

Arte, religiosidad, política y renovatio humanista en el Quattrocento florentino. Reflexiones sobre la capilla del Palacio Medici-Riccardi

DIEGO SUÁREZ QUEVEDO

«In certo senso, Benozzo Gozzoli può considerarsi il più tipico artista-artigiano del primo Rinascimento fiorentino: per la sua capacità tecnica riconosciutagli dai contemporanei,... ed anche per l'accuratezza puntigliosa nella narrazione delle storie da visualizzare,... / La cappella, progettata per ricevere dall'esterno una fioca luce solo dai due oculi tutt'ora presenti in alto nella parete di fondo e in quella dietro l'altare, doveva risultare come uno scrigno prezioso e fascinoso scintillante nella penombra...».

Anna Padoa Rizzo ¹

Las dos citas reseñadas de esta autora italiana, a nuestro juicio certerísimas y clarificadoras, ponen de manifiesto el dominio técnico y la consumada cualidad narrativa de Benozzo Gozzoli que, de modo específico, nos van interesar en el presente trabajo, al tiempo que se señala el especial espacio en el que se inserta una de sus obras capitales: el ciclo de frescos que, en 1459-1460, realiza en la capilla u oratorio privado de la que entonces era la residencia por excelencia de la familia Medici en Florencia.

Ello nos ha permitido, en efecto, aludir, por un lado, a una parte esencial del contenido de la pequeña capilla —sus pinturas parietales— y, por otro al específico espacio de la construcción arquitectónica en sí, como su adecuado continente; es decir, los frescos en perfecta sintonía y concordancia, como iremos viendo, con un calculado y muy especial *locus* que, asimismo, analizaremos.

¹ Benozzo Gozzoli, Florencia, 1992, pp. 5 y 12.

LA CAPILLA MICHELOZZIANA

En la entonces vía Larga, uno de los ejes urbanos más importantes de la Florencia renacentista², Cosme de' Medici (1389-1464), apodado El Viejo —desde 1434, tras su exilio véneto, controlador efectivo de todos los resortes del poder anulando al hasta entonces dominador patriciado encabezado por los Albizzi, y finalmente nombrado *Pater Patriae* florentino³— se había hecho construir un palacio, según proyecto de Michelozzo, como residencia familiar primigenia, en los sentidos privado y oficial⁴; situada en el corazón de la ciudad, su ubicación quedaba relati-

² Hoy *via Cavour*, une el palacio con la *piazza San Marco* (obviamente con el convento e iglesia de los dominicos de homónima advocación), en sentido Norte; hacia el Sur, y conectando con *via de' Martelli*, se llega a las *piazze San Giovanni e del Duomo*, con la Catedral, el *Campanile* y el Baptisterio (ver esquema adjunto sobre la situación del palacio Medici-Riccardi).

³ «El gran mercante», como llamaban sus contemporáneos a Cosme el Viejo, maniobrando con enorme habilidad la política en general, tuvo a Florencia en sus manos durante treinta años. Aunque deseó un sencillo funeral obtuvo, en cambio, uno de gran solemnidad. Fue proclamado *Pater Patriae* y enterrado debajo del crucero de San Lorenzo, dentro de un pilar que simbolizaba cuanto de sólido y de fundamental había sido.

⁴ Es conocido hoy como palacio Medici-Riccardi, desde que en 1659 el inmueble fuera adquirido por el marqués Gabriello Riccardi, en compra a Fernando II de' Medici. Su significación es clave en la arquitectura civil *quattrocentista*. Salvo algunos elementos del siglo XVI y los añadidos *sei-settecenteschi* riccardianos, el edificio responde a las trazas, de 1444, del arquitecto Michelozzo di Bartolommeo Michelozzi (1396-1472), discípulo de Filippo Brunelleschi. El que Cosme el Viejo prefiriera el proyecto de Michelozzo en vez del correspondiente brunelleschiano, es algo puesto hoy en duda, al menos en lo que atañe a una real existencia de un proyecto al respecto del gran Filippo. Según Vasari, «avendo [Michelozzo] contratto amicitia con Cosimo Vecchio de' Medici et avendo molto dato opera alla architettura... Cosimo, cresciutogli lo amore, da che così bene se ne serviva, gli fece fare il modello della casa sua, la quale condusse egli a la perfezzione che ne' di di nostri si può vedere» (*Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani da Cimabue insino a' tempi nostri*, Florencia, 1550 (edición Torrentina); citamos por ed. Einaudi Tascabili, Turín, 1991, a cura di Luciano Bellori e Aldo Rossi, e presentazione di Giovanni Previtali, volume primo, p. 328; en adelante: Vasari, 1550), y que fue «Michelozzo tanto familiare di Cosimo de' Medici che conosciuto l'ingegno suo, gli fece fare il modello della sua casa e palazzo che è sul canto di via Larga,... parendogli che quello che aveva fatto (come si disse) Filippo di Ser Brunellesco fusse troppo sontuoso e magnifico e da recargli fra i suoi cittadini piuttosto invidia che grandezza e ornamento alla città o comodo a sé; per il che piaciotoli quello che Michelozzo aveva fatto...» (*Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Florencia, 1568 (edición Giuntina); citamos ed. Grandi Tascabili Economici/Newton, edizione integrale, i mammut/ 4: «Il primo fondamentale testo della storia dell' arte italiana», introduzione di Maurizio Marini, 3.^a ed., Roma, 1997, p. 362; en adelante: Vasari, 1568). El tópico acuñado al efecto deviene, pues, de la segunda edición de las *Vite* vasarianas. En cambio, sí cabe alegar una mayor acomodación a las exigencias del comitente por parte de Michelozzo, a su vez, muy en sintonía cultural, afectiva y aun de amistad con Cosme, sobre todo desde los trabajos para éste en San Marcos. Asimismo, se adecúa perfectamente la estructura palacial, con su solidez, sobriedad y proporcionada geometría, a la conocida prudencia de Cosme el Viejo, que nunca quiso rebasar su condición de *primus inter pares*, pero que no dejaba de señalar y puntualizar —este palacio es acaso su máxima expresión, en tal sentido— su condición de auténtico detentador del poder político y económico de la ciudad del Arno, eludiendo que su *dimora* familiar llegase a los niveles «da recargli fra i suoi cittadini piuttosto invidia che grandezza e ornamento per la città, o comodo a sé», en

vamente cercana al convento dominicano de San Marcos y en las inmediaciones de San Lorenzo, sin duda las dos instituciones religiosas florentinas más en relación con el mecenazgo mediceo.

La construcción del palacio se llevó a cabo básicamente durante el intervalo 1444-1452, completándose seguramente en algunos pormenores y en la adecuación de sus estancias durante los años sucesivos pero, en cualquier caso, sí estaban finalizadas las obras en 1460⁵, incluso en las dependencias interiores según testimonio de Filarete⁶.

El exterior del palacio, una severa mole pétreo que conforma un gran cubo, en sintonía plena, como hemos apuntado, con los ideales de su comitente Cosme el Viejo, pone a su vez de manifiesto —lo cual empieza a ser una constante en el *Quattrocento* florentino—, «la interdependencia entre el edificio y el oficio al que la construcción está destinada»⁷; es decir, la significación del palacio, a todos los niveles y como referente constante, en el medio urbano.

La señalada sobriedad externa, en cambio, está ausente del oratorio interior del palacio, donde sí sigue existiendo una interdependencia total, sin que haya posibilidad de separación, entre lo que es su arquitectura y los frescos de Gozzoli pintados en sus paredes. Aun contando con ideas e ideales del *Pater Patriae* —singularmente aspectos del diseño del pavimento, como comentaremos— en la conformación del auténtico microcosmos que es este oratorio, en general éste, y desde luego sus frescos, hemos de ponerlos en sintonía con Piero il Gottoso (1416-1469), hijo y heredero de Cosme el Viejo, que atiende, en todos los sentidos, a la comitencia de esta obra.

Con carácter absoluta y exclusivamente privado, el pequeño oratorio fue ideado y planteado para asumir un rol, cara a cualificados huéspedes o visitantes, de *dignitas* religiosa y palatina⁸, fundamentalmente, en lo que a su arquitectura se refiere,

términos del tratadista aretino, pero sí que el volumen del palacio con su calculada sobriedad geometrizable, fuera de obligada referencia para y en la ciudad. Respecto al palacio, sobre todo, ver: *Il Palazzo Medici-Riccardi a Firenze*, a cura di G. Cherubini e G. Fanelli, Florencia, 1990, y Santi. B.: *Palazzo Medici-Riccardi*, Florencia, 1997.

⁵ Al parecer, las condiciones y posibilidades de habitabilidad fueron consideradas suficientes para que, tras el verano de 1459, la familia al completo pasara a residir ya aquí, en su nuevo palacio de la vía Larga.

⁶ Filarete, Antonio Averlino, II: *Tratado de arquitectura*, ed. de Pilar Pedraza, Vitoria, 1990, Libro XXV, pp. 385-386; aquí se describe, bastante pormenorizadamente, el palacio ya construido, incluso en lo que se refiere a su interior (patio y varias dependencias de dos de sus plantas), con relación de sus decoraciones y mobiliario.

⁷ Garin, E.: «El hombre del Renacimiento», en *ibid*, Madrid, 1990, p. 16.

