y una expresión de firmeza características de quienes se apartan del mundo, lo desdeñan y, al tratar con la gente, odian la mentira y dicen la verdad. El San Jerónimo alza la cabeza y los ojos hacia Nuestra Señora, en actitud contemplativa. Parece que se pintara en él toda la doctrina y la sabiduría que puso en sus escritos, y con ambas manos presenta al camarero, en actitud de recomendarlo. Este eclesiástico, en el retrato, parece más bien vivo que pintado. Lo mismo vale en cuanto a la figura de San Francisco, que Rafael hizo arrodillado, con un brazo extendido y la cabeza alzada, mirando a Nuestra Señora y ardiente de caridad. Por el dibujo y el color, expresa cómo el Santo se derrite de cariño, encontrando confortación y ánimo en la mansísima mirada y la belleza de la Virgen y en la vivacidad y hermosura de su Hijo. Puso Rafael en la tabla un niño que está en el centro, debajo de Nuestra Señora, alzando la cabeza hacia ella y sosteniendo una cartela. En belleza de rostro y correspondencia de la persona no se puede hacer nada más gracioso ni mejor. Además, el paisaje es singular y hermosísimo, toda perfección.

Después, continuando las cámaras del palacio¹²³ hizo una composición con el tema del milagro del Sacramento del corporal de Orvieto, o de Bolsena, como lo llaman algunos, en el cual aparece al sacerdote mientras dice la misa, con el rostro rojo de vergüenza al ver que por su incredulidad se ha licuado la Hostia sobre el corporal; con los ojos espantados y fuera de sí, en presencia de sus oyentes parece extraviado y como irresoluto. Se advierte en sus manos el temblor y el espanto que en semejantes casos se suele experimentar. Alrededor de él puso Rafael a muchas figuras: unos sirven la misa, otros están de rodillas en una escalinata e impresionados por la novedad del caso adoptan bellísimas actitudes y hacen ademanes diversos, expresando varios un sentimiento de culpabilidad que se advierte tanto en los hombres como en las mujeres. Hay una figura sentada en el suelo, con un niño en brazos, que parece escuchar el relato, hecho por otra, de lo sucedido al eclesiástico y que se da vuelta en un movimiento maravilloso, con gracia femenina muy propia y vivaz. Del otro lado del altar está el Papa Julio, oyendo la misa. Es algo maravilloso. También retrató Rafael al cardenal San Giorgio y muchos otros personajes. Combinó con el vano de la ventana una gradería que le permitió desarrollar la totalidad de la escena: si no estuviera allí esa abertura de la ventana, la composición no sería feliz. A este respecto puede alabársele, pues en sus invenciones para el desarrollo de cualquier tema que sea, nadie ha sido nunca, en pintura, más ajustado, claro y sobresaliente que él. Lo demostró en el mismo lugar, frente al milagro de Bolsena, en el fresco que representa a San Pedro, prisionero de Herodes, en su cárcel custodiada por hombres armados. Tanto ha cuidado la arquitectura y con tal discreción ha mostrado el edificio de la prisión que, a la verdad, todos los artistas que le siguieron han producido tanta confusión como él produjo belleza. Rafael siempre trató de representar las escenas, tales como se describen en los textos, poniendo en ellas elegancia y excelencia. Así, muestra en esta composición el horror de la cárcel en que aquel anciano está encadenado entre dos soldados, el profundo sueño de los guardias y el vivo esplendor del Ángel que en las oscuras tinieblas de la noche ilumina

con su luz todos los detalles de la prisión y hace resplandecer las armas, que parecen más bruñidas que si fuesen verdaderas, y no pintadas. No menos ingenio y arte desplegó el pintor en la escena en que San Pedro, liberado de sus cadenas, sale de la cárcel acompañado por el Ángel; su rostro expresa que todo eso le parece un sueño, y no realidad; también se ve terror y espanto en la cara de los guardias que están, armados, fuera de la prisión, y oyen el ruido de la puerta de hierro. Un centinela, con la antorcha en la mano, despierta a los otros y la luz de su hacha se refleja en todas las armas. Lo que no es iluminado por la antorcha recibe la claridad de los rayos lunares. Como Rafael pintó esa composición encima de la ventana, esa pared queda más oscura. Cuando miras, pues, aquella escena, te da la luz en la cara y contrastan tan notablemente la iluminación natural y las luces pintadas con aquel claror nocturno, que te parece ver el humo de la tea, el esplendor del Ángel y las oscuras tinieblas de la noche, tan reales y verídicos que no se diría nunca que están pintados, habiendo expresado Rafael con tanta propiedad una imaginación tan difícil.

Hizo también el pintor, en una de las paredes enteras, el Culto Divino, el Arca y el Candelabro de los Hebreos, y al Papa Julio arrojando a la Avaricia de la Iglesia. Es una composición similar en belleza y en bondad a la noche descrita.¹²⁴

En esa obra se ven algunos retratos de lacayos que vivían entonces y que transportan en la sede al Papa Julio, representado en la forma más viviente. Mientras un grupo de hombres y mujeres le abre paso, un individuo armado, a caballo, acompañado por otros dos que van a pie, avanza con furia y, en actitud ferocísima, golpea al orgullósimo Heliodoro que, por mandato de Antíoco, pretende expoliar al templo de todos los depósitos de las viudas y los huérfanos. Allí se ve cómo se llevan ya una cantidad de ropas y tesoros, pero a causa del temor que provoca el accidente de Heliodoro, abatido y golpeado por los tres mencionados (que por ser meras visiones sólo por él son vistos y sentidos), la gente del ministro expoliador es presa de súbito espanto y cae, volcando y desparramando por el suelo todo lo que transportaba. Alejado de éstos se ve al santísimo pontífice Onías, vestido pontificalmente, orando con fervor mientras alza las manos y los ojos al cielo, afligido y compadeciendo a los pobres que perdían lo suyo y contento por el socorro que les llega de las alturas. Por bello capricho de Rafael, se ve, además, a muchas personas trepadas en los zócalos del basamento y abrazadas a las columnas en actitudes incomodísimas: miran lo que está sucediendo, y toda la gente parece atónita y expresa su asombro de diversas maneras. Esta obra es estupenda en todas sus partes, y hasta los cartones de la misma son considerados con grandísima veneración. Messer Francesco Masini, gentilhombre de Cesena (que sin ayuda de maestro alguno, desde la niñez, guiado por un extraordinario instinto natural, se dedicó al dibujo y la pintura y ha pintado cuadros muy elogiados por los entendidos en arte), posee, entre sus muchos dibujos y algunos relieves en mármol antiguos, unos cuantos trozos de esos cartones de Rafael para el fresco de Heliodoro y los estima como lo merecen. Pero, volviendo a Rafael: en la bóveda de esa sala pintó cuatro motivos, que son la Aparición de Dios a Abraham, a quien promete la multiplicación de su linaje, el Sacrificio de Isaac, la Escala de Jacob y la Zarza Ardiente de Moisés, en que se ve tanto arte, invención, dibujo y gracia como en las demás cosas pintadas por él.

Mientras la felicidad de este artista daba de sí tan grandes maravillas, la envidia de la fortuna privó de la vida a Julio II, fomentador de tal talento y amador de toda cosa buena. Luego, proclamado León X, quiso que esa obra fuera continuada. Y Rafael vio crecer su talento hasta el cielo y fue objeto de agasajos infinitos por parte de ese príncipe tan grande que, por herencia de su familia, era muy inclinado al arte. Púsose, pues, Rafael animosamente a continuar la obra y en la otra pared hizo la llegada de Atila

a Roma y su encuentro, al pie del monte Mario, con el Papa León III, quien lo echó de allí mediante bendiciones solamente.¹²⁵ En esta composición puso Rafael a San Pedro y San Pablo en el aire, con la espada en la mano, acudiendo a defender a la Iglesia. Pues si bien la historia de León III no menciona esto, por capricho suyo quiso representarlo así, pues ocurre a menudo que tanto la pintura como la poesía deriven un poco, para adorno de la obra, aunque sin alejarse inconvenientemente del sentido fundamental del tema.

En esos Apóstoles se reconoce esa fiereza y ese ardor celeste que muchas veces pone el juicio divino en el rostro de sus servidores, para la defensa de la santísima religión. Da prueba de ello Atila, montado en un caballo negro, cuatralbo y estrellado en la frente, bellissimo, pues con actitud de espanto alza la cabeza y se vuelve, dándose a la fuga. Hay otros caballos muy hermosos, en particular un bereber manchado, montado por una figura que tiene todo el cuerpo cubierto de escamas que parecen de pescado. Este jinete ha sido copiado de la Columna Trajana, donde se ve a los hombres armados de esa manera, creyéndose que se cubrían con cueros de cocodrilo. También se ve el monte Mario incendiado, lo que muestra que cuando se alejan los soldados, sus acantonamientos siempre quedan presas de las llamas. Rafael retrató del natural a algunos maceros que acompañan al Papa y están vivísimos, lo mismo que los caballos que montan, la comitiva de los cardenales y los palafreneros que conducen a la jaca en que cabalga León X, en sus hábitos pontificales.

En esa misma época hizo para Nápoles una tabla que se colocó en la capilla de Santo Domenico, en que se encuentra el crucifijo que habló a Santo Tomás de Aquino. Representó en ese cuadro a Nuestra Señora con San Jerónimo, vestido de cardenal, y un Ángel Rafael que acompaña a Tobías. Hizo otro cuadro para Leonello da Carpi, señor de Meldola, quien aún vive y cuenta más de noventa años de edad. Dicha pintura es maravillosísima de colorido y de una belleza singular; está ejecutada con una fuerza y una galanura tales, que no pienso que se pueda hacer nada mejor. En el rostro de Nuestra Señora hay una divinidad, y en su actitud una modestia que no es posible mejorar: con las manos juntas adora a su Hijo, sentado en sus rodillas, que acaricia a San Juan mientras éste lo adora juntamente con Santa Isabel y José. Este cuadro estaba en poder del reverendísimo cardenal de Carpi, hijo de dicho señor Leonello, muy aficionado a las artes, y hoy deben de tenerlo sus herederos.

Más tarde, cuando Lorenzo Pucci, cardenal de Santi Quattro, fue nombrado Sumo Penitenciario, favoreció a Rafael encargándole, para San Giovanni in Monte, en Bolonia, una tabla que hoy se encuentra en la capilla donde se hallan los restos de la beata Elena dall'Olio y en la cual mostró cuánto podía su arte unido a la gracia en sus delicadísimas manos. Representó a Santa Cecilia arrobada por un coro de Ángeles que cantan en el cielo: escucha el canto, completamente entregada a la armonía, y en su rostro se pinta ese raptó que se ve a lo vivo en quienes se hallan en éxtasis. Esparcidos por el suelo hay instrumentos musicales que no parecen pintados, sino reales. Lo mismo vale en cuanto a los velos y vestidos de tela de oro y seda de la Santa, o al cilicio maravilloso que lleva debajo de ellos. En el San Pablo que posa el codo derecho sobre la espada desnuda y apoya la cabeza en una mano, está expresada su ciencia así como su energía convertida en gravedad. Lleva un simple paño rojo a modo de capa y, debajo, una túnica verde; está apostólicamente descalzo. Santa María Magdalena tiene en la mano un vaso de piedra finísima; en actitud graciosísima vuelve la cabeza y parece muy contenta de su conversión: ciertamente, en este género no creo que pueda hacerse nada mejor. También son bellísimas las cabezas de San Agustín y San Juan Evangelista. A la verdad, las demás pinturas pueden calificarse de pinturas, pero las de Rafael son cosas vivientes, porque se estremece la carne, se ve el espíritu, vibran los sentidos en sus

figuras y viven de veras. Por lo cual esto le dio más fama aún, aparte de las alabanzas que ya recibía. Se hicieron en su honor muchos versos en latín y lengua vulgar, de los cuales sólo citaré los siguientes para no alargar demasiado este relato:

*Pingant sola alii, referantque coloribus ora;
Cæciliæ os Raphaël atque animum explicuit*¹²⁶.

Después hizo un cuadrado de figuras pequeñas, que hoy está en Bolonia también, en la casa del conde Vincenzo Arcolano: representa a Cristo en el cielo, a modo de Júpiter, rodeado por los cuatro Evangelistas, como lo describe Ezequiel: uno en forma de hombre y los otros en forma de león, de águila y de buey. Debajo hay un paisaje terrestre, no menos notable y bello en su pequeñez que las demás cosas en su grandeza. Envió un cuadro no menos bueno a los condes de Canossa, en Verona; representa la Natividad de Nuestro Señor, muy bella, con una aurora que ha sido muy alabada, lo mismo que la Santa Ana y el resto de la obra, que no se puede elogiar mejor que diciendo que es de la mano de Rafael de Urbino. De ahí que los condes tengan ese cuadro en suma veneración y nunca hayan querido venderlo, por alto precio que les ofrecieran muchos príncipes.

Luego hizo el retrato de Bindo Altoviti, en su juventud, que es considerado estupendo, y también pintó una Nuestra Señora, que envió a Florencia y se halla ahora en el palacio del duque Cosme, en la capilla de los departamentos nuevos construidos y decorados por mí. Sirve de tabla de altar y en ella está representada una Santa Ana muy anciana, sedente, que ofrece a la Virgen su Hijo desnudo, tan bello de figura y de rostro que con su risa alegre a todo el que lo ve. Además, al pintar a la Virgen, Rafael mostró toda la belleza que se puede poner en la expresión de la misma, pues sus ojos dicen la modestia, su frente, la dignidad, su nariz, la gracia, y su boca, la virtud. En cuanto a sus ropas, revelan una sencillez y una honestidad infinitas. Hay un San Juan sentado, desnudo, y otra Santa bellísima. En el terrazo se ve un edificio en que el pintor fingió una ventana con encerado, por la cual entra la luz que ilumina una habitación en que hay algunas figuras.

En Roma pintó un cuadro de buen tamaño, en que retrató al Papa León, al cardenal Julio de Médicis y al cardenal Rossi. Todas las figuras parecen en relieve, en vez de pintadas; el terciopelo es velludo, el damasco que viste el Papa cruje y brilla, las pieles del forro son vivas y suaves, y los oros y las sedas están hechos de tal modo que no parecen colores, sino las materias mismas. Hay un libro de pergamino miniado, que parece más real que la realidad, y una campanilla de plata labrada, de una belleza indecible. Y entre otras cosas una bola de oro bruñido, en el respaldo del sillón, en la cual, como si fuera un espejo (tal es su claridad), se reflejan las luces de la ventana, la espalda del Papa y las corvadas paredes de la habitación.

Pintó igualmente al duque Lorenzo y al duque Julián, con perfección incomparable en la gracia del colorido. Esos retratos están en poder de los herederos de Ottaviano de' Medici, en Florencia. Esto acrecentó considerablemente la fama de Rafael y también su fortuna, de modo que para dejar recuerdo de sí se hizo construir un palacio en Roma, en el Borgo Nuovo, el cual fue ejecutado por Bramante.

Hizo luego Marco Antonio¹²⁷ para Rafael buen número de estampas, que éste regaló al Baviera, su ayudante, quien servía a cierta dama amada por el artista hasta la muerte y de la cual pintó un retrato hermosísimo en que parece viva. Ese retrato se halla hoy en Florencia, en poder del gentilísimo Matteo Botti, mercader florentino, amigo íntimo de todas las personas de talento y, en especial, de los pintores.

Para el monasterio de Palermo llamado Santa Maria dello Spasimo, de los religiosos de Monte Oliveto, pintó Rafael un Cristo llevando la cruz. Esta obra, completamente terminada mas no colocada en su lugar, estuvo a punto de ser destruida, pues, según refieren, habiendo sido embarcada para ser conducida a Palermo, una horrible tempestad lanzó contra un escollo a la nave que la transportaba, de modo que se abrió toda y se perdieron los tripulantes y las mercancías, salvo esta tabla de Rafael que, dentro de la caja en que había sido encerrada, fue llevada por el mar a las aguas de Génova. La recogieron y condujeron a tierra, y se vio en el suceso un signo divino, por lo cual fue puesta en custodia, ya que estaba intacta, sin mancha o defecto alguno: hasta la furia de los vientos y de las ondas marinas habían respetado la belleza de esa obra. Difundiéndose luego la fama de la misma, los monjes trataron de recuperarla, pero sólo les fue devuelta por intervención del Papa, que favoreció ampliamente a quienes la habían salvado. Fue, pues, embarcada de nuevo la tabla, y llevada a Sicilia, donde la pusieron en Palermo. Allí tiene ahora más fama que el monte de Vulcano.¹²⁸ Mientras Rafael trabajaba en esas obras, que no podía dejar de ejecutar, pues debía servir a personajes grandes y notables, proseguía lo que había empezado en las cámaras del Papa, en que continuamente tenía en actividad a hombres que adelantaban la tarea, siguiendo sus bocetos. Y él mismo revisaba permanentemente lo hecho, suplía las faltas y ayudaba en todo lo que podía. No pasó, pues, mucho tiempo sin que dejara descubierta la cámara de la Torre Borgia, en cuyas paredes había hecho cuatro composiciones, dos sobre las ventanas y dos en los lienzos libres. Una de las pinturas representa el incendio del Borgo Viejo de Roma, cuando, no siendo posible apagar el fuego, el Papa San León IV se asoma a la galería de su palacio y lo extingue con su bendición. En esa composición se ve la representación de diversos peligros. De un lado hay mujeres con las cabelleras y las ropas agitadas con terrible furia por el viento tempestuoso, mientras llevan cacharros con agua, en las manos o puestos sobre la cabeza, para apagar el incendio. Otros personajes se empeñan en arrojar agua, enceguecidos por el humo, que les impide reconocerse. Del otro lado está representado - tal como Virgilio describe a Anquises llevado en andas por Eneas- un anciano enfermo, desesperado por su invalidez y por las llamas. Allí se nota, en la figura del joven, el ánimo, la fuerza y el sufrimiento de todos los miembros bajo el peso del viejo que se abandona sobre sus espaldas. Los sigue una vieja descalza y a medio vestir, que viene huyendo del fuego, y delante de ellos está un niño desnudo. En lo alto de una pared en ruinas, una mujer desnuda y desgreñada tiene en brazos a su hijito y lo arroja a un pariente que ha escapado a las llamas y está en la calle, en puntas de pies y con los brazos extendidos para recibir a la criatura en pañales. La mujer evidencia al mismo tiempo el deseo de salvar al niño y el sufrimiento y la sensación de peligro que le causa el fuego ardiente que la abrasa. No menos pasión se manifiesta en el pariente, preocupado por salvar a la criatura y, al mismo tiempo, presa de temor mortal. Y no es posible expresar el valor de la imaginación del ingeniosísimo y admirable artista que ideó a una madre descalza, con la ropa desprendida, desceñida, y los cabellos en desorden, llevando parte de sus prendas en la mano, que empuja hacia adelante a sus hijos y les pega para que huyan de las ruinas y del incendio. Además, se ve en ese fresco algunas mujeres arrodilladas que ruegan a Su Santidad que ponga fin al siniestro.

La otra composición alude al mismo Papa San León IV. Allí representó Rafael el puerto de Ostia ocupado por una escuadra turca llegada para tomar prisionero al Pontífice. Se ve a los cristianos combatiendo al enemigo en el mar, y llegan al puerto una infinidad de prisioneros que salen de una barca: unos soldados de caras bellísimas y actitudes bravías los tiran de las barbas, y los llevan a la presencia de San León. Para la figura de éste tomó Rafael como modelo a León X, poniendo a Su Santidad, vestido de

pontifical, entre los cardenales de Santa Maria in Portico, es decir Bernardo Divizio da Bibbiena, y Julio de Médicis, que luego fue el Papa Clemente.

En una tercera composición, se ve al Papa León X consagrando al Rey Cristianísimo Francisco I de Francia¹²⁹, cantando la misa y bendiciendo los óleos para ungirle y la corona real. Y en el cuarto fresco hizo la coronación de dicho rey, en que están el Papa y Francisco I retratados del natural, uno con armadura y el otro con sus hábitos pontificales¹³⁰.

Por haber sido pintado el techo de esa sala por Perugino, su maestro, Rafael no quiso destruir las pinturas, en recuerdo suyo y por el cariño que le tenía, ya que había sido el principio del grado al que llegó el talento del discípulo.

Prosiguiendo su tarea, Rafael hizo otra sala en que puso, en tabernáculos, algunas figuras de Santos y de Apóstoles, ejecutadas en grisalla. Por Giovanni de Udine, su discípulo, hizo representar allí todos los animales que poseía el Papa León: el camaleón, los gatos de algalia, los papagayos, los leones, los elefantes y otros animales más exóticos. Y además de embellecer con grotescos y varios pavimentos ese palacio, proyectó las escaleras y trazó las galerías, bien comenzadas por Bramante pero inconclusas a consecuencia de la muerte de éste y continuadas luego según los diseños de Rafael, quien hizo de ellas un modelo en madera, con mejor estilo y adorno que aquel arquitecto. Y como el Papa León quiso mostrar la grandeza de su magnificencia y generosidad, Rafael hizo los dibujos de los adornos en estuco y de las composiciones que en ellos se pintaron, así como de la compartimentación. En cuanto a los estucos y grotescos, hizo director de la obra a Giovanni da Udine, pero encargó las figuras a Julio Romano, aunque éste trabajó poco en ellas. Así, Giovan Francesco, el Bologna, Perino del Vaga, Pellegrino da Modona, Vincenzio da San Gimignano y Polidoro da Caravaggio, con muchos otros pintores ejecutaron escenas, figuras y otros adornos que presentaba aquella obra. Rafael la hizo terminar con tanta perfección, que desde Florencia mandó traer el pavimento de Luca della Robbia. También encargó a Gian Barile, en todas las puertas y los techos de madera, bastantes tallas, trabajadas y terminadas con fina gracia.

