

Una obra de Luca Signorelli en España

Miguel HERMOSO CUESTA

Universidad Complutense de Madrid
Departamento de Historia del Arte II (Moderno)
miguelhermoso@pdi.ucm.es

Recibido 17 de enero de 2011
Aprobado 6 de mayo de 2011

RESUMEN

El artículo estudia un tondo de Luca Signorelli perteneciente a una colección particular española con los Desposorios de la Virgen analizando la técnica pictórica y el estilo de la obra, su lugar dentro de la producción del autor y el marco renacentista que ostenta. Se trata de una obra probablemente conmemorativa de un matrimonio y realizada entre 1500 y 1510.

Palabras clave: Pintura, Renacimiento, Quattrocento, Luca Signorelli, Desposorios de la Virgen, Tondo, Marco.

A Work in Spain by Luca Signorelli

ABSTRACT

This article studies a tondo by Luca Signorelli in a Spanish private collection with the depiction of the Marriage of the Virgin. The text analyses the pictorial technique and the stylistic features of the work, its place in the painter's chronology and also the Renaissance frame, which has been preserved. Probably it's a Marriage commemorative work and painted between 1500 and 1510.

Keywords: Painting, Renaissance, Quattrocento, Luca Signorelli, Marriage of the Virgin, Tondo, Frame.

SUMARIO

Introducción. Estudio de la obra. Notas sobre la técnica. Un marco renacentista. Conclusiones.

“In the Umbrian room. Absolute strangers.
They were admiring Luca Signorelli -of course, quite stupidly”
E.M. Forster. *A room with a view*, capítulo X.

Introducción

En una colección particular española se conserva una tabla¹ (figura 1) que puede atribuirse a la producción madura de Luca Signorelli (ca. 1450-1523)², uno de los maestros más interesantes del Quattrocento italiano. Hijo de un pintor activo en Cortona, Egidio di Ventura Signorelli, fue discípulo de Piero della Francesca y aprendió de él hasta tal punto que sus primeras obras se distinguían difícilmente de las de su maestro, si hemos de creer a Vasari³. Es también probable que entrara en Florencia en el taller de Verrocchio, lo que le permitiría establecer contactos con un medio que demandaría sus obras e incluso que colaborara con Perugino⁴, aunque pudo haber conocido algo de lo que le iba a ofrecer el ambiente artístico de la ciudad del Arno gracias al pintor, arquitecto y músico Bartolomeo della Gatta⁵, con quien también pudo colaborar. Su éxito fue bastante rápido, llegando a participar en la campaña decorativa de la Capilla Sixtina en el Vaticano en 1481-82 con la escena del Testamento y muerte de Moisés,⁶ en la que ya aparecen las características de su arte, la preocupación por el dibujo, el dominio de composiciones complejas con abundantes escorzos y el conocimiento de la anatomía masculina, lo que según Vasari le hizo famoso en toda Italia⁷. De la buena

¹ Óleo y temple sobre tabla, mide 82,5 cm de diámetro. El cuadro fue subastado en Milán, Sotheby's el 1 de junio de 2005 (venta MI243, lote 67) como “seguidor de Luca Signorelli”, con todas las ambigüedades que ello comporta y con la indicación, un tanto sorprendente, de que la obra carecía de marco. De la misma manera se indicaban las medidas erróneas de 81,8 cm. y se afirmaba que la obra estaba pintada exclusivamente al óleo sobre tabla.

² La bibliografía sobre el pintor no es especialmente abundante si la comparamos con otros maestros del Quattrocento florentino, la publicación más actualizada es HENRY, T. y KANTER, L.B. *Luca Signorelli. The complete paintings*. Londres, Thames & Hudson 2002, que seguimos en lo que respecta a la cronología de las obras. Pueden consultarse también SALMI, M. *Luca Signorelli*, Novara. 1953, LENZINI MORIONDO, M. *Signorelli*. Barcelona, Toray. 1971 y PAOLUCCI, A. *Luca Signorelli*. Florencia, Scala. 1992. El libro de DE LA COSTE-MESSELIÈRE, M.G. *Luca Signorelli*. París, Jacques Damase. 1975 es, más que nada, un interesante repertorio de imágenes. Existe también el catálogo de una exposición monográfica sobre el pintor celebrada en Florencia en 1953 que no hemos podido consultar, *Mostra di Luca Signorelli*, Cortona-Florencia 1953, prefacio de M. Salmi, catálogo de M. Moriondo.

³ VASARI, G. *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*. Florencia 1550. “comenzó a pintar al estilo de Pietro con tal fidelidad, que apenas podía distinguirse el modelo de la copia”. (Cito por la versión de Luciano Bellosi y Aldo Rossi. Madrid, Cátedra. 2002, pp. 436-439)

⁴ HENRY, T. y KANTER, L.B. op. cit. 2002, pp. 13-14. En la p. 161 se sugiere una colaboración en el fresco de Perugino con la Entrega de las llaves a San Pedro en la Capilla Sixtina del Vaticano.

⁵ Sobre el mismo puede consultarse V.V.A.A. *Nel raggio di Piero. La Pittura nell'Italia centrale nell'età di Piero della Francesca*. Venecia, Marsilio Editore. 1992, sobre todo pp. 125 y ss.

⁶ HENRY, T. y KANTER, L.B. op. cit. 2002, pp. 98-100 y 161.

⁷ VASARI, G. op. cit. p. 436. “en su tiempo tuvo más fama en Italia que nunca nadie había tenido antes. Ya que en sus pinturas mostró el arte del desnudo descubriendo, tras largos esfuerzos y dificultades,



Fig. 1. Luca Signorelli. Desposorios de la Virgen. Colección particular.

acogida de su estilo da fe el gran número de obras conservadas, gracias también a la colaboración de un amplio taller, tanto al fresco como sobre tabla y lienzo, de temática religiosa, mitológica o alegórica, practicando también el retrato.

Estudio de la obra

El tondo fue una de las formas preferidas de experimentación de los grandes maestros italianos desde mediados del siglo XV tanto en escultura como en pintura (especialmente en Florencia), pues ponía a prueba su destreza para adaptar a la rigidez de su formato escenas narrativas que no tenían por qué incluir un ritmo necesariamente

la forma de hacerlo parecer cosa viva”.