⁸ Respecto a la capilla del palacio Medici-Riccardi y sus pinturas, fundamentalmente, ver: Bargellini, P.: *Il concilio di Firenze e gli affreschi di Benozzo Gozzoli*, Florencia, 1961; Grote, A.: «Gozzoli's frescoes in the palazzo Medici-Riccardi. A hitherto unpublished letter», *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, XXVII (1964), pp. 321-322; Busignani, A.: *Benozzo: la Cappella Medici*, Florencia, 1965; Bertini Toesca, E.: *Benozzo Gozzoli: gli affreschi della Cappella Medicea*, Milán, 1969; Amaducci, A.: *La Cappella di palazzo Medici*, Bologna, 1977 y VV.AA.: *The chapel of the Magi. Benozzo Gozzoli's frescoes in the palazzo Medici-Riccardi, Florence*, ed. by C. Acidi Luchinat, Londres, 1994.

mediante un muy cuidado diseño de los elementos que la conforman, todos en calibrada integración e interacción recíproca a fin de conseguir el ámbito y efecto deseados. No se escatiman medios para su consecución, utilizándose materiales considerados nobles y apropiados, y dejándose libres o reservándose, en cambio, lo fundamental de las paredes para recibir pinturas al fresco.

El espacio de pequeñas dimensiones⁹, es concebido —y así se realiza— como un ambiente recoleto que invite a la oración íntima y reflexiva, con una semipeñumbra propicia en tal sentido, según las preferencias personales de Piero il Gottoso¹⁰. En efecto, además del acceso, originalmente a los pies del oratorio y frente al presbiterio, en el planteamiento primigenio sólo fueron dispuestos dos pequeños óculos como vanos que permitían iluminación desde el exterior, aún hoy existentes, uno frente al otro, sobre el citado acceso y en la pared de fondo del también mencionado presbiterio. A ambos lados de este último, dos diminutas sacristías (ver esquema-planta capilla) completan el pequeño pero precioso conjunto¹¹.

⁹ Contabilizando el presbiterio y sacristías (sin el vestíbulo; ver esquema-planta capilla), las dimensiones aproximadas de la capilla, son las siguientes: unos 8 metros de largo, unos 6 metros de ancho y unos 5,5 metros de alto. Acceso original a los pies, en eje con el presbiterio; acceso actual en el lado de la epístola (izquierda si estamos cara al presbiterio), y hacia los pies —de ahí la ruptura de los frescos en esa zona que, a su vez, interrumpe la continuidad narrativa del ciclo pictórico—, a consecuencia de las obras realizadas por el arquitecto Giovan Battista Foggini, entre los años 1699 y 1725, de ampliación del palacio para sus nuevos propietarios, la familia Riccardi, que, en esta parte, suponen la construcción de la actual escalera y la adecuación de su parte alta, o sea, del *piano nobile* de la construcción michelozziana, con la apertura de este nuevo acceso al oratorio.

¹⁰ Al respecto, ver: Gnocchi, L.: «Le preferenze artistiche di Piero di Cosimo de' Medici», *Artibus et historiae*, IX (1988), pp. 41-78. Ajena a ello no es, asimismo, Lucrezia Tornabuoni, esposa de Piero y madre de Lorenzo el Magnífico, mujer culta y partidaria de un sentido ético-estoico de la vida —y de su propio papel en ella— cortesana. También ha de relacionarse seguramente con la entonces señora de la casa, el que Benozzo Gozzoli dispusiera sobre el acceso primigenio a la capilla, en su lado externo a modo de anuncio de la advocación y condición del sacro lugar, en una especie de pequeño vestíbulo previo, «un espressivo Agnus Dei sacrificale, accovacciato con i candelabri bronzi, i sette sigilli, tovaglia e paliotto damascato» (Padoa Rizzo, A.: *Benozzo Gozzoli pittore fiorentino*, Florencia, 1972, p. 123 e *Idem: op. cit.*, 1992, p. 12); en otras palabras, «sulla cornice della porta originaria, in un riquadro, è dipinto con colori vivace e crudi un altare ricoperto di una tovaglia bianca a strisce rosse e verdi e sopra del velluto rosso damascato. Sull'altare dipinto posa il mistico agnello, avendo ai lati i sette candelabri e i sette sigilli» (Berti Toesca, E.: *op. cit.*, p. 6).

¹¹ Dichas sacristías, que cuentan con hermosas puertas de madera taraceada, pueden ser entendidas como ámbitos espaciales dispuestos a modo de prótesis u *oblatorium* y diaconicón que, de este modo, incidirían y potenciarían la religiosidad propia de la capilla, en su sentido litúrgico de oblación en tanto que lugar de celebración del sacrificio de la misa; esto parece estar en directa relación (ver nota anterior), con el *Agnus Dei* que, como anuncio del citado sentido ritual de sacrificio, se sitúa sobre el acceso primigenio al oratorio. Las señaladas estructuras y términos devienen del mundo paleocristiano, a propósito de las basílicas y, por lo mismo, de hondo contenido y significación litúrgicos en la catolicidad. Diaconicón o *diaconicum* era una sala o ábside lateral de la basílica paleocristiana, especie de sacristía donde se guardaban las ofrendas, en el lado opuesto a la prótesis. *Oblatorium* o prótesis de la basílica, era el ábside lateral dedicado a la bendición de las especies, o sea, del pan y del vino eucarísticos.

La construcción y adecuación de la capilla de nuestra atención aquí, parecen haber ido paralelas a las del *Scrittoio* de Piero il Gottoso, y ambas dos estancias, configuradas bajo sus designios y voluntad, eran contiguas en el *piano nobile* del palacio¹². El citado *Scrittoio*, auténtico *sancta sanctorum* intelectual y de disfrute estético de su dueño, guardaba —en el sentido de contener expositivamente— su importante colección¹³, fundamentalmente integrada por objetos artísticos, códices miniados y libros; entre estos últimos la presencia de los griegos era notoria. Dada su precaria salud, solía Piero recluírse a menudo aquí y así, a modo de retiro espiritual, contemplar y leer sus preciados y preciosos tesoros.

Este *Scrittoio*, hoy día inexistente, era un lugar de minúsculas dimensiones pero con una gran capacidad de sugestión, cuidadosa y exquisitamente concebido como continente de unos contenidos altamente estimados y valorados por su propietario; «era seguramente una estancia de unos cuatro metros por cinco, desprovista de ventanas, con revestimiento de madera taraceada, pinturas en perspectiva decorando las vitrinas y un suelo de terracota vidriada de Luca della Robbia. A este artista se le encargó también la ejecución del techo, una bóveda de cañón decorada con doce medallones en los que figuraban los meses del año¹⁴. Los vasos y las joyas se guardarían seguramente en vitrinas adornadas con labores de marquetería¹⁵.

¹² En el ángulo nordoccidental del palacio (ver el adjunto esquema-planta), casi como unidad autónoma de sentido y con significados propios, se situaban, junto a la capilla, los aposentos y el *Scrittoio* del ya —c. 1460— señor de la casa, Piero de' Medici, hijo de Cosme el Viejo.

¹³ Con las aportaciones de Cosme el Viejo, su padre y, sobre todo, las de su hijo, Lorenzo el Magnífico, es siempre resaltada la colección de Piero il Gottoso, su sensibilidad y afanes al respecto; constituye éste el núcleo embrionario de lo que luego será conocido como «Tesoro de los Medici». Invariablemente se resalta el que fuera Piero de' Medici el primer miembro de la familia en proponerse y plasmar un gabinete donde, para sí y los privilegiados huéspedes y visitantes, quedaran las piezas organizadas y expuestas (al respecto, ver: Tuena, F. M.-Mori, G.: *Il tesoro dei Medici. Collezionismo a Firenze dal'400 al'600*, Florencia, 1987; en relación con lo dicho, su primer apartado: «Nascita di una collezione», pp. 5-13).

¹⁴ Actualmente estos *tondi* forman parte de los fondos del londinense museo Victoria and Albert. Vasari se refiere a ello en los términos siguientes: «...il Magnifico Piero di Cosimo de' Medici, fra i primi che facessero lavorar a Luca [della Robbia] cose di terra colorite, gli fece fare tutta la volta in mezzo tondo d'uno scrittoio, nel palazzo edificato, ..., da Cosimo suo padre, con varie fantasie, et il pavimento similmente, che fu cosa singolare e molto utile per la state...» (Vasari, 1568, p. 291). Nada dice al respecto, en cambio, el escritor aretino en la primera edición de sus *Vite* (Vasari, 1550, apartado dedicado a Luca della Robbia, volume primo, pp. 232-235).

¹⁵ Massinelli, A. M.-Tuena, F.: *El tesoro de los Medici*, Madrid, 1992, p. 23. Se alude aquí, como fundamento a lo dicho, además del testimonio vasariano, que es «la imagen que podemos tener del gabinete [de Piero il Gottoso] a partir de las descripciones contemporáneas debidas a Filarete y al poeta Piero Parenti, que lo visitaron en 1456 y 1457». Según el paralelismo señalado entre Capilla y *Scrittoio*, nos hemos interesado por las fechas citadas, considerándolas tempranas, en todos los sentidos, para que estas dependencias del palacio mediceo estuvieran ya configuradas. La primera afirmación, Filarete y 1456, parece a todas luces errónea; la redacción del *Libro architettonico* por parte de Antonio Averlino, se data concordemente entre 1460 y 1464, siendo los datos que consigna sobre el florentino palacio Medici —entre los que ya alude a los frescos gozzolianos de su capilla, de 1459-1460— de su visita a Florencia en c. 1460 (Giordano, L.: «On Filarete's libro architettonico», en *Paper Palaces. The rise of the Renaissance*

Según todo lo expuesto, podemos concluir que, hacia mediados de 1459, cuando B. Gozzoli inicie la decoración pictórica, la capilla debía estar prácticamente concluida en todos sus aspectos constructivos y de adecuación interna. Se pretendía —y en todos los sentidos se consiguió— conformar un singularizado espacio, que se adecúa al gusto e ideales glosados en alguna fuente coetánea¹⁶.

architectural treatise. ed. by Vaughan Hart with Peter Hincks. Yale University Press, New Haven and London, 1998, pp. 52-54).