Hizo proyectos arquitectónicos para la Viña del Papa y, en el Borgo, para varias casas, en particular para el palacio de Messer Giovan Battista dall'Aquila, que fue cosa bellísima. También proyectó un edificio para el obispo de Troya, que hizo hacer su palacio en Florencia, en la Via di San Gallo.

Para los Monjes Negros de San Sixto, en Piacenza, pintó la tabla del altar mayor que representa a Nuestra Señora con San Sixto y Santa Bárbara; es una obra verdaderamente rarísima y singular. Para Francia ejecutó muchos cuadros, y particularmente, para el Rey, un San Miguel luchando con el diablo que es considerado maravilloso. En este cuadro puso una roca ardiente como centro de la tierra; por grietas de la misma salen llamaradas de fuego y azufre, y Lucifer, cocinados y ardidos sus miembros en encarnaciones de diversas tintas, expresa todos los efectos de la cólera que la soberbia envenenada y hinchida suscita contra quien oprime la grandeza de aquel que, privado de un reino de paz, está seguro de sufrir continua pena. Lo contrario se manifiesta en San Miguel; éste tiene apariencia celestial, revestido de armadura de hierro y oro, pero muestra bravura y fuerza terribles, pues ya ha hecho caer a Lucifer, derribándolo con una azagaya. En suma, está tan bien hecha esta obra, que mereció recompensa honrosísima de aquel rey.

Retrató Rafael a Beatriz de Ferrara y otras damas y, particularmente, a la de su corazón. Fue el pintor individuo muy amoroso y aficionado a las mujeres, siempre

dispuesto a ponerse a su servicio. En sus placeres carnales fue respetado y complacido por sus amigos, más de lo conveniente quizá. Así, cuando Agostin Chigi, su entrañable amigo, le encargó la decoración de la primera galería de su palacio¹³¹, viendo que Rafael no atendía mucho a su trabajo a causa de sus amores con una mujer, se desesperó tanto, que mediante intermediarios y personalmente consiguió instalar a aquella dama en su casa, para que estuviera continuamente en las habitaciones en que Rafael trabajaba. Y de este modo logró que el artista terminara la obra, para la cual ejecutó todos los cartones y pintó al fresco con su propia mano muchas figuras. En la bóveda hizo la Asamblea de los dioses en el cielo, y allí se ven muchos trajes y elementos tomados de la Antigüedad y ejecutados con bellísima gracia y diseño. Pintó las bodas de Psiquis, con los servidores que atienden a Júpiter, y las Gracias esparciendo flores sobre la mesa. En los arranques de la bóveda pintó muchos motivos, entre ellos a un Mercurio con su flauta, volando como si bajara del cielo, y a Júpiter besando a Ganimedes con celeste gravedad. En otro lugar, debajo, hizo el carro de Venus con las Gracias y Mercurio, que suben al cielo a Psiquis. Y representó muchos motivos poéticos en los demás espacios. También pintó una cantidad de niños en escorzo, muy hermosos, que vuelan llevando los emblemas de los dioses: el rayo y las saetas de Júpiter, los yelmos, las espadas y los escudos de Marte, los martillos de Vulcano, la maza y la piel de león de Hércules, el caduceo de Mercurio, la zampoña de Pan, las herramientas agrícolas de Vertumno. Y todos están acompañados por animales apropiados a su naturaleza: pintura y poesía verdaderamente bellísimas. Por Giovanni da Udine hizo hacer Rafael para todas las composiciones marcos de flores, hojas y frutas en guirnaldas, que no pueden ser más hermosos. También proyectó el orden arquitectónico de las caballerizas de los Chigi y, en la iglesia de Santa Maria del Popolo, el orden de la capilla de Agostino, de la cual ya se habló. Además de decorar esta capilla, dio orden de que se hiciera allí una maravillosa sepultura y encargó a Lorenzetto, escultor florentino¹³², dos figuras que aún están en su casa, en el Macello de' Corbi, en Roma. Pero la muerte de Rafael, y luego la de Agostino, motivaron la transmisión de esa obra a Sebastián Viniziano¹³³.

Había alcanzado tal grandeza Rafael, que León X le ordenó comenzar la sala grande de arriba, donde están las victorias de Constantino. El artista empezó la obra. También quiso el Papa que se hicieran riquísimos tapices de oro y seda, para los cuales pintó Rafael, en apropiada forma y tamaño de ejecución, los cartones, que fueron enviados a Flandes para que allí se tejieran las composiciones. Terminados los paños, volvieron a Roma. Esta obra fue realizada tan milagrosamente, que causa maravilla verla, si se piensa cómo fue posible tejer los cabellos y las barbas y dar morbidez a las carnes con el hilo. Es obra más bien del milagro que del artificio humano, porque hay allí aguas, animales, edificios tan bien hechos, que no parecen tejidos sino realmente trazados con pincel. Costó este trabajo setenta mil escudos, y se conserva en la capilla pontificia.

Para el cardenal Colonna, pintó en tela un San Juan, por el cual, a causa de su hermosura, sentía el prelado un amor profundo. Afectado por una enfermedad, lo atendió Messer Iacopo da Carpi, y este médico le pidió el cuadro. Y porque lo deseaba mucho, se quedó con él, considerando que el cardenal le tenía infinita obligación. Ahora, ese San Juan se encuentra en Florencia, en poder de Francesco Benintendi. Para el cardenal y vicescanciller Julio de Médicis hizo una tabla de la Transfiguración de Cristo, destinada a ser enviada a Francia; la trabajó personalmente y la llevó a su última perfección. Allí representó a Cristo transfigurado en el monte Tabor, al pie del cual lo aguardan sus once discípulos. Entre éstos está un joven endemoniado, a la espera de que Cristo descienda del monte y lo libere: se retuerce y se yergue gritando y revolviendo los ojos. Muestra el padecimiento de su carne, de sus venas y de su pulso contaminado

por la malignidad del espíritu, y con sus pálidos miembros hace aquel gesto forzado y temeroso. Esta figura es sostenida por un viejo que la abraza, cobra ánimo, con los ojos redondos iluminados en el centro, y revela, al alzar las cejas y arrugar la frente, fuerza y miedo simultáneamente. Mira fijamente a los Apóstoles y parece esperar en ellos y darse coraje. La figura principal, entre muchas, del cuadro es una mujer arrodillada ante los Apóstoles y con la cabeza vuelta hacia ellos, que con los brazos tendidos hacia el endemoniado muestra su miseria. En cuanto a los Apóstoles, sentados unos, de rodillas o de pie los demás, muestran sentir gran compasión ante tanta desgracia. A la verdad, Rafael hizo figuras y cabezas de belleza extraordinaria y tan nuevas, diversas y expresivas, que según consenso de los artistas, esta obra, entre tantas que pintó, es la más loable, la más hermosa y la más divina. Quien quiera conocer y mostrar en pintura a Cristo transfigurado en su Divinidad, lo contemple en esta obra en que Rafael lo representó en lo alto del monte, reducida su figura por la distancia, en el aire lúcido, con Moisés y Elías que, iluminados por un claror esplendoroso, cobran vida bajo su luz. En tierra, postrados, están Pedro, Santiago y Juan, en varias y bellas actitudes. Uno apoya la cabeza en el suelo, otro hace sombra a sus ojos con la mano, protegiéndose de los rayos y la inmensa luz del esplendor de Cristo, el cual, vestido de color de nieve, parece mostrar, abriendo los brazos y alzando la cabeza, la Esencia y la Divinidad de las Tres Personas, estrechamente reunidas en la perfección del arte de Rafael.

Éste parece haberse concentrado tanto con su talento para expresar la fuerza y el valor de su arte en el rostro de Cristo que, cuando lo terminó, como última obra que debiera hacer, no tocó más los pinceles, sobreviniendo luego su muerte.

Rafael estaba unido por vínculos de amistad con Bernardo Divizio, cardenal de Bibbiena, el cual durante muchos años lo importunó pidiéndole que tomara esposa. Si bien Rafael no rehusó expresamente cumplir el deseo del cardenal, postergó su decisión diciendo que quería dejar pasar tres o cuatro años. Al cabo de ese plazo, cuando Rafael no se lo esperaba, el cardenal le recordó su promesa y, viéndose comprometido, no quiso faltar a su palabra, como hombre cortés que era. Y así aceptó por esposa a una sobrina de ese prelado. Pero como siempre se sintió muy descontento de este lazo, fue poniendo tiempo de por medio y pasaron muchos meses sin que se consumara el matrimonio. Mas no hizo esto el artista sin honorable propósito, pues como había servido durante tantos años a la Corte, y León X le adeudaba una buena suma, tenía entendido que cuando concluyera la sala que decoraba para el Papa recibiría, en recompensa de sus esfuerzos y su talento, un capelo rojo. Pues el Sumo Pontífice había decidido crear cierto número de nuevos cardenales, entre los cuales alguno tenía menos mérito que el pintor.

Entre tanto, Rafael seguía dedicado a sus amores en forma oculta y entregándose sin medida a los placeres. Ocurrió que una vez se desordenó más que de costumbre y volvió a su casa con una fiebre intensa. Creyeron los médicos que se había acalorado y como Rafael tuvo la imprudencia de no confesarles los excesos que había cometido, le hicieron una sangría cuando estaba debilitado y lo que necesitaba era algo que lo restaurara. Sintiendo desfallecer, hizo testamento y ante todo, como buen cristiano, hizo salir a su amada de su casa, dejándole lo necesario para que viviese honestamente. Luego repartió sus cosas entre sus discípulos -Julio Romano, a quien siempre amó mucho, Giovan Francesco Fiorentino, llamado el Fattore-, y no sé qué sacerdote de Urbino, su pariente. Ordenó luego que con su dinero se restaurase con piedra nueva un tabernáculo antiguo de Santa Maria Ritonda y se hiciese un altar, con una estatua de la Virgen en mármol, para su sepultura. Y dejó todos sus bienes a Julio y Giovan Francesco, nombrando albacea a Messer Baldassarre da Pescia, a la sazón datario del

Papa. Después, confeso y contrito terminó el curso de su vida el mismo día en que nació, o sea el Viernes Santo¹³⁴, a la edad de treinta y siete años. Y es de creer que como con su talento embelleció el mundo, su alma habrá adornado el Cielo.

Cuando murió, en la sala en que trabajaba, pusieron a su cabecera la tabla de la Transfiguración que había pintado para el cardenal de Médicis, y al ver su cuerpo muerto y su obra viva, se les partía de dolor el alma a todos los que lo contemplaban. El cuadro, después de la pérdida de Rafael, fue puesto por el cardenal en San Pietro a Montorio, sobre el altar mayor, y siempre fue tenido en alto aprecio.

A los restos de Rafael fue dada la honorable sepultura que su noble espíritu merecía, y no hubo artista que no llorase y los acompañase a su tumba. Causó gran dolor su muerte a toda la Corte pontificia, en primer lugar porque tuvo en vida cargo de cubiculario, y, además, porque lo quería tanto el Papa, que su fallecimiento lo hizo llorar amargamente. ¡Oh alma feliz y bienaventurada, pues todo el mundo habla de ti y celebra tus actos y admira todo dibujo que has dejado! Bien podía la pintura, muriendo este noble artista, morir ella también, pues cuando él cerró los ojos, ella quedó casi ciega. Ahora nos toca a nosotros, los que hemos quedado, imitar el bueno, el óptimo estilo que nos ha dejado como ejemplo y, como lo merecen su talento y nuestra gratitud, guardar de él gratísimo recuerdo y siempre honrarlo con la palabra. Pues, en verdad, nos encontramos con que, gracias a él, los colores y la invención unidos han alcanzado esa meta de perfección que apenas podía esperarse. Y que jamás imagine espíritu alguno poder superarlo. Además de este beneficio que le hizo al arte, como amigo de él, no descuidó durante su vida mostrarnos cómo se trata a los hombres, grandes, mediocres o ínfimos. Y, por cierto, entre sus dotes singulares encuentro una de tal valor, que me deja estupefacto: y es que el cielo le dio fuerza para mostrar en nuestro oficio una actitud tan contraria a nuestros temperamentos de pintores. Porque nuestros artistas -y no digo solamente los inferiores, sino los que tienen la pretensión de ser grandes (que con tal humor el arte los produce en número infinito)- cuando trabajaban en colaboración con Rafael se sentían unidos y en una concordia tal, que todo mal humor desaparecía al verle, y todo pensamiento vil y bajo se borraba de la mente. Y esa unión nunca existió, salvo en su tiempo. Ello ocurría porque los artistas eran vencidos por la cortesía y el arte de Rafael, pero más que todo por el genio de su natural tan bueno. Pues estaba tan lleno de gentileza y caridad, que hasta los animales, y no sólo los hombres, lo honraban. Dicen que dejaba su trabajo para ayudar a cualquier pintor conocido de él, y también a los desconocidos, cuando le pedían un dibujo que necesitaban, y siempre empleó a una infinidad de artistas, prestándoles ayuda y enseñándoles con tal amor, que más parecía tratar con sus hijos que con colegas. Por ese motivo, nunca salía de su casa para dirigirse a la Corte sin verse rodeado de cincuenta pintores, todos buenos y de valor, que lo acompañaban como homenaje. **En suma, no vivió como un pintor, sino como un príncipe. Por lo tanto, ¡oh arte de la pintura!, podías entonces considerarte feliz, contando con un artífice que por su talento y sus costumbres te elevaba hasta el cielo. ¡Bienaventurado, realmente, podías decirte, ya que por las huellas de semejante hombre han visto luego tus alumnos cómo se debe vivir y lo que significa poseer a la vez el arte y la virtud!** Uno y otra, unidos en Rafael, pudieron impulsar a la grandeza de Julio II y la generosidad de León X, en la suma jerarquía y dignidad que poseían, a hacerlo familiarísimo suyo y brindarle toda suerte de liberalidades, de modo que, con el favor y las riquezas que le ofrecieron, logró hacer gran honor al arte y a sí mismo. Y bienaventurado puede decirse también aquel que, estando a su servicio, trabajó bajo su dirección. Porque advierto que todos los que lo imitaron llegaron a buen puerto, y así, quienes emularon sus esfuerzos en el arte serán honrados por el mundo, y los que se le parezcan por las santas costumbres serán recompensados en el cielo.

Bembo dedicó a Rafael el siguiente epitafio:

«D. O. M. A Rafael Sanzio de Urbino, Juan Francisco, pintor eminentísimo, émulo de los antiguos, en cuyas imágenes animadas, si las contemplas, fácilmente advertirás la alianza de la naturaleza y del arte. Acrecentó la gloria de Julio II y de León X, Pontífices Máximos, con sus obras de pintura y arquitectura. Vivió treinta y siete años, íntegro entre los íntegros, y dejó de existir el mismo día en que nació, el 8 de abril de 1520.

»Éste es Rafael. Mientras vivió, la gran Madre de las cosas temió ser vencida por él, y cuando murió, temió morir con él».

Y el conde Baldassarre Castiglione, con motivo de su fallecimiento, escribió un poema que dice así:

«Porque con su arte médica curó el cuerpo lacerado de Hipólito y lo salvó de las aguas del Estix, Epidaurio se vio arrebatado por las mismas ondas estigias: así, la muerte fue el precio de su vida de artífice. También tú, Rafael, que con tu ingenio admirable restauraste el cuerpo destrozado de Roma y devolviste la vida al cadáver de la Urbe lacerado por el hierro, el fuego y los años, devolviéndole su antiguo esplendor, concitaste la envidia de los dioses; y la muerte se indignó porque eras capaz de devolver el alma a los muertos. Pero lo que poco a poco, en largos días fue abolido, esa desdeñada ley de los mortales, a tu vez debiste obedecerla. Así, ¡oh desdichado!, primero caes en plena juventud, y de tal modo nos adviertes nuestros deberes y la inminencia de nuestra muerte».

Miguel Ángel Buonarroti, pintor, escultor y arquitecto florentino

Mientras industriosos y egregios espíritus, con la ayuda de las luces de Giotto y de sus continuadores, se esforzaban por dar al mundo muestras del talento que la benignidad de las estrellas y la proporcionada combinación de sus humores habían brindado a sus ingenios, deseosos de imitar con la excelencia del arte la grandeza de la naturaleza, para alcanzar lo más posible -con esfuerzos tan universales como vanos- esa suma del conocimiento que muchos llaman inteligencia, el benignísimo Rector del cielo volvió, clemente, los ojos hacia la tierra y, viendo la inútil infinidad de tantos empeños, los ardientes estudios sin fruto alguno y la opinión presuntuosa de los hombres, bastante más alejada de la verdad que las tinieblas de la luz, resolvió, para librarse de tantos errores, enviar al mundo un espíritu que, en cada una de las artes y en todas las profesiones, fuera universalmente capaz y por sí solo mostrase cuál es la perfección del arte del dibujo, en materia de línea, contorno, sombra y luz, y diese realce a las cosas de la pintura y con recto juicio obrase en escultura, e hiciese viviendas cómodas y seguras, sanas, alegres, proporcionadas y enriquecidas por los varios adornos de la arquitectura. Quiso, además, dotarlo de real filosofía moral y darle el adorno de la dulce poesía, para que el mundo lo admirara y escogiera como singularísimo modelo por su vida, sus obras, la santidad de sus costumbres, y la humanidad de todos sus actos; en suma, para que fuera considerado por nosotros como un ser, más que terreno, celestial. Y porque sabía que en la realización de tales ejercicios y en esas artes singularísimas que son la pintura, la escultura y la arquitectura, los ingenios toscanos siempre se han destacado entre los demás por su elevación y grandeza, porque éstos, más que cualesquiera otros

de Italia, se dedican empeñosamente a las fatigas y los estudios de las diversas facultades, quiso darle como patria a Florencia, dignísima entre las ciudades, para colmar la perfección de las merecidas cualidades de esa urbe, ofreciéndole semejante ciudadano.

En el Casentino, pues, bajo el signo de fatales y felices estrellas, nació en 1474 un hijo de honesta y noble dama a Ludovico di Lionardo Buonarroti Simoni, que descendía, según dicen, de la nobilísima y antiquísima familia de los condes de Canossa. A este Ludovico, que ese año era podestá de Chiusi y Caprese, cerca de Sasso della Vernia, donde San Francisco recibió los estigmas, en la diócesis aretina, le nació, digo, un hijo el 6 de marzo, un domingo, aproximadamente a las ocho horas de la noche, y le puso el nombre de Miguel Ángel porque, sin pensar más lejos, inspirado por un espíritu superior, infirió que este niño era cosa celestial o divina, fuera del uso mortal, como se ve por los signos de su nacimiento, ya que lo recibían con benevolencia Mercurio y Venus en la casa de Júpiter. Lo cual demostraba que por arte de mano y de ingenio realizaría obras maravillosas y estupendas. Cuando concluyó su misión como podestá, Ludovico regresó a Florencia, y confió a Miguel Ángel al cuidado de la mujer de un cantero en la villa de Settignano, a tres millas de la ciudad, donde tenía una propiedad de sus antepasados, donde abundan las piedras y hay muchas canteras de granito, en que trabajan continuamente los canteros y escultores, nacidos en su mayor parte en aquel lugar. Por eso, conversando un día Miguel Ángel con Vasari, le dijo en broma: «Giorgio, si hay algo bueno en mi ingenio, lo debo al haber nacido en la sutileza del aire de vuestra tierra de Arezzo y al haber mamado con la leche de mi nodriza los cinceles y el mazo con que hago mis figuras».

Luego tuvo Ludovico varios hijos más, y como estaba escaso de recursos fue colocándolos en la corporación de la lana y de la seda, mientras Miguel Ángel, que ya era grande, era enviado a la escuela de gramática del maestro Francesco da Urbino. Pero como su ingenio lo inclinaba a deleitarse con el dibujo, dedicaba todo el tiempo posible a dibujar secretamente, siendo reñido y a veces castigado por sus mayores y por su padre, acaso porque estimaban que dedicarse a ese talento, desconocido para ellos, era cosa baja e indigna de su abolengo.

En esa época hizo amistad Miguel Ángel con Francesco Granacci, el cual, aunque joven, se había colocado en el taller de Domenico del Grillandaio¹³⁵ para aprender el arte de la pintura. Y como Granacci amaba a Miguel Ángel y lo veía muy apto para el dibujo, todos los días le prestaba dibujos de Grillandaio que, a la sazón, era considerado, no sólo en Florencia sino en toda Italia, como uno de los mejores maestros existentes. Y creciendo diariamente en Miguel Ángel el deseo de crear, y no pudiendo Ludovico desviar al muchacho de su dedicación al dibujo, resolvió, ya que no había remedio, sacar algún fruto de esa afición y, aconsejado por sus amigos, lo puso en el taller de Domenico Grillandaio para que aprendiera ese arte.