Fig. 2. Luca Signorelli. Desposorios de la Virgen. Colección particular. Detalle de la zona central.

circular, como es el caso de la que nos ocupa. Todo ello teniendo en cuenta el valor de perfección que ostenta la forma circular, cerrada en sí misma y por tanto completa. Esto explica que artistas desde Botticelli a Miguel Ángel, de Caravaggio y Francesco Albani a Angelica Kauffmann, por citar algunos ejemplos, quisieran ponerse a prueba y demostrar su maestría en esta difícil tipología. Es probable que la misma se inspirase en los florentinos “deschi da parto”, tondos o bandejas de lujo pintados con el emblema de la familia destinataria de la obra por una cara y una escena de la Natividad de la Virgen o del Niño Jesús o incluso una escena de triunfo en la otra, en los que era presentado el recién nacido a su madre y que tras este único uso se colocaban como recordatorio de esa descendencia en el interior de las casas de la nobleza⁸.

El ejemplar que estudiamos presenta una composición en friso sin espacio para el paisaje, algo que ocurre en otras obras del autor como por ejemplo en los frescos con

⁸ Pueden recordarse el de Masaccio de la Gemäldegalerie de Berlín, de 1427-28, quizás el más antiguo de los conservados, y el más grande de todos los conocidos (92,7 cm de diámetro), pintado por Giovanni di ser Giovanni Guidi, llamado Lo Scheggia, hacia 1449 que conmemora el nacimiento de Lorenzo el Magnífico, antiguamente en la New York Historical Society y hoy en el Metropolitan Museum de dicha ciudad. Vid. *Important old master paintings. The property of the New York Historical Society*. Sotheby's New York 12 de enero de 1995.



Fig. 3. Luca Signorelli. Desposorios de la Virgen. Colección particular. Detalle de los pretendientes de la Virgen.

el Juicio Final pintados en la capilla de San Brizio de la catedral de Orvieto (1499-1504)⁹, sin duda su obra más célebre, o en la Comunión de los apóstoles del Museo Diocesano de Cortona (1512)¹⁰. Los personajes se distribuyen casi de forma simétrica ante una arquitectura ideal, una nave cubierta con bóvedas de arista apoyadas en pilares toscanos con decoración de candelieri en sus frentes y una puerta arquitrabada y un óculo abiertos al cielo casi como una prefiguración de la arquitectura ideal que Rafael colocará como fondo en la Escuela de Atenas y que se inserta en la tradición de espacios similares cultivada por Perugino, en su Natividad de Villa Albani, o Domenico Ghirlandaio entre otros.

La composición se divide claramente en tres partes, la central (figura 2) con los tres protagonistas que destacan ante el fondo arquitectónico y el pavimento, creando casi una forma cerrada que los aísla del entorno y que recuerda la propia forma circular del tondo. La parte de la derecha muestra un grupo de mujeres que acompañan a Ma-

⁹ HENRY, T y KANTER, L.B. op. cit. 2002, pp. 9-64 y 199-205. Según VASARI op. cit. p. 439, fue la fama de los frescos de esta capilla la que movió a Sixto IV a encargarle parte de la decoración de la Capilla Sixtina, sin reparar en que esta parece ser su primera obra conservada y es unos 17 años anterior a la pintura de Orvieto.

¹⁰ HENRY, T y KANTER, L.B. op. cit. 2002, p. 152 y 229-230.

ría, seguramente sus compañeras en el Templo, en el que la Virgen residió desde los tres años según los Evangelios apócrifos¹¹, y la zona izquierda los pretendientes despechados, (figura 3) otro elemento que no aparece recogido en los textos canónicos pero que tiene una importante presencia en la Historia del Arte por estar fuertemente arraigado en el imaginario colectivo desde la Edad Media.

Esta ordenación geométrica y la composición en friso sin duda están en sintonía con el resurgir de la Antigüedad operado en Florencia desde comienzos del siglo XV pero también podrían resultar demasiado rígidos en manos de un artista menos hábil. El pintor por medio de una serie de recursos ha conseguido evitar la monotonía y dotar de cierta acción a la escena de los Desposorios. Así el sacerdote no está centrado sino ligeramente desplazado hacia la derecha, destacando también por los colores de sus ropajes, túnica de un tono anaranjado, sobretúnica blanca a modo de sobrepelliz y manto rojo, demostrando ya el pintor en los pliegues de sus ropas su gran dominio del dibujo. María y José visten con sus colores tradicionales, la primera con túnica roja y manto azul, el segundo con una túnica azulada y un manto ocre, colores que encuentran un eco en sus acompañantes, en los tonos grisáceos de los mantos de las mujeres y en las rayas amarillas de la ropa del joven visto de espaldas, relacionando así todas las figuras por medio del color y evitando que la composición se disgregue. Por otra parte no todos los asistentes están en el mismo plano ni presentan la misma actitud, la zona derecha es más compacta y sus figuras están más calmadas mientras los jóvenes de la izquierda dejan más espacio entre ellos, se muestran más agitados y además parecen disponerse en diagonal hacia el fondo, abriendo el espacio del cuadro en esa zona al espectador. De esta manera se oponen la vida activa y la contemplativa, y se destaca la sumisión de María a la voluntad de Dios.

La Virgen presenta un porte esbelto, se encuentra en ligero *contrapposto* y sostiene el manto con su mano izquierda mientras alarga la derecha para que un maduro San José le coloque el anillo. Entre las figuras que la acompañan se establece un diálogo, destacando la figura de la joven con las manos cruzadas y un broche en el pecho y la mujer madura de perfil envuelta en un manto que cierra la composición por la derecha. A la izquierda hay mucha más agitación, San José se inclina solícito para recibir el anillo de manos del sacerdote y ya no es el anciano que aparecía en las tablas medievales sino un hombre maduro de corta barba y pelo hirsuto con un cuello en tensión que es casi una personificación de la fortaleza. Su gesto grave, el rostro inclinado del anciano sacerdote con la blanca barba partida como un Dios Padre¹² y la solemnidad patente en la escena realzan por contraste la dulzura y elegancia de María, cuyo rostro es una de las mejores partes de la obra (figura 4).

Entre los jóvenes que se sitúan a espaldas de San José hay algunos que miran serenamente al espectador introduciéndolo de esta forma en la escena, una acción que queda subrayada por el joven vestido con el traje de rayas rosas, amarillas y azules,

¹¹ El *Libro sobre la Natividad de María*, el *Protoevangelio de Santiago* y el *Evangelio de Pseudo Mateo* tratan este tema. SANTOS OTERO, A. *Los Evangelios apócrifos*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos. 1991.

