

Comentarios y reflexiones sobre los trattati de Benvenuto Cellini. Homenaje en el quinto centenario de su nacimiento

DIEGO SUÁREZ QUEVEDO

*«IN CELLINVM. / Utis quicquid erat peritiores manum
Myronis, / Scopae Praxitelisq., Phidiaeque, / Lysipi, quot &
antea fuerunt / Insignes pario, Luculléoque. / Argento, osse, ebo-
re, aere, gemma & auro / Quis esset meliorque, doctiorque. /
Eorum ut statuariae loquantur habent. / CELLINVS modo subtilis-
sisset, vnus / Vno in Inachide, Angelus nisi alto / E coelo
ueniens locum occupasset. / Sed primo ut sit ab Angelo secun-
dus / Plus est quam veterum fuisse primum».*

Due trattati¹.

Se cumple este año 2000 el quinto centenario del nacimiento en Florencia de Benvenuto Cellini (1500-1571). Quieren ser las siguientes líneas —algunos comentarios y reflexiones sobre la aportación teórica del artista florentino— un homenaje a este maestro *cinquecentesco*².

La poesía latina exaltatoria del maestro que hemos reseñado como pórtico de este trabajo, es anónima y aparece incluida al final de estos Due trattati, dentro de un grupo de ellas seleccionadas por el propio Cellini³. Son un total de diecisiete⁴, de

¹ Es así cómo, por brevedad y comodidad, aludimos aquí a esta fuente impresa del siglo XVI, publicada en 1568, base del presente trabajo; la referencia bibliográfica completa aparece en el apéndice documental. Además de la de los fondos de la Universidad Complutense, por nosotros utilizada, existe, que sepamos, otro ejemplar de esta obra celliniana en la Biblioteca Nacional (Madrid), sig. B.A. / 2974.

² Ya el 6 de mayo de 2000, dentro de los ciclos de conferencias del Museo Nacional del Prado y en el apartado: «Otros Centenarios y Aniversarios», glosábamos su vida y obra, precisamente bajo el epígrafe-título: «Benvenuto Cellini en el V centenario de su nacimiento».

³ Apéndice documental, XIII.

⁴ Se incluyen al final de la obra, tras el tratado de escultura, en seis folios (recto y vuelto), sin numeración alguna y bajo el epígrafe: «Poesie Toscane, et latine SOPRA IL PERSEO STATVA DI BRONZO e il Crocifisso Statua di Marmo da Messer Benvenuto Cellini».

las que, hasta donde sabemos, han sido publicadas dieciseis⁵, no ésta que aquí nos ocupa.

Se trata, en concreto, de la undécima de las citadas poesías y es, a nuestro juicio, por sus sutilezas y erudición refinadísimas, enteramente representativa del contexto artístico, el del academicismo florentino del pleno Manierismo, de mediados del *Cinquecento*.

Tras precisa indicación —«*IN CELLINVM*»— del destinatario del poema, son expresamente reseñados los más excelsos escultores clásicos —Mirón, Scopas, Praxíteles, Fidias y Lisipo— como referentes ineludibles y, desde luego, como los más conspicuos y legítimos avales antiguos del arte de la escultura. Quiénes sino éstos, se pregunta exclamativamente el anónimo autor, pueden ser los auténticos sabios y verdaderos expertos al efecto, y en todos los materiales posibles —que son expresamente enumerados y a los que luego aludiremos—; lo cual queda corroborado por sus estatuas, se nos dice, que constituyen el más fidedigno de los testimonios.

Al presente, insiste el autor, es decir, entonces, sólo Cellini mantiene tal nivel y categoría en la escultura, e igual alcance y logros artísticos; o sea, el único perfecta y definitivamente comparable y parangonable con los clásicos citados; es expresado mediante el significativo «*Cellinus modo subtiliset, unus*», y de ello, asimismo, como en el caso de los antiguos, «hablan» sus estatuas, que son el mayor y mejor testimonio. De sus obras, se destaca como un «*unicum*» escultórico, poéticamente como corresponde, pero también metafórica e indirectamente, creemos, el Perseo mediante la expresión «*Inachide*», que alude a Inaco mítico rey de Argos, y por ende, al héroe argólida por excelencia; es más, tal como fue el encargo e intenciones, en su momento —1545-1554—, del duque Cosme de' Medici, es también una clara alusión a este último como un nuevo y moderno Perseo.

El final de la poesía, pensamos, resulta muy sugerente y elocuente en su propia complejidad. Se explicita que sólo el «*Angelus*» por excelencia de las artes, es decir el divino Miguel Ángel, descendiendo del cielo podría ocupar el lugar de Cellini, o sea, ser el auténtico «*Primus*»; ello nos permite afirmar que la poesía fue redactada, al menos, después de 1564, año de la muerte de Buonarroti. Es más, según su anónimo autor, aún contando con Miguel Ángel y siendo, pues, Cellini el «Ángel Segundo» de la escultura, sería superior a los maestros clásicos citados; es el elocuente «*plus est quam veterum fuisse primun*»; es decir, la superación *dell' antico*, que es el colofón del tópico renacentista de la comparación entre antiguos y modernos.

De entre los materiales enumerados expresamente en la poesía —plata, hueso, marfil, bronce, oro y piedras preciosas— queda destacado metafóricamente

⁵ Se incluyen en S. Barbaglia, «Cellini. Itinerario di un'avventura critica» (pp. 10-11), en *L'opera completa del Cellini*, con presentación de Ch. Avery. Classici dell'Arte. Rizzoli, núm. 26. Milán, 1999 (1.ª ed. Milán, 1981).

el mármol, «insigne» entre todos para la escultura, tanto como «pario»⁶, poética alusión al blanco y paradigmático mármol de Paros, como el lucúleo⁷ o mármol negro; así y aquí queda, por tanto, citado el Crucifijo de El Escorial, 1562, con su mórbido y verdaderamente praxiteliano Cristo muerto realizado en blanquísimo mármol, sobre una cruz de mármol negro; de Carrara este último, según nos puntualiza el propio Cellini, duro y quebradizo, muy difícil de ser trabajado⁸.

Significativo resulta, desde otra óptica, que el anónimo poeta utilice la metáfora «Luculleo» para aludir al mármol negro, precisamente cuándo —mediados del Cinquecento— bajo intereses y mecenazgo del cardenal Ippolito d'Este, Pirro Ligorio, *factotum* de su villa de Tivoli, estudiaba, entre otras ruinas romanas, «la residenza di Lucullo sul *collis hortulorum*»⁹, auténtico precedente de la villa que, en el Pincio romano, construirá el cardenal Ferdinando de' Medici¹⁰, a quien Cellini dedica estos *Due trattati*.

Contamos con una buena traducción castellana de estos tratados cellinianos¹¹, pero no realizada sobre estos *Due trattati*, es decir, sobre la publicación del siglo XVI, sino sobre una decimonónica¹² efectuada, a su vez, sobre un manuscrito *cin-*

⁶ A decir del propio Cellini, es, sin duda, este mármol pario el de mejores cualidades para la escultura; ello queda sancionado por la autoridad de Miguel Ángel —bajo ningún concepto inferior a los antiguos, nos recalca— y su comentario en tal sentido, según nos explicita Benvenuto (Apéndice documental, VIII).

⁷ «El famoso Lucullus introdujo en Roma el mármol oscuro llamado «africano» (aunque probablemente era oriundo de Melos o Chios), mármol que, por esta razón, se conoció desde entonces por «*luculleum*»» (A. García Bellido, *Arte romano*. Madrid, 1990, p. 48). La biografía de Lucio Licinio Lúculo (c. 105-56 a. C.) se halla en los *Paralelos* de Plutarco (*Lucullus* 56) y, con el dato del mármol al que nominó este cónsul y mecenas romano, es mencionado por Plinio el Viejo (Cayo Plinio Segundo: *Historia natural*. Traducida y anotada por el Dr. Francisco Hernández (libros I-XXV) y por Jerónimo de Huerta (libros XXVI-XXXVII) y apéndice (libro VII, cap. LV). Ed. facsimilar, Universidad Nacional México (Visor Libros), 1999, pp. 1110-1111; también, en: Plinio el Viejo: *Textos de Historia del Arte*, ed. M.ª Esperanza Torrego. Madrid, 1988, p. 146.

⁸ Apéndice documental, IX.

⁹ C. Gasparri, «*I marmi antichi di Ferdinando. Modelli e scelte di un grande collezionista*», en *Villa Medici. Il sogno di un cardinale. Collezioni e artisti di Ferdinando de' Medici*. Catálogo exposición igual título (Accademia di Francia a Roma, noviembre, 1999-marzo, 2000), a cura di Michel Hochmann. Roma, 1999, p. 49.

¹⁰ Al respecto, ver las obras de H. Broise, V. Jolivet, *Villa Médicis*, II. Roma, 1989-1991, pp. 17 y ss., e «*Il giardino e l'acqua: l'esempio degli Horti Luculliani*», en *Horti Romani*, «*Bolletino della Commissione archeologica comunale di Roma*», suplemento 6, pp. 189-202.

¹¹ B. Cellini, *Tratados de orfebrería, escultura, dibujo y arquitectura*. Prólogo de F. Checa Cremades y traducción de J. Calatrava Escobar. «Fuentes de Arte», núm. 8, ed. Akal. Madrid, 1989. Se trata, sin embargo y pese al título dado, de los tratados de orfebrería y escultura, toda vez que de dibujo y arquitectura no son tratados, sino alegatos incluidos en un capítulo final del tratado de escultura, el segundo de los mismos, donde se glosa el tema de la primacía de la escultura sobre las otras Bellas Artes (vid. Apéndice documental, XII); en adelante: *Tratados*.

¹² Nada se indica al respecto, no obstante, en *Tratados*.

quecentesco de la Biblioteca marciana¹³ dedicado a Francesco I de' Medici¹⁴; los *Due trattati*, en cambio, están dedicados a su hermano Ferdinando de' Medici¹⁵. A la existencia de un manuscrito visto por Francesco de' Medici alude el propio Cellini aquí, en los *Due trattati*, en la dedicatoria a Ferdinando de' Medici; aquél, nos explicita, «*già furono uedute scritte in penna dall' Illustriss. S. Principe di Fiorenza suo Fratello*»¹⁶.

La citada dedicatoria¹⁷ al entonces jovencísimo cardenal Medici¹⁸, bajo cuyo auspicio se publican estos *Due trattati*¹⁹, resulta significativa, también y desde otro punto de vista, de la importante formación artístico-cultural, desde muy joven, de este prelado, de su interés por la escultura y de su vocación coleccionista, singularmente centrada en piezas de la Antigüedad. Todo ello resulta lógico en el seno de la familia Medici, y así ha sido constantemente destacado por todos los estudiosos del tema, pero pensamos que, de modo concreto, muy en relación con los programas artísticos y arqueológicos —asimismo con el trasfondo e hilo conductor constante del coleccionismo— acometidos por su padre, el duque Cosme de' Medici, en los que la figura de Cellini es clave, bien por su propia actividad artística bien por su asesoramiento. Nos referimos fundamentalmente a la actividad celliniana en Florencia, entre 1545 cuando vuelve de Francia hasta la conclusión del Perseo en 1554; bastaría con recordar las excavaciones en torno a Arezzo y los consiguientes hallazgos etruscos como la celeberrima Quimera, con constante asesoramiento, al parecer, de Benvenuto; la restauración de la estatua del Gánímedes de mármol por

¹³ Biblioteca Nacional (Madrid), sig. B.A. / 18109: *I trattati...* Florencia, 1857 (título completo y demás referencias bibliográficas en Apéndice documental); en adelante: *I trattati*.

¹⁴ Nada de esto se indica en *Tratados*, ni mucho menos se incluye dicha dedicatoria (Apéndice documental, XIV), cuando sí aparece indicado en *I trattati*, p. 4, nota 1, donde se precisa que esta edición de 1857, hecha sobre el citado «Codice Marciano, fu stampata per la prima volta nella edizione dei Trattati fatta in Firenze dai Tartini e Franchi nel 1751, e nuovamente, sopra uno sbozzo autografo, del Tassini, nel tomo III, p. 557, delle Opere di Benvenuto Cellini. Firenze, Piatti, 1827».