Tenía catorce años Miguel Ángel cuando se inició en el arte con Domenico. Quien escribió su vida¹³⁶ después del año 1550, en que yo redacté estas *Vidas* por primera vez, ha dicho que algunos, por no haberlo tratado, dijeron de él cosas que no son ciertas, y omitieron muchas otras que son dignas de tenerse en cuenta, y -cosa que subrayo especialmente- ha tachado de envidioso a Domenico, acusándole de no haber prestado jamás ayuda alguna a Miguel Ángel. Lo cual es evidentemente falso, como lo muestra un escrito de la mano de Ludovico, padre de Miguel Ángel, que figura en el libro de Domenico, conservado por los herederos de éste, y dice lo siguiente: «1488. Consigno este primero de abril que yo, Ludovico di Lionardo di Buonarrota, pongo a Miguel Ángel, mi hijo, como aprendiz con Domenico y David di Tommaso di Currado,

por los tres años próximos, con los siguientes pactos y condiciones, que dicho Miguel Ángel deberá permanecer con los susodichos durante ese plazo, aprendiendo a pintar y realizando los ejercicios y todo lo que los susodichos le ordenen, y dichos Domenico y David deberán darle en esos tres años veinticuatro florines de ley: y el primer año seis florines, y el segundo año ocho florines, y el tercero diez florines, en total la suma de noventa y seis liras». Y debajo de ese contrato está lo siguiente, escrito de mano de Ludovico: «Ha recibido el susodicho Miguel Ángel, este diez y seis de abril, dos florines de oro en oro, y yo Ludovico di Lionardo, su padre (he recibido), en dinero contante doce liras y doce soldi». He copiado esto del libro para mostrar que todo lo que escribí entonces y lo que escribiré presentemente es la verdad; no conozco a nadie que haya tratado más a Miguel Ángel que yo o haya sido más amigo y fiel servidor, como puede atestiguarlo cualquiera; ni creo que nadie pueda mostrar mayor número de cartas escritas por él mismo, ni con más cariño que las que me escribió a mí. He hecho esta digresión para ser fiel a la verdad; y esto bastará para todo el resto de su vida. Y ahora, volvamos al relato.

Crecían el talento y la personalidad de Miguel Ángel de tal modo, que Domenico se asombraba viéndole hacer cosas superiores a lo que podía esperarse de un joven, pues le parecía que no sólo superaba a los demás discípulos, de los cuales tenía gran número, sino que muchas veces igualaba las cosas que Domenico mismo hacía como maestro. Ocurrió que uno de los jóvenes que estudiaban con Domenico copió a pluma algunas mujeres vestidas, que figuraban en obras de Grillandaio. Miguel Ángel tomó el dibujo y con una pluma más gruesa corrigió el contorno de una de esas figuras, haciéndola tal como hubiera debido ser para tener perfección. Es maravilloso ver la diferencia de los dos estilos, y la excelencia y el juicio de un jovencito tan animoso y audaz, que se atrevía a corregir las cosas de su maestro. Esa hoja está hoy en mi poder, conservada como una reliquia: la recibí de Granacci para ponerla en mi Libro de dibujos, con otros que me dio Miguel Ángel. Y en el año 1550, estando en Roma, Giorgio¹³⁷ la mostró a Miguel Ángel, quien reconoció el dibujo y tuvo placer en volver a verlo, pero dijo por modestia que más sabía de su arte cuando era niño que entonces, siendo viejo.

Pues ocurrió que mientras Domenico trabajaba en la capilla grande de Santa Maria Novella, un día que se ausentó el maestro, Miguel Ángel se puso a dibujar los andamios, las mesas, todos los enseres para la pintura y a algunos de los muchachos que trabajaban. Cuando regresó Domenico y vio el dibujo de Miguel Ángel, dijo: «Éste sabe más que yo». Y quedó estupefacto ante el nuevo estilo de imitación producido por el buen juicio que el cielo había dado a un joven de tan tierna edad, y que a la verdad era tanto como lo que podía desearse en la práctica de un artista con muchos años de ejercicio de su arte. Y es que todo el saber y el poder de la gracia estaban en su naturaleza, adiestrada por el estudio y el arte, razón por la cual Miguel Ángel daba frutos de los más divinos, como abiertamente empezó a revelarse cuando copió un grabado de Martino Tedesco¹³⁸, que le dio mucha fama: había llegado en esa época a Florencia una composición de dicho Martino, grabada en cobre, en que los diablos golpean a San Antonio, y Miguel Ángel la copió a pluma con la mayor exactitud, y luego la ejecutó en color. Para representar algunas extrañas formas de diablos, compró pescados con caprichosas escamas de colores y en esta obra demostró tanta capacidad, que mereció crédito y renombre. Copió dibujos de otros maestros antiguos, haciendo las réplicas tan semejantes a los originales, que no se distinguían de ellos, tanto más cuanto que teñía y envejecía los papeles con humo y otras cosas, ensuciándolos de modo que parecían antiguos. Sólo lo hacía con el objeto de quedarse con los dibujos originales,

reemplazándolos por las copias, porque admiraba a los maestros por la excelencia de su arte y trataba de superarlos. Esto acrecentó mucho su reputación.

En aquella época, el Magnífico Lorenzo de Médicis tenía a su servicio, en su jardín de la plaza de San Marcos, a Bertoldo el escultor, no tanto como custodio y guardián de muchas y hermosas antigüedades que había coleccionado con considerable gasto, como porque, deseando mucho crear una escuela de pintores y escultores excelentes, quería que tuviesen como guía y como jefe a dicho Bertoldo, que era discípulo de Donato. Y aunque éste era tan viejo que ya no podía trabajar, no dejaba de ser maestro muy entendido y reputado, no sólo por haber terminado con mucho cuidado los púlpitos de su maestro Donato, sino por haber ejecutado en bronce muchas escenas de batallas y otras obras pequeñas, en cuya técnica nadie lo superaba en Florencia. Lamentando, pues, Lorenzo -quien tenía gran amor por la pintura y la escultura- que en su tiempo no hubiera escultores célebres y nobles, cuando, en cambio, había numerosos pintores de gran valor y fama, decidió, como ya dije, crear una escuela y con tal fin le dijo a Domenico Ghirlandaio que si en su taller había jóvenes deseosos de dedicarse a la escultura, los enviara al jardín, donde él se proponía adiestrarlos e instruirlos para honra de ellos, de él y de la ciudad. Domenico le recomendó como excelentes jóvenes a Miguel Ángel y a Francesco Granacci, entre otros. Fueron éstos al jardín y encontraron allí a Torrigiano, hijo de los Torrigiani, que modelaba en barro algunas figuras de bulto entero que le había encargado Bertoldo. Viendo esto, Miguel Ángel hizo algunas también, por emulación. Y Lorenzo, reconociendo su bello espíritu, siempre lo tuvo en mucha consideración. Miguel Ángel, alentado, se puso al cabo de unos días a copiar en mármol una cabeza de fauno antigua, que sonreía, con la nariz rota y el rostro viejo lleno de arrugas. Aunque nunca había empleado el cincel ni tallado el mármol, logró copiar bastante bien el modelo, y tanto que asombró al Magnífico. Pero observó Lorenzo que Miguel Ángel no se había limitado a reproducir el modelo, sino que había hecho cambios de acuerdo con su fantasía, abriéndole la boca al fauno de modo que se le veían la lengua y todos los dientes. Entonces, ese señor, bromeando agradablemente, como era su costumbre, le dijo: «Deberías saber que los viejos nunca conservan todos los dientes y que siempre les falta alguno». Consideró Miguel Ángel en su humildad, temiendo y amando a aquel señor, que le decía la verdad y apenas se alejó Lorenzo, rompió un diente y cortó la encía al fauno, de tal manera que parecía haber perdido parte de su dentadura, después de lo cual se puso a aguardar con impaciencia el regreso del Magnífico. Éste, comprobando la simplicidad y la bondad de Miguel Ángel, se rió más de una vez refiriendo el caso a sus amigos y, proponiéndose ayudar y favorecer al joven, mandó llamar a Ludovico, su padre, y se lo pidió, diciéndole que quería educarlo como a uno de sus hijos. Y el padre de buena gana se lo concedió. Entonces, el Magnífico dispuso que dieran a Miguel Ángel una habitación en su casa, donde desde entonces se sentó a la mesa con los hijos de Lorenzo y otras personas distinguidas y de alcurnia que vivían con el Magnífico, quien lo honraba. Y esto fue al año de haber entrado en el taller de Domenico cuando tenía quince o dieciséis años. Estuvo cuatro años en la casa del Magnífico Lorenzo, hasta que éste falleció en el 92. Recibió en aquella época de dicho señor, para ayudar a su padre, una pensión de cinco ducados mensuales. Para alegrarlo, el Magnífico le regaló, además, una capa morada y procuró a su padre un empleo en la aduana. En esa época, aconsejado por Policiano, hombre destacado en las letras, Miguel Ángel talló en mármol la batalla de Hércules con los Centauros¹³⁹, obra tan bella que quien la contempla hoy no la considera producción de un joven, sino de un maestro preciado y consumado en el estudio y práctico en su arte. Está ahora en su casa, conservada como recuerdo por Lionardo, su sobrino, como cosa excepcional que es. Y, no hace muchos años, dicho Lionardo tenía en su casa, en

recuerdo de su tío, un bajo relieve en mármol, de poco más de un *braccio* de alto, en que Miguel Ángel representó a una Virgen. Era joven, en aquella misma época, y quería imitar la manera de Donatello, cosa que logró tan bien que la obra parece de la mano de éste, aunque tiene más gracia y mejor dibujo. Esta Virgen, Lionardo la obsequió después al duque Cosme de Médicis, quien la aprecia altamente, no existiendo de la mano de Miguel Ángel otro bajo relieve que éste. Pero, volviendo al jardín del Magnífico Lorenzo, diré que ese jardín estaba lleno de antigüedades y adornado con excelentes pinturas reunidas por amor de la belleza, para estudio y por placer en ese lugar cuyas llaves tenía permanentemente Miguel Ángel, el cual era mucho más activo que todos sus compañeros y siempre se mostraba dispuesto a trabajar con vivo ardor. Durante muchos meses dibujó en el Carmine las pinturas de Masaccio y copiaba aquellas obras con tanto juicio, que asombraba a los artistas y otras personas, de tal manera que la envidia aumentaba a medida que crecía su reputación. Dicen que Torrigiano trabó amistad con él pero que un día, movido por la envidia que le causaba verlo más capaz en el arte y objeto de mayores consideraciones, con tal violencia le dio un golpe de puño en la nariz, que se la rompió y deformó de mala manera, marcándolo para siempre. Por tal causa fue expulsado Torrigiano de Florencia, como se ha referido en otro lugar.

Muerto el Magnífico Lorenzo, regresó Miguel Ángel a la casa de su padre, muy afligido por el fallecimiento de semejante hombre, amigo de todos los talentos. Compró entonces un gran bloque de mármol en que talló un Hércules de cuatro *braccia*, que estuvo muchos años en el palacio Strozzi. Fue considerada admirable esa obra, que luego fue enviada, el año del asedio, a Francia, pues Giovanbattista della Palla la obsequió al rey de Francia. Dicen que Pedro de Médicis, que había tratado durante mucho tiempo a Miguel Ángel, a menudo lo hacía llamar para consultarlo cuando quería comprar camafeos antiguos y otras tallas. Y durante un invierno en que nevó bastante en Florencia, le hizo hacer en su patio, con nieve, una estatua que resultó bellísima. Tributaba tales atenciones a Miguel Ángel, por su talento, que el padre de éste, empezando a ver que era estimado por los grandes, lo vistió más suntuosamente que antes. Para la iglesia de Santo Spirito de Florencia hizo Miguel Ángel un Crucifijo de madera que fue colocado -y aún se encuentra- sobre la luneta que está encima del altar mayor. La obra agradó al prior, quien permitió al escultor el uso de locales en que, disecando cadáveres, para estudiar la anatomía, empezó a dar perfección a su gran capacidad de dibujante. Ocurrió que los Médicis fueron expulsados de Florencia. Pocas semanas antes, Miguel Ángel había ido a Bolonia, y luego a Venecia, pues temía que, por ser íntimo de la familia, le ocurriera algo siniestro, en razón de la insolencia y el mal gobierno de Pedro de Médicis. Como en Venecia no encontró medios de existencia, regresó a Bolonia. Pero allí, por descuido, tuvo la desgracia de no reclamar en la puerta de entrada la contraseña para salir, como se exigía a la sazón como medida de orden. Messer Giovanni Bentivogli, en efecto, había dispuesto que los forasteros que no tuviesen la contraseña fuesen condenados a una multa de cincuenta liras boloñesas, y Miguel Ángel incurrió en esa falta, y no tenía los medios para pagar. Pero se compadeció de él Messer Giovanfrancesco Aldovrandi, uno de los dieciséis gobernadores, quien lo hizo llevar a su casa y, oída su explicación, le puso en libertad y lo mantuvo a su lado durante más de un año. Un día, Aldovrando lo llevó a ver el arca de Santo Domingo, ejecutada, como se ha dicho, por Juan Pisano y luego por el maestro Niccolò del Arca, escultores antiguos; y como en el conjunto faltaban un ángel que llevaba un candelabro y un San Petronio, figuras de un *braccio* aproximadamente, preguntó al artista si se atrevía a hacerlas. Miguel Ángel contestó que sí. Hízose dar el mármol y las realizó de tal modo, que son las mejores figuras de la obra. Y Messer

Francesco Aldovrando le hizo dar treinta ducados por ambas. Permaneció Miguel Ángel poco más de un año en Bolonia, y se hubiera quedado más tiempo para retribuir las cortesías de Aldovrando, quien lo amaba por su talento y también porque, siendo toscano, le agradaba la pronunciación del escultor y con agrado le escuchaba leer las obras de Dante, Petrarca, Boccaccio y otros poetas de Toscana. Pero sabía Miguel Ángel que estaba perdiendo el tiempo, de modo que por su voluntad regresó a Florencia, donde hizo, para Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici, un San Juan de mármol. Luego empezó, también en mármol, un Cupido dormido, de tamaño natural. Cuando estuvo terminado, Baldassarri del Milanese lo mostró a Pierfrancesco¹⁴⁰ como obra bella, y así la juzgó dicho señor, quien declaró: «Si esta figura se enterrara, estoy seguro de que pasaría por antigua. Enviándola a Roma, arreglada de manera que parezca vieja, te produciría mucho más que vendiéndola aquí». Dicen que Miguel Ángel la patinó de modo que parecía antigua, y no hay por qué asombrarse de ello, pues tenía ingenio para hacer eso y mucho más. Otros pretenden que Milanese la llevó a Roma, la enterró en una de sus viñas y luego la vendió como antigüedad al cardenal San Giorgio, por doscientos ducados. También se dice que la vendió un agente que tenía Milanese, y que escribió a Pierfrancesco que le hiciera dar a Miguel Ángel treinta escudos, porque más no había podido cobrar el Cupido, engañando así al cardenal, a Pierfrancesco y a Miguel Ángel. Pero después, alguien que lo había visto y sabía que el Cupido estaba hecho en Florencia, lo comunicó al cardenal, que se hizo restituir el dinero por el agente de Milanese y devolvió la obra, la cual llegó a manos del duque Valentino y fue obsequiada por él a la marquesa de Mantua, que se la llevó a su tierra, donde aún está. El asunto no dejó de motivar críticas al cardenal San Giorgio, porque no supo apreciar el valor de la obra, que consiste en su perfección, pues tan buenas son las esculturas modernas como las antiguas, por excelentes que éstas sean, siendo pura vanidad lo que mueve a quienes buscan más el nombre que la obra en sí; esa clase de gente, la hay en todas las épocas, que tiene más en cuenta el parecer que el ser. Empero, este incidente dio tanta reputación a Miguel Ángel, que fue llevado inmediatamente a Roma, contratado por el cardenal San Giorgio, y estuvo allí cerca de un año. Pero el prelado, poco entendido en arte, nada le hizo hacer a Miguel Ángel. En aquella época, un barbero del cardenal, que había sido pintor y coloreaba muy bien al temple pero no tenía dibujo, se hizo amigo de Miguel Ángel, quien le dibujó un cartón de un San Francisco recibiendo los estigmas. El barbero lo ejecutó en color, en una tablita, muy diligentemente, y esa pintura está ahora en San Pietro a Montorio, en la primera capilla entrando en la iglesia a mano izquierda. Bien conoció después el talento de Miguel Ángel un gentilhomme romano, Messer Iacopo Galli, hombre de ingenio, que le hizo hacer un Cupido de mármol, de tamaño natural, y luego una figura de Baco, de diez *palmi*¹⁴¹, que lleva una taza en la mano derecha y en la izquierda una piel de tigre y un racimo de uvas que un pequeño sátiro intenta comer. Esta figura muestra que quiso hacer una combinación de miembros maravillosos, dándole la esbeltez del varón joven y la carnosa redondez de la mujer. Es una obra tan admirable, que Miguel Ángel probó con ella ser mejor que cualquier otro escultor de los modernos que hasta entonces habían trabajado. Durante su estada en Roma progresó tanto, que no se podía creer que tuviese pensamientos tan elevados y realizara con tanta facilidad difíciles proezas; asombraba tanto a los que no estaban acostumbrados a ver tales cosas como a los que estaban acostumbrados a las buenas producciones, porque lo que los demás hacían parecía una nulidad comparado con lo de Miguel Ángel. Lo cual despertó en el cardenal de Saint-Denis, llamado cardenal de Rohan, un francés, el deseo de dejar mediante tan excepcional artista algún digno recuerdo de sí en tan famosa ciudad, y le encargó una Piedad en mármol, de bulto entero, la cual, una vez terminada, fue colocada en San

Pedro, en la capilla de la Virgen Maria della Febre, en el templo de Marte¹⁴². A esa obra, nunca piense escultor o artista sobresaliente poder añadirle jamás mejor composición o mayor gracia, ni superarla en finura, pulido o delicada talla del mármol, porque en ella se resume todo el valor y toda la fuerza del arte. Entre las bellezas que allí se encuentran, aparte de los divinos drapeados, se destaca el Cristo muerto; en belleza de los miembros y arte en la representación del cuerpo, es un desnudo insuperable, bien estudiado en cuanto a músculos, venas, nervios y huesos y, además, no hay muerto que parezca más muerto que éste. La dulcísima expresión del rostro y la concordancia en las coyunturas de brazos, piernas y torso, el trabajo de las venas, todo causa maravilla, y se asombra uno de que la mano de un artista haya podido hacer en tan poco tiempo cosa tan admirable; porque ciertamente es un milagro que una piedra, en principio sin forma alguna, pueda ser llevada jamás a la perfección que la naturaleza, con esfuerzo, suele dar a la carne. **Tanto consiguieron el amor y los esfuerzos de Miguel Ángel en esta obra que puso su nombre (cosa que nunca más hizo) en una cinta que ciñe el pecho de Nuestra Señora. Esto se debe a que un día, al entrar Miguel Ángel en la capilla donde está la Piedad, encontró allí a gran número de forasteros lombardos que alababan mucho la obra. Uno de ellos le preguntó a otro quién la había ejecutado y éste contestó: «Nuestro Gobbio, de Milán». Miguel Ángel nada dijo, pero le dolió que sus esfuerzos fuesen atribuidos a otro, de modo que una noche se encerró en la capilla con una luz y sus cinceles, grabó su nombre en la obra y describió acertadamente un bellissimo espíritu en estos versos:**

*Bellezza ed onestate,
E doglia e pietà in vivo marmo morto,
Deh, come voi pur fate,
Non piangete sì forte,
Che anzi tempo risvegliasi da morte,
E pur, mal grado suo,
Nostro Signore, è tuo
Sposo, figliuolo e padre,
Unica sposa sua figliuola e madre.* ¹⁴³