El segundo dato, en relación con el poeta Piero Parenti y 1457, resulta confuso y desconcertante. Ninguna noticia hemos conseguido averiguar de un poeta llamado Piero Parenti, que se adecúe al testimonio y fecha dados. Muy posteriores son los acontecimientos de la ciudad del Arno narrados por Piero Parenti en su crónica (Piero di Marco Parenti: *Storia fiorentina*, I, 1476-1478/ 1492-1496; a cura di Andrea Matucci, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, Studi e Testi, XXXIII. Florencia, 1994). Tampoco resultan válidas, en la intención aquí perseguida, las memorias que el padre del señalado historiador florentino, Marco Parenti, dejara escritas, pues se refieren a los años 1464-1467. De todos modos, ninguno de los Parenti mencionados fueron, que sepamos, poetas. Sobre el último citado, Marco, volveremos.

Por otro lado, y realmente para complicar más la cuestión, se ha dicho también que Piero il Gottoso fue «il primo in famiglia a pensare di riunire tutte le collezioni in un unico luogo: lo "Scrittoio"».

Il Filarete ricorda Piero come grande amante dell'arte dell'"edificare"; ma la malattia da cui gli deriva il soprannome lo costringeva all'immobilità, e questo forse lo spinse ad affezionarsi a oggetti più "maneggevoli" che non i palazzi...

Lo Scrittoio divenne così il luogo circoscritto in cui godere delle gioie dell'universo. Costruito intorno al 1455, era uno stanzino di venti metre quadrati con volta a botte e privo di finestre...» (Tuena, F. M.-Mori, G.: *op. cit.*, p. 7). Cuando menos, según aludiremos luego, se interpretan los datos de Filarete, añadiéndose otros —caso del año 1455— que no se justifican.

¹⁶ Es el caso de Filarete (*op. cit.*, Libro XXI, p. 349) que, disertando sobre una estancia que considera idónea de un hipotético palacio, se expresa así: «...de su adorno interior no quiero hablar, porque se puede comprender por su forma y aspecto. No hay duda de que era acorde con su belleza; y estaban pintadas historias excelentes y representaciones de hombres dignísimos y famosísimos, y no se había escatimado el oro y el azul ultramar en los lugares apropiados. Los pavimentos estaban hechos muy dignamente todos, con muchas y diversas clases de piedras formando mosaicos... que creo había sido hecha por un muy gran señor y un muy gran maestro, porque a mi entender no le faltaba nada. Hasta los marcos de las puertas y ventanas estaban hechos con enorme maestría y gasto... y las viguetas estaban trabajadas todas dignamente y con gran diligencia. ...y otras labores al modo antiguo, que era cosa estúpida, ...de modo que no parecía cosa hecha por manos humanas, sino que se mostraba increíble y maravillosa». Las sintonías con el oratorio mediceo son evidentes; es más, si interpretamos lo apuntado sobre «representaciones de hombres dignísimos y famosísimos», como la inclusión de retratos entre los personajes de la historia pintada, la similitud se acrecienta, ya que es lo hecho por Gozzoli —retratos y retratos de grupo— en los frescos de nuestro interés aquí, con un fin encomiástico claro, interpretando y desarrollando, al tiempo que se desborda y subvierte la idea, lo que desde inicios del *Quattrocento* era algo recomendable y reseñable en la pintura florentina, singularmente consagrado desde la práctica de Masaccio (*Sagra* y frescos de la capilla Brancacci, en el Carmine, 1424-1428) y codificado teóricamente por Alberti en su tratado *De pictura* (1435)/ *Della pittura* (1436): «...pues si en una historia se halla la faz de un hombre conocido, aunque haya a la vez otros muchos que sobresalgan eminentes, el rostro conocido se apodera de los ojos de todos los que miran» (citamos por la traducción anotada e ilustrada, bibliografía y análisis a cargo de J. Dols Rusiñol, Valencia, 1976. Libro III, p. 149); «Pues si en un quadro (*sic*) hallamos la cabeza de un hombre que conocemos, con todo nada atrae tanto la atención como el retrato conocido. ¡Tanta fuerza y poder tienen en sí las cosas enteramente parecidas al natural!» (citamos por la ed. facsimilar de Rejón de Silva de 1884, Murcia, 1980,

Siempre bajo diseños de Michelozzo, una exquisita combinación de mármoles polícromos embutidos conforman el solado de la capilla a modo de suntuosa alfombra, con una variada decoración geométrica. En el centro de este rico pavimento y netamente destacado, queda configurado un cuadrado cuya superficie interior es ocupada por dos círculos concéntricos, estrictamente inscrito el de mayor diámetro. En los cuatro espacios angulares internos que, a modo de enjutas, se generan, aparecen —blanco sobre rojo— otros tantos anillos con un gran diamante y una cinta —a manera de filacteria— en cuyo centro —y dentro del círculo del anillo— aparece la inscripción *SEMPER*. Se trata de una empresa y su mote respectivamente de Piero il Gottoso (Láminas 1 y 9).

La corona circular correspondiente, por su parte, queda ocupada por catorce¹⁷ variantes de otras tantas estrellas inscritas en circunferencias —fundamentalmente blanco sobre negro ahora— que, con el sentido cósmico-astrológico de una especial constelación de estrellas fijas, hay que vincular a la tradición hermética¹⁸ y en

Libro III, p. 256); «...pues si en una historia está presente la faz de un hombre conocido, aunque veamos al mismo tiempo otros realizados con eminente artificio, el rostro conocido captará los ojos de los espectadores, pues tanta gracia y fuerza tiene en sí lo que es tomado de la naturaleza» (citamos por *De la pintura y otros escritos sobre arte*, de Leon Battista Alberti. Introducción, traducción y notas de R. de la Villa, Madrid, 1999, p. 117).

¹⁷ Teniendo en cuenta, según reseñaremos, los paralelismos y las adecuaciones entre aspectos y niveles astrológicos y escolásticos, las catorce flores-estrellas de esta capilla medicea, bien podrían leerse como —o equipararse a— los dones corporales y del espíritu preconizados por los teólogos desde el siglo XIII: «Siete serán los dones del cuerpo y siete los del alma. Los dones del cuerpo son: la belleza, la agilidad, la fuerza, la libertad, la salud, la voluntad y la longevidad; y los siete del alma: la sabiduría, la amistad, la concordia, el honor, el poder, la seguridad y la alegría» (Mâle, É.: *El arte religioso del siglo XII al siglo XIII*, México, 1945 (reeds. 1952, 1966, 1982), pp. 78-79).

¹⁸ Con base en aspectos del pensamiento doctrinal helenístico que giraban en torno a la figura y hechos de *Hermes Trismegistus*, habíase ido configurando todo un *Corpus Hermeticus* que, desde reelaboraciones y aportaciones de círculos romanos, bizantinos, árabes y cristianos (caso del peculiar renacimiento hermético-astrológico auspiciado por la corte de Alfonso X el Sabio en Toledo, c. 1260), es asumido en la Italia *quattrocentista* —singularmente en Padua y Ferrara, en esta última en torno a la indiscutible figura del humanista Guarino Veronese que, en las décadas centrales del siglo XV, domina culturalmente en la corte estense (al respecto, ver: VV.AA.: *Le muse e il principe. Arte di corte nel Rinascimento padano*, Módena, 1991, vol. 2)— contándose, también, con la contribución trecentista al efecto, centrada en el aval petrarquesco. Se trataba básicamente de plantear un programa apoyado en datos y esquemas conceptuales, de los que las mencionadas estrellas —entendidas como fijas— constituyen importantes jalones del recorrido astral, pertenecientes al nivel teológico-astrológico que, asociando intenciones y virtudes del comitente al periplo hacia un nivel supremo, resulta ser éste en definitiva el motor y razón última de la obra, lo que a su vez revertía en proclamar la máxima nobleza del mecenazgo. Es, por tanto, una práctica de *mysteria* sólo perceptible *sibi et paucis*, en sus más hondos y ocultos sentidos y significados, para unos pocos doctos iniciados. No obstante comportaba, asimismo, otros niveles más cercanos y elementales de lectura, desde la decoración en sí, grata y placentera, hasta el sentido cientifista, en tanto que basado en diseños geométricos, y del prestigio, tal como estaba siendo valorada en numerosas cortes *quattrocentistas*, que llegó a adquirir esta concepción abstractivante de la ornamentación de cualificados interiores en base a la combinación de figuras geométricas sencillas —círculos, cuadrados, triángulos, etc.— entendidas como formas perfectas. (Respecto al pensamiento hermético, remitimos a la reciente edición española: *CORPUS Hermeticum y Asclepio*, ed. B. P. Copenhaver; traducción de J. Pórtulas y C. Serna, Madrid, 2000).

relación con el sol —estrella primigenia y punto clave del ciclo planteado— del techo del presbiterio, aquí cristianizado e identificado con el monograma de san Bernardino¹⁹ (Lámina 1). Respecto a esta capilla medicea, ello deviene al parecer, muy simplificado y *a posteriori*, de los complejos programas elaborados y discuti-

Coincidiendo con los grados de conocimiento preconizados por la propia escolástica, a saber, *in exterioribus, in interioribus* e *in superioribus*, quedaba planteada la divisibilidad del Universo en tres mundos, elemental, celeste e intelectual, en los que podía actuarse mediante un tipo específico de «magia», la «natural», la «celeste o matemática» y la «religiosa o ceremonial» (al respecto, ver: Dezzi Bardeschi, M.: «Sole in Leone. Leon Battista Alberti: astrología, cosmología y tradición hermética en la fachada de Santa Maria Novella», en *Leon Battista Alberti*, recopilación y traducción de Josep M. Rovira y Anna Muntada. Barcelona, 1988, pp. 123-175).