¹⁵ Apéndice documental, I; tampoco se alude a esta otra dedicatoria en *Tratados*. En cambio en *I trattati*, sí se especifica (p. 4, nota 1) que «la prima impressione dei Trattati dell'Oreficeria e della Scultura (Firenze, Panizii e Peri, 1568) ha la dedicatoria non più al principe Francesco, ma al cardinale Ferdinando, suo fratello».

¹⁶ Apéndice documental, I.3.

¹⁷ Apéndice documental. I que, en los cuatro apartados en que la hemos subdividido, queda aquí, creemos, suficientemente comentada.

¹⁸ Nacido en 1549, recibió a los catorce años del papa Pío IV la púrpura cardenalicia, instalándose en Roma. En 1587, al fallecer su hermano el gran duque Francesco I de' Medici, obtiene la oportuna dispensa papal para renunciar a su *status* religioso y asumir el título, gran duque de Toscana, que ostenta hasta su muerte en 1609. Entre otros, remitimos a G. G. Young, *I Medici. Luci e ombre della dinastia medicea sullo sfondo di quattro secoli di storia fiorentina*. Florencia, 1994; pp. 645-666 («Ferdinando I»); pp. 620-644 («Francesco I e Bianca Cappello»); pp. 570-619 («Cosimo I»).

¹⁹ Ya en el propio índice lo explicita Cellini (Apéndice documental, II, correspondiente a la letra H), señalando de modo expreso: «*Hernando de Medici Cardinale per fauorire l'arti, è stato cagione, che l'Autore habbia messo in luce i presenti trattati*».

Cellini, tras la cesión al duque de esta pieza antigua; o todo el proceso de gestación y fundición del Perseo celliniano, sus significados y connotaciones²⁰.

De algún modo, también estos Due trattati contribuirían a esa formación del cardenal, o estarían en relación con este hecho, o bien serían una de sus primeras e importantes consecuencias, asumiendo la tradición familiar que, en Roma y singularmente en la conformación —sueños, proyectos y realidades— de su villa del Pincio, ampliará y desarrollará. En el sentido dicho, resulta muy elocuente, pensamos, la siguiente cita:

«Quando arriva per la prima volta a Roma, all'età di 15 anni, il giovane cardinale Ferdinando è già dotato di una cultura e di un gusto educato dalla quotidiana confidenza con l'antico: cresciuto in un centro, come Firenze, che insieme a Venezia costituiva uno dei grandi poli della cultura antiquaria al di fuori dell'Urbe, ed educato in seno ad una famiglia cha da più di un secolo raccoglieva cammei, intagli, vasi antichi in pietra dura, medaglie, bronzi, marmi, non giungeva certo impreparato allo spettacolo che l'Urbe avrebbe dicchiuso avanti ai suoi occhi. Tuttavia il panorama che Roma offriva in quegli anni doveva trascendere qualsiasi aspettazione»²¹.

Respecto al índice de estos Due trattati²², que no es el de I trattati ni se incluye o menciona en *Tratados*, hemos pretendido que sirvan como instrumento de trabajo, por lo que hemos destacado una serie de significativos epígrafes. Lo que son los tratados en sí, básicamente datos y referencias técnicas tanto de orfebrería como de escultura —que no son, en modo alguno, menores y sí fundamentales en el caso de Cellini, cuyas ideas y concepciones artísticas parecen nacer, y desde luego gestarse, ligadas íntimamente a la técnica— coinciden esencialmente con los I trattati y su traducción española de *Tratados*.

Por otro lado, este índice no hace sino confirmar, en lo que ha podido ser comprobado y por obras que han llegado hasta nosotros, las referencias proporcionadas por el artista en su autobiografía²³, que es invariablemente fuente —no así los Due trattati— de los estudios fundamentales sobre su vida y obra²⁴.

²⁰ Singularmente, al respecto, remitimos a M. Scalini, *Benvenuto Cellini*. Florencia. 1995, pp. 32-65, con base en los datos de la autobiografía celliniana.

²¹ C. Gasparri, *op. cit.*, p. 47.

²² Apéndice documental. II. Tanto éste como los III, IV, V, VII, VIII, IX, X, XI, XII y XIII, creemos que quedan suficientemente comentados y aclarados en el propio apéndice, al que remitimos.

²³ Esta autobiografía no fue publicada hasta el siglo XVIII (Nápoles, 1728-1729). Remitimos, al respecto, a la completísima edición: B. Cellini, *La vita*, a cura di Lorenzo Belloto. Fondazione Pietro Bembo / Ugo Guanda Editori in Parma, 1996. De las versiones españolas, las siguientes: B. Cellini, *Memorias y otros escritos*, 2 vols. Traducción directa del italiano por J. Farrán y Mayoral, con un prólogo y notas de M. Corominas. Barcelona, 1959 (ed. posterior simplificada, Barcelona, 1993), y B. Cellini, *La vida. Vida de Benvenuto hijo del maestro Giovanni Cellini, florentino, escrita por él mismo en Florencia*. Introducción y notas de M. Barceló Perelló. Barcelona, 1984.

²⁴ Al respecto, sobre todo, ver: *TUTTA l'opera del Cellini*, a cura di E. Camesasca. Milán, 1962 (1.^a ed. Milán, 1955); Ch. Avery-S. Barbaglia, *op. cit.*; el fundamental y completísimo estudio de J. Pope-Hennessy. J.: *Benvenuto Cellini*. París. 1985 y M. Scalini, *op. cit.*

La referencia constante a Miguel Ángel como autoridad indiscutible a todos los niveles artísticos entonces y, muy particularmente en la Florencia *cinquecentista*²⁵, es casi obsesiva en estos *Due trattati*. Singularmente interesante nos parece la contenida en el primero de los mismos, o sea en el tratado de orfebrería, a propósito de una medalla de oro que, en 1528, realizara Cellini en Florencia para Girolamo Mareta, gentilhomme de Siena, cuyo reverso con la figuración de Hércules y el león de Nemea, causó un auténtico impacto en los medios artísticos de la ciudad del Arno; tanto que, según nos narra con profundo orgullo su autor, «*meritò che' l grandissimo Michelagnolo Buonarroti, si degnassi di uenire infino nella stanza dou'io lauoraua, à uederlo*». Y habiendo el artista de Caprese «*con occhio diligente, osseruato i contorni, i muscoletti, & l'attitudini di quelle Figurine*», sentenció que si esta «*opera piccola finita con questo studio & bellezza*», fuera realizada «*in forma grande di Marmo, ò di Bronzo, egli si vedrebbe vna marauiglios' opera*»²⁶. Esto, nos asegura Cellini, supuso para él un estímulo enorme al tiempo que un reto, constituyéndose en su gran meta: la escultura a gran tamaño. Desde luego, sí que está en la base de ese diálogo constante, indisoluble y recíproco entre escultura monumental y orfebrería de toda la producción celliniana, en gran medida, debido y en función de su absoluto control y dominio técnicos del material.

No existe constancia de la medalla citada por Cellini, ni de la que fue su consecuente, realizada en bronce para el florentino Federigo Ginori, que también nos reseña²⁷, pero sí podemos pautar una auténtica vocación de escultura monumental en el anverso (retrato de riguroso perfil) y los reversos (la Paz ante su propio templo quemando arreos y arneses de guerra, ante la figura humillada del Furor; Moisés hace brotar agua de la roca), c.1534, de la medalla acuñada para Clemente VII, por sólo citar una de sus obras «menores» y temprana.

Por su parte, el Perseo obra clave de la madurez del artista, por aludir a la que es constantemente referenciada en estos *Due trattati* y loada en el mundo artístico florentino desde su colocación en la Loggia dei Lanzi de la plaza de la Señoría en 1554, singularmente en su marmóreo pedestal y en la placa bronceínea de base, pero también en la propia estatua del héroe y de medusa decapitada a sus pies, aglutina y amalgama a su incuestionable sentido de escultura monumental, calidades y cualidades de auténtica obra de orfebrería, pivotando el conjunto y sus partes sobre un exquisito y refinadísimo virtuosismo técnico.

²⁵ En la mitificación de Miguel Ángel, florentino, así como en los elogios al propio Cellini — recordemos los de la poesía del inicio de este trabajo—, también florentino, subyace un sesgo «nacionalista», propiciado por el propio poder *mediceo*, una de cuyas ambiciones y metas entonces era, sin duda, que su titular fuera considerado «*Dux Etruriae*», lo cual quedará confirmado, en 1569, con el título de gran duque de Toscana.

²⁶ Apéndice documental, VI.

²⁷ *Ibid.*

Los alegatos de Cellini sobre la primacía de la escultura²⁸ que, de algún modo, suponen la subversión de los términos propios, *grossomodo*, de la primera mitad del *Cinquecento*, tal y como había quedado instituido tras Leonardo y su defensa a ultranza de la pintura²⁹, son, ya en 1568, auténticos tópicos de los ambientes florentinos, culturales en general y artísticos en particular, que eran una realidad desde hacía una veintena de años al menos, al calor de las *Accademie* y de Miguel Ángel y sus obras. Baste recordar aquí y ahora, la «lección-encuesta» de Benedetto Varchi (1547) al respecto³⁰; la carta de Cellini en pro de la escultura, como respuesta a la citada demanda de Varchi, no puede ser más rotunda y contundente.

Si bien las obras que su propio autor cita como avales de su discurso, en estos *Due trattati*, son el Perseo y el Crucifijo de El Escorial, auténticamente señeras, en todo caso, dentro de su producción madura, básicamente en bronce una, mármorea la otra, quisieramos concluir con una breve alusión al impresionante busto-retrato del duque Cosme I de' Medici (Lámina 2), realizado en 1545-1548, hoy en el museo Bargello de Florencia.

Se trata de una obra que, de modo pleno y contundente, ejemplifica el aludido *maridaje entre escultura monumental (retrato a lo romano, en bronce, de 1,10 metros de altura con su peana) y orfebrería (singularmente en las filigranas y detalles logrados en el repujado de la armadura (Láminas 3 y 4), de un virtuosismo técnico apuradísimo)*; es de fuerza e intensidad miguelangelescas, no sólo en la penetrante expresión del rostro sino en la tensión-torsión de los músculos del cuello, que definen a la perfección los conceptos de majestad, poder e imposición requeridos entonces por la oficialidad medicea.

APÉNDICE DOCUMENTAL

La transcripción se ha efectuado literalmente según el italiano del texto, es decir, del siglo XVI. En alguna ocasión, con el *sic* de rigor, se trata de precisar algún término que entendemos diverso del italiano actual y, asimismo, algunas «e» que claramente son conjunción y no verbo, van sin el acento grave ortográfico del último, cuando en el texto original sí lo llevan. Otras aclaraciones al respecto, quedan oportunamente señaladas.

²⁸ Apéndice documental, XII.

²⁹ *Muy interesante hubiese sido el discurso que Cellini, inequívocamente escultórico, dice aquí reservarse para mejor ocasión, a propósito de los comentarios sobre perspectiva de Leonardo, con su ineludible concepción netamente pictórica —línea y luz—, que se había traído a su vuelta de Francia (Apéndice documental, XII. 8).*

³⁰ *TRATTATI d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, a cura di Paola Barocchi, volume primo. Bari, 1960, pp. 3-91: «Lezione nella quale si disputa della maggioranza delle arti e qual sia più nobile, la scultura o la pittura». Existe una edición dieciochesca en la Biblioteca Nacional (Madrid), sig. 2 / 15300: *Lección que hizo Benedicto Varchi en la academia florentina... sobre la primacía de las artes... con una carta de Michael angel Buonarrotti... Madrid, 1753.*

DVE
TRATTATI

VNO INTORNO ALLE OTTO
PRINCIPALI ARTI
DELL'OREFICERIA.