¹² Que recuerda prototipos del Perugino y por eso mismo parece anticipar obras de juventud de Rafael, como el Padre Eterno del ático del Retablo Colonna (ca. 1504) del Metropolitan Museum of Art de Nueva York.

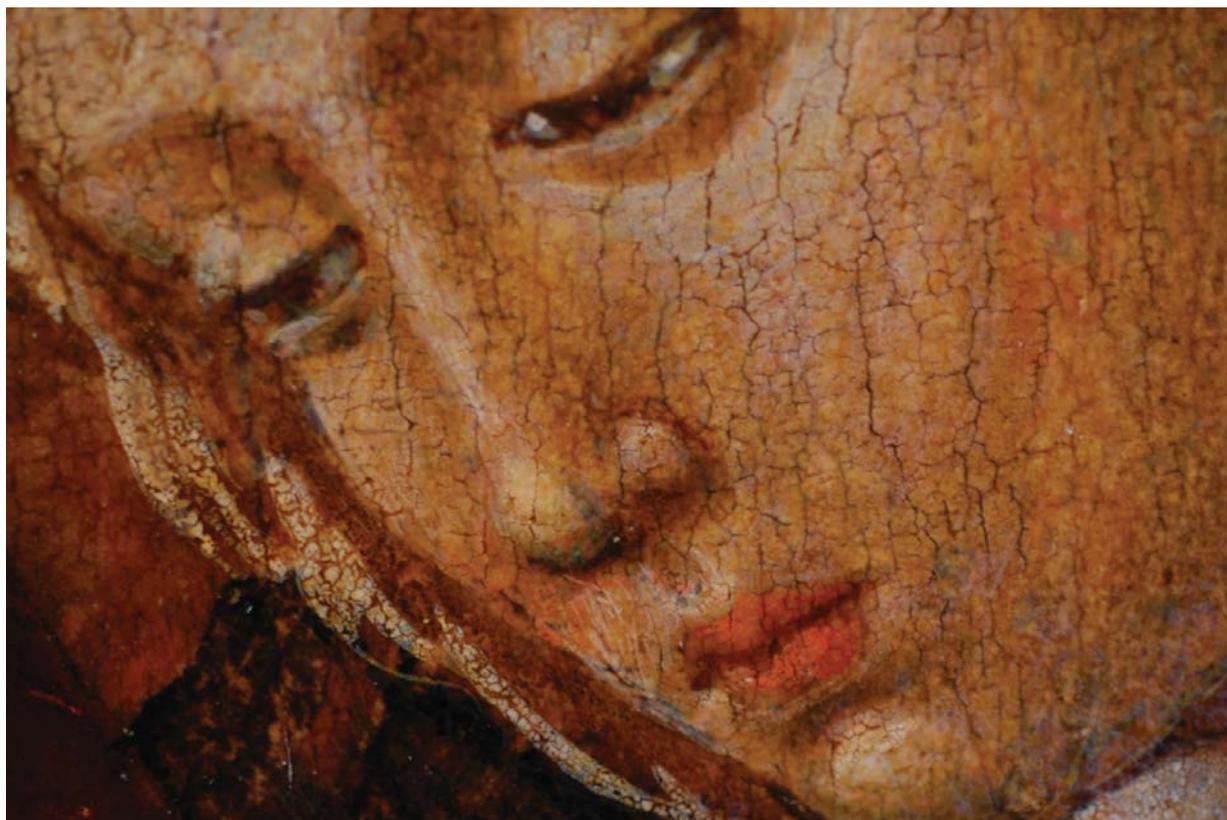


Fig. 4. Luca Signorelli. Desposorios de la Virgen. Colección particular. Detalle del rostro de la Virgen.

representado de espaldas y rompiendo su vara ayudándose con la rodilla izquierda. De esta manera tan sutil su silueta se adapta a la curvatura del fondo al tiempo que sirve de *repoussoir* para introducirnos en la acción, un recurso el de la figura masculina de espaldas especialmente querido por el pintor, pues aparece repetidamente tanto en los frescos¹³ como en las obras de caballete¹⁴ y en sus dibujos¹⁵ siguiendo de esta manera los consejos que daba Alberti a los pintores en sus tratados¹⁶. Si las vírgenes que acompañaban a María destacaban por su discreción y sobriedad en sus ropas, con túnicas y mantos de recuerdo clásico, los jóvenes que siguen a San José lo hacen por lo vistoso de los atuendos y de los gestos, como el hombre que mira sorprendido al

¹³ Pueden recordarse el Testamento y muerte de Moisés, en la capilla Sixtina del Vaticano (1482), la Conversión de San Pablo en la sacristía de San Juan, en Loreto (1483-88), los frescos de Monteoliveto (1498-1499) y los de la capilla de San Brizio en la catedral de Orvieto (1499-1504).

¹⁴ Como la Virgen con el Niño con desnudos masculinos y dos profetas de los Uffizi (c. 1480-1490), el martirio de San Sebastián de la Pinacoteca de Città di Castello (c. 1498) o la predela de la Lamentación sobre el cuerpo de Cristo muerto del Museo Diocesano de Cortona (1501-1502).

¹⁵ Caso del Estudio para una Flagelación (nº 1895,0915.603) o el Hombre y mujer desnudos, en pie (nº 1860,0616.28) del British Museum.

¹⁶ *De la pintura* II, 42 “me agrada que en una historia haya algo que llame la atención de los espectadores sobre lo que sucede, sea que llame con la mano al que mira, o que, si se trata de un asunto secreto, con rostro feroz y ojos torvos, amenace al que quiera acercarse, o que muestre algo admirable o algún peligro, o que te invite con sus gestos a reír o a llorar”. Cito por la traducción del latín de DE LA VILLA, R. en ALBERTI, L.B. *De la pintura y otros escritos sobre arte*. Madrid, Tecnos. 2007 (1ª 1999).



Fig. 5. Luca Signorelli. *Comunión de los Apóstoles*. Cortona. Museo Diocesano.

que rompe la vara, vestido con un jubón azul y calzas blancas. De la misma manera cada una de las figuras presentes reacciona de manera diferente ante los Desposorios, así una joven parece distraída, dos observan por encima del hombro del sacerdote la ceremonia y lo mismo puede decirse de las figuras más llamativas de la izquierda, dotando así de un movimiento interno a la composición que rompe de nuevo la monotonía en la que podría incurrir un pintor de menos talento.