Esta Piedad le dio mucha fama y si bien algunos tontos dicen que hizo demasiado joven a la Virgen ¿no advierten ni saben que las personas vírgenes inmaculadas mantienen y conservan largo tiempo la expresión de su rostro sin alteración alguna, mientras que con los afligidos, como Cristo, ocurre lo contrario? De modo que esa obra agregó bastante más gloria y fama a su talento que todas las anteriores. Algunos amigos suyos le escribieron desde Florencia para que regresara, porque querían que no se perdiera ese mármol que estaba en la *Opera* y que Pier Soderini -nombrado a la sazón Gonfaloniero vitalicio de aquella ciudad- muchas veces había querido dar a Lionardo da Vinci, y que en esos días se proponía conceder al maestro Andrea Contucci del Monte Sansavino, excelente escultor que trataba de obtenerlo. Y Miguel Ángel, regresando a Florencia, intentó conseguirlo (aunque era difícil tallar en ese bloque una figura entera, sin añadidos, y nadie se atrevía a realizarla sin pedazos agregados, salvo él, que desde años atrás deseaba hacerlo). Medía este bloque nueve *braccia* y en él, desgraciadamente, un tal maestro Simone da Fiesole había empezado a tallar un gigante, concibiendo tan mal la obra que había cortado el mármol entre las piernas y lo había estropeado de tal modo que los fabriqueros de Santa Maria del Fiore no quisieron que lo concluyera y abandonaron el bloque, que desde años atrás estaba en tales condiciones y parecía destinado a seguir así. Lo examinó Miguel Ángel de nuevo y considerando que era posible hacer una figura razonablemente buena en esa piedra, acomodando la

postura de esa figura a lo que había quedado del bloque estropeado por el maestro Simone, resolvió pedirlo a los fabriqueros y a Soderini, quienes se lo concedieron como cosa inservible, pensando que cualquier obra que se hiciera sería mejor que el mármol en el estado en que se encontraba, puesto que de nada podía servir a la fábrica. Miguel Ángel hizo entonces un modelo en cera de un David joven con la honda en la mano, que destinaba a ser colocado como símbolo en el palacio, para expresar que tal como David había defendido a su pueblo, gobernándolo con justicia, quien gobernaba a Florencia debía animosamente defenderla y justamente gobernarla. Comenzó el trabajo en la *Opera* de Santa Maria del Fiore, en que alzó un tabique entre la pared y las mesas para encerrar el mármol, que talló sin descanso, sin que nadie viera lo que estaba haciendo, hasta llevar la figura a la última perfección. Pero el mármol había sido estropeado y gastado por el maestro Simone, de modo que en algunos puntos no había bastante material como para que Miguel Ángel hiciera lo que hubiera querido: dejó algunos de los primeros golpes de cincel del maestro Simone en la extremidad del mármol, y aún hoy se pueden ver; por cierto fue un milagro el que hizo Miguel Ángel al resucitar algo que estaba muerto. Cuando estuvo terminada la estatua, hubo muchas deliberaciones acerca de la forma en que convenía llevarla a la plaza de la Señoría. Giuliano di Sangallo y Antonio, su hermano, hicieron un esqueleto muy sólido de madera, del cual colgaron la figura con cuerdas, para que no se rompiera con las sacudidas, estando siempre suspendida. Luego, mediante palancas y grúas la arrastraron por terraplenes y la colocaron en su lugar. Anudaron las cuerdas de tal modo, que el nudo era muy fácil de desatar pero al mismo tiempo apretaba más cuanto mayor era el peso que soportaba: cosa bellísima e ingeniosa, cuyo dibujo de su mano conservamos en nuestro Libro, porque ese nudo es admirable, seguro y fuerte para llevar pesos. Gustó bastante la estatua a Pier Soderini, pero mientras Miguel Ángel la retocaba en algunas partes, le dijo que le parecía que la nariz de la figura era demasiado gruesa. Miguel Ángel observó que el Gonfaloniero estaba al pie del gigante y que su vista no le permitía ver lo que él hacía, por lo cual subió al andamio que estaba cerca de los hombros y, para dejar satisfecho a Soderini, tomó un cincel en la mano izquierda, con un poco de polvo de mármol que encontró sobre los tablones, y simuló dar unos leves golpes con la herramienta, a la vez que dejaba caer poco a poco el polvo, sin cambiar nada a la nariz del David, que quedó como estaba. Luego, mirando al Gonfaloniero, que estaba abajo, observando lo que el escultor hacía, le dijo: «¿Qué le parece ahora?». «A mí me gusta más así -repuso Soderini-. Le has dado vida». Y entonces bajó Miguel Ángel del andamio, riéndose para sus adentros y compadeciendo a quienes se las dan de entendidos y no saben lo que dicen. Cuando la estatua estuvo ubicada y concluida, la descubrió. Y, a la verdad, ha superado a todas las estatuas modernas y antiguas, por griegas y latinas que fuesen. Puede decirse que ni el Marforio de Roma, ni el Tíber o el Nilo del Belvedere, ni los gigantes de Montecavallo la igualen de ningún modo; con tanta medida, belleza y perfección la terminó Miguel Ángel. Porque en ella hay contornos de piernas bellísimos, y junturas y esbelteces de flancos divinas; y nunca se ha visto una actitud tan dulce, ni gracia que la iguale, ni pies, ni manos, ni cabeza comparables a los de esta estatua por su excelencia, su arte y su composición. Por cierto, quien la ve, no desea ver otra obra de escultura hecha en nuestros tiempos o en otras épocas por cualquier artista. Miguel Ángel recibió por ella, de Pier Soderini, cuatrocientos escudos, y fue inaugurada el año 1504. Por el renombre que adquirió como escultor, hizo a dicho Gonfaloniero un David de bronce muy bello, que fue enviado a Francia. En esa misma época esbozó, sin terminarlos, dos medallones de mármol, uno para Taddeo Taddei, que hoy está en su casa, y otro para Bartolomeo Pitti. Este último fue obsequiado por Fray Miniato Pitti de Monte Oliveto, muy entendido en

cosmografía y otras muchas ciencias, y particularmente en pintura, a Luigi Guicchiardini, de quien era gran amigo. Esas dos obras fueron consideradas egregias y admirables. Y también en ese tiempo esbozó un San Mateo de mármol en la *Opera* de Santa Maria del Fiore; esa estatua muestra su perfección y enseña a los escultores cómo deben tallarse las figuras de mármol, sin estropearlas. También hizo en bronce un medallón de Nuestra Señora, que fundió a pedido de ciertos mercaderes flamencos, los Moscheroni¹⁴⁴, personas nobilísimas en su país, que le pagaron cien escudos y enviaron la obra a Flandes.

Quiso Agnolo Doni, ciudadano florentino amigo suyo, que gozaba con la posesión de obras bellas de los artistas antiguos y modernos, tener alguna cosa de Miguel Ángel y éste comenzó para él una pintura en medallón que representa a la Virgen que, arrodillada, tiene en los brazos al Niño y lo ofrece a José, que lo recibe. Miguel Ángel expresó en el movimiento de la cabeza de la madre de Cristo y en sus ojos fijos en la belleza suma de su Hijo su maravillosa alegría y su deseo de comunicársela a aquel santísimo anciano que, con igual amor, ternura y reverencia, toma a la criatura, como muy bien se ve en su rostro, sin mucho examinar. No bastando esto a Miguel Ángel para demostrar que su arte era muy grande, hizo en el campo de esta obra muchos desnudos apoyados, de pie y sentados, con tanta diligencia y pulcritud ejecutó esta obra que, seguramente, de todas sus pinturas sobre tabla -las cuales son pocas- es considerada la más concluida y bella. Cuando estuvo terminada, la envió a la casa de Agnolo, envuelta. La llevó un mensajero, junto con una carta en que pedía en pago setenta ducados. No le pareció bien a Agnolo, que era hombre moderado, gastar tanto en una pintura, aunque sabía que valía más que eso, de modo que le dijo al mandadero que bastaba con cuarenta ducados y se los dio. Pero Miguel Ángel envió de vuelta al mensajero, con encargo de reclamar cien ducados o volver con el cuadro. Agnolo, a quien le había gustado la pintura, dijo: «Le daré aquellos setenta». Pero Miguel Ángel no se conformó y, a causa de la poca fe de Agnolo, quiso el doble de lo que había pedido la primera vez, de modo que, para tener la obra, el otro tuvo que enviarle ciento cuarenta ducados.

Ocurrió que mientras Leonardo da Vinci, pintor notabilísimo, estaba pintando en la sala grande del Consejo, como se refiere en su *Vida*, Piero Soderini, Gonfaloniero a la sazón, por el gran talento que descubrió en Miguel Ángel le hizo destinar una parte de esa sala. Esto dio ocasión para que compitiera con Lionardo pintando la otra pared, para la cual tomó como tema la guerra de Pisa. Dieron a Miguel Ángel una habitación en el hospital de los tintoreros, en San Onofrio, y allí empezó un enorme cartón, pero no quiso que nadie lo viera: y lo llenó de desnudos que, a causa del calor, se están bañando en el río Arno en el momento en que se da la alarma en el campamento, atacado por los enemigos. Con sus divinas manos, Miguel Ángel representó a los soldados saliendo del agua para vestirse, armándose apresuradamente para prestar ayuda a sus compañeros, poniéndose la coraza y otras piezas de armadura o combatiendo a caballo en las primeras escaramuzas. Entre otras figuras, había allí un viejo que llevaba en la cabeza una guirnalda de hiedra, para darse sombra, y que estaba sentado para ponerse las calzas pero no lograba hacerlo porque tenía las piernas mojadas. Oyendo el tumulto de los soldados, los gritos y el redoble de los tambores, tiraba febrilmente de las calzas mientras todos los músculos y nervios de su cuerpo, hasta la punta de los pies, así como el retorcimiento de su boca mostraban a las claras su esfuerzo. También había en la composición tambores y figuras desnudas con paños volantes, corriendo al entrevero, o sorprendidas en actitudes extravagantes, unos de pie, otros de rodillas, o doblados, o yacentes, o saltando, en difíciles escorzos. Había muchas otras figuras agrupadas y abocetadas en diversas formas, sea con carbonilla, en simple contorno, sea dibujada al

trazo, sea en claroscuro y las luces marcadas con blanco, porque Miguel Ángel quiso mostrar todo lo que sabía de su oficio. Por eso, los artistas quedaron estupefactos y llenos de admiración cuando vieron hasta qué punto había llegado en su arte al hacer esos cartones. Y viendo esas divinas figuras dijeron algunos que ni de su mano ni de la de otros habían visto jamás cosa semejante y que ningún otro talento podría igualarla. Y ciertamente es de creer, porque cuando el trabajo estuvo terminado, fue llevado a la sala del Papa, con gran algazara de los artistas y para grandísima gloria de Miguel Ángel, y todos los que estudiaron esos cartones y los copiaron -como lo hicieron durante muchos años los extranjeros y los ciudadanos florentinos-, llegaron a ser después artistas excelentes, como por ejemplo Aristotile da Sangallo, amigo de Miguel Ángel, Ridolfo Ghirlandaio, Rafael Sanzio de Urbino, Francesco Granaccio, Baccio Bandinelli y **Alonso Berruguete, español**, así como Andrea del Sarto, Franciabigio, Iacopo Sansovino, el Rosso, Maturino, Lorenzetto, el Tribolo, entonces niño, Iacopo da Puntormo y Pierin del Vaga, todos los cuales fueron óptimos maestros florentinos. Habiéndose convertido, pues, esos cartones en un objeto de estudio para los artistas, fueron llevados a la casa de los Médicis, a la sala grande de arriba, pero así la obra fue puesta con demasiada confianza en manos de los artistas, pues durante la enfermedad del duque Giuliano, mientras nadie reparaba en ello, fue cortada en muchos pedazos - como se ha referido en otro lugar- y dispersada, como lo demuestra el hecho de que algunos trozos se ven aún en Mantua en la casa de Messer Uberto Strozzi, gentilhombre de esa ciudad, quien los conserva con gran reverencia. A la verdad, son cosas más divinas que humanas.

Era tal la fama conquistada por Miguel Ángel con su Piedad, su Gigante de Florencia y sus cartones, que cuando en 1503 murió el Papa Alejandro VI y fue elegido Julio II (contando entonces el escultor unos veintinueve años de edad) fue llamado por el nuevo Pontífice, que lo favorecía mucho, para encargarle su sepultura y recibió como viático cien escudos de sus suplicantes. Trasladóse, pues, a Roma, pero pasaron muchos meses sin que le hicieran hacer cosa alguna. Finalmente, se adoptó un proyecto que hizo para tal sepultura, óptimo testimonio del talento de Miguel Ángel, pues por la belleza, el esplendor, la abundancia del adorno y la riqueza de estatuas, superaba a todo antiguo e imperial mausoleo. Esto alentó al Papa Julio, que resolvió dedicarse a rehacer la iglesia de San Pedro de Roma, para poner la sepultura en el interior. Así, Miguel Ángel puso manos a la obra con mucho ánimo y para darle comienzo se dirigió a Carrara, para elegir todos los mármoles con sus dos ayudantes. Y en Florencia, Alamanno Salviati le dio mil escudos para sus gastos. Pasó en aquellos montes ocho meses, sin más dinero ni otras provisiones, y muchas veces seducido por los bloques de piedra, tuvo capricho de hacer estatuas grandes en aquellas canteras, para dejar allí un recuerdo suyo, como habían hecho los antiguos. Eligió una cantidad de mármoles, los hizo cargar en barcos y los envió a Roma, donde llenaron la mitad de la plaza de San Pedro, alrededor de Santa Catalina, y fueron colocados entre la iglesia y el pasaje que conduce al Castillo. En ese lugar había hecho Miguel Ángel su obrador para ejecutar las figuras y el resto del mausoleo. Y para poder ir a verlo trabajar cómodamente, el Papa hizo hacer un puente levadizo del corredor al taller. Por consiguiente, trataba con mucha familiaridad al escultor, y, a la larga, los favores que le hacía motivaron muchos disgustos y persecuciones, pues generaron gran envidia entre los artistas que servían al Papa. En vida de Julio II y después de su muerte, Miguel Ángel hizo cuatro estatuas concluidas y ocho esbozadas para la sepultura, como se dirá oportunamente.

Dicen que mientras Miguel Ángel estaba ocupado en esa obra, llegó a Ripa el resto del mármol para dicha sepultura, que había quedado en Carrara, y se hizo que se transportara junto a los demás bloques, en la plaza de San Pedro. Y como era preciso

pagar al que había efectuado el transporte, Miguel Ángel fue, como era su costumbre, a ver al Papa. Pero como Su Santidad estaba ocupado ese día en asuntos de Bolonia que le interesaban, Miguel Ángel se volvió a su casa y pagó con su dinero aquella cuenta, pensando que Su Santidad le haría devolver pronto ese dinero. Volvió otro día para hablar con el Papa y encontró dificultad para entrar, pues un lacayo le dijo que tuviera paciencia, pues le habían ordenado no dejarle entrar. Entonces, un obispo le dijo al criado: «Quizá no conoces a este hombre». «Demasiado bien lo conozco -repuso el lacayo- pero yo estoy aquí para hacer lo que me ordenan mis superiores y el Papa.» Disgustó esto a Miguel Ángel, pareciéndole que lo trataban en distinta forma que anteriormente, de modo que, colérico, le dijo al criado del Papa que le comunicara que, en adelante, cuando Su Santidad lo buscara, ya se habría ido a otra parte. Y volviendo a su casa, a las dos de la noche tomó la posta, dejando encargo a dos servidores de que vendieran todas las cosas a los judíos y lo siguieran a Florencia, adonde regresaba. Cuando llegó a Poggibonsi, en territorio florentino, se consideró seguro y se detuvo. Pero no anduvo mucho sin que lo alcanzaran cinco correos con cartas del Papa, para hacerlo volver atrás. Miguel Ángel no quiso escuchar los ruegos ni obedecer las cartas que le ordenaban regresar a Roma so pena de caer en desgracia. Pero a pedido de los correos, finalmente se decidió a escribir dos palabras de respuesta al Papa, diciéndole que lo perdonase, pero que no volvería nunca a su presencia, ya que había sido echado como un miserable; sus fieles servicios no merecían ese trato; que Su Santidad buscara a otro para servirla.

Ya en Florencia, Miguel Ángel se dedicó a concluir, en los tres meses que allí estuvo, el cartón de la sala grande que debía ser puesto en obra por deseo del Gonfaloniero Pier Soderini. Entre tanto llegaron a la Señoría tres breves exigiendo que Miguel Ángel fuera enviado a Roma. Y el escultor, temiendo la cólera del Papa, según parece proyectó ir a Constantinopla para ponerse al servicio del Turco, por mediación de ciertos frailes de San Francisco que deseaban emplearlo en la construcción de un puente entre Constantinopla y Pera. Empero, Pier Soderini lo persuadió (aunque no quería hacerlo) de que fuese a ver al Papa en calidad de funcionario público, dándole el título de embajador de Florencia como seguridad para su persona. Finalmente, lo recomendó al Cardenal Soderini, su hermano, para que éste lo llevara a presencia del Papa, y lo envió a Bolonia, adonde acababa de llegar Su Santidad, procedente de Roma.

Cuando llegó Miguel Ángel a Bolonia, apenas se quitó las botas fue conducido por los familiares del Papa a la residencia de éste, que era el palacio de los Diez y Seis. Le acompañó un obispo del séquito del Cardenal Soderini, porque no pudo hacerlo este prelado por hallarse enfermo. En presencia del Papa, Miguel Ángel se arrodilló. Miróle Su Santidad de reojo y con cólera, diciéndole: «¿En vez de ir a Nuestro encuentro, has aguardado que Nos vengamos a buscarte a ti? », queriendo significar que Bolonia está más cerca de Florencia que Roma. Miguel Ángel abrió los brazos en ademán cortés y en voz alta le pidió humildemente perdón, aduciendo como excusa haber obrado movido por la cólera, por no soportar que lo echaran de esa manera; agregó que había hecho mal y de nuevo pidió que lo perdonase. El obispo que había presentado al escultor al Papa, dijo, para excusarlo, a Su Santidad que tales hombres son ignorantes de todo lo que no sea su arte, y pidió perdón por él. Pero el Papa se encolerizó al oír estas palabras y, golpeando al obispo con una maza que tenía en la mano, exclamó: «Ignorante serás tú, que le injurias, cosa que Nos no hacemos». El obispo fue expulsado a empellones por un lacayo, y el Papa, que había desahogado su cólera en él, dio la bendición a Miguel Ángel, quien fue retenido en Bolonia mediante dádivas y promesas hasta que Su Santidad le ordenó que hiciera su retrato: una estatua de bronce de cinco *braccia* de alto. Hízola Miguel Ángel con mucho arte, ideando una bellísima actitud que le daba

majestad y grandeza, mientras los paños tenían riqueza y magnificencia y el rostro imponente expresaba ánimo, fuerza y vivacidad. Esa estatua fue colocada en un nicho sobre la puerta de San Petronio.

Dicen que mientras Miguel Ángel realizaba esa obra, el excelentísimo pintor y orfebre Francia fue a verla, por haber oído muchas alabanzas de su obra y su persona, sin haber tenido oportunidad de ver nada de la mano del escultor. Quedó atónito cuando vio la estatua, pero cuando Miguel Ángel le preguntó qué le parecía, contestó que era una bellísima fundición y una bella materia. Parecióle al escultor que había alabado más el bronce que la obra de arte, y le dijo: «Estoy tan agradecido al Papa Julio, que me dio el bronce, como le estáis agradecido a los droguistas que os dan los colores para pintar». Luego, con cólera, en presencia de varios gentileshombres, le dijo a Francia que era un patán. Con este mismo motivo, al acercársele un hijo de Francia que, según dicen, era muy hermoso, Miguel Ángel le declaró: «Tu padre hace más bellas las figuras vivas que las pintadas». Y entre dichos gentileshombres hubo uno, no sé quien, que le preguntó qué le parecía más grande, un par de bueyes o la estatua del Papa, a lo cual respondió: «Depende de qué bueyes: si son de estos boloñeses, no cabe duda de que son más pequeños los nuestros, los de Florencia».

Concluyó Miguel Ángel de modelar en barro esa estatua antes de que el Papa saliera de Bolonia rumbo a Roma. Cuando Su Santidad fue a verla, no sabía el escultor qué ponerle a la figura en la mano izquierda. En cuanto a la diestra, la alzaba con ademán tan violento, que el Papa preguntó si impartía la bendición o la maldición. Miguel Ángel contestó que hacía una seña de advertencia al pueblo de Bolonia, para que éste obrara cuerdamente, y preguntó a Su Santidad su parecer acerca de si debía ponerle un libro en la mano izquierda. Pero el Papa le contestó: «Ponle una espada, que de letras no sé yo». Dejó el Pontífice en el Banco de Messer Antonmaria da Lignano mil escudos para los gastos de terminación de la obra, que fue colocada, luego de los dieciséis meses que Miguel Ángel trabajó empeñosamente para concluirla, en el frente de la iglesia de San Petronio, como se ha dicho. Esta estatua fue destruida por los Bentivogli, y el bronce lo vendieron al duque Alfonso de Ferrara, que hizo hacer con el mismo una pieza de artillería llamada Julia, pero conservó la cabeza de la figura, que está en sus depósitos.

Cuando el Papa volvió a Roma, mientras Miguel Ángel seguía haciendo aquella estatua, Bramante, amigo y pariente de Rafael de Urbino y por esta razón poco amigo de Miguel Ángel, viendo que el Sumo Pontífice favorecía y exaltaba su obra de escultor, resolvió influir en el Santo Padre para que cuando volviera Miguel Ángel, no le hiciese concluir la sepultura comenzada. Para lograr ese fin, se le dijo que parecía de mal augurio y algo así como un llamamiento a la muerte hacerse el mausoleo en vida, y se le persuadió de que, al regresar Miguel Ángel, le hiciera pintar en memoria de Sixto, su tío, la bóveda de la capilla que éste había erigido en el palacio. De este modo, Bramante y los rivales de Miguel Ángel creyeron alejarlo de la escultura, en que era perfecto, y ponerlo en grave aprieto, porque suponían que, no teniendo experiencia en la técnica del fresco, haría obras menos dignas de alabanza y tendría menos éxito que Rafael. Y aunque la pintura resultara bien lograda, pensaban disgustarlo con el Papa, sacándoselo de encima de un modo o de otro.

Así, cuando Miguel Ángel regresó a Roma, el Papa había resuelto no continuar por el momento su sepultura, y le pidió en cambio que pintara la bóveda de la capilla. Miguel Ángel quería acabar el mausoleo y como la pintura del techo le parecía obra considerable y difícil, teniendo en cuenta su escasa práctica en el oficio, intentó en toda forma librarse de esa tarea, para lo cual recomendó que la encargasen a Rafael. Pero

cuanto más se excusaba, tanto más deseo tenía el Papa, impetuoso en sus empresas, de que hiciera los frescos, tanto más cuanto que lo estimulaban los rivales de Miguel Ángel, y especialmente Bramante; hasta el punto de que el Papa, que era de genio muy vivo, estuvo a punto de enojarse con el escultor. Viendo que Su Santidad insistía en su proyecto, Miguel Ángel se decidió a aceptar y el Papa ordenó a Bramante que preparara el andamio para el pintor. El arquitecto lo hizo construir colgado de unas cuerdas para lo cual fue preciso agujerear el techo. Al ver esto, Miguel Ángel le preguntó a Bramante cómo haría para disimular los agujeros una vez concluida la pintura; y el otro le contestó que ya se pensaría más tarde en ello y que el andamio no podía hacerse de otro modo.