L'altro in materia dell'Arte della Scultura;
doue si veggono infiniti segreti nel la
uorar le Figure di Marmo, &
nel gettarle di Bronzo.

COMPOSTI DA M. BENVENUTO CELLINI
SCULTORE FIORENTINO.



I N F I O R E N Z A
Per Valente Panizzij, & Marco Peri. M D LXVIII.

Lámina 1. Frontispicio de los Due trattati.

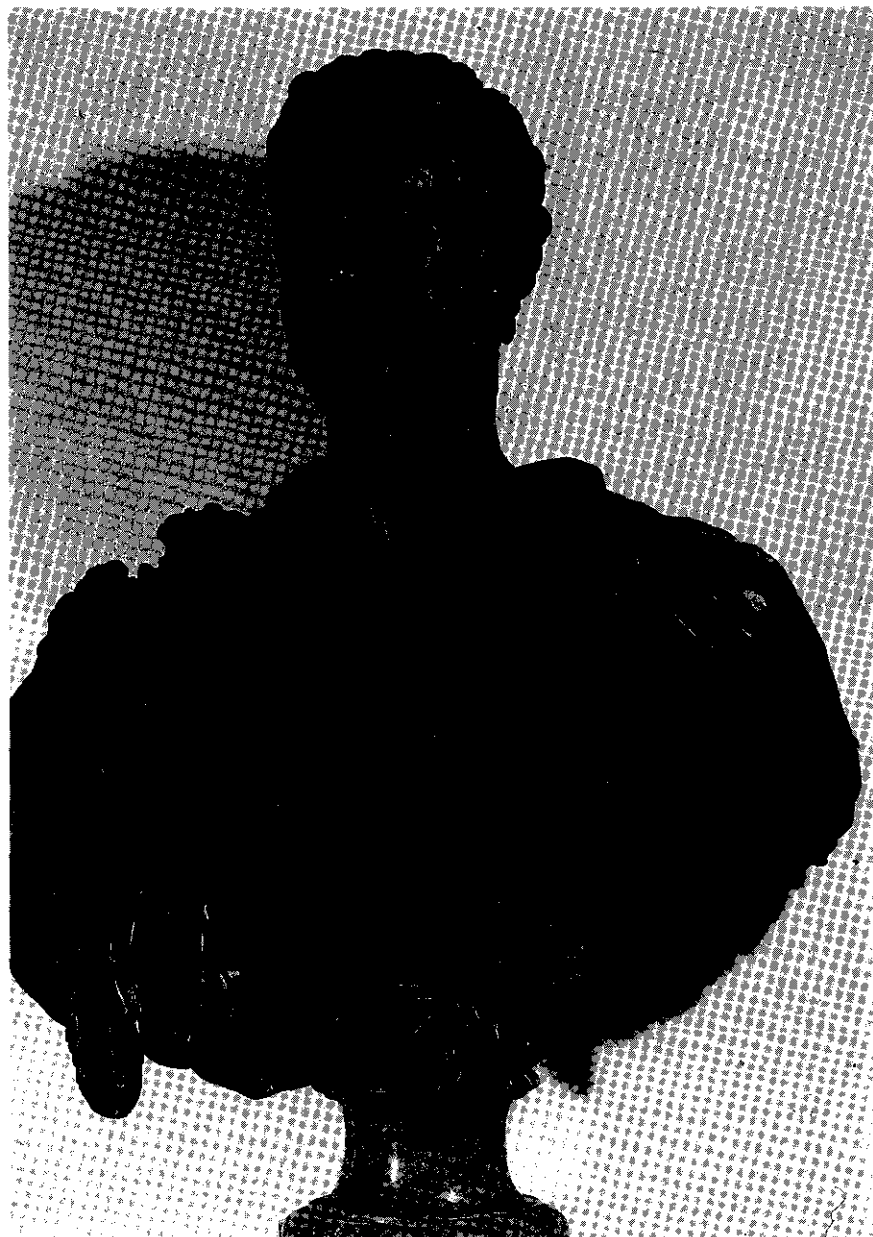


Lámina 2. Busto del duque Cosme I de' Medici, 1545-1548.
Museo Bargello (Florencia).



Lámina 3. Detalle de la armadura del busto de Cosme I.

Aparecen, en este apéndice documental, entre corchetes lo que son aclaraciones o complementos nuestros y, en cambio, entre paréntesis, como está en el original, lo que Cellini puntualiza o matiza en su obra.

— Biblioteca Marqués de Valdecilla [Universidad Complutense de Madrid]. Fondo Antiguo de Filología, sig. 27408: «*DVE TRATTATI / VNO INTORNO ALLE OTTO / PRINCIPALI ARTI / DELL' OREFICERIA, L'altro in materia dell'Arte della Scultura; doue si veggono infiniti segreti nel la- / uorar le Figure di Marmo, & / nel gettarle di Bronzo. / COMPOSTI DA M. BENVENUTO CELLINI / SCVLTORE FIORENTINO. / IN FIORENZA / Per Valente Panizzij, & Marco Peri. MDLVIII*».

La portada o frontispicio presenta dos *putti* con tres escudos mediceos de seis bolas o besantes, el central con capelo cardenalicio y con coronas los laterales[*]. El texto tiene letras capitales ornadas con figuraciones. Colofón con escudo [según el mote que le acompaña, en relación con el editor Valente Panizzi] con león coronado por un par de ángeles, el mote *VALENTIORI CEDITVR* y la fecha de edición, 1568.

[*] Parece evidente que es una referencia, en 1568, a la «triada» medicea existente: el escudo central coronado por el capelo cardenalicio alude a Ferdinando



Lámina 4. Detalle de la armadura del busto de Cosme I.

de' Medici, en tanto que los laterales sobremontados por coronas lo hacen, respectivamente, al duque Cosme y a su hijo primogénito Francesco, entonces «*principe governante di Firenze e di Siena*» [vid. Apéndice documental, XIV] [Lámina 1].

— I] Dedicatoria al cardenal Ferdinando de' Medici. Florencia, 26 de febrero de 1568 [según el calendario florentino entonces vigente, que discrepa en algunos días respecto al genérico]; fols. Aij recto y Aij vuelto, previos a la foliación general de la obra:

«ALL'ILLVSTRISSIMO ET REVERENDISSIMO S. DON HERNANDO CARDINALE DE MEDICI S. ET PADRONE SVO OSSERVANDISSIMO. *BENVENUTO CELLINI* [*sic*; cursiva en el original]».

— I.1] Son destacadas las cualificadas formación y preparación culturales del joven cardenal —entonces 18-19 años— que, a pesar de su juventud, con prudencia y modestia propias de un adulto, es poseedor de ingenio y sólidas ideas, según testimonio de muchos personajes de autoridad y óptimo juicio:

«A GRAN ragione s'è destato negl'animi di ciascuno Illustriss. S. mio, vna nobile aspettazione del valore, & della virtù sua; essendo che in quegl'anni che comunemente i giouani sogliono del tutto far serua la ragione, ella con senile prudenza, d'ogni sua operazione l'ha fatta interamente gouernatrice. Il che chiaramente vien manifestato per lo testimonio di molti personaggi d'autorità et d'ottimo giudicio, che tal'hora sentendola con prontezza disputare, con ragione giudicare, et ornatamente et con facilità esprimere i suoi concetti; hanno affermato di non hauer conosciuto ne ingegno più fiorito, ne animo vestito di più signorile et moderata costumatezza».

— I.2] Se pondera que los deseos de gloria y fama del cardenal, tengan base y vía en los estudios y mediante una universal protección que favorece todas las virtuosas facultades, añadiendo a renglón seguido su interés expreso por la escultura, según razonadamente y en varias ocasiones le ha expresado al propio Cellini Meser Gherardo Spini, culto secretario del cardenal, joven entendidísimo también en dibujo y arquitectura:

«A queste sue rare parti s'aggiungne anchora vno stimolo che lasprona continuamente à desiderio di gloria per mezzo degli studi, & per mezzo d'una vniuersale protezione che ella prende in fauorire ogni uirtuosa facoltà, et particolarmente sò che non tiene nell'infimo grado fra le pregiate arti quella della Scultura & del gettare de'Bronzi; come più uolte ragionando m'è satato fatto fede dal virtuosissimo M. GHERARDO SPINI suo segretario, et'giouane che oltre all'essere ornato di belle lettere (si com'è noto a. V.S. Illustriss.) è anchora intendentiss. dell'arte del Disegno et dell'Architettura».

— I.3] Como muestra y signo de gratitud y obligación a la casa Medici, dado los muchos beneficios que le ha dispensado y aún le hace, quiere el autor dedicar en la persona del joven cardenal, el fruto de sus trabajos —esta obra que ahora pasa a la imprenta— y reflexiones teóricas, señalando expresamente que, manuscrita, ya ha

sido vista por Francesco de' Medici [a éste es dedicada esta copia manuscrita], entonces heredero del Ducado [desde 1569 Gran Ducado] de Toscana y hermano mayor del cardenal. Ello siguiendo el consejo del citado Gherardo Spini:

«Il che sentendo, & parendomi che perciò mi siporgessi di poterle dimostrare in parte quant'io mi senta obligato alla sua. Illustriss. casa, mediante i benefici che da quella ho riceuuto, et riceuo continuouamente facendole dono d'alcune mie faticha ch'io già composi intorno alle dett'arti, et altre simili; le quali già furono uedute scritte in penna dall' Illustriss. S. Principe di Fiorenza suo Fratello: col consiglio del detto M. GHERARDO (del quale fo non piccola stima) mi deliberai ponendole in luce farne humilmente dono a. V.S. Illustriss».

— I.4] Finaliza la dedicatoria, según es usual, pidiendo a su Ilustrísima que se sirva aceptarla, a pesar de los posibles errores y de lo humilde del presente que, no obstante son el fruto de sus conocimientos y experiencia artísticos; para ello apela a la benignidad del cardenal, sitiéndose recompensado con sólo ser incluido y considerado dentro del número de sus servidores:

«Ne qui intendo altrimenti discusare il picciolo presente, o il poco ualore di esso, perciochè à mè parrà d'hauer'ottenuto assai se ella (come è suo solito) haurà riguardo solamente all'affeto della seruitù mia uerso lei, che nel resto io son sicuro che giudiciosi riprenditori dell' altrui fatiche son tenuti quelli, che in contal guisa perdonano gl'errori commessi come se essi hauessero sempre ad errare, et si guardano d'errare come se non perdonassero mai gl'errori di nessuno. Degnisi adunque. V.S. Illustriss. di riceuere il picciolo [*sic*] presente con la sua solita benignità & à me far dono della sua grazia tenendomi nel numero de'suoi humiliss. seruidori.

Di Fiorenza a dì 26 di Febbraio MDLXVIII.».

— II] Índice general de estos *Due trattati* cellinianos. Van destacados en negrita una serie de epígrafes que consideramos importantes. Muchos son simples y escuetas referencias a artistas conocidos o no, y a comitentes claves del Renacimiento y / o en relación con Cellini; estos últimos, y datos y referencias a encargos, gestación y elaboración de obras propias, han sido ya citados y comentados por los estudiosos del artífice florentino, y que, en general, confirman lo que narra el propio Cellini en su autobiografía, que es la fuente invariablemente utilizada —y críticamente valorada— como referencia de la producción artística del florentino; ambas fuentes, y también en general, son válidas y veraces al margen de la autoexaltación consiguiente. Otras reseñas destacadas se refieren a cuestiones teóricas —tópicas o no— de su contexto histórico-socio-cultural, y particularmente artísticas; el resto —o destacadas— son datos y problemas —casi siempre técnicos y operativos— que son los propios de los tratados, avalados por su experiencia personal; también éstos avalan y confirman, cuando coinciden, pasajes y citas al respecto —invariablemente reseñados por los estudiosos del tema— de su autobiografía. Algunos de estos epígrafes así destacados, los hemos usado como fuente avalando nuestras reflexiones y comentarios aquí. Son un total de 3 fols., que están sin numeración alguna, insertados como preámbulo a la obra propiamente dicha y, obviamente,

antes de la foliación general. En orden alfabético, tras el enunciado del epígrafe correspondiente, destacado o no, aparece la numeración del folio o folios en cuestión, que, siempre según el original y por transcripción literal, remite al mismo o a los mismos, pudiendo estar dicha referencia en el recto o vuelto del folio o folios señalados:

«TAVOLA DELLE COSE PIV NOTABILI CHE NELL'OPERA SI CONTENGONO.