Especialmente interesante para nosotros aquí, resulta el hecho del interés de Cosme el Viejo por ese *Corpus Hermeticus* que, desde que llega en griego a sus manos en 1463, encarga traducir a Marsilio Ficino, aun antes que las obras de Platón, dando lugar al *Picatrix* que, a su vez, va a convertirse en referente del hermetismo posterior. A partir de éste, y también por otras vías y con variantes, pero con inspiración y base esencialmente en similares coordenadas herméticas, inscribirán su pensamiento cosmológico-astroológico en el siglo xvi, tanto Cornelio Agrippa en su *De occulta philosophia* ya escrita en 1510 y sólo publicada en 1533 (al respecto, ver: Yates, F. A.: *Giordano Bruno y la tradición hermética*, Barcelona, 1994, cap. VII: «El estudio de Cornelio Agrippa sobre la magia renacentista», pp. 156-171), como la importante reforma hermética planteada por Giordano Bruno, fundamentalmente en la Inglaterra isabelina de los primeros años de la década de 1580 y cifrada, más que nada, en su célebre *Cena delle cenere*, publicada en 1584 (al respecto, ver: Yates, F. A.: *op. cit.*, caps. XII, XIII, XIV y XV, pp. 239-335).

¹⁹ Círculo a modo de sol radiante y en su interior el IHS, en relación con san Bernardino de Siena (1380-1444), santo de gran predicamento en la segunda mitad del *Quattrocento*, iniciador y apóstol de la devoción al nombre de Jesús. En Florencia, hallamos también este monograma en el palazzo Vecchio sobre el acceso al mismo, en el exterior, desde la plaza de la Señoría, y en su interior, en el correspondiente a la Sala dei Gigli, seguramente consecuencia de las reestructuraciones acometidas por Michelozzo en el palacio.

Asume este monograma, desde coordenadas estrictamente cristianas, la relevancia e importancia otorgadas en el *Quattrocento* a la imagen del sol que, de este modo, queda equiparado a la segunda persona de la Trinidad, siendo la primera mucho más que el sol y, al tiempo, un Dios más oculto que el hombre debe tratar de encontrar, a pesar del lastre negativo al respecto de las imperfecciones humanas, que han de ser dominadas para hallar esa senda cuya meta es Dios, en sintonía con la filosofía de Nicolás de Cusa, fundamental en el contexto que aquí nos interesa (al respecto, ver: Wind, E.: «El Dios oculto» (pp. 211-226) y «Apéndice I: Nicolás de Cusa en Italia» (pp. 233-234), en *Misterios paganos del Renacimiento*, Madrid, 1998 y Pérez de Tudela Velasco, J.: *Historia de la filosofía moderna. De Cusa a Rousseau*, Madrid, 1998, cap. I: «El Dios oscuro y manifiesto: la filosofía de Nicolás de Cusa», pp. 21-58). En relación con el tema del sol, su cristianización y Cusa, ver: Gandillac, M. de: «Le rôle du Soleil dans la pensée de Nicolas de Cues» (pp. 341-361); Rammoux, C.: «Héliocentrisme et Christocentrisme (sur un texte du Cardinal de Bérulle)» (pp. 447-461) y Arnoldi, F. N.: «L'iconographie du soleil dans la Renaissance italienne» (pp. 519-538), en *Le Soleil à la Renaissance. Sciences et Mythes*. Travaux de l'Institut pour l'Étude de la Renaissance et de l'Humanisme, II, Colloque International tenu en avril 1963, Université Libre de Bruxelles. Bruselas-París, 1965 (Presses Universitaires de Bruxelles-Presses Universitaires de la France).

Una idea similar de planteamiento o ciclo astroológico, con el sol identificado con Apolo, y las musas como parte del periplo astral, es la del frontispicio de Franchinus Gafurius (*Practica musicae*, Milán, 1496), maestro de capilla en Santa Maria Maggiore de Bergamo (1483-84) y de la catedral de

dos c. 1439, en los que tuvo un papel de absoluta relevancia Leon Battista Alberti²⁰, por los círculos humanistas de la corte papal de Eugenio IV, sita en Santa Maria Novella, ocupados e interesados en crear un adecuado contexto cultural que fuera el

Milán en 1484, a quien seguramente corresponde el retrato de músico de Leonardo, anterior a 1485-87, de la pinacoteca Ambrosiana de Milán (al respecto, ver: Wind, E.: «Apéndice 6: Gafurius y la armonía de las esferas», en *op. cit.*, pp. 263-267 e ilustración n.º 20).

²⁰ La figura, inmensa en todos los sentidos, de Alberti es usualmente abordada desde criterios de racionalidad y pragmatismo que, en lo que al arte se refiere, son sin duda, tanto teórica como prácticamente, sus aportaciones fundamentales (una buena síntesis al respecto y reciente, en: Borsi, F. y S.: *Leon Battista Alberti*, Florencia, 1997; asimismo, ver: Tavernor, R.: *On Alberti and the art of building*, Yale University Press, 1998), pero que también da cabida a cuestiones astrológico-cabalísticas. «Fu comunque durante il concilio del 1439, finanziato dai Medici, che penetrarono decisamente a Firenze la tradizione ermetica e la filosofia neoplatonica; tanto è vero che Cosimo farà tradurre a Marsilio Ficino il *Corpus Hermeticus*.

In quegli anni era presente a Firenze anche Leon Battista Alberti (definito dal Landino “lui geòmetra, lui astrologo, lui musico”), amico di Paolo dal Pozzo Toscanelli (a cui dedicò le *Interconeeales*) e dal Brunelleschi (a cui dedicò nel 1435 il *De pictura*). Egli si era formato allo Studio padovano che seguiva, nell’insegnamento dell’astronomia, la tradizione di Pietro d’Abano riassunta nell’enciclopedia visiva del Palazzo della Ragione, aveva poi soggiornato presso la corte ferrarese, dove l’astromantica era da sempre praticata.

All’Alberti si deve il completamento della facciata di Santa Maria Novella: è un manifesto di cultura astrologica ed ermetica, progettato proprio nel periodo di quel concilio che si concluse con la riunificazione delle chiese latina e greca. La decorazione iniziata solo nel 1458, presenta tre ordini di fiori realizzati in mosaico. I fiori rimandano alla tradizione araba di Albumasar per cui le stelle possono essere rappresentate come “flores”. I tre ordini alludono alle tre epoche indicate da Gioacchino da Fiore (“Tempus legis, Tempus gratiae, Tempus amplioris gratiae”), per cui alla fioritura delle ortiche e delle rose sarebbe succeduta quella dei gigli, con la riunificazione delle due chiese, in un’epoca collocata nell’estate e con il Sole in Leone: immagine profetica a cui corrisponde la raffigurazione del Sole sul timpano della facciata di Santa Maria Novella.

Il rilievo dato all’immagine del Sole rimanda al particolare culto praticato all’epoca in alcuni circoli umanistici: durante gli anni del concilio, per esempio, viveva a Firenze il filosofo Gemisto Pletone, che ogni giorno rivolgeva una preghiera al Sole. Presso la casa del cardinale Bessarione, il filosofo teneva discussioni e “lezioni”, frequentate anche dall’Alberti.

Nel Palazzo Medici, lo studiolo del figlio di Cosimo, Piero, era ornato con una serie di tondi in terracota invetriata realizzati da Luca della Robbia tra il 1450 e il 1456. La camera andò distrutta durante i rifacimenti operati dopo l’acquisto del palazzo da parte dei Riccardi (1659) e i tondi sono conservati al Victoria and Albert Museum. Raffigurano la serie dei Mesi con i lavori dei campi e in alto è rappresentato il segno zodiacale. Sul bordo una fascia divisa in due orizzontalmente, a due colori, simboleggia le ore diurne e quelle notturne.

Un ciclo in cui lo Zodiaco è connesso con i Mesi, dunque con alcune particolarità nelle rappresentazione dei lavori dei campi ispirate dal trattato latino del Columella *De re rustica*, riscoperto da Poggio Bracciolini» (Mori, G.: *Arte e astrologia*, Florencia, 1998, pp. 25-26).

Además de la citada fachada de Santa Maria Novella, hay que poner también en relación con Alberti el templete, para la capilla Rucellai, del Santo Sepulcro de San Pancracio de Florencia, donde son asimismo claves las representaciones astrológicas de estrellas-flores, y, a su vez, ambas obras con el patrocinio y mecenazgo de Giovanni di Paolo Rucellai (1403-1481) —era la familia Rucellai la más importante del barrio de Santa Maria Novella—. Con todo el sentido de prestigio cultural y familiar, las construcciones citadas, junto con el palacio familiar y su Loggia de la *via della Vigna* —todas realizadas bajo diseños albertianos—, constituyen el fondo del posterior retrato (atribuido a Salviati) de este céle-

marco referencial idóneo al Concilio de las Iglesias, celebrado entonces en Florencia²¹; la propia fachada albertiana de la citada iglesia dominicana, también de realización posterior y con notorias simplificaciones, es quizá su más importante consecuencia, patente en el sol que ocupa su frontón de remate y en las estrellas fijas del friso de su entablamento.