Sin duda lo más destacable de la composición es esta contraposición de caracteres, habitual en la pintura florentina del siglo XV y que alcanzaría su culminación en la obra de Leonardo da Vinci, así como el dominio del dibujo de pliegues y rostros, idealizados los de las mujeres y más individualizados los de los hombres. Por su belleza destaca el joven rubio que mira al espectador y por su gesto, más propio de una Lamentación o de un Descendimiento, el del joven de pelo alborotado que levanta los brazos en señal de desesperación, que parece anticipar algunas de las figuras de los frescos de propio Signorelli en Orvieto con un dramatismo que no dudaríamos en calificar de miguelangelesco.

Todos los recursos analizados hasta el momento nos hablan de un pintor que conoce perfectamente el ambiente artístico florentino de la segunda mitad del siglo XV aportando al mismo sus propias innovaciones, como un muy personal dinamismo y sentido dramático, hasta el punto de que el hombre con los brazos alzados es el mejor prelude de las Crucifixiones y Lamentaciones que el mismo Signorelli pintaría en su última



Fig. 6. Luca Signorelli. Circuncisión. Londres. National Gallery.

época, anunciando también con su “pathos” algunas de las tendencias del manierismo.

La obra presenta además algunos motivos que pueden considerarse característicos del autor, así la idea general del escenario muestra una evidente similitud con la que el propio Signorelli coloca como fondo de su *Comunión de los Apóstoles* (figura 5), firmada y fechada en 1512, en detalles como el despiece del pavimento, con una línea central en blanco que separa las losas de mármol y que nos conduce directamente al punto de fuga resolviendo perfectamente la perspectiva. El no colocar en el centro de la parte inferior del pavimento una losa de mármol sino una banda de separación de las mismas es un detalle que el pintor parece favorecer, pues aparece idéntico en la *Circuncisión* de la National Gallery de Londres (1490-91)¹⁷ (figura 6) y en el tondo con la *Sagrada Familia, Santa Isabel y Zacarías* de la Gemäldegalerie de Berlín (1509-1513)¹⁸. También es similar el espacio rectangular de tres arcadas en profundidad que generan espacios cuadrados cubiertos con bóvedas de arista, que en la obra de Cortona constituye el edificio ideal de la nueva Iglesia que Cristo está fundando y aquí aparece como el Templo de Jerusalén. En ambos ejemplos se prescinde del paisaje, dejando que aparezca simplemente un immaculado cielo azul, más oscuro en

¹⁷ HENRY, T y KANTER, L.B. op. cit. 2002, pp. 175-177.

¹⁸ HENRY, T y KANTER, L.B. op. cit. 2002, p. 227-228. EISLER, C. *Masterworks in Berlin. A City's paintings reunited*. Boston, Little, Brown & company. 1996, p. 238. V.V.A.A. *Gemäldegalerie Berlin*. Berlín, Prestel. 2008, p. 125, ficha a cargo de NÜTZMANN, H.



Fig. 7. Luca Signorelli. Anunciación. Volterra. Pinacoteca Civica.

la parte superior, como ocurre en la naturaleza y como la tradición medieval, hasta Leonardo da Vinci, aconsejaba pintar¹⁹.

De la misma manera el hecho de dejar un hueco en la arquitectura del fondo (al igual que el gusto por la representación de la misma, haciendo un alarde de su conocimiento de la perspectiva) es típico del pintor, pues aparece en el San Benito reconviene a los monjes por haber violado la regla, en el claustro de la abadía de Monteoliveto (1498-99)²⁰, pero también en una obra mucho más temprana como es la Flagelación de la Pinacoteca de Brera (ca. 1482-85)²¹ e incluso en esa especie de arco rocoso, a medio camino entre naturaleza artificiosa y capricho de jardín que aparece en el fondo de la Virgen con el Niño de los Uffizi (ca. 1489-90)²² y en la Crucifixión del Museo Civico de Sansepolcro (ca. 1490-98)²³, un detalle de fantasía que encuentra paralelos en obras de Mantegna, y que quizás revela el conocimiento de las mismas por parte de nuestro artista.

¹⁹ Sobre las distancias en la pintura y como pintarlas, así como el peso que la tradición medieval aún tiene en Leonardo vid. GOMBRICH, E.H. *Nuevas visiones de viejos maestros*. Madrid, Alianza 1987. Especialmente el capítulo titulado Leonardo y la ciencia de la pintura: hacia un comentario del “Tratatto della Pittura”, pp. 35-89.

²⁰ HENRY, T y KANTER, L.B. op. cit. 2002, pp. 39-64 y 199.

²¹ HENRY, T y KANTER, L.B. op. cit. 2002, pp. 102 y 161-162.

²² HENRY, T y KANTER, L.B. op. cit. 2002, pp. 112 y 173-174.

²³ HENRY, T y KANTER, L.B. op. cit. 2002, pp. 174-175.



Fig. 8. Luca Signorelli. Sagrada Familia con una santa. Florencia. Galleria Palatina, Palazzo Pitti.

También las pilastras con decoración de *candelieri* simétrica con cestos y delfines reaparecen en la Anunciación de la Pinacoteca Civica de Volterra (1491)²⁴ (figura 7) y en la ya mencionada Comunión de los Apóstoles, en la que, como aquí, se ha prescindido de los capiteles.

Como ocurre en esta obra nos encontramos con una figura o grupo central rodeado por una serie de personajes dispuestos en semicírculo. En la Comunión los apóstoles casi forman un ábside humano cuyo centro sería Cristo, mientras que en los Desposorios las figuras rodean a los tres protagonistas por detrás.

En personajes concretos se encuentran similitudes con otras pinturas del autor, de esta manera el rostro de la Virgen refleja el mismo tipo humano, salvando las diferencias de escala, que el de la Anunciación de Volterra. Incluso algunos detalles menores reaparecen en otras obras del pintor, como el hecho de que en su mano derecha la Virgen muestre todos sus dedos, interés que parece propio del artista, pudiendo observarse en la Virgen con Niño del Metropolitan Museum of Art de Nueva York (ca.

²⁴ HENRY, T y KANTER, L.B. op. cit. 2002, p. 177.