A / ANTONIO del Pollaiuolo Orefice eccellentissimo.—1 / **Amerigo Amerighi orefice.**—1 / **Antonio di Salui orefice.**—1 / **Andrea del Verrocchio.**—1 / **Alberto Duro** [*sic*, *Durero*] **intagliatore & disegnatore di stampe in rame eccellentis.**—2 & 60 / **Antonio da Bologna intagliatore di stampe.**—2 / **Argento non pigliare Smalto rosso trasparente.**—2 / **Auvertimento dell'Autore nello Smaltare.**—15 / **Arte del Cesellare.**—17 / **Auvertimento dell'Autore nel saldare gli stianti, ò buchi che nascono nel laurare.**—18 / **Auvertimento dell'Autore à gl'orefici douendo essi legar Gioie in opere d'oro grandi.**—22 / **Ancudini chiamate Caccianfuori.**—23 / **Anuertimento** [*sic*] **dell'Autore nel gittar le figure di metallo.**—25 / **Antonio da S. Gallo Architetto.**—61 / **Arte di laurare di grosseria d'Argento.**—32 / **Auvertenze intorno al rinettare i lauori di grosseria.**—35 / **Auvertimento dell'Autore intorno alle saldature che non vengono ben saldate.**—38 / **Auvertimento nel fare la saldatura di Quinto.**—38 / **Argento viuo far à coloro che dorano, tremare le membra, e arroueasciare gl'ochi.**—39 / **Auvertimento nel mescolare l'Oro, L'Argento viuo nel dorare.**—39 / **Auuuatoio da dorare com'debb'essere.**—40 / **Acqua facilissima da intagliare piastre di Rame, in vece di far col bulino.**—43 / **Acqua da partire e'l modo di farla.**—44 / **Auvertimento importantissimo dell'Autore nel far la terra per gottar figure.**—46 / **Auvertimento nel fare i Caui de gesso nelle statue da gittarsi di Bronzo.**—47 / **Auvertimento dell'Autore nel mettere le Statue, e forme nella fossa, e da lui vsato vel Perseo.**—50 / **Adoperarsi il carbone di Salcio e di Nocciuolo per strofinare gl'intagli.**—15 / **A far che l'oro non s'appicchi in alcuna parte dell'Argento che si dora.**—44.

B / Bastiano Cennini orefice.—2 / **Biagio di Bona Ragugeo.**—10 / **Bottonne d'Oro fatto dall'Autore à Papa Clemente VII.**—20. 21 / **Bramante Architetto Eccellente.**—45 / **Bracaiuola nella Fornace.**—54 / **Baldassarre Petrucci** [*sic*, *Peruzzi*] **Architetto.**—61.

C / Cosimo de Medici il Magnifico.—1. 45 / **Carbonchio.**—3 / **Che non si concede tignere altre gioie che il Diamante.**—4 / **Cagione per che i Rubini sieno hoggi in maggior pregio che i Diamanti.**—6 / **Che de Diamanti non sene può acconciare vn solo per volta.**—6 / **Che'l goielliere deue hauer gran diligenza nel tiguere le pioie.**—8 / **Carbonchi bianchi.**—10 / **Carbonchi colorati.**—10 / **Caradosso Milanese eccellente nello Smaltare & nel Cesellare.**—17 / **Cagione che mosse l'Autore à laurare figure grandi di marmo, è di Bronzo.**—19 / **Che gl'Artefici non devono temere l'operazioni degl'inuidiosi, & maligni fatte l'oro contro.**—13 / **Caso**

aduenutto all'Autore nel dare al Re Francesco Primo la saliera d'oro da lui fatta.—23 / Che meglio è fuggelli, prima che si laurino che laorarli senza gittarli.—26 / Cagione per che si vede gran varietà nelle medaglie d'vno istesso Imperadore.—29 / **Claudio Fiammingho allieuo dell'Autore.**—33 / Come si faccino le forme de'vasi, & d'altri lauri di grosseria.—36 / Come si debban'fare i modelli per fare le Statue d'Argento grandi.—37 / Che si acconci l'Oro per dorare.—39 / **Cosimo de Medici Duca di Fiorenza & di Siena benigniss. & parziale degli Artefici eccellenti.**—45 / Camice di cera come si faccino alle Statue.—46 / Coperte di Stagnuolo come si faccino alle figure di terra per gittare di Bronzo.—46 / Calcine di Roma e di Francia quanto più si tengono spente essere migliori.—49 / Calcine di Fiorenza quanto più stanno spente esserepiù cattive.—49 / Canale doue deue entrare il metallo nella forma per gettare Statue, come si muri & si faccia.—51 / Che il modo di gittare l'Artiglierie non conuiene in tutto nel gittare le Statue.—51 / **Conuersatione tenuta dall'Autore con Michelagnolo Buonarroti.**—55 / Cinque sono le specie de'marmi.—55 / **Crocifisso di marmo fatto dall'Autore.**—56 / Come s'adoprina i ferri nello scolpire de'marmi.—57 / Colossi che cosa sieno, & come si conduchino.—58 / Colossi fatti gagl'Antichi d'altezza incredibile.—58 / Come si riduchino le braccia piccole à braccia grandi ne modelli de'Colossi.—58 / **Che chi sarà buono Scultore sarà anchora eccellente Architetto.**—61.

D / Donatello Scultore.—1.45 / Diamante dimostrare il colore dell'acqua.—3 / Diamanti difficili à legare.—3 / Della Spetie de'Rubini & di quante fortise ne ritroui, e doue naschino.—3 / Differenza tra le pietre, e le gioie.—4 / Delle gioie che si deuan mettere sotto i Rubini, e'l modo d'accomodarle.—4 / Doppie, e loro legature.—4 / De'Diamanti e loro colore, & como si riduchino intagliati in tauola à facciette, e in punta.—6 / **Diamante donato da Carlo V. Imperadore, à Papa Paolo iii.**—6 / Dell'Arte di laorar di filo.—12 / Diligenza nello Smalti.—14 / Douersi dare Smalto sottile, & Niello grosso.—15 / Due modi di laurare di Ceseello.—18 / Del modo facile di Saldare.—19 / Diamante di pregio di trentamila Scudi.—20 / Del Camoseiare.—24 / Dello Sgraffiare.—21 / Dell'Arte de laurare di Cauo d'oro, d'Argento, e di Rame.—24 / Due modi di gittare d'Argento.—24 / Del modo del graniera.—21 / Due modi da cauare del cauo qualche parte di figura quando nel gittare vi rimanesse.—25 / **Due medaglie fatte dall'Autore à Papa Clemente VII.**—30 Delle misure de Conij, & delle Staffe, & del modo di farle.—30.31 / **Due uasi in forma d'huouo fatti dall'Autore in Roma di grandezza di uno braccio in circa.**—34 / Del modo di fare le staffe, satampare le medaglie.—36 / Difficoltà nel fare le figure d'Argento quanto il naturale, ò più.—37 / Diligenze nel gittare le statue di bronzo.—50 / Della primaspecie de'marmi.—55 / Del marmo Pario.—56 / Disegnare como, & in quanti modi si faccia.—60 / Disegno con la penna esser difficile.—60 / Due essere i modi del dipignere.—60.

F / Fiorenza ripiena d'Artefici eccellenti.—1 / **Filippo di ser Brunellesco Architetto.**—1.45 / Filosofi, che hanno tratato delle cagioni, che producono le Gemme.—3 / Falsità usata in un Rubino.—5 / **Francesco primo Re di Francia**

amico, & amoreuole a gli Artefici eccellenti.—45 / **Francesco de Medici Principe di Fiorenza, & di Siena esaltare le uirtu.**—45 / Fuyoco da dare alle forme delle satatue da gittare, como deue essere, & di che legne.—48 / Fornaci da gittar bronzi, come debbano essere.—53 / **Fornace fatta dall'Autore in Francia.**—53 / **Francesco del Tadda Fiorentino intagliatore di Porfido eccellente.**—56.

G / Gioanni del Tauolaccino orfice.—1 / Gemme partecipare del colore de' quattro elementi.—3 / Girasole pietra.—4 / **Gaio gioielliere Milanese.**—7 / **Guasparri Romanesco orefice.**—7 / Granelli di pera adoperarsi a Smaltare.—16 / Grattapugie da dorare, come debban'essere.—40 / **Giulio secondo Papa amico, & benefattore de gl'Artefici eccellenti.**—45 / Gesso unol manco fuoco la metà, che la terra da formar figure per gittarle di bronzo.—49 / Granito di due sorti.—56 / Granito rosso.—56 / Granito bianco, & nero.—56.

H / Hernando de Medici Cardinale per fauorire l'arti, è stato cagione, che l'Autore habbia messo in luce i presenti trattati.—45.

I / Il lauorare di Niello esser quasi dismesso.—1 / Il Rubino essere più in pregio hoggidi, che tutte l'altre gioie, & perche.—4 / Inganni usati da alcuni Artefice, in torno alle gioie.—5 / I Berilli, i Topazij, i Zaffiri, l'Amatiste, & i Citrini bianchi: s'acconciano nel castone con lo specchietto; ne alcuna dette pietre s'porta tintura: perche diuenterebbono nere affato.—9 / **Iacopo Cola Romano.**—9 / Il mode di fare le monete, apre la uia agl'Artefici, di far le medaglie d'Oro, d'Argento, e di Bronzo.—27 / Il modo del fare i Masti, le Chiocciolate, e i Pani delle Viti.—31 / **Impedimenti aduenuti all'Autore nel gittare il suo Perseo, & come egli vi rimediassi, & conducesse l'opera à felice fine.**—52 / Il miglior modo di disegnare qual sia.—60 / Il gesso stare al manco quattro hore à seccarsi.—25.

L / La cagione che ha mosso l'Autor à comporre quest'opera.—1 / **Lorenzo Ghiberti fece le porte di s. Gioanni in Fiorenza.**—1.45 / **Lorenzo dalla Golpaia.**—2 / La pratica, e l'esperienza dare la cognizione di bellissimi segreti.—9 / **Lautizio orefice Perugino eccellente in lauorare Suggelli Cardenaleschi.**—24 / **Lorenzo de Medici il Magnifico grandemente fauori gl'Artefici eccellenti.**—45 / **Leon Decimo amoreuole agl'Artefici.**—45 / Lasagna di cera; di terra; ò di pasta el modo di farle; per seruirsena nelle statue di terra per gittare come si faccia.—48 / **La Pittura non essere obligata à tante vedute quanto la Scultura.**—61 / **Lionardo da Vinci hauer composto vn Discorso della prospettiu.**—61.