En la capilla que nos ocupa coexisten, pues, ideas y motivos de la tradición hermética que, en decoraciones artísticas y bajo los planteamientos aludidos, tienden a desaparecer²² y los propios de la cultura emblemática que, por contra, irán adquiriendo cada vez mayor desarrollo e importancia para culminar, en lo que al Renacimiento se refiere, en el siglo XVI y en todos los contextos culturales europeos. Ambas cuestiones, por otra parte, podemos verlas como asociadas a los dos próceres entonces de la familia Medici: esa tradición hermética, que es un eco del pasado inmediato, vinculada a Cosme el Viejo y la emblemática, de impacto más directo y efectivo, a su hijo Piero que también propiciará la labor figurativa de Gozzoli que, a su vez, atiende y actualiza ideales caballerescos tardomedievales, de visualización más clara y contundente, sobre todo, en relación con la fama, prestigio e intereses político-culturales de la casa Medici²³.

bre banquero y mercante de la familia Rucellai, que era «amicissimo» de Alberti, a decir de Vasari (al respecto, ver: Cecchi, A.: «Francesco Salviati (attr.)/ Ritratto di Giovanni di Paolo Rucellai», cat. n.º 39, en *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*, a cura di Henry Millon e Vittorio Magnano Lampugnani, Milán, 1994, pp. 453-454).

²¹ Por tanto, resultaba importante la presencia de estas flores-estrellas en el pavimento de la capilla medicea, como referencia —una más, como auténtica cita-memoria— al Concilio de 1439, de cuyo contexto cultural devienen y como constatación del éxito político que supuso para Cosme el Viejo, el traslado de su sede desde Ferrara a Florencia.

²² Con posterioridad, más de siglo y medio después, en un contexto absolutamente diverso y en relación con los diagramas lullianos de Giordano Bruno, encontramos, que sepamos, planteamientos estrellados similares en *L'idea della architettura universale* (Venecia, 1615) de Vincenzo Scamozzi (al respecto, ver: Frascari, M.: «The mirror theatre of Vincenzo Scamozzi», en *Paper Palaces*, op. cit., pp. 247-260).

²³ Si viejos intereses y éxitos mediceos podemos verlos cifrados —diríamos que «constelados»—, como hemos señalado, en la abstracta decoración estelar del pavimento, los correspondientes a la cultura emblemática y la propia cabalgata de Benozzo, estarían más en relación con los nuevos horizontes de la casa Medici que, bajo auspicios de Piero il Gottoso y Lucrezia Tornabuoni, se «abre» ahora a una dimensión supraflorentina, que cristalizará en 1469 con el matrimonio de Lorenzo el Magnífico y Clarisa Orsini; la alianza con esta importante familia de gran prestigio y tradición —de casa solariega de raigambre en el Lazio y actividad política, social y religiosa en torno a Roma y la Silla de san Pedro— será una auténtica catapulta, a nivel de toda Italia, para los Medici. Se auna, así, en esta capilla del palacio familiar, toda la tradición medicea a los nuevos impulsos y horizontes de la propia casa; en otras palabras, se va atendiendo prioritariamente a los estímulos cortesanos, a los que la cultura en general y el arte en particular se plegarán fehacientemente, tal como sucederá en la Florencia de Lorenzo el Magnífico y posteriormente en las cortes del siglo XVI, superándose y haciéndose hincapié en que ya no es el príncipe un *primus inter pares*, como gustaba a Cosme el Viejo, sino precisamente un *primus sine paribus*.

El techo de la capilla, en la más genuina tradición florentina, es de madera dorada y coloreada en verde y rojo, con casetones y decoración de círculos y tramos rectangulares de lados menores cóncavos. En torno a lo que hace las veces de nave, o sea la capilla propiamente dicha sin el pequeño presbiterio, queda adosada en prácticamente todo su perímetro, una sillería de madera tallada y taraceada realizada, c. 1465, bajo diseños de Giuliano da Sangallo.

Dos pares de pilastras corintias, con estrías y capiteles dorados, dispuestas en ángulo diedro, marcan el acceso al cuadrangular presbiterio (Lámina 1), donde el diseño michelozziano se hace aún más elegante y precioso, singularmente en estos soportes y en su zócalo marmóreo polícromo que, como prolongación de la solería general, incluye también escudos mediceos, círculos con las consabidas bolas o besantes —ahora siete que posteriormente se reducirán a seis—, y los citados anillos con diamante con su mote *SEMPER* (Lámina 2). Presidía este presbiterio, en su momento, una tabla representando la Natividad de Filippo Lippi, una de las obras sentimentalmente más intensas del fraile-pintor carmelitano; ocupa hoy su lugar una copia *quattrocentesca*²⁴.

En general, de la severa magnificencia del palacio, en cuanto a su mobiliario y decoración, los inventarios mediceos pueden darnos una idea precisa²⁵; según éstos, en la capilla se hallaban: «“Una spergola d’ariento”, cioè un aspensorio; “un nostro Santo Fanciullo ignudo molto bello”; “tre palle damaschine straforate per perfumare”; “una tavoletta di Fiandra, dentro un San Girolamo opera di Maestro Giovanni da Bruggia”, che doveva essere Jan van Eyck²⁶» y, sobre la mesa de altar, el conocido como relicario del Libretto, una de las más preciadas posesiones con que se había hecho Piero il Gottoso²⁷. En todos los sentidos, el protagonismo figurativo del interior del oratorio era y es de los frescos parietales.

²⁴ La tabla que presidiera la capilla, obra de Filippo Lippi, se halla hoy en los Museos de Berlín (Dahlem, Gemäldegalerie); de cronología controvertida, es para algunos de los primeros años cuarenta del siglo xv, para otros datable c. 1450 o c. 1452 y para otros, en fin, correspondiente a la época en que Lippi laboraba en los frescos de la catedral de Prato (1452-1464) (sobre todo, ver: Marchini, G.: *Filippo Lippi*, Milán, 1975, n.º 50, p. 212). En la actualidad, ocupa su lugar en la capilla una copia, absolutamente fiel pero de modesta calidad, del pintor conocido como Pseudo Pier Francesco Fiorentino (Padoa Rizzo, A.: «Il percorso di Pier Francesco Fiorentino», *Commentari*, XXIV, n.º 3 (1973), pp. 154-175).

²⁵ Al respecto, y también en relación a los tapices flamencos que adornaban el interior del palacio —a los que aludiremos—, ver: Giannini, C.: «Vicende allestimenti patrimonio artistico in palazzo Medici-Riccardi», *Antichità Viva*, XXX, n.ºs 1-2 (1991), pp. 43-52.

²⁶ Berti Toesca, E.: *op. cit.*, p. 6.

²⁷ Obra de orfebrería francesa de la segunda mitad del siglo xiv, con reliquias varias de los instrumentos de la pasión de Cristo, fue complementado con una estructura exterior de forraje, en 1501, por el orfebre florentino Paolo di Giovanni Sogliani; forma parte hoy día de los fondos del museo de la catedral de Florencia (Preti, M.: *Museo dell’Opera del Duomo di Firenze*, Milán, 1988, pp. 45-46).

LAS PINTURAS DE BENOZZO GOZZOLI

Los frescos de este oratorio mediceo y su autor, Benozzo di Lese (Florenia: 1421-Pistoia: 1497), son ya mencionados tanto en el tratado de Filarete²⁸, escrito c. 1460-1464, como en las más antiguas fuentes *cinquecentescas*²⁹ y, desde luego, en las *Vite* de Giorgio Vasari que, no obstante, es sumamente parco en los datos que de esta obra apunta, limitándose a consignar: «Nel palazzo de' Medici fece in fresco la cappella con la storia de' Magi³⁰.» Sorprende un tanto la escasez de datos vasariana, en una obra como las *Vite* de patrocinio mediceo, pero resulta claro que a mediados del siglo XVI, con la oficialidad y vida privada de la corte florentina gravitando en torno a los palacios Vecchio y Pitti, no interesaba recordar ni ponderar en exceso el palacio de la vía Larga, íntimamente unido a aspectos negativos para la ciudad del gobierno de los Medici, singularmente los acaecidos entre la primera expulsión de 1494 y el asesinato del duque Alejandro en 1537 que, en cualquier caso, se referían a la rama familiar primigenia (usualmente conocida como de Cafaggiolo), la proveniente de Cosme el Viejo, extinguida precisamente con la muerte de Alejandro, y no a la del gran duque Cosme I (1519-1574), descendiente del hermano del anterior, Lorenzo de' Medici (1519-1574), o sea perteneciente a la denominada línea familiar de los *popolani*.

No pondera Vasari en exceso a Benozzo en el capítulo que dedica a su vida y obra, comenzando por señalar que, como pintor, «camina con le fatiche a la strada della virtù», aunque, tras mencionar que fuera discípulo del Beato Angelico, afirma que fue «a ragione amato da lui, e molto copioso negli animali, nelle prospettive, ne' paesi e negli ornamenti», pero a continuación añade que realizó «tanto lavoro nella età sua, che'è mostrò non essersi molto curato d'altri dilette; et ancora che e' non fusse molto eccellente a comparazione di molto che lo avanzarono di disegno, superò nientedimeno col tanto fare tutti gli altri della età sua, perchè in tanta moltitudine di opere gli vennero fatte pure delle buone»³¹.

Sí llega a reconocer el escritor aretino que fue «costui abbondante di figure e di ogni altra cosa ne' suoi lavori, e molto si diletto di fare scortar le figure di sotto in su:

²⁸ Filarete, Antonio Averlino, II: *op. cit.*, Libro XXV, p. 385, que, respecto a la capilla, nos dice: «...hay una capilla todo lo digna que conviene a las otras partes del palacio y también según merece la dignidad de la religión, máxime donde se celebra tan gran sacramento como es el del verdadero cuerpo y sangre de Cristo. Así que, ha adornado (se alude a Piero de' Medici) éste más que otros lugares con oro finísimo y azul ultramarino, y está pintado excelentemente por mano de un maestro florentino óptimo y bueno, llamado según he oído Benozzo».

²⁹ *Il libro di Antonio Billi*, c. 1516-1530 (ed. C. von Fabricz, Florenia, 1981) e *Il codice dell'Anonimo Magliabechiano*, c. 1542-1548 (ed. C. Frey, Berlín, 1892).

³⁰ Ello tanto en Vasari, 1550 (volumen primero, p. 403) como en Vasari, 1568 (p. 429).