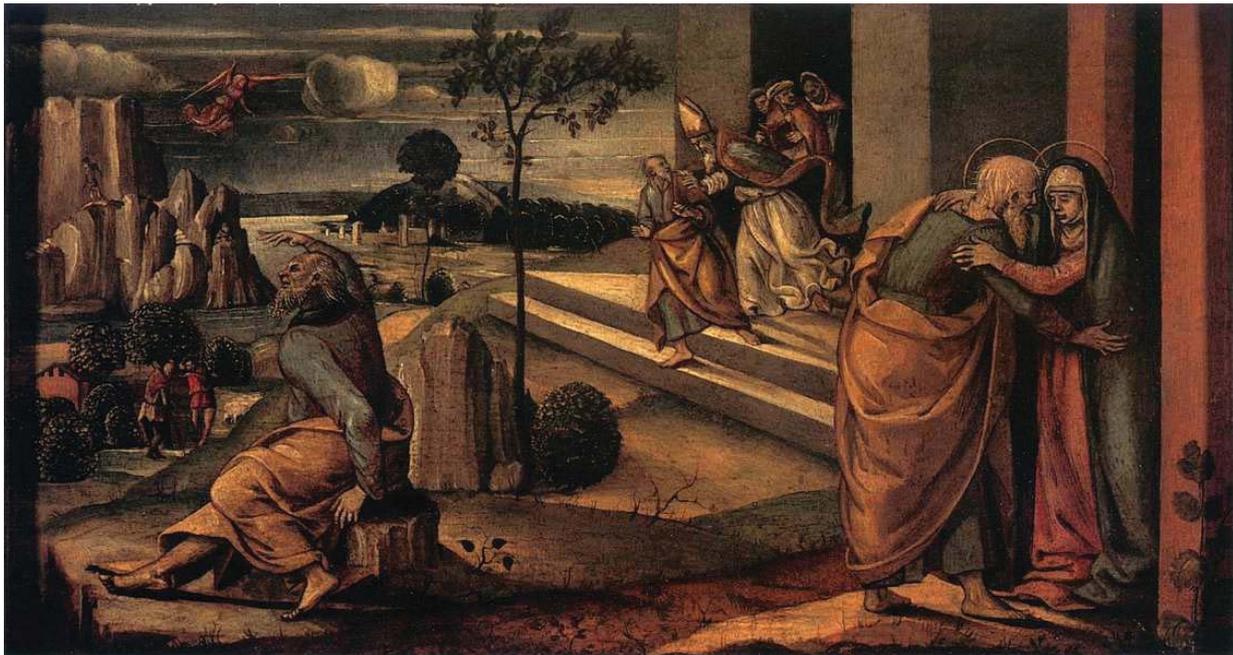


Fig. 9. Luca Signorelli. Escenas de la vida de San Joaquín. Escocia. Colección particular.

1505-1507)²⁵ o en las distintas versiones del mismo tema conservadas en los Uffizi en Florencia insertadas en un tondo. Su rostro inclinado de mirada baja en señal de modestia es un modelo especialmente favorecido por el maestro en sus figuras femeninas y los cabellos rubios que se prolongan en guedejas hasta llegar a tocar el escote del vestido es un detalle que aparece en las ya mencionadas obras de los Uffizi o en los tondos conservados en el Palacio Pitti de Florencia (ca. 1491-92)²⁶ (figura 8) y en el Musée Jacquemart-André de París (ca. 1491-94)²⁷.

La forma de plegar el manto de la Virgen es similar al de uno de los apóstoles de la sacristía de Loreto mientras el de San José recuerda al de San Joaquín en las escenas de su vida y el Abrazo ante la Puerta Dorada conservado en una colección privada en Escocia (figura 9) y fechado hacia 1491-94²⁸ o al del propio San José de la Circuncisión de la National Gallery londinense. En la misma obra se encuentra también repetido el tipo del sacerdote, de cabello blanco y barba partida que se muestra de nuevo en los profetas pintados en grisalla de la Virgen con el Niño de los Uffizi, en el San Antonio del San Eloy, San Antonio Abad y cuatro penitentes del Museo Civico de Sansepolcro (1505-1507)²⁹ o en el Padre Eterno del políptico de Arcevia (1507)³⁰ y de la Virgen con Niño y Santos del Museo de Arezzo (1519-22)³¹.

²⁵ HENRY, T y KANTER, L.B. op. cit. 2002, pp. 146 y 212-213.

²⁶ Donde la Sagrada Familia aparece con una santa, quizás santa Bárbara, vid. HENRY, T y KANTER, L.B. op. cit. 2002, p. 181.

²⁷ HENRY, T y KANTER, L.B. op. cit. 2002, pp. 118 y 187.

²⁸ HENRY, T y KANTER, L.B. op. cit. 2002, pp. 177-178.

²⁹ HENRY, T y KANTER, L.B. op. cit. 2002, pp. 144 y 212.

³⁰ HENRY, T y KANTER, L.B. op. cit. 2002, pp. 148 y 216

³¹ HENRY, T y KANTER, L.B. op. cit. 2002, pp. 156-158 y 246.



Fig. 10. Luca Signorelli. Desposorios de la Virgen. Washington. National Gallery.

Por otra parte el gusto por mostrar en una misma composición figuras en posturas similares pero observadas desde distintos ángulos y con vistosos trajes aunque es común a mucha pintura italiana del siglo XV parece haber sido especialmente favorecido por Signorelli, que lo convirtió casi en un *leitmotiv* de su producción, La figura del joven de espaldas le permite mostrar su dominio de la anatomía y el escorzo al tiempo que animar con los colores contrastados de sus ropas la zona de la composición en la que se encuentra. Es una figura tan ubicua, aunque siempre variando su postura, que indicar las obras en las que aparece equivaldría casi a recorrer el catálogo completo de la producción del autor, pudiendo recordarse aquí los frescos con el Testamento y muerte de Moisés en la Capilla Sixtina, la Conversión de Saulo en la basílica de Loreto³², los frescos de Monteoliveto y sobre todo los de la capilla de San Brizio en la catedral de Orvieto.

Luca Signorelli pintó al menos en otra ocasión los Desposorios de la Virgen³³, en una pequeña tabla hoy en la National Gallery de Washington³⁴ (figura 10). También aquí las figuras se organizan como en un friso, si bien el escenario es mucho más simple al estar despojado de cualquier tipo de articulación arquitectónica. Algunos tipos humanos se repiten, como el de la mujer anciana velada, las jóvenes con las manos cruzadas ante el regazo o el San José avanzando desde la izquierda con la cabeza in-

³² HENRY, T y KANTER, L.B. op. cit. 2002, pp. 106-108 y 163-165.