M / Maso finiguerra orefice.—1 / **Michelagnolo da Pinzidimonte orefice.**—1 / **Marco da Rauenna orefice.**—2 / Modo di far le foglie che seruano à tutte le gioie trasparenti.—5 / Modo da fare la foglia comune.—5 / Modo da fare la foglia rossa.—5 / Modo da fare la foglia azzurra.—5 / Modo da fare la foglia verde.—5 / **Miliano Targheta gioielliere Viniziano.**—7 / Modo da conoscere il Mastico per fare la tinta de'Diamanti.—7 / Modo di far l'olio del grano per far la tinta de Diamanti.—8 / Modo di far il Niello.—11 / Modo di Niellare gl'intagli d'Oro & d'Argento.—11.12 / Modo di fare la granaglia.—12 / Modo di fare vna Tazza di filo d'Oro commesso con ismalti.—13.14 / Modo di fare lo stucco per riempiere le

medaglie e altre opere che s'hanno à laorare di Cesello.—18 / Modo di fare la Saldatura chiamata lega.—18.19 / **Medaglia fatta dall'Autore à Girolamo Marretta.**—19 / **Michelagnolo Buonarroti hauer visitato l'Autore alla stanza per vedere la detta Medaglia.**—19 / **Medaglia fatta dall'Autore à Federigo Ginori.**—19 / Modo di laorare le medaglie in tondo.—20 / Modo di spiccare le figure d'Oro & d'Argento dal campo.—20 / Modo del fare il colore per colorire l'opera d'Oro.—22 / Modo di fare le figure d'Oro d'altezza di mezzo braccio.—22 / Modo di fare i Suggelli.—24 / Modo di gittare il gesso per formare i Suggelli.—24 / Meglio vengono le opere nelle forme fredde che nelle calde.—25 / Modo di fare vn'Alfabeto d'Acciaio.—26 / Modo del laorare di cauo in Acciaio.—27 / **Monete d'Oro & d'Argento fatte dall'Autore à Papa Clemente VII.**—27 / **Monete fatte dall'Autore al Duca Alessandro de Medici.**—27 / Modo del fare le Pile, e Torselli per istampar monete.—27 / Modo di fare il loto per lotare la Pila e'l Torsello primache si mettino nel fuoco.—27 / Modo di far le feste da disegnare le monete.—28 / Modo di fare le madri ò vero Punzoni da intagliare le monete.—28 / Martelli da laorare le monete come debbano essere.—28 / Modo di temperare le stampe delle monete.—28 / Modo tenuto dagl'Antichi in far le stampe delle medaglie.—28 / Modo di far la cera in formar le medaglie.—29 / Modo di stampare le medaglie à Conio.—30 / Mazzatta ò vero martello da laorare le medaglie.—31 / Modo di stampar le medaglie à vite.—31 / Modo di fondere à vento.—32 / Modo di fondere à Mantaco.—32 / Modo di fondere à Tazza.—32 / Modi tre di fondere l'Argento.—32 / Modo di tirar Vasellami d'Oro & d'Argento.—33 / Modo del rader le'piastre d'Oro e d'Argento.—33 / Modo del gittare i manichi de Vasi.—34 / Modo di bianchire le figure grandi d'Argento.—38 / **Modo tenuto dall'Autore in bianchire vna figura di quattro braccia d'Argento.**—38 / Modo del fare i colori doue sarà dorato.—40.41.42 / Modo di fare il cimento reale.—44 / **Modo mirabile tenuto dall'Autore in legare vn Rubino di valuta 3000. Scudi.**—44 / Modo di far le Statue di terra per gittare di Bronzo.—46 / Modo di fare i caui di gesso per gittare le figure di Bronzo.—47 / Modo di fare l'Armatura di ferro per le statue da gittare di Bronzo.—48 / Modo da cauare la cera delle Stutue quando si gettano.—49 / Modo di far la fossa da mettere le Statue da gittarsi di Bronzo.—50 / Modo di far gli Sfiatatoi nel gottar le figure.—50 / Mazzapicchi da condenssare la terra nella fossa doue si gettano le Statue; qual sieno, e come si faccino.—50 / Modo del por le Spine doue debbe vsare il Bronzo nel gittare le Statue.—51 / Mandriano che cosa sia.—51 / Misure e parti che debbano hauer le fornaci da gittar Bronzi.—53 / Modo da murare le fornaci da gittar Bronzi.—54 / Modo distruggere il Bronzo.—54 / Modo che si deue tenere nell'entrare à laorare i marmi.—56 / Modelli per far le Statue di marmo come si faccino.—57 / **Modo vsato da Michelagnolo Buonarroti nel cominciare à scolpire i marmi.**—57 / **Modello d'vn Colosso di quaranta braccia fatto dall'Autore al Re di Francia.**—58 / **Modo tenuto nel fare il detto modello.**—58.

N / Nel ventriglio delle Grù si ritrouano delle pietre, & gioie.—10 / Non essere alcun che fino à qui habbia scritto de presenti trattati.—45.

O / Opinione di Plutarco intorno à quagli que danno animo di douere operare ne mai con opere o con precetti agitano cosa alcuna.—1 / Otto essere i modi che nell'Arte dell'Oreficeria si lauorano.—1 / Occhio di gatta pietra.—4.

P / Piero del tauolaccino orefice.—1 / **Piero di Nino orefice.**—2 / Pietre le quali non sono nel numero delle gioie.—4 / Pulire à mano come si faccia.—16 / Porfido.—56 / Pietre serene.—56 / Pietra morta.—56 / Pietra forte.—56 / **Pulidoro & Maturino risuscitatori del dipignere di chiaro, & scuro.**—60.

Q / Quanto debb'essere la grossezza del lauoro di basso rilieuo negli smalti.—14 / Qualità dell'arena che si ritroua nel fiume della Sena da formare in istaffe, diuersa dalla nostra.—24 / Qual sia la terra più approposito per far le Statue da gitare di Bronzo.—45 / Quali sieno i migliori gessi da porre in opera.—49.

R / Romolo del Tauolaccino orefice.—2 / Rubino rappresentar il colore del fuoco; Rubini addoppiatr.[sic].—5 / Rubini bianchi.—10 / Renella di vetro à che serue.—19 / **Ragione per che gl'antichi non conduceuano à perfezzione le loro monete come i moderni.**—29 / Rasio da radere le piastre come sia.—33 / Raspe ò scuffine trouata dall'Autore per ridurre le braccia piccole à braccia grandi.—58 / **Rilieuo esser padre del disegno.**—60 / **Ragioni per le quali si vede la Scultura preualere alla Pittura.**—60 / **Raffaello del moro fiorentino orefice.**—7.

S / Stefano salteregli orefice.—2 / **Saluadore Pilli orefice.**—2 / Smeraldo rappresentare il colore della terra.—3 / Smeraldo & Zaffiro legarsi circa alle foglie nel medesimo modo del Rubino.—5 / **Saluestro dell'Auachio eccellentissimo in fare le foglie.**—5 / Specchietto & modo di farlo & di accomodarlo ne castoni.—9 / Smalto rosso trasparente & sua origine.—15 / Smalto rosso per l'Argento.—15 / Smalto verde.—16 / Smalto incarnato.—16 / Smalto rosso.—16 / Smalto pagonazzo.—16 / Smalto tanè.—16 / Smalto azzurro.—16 / Smalto bigio.—16 / Smalto detto cappa da frati.—16 / Smalto detto cauezza di moro.—16 / Smalto di colore d'acqua marina.—16 / Smalto bianco, & Smalto turchino non essere nel numero degli Smalti trasparenti.—16 / Smalto Roggio freddarsi col vento.—16 / **Saldatura fatta dall'Autore nel saldare le figure fatte al Re Francesco di grandezza di braccia tre e mezzo.**—37 / Se nel dorare non appiccassi l'Oro come far si deue.—40 / **Statua di Bronzo di grandezza di braccia sette fatta dall'Autore al Re Francesco.**—46 / Sfia tatoi da dar finelle statue quanti sieno e dei modo del fargli.—48 / Serpentino.—59 / Subbie da scolpire come sieno.—57 / **Scarpello intaccato come sia.**—57 / **Suggelli fatti dall'Autore al Cardinale di Mantoua, e di Ferrara.**—24 / **Suggello d'Oro fatto al Cardinale Gonzaga.**—26.

T / Tre essere le vedute da considerarsi nel legare le gioie.—4 / **Tinta data dall'Autore à vn Diamante di Papa Paolo III. di gran valuta.**—8 / Topazij; Zaffiri d'vna medesima spezie.—9 / Tre grossezze di fili.—12 / Trastelli da far le medaglie come si facciano.—29 / Terre che non colino quali siano.—49 / Trapani come siano, e quanti.—57.

V / Vno offitiuolo di Donna[*] donato da Papa Paolo III. à Carlo V. Imperadore legato in Oro con legatura piena di diuerse gioie.—7 / Varie opinioni intorno alla generazione de marmi.—55.

Z / Zanobi dell’Auacchio.—2 / Zaffiro rappresentare il colore dell’aria.—3 / Zaffiri come si faccino bianchi.—9 / Zaffiri quanto hanno manco colore sono più duri.—9.

IL FINE DELLA TAVOLA».

[*] En el texto [fol. 7 recto] se alude a «**vffiziolo della Madonna miniato finissimamente**».

— III] Extracto del proemio del primero de los tratados, el dedicado a la orfebrería, en que el autor plantea su legitimidad y justifica sus contenidos, en base a su constante estudio y diligencia para lograr obras de gran perfección y excelente acabado que, a su vez, se conviertan en referentes y ejemplos, a ojos de todos, del trabajo bien hecho. Cita y glosa a Plutarco como autoridad al respecto, patentizando su propio compromiso con ética y estética indisolublemente unidas, fol. 1 recto:

«PROEMIO. / SONO apresso di Plutarco ripresi que’Filosofi, i quali inanimando ciascuno à ben operare, a non mai dimostrano con opere, ò con precetti come ciò si possa conseguire; & questi sono da lui assomigliati à coloro che procurano con qualche picciol ferro di far’ch’un lume arda senz’aggiuncerci humore ond’il lume si possa mantenere ardendo. Questo bellissimo precetto essendo più volte da me stato considerato, m’ha fatto ardito di prendere à ragionare dell’Arte dell’Oreficeria; essendo che io non pure del continuo ho cercato d’innanimare con parole à bene, & diligentemente operare, tutti coloro che di quest’ingegnossima arte si dilettono; ma con diuerse opere condotte da me con grandissima diligenza e studio, ho lor fatto manifesto, come à qualche perfezione, & lode possino delle loro fatiche peruenire».

— IV] Complementando lo reseñado anteriormente, y siempre dentro del citado proemio para justificar y matizar sus intenciones aquí, alude ahora Cellini a la dificultad de estas reflexiones teóricas, máxime en un contexto tan cualificado y exigente como el florentino de su época, pero que asume el reto convencido —casi con fe ciega— en sus conocimientos, tras amplia experiencia y múltiples estudios, basados en el dibujo. Como no podía ser de otro modo en Florencia, el aval último es haberse ejercitado en «*diuerse arti suggette al disegno*», fol. 1 recto [extracto]:

[...] difficilissimo è il ragionar’di cose; in quelle parti, massimamente doue sono stati, & di presente si ritrouano tanti eccellentissimi huomini, si come è in Fiorenza mia chiarissima Patria; le quali da essi furono e sono eccellentemente possedute. Ma perche (s’io non m’inganno) il lungo studio, & l’esperienza, che io ho fatto in diuerse arti suggette al disegno, m’ha dato cognizione di molte cose [...].».