³¹ *Ibid.*, 1550, p. 402; *Ibid.*, 1568, p. 428. Es precisamente en esta última edición vasariana, la Giuntina, donde, sin explicación alguna, el historiador aretino le denomina Benozzo Gozzoli, que es cómo hoy se le conoce en la historia del arte, cuando en la edición Torrentina era simplemente Benozzo.

celebrativo de la buenanueva del nacimiento de Cristo⁴³. No obstante lo dicho, en la pared izquierda del presbiterio, se incluye una vista de Florencia (Lámina 3), donde incluso parece intuirse la silueta del *campanile* de Santa Maria Novella, enclave primigenio del Concilio de 1439, que, con todas las connotaciones de ciudad religiosa, por aquella asamblea eclesiástica, y santa en el comentado contexto pictórico (ya Belén, ya Jerusalén), o mejor sacralizada plenamente de este modo, tiene aquí obviamente una presencia y un peso emblemáticos notorios. En los laterales, sobre las citadas puertas de las sacristías, sendos temas pastoriles que, acomodándose al relato evangélico sobre el Nacimiento, complementan lo figurado en el presbiterio.

De los datos suministrados por el propio pintor a Piero il Gottoso, que desde Careggi seguía los trabajos de la capilla, puede deducirse que fue en esta parte donde Benozzo comenzó a trabajar en el verano de 1459⁴⁴, quedando seguramente el presbiterio acabado como para poder celebrar la familia aquí, las festividades de la Natividad y Epifanía de 1459-1460. Un hermoso dibujo preparatorio con ángeles arrodillados y en pie, ha llegado a nosotros⁴⁵; constituye un testimonio gráfico «del modo di lavorare di Benozzo, ed'anche della equilibrata maturità del suo stile designativo in questa occasione, e quell'impegno verso la ricerca di un'elegante, classica, solennità quasi statuaria, che sottende l'elaborazione di questo ciclo di affreschi»⁴⁶.

A partir de este ápice de religiosidad del presbiterio, desarrolla Gozzoli el resto de su ciclo pictórico en coordenadas de estricto laicismo, constituyendo el tema un mero pretexto para plasmar un fastuoso y deslumbrante cortejo principesco, de significado emblemático-celebrativo de la familia Medici que, en esta

⁴³ Realmente se crea, incluyendo todos los detalles anecdóticos al efecto, un encantador *Presepio* con un idílico paisaje que, como en otros episodios de este ciclo de frescos, quiere remitir a los alrededores de Florencia; tiene un neto sentido doméstico —que haría las delicias de Contessina Bardi, esposa de Cosme el Viejo— donde aparecen, incluso, atareados ángeles jardineros y pintorescas construcciones que, en algún caso, como en la pared derecha recuerdan a la villa medicea de Careggi (Lámina 4). Por su parte, los ángeles adorantes (con nimbos dorados e inscripción: *ADORAMVS TE, GLORIFICAMVS TE*, del «Gloria» de la misa) y los que en pie cantan (sus nimbos reproducen el *GLORIA IN EXCELSIS DEO ET IN TERRA PAX HOMINIBUS BONAE VOLUNTATIS*, del mismo pasaje litúrgico), habría que ponerlos en sintonía, otra vez, con Lucrezia Tornabuoni, cuyos versos parecen traducir en palabras lo aquí pintado por Benozzo, o viceversa, es decir, fueron «impuestos». Publicados muy *a posteriori* (Lucrezia de' Medici: *Le Laudi*, Pistoia, 1900), tenían asimismo un alcance doméstico, aunque se aluda al resplandeciente sol: «Venite, alme celesti/ Su degli eterni cori./ Venite e fate feste/ Al Signor de' Signori»; «Venite, angioli santi/ E venite sonando/ Venite tutti quanti/ Gesù Cristo lodando/ E la gloria cantando/ Con dolce melodia» (p. 93); «Deh venitene, pastori/ A veder Gesù ch'è nato./ Nel presepio ignudo è nato/ Più de'l sole risplandente»; «O pastor venite via/ Il Signor a visitare/ Vo'sentisete cantare/ E vedrete il re di gloria» (p. 111) (Bargellini, P.: *La fiaba pittorica di Benozzo Gozzoli*. Florencia, 1946).

⁴⁴ Desde luego no antes del mes de mayo; según testimonio de Galeazzo Maria Sforza, entonces alojado en el palacio, que, en carta a su padre, precisa que estaban las paredes de la capilla sin pinturas.

⁴⁵ Se conserva actualmente en Harewood House.

⁴⁶ Padoa Rizzo. A.: *Benozzo Gozzoli*, 1992, *op. cit.*, n.º 29, p. 62.

cualificada estancia de su residencia palatina, afirma y proclama su poder y liderazgo en Florencia, fundamentalmente con intenciones político-dinásticas. De este modo, en el conjunto de la capilla se aúnan lo sacro y lo profano, como frecuentemente sucede en la plástica del *Quattrocento*, para plantear y plasmar un *continuum* narrativo que, de modo prácticamente seguro, estaba concluido en octubre de 1461⁴⁷.

Dentro de lo que es la evolución política de Florencia como ciudad-estado, estos frescos ponen en evidencia, teniendo en cuenta que son pinturas para un espacio religioso, cómo «los gobernantes del Renacimiento al igual que los artistas y los hombres de letras contemporáneos, se liberaron de los límites que les había impuesto el mundo medieval»; los primeros «se dedicaron más a la persecución de sus fines, ...se volvieron más atentos al valor de la propaganda política y al ceremonial público y cortesano»⁴⁸. Al tiempo, significan un hito en el devenir de la pintura florentina del siglo xv, constituyendo el más conspicuo precedente de las crónicas social-urbanas ghirlandaiescas de fin de siglo, como son los frescos de las capillas Sassetti (Santa Trinita) y Tornabuoni (Santa Maria Novella).

En el hecho de que se plantee una cabalgata de los Reyes Magos, de figuración marcadamente cortesano-teatral, no sólo debemos tener en cuenta «l'”armeggeria” tenuta in onore del papa senese Pio II (1459)» a partir de la cual, precisamente, fue representado por Gozzoli en estos frescos el joven Lorenzo el Magnífico, tal y como en ella había intervenido, «con la ricca veste di cavaliere in arcioni a un cavallo bianco»⁴⁹, sino también, y a nuestro entender más importante, hay que considerar la directa sugestión que, en la propia Florencia, en los comitentes y en el pintor, hubo de tener un cortejo de los Magos, real y circulando por las calles de la ciudad en 1454⁵⁰; este tipo de suntuosas y, nunca mejor dicho, escénicas cabalgatas tienen

⁴⁷ *Ibid.*, p. 13. Cuando Benozzo Gozzoli estipula el contrato (23 de octubre de 1461) para realizar la tabla del altar de la *Compagnia della Purificazione*, con sede en el convento florentino de San Marcos, el ciclo de frescos debía estar ya concluido. Son varios los testimonios que confirman las presiones de los Medici, que también ejercían el patronazgo de la citada *Compagnia*, para que el pintor se dedicase exclusivamente a su trabajo en el palacio; por tanto, el hacerse cargo de esta nueva obra, ligada a igual comitencia, debe significar que la otra estaba concluida.

⁴⁸ Law, J.: «El príncipe del Renacimiento», en *El hombre del Renacimiento*, *op. cit.*, p. 40.

⁴⁹ Santi, B.: *op. cit.*, p. 23.

⁵⁰ Pérez Higuera, T.: *La Navidad en el arte medieval*, Madrid, 1997: En 1336, «los dominicos de Milán organizaron para el 6 de enero un desfile/ cortejo desde Sta. M^a delle Grazie hasta la iglesia de San Lorenzo. Estaba formado por los reyes a caballo, numerosos servidores, animales de carga... Ante la fachada de San Lorenzo estaban Herodes esperando, rodeado de escribas. Los Magos se detenían y le interrogaban sobre el Mesías. Luego la procesión continuaba hasta la iglesia de Sant'Eustorgio, donde, junto al altar, se había preparado un pesebre... La fiesta tuvo tanto éxito que desde entonces se celebraba todos los años. También consta que defiles similares tenían lugar en otras ciudades italianas: en Padua en 1417 y en Florencia en 1454» (pp. 162-163). También se refiere esta autora a un eco español al efecto, día de la Epifanía de 1462, según la crónica del condestable don Miguel L. de Iranzo (pp. 163-164).

cosa difficile e faticosa nella pittura»³². Pondera los frescos que realizara, entre 1468 y 1484, en el Camposanto de Pisa³³ y añade en la edición definitiva de 1568, un juicio positivo de Benozzo como retratista del natural³⁴, que, dado el «buen ojo» y atinado juicio crítico de Vasari, casi hubiera sido impensable que no lo plasmara.

Si bien es cierto que Vasari en sus *Vite* estudia y analiza la vida y obra de los principales artistas italianos, agrupándolos por *maniere* o estilos con idea de remarcar el fenómeno de la recuperación de la *buona maniera*, esto es del «renacer» *all'antico* y, en este sentido, como integrante de la *seconda maniera* vasariana —el *Quattrocento*—, Gozzoli, con su acendrada libertad y maestría para amalgamar con el nuevo lenguaje figurativo renacentista, aspectos del sistema preexistente, esto es del gótico internacional, se aviene mal a los planteamientos del escritor aretino; de todos modos algunos juicios de éste sobre el pintor, resultan un tanto restrictivos. Actualmente, superados los mencionados prejuicios vasarianos, es considerado Benozzo Gozzoli, dentro de la plástica florentina *quattrocentista*, como un artista de una gran capacidad técnica, ya reconocida por sus contemporáneos y, al parecer, dato importante en su elección, por parte de los Medici, para realizar los frescos de nuestro interés aquí³⁵. Técnica indisolublemente unida a una más que relevante versatilidad y a un notorio empeño en varias de las disciplinas del diseño³⁶: pintor sobre tabla y al fresco, escultor y miniaturista, llegando incluso a realizar diseños para bordados³⁷.