³³ HENRY, T y KANTER, L.B. op. cit. 2002, p. 262 mencionan entre las obras rechazadas un Matrimonio de la Virgen que afirman conocer por una fotografía del Getty Research Institute. Al parecer la obra perteneció a la colección Contini-Bonacossi, pero no aparece ilustrada ni se dan medidas ni indicación de soporte.

³⁴ Témpera sobre tabla. Mide 21,6 x 48 cm. Procede de la colección Kress, quien la donó a la National Gallery en 1961. Vid. BOSKOVITS, M. et al. *Italian paintings of the Fifteenth Century*. Washington, National Gallery of Art. 2003, pp. 637-642. HENRY, T. Y KANTER, L.B. op. cit. 2002, pp. 178-179 indican que pudo formar parte de la predela de la Anunciación de Volterra, junto con el Abrazo en la Puerta Dorada y la Natividad de María de colección particular escocesa y la Presentación de la Virgen en el Templo del Virginia Museum of Arts.

clinada. La escena parece tener más movimiento debido a la mayor presencia de los pretendientes rechazados y al acentuado contraposto de la figura del sacerdote, como si Signorelli se estuviera inspirando en prototipos de Botticelli.

Notas sobre la técnica pictórica

La observación detenida de la obra y su comparación con obras de Signorelli permite establecer unas mínimas bases para estudiar el proceso creativo del pintor. El soporte de la obra que estudiamos está formado por cuatro tablas unidas en sentido vertical³⁵ sobre el que se aplicó una capa de yeso de considerable espesor, sin duda para conseguir con una mínima cantidad de color una apariencia de intensidad y luminosidad en la superficie, en la que se dibujó la composición con tinta aplicada con una pluma antes de dar el color. La capa pictórica es tan fina que en algunas zonas incluso transparenta la imprimación y el pigmento se aplicó tan diluido y de manera tan rápida que la obra ya sufrió pérdidas en el pasado, que restauraciones antiguas intentaron paliar, como se aprecia en los mantos de San José y de la Virgen. Al mismo tiempo esta técnica, que parece bastante característica de Signorelli, permite apreciar en algunas zonas el dibujo subyacente, muy preciso, que define perfectamente todos los contornos y que incluso con un rayado paralelo indica las zonas de sombra para conseguir una sensación de volumen incluso sin aplicar veladuras, algo especialmente apropiado para la pintura al temple. Estos mismos recursos se advierten en el tondo de la Gemäldegalerie de Berlín con la Sagrada Familia y Zacarías, donde el rayado paralelo se usa para definir el volumen del torso del Niño Jesús, perfectamente visible a simple vista, mientras el dibujo de los pliegues de la túnica en la espalda de Santa Isabel no han sido pintados sino simplemente dibujados y cubiertos por una capa muy tenue de pintura que puede dar un cierto aspecto de indefinición o de obra incompleta, como en el cabello del joven que levanta las manos en el tondo que estudiamos, pero que en realidad es uno de los recursos más usados por el artista para dar abasto a una gran producción con una notable economía de medios. En la tabla de Washington se aprecia de la misma manera un gran dominio del dibujo, que incluso se transparenta en algunas figuras, y una aplicación del colorido prácticamente sin matices que en algunas de las manos y rostros ni siquiera modela las formas, lo que no quiere decir que a cierta distancia el efecto no sea perfectamente satisfactorio ya que las líneas paralelas del dibujo realizado a tinta sobre la preparación dan entonces la idea de profundidad a las formas, que a continuación adquieren relieve gracias a unas pinceladas muy finas de pintura blanca que dan la sensación de que el artista más esté dibujando que pintando sobre la tabla. Algo similar a lo que ocurre en el

³⁵ Debo los datos técnicos a la amabilidad de Rocío Prieto quien recientemente ha restaurado la obra. Antiguamente el reverso estuvo reforzado por dos travesaños transversales, quizá para asegurar el soporte ante la acción de xilófagos. Quizás en ese momento se rebajó y pulió la parte posterior de la tabla, que hoy presenta un aspecto liso, como ocurre con otras obras, caso de la Dormición de la Virgen de la Gemäldegalerie de Berlín. En distintas zonas la capa pictórica presenta abrasiones y desgastes que fueron cubiertos con repintes antiguos, especialmente en el manto de la Virgen que presenta ahora un aspecto algo distinto al que muestra el análisis con rayos-X.

tondo de colección particular, especialmente evidente en el cabello o la sobrepelliz del sacerdote. Sin duda esta forma abreviada de proceder en la obra americana debe ponerse en relación con el hecho de que la tabla fuera el centro de una predela, pero también con la amplia producción de Signorelli y la colaboración de su taller.

Esta forma de cuidar el dibujo subyacente encuentra paralelos en la pintura flamenca de la misma época, tan admirada por otra parte en Italia, pues otros pintores coetáneos florentinos no parecen haber usado de forma tan abundante ese rayado paralelo directamente sobre el soporte³⁶.

Las características expuestas explican que también en el tondo que nos ocupa se advierta esa rapidez de ejecución que hace parecer en un examen superficial que la obra está en partes inconclusa.

Por lo que respecta a la perspectiva y a la arquitectura figurada en el tondo, con luz rasante se advierten las incisiones hechas en la madera con el punzón y el compás para trazar las líneas maestras de la arquitectura, como también se observa a simple vista en el ya mencionado tondo berlinés. Las líneas incisivas no recorren toda la superficie de la tabla sino que se detienen por regla general algo antes de llegar a las cabezas de los asistentes, lo que parece indicar que primero se dibujaría la composición a rasgos generales, incluyendo la arquitectura de forma aproximada y que una vez conocido el límite que ocuparían las figuras se trazó en el espacio restante el Templo, un procedimiento similar al que se observa en los Desposorios de la Virgen de Rafael (Milán, Pinacoteca de Brera).

Sin duda el primer paso del pintor para preparar una composición sería el recurso a dibujos preparatorios para las distintas figuras de los asistentes a la escena, que luego se colocarían directamente sobre la tabla creando la composición. Ya pergeñada en sus elementos esenciales se pintaría de forma rápida, seguramente con ayuda del taller, con grandes manchas de color. Es seguro que el maestro dibujaba la composición sobre la tabla pero no siempre pintaba todas las figuras por ello en ocasiones es habitual encontrar grandes hallazgos compositivos con una realización un tanto simple.