— V] Finaliza este proemio al tratado de orfebrería, mediante una serie de referencias explícitas, a nuestro juicio certeramente conclusivas, de maestros que,

desde el dibujo y la orfebrería, abordaron otras disciplinas artísticas con paradigmáticos resultados. Confirma, pues, la importancia fundamental que, en el contexto florentino, tuvo la orfebrería como enseñanza-ejercicio para todo tipo de profesiones artísticas, que no sólo de los orfebres propiamente dichos; así, nos explicita que «*tutti da principio s'essercitarono nell'Arte dell'Oreficeria*». De este modo, entre otros, alude a Donatello, precisando la continua protección de que gozó por parte de Cosme el Viejo; a Brunelleschi; a Ghiberti y sus «*porte marauigliose di Bronzo*» del Baptisterio florentino. Cita a Antonio del Pollaiuolo, ante todo como consumado diseñador que, entre otros, catalizó —y fue ejemplo constante, en el sentido de Plutarco aludido— los espléndidos grabados de Maso Finiguerra. Verrocchio y Dürero son altamente ponderados, el último en precisa conexión y como heredero artístico de Martín Schongauer, fols. 1 vuelto y 2 recto:

«Restane hora à dimostrare à coloro che seguitare la detta arte vorranno, quali sieno stati quegl'huomini che per mezzo de'principij d'essa peruennero, in altri più nobili esercitij, si come furono (sotto la protezione del Magnifico Cosimo de Medici) Donatello scultore, Filippo di Serbrunellesco [*sic*] Architetto, & Lorenzo Giberti [*sic*], il quale fece le porte marauigliose di Bronzo, che sono al Tempio di S. Gio. Battista in Fiorenza, percioche questi eccellentissimi Artefici tutti da principio s'essercitarono nell'Arte dell'Oreficeria. [...] faremo menzione d'Antonio del Pollaiuolo; il quale fu orefice eccellentissimo & cotanto [*sic*] valse nell'arte del disegno che non pure gl'altr'orefici si seruirono delle sue inuentioni, ma molti Scultori & Pittori di quei tempi mediante quelli si fecero honore. A questo s'aggiuse Maso finiguerra il quale valendosi de disegni d'Antonio predetto attese senza paragone à intagliare di Niello, & Amerigho Amerighi che alcuno non hebbe che lo superasse in lauorare di Smalto. Michelagnolo da Pinzidimonte [...] Piero, Giouanni, & Romolo del tauolacino tuttatre fratelli, [...] Stefano salteregli, Zanobi Dell'auacchio, & Bastiano Cenini il quale particolarmente fece le stampe delle monete in Fiorenza lunghissimo tempo. Piero di Nino fu anch'esso orefice [...] Antonio di Salui che lauorò di grosseria eccellentemente & à Saluadoro [*sic*] Pilli, che fu grandiss. pratico nel lauorare di Smalti [...] Lorenzo dalla Golpaia[*] & Andrea del Verrocchio [...] alcuni orefici oltramontani che con grandissima diligenza hanno operato in quest'arte, fra quali fu Martino Fiammingo [...] Lasciossi addietro di gran lunga Martino Fiammingo l'eccellentissimo Alberto Dürero nelle cose dell'intagliare, & non si satisfacendo dal suo intagliar di Niello, si riuolse à intagliar'con tanto artificio le stampe, che ancora non è da alcuno (che io creda) stato superato. [...] Antonio da Bologna & Marco da Rauenna pur orefici i quali gareggiarono nel'Intagliare con Alberto, & ne riportarono gran lode. [...]».

[*] ¿Podría tratarse de Della Volpaia? Benvenuto della Volpaia [1468-1533], p. 131; Girolamo della Volpaia [1530-c.1614], p. 132; ambos fueron miembros «della celebre famiglia di artigiani che, dal XV fino al XVII secoli, lavorò al servizio dei Medici costruendo strumenti di vario genere, matematici e astronomici», p. 137. En todos los casos citados, remitimos a: V.V.A.A.: *Magnificenza alla corte dei*

Medici. Arte a Firenze alla fine del Cinquecento; catálogo de la exposición de igual título [Florencia, septiembre, 1997-enero, 1998]. Milán, 1997.

— VI] Opinión y comentarios de Miguel Ángel [Florencia, 1528] sobre una medalla de oro que Cellini hiciera para Girolamo Maretta, gentilhomme de Siena, y sus consecuencias, fols. 19 recto y 19 vuelto:

«Occorsemi di fare à Girolamo Maretta gentil'huomo Senese, vna Medaglia d'Oro, nella quale vi adatti vn Hercole che faceua la fatica del Leone sbarrandogli la bocca, le quali Figurine fatte da me de tutto rilieuo, & tanto spiccate che appena i capi si vedeuano accostati al piano, cose erano l'appicature piccole. Questo lauoro fu condotto senza far prima la Medaglia di Bronzo, ma tenni il modo sopradetto, dando hora dal ritto [*sic*, retto[?]] & hora dal rouescio della piastra, tanto che io lo tirai à fine con una pazienza & con uno studio tale che egli meritò (& questo è da me detto con grandissima ambizione) che'l grandissimo Michelagnolo Buonarroti, si degnassi di uenire infino nella stanza dou'io lauoraua, à uederlo come sanno di molti virtuosi Artefici che ui si ritrouarono, il che accorse nell'Anno MDXXVIII in Fiorenza. Il quale lauoro ueduto da si marauiglioso huomo fu lodato con queste proprie parole (percioche io non uoglio di essè far mercanzie ò honorarmi, come di molte Artefici con isfrenata ambizione costumano di fare, adattando ad ogni loro ragionamento sentenze che egli dicesse sopra le loro opere; essendo che io ha fatto sempre più professione d'essere che di parere) dico adunque, che hauendo egli con occhio diligente, osseruato i contorni, i muscoletti, & l'attitudini di quelle Figurine disse, se quest'opera piccola finita con questo studio & bellezza che io ueggo (*sic*, vedo) fusse condotta in forma grande di Marmo, ò di Bronzo, egli si vedrebbe vna marauiglios'opera, & per mio parere non credo che quegl'Orefici antichi haurebbono potuto con più eccellenza condurre i lauori che questo si sia condotto. Le quali parole contanto m'infiammarono d'operare, che io mi disposi di fare delle Figure grandi, e tanto più quanto mi fu detto da poi, che Michelagnolo s'era lasciato intendere così dicendo, che vno che conducesse con tal perfezione vn'opera piccola, non l'haurebbe condotta poi così grande. La onde (non per contrappormi all'openione [*sic*, opinione] di tant'huomo) ma per auanzare con istudio e pratica quegl'impedimenti che m'hauessero potuto nello Scolpire, ò gettar di Bronzo Figure grandi, non lasciar conseguire la uera & lodata maniera che in dett'arti si ricerca; mi posi a Scolpire, & far opere grandi di Marmo & di Bronzo, come diremo à suo luogo. Ma per tornare dond'io m'era partito, hauendo ueduto Federigo Ginori Gentil'huomo Fiorentino, & grandissimo amatore di virtuosi la detta Medaglia, volse che io gliè facessi vna anchor à lui, & perche egli haueua animo veramente nobile; hauendo collocato il suo amore in vna Signora d'altissimo grado esprese il suo particular pensiero con vn'Atlante che sosteneua il Cielo secondo che figurano i Poeti, dando spirito alla inuentione con questo motto SVMMA TVLISSE IVVAT. [...].»

— VII] Extractos del inicio del segundo de estos tratados cellinianos, dedicado a la escultura, donde se glosa y pondera muy positivamente el mecenazgo de

significativos comitentes del Renacimiento, singularmente el dispensado por relevantes miembros de la casa Medici, pues en ello, afirma, «*i nostri tempi non hanno mestiero di procurare gl'esempi antichi*» [fol. 45 recto], al tiempo que loa a muy cualificados artífices cuyas obras y proyectos apoyaron y favorecieron dichos comitentes, fols. 45 recto y 45 vuelto.

— VII.1] Se alude a la liberalidad, digna de rey, con que Cosme el Viejo favoreció «*molte nobili arti, ma particolarmente quella del disegno*»; cita expresamente a Brunelleschi que entonces, «*cauò marauigliosamente la buona Architettura delle tenebre*»; es decir, apunta la idea —en el Cinquecento ya un tópico— de la cultura *dell'antico* rescatada de las tinieblas medievales. Por sus obras escultóricas tanto en mármol como en bronce, «*come con gl'antichi concorre si potesse*», son destacados Donatello y Ghiberti; precisamente alaba de ambos su «*grand'Artifizio*», en el sentido *Manieroso* que como algo artificioso o mejor de íntimo diálogo entre *Natura* y *Artifizio*, se requería del arte —y Cellini muy en particular— en las refinadísimas cortes del siglo XVI [*], fols. 45 recto:

«Nessuno è, à cui non si rende manifesto che la sola protezione, che gl'ottimi, & virtuosi Pricinpi pigliano delle buone arti, & che mediante il loro aiuto fioriscono gl'ingegni eccellenti. Et perche i nostri tempi non hanno mestiero di procurare gl'esempi antichi diciamo, come nel secolo di COSIMO primo de Medici, percioche egli ni una cura hebbe maggiore, che souenire con reale liberalità ciascuno che egli vedesse inclinato à seguire le virtù, fiorirono molte nobili arti, ma particolarmente quella del disegno, essendo che in que'tempi Filippo di ser Brunellesco cauò marauigliosamente la buona Architettura delle tenebre, e Donatello, & Lorenzo Ghiberti ne mostrarono in marmi, et in bronzi grand'Artifizio lauorando, come con gl'antichi concorre si potesse».

[*] Al respecto, ver: Shearman, J.: *Manierismo*. Madrid, 1984, pp. 51-57, donde se tratan y valoran los sentidos que entonces entrañaban los términos: *maniera*, *manieroso* como *artifizioso* y con *difficultà*, y *sprezzatura*.

— VII.2] El nieto del anterior Medici, Lorenzo el Magnífico, es aquí reseñado ante y sobre todo como protector del joven Miguel Ángel, para continuar con el papa Julio II comitente de Bramante «*Architetto di sommo pregio*»; curiosamente fue este último según Cellini quién, «*essendo mediocre Pittore*» pero hombre de «*singolar giudizio nell'Arte dell'Architettura*», propuso a Julio II que Miguel Ángel pintara la bóveda de la Sixtina. De algún modo con ello, «prepara» Cellini o incide en su argumento de que siempre el mejor pintor es el que es buen escultor, y con mucho y sobre todos para él Miguel Ángel, fols. 45 recto y 45 vuelto:

«A COSIMO successe Lorenzo, della medesima stirpe et del medesimo valore il quale souenne, et aiutò lo stupendo Michelagnolo Buonarroti, che poi sotto Giulio ij. Papa, hebbe grandissima occasione di dimostrare quante fusse la sua eccellenza, et la sua virtù. Medesimamente ne tempi del detto Papa fiori Bramante Architetto di sommo pregio, il quale essendo mediocre Pittore, ma huomo di suegliato, & singolar giudizio nell'Arte dell'Architettura, ciò conosciuto da quel

Pontefice, cotal'occasione [*sic*] gli diede, che egli peruenne à quel grado di lode, che per le sue opere egregie si scorge, & detto Bramante veramente fù quello che con animo nobile & benigno, fece conoscere quanta fusse la virtù, & l'Artificio del Buonarroti proponendolo nel dipignere che si haueua da fare in la Cappella Papale à detto Giulio ij).

— VII.3] Pretendiendo no extenderse en la relación de comitentes magnánimos, sí destaca aquí Cellini en metáfora poética, a dos de ellos que «*come due fulgentissime gemme risplendono*», que para el florentino son «*Leone X. Papa & Francesco Primo Re di Francia*». Centra inmediatamente sus laudatorios comentarios en el entonces duque de Toscana Come I de' Medici, lo que le permite aludir a su Perseo, escultura que le ha reportado «*perpetua fama*», máxime habiendo sido encargada para la florentina plaza de la Señoría, «*tra l'opere di tre Eccellentissimi Artefici che dinanzi al suo real palagio son posse*»; esto es, la Judith de Donatello, el David de Miguel Ángel y, aquí sin crítica, el Hércules y Caco de Baccio Bandinelli, fol. 45 vuelto:

«Ma lasciando da parte la menzione che si potrebbe meritamente fare di molti splendidi Principi che ardentemente innalzarono, & premiarono le virtù fra'queli come due fulgentissime gemme risplendono Leone X. Papa & Francesco Primo Re di Francia; in quanto luoco come conueniente al nostro proposito solamente diremo con gran ragione, del giusto & Magnanimo COSIMO de Medici Duca di Fiorenza & di Siena, il quale non pur seguitando il lodatissimo costume de'suoi passati, ma di lunga soprauanzandogli; ha dato ne'suoi tempi occasione à ciascuno che molte bell'arti (che quasi andauano abbandonate errando) nella sua nobilissima patria si possino rendere chiare, & quegli per mezzo delle loro opere acquistarsi perpetua gloria. Il che pur dianzi à me interuenne per la nobilissima occasione che egli benignamente mi diede del Perseo statua che io feci per suo comandamento, doue da questo generoso Principe mi fu dato modo ond'io potessi acquistarmi (essendo che io habbia bene operato) perpetua fama, percioche la detta statua risiede tra l'opere di tre Eccellentissimi Artefici che dinanzi al suo real palagio son posse, si come furono Michelagnolo, Donato, e'l Bandinello».