Este somero y apurado perfil valorativo del pintor *quattrocentista*³⁸, es de tener en cuenta, sin olvidar ese dominio de la narración plástica, ya señalado, así como un exquisito y consumado acabado de las formas que, aunque pudo tomar de su maestro Angelico, hay que ponerlo en relación, también, con su contacto y

³² *Ibid.*, 1550, p. 403; este juicio es omitido en la ed. Giuntina de 1568.

³³ *Ibid.*, 1550 (p. 404) y 1568 (p. 429): «dimostro Benozzo in questo lavoro un animo più che invito (Vasari, 1550) grande (Vasari, 1568), perchè dove sí grande impresa arebbe giustamente fatto paura a una legione di pittori, egli solo la fece tutta e la condusse a perfezione».

³⁴ *Ibid.*, 1568, p. 429: «Sono in tutta questa opera sparsi infiniti ritratti di naturale... Nella storia dunque la regina Saba va a Salomone è ritratato Marsilio Ficino fra certi prelati, l'Argiropolo dottissimo greco e Battista Platina, il quale aveva prima ritratato in Roma, et egli steso sopra un cavallo, nella figura d'un vecchiotto raso con una beretta nera...», que, en los casos de Ficino y del propio autorretrato, coincide con lo hecho en los frescos de la capilla medicea que aquí nos ocupa. Mencionados estos frescos pisanos ya en el *Libro di Antonio Billi* y en el *Anonimo Magliabechiano*, sufrieron graves daños en los bombardeos de 1944.

³⁵ Son, en general, las obras de Gozzoli, como se ha señalado, un «lavoro di ottima qualità artigianale», que «ancora Lorenzo il Magnifico mostra di considerare questo aspetto il più importante per un'opera d'arte» (Gilbert, C.: *L'arte del Quattrocento nelle testimonianze coeve*, Florencia-Viena, 1988, p. 150).

³⁶ *Disegno, leit-motiv* de la pintura florentina, es justo el aspecto que a Vasari le cuesta reconocer en Benozzo.

³⁷ Padoa Rizzo, A.: *Benozzo Gozzoli*, 1992, *op. cit.*, p. 5.

³⁸ Al respecto, y como una de las más recientes monografías sobre el pintor, ver: Cole Ahl, D.: *Benozzo Gozzoli*. Yale University Press, New Haven and London, 1996.

aprendizaje, de todos modos mediante una reelaboración personal, con Lorenzo Ghiberti, en cuyas Puertas del Paraíso del baptisterio florentino trabajara Gozzoli³⁹.

El pequeño presbiterio y la tabla que en él asume funciones de retablo, como hemos señalado, constituyen el punto focal de toda la capilla; ambos son, asimismo, hitos fundamentales en el planteamiento y disposición (ver esquema-alzado presbiterio) de la decoración de Gozzoli: una deslumbrante y singular cabalgata con los tres Reyes Magos y sus séquitos que de aquí parten y, tras recorrer todas las paredes de la capilla, aquí concluye⁴⁰. En este sentido, el presbiterio como *sancta sanctorum* de este espacio religioso y el tema planteado en la tabla-retablo, son claves; así, el primero queda bajo el citado monograma radiante de Cristo, dispuesto en su techo en sustitución de la estrella que guiara a los Magos, que, asimismo, cobija a la Natividad⁴¹ desde la que se inicia y a la que se dirige todo el cortejo. Natividad —en realidad adoración de la Virgen al Niño recién nacido— que acontece en un intrincado e inaccesible bosque, que alude a la búsqueda de la soledad —una suerte de simbólico enclave eremítico— y, desde luego, en precisa conexión con la concreción de la propia capilla como lugar recoleto, silencioso y cerrado en sí mismo, donde, en la semipenumbra ambiental, puede hallarse el anhelado recogimiento espiritual⁴².

Como corresponde a la religiosidad del lugar —su sentido y condición son anunciados ya por el aludido Agnus Dei del vestíbulo de acceso, planteado a modo de diminuto atrio— las tres paredes del presbiterio son pintadas por Gozzoli con temática sacra fundamentalmente: ángeles en volandas sobre diáfanos celajes, otros de rodillas adorantes y otros en pie que entonan cánticos, todos dando testimonio

³⁹ Al respecto, ver: Ciardi Dupré, M. C.: «Sulle collaborazioni di Benozzo alla Porta del Paradiso», *Antichità Viva*, VI, n.º 6 (1967), pp. 60-73. e *Idem*: «La porta del Paradiso. I collaboratori. Benozzo Gozzoli», en *Lorenzo Ghiberti. Materia e ragionamenti*, catálogo exposición de igual título, Florencia, 1978, pp. 275-322. Asimismo, ver: Padoa Rizzo, A.: *Benozzo Gozzoli...*, 1972, *op. cit.*, pp. 20-21 y 101, e *Idem*: *Benozzo Gozzoli*, 1992, *op. cit.*, cat. 7, pp. 30-31.

⁴⁰ Destacando los principales aspectos artísticos de estos frescos, planteados como un *continuum* narrativo mediante el que queda circuida, en todos los sentidos, esta capilla, ya hemos tratado en comunicación presentada y leída en el VIII Congreso Nacional de Italianistas Españoles: «La narrativa italiana» (Granada, 30 de septiembre-2 de octubre de 1998), con el título: «*Il Corteo dei Magi* de Benozzo Gozzoli en la *Cappella di Palazzo Medici* (Florencia), o una *narratio continua* pictórica del *Quattrocento*», de próxima publicación en las *Actas* de dicho congreso.

⁴¹ *Realmente una Adoración del Niño-Trinidad*; es decir, la Virgen adora a su hijo (segunda persona de la Trinidad), en presencia de san Bernardo, según la visión de santa Brígida, en clara alusión al misterio de la concepción virginal de María. Es incorporada la figura de san Juan Bautista niño, precursor de Cristo y patrono de Florencia, y se omite, en cambio, la figura de san José padre humano de Jesús, que es sustituido por el Padre Eterno (primera persona de la Trinidad) que, entre querubines aparece enviando al Espíritu Santo (tercera persona de la Trinidad). Es de recordar aquí, cómo en la Epifanía de Gentile da Fabriano (1423, Uffizi), un radiante sol se sitúa sobre las cabezas de la Virgen, el Niño y san José.

⁴² Idea muy en relación, de nuevo, con el austero sentido devocional de Lucrezia Tornabuoni, esposa de Piero il Gottoso.

un importante precedente en Milán (1336), y tuvieron lugar asimismo en alguna otra ciudad italiana⁵¹.

Pero sin duda, una de las razones de mayor peso específico respecto al tema de la Epifanía y su elección, es que ya *per se* era a la sazón en Florencia de marcada y fuerte impronta medicea. En efecto, con todas las connotaciones religioso-sociales que ello conllevaba en la época, era ya tradicional la profunda vinculación de la familia Medici a la *Compagnia dei Magi*⁵², una de las más importantes confraternidades de la Florencia *quattrocentesca*, con sede en el convento de San Marcos donde, cada año, se celebraba la festividad correspondiente con notoria suntuosidad. En este cenobio precisamente, Cosme el Viejo disponía de una celda, singular estancia de retiro del *Pater Patriae*, decorada al fresco con este tema de la Epifanía que, dentro del ciclo aquí plasmado por Angelico, había sido dirigida, y en parte ejecutada, por su discípulo Benozzo Gozzoli⁵³, siendo entonces prior de los dominicos de esta institución Antonio Pierozzi⁵⁴ que, ya como obispo de Florencia en 1459,

⁵¹ Mâle, É.: *L'art religieux de la fin du moyen âge en France. Étude sur l'iconographie du moyen âge et sur ses sources d'inspiration*, París, 1995 (1.^a ed., 1908; reeds. 1948 y 1969), pp. 69-70: «Au X^{IV}e. siècle, en Italie, l'histoire des Mages ne se jouait pas seulement dans l'église, elle se jouait aussi en plein air. Le 6 janvier 1336 les Dominicains de Milan organisèrent un magnifique cortège des Rois Mages. Pendant que les cloches sonnaient à toute volée, la cavalcade, partie de Sainte-Marie-des-Grâces, se dirigea au son des trompettes vers l'église Saint-Laurent. La foule admirait au passage les rois à cheval, leurs nombreux serviteurs, les mulets qui portaient les bagages, enfin divers animaux de l'Orient. Devant Saint-Laurent, Hérode était assis entouré de ses scribes; les Mages s'arrêtèrent et il les interrogea sur ce roi des Juifs qui venait de naître. Le cortège reprit sa marche et arriva à l'église Saint-Eustorge; près de l'autel une crèche avait été préparée et c'est là que les rois vinrent offrir leurs présents à l'Enfant. Puis les rois semblèrent s'endormir d'un profond sommeil; un ange parut alors et leur ordonna de repartir; il les avertit en même temps de ne pas repasser par Saint-Laurent, mais de suivre la rue de la Porte-Romaine. Cette fête plut tellement au peuple de Milan, qu'il fut décidé qu'on la célébrerait chaque année.