Los dibujos de Signorelli muestran su dominio de la anatomía y de los escorzos, algo que no sorprende en un pintor que fue probablemente discípulo de Piero della Francesca y que trabajó durante parte de su carrera en Florencia. En ocasiones usa en ellos un rayado paralelo de derecha a izquierda para conseguir el volumen, un procedimiento común a otros artistas que Signorelli sin embargo llega a usar extensamente incluso en el fresco, ahorrándose la tarea de tener que pintar degradando el color, como se aprecia en la figura en la escalera del San Benito reconviene a dos monjes, en la abadía de Monteoliveto o en muchas de las figuras de la capilla de San Brizio en la catedral de Orvieto.

Muchos de sus dibujos muestran figuras desnudas, que luego se cubrirían con ropas en la obra terminada, un procedimiento recomendado por tratadistas como Alberti³⁷, otros son preparatorios para grandes composiciones y aparecen más detallados,

³⁶ En otra obra de la Gemäldegalerie de Berlín, la Virgen con el Niño de Filippino Lippi se observan los trazos originales del paño de pureza sobre el brazo izquierdo de María que finalmente fueron pintados de otra manera, pero no hay ninguna indicación de sombreado.

³⁷ ALBERTI, L.B. op. cit. 2007. Libro II, 36, pp. 98 y 99.

con zonas difuminadas, caso de los Tres pastores del British Museum³⁸, obra de hacia 1496 relacionada con la Natividad de la National Gallery de Londres³⁹ y que fue reutilizada hacia 1514-1517 cuando tuvo que pintar otra versión del mismo tema (Cortona, Museo Diocesano)⁴⁰. Quizás la existencia de estos dibujos tan definidos indique que Signorelli pensaba dejar la realización de esa zona a un miembro de su taller, retocándola antes de entregar la obra.

Sin duda en su taller existían grandes cantidades de dibujos que serían los prototipos para figuras como los jóvenes vestidos con calzas listadas de colores contrastados, que forman parte de un repertorio que se utiliza a lo largo de toda su carrera y que estaría también a disposición de sus aprendices y colaboradores.

Esta abundancia de modelos haría más fácil la ejecución de las obras pero conllevaría también una escasa evolución estilística, lo que explica que el mismo modelo pueda usarse con veinte años de distancia y que tantos de sus dibujos presenten un punteado en sus contornos para, por medio del estarcido, plasmarlos directamente en la tabla o el muro. El arte de Signorelli, una vez definido en la década de 1480, prácticamente no cambia con el paso del tiempo, siempre concede más importancia al dibujo que al color y siempre está deseando mostrar su dominio de todas las posturas posibles para el ser humano. No cabe duda de que por esa razón su estilo era fácil de identificar, pero por eso mismo sus últimas obras se dedican a centros artísticos secundarios y en ellas se advierte una mayor colaboración del taller, achacable a la edad del pintor pero también al menor precio que seguramente iban a pagar los comitentes. Cuando Signorelli fallece en 1523 Rafael llevaba tres años muerto y Rosso Fiorentino y Pontorno ya habían pintado algunas de las obras que abrían un nuevo camino al manierismo, por ese motivo se ha escrito que el maestro “genial e inconstante”⁴¹ “pintó demasiado, con demasiada soltura y vivió demasiado”⁴².

Sabemos que Signorelli tuvo un amplísimo taller en el que participaron pintores de cierto éxito como su propio sobrino, Francesco Signorelli, que firma un retablo de la pinacoteca de Gubbio y al que recientemente se ha atribuido una predela de los Uffizi⁴³, obra mucho más limitada que la que nos ocupa y hasta cierto punto más esquemática, sus figuras suelen ser algo desproporcionadas, con cabezas pequeñas y un dibujo incorrecto. Seguramente su discípulo más famoso fue Girolamo Genga (Urbino ca. 1476-1551) al que pertenece la magnífica Transfiguración de Museo de la catedral de Siena y que muestra un parecido superficial con las obras de su maestro

³⁸ (nº 1895,0915.602), vid. CHAPMAN, H. y FAIETTI, M. *Fra Angelico to Leonardo. Italian Renaissance Drawings*. Londres, The British Museum Press. 2010, nº 62.

³⁹ HENRY, T y KANTER, L.B. op. cit. 2002, pp. 195-196.

⁴⁰ HENRY, T y KANTER, L.B. op. cit. 2002, pp. 235-236.

⁴¹ V.V.A.A. *El pan de los ángeles. Colecciones de la Galería de los Uffizi*. Madrid, Caixa Forum. 2008, p. 84 (ficha a cargo de Angelo Tartuferi).

⁴² EISLER, C. op. Cit. 1996, p. 238.

⁴³ La correspondiente al parecer al retablo del mismo museo con la Trinidad, la Virgen con el Niño entre los arcángeles Miguel y Gabriel, San Agustín y San Atanasio de Alejandría, fechada hacia 1510 según V.V.A.A. 2008, op. cit. p. 84. para HENRY, T. y KANTER, L.B. op. cit. 2002, pp. 230-231 dataría de hacia 1512-1520 (el retablo citado ca. 1513-14) y se trataría en cambio de la predela de la tantas veces citada Comunión de los Apóstoles, del Museo de Cortona.

en el tratamiento apurado de las figuras, pero que utiliza una gama de colores más suaves y un modelado más blando, casi prefigurando las obras de Lorenzo Lotto o de otros artistas norteitalianos más alejados de la tradición florentina.

Un marco renacentista

La tabla tiene un marco⁴⁴ (figura 11) que puede considerarse como una auténtica escultura, mostrando la proximidad en la que se encontraban pintores, entalladores y escultores en la Italia del Quattrocento. Es un modelo surgido a finales del siglo XV, inspirándose probablemente en los tondos de los Della Robbia⁴⁵ con su repertorio de frutas y flores, si bien ya existían formas circulares enmarcadas en techos de madera y arcones, en los discos de parto y en espejos. Esta tipología gozará de un amplio éxito en área toscana⁴⁶, donde incluso arquitectos como Giuliano da Sangallo realizarán marcos para cuadros de pintores como Ghirlandaio o Botticelli⁴⁷. Los primeros ejemplos, fechables en la década de 1470, muestran guirnaldas de frutos y flores sujetos por cintas mientras que hacia el cambio del siglo las flores desaparecen progresivamente dejando su lugar a los frutos, tallados con más volumen y cuidado⁴⁸. Hacia 1500 aparece también un nuevo tipo de decoración con finos tallos vegetales acompañados por ovas y dardos o contarios, cuyo origen parece estar en la escultura contemporánea y de los que el ejemplo más famoso es seguramente el Tondo Doni (1506-1508) de Miguel Ángel, tallado por la familia Del Tasso⁴⁹ incorporando una serie de bustos llamados a tener gran fortuna en el arte florentino inmediatamente posterior⁵⁰.