Comprendió Miguel Ángel que o bien Bramante entendía poco de esas cosas, o bien era poco amigo suyo, y fue a hablar con el Papa a quien dijo que el andamio estaba mal y que Bramante no había sabido hacerlo. Contestó el Sumo Pontífice, en presencia del arquitecto, que lo hiciera hacer a su manera. Por lo tanto, Miguel Ángel ordenó que el andamio se armara sobre tornapuntas que no tocasen las paredes, y así enseñó a Bramante y a otros cómo se hace un buen trabajo. Al pobre carpintero que rehizo el andamio le regaló las cuerdas empleadas anteriormente, que el obrero vendió, consiguiendo así dinero para la dote de una hija suya.

Luego Miguel Ángel empezó a ejecutar los cartones. El Papa resolvió que se borrarán las pinturas ejecutadas en tiempos de Sixto por maestros anteriores y fijó en quince mil ducados el costo de toda la obra. Ese precio fue calculado por Julián de Sangallo.

Miguel Ángel se vio forzado por la importancia de la obra a contratar ayuda y envió a Florencia por pintores amigos suyos, algunos de los cuales tenían experiencia del fresco. Entre ellos estaban el Granaccio, Giulian Bugiardini, Iacopo di Sandro, el Indaco viejo, Agnolo di Donnino y Aristotile. Se empezó la obra y Miguel Ángel hizo que los ayudantes comenzaran algunas cosas como ensayo. Pero viendo que sus esfuerzos quedaban muy lejos de lo que él deseaba, un día resolvió borrar todo lo que habían hecho y, encerrándose en la capilla, no quiso dejarlos entrar. Tampoco se dejó ver en su casa, cuando estaba en ella. Así, tomaron ellos su partido de esa broma que les pareció durar demasiado, y avergonzados regresaron a Florencia. Miguel Ángel se decidió a hacer solo la totalidad de la obra, que llevó a muy buen término, poniendo en ella todos sus empeños y conocimientos. Pero nunca se dejaba ver para no encontrarse obligado a mostrar lo que estaba haciendo, por lo cual en el ánimo de la gente crecía el deseo de examinar la obra.

El Papa Julio estaba deseoso de ver las obras que encargaba, y tenía particular curiosidad por examinar ésta, que le ocultaban. Por eso fue un día a la capilla para lograr su propósito, pero Miguel Ángel no le abrió la puerta, porque no quería mostrársela. Esto motivó el disgusto del cual ya hemos hablado y que obligó al artista a salir de Roma¹⁴⁵. No quiso permitir que el Papa examinara los frescos porque -según he entendido de las explicaciones que me dio para aclararme una duda- cuando había realizado la tercera parte de los mismos empezaron a cubrirse de moho durante el invierno, al soplar el viento del Norte. Ello se debía a que la cal romana que es blanca y se hace con travertino, no se seca bastante pronto y, cuando se mezcla con pozzolana que es de color castaño, hace un compuesto oscuro; y cuando está líquida y acuosa y la pared se encuentra muy empapada, a menudo se cubre de sales al secarse. Es lo que ocurrió en la Sixtina, cuyo techo se cubrió de manchas salobres que, sin embargo, con el tiempo desaparecían. Estaba Miguel Ángel tan desesperado por ese tropiezo que no quería seguir trabajando, y fue a excusarse ante el Papa diciéndole que esa obra no le

salía bien. Su Santidad le envió entonces a Julián de Sangallo, quien le explicó la causa de esa falla y lo alentó para que siguiera pintando, enseñándole cómo podía borrar las manchas. Miguel Ángel prosiguió su tarea hasta dejar concluida la mitad del techo y el Papa, que ya había ido varias veces a ver las pinturas, trepando por escalas de mano con la ayuda del artista, quiso que se destapara la obra, porque era de temperamento apremiante e impaciente y no podía aguardar hasta que estuviera concluida y Miguel Ángel hubiera dado, como se dice, los últimos toques.

Apenas fue descubierta la obra, toda Roma fue a verla y el Papa fue el primero, pues no tuvo paciencia para esperar que se asentara el polvo levantado al desarmarse los andamios. Al ver las pinturas, Rafael de Urbino, que era excelente imitador, cambió súbitamente de estilo y sin tardanza, para mostrar su talento, hizo los profetas y las sibilas de La Pace. Entonces intentó Bramante lograr que el Papa confiara la ejecución de la otra mitad de la capilla a Rafael. Cuando Miguel Ángel supo esto, se quejó de Bramante y, sin ninguna consideración, le explicó al Sumo Pontífice muchos defectos de la vida y las obras de ese arquitecto que, como luego se vio, corrigió Miguel Ángel en la edificación de San Pedro. Pero el Papa, reconociendo cada día más el talento de Miguel Ángel, quiso que prosiguiera, juzgando, después de ver la obra descubierta, que el artista podía hacer mucho mejor la segunda mitad. Así, Miguel Ángel concluyó por sí solo, en veinte meses, perfectamente toda la obra, sin tener siquiera un ayudante que le mezclase los colores. Quizá estaba apenado Miguel Ángel de que, por apremiarlo el Papa, no podía concluir los frescos como él lo deseaba, pues el Sumo Pontífice lo importunaba preguntándole cuándo iba a acabarlos. Así, una vez le contestó: «La capilla estará terminada cuando yo quede satisfecho de sus cualidades artísticas». «Y Nos queremos -repuso el Papa- que satisfagáis Nuestro deseo de que terminéis pronto.» A lo cual agregó que si no lo hacía, lo haría arrojar de los andamios. Por lo tanto, Miguel Ángel, que temía, y con razón, la cólera del Papa, concluyó rápidamente la tarea, sin perder tiempo en reparar lo que faltaba. Y desarmado el resto del andamio, descubrió la obra en la mañana del día de Todos los Santos, en que el Papa fue a decir misa en la capilla, para satisfacción de toda la ciudad.

Deseaba Miguel Ángel retocar algunas partes en seco, como lo habían hecho los maestros, sus predecesores, en las composiciones de abajo, cubriendo de azul de ultramar y adornos de oro algunos campos, paños y celajes, para dar mayor magnificencia y apariencia más vistosa al conjunto. Y el Papa, reconociendo que faltaba eso y oyendo tantas alabanzas de esa obra, quería que pusiera lo necesario, pero hubiera insumido demasiado tiempo rehacer el andamio, y las cosas quedaron así. El Papa le decía a menudo a Miguel Ángel que debía enriquecer la capilla con colores y oro, porque parecía pobre, pero el artista le contestaba con dulzura: «Padre Santo, en aquellos tiempos, los hombres no se cubrían de oro, y los que están pintados allí nunca fueron muy ricos, sino muy santos, por lo cual despreciaban las riquezas».

En varias cuotas, el Papa pagó a Miguel Ángel, a cuenta de esa obra, tres mil ducados, de los cuales tuvo que gastar veinticinco en colores. Sufrió la terrible incomodidad de tener que trabajar con la cabeza echada para atrás, y se fatigó la vista de tal manera, que durante varios meses no pudo leer una carta ni mirar un dibujo si no era en esa postura. Perseveró, sin embargo, estimulado cada vez más por la voluntad de crear y por la comprobación de sus realizaciones y progresos, al punto de no sentir fatiga ni cuidarse de incomodidad alguna. Miguel Ángel puso en esta obra seis repisas por banda y una en medio de cada pared, en las cuales hizo sibilas y profetas de seis *braccia* de alto. Entre estas figuras están las escenas que representan desde la Creación hasta el Diluvio y la embriaguez de Noé, y en las lunetas se ve toda la filiación de

Jesucristo. No utilizó en la composición efectos de perspectiva ni hay allí un punto de vista fijo, pues la arquitectura simulada está adaptada a las figuras, y no las figuras a la arquitectura. Pero realizó los desnudos y los personajes vestidos con tal perfección de dibujo, que no se puede hacer ni se ha hecho jamás obra tan excelente, y sólo con esfuerzo se puede imitar lo que él hizo.

Esta obra ha sido y es verdaderamente el faro de nuestro arte, y ha sido tan útil y tan luminosa para el arte de la pintura, que bastó para iluminar el mundo, que durante tantos centenares de años había estado en las tinieblas.

En verdad, no intenten los pintores encontrar novedades en materia de invención, actitudes, ropajes, expresiones y grandiosidad de las cosas diversamente pintadas, porque toda la perfección que puede darse a una obra que con tal maestría se hace, la ha puesto Miguel Ángel en esos frescos. Y asómbrese todo aquel que sepa apreciar la bondad de las figuras, la perfección de los escorzos, la estupenda redondez de los contornos, dotados de gracia y esbeltez y trazados con esa bella proporción que se ve en los desnudos, los cuales, para mostrar los extremos de perfección de su arte, hizo de todas las edades, diferentes de expresión y de forma, tanto en el rostro como en las líneas generales, siendo los miembros de unos más esbeltos y los de otros más gruesos. También merece apreciarse la belleza de las diversas actitudes de esos personajes sentados, que se dan vuelta y sostienen guirnalda de hojas de roble y bellotas, las cuales son el emblema del Papa Julio y simbolizan que en aquella época y bajo su gobierno fue la Edad de Oro, pues no había entonces en Italia las miserias que conoció después.

Cuando se inauguró la capilla, todo el mundo corrió a verla, llegando de todas partes, y quienes la veían quedaban atónitos y mudos. Exaltado el Papa por esto y estimulado a realizar mayores empresas, remuneró a Miguel Ángel con dinero y ricos obsequios. El artista, refiriéndose a los favores que le hizo aquel Papa tan grande, solía decir que con ellos demostraba apreciar mucho su talento, y que si alguna vez lo trataba mal, reparaba esto con obsequios y favores señalados, como ocurrió cuando Miguel Ángel le pidió permiso para ir a Florencia el día de San Juan y le pidió dinero para el viaje. «¿Y la capilla -le dijo el Papa- cuándo la terminarás?». «Cuando pueda, Santo Padre.» El Papa, que tenía una maza en la mano, golpeó a Miguel Ángel exclamando: «¡Cuando pueda! ¡Cuando pueda! ¡Yo te la haré terminar!». Pero cuando el artista volvió a su casa para prepararse para ir a Florencia, el Papa envió a Cursio, su camarero, a entregarle quinientos escudos y llevarle excusas, porque temía que hiciera de las suyas. Y como Miguel Ángel conocía el carácter del Papa y en suma, le tenía cariño, se reía porque veía que al final, esos incidentes le resultaban beneficiosos y que el Papa hacía todo lo posible por conservar su amistad.

Acabada la capilla, ordenó el Papa al cardenal Santiquattro y al cardenal Aginense, su sobrino, que, en caso de morir él, hicieran terminar su mausoleo en proporciones más modestas que el primer proyecto. Miguel Ángel volvió a este trabajo con el deseo de concluirlo sin nuevos impedimentos, pero le dio más disgustos, molestias y fatiga que ninguna de sus demás obras, y durante mucho tiempo motivó que se le tachara de ingrato hacia ese Papa que tanto lo había amado y favorecido. Mientras se ocupaba del mausoleo, trabajando continuamente en él, ordenaba sus dibujos para poder seguir las pinturas de la capilla, pero quiso la envidiosa suerte que de aquel monumento que había tenido tan perfecto comienzo no se realizara el fin, pues acació entonces la muerte del Papa Julio, y la obra se abandonó al ser elegido el Papa León X, el cual, no menos espléndido que Julio por su espíritu y sus méritos, deseaba dejar en su patria -por ser el primer Sumo Pontífice allí nacido- en memoria de sí y de un artista

divino, su conciudadano, maravillas tales como las que podía hacer realizar príncipe tan magnífico como él. Dio, pues, orden de que se hiciera la fachada de San Lorenzo de Florencia, iglesia edificada por la familia de los Médicis. Ello motivó la suspensión del trabajo de la sepultura de Julio pues el Papa pidió a Miguel Ángel opinión y proyectos haciéndole saber que sería encargado de dirigir aquella obra. Miguel Ángel opuso toda la resistencia posible, alegando estar comprometido con Santiquattro y Aginense para hacer la sepultura, pero el Sumo Pontífice contestó que no pensara en ello, que ya había tomado sus providencias y obtenido que el artista fuera autorizado por los prelados, a quienes había prometido que Miguel Ángel seguiría trabajando en las esculturas para el mausoleo en Florencia. Todo esto causó desagrado tanto a los cardenales como a Miguel Ángel, que se fue muy afligido.

Después hubo una cantidad de entredichos, porque muchas personas hubieran deseado participar de la obra de la fachada y para su arquitectura concurrieron muchos artífices en Roma, ante el Papa, haciendo proyectos Baccio d'Agnolo, Antonio da San Gallo, Andrea y Iacopo Sansovino y el gracioso Rafael de Urbino, que más tarde fue con el Sumo Pontífice a Florencia con tal objeto. Miguel Ángel resolvió, pues, hacer un modelo, sin admitir que nadie le fuera superior o pudiera servirle de guía en las cosas de la arquitectura. Pero el hecho de que rechazara toda ayuda fue motivo para que ni él ni los demás trabajasen; los maestros, desesperados, volvieron a sus acostumbradas tareas y Miguel Ángel se fue a Carrara¹⁴⁶.

Cuando Miguel Ángel volvió a Florencia, perdió mucho tiempo haciendo esto y aquello, y entre otras cosas ejecutó para el palacio de los Médicis un modelo de las ventanas con rejas voladizas que están en las habitaciones de la esquina y en que Giovanni da Udine hizo sus estucos pintados, que merecen mucha alabanza. También hizo ejecutar, bajo su dirección, por el orfebre Piloto aquellas celosías de cobre perforado que por cierto son admirables. Dedicó Miguel Ángel muchos años a escoger mármoles. Ciertamente es que, mientras éstos eran sacados de la cantera, ejecutó modelos en cera y otras materias para la obra. Pero tanto se prolongó esa empresa, que los dineros destinados por el Papa para el trabajo fueron consumidos por la guerra de Lombardía. Luego, al morir León, la obra quedó inconclusa, pues lo único que se hizo fue poner las fundaciones para alzar la fachada y llevar de Carrara una columna grande de mármol a la plaza San Lorenzo.

La muerte de León desorientó profundamente a los artistas en Roma y en Florencia, y, mientras vivió Adrián VI, Miguel Ángel permaneció en esta última ciudad, ocupándose de la sepultura de Julio. Pero fallecido Adrián y elegido Clemente VII -tan deseoso como León y otros de sus predecesores de tener renombre como protector de las artes-, en el año 1525 fue llevado Giorgio Vasari, siendo niño, a Florencia por el cardenal de Cortona, y puesto con Miguel Ángel para aprender el arte. Mas cuando Miguel Ángel fue llamado a Roma por el Papa Clemente VII, para quien había comenzado la biblioteca de San Lorenzo y la sacristía nueva en que debía erigirse la sepultura de mármol de sus mayores, se resolvió que Vasari fuera a estudiar con Andrea del Sarto durante su ausencia. Miguel Ángel mismo fue al taller de Andrea a recomendarlo.

Partió apresuradamente Miguel Ángel para Roma, donde, discutiendo muchas cosas con el Papa, resolvieron concluir la sacristía y la biblioteca nueva de Florencia. Partió, pues, de la Ciudad Eterna y proyectó la cúpula que allí se ve, haciéndola labrar de composición variada. Al orfebre Piloto le hizo confeccionar una bola, de setenta y dos facetas, que es bellísima. Y mientras se construía la cúpula, algunos de sus amigos le dijeron a Miguel Ángel: «Deberías hacer tu linterna muy distinta de la de Filippo

Brunelleschi». Y él les contestó: «Muy distinta puede hacerse, pero mejor no». En el interior hizo cuatro sepulturas, como adorno de las paredes, para los restos de los padres de los dos Papas, Lorenzo el Viejo y su hermano Julián, así como para Julián, el hermano de León y para el duque Lorenzo, su sobrino. Y quiso hacer una imitación de la Sacristía vieja, construida por Filippo Brunelleschi, pero con otra clase de ornamentos, de modo que realizó una decoración compósita, de la manera más variada y original que jamás hayan podido idear los maestros antiguos y modernos. Porque las bellas cornisas, los capiteles, los basamentos, las puertas, los tabernáculos y las sepulturas son muy distintos de lo que generalmente se hacía de acuerdo con módulos, órdenes y reglas, siguiendo a Vitruvio y la Antigüedad. Esta licencia ha estimulado mucho a quienes vieron su obra, incitándolos a imitarlo, y nuevas fantasías se han visto después, más conformes con el estilo grotesco que con la razón o la regla.

De ahí que los artistas le deban infinita y perpetua gratitud, porque rompió los lazos y las cadenas de las cosas que ellos ejecutaban invariablemente, siguiendo el camino trillado. Pero luego hizo una demostración mejor, en la biblioteca de San Lorenzo, en el mismo lugar, por la hermosa disposición de las ventanas, las divisiones del techo y la maravillosa entrada del vestíbulo. Nunca se vio gracia más completa en el todo y en las partes, como la hay en las ménsulas, los tabernáculos y las cornisas, ni escalera más cómoda, en que hizo tan curiosas divisiones de escalones, y se alejó tanto del uso común, que todo el mundo se asombró.

En aquella época envió a Pietro Urbano Pistolese, su discípulo, a Roma, para que ejecutara un Cristo desnudo que sostiene la cruz. Es ésta una figura admirable, que fue puesta en la Minerva, al lado de la capilla mayor, por Messer Antonio Metelli. Más o menos en ese momento se produjo el saqueo de Roma, y fueron expulsados de Florencia los Médicis. El gobierno florentino, con motivo de ese cambio, proyectó fortificar la ciudad y designó a Miguel Ángel comisario general de las fortificaciones. Por lo tanto, en varios lugares proyectó obras de defensa para la ciudad y rodeó con bastiones la colina de San Miniato. No la fortificó con parapetos de tierra y fascinas, como se acostumbra, sino que hizo poner debajo armazones de madera de castaño y roble, y otros buenos materiales, y en vez de terrones dispuso que se colocaran ladrillos crudos hechos con estopa y estiércol y cuidadosamente alisados. Luego fue enviado por la Señoría de Florencia a Ferrara, para ver las fortificaciones del duque Alfonso I y su artillería y municiones. Allí fue objeto de muchas cortesías por parte de ese señor, quien le rogó que le hiciera, a su conveniencia, cualquier obra de su mano, lo cual le prometió hacer Miguel Ángel. Aunque éste, a su regreso, estuvo continuamente ocupado con las fortificaciones, pintó para el duque, al temple, una Leda que resultó divina, como se dirá en su lugar, y trabajó secretamente en las estatuas para las sepulturas de San Lorenzo.

Permaneció seis meses en la colina de San Miniato, vigilando las fortificaciones, porque si el enemigo capturaba ese punto, la ciudad estaba perdida. De modo que puso la mayor diligencia en esa obra.

En esa época hizo siete estatuas para la sacristía, algunas concluidas y otras no. Considerando éstas y su arquitectura, preciso es admitir que superó a todos los demás hombres en las tres profesiones¹⁴⁷, y lo atestiguan también aquellas estatuas que fueron esbozadas y concluidas en mármol por él, y que se ven en ese lugar.

Entre las estatuas está una de la Virgen con la pierna derecha cruzada sobre la izquierda, y en cuya rodilla más alta está a horcajadas el Niño, volviéndose en actitud bellísima hacia su Madre para pedir el pecho. Ella sostiene al Niño con una mano y, apoyándose en la otra, se inclina para satisfacerlo. Se reconoce la perfección de la obra

aunque no está terminada sino simplemente esbozada con golpes de gradina. Pero lo que más maravilla a todo el mundo es que al proyectar los mausoleos de los duques Julián y Lorenzo de Médicis, pensara que no bastaba la tierra para darles honrosa sepultura en su grandeza, y quisiera que todas las partes del mundo concurrieran a tales honras, por lo cual ideó para sus tumbas cuatro estatuas, la Noche y el Día para uno, y la Aurora y el Crepúsculo para el otro. Esas figuras son bellísimas de forma y actitud, y su musculatura está tratada con gran arte. Bastarían, si se perdiera el arte escultórico, para restituirlo a su prístino brillo.

También hizo a los dos capitanes con armadura. Uno es el pensativo duque Lorenzo, con la sabiduría pintada en el semblante, y de piernas tan hermosas que el ojo no podría ver nada mejor. El otro es el duque Julián, tan altivo por la postura de la cabeza y el cuello, con sus ojos hundidos, su perfilada nariz, su boca entreabierta y tan divinos cabellos, manos, brazos, rodillas, pies y demás, que no se cansa uno ni se sacia nunca de mirarlo. Verdaderamente, quien examina la belleza de sus borceguíes y su coraza, lo considera celestial y no mortal.

Mas ¿qué diré de la Aurora?, una figura de mujer desnuda capaz de hacer brotar la melancolía del alma, en cuya actitud se reconoce que se está alzando, soñolienta, de su lecho de plumas y, al despertar, encontrando cerrados los ojos de aquel gran duque, se retuerce con desesperación, expresando inmenso dolor en su perenne belleza. ¿Y qué decir de la Noche, estatua no sólo excepcional sino única? ¿Quién ha visto jamás en los siglos estatuas antiguas o modernas hechas de esa manera? En la Noche se expresa no sólo la quietud de quien duerme, sino también el dolor y la melancolía de quien pierde algo muy respetado y grande. Puede creerse que ésta es aquella Noche que obscureció a todos aquellos que durante algún tiempo, en escultura y en dibujo, pensaron, no digo superarlo, sino igualarlo. Esa figura es la expresión del sueño atormentado. Por eso, personas muy sabias hicieron en su alabanza muchos versos en latín y en idioma vulgar, como éstos, cuyo autor desconozco¹⁴⁸:

*La Notte, che tu vedi in sì dolci atti
Dormire, fu da un Angelo scolpita
In questo sasso; e, perchè dorme, ha vita:
Destala, se no'l credi, e parleratti*¹⁴⁹.