— VII.4] Por último, alude a los hijos del duque Cosme, Francesco y Ferdinando de' Medici, explicitando que es bajo la «*real cortesia di queste ottimi Signori*», que estos tratados que ha escrito son publicados; aportando su larga experiencia al efecto, espera con ellos contribuir al conocimiento de la orfebrería y de la escultura, fol. 45 vuelto:

«Similmente il fauore grandissimo che io ho veduto prestare continuamente à ognimaniera di virtuosa [*sic*] facoltà da Francesco meritissimo Principe di Fiorenza, & da Hernando Cardinale suoi dignissimi Figlioli, è stato vera cagione che io (sprezzato il carico degl'anni, & ogn'altro impedimento) mi sia posto à scriuere i presenti trattati per rendermi in parte grato & conoscente degl'infiniti beneficij che io riceuo à ogn'ora dalla real cortesia di questi ottimi Signori. E auuenga che da sia stato trattato di cose che à molti certamente saranno note; non per questo mi

fò à credere che dagl'intendenti & discreti debba che io dimostro, si trouati da me per lo mezzo d'vna lunga pratica, pur sono il primo stato che per cert'amoreuole pietà che io sempre hebbi alle dett'arti; ho procurato per cotal [sic] diligenza, che (come di già dicemmo) le possiamo lungamente viuere, e schiaulare gl'infiniti impedimenti à i quali per cagione del tempo, tutte l'humane cose vengano sottoposte. [...]».

— VIII] Disertación de Cellini sobre la calidad óptima del mármol para esculpir, con base en su constante estudio de las obras de la Antigüedad y las de los mejores artífices modernos; entre estos últimos, sin duda, el mejor Miguel Ángel. Con éste —en ningún aspecto inferior a los antiguos— afirma aquí haber mantenido una conversación al respecto, en la que el artista de Caprese sostenía que el mármol conocido como Pario era el de mejores cualidades para la escultura, fols. 55 vuelto y 56 recto:

«[...] intorno alla qualità de'Marmi per fare statue, & del modo di lauorargli, hauendo io con grand'assiduità & diligenza cercato d'imitare tutte l'opere antiche & moderne che da più intendenti sono state per migliore giudicate, et i migliori Artefici del nostro secolo tenuto stretta conuersazione, si come fra l'altre fù quella che io hebbi col marauigliosissimo Michelagnolo Buonarroto, che particolarmente nello scolpire i Marmi, non è stato à nessun'Artefice antico, per comun parere, inferiore. [...] & la più bella che si possa lauorare, la qual sorte di marmo è detto Pario. [...]».

— IX] A la hora de proponer un ejemplo de escultura en mármol, no duda Cellini —precisamente por su dificultad— en aludir a su Cristo crucificado —que ostenta la fecha de 1562—, realizado para el duque Cosme de'Medici, hoy en El Escorial. Puntualiza que el mármol negro de Carrara que utilizó para realizar la cruz, fue muy difícil de trabajar por su gran dureza y, al tiempo, facilidad para quebrarse, fol. 56 vuelto:

«[...] Quantun que da me sieno state fatte più Statue di Marmo con tutto ciò per breuità non intendo di far menzione se non d'vna, per essere della più difficili che nell'arte si faccino il che sono i corpi morti. Questa fù l'immagine del Saluator nostro GIESV CHRISTO [sic] pendente in Croce nella quale posi grandissimo studio lauorando in dett'opera con quella diligenza, & affezione che meritaua tanto simulacro, e tanto più volentieri quant'io sapeua d'essere il primo che in marmo hauesse lauorato Crocifissi. Questa fu adunque da me condott'affine con grandissima satisfazione di chiunque la vedde, dou'ella è apresso del Duca di Fiorenza mio singularissimo Signore & benefatore. Et posì il corpo del Crocifisso sopr'vna Croce di marmo nero Carrarese pietra molto difficile da lauorare per essere durissima, & facilissima à schiantare. [...]».

— X] Disertando del «modo dello scolpire», se refiere aquí Cellini al uso de modelos previos, de tamaño reducido y de tamaño similar respecto a la obra definitiva; asegura que Donatello hizo uso de ambos y que Miguel Ángel optó sobre todo por los de tamaño similar, «il che m'occorse à me di vedere in Fiorenza

mentr'egli lauoraua nella Sagrestia di santo Lorenzo». Significativo resulta el que explicita que el mismo método utilizaba el artista de Caprese «nell'opere d'Architettura», para estudiar y realizar «i membri degl'ornamenti delle sue fabbriche», lo cual, entre otras cosas, testimonia la plasticidad de las mismas, fol. 57 recto:

«[...] perciò che noi sappiamo (de' migliori moderni parlando) Donatello nelle sue opere essersi così gouernato, & nel Buonarroti si vidde [*sic*, vede] che hauendo egli sperimentato tutadue i detti modi, cioè di fare le Statue secondo i modelli piccoli e grandi, alla fine accorto della differenza vsò il secondo modo il che m'occorse à me di vedere in Fiorenza mentr'egli lauoraua nella Sagrestia di santo Lorenzo. Ne solamente nelle Statue ha tenuto il dett'ordine, ma anchora nell'opere d'Architettura, vsando bene spesso d'essaminare i membri de gl'ornamenti delle sue fabbriche per mezzo de' modelli che egli haueua fatti della grandezza che propriamente haueuano da essere. [...]».

— XI] En pro de su tesis de la supremacía de la escultura respecto a las demás artes, argumenta aquí Cellini que el relieve es el padre del auténtico dibujo y que la pintura, a su vez, es un dibujo coloreado que imita lo mostrado por la naturaleza al respecto. En esta línea, y de modo totalmente tendencioso, destaca e individualiza la pintura en grisalla, re-nacida, según él, en la Roma de las décadas segunda, tercera y cuarta del siglo XVI, fols. 60 recto y 60 vuelto:

«Venendo adunque à parlar del disegno dico (secondo la mia openione [*sic*]) il vero disegno non esser altro che l'ombra del rilieuo, & perciò si può dire il rilieuo essere il padre del disegno, & la Pittura essere veramente vn disegno colorito con gl'istessi colori che dimostra la natura. Dipignesi in due modi, l'vno è quello che imita con tutti i colori quello che l'istessa natura dimostra. L'altro è il dipignere di chiaro & discuro [*sic*], il qual modo è stato risuscitato à nostri tempi in Roma da Pulidoro, & Maturino grandissimi disegnatori i quali nel Pontificato de Leone d'Adriano & di Clemente fecciono infinit'opere in detta maniera di chiaro scuro, poco curando d'attendere à dipignere con colori[*]. [...]».

[*] Se alude con ello a la utilización de «strumenti più veloci ed economici dell'affresco o dello stucco», en el *Cinquecento* romano, «dispiegando sulle facciate dei palazzi i concetti morali e filosofici dedotti dalla lettura dei testi classici. Pittori come Maturino e Polidoro arricchirono Roma di innumerevoli cicli decorativi innegianti ai miti dell'antichità, dipinti ad imitare relievi marmorei o bronzei, purtroppo in larghissima misura scomparsi» [M. Lotti Getti, «L'architettura per il cardinale Ferdinando», en *Villa Medici. Il sogno di un cardinale...*, *op. cit.*, pp. 77-78].

— XII] Alegatos en favor de la primacía de la escultura sobre las demás artes, contenidos en un capítulo final del tratado de escultura, que lleva el epígrafe: «BREUE DISCORSO INTORNO all'Arte del Disegno, doue si conclude che la Scultura preuaglia alla Pittura, & che migliori Architetti diueranno quegli che più perfetti Scultori saranno», fol. 60 vuelto, 61 recto y 61 vuelto:

— XII.1] Tras precisar los modos —y sus métodos— de realizar un buen y adecuado diseño[*], afirma, con Miguel Ángel y su obra como referentes, que el

excelente escultor es siempre un buen pintor. Que no existe mayor alabanza de una pintura que parecer un relieve y, por tanto, que éste es «*suo vero padre*» y la primera «*sua vaga, & graziosa figliuola*», fol. 60 vuelto:

[...] Et questo è il vero modo di disegnare con il quale si consegue essere eccellente pittore si come è stato il nostro Marauiglioso Michelagnolo Buonarroti, il quale tengo per fermo che non per altra cagione cotanto [*sic*] habbia valuto nella Pittura se non perche egli è stato il più perfetto Scultore, & di quella ha hauuto più singular notizia che nessun altro che sia stato ne'tempi nostri. Et qual maggior lode si può dare à vna bella Pittura, se non dir'ch'ella spicchi in tal modo ch'ella paia di rilieuo? il che ne fa accorti che il rilieuo è il suo vero padre, & la Pittura sua vaga, & graziosa figliuola».

[*] Con el epígrafe «Benvenuto Cellini (1568). La midolla di pane», son extractados estos procedimientos dibujísticos, en: C. Pedretti, *Leonardo. Il disegno*. Florencia, 1997, p. 43.

— XII.2] Argumenta aquí Cellini que la pintura es sólo una de las vistas posibles que proporciona la escultura —apunta que son ocho las vistas principales, pero que pueden haber más de cuarenta, y todas obligadas a un alto nivel de perfección en sí mismas y, al tiempo, también obligadas a conformarse proporcionalmente unas con otras, en pro de un ideal de belleza completo— lo cual, según él, evidencia la superioridad de la escultura. Es la idea de esta última exenta en el sentido lisípeo del término, y posible de rodear con coherencia y belleza desde cualquier ángulo, y del arte como dificultad, que aquí ejemplifica con el reto y exigencias en la perfecta realización de un desnudo escultórico, fols. 60 vuelto y 61 recto:

«La Pittura è vna parte dell'otto principali vedute alle quali è obligata la Scultura, & ciò interuiene che volendosi fare vn igniudo [*sic*] di Scultura ò qual si voglia altra figura vestita (Ma parlando dell'ignudo) dico che pigliando l'Artefici terra, ò cera e cominciando à imporre la detta figura facendosi alle vedute dinanzi prima ch'ei si risolua molte volte alza, abassa tira innanzi e indietro, se gli suolge, e drizza [*sic*] ogni suo membro. E poi che egli si sia satisfatto di quella bella veduta, la quale nell'animo suo haueua di già statuita, per accordarla con la nuoua veduta, & auuiene che ogni volta che egli tuttaquattro [*sic*] le dette vedute se gli rappresenti le medesime difficoltà. Le quali vedute non pur son otto ma più di quaranta, essendo che ogni poco che egli volga la sua figura un muscolo si mostra troppo, ò poco, tal che si ueggono di grandissime uarietà, così per tali cagioni l'Artefici è necessitato di leuar dalla sua figura di quella bella grazia della prima ueduta, per accordarla con tutte l'altre uedute: prestandola d'ogn'intorno à tutta la figura. La qual difficoltà è tale che non mai si uide figura nessuna che mostrasse bene per tutt'i uersi».

— XII.3] Como aval definitivo de lo dicho, el ejemplo perfecto es, como cabría esperar, el mítico Miguel Ángel, que «*rappresenta anchora quanto fusse la difficoltà della Scultura*»; valora expresamente esa dificultad de armonizar las diferentes vistas que, asimismo, había encarado valientemente y resuelto antes —de ahí que le considere un «*Scultore di sommo pregio*»— Donatello, fol. 61 recto:

«Per l'esempio di Michelagnolo ci si rappresenta anchora quanto fusse la difficultà della Scultura, essendo che egli conduceua un ignudo grande quant' il uiuo con tutti i debiti studij che egli usaua nelle sue opere, in termine di sette giorni, & à me occorse di uedere tal' hora che dalla mattina alla sera egli haueua finito un ignudo con le diligenze che l' arte permette. Ma non ne restringendomi à tempo così breue; percioche molte uolte egl' era tirato da certi furori mirabili che nel lauorare gli ueniua, ci bastera il termine de' sette giorni sopradetti. Doue che lauorando assiduamente sopr' una Statua di marmo della medesima grandezza, per cagione della difficultà de dette vedute, et della materia anchora, non la conduceua in manco di sei mesi, si come più volte s' è osseruato, il che interuenne similmente à Donatello Scultore di sommo pregio, il quale dipinse bene per sola cagione della Scultura».