El ejemplar que nos ocupa está profusamente moldurado comenzando desde el exterior por una franja de semicírculos, como si fueran los pétalos de una enorme flor, sigue un friso de rosetas insertas en círculos y unidas por haces de vegetación, una fila

⁴⁴ Mide 21,5 cm. de anchura y 11 cm. de profundidad.

⁴⁵ SABATELLI, F. Introduzione. En V.V.A.A. *La cornice italiana*. Milán, Electa. 1992, p. 11. Incluso en algunos de estos marcos quedan restos de policromía en hojas y frutas, lo que los acercaría aún más a los modelos de los Della Robbia.

⁴⁶ Para la evolución de los marcos en tondos vid. ZAMBRANO, P. Nascita e sviluppo della cornice dal primo rinascimento alle soglie del barocco. En V.V.A.A. *La cornice italiana*. Milán, Electa. 1992, pp. 17-65, especialmente las pp. 41-45. El final de esta tipología parece fechable en la cuarta década del siglo XVI con ejemplares de cartón piedra como el que enmarca una Virgen con Niño entre San Pablo y San Jerónimo de Marco Pino en la Pinacoteca Nazionale de Siena (p. 106). También puede consultarse el breve libro de PENNY, N. *A closer look. Frames*. Londres, National Gallery. 2010.

⁴⁷ Como el original de la Pala Bardi (Virgen en el trono con San Juan Bautista y San Juan Evangelista) de la Gemäldegalerie de Berlín (el marco actual es de 1978 vid. V.V.A.A. *Gemäldegalerie Berlin*. Berlín, Prestel. 2008, p. 122, ficha a cargo de WENIGER, M.) o el tondo con la Virgen con el Niño, San Juan y un ángel de la National Gallery de Londres. V.V.A.A. *La cornice italiana*. Milán, Electa. 1992, pp. 102 y 108.

⁴⁸ ZAMBRANO, P. 1992, op. cit. p. 41. Relaciona esta tendencia con algunas de las obras de Giovanni Della Robbia.

⁴⁹ Discípulos y colaboradores de Benedetto da Maiano, del que heredaron su taller de Via dei Servi en Florencia. ZAMBRANO, P. 1992, op. cit p. 43.

⁵⁰ Alcanzando incluso a Bolonia y Venecia. ZAMBRANO, P. 1992, op. cit p. 44.



Fig. 11. Luca Signorelli. Desposorios de la Virgen. Colección particular. Detalle del marco.

de ovas y dardos, una abultada guirnalda de frutas, con cintas que se cruzan en diagonal como si las sujetaran, y una fila de hojas de acanto, elementos en su mayor parte que aparecen en marcos florentinos del último cuarto del siglo XV. Sin embargo las rosetas son más inusuales, apareciendo en relieves de mármol y terracota y también en el ejemplar conservado en el Museo Civico de Piacenza enmarcando la Virgen adorando al Niño de Botticelli, que presenta un perfil similar al marco que nos ocupa y en el que aparecen unas rosetas parecidas, que se han relacionado con la actividad del taller de Giuliano da Maiano. En dicho marco aparecen también granadas y piñas sujetas por cintas ligeramente plisadas, con un relieve similar, marcado pero sin alcanzar el volumen del observable por ejemplo en el marco de la Virgen adorando al Niño del Sodoma, en la Pinacoteca Nazionale di Siena, obra del primer cuarto del siglo XVI⁵¹, por lo que una datación posible para el ejemplar que nos ocupa podría estar en la última década del siglo XV, tratándose de una obra realizada sin duda en Toscana.

La presencia de las rosetas alude sin duda a la belleza y las virtudes de la Virgen y también las frutas de la guirnalda aluden a su persona, las piñas y las granadas son símbolo de unidad y de fertilidad, puesto que de una sola fruta salen multitud de semillas, además el fruto del granado se identifica con la Iglesia que mantiene la unidad de todos sus fieles, como la granada sujeta sus granos, tal y como aparece en una de las obras más famosas del siglo XV florentino y que es precisamente un tondo, la denominada “Madonna del Magnificat”, de Sandro Botticelli en los Uffizi.

Lógicamente todos estos deseos se hacen extensibles a la pareja de esposos a las que evidentemente estaba destinado el cuadro, tal vez como regalo de bodas y para ello basta recordar el famoso Tondo Doni de Miguel Ángel. Su tamaño y forma indican que no es un cuadro de altar sino privado, pensado tal vez para presidir un dormitorio de una rica familia florentina de comienzos del s. XVI a la que se desea prosperidad y una larga descendencia. Es un tipo de marco dorado que parece inspirarse en los tondos de cerámica policromada del taller de los della Robbia, compartiendo con ellos incluso la presencia de la cinta en diagonal que sujeta la guirnalda,

⁵¹ V.V.A.A. 1992, op. cit. p. 104. donde se indica que el marco florentino no suele mostrar un relieve tan acusado como los ejemplares sieneses.

su enorme presencia física y el estar completamente dorado atraen inmediatamente la atención, por contraste, sobre la pintura, presentándose como un conjunto ideado coherentemente desde un primer momento y que no encuentra un similar en ninguna colección española.

Conclusiones

Después de lo expuesto puede concluirse que el tondo conservado en colección particular española es una obra de Luca Signorelli, en la que colaboró el taller, que permite estudiar el proceso creativo y la técnica pictórica del maestro así como su inventiva, haciendo gala de ese “espíritu que no está nunca satisfecho, un ojo que nunca está en reposo”⁵², al ser un tema que solo trató al parecer en otra ocasión, en la tabla de la National Gallery de Washington, sin repetir ninguna de las figuras. La obra presenta un marco datable en la última década del siglo XV, por lo que una fecha en torno a 1500-1510 parece la más adecuada para ubicar cronológicamente la composición, destinada a un ámbito doméstico y probablemente para conmemorar unos esponsales.

⁵² DE LA COSTE-MESSELIÈRE, M.G. op. cit. 1975, p. 6. El texto se refiere a los condenados en los frescos de Orvieto.