A estos versos, Miguel Ángel contestó en nombre de la Noche diciendo:

*Grato mi è il sonno, e più l'esser di sasso;
Mentre che il danno e la vergogna dura,
Non veder, non sentir, m'è gran ventura;
Però non mi destar; deh, parla basso!*¹⁵⁰

Mientras Miguel Ángel trabajaba con solicitud y amor grandísimos en tales obras, empezó el sitio de Florencia, en el año 1529, razón por la cual no pudo hacer mucho más, ya que los ciudadanos le encargaron fortificar, además de la colina de San Miniato, la tierra llana. Había prestado mil escudos a la República y era miembro de los Nueve de la milicia, un consejo de guerra. Volvió, pues, todo su pensamiento y su voluntad hacia la tarea de completar las fortificaciones, pero cuando el ejército puso asedio a la ciudad y poco a poco se disiparon las esperanzas de recibir ayuda, a la vez que aumentaban las dificultades de la defensa, parecióle que estaba en mala situación y, para seguridad de su persona resolvió salir de Florencia y trasladarse a Venecia sin dejarse reconocer por nadie en el camino.

Partió, pues, secretamente por la ruta de la colina de San Miniato, sin que nadie lo supiera, llevándose consigo a Antonio Mini, su discípulo, y al orfebre Piloto, su fiel amigo. Y cada cual tenía ocultos en el forro del jubón cierto número de escudos. Llegaron a Ferrara, donde descansaron; mas allí, debido a las sospechas de tiempo de guerra y a la Liga del Papa y el Emperador, que asediaban a Florencia, el duque Alfonso de Este había ordenado que los posaderos le comunicaran secretamente el nombre y la nacionalidad de los forasteros a quienes daban alojamiento. Ocurrió, pues, que a pesar del deseo de Miguel Ángel de no ser conocido, el duque supo de su presencia, y se alegró porque se había hecho amigo suyo. Era ese príncipe un gran espíritu, y mientras vivió deleitóse continuamente con el talento. Envió inmediatamente a algunos de los principales de su corte para que en nombre de Su Excelencia condujeran a Miguel Ángel a palacio, donde estaba el duque. Tenían orden de llevarse los caballos y todas sus cosas, y de darles excelente alojamiento en el palacio. Miguel Ángel se vio obligado a obedecer y a dar lo que vender no podía, de modo que fue a presentarse al duque, aunque sin sacar sus cosas de la hostería. El duque lo recibió con mucho agasajo, se quejó de su retraimiento, le hizo obsequios valiosos y quiso retenerlo en Ferrara, ofreciéndole buenas condiciones. Pero Miguel Ángel no quiso quedarse, porque ya estaban decididos sus proyectos. El duque le pidió que por lo menos permaneciera en Ferrara por la duración de la guerra y nuevamente le ofreció todo lo que podía hacer por él. Miguel Ángel, no queriendo ser superado en cortesía, le agradeció mucho y volviéndose hacia sus dos compañeros dijo que había llevado a Ferrara doce mil escudos y que, si el duque los necesitaba, los ponía a su disposición. El duque lo llevó a recorrer el palacio, como había hecho en la oportunidad anterior, y le mostró todo lo bello que poseía, inclusive un retrato suyo, de mano de Tiziano, que fue muy alabado por el artista florentino. Empero, el duque no pudo retenerlo en palacio, pues quiso volverse a la posada. Pero el posadero recibió secretamente instrucciones del duque para que lo tratara con las mayores atenciones y no le cobrara el alojamiento cuando estuviera por irse. De Ferrara, Miguel Ángel fue a Venecia, donde muchos gentileshombres expresaron el deseo de conocerlo y él, que nunca tuvo muchas ilusiones acerca de la comprensión artística de los grandes, salió de la Giudecca, donde se alojaba, y, según dicen, proyectó entonces para aquella ciudad, a pedido del dux Gritti, el puente del Rialto, notable por la invención y el adorno.

Fue reclamado Miguel Ángel con gran insistencia por su patria, y se le recomendó empeñosamente que no abandonara su empresa, enviándosele un salvoconducto. Finalmente, vencido por el cariño, no sin peligro de su vida, regresó. Y a la sazón concluyó la Leda que, como ya se dijo, hizo a pedido del duque Alfonso, la cual fue llevada luego a Francia por Antonio Mini, su discípulo. También restauró el campanario de San Miniato.

Hecha la paz, Baccio Valori, comisario del Papa, fue encargado de detener y encerrar en el Bargello a algunos de los ciudadanos más comprometidos, y el tribunal hizo buscar a Miguel Ángel en su casa, mas éste, que se lo sospechaba, se había refugiado secretamente en el hogar de un amigo suyo, donde estuvo oculto durante muchos días. Pasada la furia, el Papa Clemente recordó el talento de Miguel Ángel y dispuso que lo buscaran, que no le dijeran nada y que le pagaran la pensión acostumbrada, para que siguiera trabajando en la obra de San Lorenzo. Tranquilizado, Miguel Ángel, para conquistar la amistad de Baccio Valori, comenzó para él una figura de tres *braccia* de alto, en mármol: era un Apolo sacando una flecha del carcaj, que hoy se encuentra en la cámara del príncipe de Florencia: es notabilísimo, aunque no está del todo terminado.

En esa época, el duque Alfonso de Ferrara, enterado de que Miguel Ángel había hecho una obra muy bella, y deseoso de no perder tal joya, envió al escultor un gentilhomme que fue a verlo en Florencia y le presentó credenciales de aquel señor. Miguel Ángel lo acogió cortésmente y le mostró la Leda que había pintado abrazando al cisne, así como a Cástor y Pólux saliendo del huevo: una gran pintura al temple, hecha con primor. El emisario del duque, por lo que había oído celebrar a Miguel Ángel, pensaba que debía de haber hecho una obra muy importante, y como no reconoció el arte y la excelencia de aquella figura, le dijo al artista: « ¡Pero esto es muy poca cosa!» Entonces le preguntó Miguel Ángel cuál era su oficio, sabiendo que nadie mejor que los profesionales puede dar opinión acerca de una obra. El enviado sonrió y contestóle: «Yo soy negociante», pensando que Miguel Ángel no advertía que era gentilhomme, burlándose de la pregunta y, a la vez, manifestando desprecio por la industria de los florentinos. Miguel Ángel, que entendió muy bien la intención del gentilhomme, le contestó en el acto: «Pues haréis esta vez un mal negocio para vuestro señor; salid de aquí». Y como, en esos días, Anton Mini, su discípulo, que tenía dos hermanas a punto de casarse, le pidió la Leda, Miguel Ángel se la obsequió junto con la mayor parte de los cartones y dibujos que había hecho y que eran divinos. Eran en conjunto dos cajas de proyectos, con gran número de cartones listos para ejecutar las pinturas y algunas obras concluidas. Mini tuvo el capricho de irse a Francia y se llevó todo consigo. La Leda la vendió al rey Francisco, por mediación de negociantes, y hoy se encuentra en Fontainebleau. Los dibujos y cartones tuvieron mala suerte, pues Mini murió poco después y las obras de Miguel Ángel fueron robadas. Así quedó privado este país de tantos y tan útiles esfuerzos; fue una pérdida inestimable. A Florencia ha vuelto después el cartón de la Leda: lo tiene Bernardo Vecchiotti, así como cuatro trozos de cartones de la capilla¹⁵¹, con desnudos y profetas, traídos por el escultor Benvenuto Cellini y que hoy pertenecen a los herederos de Girolamo degli Albizi.

Tuvo que ir Miguel Ángel a Roma, para ver al Papa Clemente, quien estaba irritado con él, pero como amigo del talento le perdonó todo, y le dio orden de volver a Florencia para terminar completamente la biblioteca y la sacristía. Para apresurar la obra, encargó una infinidad de estatuas que debían colocarse allí, a otros maestros. Estaba Miguel Ángel por ponerse a trabajar en las estatuas cuando el Papa quiso que volviera a su lado, para pintar el testero de la capilla de Sixto, en que ya había pintado el techo para Julio II, su sobrino. En esa pared, quería Clemente que pintase el Juicio Final, para mostrar todo lo que puede producir el arte del dibujo. Y en la otra pared, sobre la puerta principal, deseaba el Sumo Pontífice que Miguel Ángel pintara a Lucifer arrojado del cielo a causa de su soberbia y precipitado en el Infierno junto con todos los Ángeles que con él pecaron. Se ha sabido que años atrás Miguel Ángel había hecho ya varios bocetos de esas composiciones, uno de los cuales fue realizado en la iglesia de la Trinidad, en Roma, por un pintor siciliano que sirvió a Miguel Ángel durante muchos meses preparándole los colores.

En 1533 murió el Papa Clemente y, por consiguiente, se interrumpió en Florencia la construcción de la sacristía y la librería que quedaron sin concluir, aunque con tanto empeño se había intentado terminarlas. Pensó entonces Miguel Ángel quedar completamente libre para poner fin a la sepultura de Julio II, pero cuando fue elegido Pablo III, no tardó mucho tiempo en hacerle llamar y le pidió que se pusiera a su servicio, haciéndole mil agasajos y ofrecimientos. Declinó Miguel Ángel la proposición diciendo que estaba obligado, por contrato con el duque de Urbino, a terminar el mausoleo de Julio. Se encolerizó el Papa y le dijo: «He tenido este deseo durante treinta años, y ahora que soy Papa ¿no lo conseguiré? Romperé el contrato y estoy decidido a que me sirvas de cualquier modo». Viendo esta determinación, Miguel Ángel tuvo

deseo de irse de Roma y encontrar algún medio de concluir la sepultura. Pero temeroso, como hombre prudente, de la autoridad del Papa, intentó entretenerlo con promesas, viéndolo tan anciano, hasta que ocurriera alguna novedad. El Papa, que quería hacerle realizar a Miguel Ángel alguna obra destacada, fue un día a visitarlo en su casa, en compañía de diez cardenales, y quiso ver todas las estatuas del mausoleo de Julio, que le parecieron milagrosas, especialmente el Moisés, del cual dijo el cardenal de Mantua que esa figura sola bastaba para honrar al Papa Julio. Viendo los cartones y dibujos que preparaba para las paredes de la capilla, y que le parecieron estupendos, el Sumo Pontífice de nuevo pidió con insistencia a Miguel Ángel que se pusiera a su servicio, prometiéndole lograr que el duque de Urbino se conformara con tres estatuas, encargándose a otros maestros excelentes la tarea de ejecutar las restantes según sus modelos. Medió, pues, Su Santidad ante los agentes del duque y se hizo un nuevo contrato, confirmado por ese príncipe, y Miguel Ángel se comprometió espontáneamente a entregar las tres estatuas y hacerlas colocar, para lo cual depositó en el Banco de los Strozzi mil quinientos ochenta ducados, cosa que hubiera podido eludir, pero que hizo, contento de verse librado de tan larga y desagradable empresa. El monumento fue ejecutado del siguiente modo en San Piero in Vincola: En el primer basamento tallado hizo cuatro pedestales que sobresalían bastante, pues originalmente quería colocar un esclavo en cada pedestal; pero los reemplazó por cariátides. Y porque la parte baja resultaba pobre, hizo por cada cariátide una ménsula puesta del revés sobre el pedestal. Entre las cariátides hay tres nichos, dos de los cuales son redondeados y estaban destinados a recibir a las Victorias. Pero en cambio puso allí la figura de Lía, hija de Labán, para representar la vida activa, con un espejo en una mano para simbolizar la consideración que se debe a nuestros actos, y en la otra mano una guirnalda de flores, emblema de las virtudes que exornan nuestra vida y hacen gloriosa la muerte. En el otro nicho colocó la figura de Raquel, hermana de Lía, como representación de la vida contemplativa, con las manos juntas, arrodillada, y la expresión de la elevación espiritual en el rostro. Miguel Ángel talló esas estatuas en menos de un año. En el medio hay un nicho cuadrado que primitivamente debía ser una puerta y delante del cual Miguel Ángel puso sobre un cubo de mármol la grandísima y bellísima efigie de Moisés¹⁵².

Resolvióse Miguel Ángel porque no podía hacer de otro modo, servir al Papa Pablo, quien quiso que prosiguiera el trabajo encargado por Clemente, sin alterar nada de las ideas y el concepto que le había sido expuesto, pues admiraba el talento del artista por quien tenía tanto amor y respeto, que sólo trataba de complacerlo, como se demostró cuando Su Santidad expresó el deseo de poner sus armas debajo del Jonás, en la capilla, donde estaban antes las armas de Julio II, y Miguel Ángel no quiso ponerlas para no ser injusto con la memoria de Julio y de Clemente. Su Santidad se declaró satisfecho, para no desagradarle y bien supo apreciar el valor de ese hombre que siempre tendía a lo honesto y lo justo, sin pensar en ceremonias ni adulaciones, cosa que los príncipes rara vez encuentran.

Había realizado ya Miguel Ángel más de las tres cuartas partes del Juicio Final cuando fue a verlo el Papa Pablo. Y Messer Biagio da Cesena, maestro de ceremonias y persona escrupulosa, que estaba en la capilla con el Papa, interrogado acerca de su parecer sobre la obra, dijo que era muy escandaloso, en un lugar tan sagrado, haber hecho tantos desnudos que tan deshonestamente muestran sus vergüenzas y que no era obra para la capilla del Papa sino para una casa de baños o una hostería. Disgustó esto a Miguel Ángel y queriendo vengarse, apenas se fue Biagio pintó su retrato, de memoria, poniéndolo en el Infierno como imagen de Minos, con una gran serpiente enroscada en las piernas y sobre un

montón de diablos. Fue inútil que Biagio pidiera al Papa y a Miguel Ángel que se borrara su retrato, pues lo dejó allí como recuerdo, donde aún se ve¹⁵³.

Ocurrió en esa época que Miguel Ángel se cayó del andamio en que trabajaba en esa obra, colocado a no poca altura, y se lastimó una pierna, pero en su sufrimiento y su cólera no quiso ser atendido por nadie. Vivía entonces el maestro Baccio Rontini, florentino, amigo suyo, excelente médico y aficionado a las artes. Se compadeció de Miguel Ángel y fue un día a golpear a la puerta de su casa y como nadie le contestó entró por una puerta excusada y pasando de habitación en habitación llegó hasta donde estaba el artista muy malparado. El maestro Baccio no quiso abandonarlo ni alejarse de su lado hasta que se repuso completamente.

Volvió Miguel Ángel a la obra y en pocos meses la terminó, dando tanta fuerza a su pintura que verificó **el dicho de Dante: Muertos los muertos, vivos parecen los vivos. Mostró en ese fresco la miseria de los condenados y la alegría de los bienaventurados.** Cuando se descubrió ese Juicio, Miguel Ángel no sólo resultó vencedor de los primeros artistas que habían tratado ese tema, sino que superó su propia obra del techo de la Sixtina que le había dado tanto renombre. Supo imaginar el terror de esos días y para mayor castigo de quienes no han vivido bien, representó toda la Pasión de Jesucristo, haciendo llevar en los aires la cruz, la corona de espinas, la lanza, la esponja, los clavos y la columna por varias figuras desnudas en diversas actitudes, muy difíciles de ejecutar a pesar de la soltura con que están hechas. Allí está Cristo sentado volviendo su rostro terrible hacia los condenados, a los que maldice no sin causar gran temor a la Virgen, que oyendo y viendo tanto desastre se tapa la cara con el manto.

En total, trabajó ocho años en esta obra, que fue descubierta en el año 1541 (según creo), el día de Navidad, causando estupor y maravilla a toda Roma y al mundo entero. Yo, que ese año fui de Venecia a Roma para verla, quedé estupefacto.

El Papa Pablo había hecho edificar, como se dijo en la *Vida de Antonio da Sangallo*, en el mismo piso una capilla llamada Paulina a imitación de la de Nicolás V¹⁵⁴, en la cual resolvió que Miguel Ángel hiciera dos composiciones grandes en dos rectángulos. Una debía ser la Conversión de San Pablo con un Jesucristo y una multitud de Ángeles desnudos, en bellas actitudes en el aire, y, en el plano de tierra, San Pablo aturdido y asustado por haber caído de su caballo, y rodeado por sus soldados, que se ocupan unos de auxiliarlo mientras otros, espantados por la voz y el esplendor de Cristo, huyen en diversas y notables actitudes y movimientos de asombro y de pavor. Hay allí un caballo que, al huir, parece arrastrar en su carrera loca al jinete que trata de frenarlo. Toda esa composición está realizada con arte y dibujo extraordinarios. La otra pintura representa la Crucifixión de San Pedro, el cual, desnudo, es clavado en la cruz. Es ésta una notable figura y junto a San Pedro, los crucificadores que han hecho un hoyo en el suelo, intentan alzar la cruz de modo que su víctima quede cabeza abajo. En esta pintura puso Miguel Ángel muchas ideas notables y bellas. El artista sólo cuidaba de la perfección del arte¹⁵⁵, pues no hay en esas pinturas ni paisajes, ni árboles, ni edificios y faltan ciertas menudencias y exquisiteces de la pintura, de que nunca se ocupó porque quizá no quería rebajar su genio dedicándose a tales cosas.

Fueron éstas sus últimas pinturas, ejecutadas cuando tenía setenta y cinco años, y según me dijo, las hizo con gran esfuerzo. Porque la pintura, después de cierta edad -y máximamente la pintura al fresco-, no es arte para ancianos.

El Papa Pablo había empezado a fortificar el Borgo, y realizó una conferencia con muchos señores y con Antonio da Sangallo, a la cual quiso que asistiera Miguel

Ángel, pues sabía que él había dirigido la fortificación de la colina de San Miniato en Florencia. Después de largo debate, se pidió la opinión de Miguel Ángel. Éste, que disentía con Sangallo y muchos otros, lo dijo francamente. Sangallo repuso que Miguel Ángel no sabía de fortificaciones, pues su arte era la pintura y la escultura. Y Miguel Ángel le contestó que de esto último sabía poco, pero que en materia de fortificaciones, habiéndoles dedicado mucho pensamiento y teniendo considerable experiencia por lo que ya había realizado, creía saber más de lo que nunca habían sabido Sangallo y todos los suyos. Luego, en presencia de los demás, le mostró los numerosos errores que había cometido. Arreció el cambio de palabras a tal punto que el Papa tuvo que imponer silencio. Pero no pasó mucho tiempo sin que Miguel Ángel llevara al Sumo Pontífice el proyecto completo de la fortificación del Borgo, que abrió los ojos a todo lo que se ha proyectado y hecho después¹⁵⁶. Ello dio motivo para que el portón de Santo Spirito, proyectado por Sangallo y que estaba a punto de terminarse, quedara inconcluso.

El espíritu y el talento de Miguel Ángel no podían quedar inactivos. Y como no podía pintar, se puso a tallar en un bloque de mármol cuatro figuras de bulto entero y tamaño mayor que el natural, que formaban un Descendimiento. Lo hizo por placer, para pasar el tiempo, y como decía, porque el ejercicio del martillo lo mantenía sano de cuerpo. El Cristo descolgado de la cruz está sostenido por Nuestra Señora, y debajo de él, en actitud de esfuerzo, están Nicodemo, de pie, y una de las Marías, que auxilia a éste porque las fuerzas abandonan a la Madre, vencida por el dolor, que no puede sostenerse. No se puede ver cadáver semejante al de este Cristo yerto, de miembros abandonados en una actitud completamente distinta de cuantas se hicieron jamás: obra difícil, excepcional en escultura y verdaderamente divina, que quedó sin terminar y tuvo muchas desgracias. Miguel Ángel se había propuesto que sirviera para su sepultura, al pie de ese altar en que pensaba colocarla.

Ocurrió que en el año 1546 falleció Antonio da Sangallo, y faltando quien dirigiera las obras de San Pedro, hubo diversos pareceres acerca de quien debía recibir el encargo. Finalmente Su Santidad, creo que inspirada por Dios, resolvió llamar Miguel Ángel, a quien propuso que ocupara el puesto de Sangallo, cosa que aquél declinó diciendo para eludir esa responsabilidad que la arquitectura no era su especialidad. Finalmente, como los ruegos no daban resultado, el Papa le ordenó que aceptara. Así, con sumo desagrado y contra su voluntad, Miguel Ángel tuvo que acometer la empresa. Un día fue a San Pedro a ver el modelo en madera, hecho por Sangallo, y examinar el estado de las obras y allí encontró a toda la tribu sangallesca, cuyos miembros, acercándose a él lo mejor que pudieron, le expresaron su alegría de que le hubiesen encargado la dirección de esa obra, agregando que ese modelo era una pradera en que nunca se terminaría de pacer. «Decís verdad», contestó Miguel Ángel, significando con ello (como declaró luego a un amigo) que eso valía para las ovejas y los bueyes, que no entienden de arte. Luego manifestó públicamente que Sangallo había proyectado un edificio ciego, desprovisto de luz y en cuya parte exterior había demasiados órdenes de columnas, unos encima de otros, y tantos resaltos, agujas y quebraduras de miembros, que más parecía obra tudesca¹⁵⁷ que buen estilo antiguo o elegante y bella construcción moderna. Agregó que se podían ahorrar cincuenta años y más de trescientos mil escudos, realizando la obra con mayor majestad y grandeza, y más fácilmente, con mejor estilo y superior belleza y comodidad. Y lo demostró luego en un modelo que hizo para reducir el edificio a la forma en que hoy se ve, evidenciando que lo que decía era la pura verdad. Ese modelo le costó veinticinco escudos y fue construido en quince días. Para hacer el suyo, Sangallo necesitó varios años y gastó cuatro mil escudos. De lo cual y de otras cosas, se deduce que aquella construcción había sido para Sangallo un

negocio provechoso que se prolongaba con la intención de no ponerle fin, sino de conservarlo para su explotación.