— XII.4] Siempre con fundamento en Miguel Ángel, en la cantidad y calidad de sus obras y, sobre todo, en las dificultades al respecto, incide aquí Cellini, hablando de proporciones, que el gran maestro «*per ogni Statua di marmo ne faceua cento di Pittura*». De ello se colige, continúa, que la dificultad de la escultura no sea sólo en base al material y la problemática de su cincelado —lo que supone una dimensión manual en este arte—, sino que precisa de mayores estudios previos, lo que equivale a potenciar su intelectualidad, y de ahí el reivindicar su «*gran lunga preualere alla Pittura*», fol. 61 recto:

«Potrebbe si anchora far argomento della difficultà di quest' arte dalla quantità dell' opere che fece il detto Michelagnolo, essendo che (parlando però per proporzion) per ogni Statua di marmo ne faceua cento di Pittura, & non per altro se non perche la Pittura non era obbligata alla difficultà delle tante vedute, come s' è detto. La onde si può concludere che la difficultà non nasca nella Scultura per cagione della materia solamente, ma per rispetto de' maggiori studij che per conseguir tal' arte bisogna fare, & per le molte regole che intrn' à essa si debbon' osseruare; il che nella pittura non auuene, et per ciò (sempre modestamente parlando) dico la Scultura di gran lunga preualere alla Pittura».

— XII.5] Esgrime seguidamente el considerando de la perfecta realización, con sus correctas proporciones y medidas, del cuerpo humano lograda por la escultura, que es una mejor y más válida base que la suministrada por la pintura, para llevar a buen término una congruente obra arquitectónica, obviamente bajo los presupuestos antropomórficos de las mismas propios del Renacimiento, tanto en su consideración global como de sus partes. Ello queda explícitamente señalado al afirmar, «*la conuenienza che l' hanno gl' edifici con quello del corpo humano*», en el todo y en sus elementos integrantes como «*colonne & altr' ornamenti*», fols. 61 recto y 61 vuelto:

«Ma per che questa openione [*sic*] mi fa condescendere in vn altra, attenente à tal materia, perciò non giudico fuor di proposito raccontarla, & è questa che io stimo che tutti quegli Artefici che meglio per ragione di Scultura intenderanno il modo di fare vn corpo humano con le sue proporzioni, & misure, quegli anchora migilori [*sic*] Architetti saronno, hauendo aggiunto però l' altre parti che intorno à

questa necessaria & nobilissim'arte si ricercano, & non solo mi muoue à dir questo il vedere la conuenienza che l'hanno gl'edifici con quello del corpo humano, ma perche & la proporzione, & misura delle colonne & altr'ornamenti, anchora da quello si traggono, et da esso corp'humano hanno hauuto origine, et fondamento, la onde com'ho detto tutti coloro che eccellentemente saprono fare una Statua con le sue corrispondenze di misure & parti, questi anchora; tengo per fermo, che più eccellenti riusciranno nell'Architettura, percioche io presupongo che con maggior difficoltà & industria lauri lo Scultore che il Pittore, per le ragioni sopra dette, dalle quali difficoltà, et regole acquisterà vn particolar giudicio intorno alle fabbriche chionche sarà esercitass. nella Scultura».

— XII.6] No es que no existan buenos arquitectos que no sean al tiempo escultores, matiza a continuación, afirmando expresamente que lo han sido Bramante, Rafael y otros pintores, pero que la condición de escultor ante todo de Miguel Ángel, ha hecho que «*sue opere d'Architettura*» estén realizadas «*con tanta gentilezza & grazia, si che gl'occhi nostri non si possano saziare di riguardarle*», fol. 61 vuelto:

«Ma non per questo è ch'io voglia affermare che chi non è valente Scultore non possa essere buono Architetto, percio che Bramante Raffaello, et molt'altri che Pittori furono si veggano hauer operato con gran giudicio et vaghezza in dett'arte, ma non per questo sono arriuati (Dell'Architettura parlando) à quell'eccellenza che si vede essere peruenuto il nostro Buonarroti, il che non da altro nasce, se non perche egli meglio che alcun altro ha inteso il modo di fare vna statua perfettamente, la qual cosa è stata vera cagione che egli habbia fatto le sue opere d'Architettura con tanta gentilezza & grazia, si che gl'occhi nostri non si possano saziare di riguardarle».

— XII.7] Tras relatar la anécdota del ferrarés aficionado a la arquitectura que, con datos puramente librescos, acometió la construcción de varios edificios, previo convencimiento de determinados comitentes, y sin fundamento profesional alguno, en sus eruditos comentarios, otorgaba a Bramante la primacía en el arte arquitectónico seguido de Antonio da Sangallo el Joven, por lo que irónicamente se había hecho acreedor, a su vez, del sobrenombre de Terzo. Ello es excusa para que Cellini, por su parte, sin restar méritos a Bramante y Sangallo, e incluso citando a Peruzzi, puntualice que «*Filippo di Ser Brunellesco il primo fusse che con marauigliosa industria*», resucitara la buena arquitectura en el Quattrocento, «*dopo tant'anni che ella era del tutto restata estima da' Barbari Artefici*». Concluye su alegato, eso sí, precisando que el arte de la arquitectura, «*ultimamente s'è vista salire à supremo grado d'eccellenza per cagione di Michelagnolo, il quale con la forza viuacissima del disegno acquistata, per lo mezzo della Scultura*», ha dado al mundo una suprema lección con lo trazado y efectuado en San Pedro de Roma ,fol. 61 vuelto:

«Et questo ho voluto anchor dire non tanto per cagione della Scultura, & della Pittura, ma perche molti sono che tal'hora non picciol [*sic*] lume di disegno, & del tutto idioti ardiscano d'operare senza i veri fondamenti di quest'arte: sí com'intente-

ruenne di m. Terzo Merciaio Ferrarese, che con certa sua inclinazione che haueua nell'Architettura, et per lo mezzo d'alcuni libri che egli andaua leggendo, che di tal professione trattauano, cominciando à persuadere huomini d'importanza à fabbricare, fece di molti edificij, e intanto ardire venne, che lasciato il primo esercizio, e datosi all'Architettura diceua che i più intendetti che fussero mai stati in tal'Arte era Bramante & Antonio da San Gallo, & che dopo quegli non cedea ad alcuno, la onde n'Acquistò il nome di m. Terzo. Non sapendo che Filippo di Ser Brunellesco il primo fusse stato che con marauigliosa industria l'haueua resucitata, dopo tant'anni che ella era del tutto restata estinta da'Barbari Artefici. Ben è vero che doppo Filippo non poco acquistò ne'tempi di Bramante d'Antonio di s. Gallo et di Baldassarre Petrucci [*sic*]. Ma vltimamente s'è vista salire à supremo grado d'eccellenza per cagione di Michelagnolo, il quale con la forza viuaciss. del disegno acquistata, per lo mezzo della Scultura, racconciò molte cose nel tempio di San Pietro di Roma doue i sopradetti haueuano operato, che per comune giudicio hora manifestamente si scorge quanto più alle buone regole d'Architettura s'accostino».

— XII.8] Concluye Cellini estos alegatos en pro de la escultura y su supremacía, manifestando que se reserva determinados argumentos al respecto para otra ocasión, y, en concreto, sobre perspectiva, comentando un discurso al efecto de Leonardo, que tenía en su poder desde su estancia en Francia; todo ello, confiesa, para hacerlo con mayor rigor y menor apasionamiento, fol. 61 vuelto:

«Ma perche io mi riserbo altra volta à parlare di cio, et particolarmente della prospettiuua, dou'io farò palese, oltre à quello ch'io intendo di trattare, infinite osse-ruazioni di Lionardo da Vinci intorno à detta prospettiuua, le quali trasse da vn suo bellissimo discorso: che poi mi fù tolto insieme con altri miei scritti, perciò non sarò più lungo, ma di quanto per hora ho detto rapportandomi sempre à coloro che con maggior, e migliori fondamenti saprano senza passione meglio parlare delle cose che habbiamo ragionato farò fine».

— XIII] Para concluir este segundo tratado, el de escultura, considera lícito su autor —nos dice— incluir, como oportuno colofón, «*alcune Poesie vulgari & latine che io scelsi fra di molte*», que glosan encomiásticamente su figura como escultor y dos de sus obras claves: el Perseo de bronce de la florentina Loggia dei Lanzi y el Crucifijo de mármol, hoy en El Escorial, fol. 61 vuelto:

«Restami solo à dire, che et per ricreazione del lettore, & per non mancare anchora à me stesso occultando quelle cose che mi possono essere cagione di grandissima lode m'ho fatto lecito di porre qui alcune Poesie vulgari & latine che io scelsi fra di molte, con le quali si degnarono più ingegni lodatissimi d'honorarmi per cagione della Statua, del Perseo di Bronzo e del Crocifisso di Marmo che io feci in Fiorenza. / IL FINE DEL SECONDO TRATTATO.».

— Biblioteca Nacional [Madrid], sig. B.A. / 18109: «*I TRATTATI DELL'ORFICERIA E DELLA SCULTURA / DI BENVENUTO CELLINI / NOUAMENTE MESSI ALLE STAMPE SECONDO LA ORIGINALE DETRATURA DEL CODICE MARCIANO / PER CURA DI CARLO MILANESI. / Si aggiungono: I*

DISCORSI E I RICORDI INTORNO ALL'ARTE. / LE LETTERE E LE SUPPLICHE. / LE POESIE. / FIRENZE. FELICE LE MONNIER. 1857».

Está paginado y dedicado, en cambio, a Francesco de' Medici. Incluye, asimismo, un desplegable con el «ALBERO GENEALOGICO DE'CELLINI» y las «ARME CELLINI»; el escudo del florentino consta, según aquí se explicita de: «Tre gigli rossi in campo d'argento. / Rastrello rosso. / Leone d'oro in campo azzurro.»

— XIV] Dedicatoria a Francesco I de' Medici, en 1568 aún heredero al ducado de Toscana: «ALLO ILLUSTRISSIMO ET ECCELLENTISSIMO SIGNOR PRINCIPE GOVERNANTE DI FIRENZE E DI SIENA; se incluye como preámbulo al primero de los tratados, es decir, el de orfebrería, pp. 3-4.

Afirma aquí Cellini que, para paliar —y en homenaje al príncipe, obviamente— su no participación —profesional, se entiende, por ejemplo, en los aparatos efímeros trazados y contruidos al efecto; «operare di terre e legno», es su expresión— en los festejos organizados en Florencia por su reciente matrimonio — con Juana de Austria en 1565—, ha tomado la pluma para escribir estos tratados que, ante todo, son el fruto de su larga experiencia artística.

«Da poi que la fortuna, glorioso e felicissimo Signore, per qualche mia indisposizione, m'impedi al non potere operare nella maravigliosissima festa nella nozze di Vostra Eccellenza Illustrissima e di Sua Altezza; e standomi alquanto mal contento, subito mi sentii svegliare da un nuovo capriccio; e, in cambio di operare di terre e legno, presi la penna, e di mano in mano che la memoria mi porgeva, scrivere tutte le mie estreme fatiche, fatte nella mia giovinezza, quali sono arti diverse l'una dall'altra: et in ciascuna io cito alcune notabili opere fatte a diversi e grandissimi principi di mia mano. E per non si esser mai segreti i quali in esse arti si contengono, sarà utile; et ad altri fuori di tale professione, piacevolissima; qual penso doverrà essere a Vostra Eccellenza Illustrissima, perchè più d'ogni altro gran principe Quella se ne diletta e l'ama. Quella adunque si degni di accettar questa mia buona volontà, quale ho avuta sempre di piacerle: pregando Iddio, che Quella felicissima lungamente conservi».