El Papa hizo un *motu proprio* por el cual lo nombró director de toda esa obra con total autoridad para hacer y deshacer, aumentar, reducir y modificar a su gusto cualquier cosa, y quiso que el cuerpo de administradores dependiese de su voluntad. Y Miguel Ángel, viendo tanta confianza del Papa quiso, para demostrar su desinterés, que en el *motu proprio* se declarase que iba a hacer esa obra por el amor de Dios y sin recompensa alguna. Sin embargo, el Papa le había dado antes la renta del peaje del río en Parma, que representaba seiscientos escudos, beneficio que perdió al morir el duque Pier Luigi Farnese. En cambio, le dieron una cancillería de Rímmini, de menor valor, cosa que no pareció preocuparle. Aunque el Papa le envió muchas veces dinero, en carácter de pensión, nunca quiso aceptarlo, como lo atestiguan Messer Alessandro Ruffini, que entonces era camarero del Papa, y Messer Pier Giovanni Aliotti, obispo de Forlì.

Finalmente el Papa aprobó el modelo que había hecho Miguel Ángel, reduciendo el tamaño de la basílica, pero dándole mayor grandiosidad para satisfacción de todos aquellos que tienen buen juicio, por mucho que algunos que pretenden ser entendidos (pero en realidad no lo son) no lo han aprobado.

Deseaba el pueblo romano con el beneplácito del Papa, dar forma bella, útil y cómoda al Capitolio y adornarlo con órdenes, puertas, rampas, gradas y estatuas antiguas. Pidióse al respecto el consejo de Miguel Ángel, el cual hizo un proyecto suntuoso y bello.

Cuando vivía Sangallo, el Papa Pablo III le había encargado que llevara adelante las obras del palacio Farnesio y cuando se trató de colocar el cornijón para terminación del techo por la parte de afuera, quiso que Miguel Ángel proyectara y dirigiera esa construcción. El artista, que no podía negarle nada a ese Pontífice que lo estimaba y quería tanto, hizo hacer de madera un modelo del cornijón, de seis *braccia* o sea el tamaño de ejecución, y ordenó que se colocara en el palacio, en el lugar correspondiente. Gustóle el modelo al Papa y a todos los romanos, y luego fue puesto el cornijón, tal como se ve hoy, resultando el más hermoso y original de cuantos se han hecho, antiguos o modernos. También quiso el Papa, cuando murió Sangallo, que Miguel Ángel tuviera la dirección de las obras del palacio Farnesio.

En el año 1549 murió el Papa Pablo III y fue elegido Julio III. El cardenal Farnesio ordenó a Fray Guillermo¹⁵⁸ la ejecución de la sepultura del Pontífice fallecido y el escultor dispuso que fuese colocada en San Pedro, bajo el primer arco de la nueva iglesia, al pie de la tribuna, lo que por cierto no era su lugar. Como Miguel Ángel dijo sensatamente que allí no podía ni debía ponerse la sepultura, el fraile le tomó odio creyendo que lo hacía por envidia, pero más tarde se ha dado cuenta de que Miguel Ángel tenía razón, y él estaba equivocado. Tuvo la oportunidad de hacer la obra pero no la concluyó, como se dirá oportunamente.

En 1550 fui yo a servir a Julio III, feliz de tal empleo que me acercaba a Miguel Ángel. Éste deseaba que la sepultura de Pablo III fuera colocada en uno de los nichos en que hoy está la Columna de los Posesos, que era su verdadero lugar, y yo logré que Julio III resolviera poner su mausoleo en el otro nicho y en el mismo estilo que el del Papa fallecido. Pero el fraile hizo oposición, y así la tumba que él debía hacer no se concluyó, y la otra nunca se hizo. Todo eso lo había pronosticado Miguel Ángel.

En esa época, Vasari estaba todos los días con Miguel Ángel, y cierta mañana, el Papa dispuso, por bondad hacia ambos, concederles las indulgencias si hacían a caballo la peregrinación a las siete iglesias, pues era en Año Santo. Yendo de iglesia a iglesia,

sostuvieron muy útiles y bellas conversaciones sobre el arte y los oficios, y Vasari puso por escrito el diálogo, que publicará oportunamente, junto con otras cosas de tema artístico.

Ese año terminó Vasari de publicar las *Vidas de los Pintores, Escultores y Arquitectos* en Florencia¹⁵⁹, sin incluir la biografía de ninguno de los artistas vivientes aunque fueran ancianos, con excepción de la de Miguel Ángel. Así le ofreció la obra, que Miguel Ángel recibió con mucha alegría. Vasari había recibido mucha información directamente de Miguel Ángel, como artista mayor y más prudente que era. Y no transcurrió mucho tiempo sin que éste, habiendo leído el libro, le enviara el siguiente soneto, escrito por él, que me es grato, en su memoria, transcribir en este lugar:

*Se con lo stile e co'colori avete
Alla natura pareggiato l'arte
Anzi a quella scemato il pregio in parte,
Che'l bel di lei più bello a noi rendete
Poichè con dotta man posto vi sete
A più degno lavoro, a vergar carte,
Quel che vi manca, a lei di pregio imparte,
Nel dar vita a altrui, tutto togliete,
Che se secolo alcuno ormai contese
In far bell'opre, al men cedale, poi
Che convien ch'al prescritto fine arrive.
Or le memorie altrui, già spente, accese
Tornando, fate or che fien quelle e voi,
Malgrado d'essa, eternalmente vive .¹⁶⁰*

Hízole trazar el Papa el modelo de una fachada para un palacio que Su Santidad deseaba edificar al lado de San Rocco, queriendo servirse del mausoleo de Augusto para el resto de la muralla. No es posible ver, como proyecto de un frente, nada más variado, ni más adornado, ni más nuevo de factura y de estilo; como ocurre con todas las obras de Miguel Ángel, que jamás se quiso someter a ley antigua o moderna en las cosas de la arquitectura, como quien tiene genio propio para idear siempre cosas nuevas y originales y no menos bellas. Este modelo está hoy en poder del duque Cosme de Médicis, a quien fue obsequiado por el Papa Pío IV cuando fue a Roma, y que lo conserva entre sus más preciados tesoros.

En la época de Pablo III y por orden de éste, Miguel Ángel había empezado la restauración del puente de Santa María de Roma, que a causa de su vejez y por efecto de las corrientes de agua estaba debilitado y parcialmente en ruinas. Miguel Ángel dispuso que se hicieran nuevos cimientos y se reparasen los pilares. Ya se había terminado una parte de la obra y se había gastado bastante en madera y piedra para reforzar el puente cuando, en la época de Julio III, los clérigos de Cámara congregados para ver cómo se concluía el trabajo propusieron que se confiara a Nanni di Baccio Bigio, arquitecto, diciendo que realizaría la tarea a destajo, en poco tiempo y con escaso gasto. Alegaron buenas intenciones con respecto a Miguel Ángel, que de éste, siendo viejo no podía ocuparse de la obra y debía ser aliviado, pues de seguir las cosas como antes, nunca se acabaría el puente. El Papa, que no quería discusiones y no pensó en las que vendrían después, dio autoridad a los clérigos de Cámara para que, como cosa suya, se ocupasen del asunto. Éstos, sin prevenir a Miguel Ángel, encargaron el trabajo, por contrato libre, a Nanni, que en vez de reforzar el puente y ponerle las fundaciones nuevas que necesitaba, lo descargó vendiendo una gran cantidad de bloques de travertino que lo

hacían más fuerte, más seguro y más hermoso. Y en cambio puso arena gruesa y argamasa, de modo que no se advertía ninguna falla por dentro, mientras por fuera hizo parapetos y otras cosas para que pareciera completamente reconstruido. Pero totalmente debilitado el puente, ocurrió cinco años después, cuando la crecida de las grandes lluvias de 1557, que se arruinó de tal manera que reveló el escaso juicio de los clérigos de Cámara y el daño sufrido por Roma al no seguirse el consejo de Miguel Ángel. Éste predijo muchas veces el derrumbamiento a sus amigos, inclusive a mí, pues recuerdo que cruzando a caballo ese puente me decía: «Giorgio, este puente tiembla bajo nuestro peso; hay que espolear a las monturas para que no se derrumbe mientras estamos encima».

Terminada la obra de Montorio, a mi completa satisfacción, regresé a Florencia para servir al duque Cosme, en el año 1554. Dolióle a Miguel Ángel la partida de Vasari, y lo mismo a Giorgio.

Ya en tiempos de Pablo III, el duque Cosme había enviado al Tribolo a Roma, para ver si éste podía convencer a Miguel Ángel de que regresara a Florencia para concluir la sacristía de San Lorenzo. Pero el artista se excusó diciendo que estaba demasiado viejo y no podía soportar la fatiga del viaje.

Cuando Miguel Ángel le escribió a Vasari, informándole de que, muerto Julio III y elegido el Papa Marcelo, la secta que le era contraria había comenzado a molestarlo, el duque Cosme, disgustado por todos esos manejos, ordenó a Giorgio que le hiciera saber por escrito a Miguel Ángel su deseo de que abandonara a Roma y fuera a vivir a Florencia, donde el duque sólo deseaba tenerlo como consejero para hacer construcciones de acuerdo con sus proyectos, sin que Miguel Ángel estuviese obligado a hacer nada con sus propias manos. Messer Lionardo Marinozzi, camarero secreto del duque, le llevó cartas de Su Excelencia y también de Vasari. Pero al fallecer Marcelo y ser elegido Pablo IV, este Papa, cuando Miguel Ángel fue a besarle los pies, le hizo muchos ofrecimientos con el deseo de que concluyera la edificación de San Pedro. Y el artista determinó quedarse en Roma.

Escribióle entonces a Giorgio pidiéndole que lo excusara ante el duque y adujera como motivos que Miguel Ángel tenía su casa en Roma con muchas cosas para su comodidad, que valían millares de escudos, y que además se hallaba enfermo de arenillas, dolor de ijada y piedra, como todos los ancianos, pudiendo atestiguarlo el maestro Eraldo, su médico, a quien tenía que agradecer, después de debérsela a Dios, la vida. Por estas razones no podía ir a Florencia y, además, no tenía otro deseo que el de morir.

Entre tanto, supo Miguel Ángel que Pablo IV tenía intención de hacerle corregir el Juicio Final de la Capilla Sixtina, pues decía que las figuras mostraban sus vergüenzas de modo harto deshonesto. Cuando la voluntad del Papa fue comunicada al artista, éste contestó: «Decidle al Papa que eso es cosa muy insignificante, y fácilmente se puede arreglar; que arregle él el mundo, pues las pinturas se arreglan muy pronto»¹⁶¹.

Quitáronle a Miguel Ángel el beneficio de la cancillería de Rímini y nunca quiso hablar de ello al Papa, que ignoraba el hecho; el copero pontificio se propuso compensarlo haciéndole dar cien escudos por mes por cuenta de la Fábrica de San Pedro, pero Miguel Ángel no aceptó el dinero cuando le llevaron a su casa la primera mensualidad. Ese mismo año murió Urbino, su criado o, mejor dicho, su compañero. Estaba con Miguel Ángel desde el año 1530, después del asedio de Florencia y de la partida de Antonio Mini, su discípulo, para Francia. Sirvió muy fielmente a Miguel Ángel, que, en esos veintiséis años, éste lo hizo rico y le cobró tal cariño que durante su

enfermedad, y aunque era anciano, el artista lo atendió y de noche dormía vestido para poder cuidarlo. Al fallecer Urbino, Vasari le escribió a Miguel Ángel para confortarlo, y éste le contestó la siguiente carta:

«Messer Giorgio, mi querido amigo: Mal puedo escribir, pero en respuesta a vuestra carta diré algo. Sabéis cómo ha muerto Urbino: ha sido grandísima gracia de Dios, aunque para grave daño e infinito dolor mío. La gracia ha consistido en que, mientras en vida me mantenía vivo, muriendo me ha enseñado a morir, no con disgusto sino con el deseo de la muerte. Lo he tenido veintiséis años y siempre lo encontré excelente y fiel; y ahora que lo había hecho rico y esperaba que sería bastón y descanso de mi vejez, lo he perdido, no quedándome otra esperanza que la de volver a verlo en el Paraíso. Y de esto me ha mostrado el signo Dios, por la felicísima muerte que él tuvo; que mucho más que morir le ha costado dejarme en este mundo traidor con tantos afanes; así, la mayor parte de mí se ha ido con él, y sólo me queda una infinita miseria. Me encomiendo a vos.»

Miguel Ángel estuvo ocupado durante el reinado de Pablo IV en las fortificaciones de Roma, en diversos lugares. En la época en que el ejército francés se acercó a Roma, el artista pensó que lo pasarían mal la ciudad y él, de modo que en compañía de Antonio Francese da Castel Durante, que, al morir, le había dejado Urbino para que lo sirviera, resolvió huir de Roma y secretamente fue a las montañas de Spoleto, donde visitó algunos monasterios.

Cuando volvió a Roma, se entretuvo trabajando casi todos los días en aquella **Piedad de que ya se ha hablado, con las cuatro figuras, pero la rompió porque la piedra tenía muchos defectos y era tan dura que a menudo el cincel le sacaba chispa; además, el juicio de este hombre era tan severo que nunca se conformaba con lo que hacía. El hecho es que terminó pocas figuras en su edad madura, pues las que están acabadas fueron hechas por él cuando joven:** por ejemplo, el Baco, la Piedad de la Fiebre, el Coloso de Florencia y el Cristo de la Minerva. A éstas, no es posible añadirles ni quitarles un grano de arena sin causarles daño; las demás, que son las estatuas de los duques Julián y Lorenzo, la Noche, la Aurora, el Moisés y las otras dos de la sepultura -once en total- quedaron inacabadas. La Piedad, cuando quedó rota, la regaló a Francesco Bandini. Se encuentra ahora en poder de Pierantonio Bandini, hijo de Francesco, en su viña de Montecavallo. Pero volviendo a Miguel Ángel: fue preciso procurarle otro trozo de mármol para que pudiera pasar el rato tallándolo. Pusieron un bloque en que esbozó otra Piedad, distinta y más pequeña que la anterior.

Entre tanto, Pirro Ligorio, arquitecto, que había entrado al servicio de Pablo IV y trabajaba en San Pedro, molestaba a Miguel Ángel y andaba diciendo que éste chocheaba. Escribió a la sazón el maestro -que ya contaba 81 años- a Vasari, enviándole varios sonetos espirituales y diciéndole que llegaba al fin de su vida y que, leyendo lo que había escrito, vería que estaba en su vigésima cuarta hora y no tenía otro pensamiento que el de la muerte. Y uno de los sonetos que le envió rezaba así:

*Llega ya el curso de la vida mía
Con frágil leño en mar tempestada,
Al común puerto a dar, atribulada,
Cuenta y razón de su obra triste o pía.
Aquella afectuosa fantasía
Que hizo del arte reina idolatrada,
Conozco bien cuál fue de error cargada;
Que el hombre sin querer su mal ansía.*

*Pensamientos de amor, alegres, vanos,
¿Qué son hoy si a dos muertes me avecino?
De una estoy cierto, la otra me amenaza.
Ni el pintar ni esculpir con estas manos
Serena al alma, vuelta hacia el divino
Amor que nos da cruz y nos abraza .¹⁶²*

Había llegado Miguel Ángel al punto en que, viendo que se trabajaba poco en San Pedro y estaba adelantada gran parte del friso y de las columnas dobles del exterior, que giran sobre el cornijón redondo, donde luego había de colocarse la cúpula, fue alentado por sus mejores amigos -el cardenal di Carpi, Messer Donato Gianotti, Francesco Bandini, Tomaso de' Cavalieri y Lottino- para que hiciera por lo menos el modelo de esa cúpula, cuya construcción se demoraba. Estuvo varios meses sin decidirse a hacerlo, pero al fin comenzó el modelo, que hizo primero en pequeño, de barro, para hacer ejecutar luego uno mayor, de madera, con la ayuda de aquél y de los perfiles y las plantas que había dibujado anteriormente. Este nuevo modelo fue hecho en poco más de un año, con mucho estudio y esfuerzo, por el maestro Giovanni Franzese.

Su terminación fue motivo de grandísima satisfacción, no sólo para sus amigos, sino para toda Roma, pues señalaba la confirmación y puntualización de aquella obra.

Al morir Pablo IV y ser elegido el Papa Pío IV, éste hizo continuar las obras del palacete del bosque de Belvedere a Pirro Ligorio, que seguía siendo arquitecto palaciego. Pero también formuló muchos ofrecimientos y tributó atenciones a Miguel Ángel. El *motu proprio* obtenido de Pablo III, Julio III y Pablo IV acerca del edificio de San Pedro fue confirmado por el nuevo Pontífice, que le devolvió una parte de las entradas y pensiones que le había retirado Pablo IV, y lo empleó en muchas de sus construcciones. En San Pedro lo hizo trabajar activamente durante su reinado. Se sirvió particularmente de Miguel Ángel para un proyecto de sepultura del marqués Marignano, su hermano. Ésta debía colocarse en la catedral de Milán, y su ejecución fue encargada por Su Santidad al caballero Lione Lioni, excelentísimo escultor aretino, muy amigo de Miguel Ángel. En aquella época, el caballero Lione hizo en medalla un retrato muy viviente de Miguel Ángel y para complacerlo puso en el reverso a un ciego guiado por un perro, con esta inscripción: DOCEBO INIQUOS VIAS TUAS, ET IMPII AD TE CONVERTENTUR. Y como esta medalla le gustó mucho, Miguel Ángel le regaló un modelo de un Hércules que lucha con Anteo, hecho de cera con sus propias manos, así como algunos dibujos suyos. De Miguel Ángel no existen más que dos retratos pintados: uno es obra de Bugiardino y el otro de Iacopo del Conte. También hay uno de bronce en relieve entero, hecho por Daniello Ricciarelli, además de éste del caballero Lione, del que se han hecho tantas copias, que he visto muchas dentro y fuera de Italia.

Cuando el Papa encargó a Miguel Ángel un proyecto para la Puerta Pía, el artista le hizo tres, todos originales y bellísimos. Y el Sumo Pontífice eligió, para hacerlo construir, aquel que costaba menos y que hoy se ve realizado para gran alabanza de su autor. Y como el Papa quería que se restauraran las demás puertas de Roma, le hizo muchos otros proyectos. También proyectó para el mismo Papa la nueva iglesia de Santa Maria degli Angioli en las Termas de Diocleciano, para convertirlas en templo para uso de los cristianos.

Un año antes de la muerte de Miguel Ángel, Vasari indujo secretamente al duque Cosme a lograr, por intermedio de Messer Averardo Serristori, su embajador, que el Papa hiciera vigilar a los que cuidaban del artista y trabajaban en su casa, pues Miguel Ángel estaba muy viejo y si le ocurría algún accidente, como suelen sufrirlo de

pronto los ancianos, era preciso tomar disposiciones acerca de sus cosas, dibujos, modelos, cartones, dinero y demás bienes, que en caso de muerte debían ser inventariados y puestos en lugar seguro, para entregarlos oportunamente sea a la Fábrica de San Pedro, si le correspondían, o a la sacristía y biblioteca de San Lorenzo, en vez de desaparecer, como a menudo sucede. Fue útil esta gestión, pues todo eso se cumplió finalmente.

Deseaba Lionardo, sobrino de Miguel Ángel, ir a Roma para la Cuaresma siguiente, pues se adivinaba que el artista llegaba al fin de su vida. Y éste se alegraba de la prometida visita cuando enfermó de una fiebre lenta y en el acto hizo que Daniello le escribiera a su sobrino para llamarlo a su lado. Pero se agravó su mal y en presencia de Messer Federigo Donati, su médico, y otros amigos queridos que lo rodeaban, hizo con pleno conocimiento su testamento en tres frases: dejaba su alma en las manos de Dios, su cuerpo a la tierra y sus bienes a los deudos más próximos, pidiendo a los suyos que, al pasar de esta vida, le recordasen el padecimiento de Jesucristo. Y así, el 17 de febrero del año 1563, a las 23 horas, al uso florentino (que al romano sería 1564), expiró, pasando a mejor vida.

Diose sepultura a Miguel Ángel con reverentes exequias y con participación de todos los artistas, sus amigos y la nación florentina. Sus restos fueron depositados en Santo Apóstolo en presencia de toda Roma, y Su Santidad expresó el propósito de hacerle construir un monumento funerario particular en la basílica de San Pedro.

Pero después de todos aquellos honores, el duque Cosme de Médicis ordenó que los restos de Miguel Ángel fueran transportados a Florencia y que se les diese sepultura honorable en Santa Croce, iglesia en que el artista deseaba descansar, por estar allí las tumbas de sus mayores. A Lionardo, sobrino de Miguel Ángel, que realizó el traslado de las cenizas con el consentimiento del Papa, Su Excelencia donó todos los mármoles para el mausoleo, que fue proyectado por Giorgio Vasari y encargado a Battista Lorenzi, notable escultor, junto con la cabeza de Miguel Ángel. Y como han de ponerse tres estatuas, las de la Pintura, la Escultura y la Arquitectura, una de éstas fue encargada a dicho Battista, otra a Giovanni dell'Opera y la última a Valerio Cioli, escultores florentinos, los cuales siguen trabajando en esas obras que pronto estarán terminadas y se colocarán en su lugar. Recibidos los mármoles del duque, paga los gastos Lionardo Buonarroti, pero Su Excelencia, para no dejar de tributar todas las honras debidas a semejante hombre, hará colocar el monumento con su nombre y su busto en la catedral, donde están los nombres y las efigies de los demás florentinos excelentes.

Notas

1. Aquello que te falta, a ella (Natura) brindas, al dar vida a otros...
2. Estas pinturas fueron atribuidas durante siglos a los Zuccheri, pero la correspondencia de Vasari descubierta por Gaye ha revelado que son del aretino.
3. Bizantina.
4. He aquí una de las típicas contradicciones de Vasari, quien pocas líneas más arriba alabó la bondad del revoque usado por Giotto.
5. Eres más tonto (literalmente «redondo») que la O de Giotto.
6. « ¡Oh!, díjeme, ¿no eres tú, Oderisi, gloria de Agobbio y gloria de ese arte que en París llaman de la iluminación? Hermano, dijo él, de colores más sonrientes son las láminas que pinta Franco Bolognese: La gloria es toda suya, y mía sólo en parte.»
7. La famosa *Navicella* .
8. En la *Vida de Agostino y Agnolo Sanesi*.
9. *Braccio*: medida antigua equivalente aproximadamente a dos pies y exactamente a 57,5 centímetros. Plural: *braccia*.
10. Paso a disponer acerca de otras cosas: y al mencionado señor mío paduano, puesto que él, por la gracia de Dios, no se encuentra necesitado y yo ninguna otra cosa digna de él poseo, lego mi tabla o historia de la Santa Virgen María, obra de Giotto, pintor egregio, que me fue legada por mi amigo Michaelae Vanno de Florencia, y de cuya belleza los ignorantes no entienden pero los maestros de las artes se maravillan; esta imagen lego a dicho señor, para que la misma Virgen bendita le sea propicia ante su hijo Jesucristo, etc.
11. Y (pasando de las cosas antiguas a las modernas, y de las extranjeras a las nuestras) he conocido a dos pintores egregios y famosos, Giotto, ciudadano florentino, cuya fama es grande entre los modernos, y Simón de Siena. He conocido a algunos escultores, etc.
12. Es la *Novella* LXII.
13. Yo soy aquel por quien resucitó la pintura extinta y cuya mano fue tan proba como hábil. Si algo faltó a mi arte, fue lo que le faltaba a los ejemplos de la naturaleza. Nadie pudo pintar más ni mejor. ¿Admiras la torre egregia en que resuena el sacro bronce? También ella ascendió hacia los astros de acuerdo con mis planos. Soy Giotto, ¿para qué mencionar mis obras? Vale tal nombre más que un largo canto.
14. Santa Maria della Spina.
15. Arnolfo di Cambio, famoso arquitecto de Santa Maria del Fiore.
16. La Cofradía de la Misericordia.
17. La Misericordia Vieja, hoy Bigallo.
18. Llorad, mujeres, y con vosotras llore el Amor.
19. He aquí a Cino de Pistoya, Guiton de Arezzo, que de no ser el primero parece iracundo.
20. «En este gran sepulcro descansa Andrea Pisano, que supo tallar rostros vivientes en el mármol y adornar los templos con imágenes divinas, de bronce, de oro candente y

pulido marfil.» Interesa comprobar por este epitafio que Andrea Pisano hizo estatuas de oro y marfil, que no menciona Vasari.

21. *Para mirar atento a Policleteo como ejemplo*

con los demás que fama en aquel arte conquistaron.

22. *Cuando acude a Simón el elevado concepto*

que en mi nombre colora el estilo en su mano.

23. El apellido del pintor, hijo de Martino, era Martini. Vasari lo llama Memmi por confusión con su cuñado Lippo di Memmo di Filipuccio.

24. El símbolo de los perros luchando con los herejes se explica por el juego de palabras que convierte a «dominicanos» (dominicos) en «domini canes» (canes del Señor).

25. La llama en el pecho es un atributo de Venus en ciertas obras paganas.

26. En la *Vida de Arnolfo di Cambio*.

27. Errores de Vasari, pues Simone firmaba *Simon de Senis* o *Simon Martini*, y la firma de Lippo era *Lippus Memmi de Senis me fecit*.

28. Es la famosa y bellísima figura yacente de Ilaria del Carretto.

29. El estilo gótico.

30. Esta obra del maestro Pedro la hizo Jacobo de Siena, 1422.

31. Donatello, Filippo Brunelleschi y Lorenzo Ghiberti.

32. Jacobo de la Fuente.

33. Paolo di Dono.

34. Coronas poliédricas ideadas por Uccello como ejercicios de perspectiva.

35. Paolo, el de los Pájaros.

36. La casa de los Médicis.

37. John Hawkwood.

38. Antonio Manetti.

39. Brunelleschi, Donatello, Ghiberti.

40. «Maso» sería el diminutivo de Tommaso; «Masaccio» equivale a «Tomasote».

41. Magistrado florentino en los años 1406-1432.

42. Filippino Lippi.

43. No condice esto con las previas declaraciones acerca del favor de Cosme de Médicis, la admiración de Brunelleschi y demás.

44. Pinté, y mi pintura estuvo al par de la naturaleza; le di el ademán, le di la vida, le di el movimiento, le di el sentimiento. Buonarroti enseñe a todos los demás, y tú sólo de mí aprende.

45. ¿Por qué, oh Láquesis, con mano implacable tejes engañoso hilo bajo la flor de la juventud? Cortado, murieron en él muchos Apeles; una vez roto, se extinguieron las estrellas, y, ¡ay!, al mismo tiempo que él la gloria pereció.

46. La iglesia de San Giovanni nunca fue templo pagano. Es ésta una de las consejas que suele incluir Vasari en sus *Vidas*.

47. *Zuccone*: calabaza, cabezotas. Mereció tal apodo por ser completamente calvo y cabezón.
48. Textualmente: *Che ti venga il cacasangue*, o sea «¡Que te enfermes de disentería!»
49. La Loggia de' Priori.
50. Cosme el Antiguo.
51. Sic.
52. *Pieve*: iglesia parroquial.
53. Se considera actualmente que Donatello no tuvo hermano escultor, y que este Simone (probablemente Simone di Nanni Ferrucci, de Fiesole) fue su alumno.
54. Los florentinos dedicaron este magnífico monumento a Donatello como al hombre que devolvió al arte de la escultura tanto lo que había perdido con el correr del tiempo como lo adquirido durante muchos siglos de eximios artistas en cuanto a alteza y fama. Él fue el único que lo logró, acumulando en una sola vida infinitas obras y ofreciendo la palma del arte resucitado a la patria agradecida.
55. Nadie esculpe más suavemente los bronce: pregonó la verdad: mira cómo el mármol viviente nos habla; enmudezca la época admirable de los griegos al contemplar cómo Rodón continúa aprisionando estatuas. Porque nunca fueron estos grillos más dignos que cuando ligaron las egregias estatuas de este artista.
56. Cuanto con docta mano antes hicieran muchos en escultura, ahora lo ha hecho Donato solo: Ha dado al mármol vida, sentimiento y acción. ¿Qué más, aparte de la palabra, puede dar la naturaleza?
57. Luca Signorelli.
58. Benozzo Gozzoli.
59. No se me alabe por haber sido cual otro Apeles, sino porque a los tuyos, ¡oh Cristo!, todas mis ganancias refería. Pues algunas de mis obras se conservan en la tierra, y otras en el cielo. La ciudad, flor de la Etruria, me arrebató, a mí que me llamo Juan.
60. Se le llama Filippino Lippi para distinguirlo de su padre.
61. Aquí reposo yo, Filippo, conmemorado por la fama de la pintura, a quien ningún don, por admirable que sea, es desconocido. Logré que los artistas del pincel diesen vida a los colores y durante mucho tiempo dar ánimo con voces de esperanza. La misma natura se asombró de mis obras y tuvo que confesar que le era semejante como artista. Lorenzo de Médicis aquí me levantó este túmulo a mí, a quien antes el humilde polvo me cubrió.
62. Vasari se refiere al segundo de los tres estilos en que divide el arte de la pintura en su obra, atribuyéndolos cada cual a una determinada época. El segundo estilo, según explica en el prólogo de la Segunda Parte, es aquel en que la pintura realiza los progresos que la libran de «antiguallas, torpezas y desproporciones» del primer período.
63. Juan van Eyck.
64. Tal vez Rogelio de la Pasture o Rogelio van der Weyden.
65. Probablemente debe leerse «Ansse», refiriéndose Vasari a Hans Memling.
66. Domenico Veneziano.
67. D.O.M. Este techo cobija al pintor Antonio, ornato excelso de su ciudad, Mesina, y de toda Sicilia. No sólo por su pintura, en cuyo arte fue maestro y una autoridad, sino

porque con sus óleos logró ser el primero que alcanzó gloria perpetua para la pintura italiana, siempre se le celebra como artista por su excelso trabajo.

68. La capilla en que se encuentra el sepulcro de Federighi, por Luca della Robbia.

69. Cosme de Médicis estuvo preso en una pequeña habitación de la torre del Palacio Viejo de Florencia, a la cual se daba el nombre de *Alberghetto* (alberguillo). Falganaccio obtuvo del Gonfaloniero Bernardo Guadagni la libertad del prisionero, cuya vida salvó Federigo Malevolti al oponerse resueltamente a que lo envenenaran.

70. Muchos historiadores han puesto en duda este relato de Vasari y el escepticismo al respecto ha llegado al máximo luego de establecerse definitivamente que Domenico Veneziano murió en 1461, cuatro años *después* que Andrea del Castagno. Es probable que el autor de las *Vidas* haya recogido una mera leyenda originada por el asesinato de otro Domenico (Domenico di Matteo, pintor), víctima de un tal Andrea, no identificado, en 1448. Empero, durante cuatro siglos ha subsistido la denuncia contra Andrea del Castagno, difamado por Vasari.

71. «Andrea, el de los ahorcados». En realidad, a los Pazzi los pintó Botticelli y Andrea del Castagno mereció ese apodo por haber pintado a otros rebeldes, de la conspiración de Rinaldi degli Albizi, hacia 1434.

72. O sea durante su viaje de 1566, que le permitió hacer la segunda edición, ampliada, de las *Vidas*.

73. ¿Por qué miras a los pájaros, peces y bestias feroces y a las regiones celestiales? ¿Y por qué a los niños, jóvenes, matronas y encanecidos padres en quienes la dignidad vívida fluye de su rostro? ¡Estos retratos pintados con tan diversas figuras no corresponden a su naturaleza, a su ingenio ni a sus obras! Es la producción del artista: Benozzo pintó rostros vivientes. ¡Oh, dioses, haced que los rostros hablen!

74. Este túmulo es de Benozzo florentino, quien recientemente pintó estas leyendas; la cortesía de los pisanos se lo dedicó en el año 1478.

75. El mayor era Gentile, nacido en 1421; el menor, Giovanni, nació en 1426.

76. En la *Introducción*; capítulo IX sobre la pintura.

77. Alvise Vivarini.

78. Alejandro III.

79. «Guirnaldero».

80. Desgraciadamente, esa efigie del navegante que dio su nombre a América fue borrada cuando se modernizó la capilla en 1616.

81. Alrededor de quince centímetros.

82. Chiasso Maceregli.

83. *Decamerón*. Día 5.º Novela 8. Posiblemente esos paneles son los que se encuentran actualmente en la Galería Nacional de Londres.

84. Estos frescos fueron encargados en 1481. Por otra parte, Vasari confunde algunos temas, el que llama el «sacrificio de los hijos de Aarón» representa en realidad la Purificación del Leproso.

85. La primera, conocida por «la bella Simonetta», se encuentra actualmente en la Galería Pitti, la segunda, es el retrato de la mujer de Pedro de Médicis, y se halla en Berlín.

86. La estatua de Marco Aurelio.
 87. De Ser Michele di Cione y familia.
 88. Aquí yacen los restos de Andrea Verrocchio, muerto en Venecia el año 1488.
 89. El prefecto urbano.
 90. i.e. Andrea del Castagno.
 91. No tiene parangón, excepción hecha de Apeles, Andrea Mantegna, cuya efigie ves.
 92. El sitio de Florencia, 1529.
 93. La Capilla Sixtina.
 94. Pietro Perugino, pintor egregio, hizo revivir el arte pintando; si acaso hubiera fenecido, y si hasta el presente no hubiese visto la luz, él nos la dio. En el año de Salvación MD.
 95. Fiippino Lippi.
 96. Gianiccolo di Paolo Manni.
 97. Carpaccio.
 98. Stefano Zevio.
 99. Guariento.
 100. El prefecto urbano, es decir el *Capitano*.
 101. Giusto di Menabuoi.
 102. Stefano Falzagalloni.
 103. Vincenzo Foppa.
 104. Se trata de Lazzaro Sebastiani, pintor, y no de dos hermanos o discípulos de Carpaccio.
 105. Marco Basaiti, *ut infra*.
 106. Andrea Previtali, según Crowe y Cavalcaselle.
 107. Se le llama generalmente Bambaia.
 108. Giambattista del Moro.
 109. Piero della Francesca
 110. Virgilio pintó a Neptuno, también lo pintó Homero, mientras conduce a los caballos por entre las olas agitadas. En verdad los dos poetas en su mente lo comprendieron; pero con la mirada da Vinci los aprisionó y en justicia venció a aquéllos.
 111. Leonardo residió en Milán desde 1483 y Ludovico el Moro, que obtuvo el título de duque en 1494, hacía ya tiempo que era el verdadero amo del ducado.
 112. Se supone que el anónimo pintor es Aurelio Luini.
 113. Andrea Salaino.
 114. Vasari se refiere a la batalla de Anghiari, en que los florentinos vencieron al ejército del duque de Milán.
 115. *Sobrepasa él por sus dotes.*
- A todos los demás, supera a Fidias y aventaja a Apeles,*

Y en todo resalta su personal sello.

116. Marco d'Oggionno.
117. Giorgio el grandote.
118. La estatua ecuestre de Bartolommeo Colleone.
119. Erudito gentilhombre, amigo del cardenal Bembo.
120. Luca Signorelli.
121. Vasari confunde dos composiciones: la *Escuela Atenas* y la *Disputa del Santo Sacramento*, mezclando a los personajes de una y otra.
122. Agostino Chigi. Su palacio es la Villa Farnesina.
123. El Vaticano.
124. La Excarcelación de San Pedro. Es ésta una de las primeras escenas nocturnas pintadas en Italia.
125. El Papa que arrojó a Atila de Roma fue San León Magno, primero de su nombre. Se supone que este fresco de Rafael alude a la expulsión de los franceses de Italia.
126. Pinten otros tan sólo su rostro y reproduzcan sus colores; mas Rafael representó el rostro y el alma de Cecilia.
127. Marco Antonio Raimondi, grabador boloñés, que trasladó al cobre muchas de las composiciones de Rafael Sanzio.
128. El Etna.
129. Esta obra es la Consagración de Carlomagno. La confusión de Vasari se debe a que Rafael hizo el retrato de León X para representar a León III, y el de Francisco I para personificar a Carlomagno.
130. Se trata de la Justificación de León III. Vasari comete el mismo error que al describir la Consagración de Carlomagno.
131. La Villa Farnesina.
132. Lorenzo Lotto.
133. Sebastián del Piombo.
134. Del año 1520.
135. Domenico Ghirlandaio. Vasari emplea indiferentemente varias lecciones de ese nombre.
136. Alude a Ascanio Condivi di Ripatransone, discípulo y amigo de Miguel Ángel.
137. Giorgio Vasari.
138. Martín Schoen.
139. Es la lucha de los Centauros con los Lapitas.
140. Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici. Asimismo infra.
141. Un *palmo* es la décima parte de una *canna* y equivale aproximadamente a 12,5 centímetros. Plural = *palmi*.
142. Vasari quiere decir «donde antes se alzaba el templo de Marte».
143. *Belleza y honestidad,*
y dolor y piedad vivientes en el mármol muerto,

*por favor, ¿cómo pudiste hacerlo?,
no llores tan fuerte,
que antes del tiempo despertará de la muerte,
y no obstante, a pesar suyo,
Nuestro Señor es tu
esposo, hijo y padre,
única esposa su hija y madre.*

144. La familia Mouscron, de Brujas.

145. Hay aquí una confusión de Vasari -Miguel Ángel huyó de Roma en 1506- y empezó los frescos de la Sixtina en 1508.

146. A elegir mármoles para la fachada de San Lorenzo y para la sepultura de Julio II.

147. Incluyendo la profesión de pintor, en que demostró su valía al decorar la Sixtina.

148. El autor de estos versos fue probablemente Giovan Battista Strozzi el viejo.

149. La Noche que ves dormir en tan dulce actitud fue esculpida por un Ángel en esta piedra; y, aunque duerme, tiene vida; despiértala, si no lo crees, y te hablará.

150. Me es grato el sueño, y más el ser de piedra; mientras el mal y la vergüenza duran, no ver y no sentir me es gran ventura; por tanto, no me despiertes; ¡ay! ¡habla en voz baja!

151. La Capilla Sixtina.

152. Completan el mausoleo la estatua yacente del Papa Julio II, por Maso dal Bocco, una Virgen de Scherano da Settignano, una sibila y un profeta de Raffaello da Montelupo y diversos adornos.

153. Dicen que cuando Biagio da Cesena llevó su queja al Papa, éste le contestó burlescamente: «Si el pintor te hubiera puesto en el Purgatorio habría hecho yo todo lo posible por sacarte de allí, pero como te ha colocado en el Infierno, es inútil que recurras a mí, porque en el Infierno *Nulla est redemptio* ».

154. Decorada por Fra Angélico.

155. Vasari quiere decir que sólo cuidaba de pintar figuras, lo que, para él, es la perfección del arte.

156. Vauban, ilustre ingeniero militar de Luis XIV, no desdeñó, estando en Italia, estudiar las fortificaciones dirigidas por Miguel Ángel, en que encontró útil enseñanza para sus propias obras.

157. Estilo gótico.

158. Fray Guillermo dalla Porta, escultor milanés.

159. Se refiere a la primera edición, del año 1550.

160. Si con el lápiz y los colores habéis igualado el arte a la naturaleza y aun en parte habéis conquistado la palma al ofrecernos más bella todavía su hermosura, ahora que con docta mano os habéis dedicado a la más digna tarea de llenar carillas, lo que os faltaba y a la naturaleza daba el premio: el poder de infundir la vida, lo habéis adquirido. Porque si siglo alguno con ella compitió en realizar obras bellas, rindióse a ella, puesto que todo ha de llegar a un fin prescrito. Pero al volver a encender el

recuerdo de otros cuya memoria estaba consumida, hacéis que aquéllos y vos mismo, a pesar de la naturaleza, quedéis eternamente vivos.

161. Daniel de Volterra fue encargado de vetar las figuras de Miguel Ángel, lo que le valió el apodo de *Braghettone* (el que pone los pañales).

162. Esta versión poética es de J. Farrán y Mayoral.

163. La factoría de los mercaderes alemanes en Venecia.

164. Alberto Durero, alemán.

165. Y Tiziano, quien honra a Cadore no menos que aquéllos a Venecia y Urbino.

166. Se refiere a Lorenzo Priuli, Dux en 1556, y Girolamo Priuli, Dux en 1559.

167. *Puesto que el lúcido Apeles con las reglas del arte
reprodujo de Alejandro el rostro y el pecho...*

168. Célebre impresor, amigo de Tiziano.

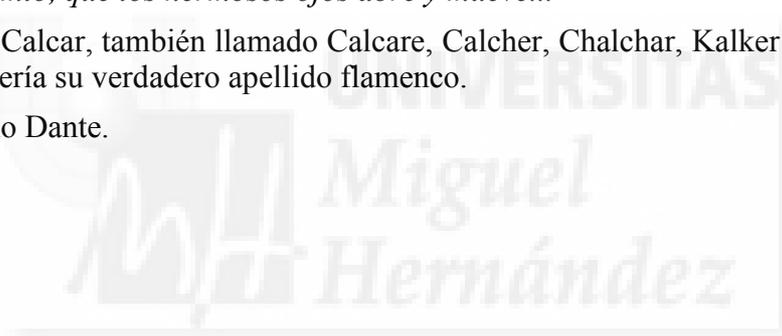
169. Carlos V lo hizo caballero y conde palatino en 1533.

170. Isabel Quirini.

171. *Bien veo, Tiziano, en nueva forma
al ídolo mío, que los hermosos ojos abre y mueve...*

172. Juan de Calcar, también llamado Calcare, Calcher, Chalchar, Kalker y Calcarenis. Van Kalker sería su verdadero apellido flamenco.

173. Girolamo Dante.





AGRADECIMIENTOS

Mi más sincero agradecimiento a mi hermana Carmen, a mi cuñado Santos López y a mi amiga María del Puy Criado por poner a mi disposición sus bibliotecas y por su infinita paciencia en la lectura de revisión del trabajo. Al amigo senderista Egbert Gieskes por su colaboración con las traducciones del alemán. A las compañeras Angélica Díaz y Patricia Ares por su ayuda con el inglés. A mi tutora la doctora Silvia Mercé por su simpatía. A los doctores evaluadores de la tesis: Jesús Cantera, José Luis Navarro y Pedro Ortuño por su amabilidad; y a los profesores Roberto Giménez y Carmen Alfaro por su ofrecimiento para realizar dicha evaluación. Así como a los miembros del tribunal de defensa de la tesis. Muchas gracias a todos; con vuestra ayuda, todo ha sido más fácil.