Or, il y a dans l'église Saint-Eustorge de Milan un bas-relief, qui porte la date de 1347, et qui reproduit cette fameuse cavalcade des Mages... On célébra dans d'autres villes d'Italie des fêtes semblables. En 1417, il y eut à Padoue une cavalcade des Rois Mages. En 1454, le jour de la fête de saint Jean-Baptiste, on pût voir, dans les rues de Florence, les Rois Mages suivis de plus de deux cents cavaliers. Quelques années après, il y eut une nouvelle cavalcade des Rois Mages; c'était le plus magnifique cortège qu'on pût imaginer; aussi la cité toute entière, nous dit Machiavel, avait-elle travaillé pendant plusieurs mois à le préparer». Las fuentes aquí utilizadas y citadas por este autor francés, son: tomo XII, p. 1018, de Muratori, L. A.: *Rerum italicorum scriptores*, Milán, 1723-1751, 28 vols. y Ancona, A. d': *Origini del teatro italiano*, Florencia, 1877, tomo I, pp. 229 y ss. Es de tener en cuenta, asimismo, del último de los autores citados, su *Sacre rappresentazioni dei secoli XIV, XV et XVI*, Florencia, 1872, 3 vols.

⁵² Respecto a esta confraternidad florentina, ver: Hatfield, R.: «The Compagnia dei Magi», *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, XXXIII (1970), pp. 107-161.

⁵³ Globalmente, este ciclo de frescos de Angelico en San Marcos, fue realizado entre 1437 y 1445.

⁵⁴ Precisamente encabezaba este obispo dominico la delegación florentina —léase medicea—, que asistió en Roma a los actos celebrativos que festejaron la elección del papa Pío II, Enea Silvio Piccolomini (pontificado: 1459-1464). Además de la mediación del primero, son de tener en cuenta en relación con el encargo a Gozzoli de los frescos de la capilla medicea, la fama y prestigio de que ya gozaba, precisamente *come ottimo maestro «in muro»*, confirmados en los frescos recién concluidos por el artista en la capilla Albertoni de Santa Maria Aracoeli de Roma; el que Fra Filippo Lippi, de todos modos siempre

debió mediar ante los Medici para el encargo a Gozzoli de los frescos de su capilla palatina.

Las relativas sencillez y modestia del cortejo de los Magos en la celda de Cosme el Viejo en San Marcos, contrastan con la brillantez, colorido y riqueza del homónimo de la capilla del nuevo palacio de la vía Larga, ejecutado con los materiales más preciosos y costosos, como el propio oratorio en su dimensión arquitectónica, en pro de esa componente político-encomiástica señalada, casi una exigencia de los Medici que, de este modo, «obligan» al pintor a realizar una «moderna» orquestación de todo el conjunto, superando las limitaciones medievales, como también hemos apuntado, que aún condicionaban estas decoraciones en los espacios religiosos.

El rico y brillante colorido de estos frescos, en un todo donde domina el dibujo⁵⁵, con abundancia de oros, tanto en las vestimentas cortesanas como en los nimbos de los ángeles, todo en rima y consonancia con el colorido y dorado de las estructuras arquitectónicas de la propia capilla, ha sido puesta en relación —la idea resulta altamente sugerente— con los suntuosos tapices flamencos con que la familia adornaba diversas estancias de su palacio de la vía Larga. El colorido y riqueza de elementos de los frescos avalan esta asimilación, así como la profundización, por parte de Benozzo, en su interés por la retratística —retratos del natural, plenamente icásticos, como comentaremos—, en lo que, también, el pintor adelanta un dato que va a ser importante y de primer orden, en el desarrollo de la pintura florentina de la segunda mitad del *Quattrocento*⁵⁶. Esta riqueza colorística haría aun más deslumbrante el suntuoso cortejo, con muchos de sus elementos titilando a luz oscilante de los cirios, en la semipenumbra del pequeño oratorio. La reciente restauración de estos frescos⁵⁷, les ha devuelto todo su esplendor, recuperando singularmente toda la intensidad de su cromatismo original.

Habiendo aludido a las pinturas del presbiterio y sobre los accesos a las sacristías, nos resta hacerlo sobre las plasmadas en las tres paredes restantes de la capilla que, sin solución de continuidad configuran un muy especial *corteo dei Magi*, que

más problemático que Gozzoli para una obra que implicaba una serie de exigencias por parte de los comitentes, se hallaba enteramente ocupado en Prato, realizando los frescos de la capilla mayor de su catedral y, en fin, el hecho de que Angelico había muerto en 1455.

⁵⁵ No podía ser de otro modo en el mundo plástico florentino del Renacimiento. Ciertamente sentido geometrizable de algunas formas, que se han señalado y puesto en relación con Piero della Francesca, contribuyen, y están en función de, a esa clásica solemnidad casi estatuaría señalada.

⁵⁶ Al respecto, ver: Padoa Rizzo, A.: *Benozzo Gozzoli*, 1992, *op. cit.*, p. 12. Sobre esta idea, referida a Piero della Francesca integrando en su pintura, entendida como un constante proceso de investigación, la atención flamenca a la realidad, ya hemos tratado en un trabajo anterior (Suárez Quevedo, D.: «Reflexiones sobre Piero della Francesca. "L'attenzione fiammingha alla realtà" como parte integrante del proceso investigador pierfrancescano», *Actas*, VI Congreso Nacional de Italianistas Españoles (Madrid, 1994), pp. 309-318).

⁵⁷ Acometida la restauración en los primeros años de la década de 1990, fue acompañada de análisis y estudios especializados, que han evidenciado, asegurándolo al tiempo, su buen estado de conservación.

aglutina varios significados y connotaciones, es decir, varios posibles «mensajes» a los escasos, pero muy cualificados, espectadores de los mismos; no hay que perder de vista el carácter privado del oratorio, pero que sí verían —y de hecho vieron, como señalaremos— determinados invitados de la familia que, desde la óptica política y de la fama de la casa Medici, eran los adecuados y buscados «receptores».

Son varios, por tanto, los niveles de análisis y de diversa índole, también, los comentarios que sobre este cortejo han de hacerse. Cortejo que, insistimos una vez más, queda formal y narrativamente planteado como un todo continuo en torno a la capilla⁵⁸, pero que, sobre todo para su estudio, podemos subdividir en tres partes o episodios fundamentales que, a su vez, se corresponden con los tres lados restantes del oratorio. Colacados cara al presbiterio, la pared izquierda, o cabeza de la cabalgata, cuyo protagonista principal es el Rey Mago de mayor edad (Lámina 5); la pared de los pies del oratorio, con el de edad intermedia (Lámina 9) y la pared derecha con el rey más joven (Lámina 11); en todos los casos, con sus respectivos séquitos.

En el planteamiento de cada elemento y en el conjunto de estos frescos, Benozzo Gozzoli se nos muestra como un consumado maestro que, atento a un sentido cortésano de riqueza y refinamiento, y siempre con un gran decorativismo, sabe atender al tiempo a una intención celebrativa y a un cierto gusto naturalístico, incluyendo retratos fidedignos y reconocibles, insertos en un contexto idealizado, pero que también incluye algún toque verista convenientemente transfigurado. Todo está pensado y dispuesto como elementos integrantes de una calculada escenificación, en la que se introducen actores reales; con ello el pintor se adelanta, de algún modo, a determinados presupuestos que, poco después, informarán a buena parte de la pintura florentina: anecdotismo descriptivo de los detalles, composiciones con abundancia de figuras y el insistir en referencias a personajes reales representados como actores, dispuestos en grupos a modo de retrato colectivo, así como el abandono o desinterés por investigaciones perspectivicas y de relación entre espacio real y espacio pictórico, que habían sido decisivos hasta entonces.

Desde el punto de vista temático, y por tanto clave en la narración plástica, hay que aludir en primer lugar, sin duda, a la celebración-homenaje que estos frescos suponen de un hecho histórico acaecido veinte años antes: el Concilio florentino de 1439, conocido como de las tres Iglesias⁵⁹, que la hábil diplomacia de Cosme el Viejo había logrado trasladar desde su sede originaria en Ferrara, donde iniciara sus

⁵⁸ Desde el punto de vista compositivo, se ha dicho que esta narración gozzoliana queda pautada mediante una peculiar y flexible simetría, rigurosa, desde los presupuestos geométricos del arte del *disegno*, unas veces, y otras, libre y vital con un cierto sentido organicista (p. 53); al tiempo, queda articulada —actuando como ejes los delgados y rectilíneos troncos de determinados árboles— a intervalos dados por proporciones musicales: 2/3/4; esto es, «división de la octava, 1/2, en quinta y en cuarta, 2/3 y 3/4». De ello resultan cuatro unidades en anchura y tres en altura (p. 90) (Bouleau, Ch.: *Tramas. La geometría secreta de los pintores*, Madrid, 1996).

⁵⁹ Se pretendía la unificación de la Iglesia latina y las orientales (ortodoxa y armenia). En esta idea, y siendo precisamente Cusa el protagonista, remitimos sobre todo a: Vasoli, C.: "L'ecumenismo di Niccolò Cusano". *Archivio di Filosofia*, núm. 3 (1964), pp. 9-51, y a la reciente edición: Cusa, N. de: *La paz de la fe. Carta a Juan de Segovia*. Estudio preliminar, traducción y notas de V. Sanz Santacruz. Madrid, 1999.

sesiones el año anterior, a Florencia⁶⁰. Este éxito mediceo había hecho de la ciudad del Arno un auténtico centro político-espiritual, con el papa Eugenio IV asentado en Santa Maria Novella durante prácticamente todo su exilio romano (1434-1443) y las estancias al efecto (de Ferrara pasaron asimismo a Florencia) de Juan VIII Paleólogo (emperador bizantino: 1425-1448) y del venerable José patriarca de Constantinopla⁶¹; obviamente, los Medici actuaban como privilegiados anfitriones, en nombre propio y de la ciudad, de tan ilustres huéspedes⁶².

Esta instrumentalización medicea del tema queda corroborada iconográficamente en numerosos integrantes del cortejo, comenzando por las figuras de los tres Reyes Magos que, en orden de edad, son esfigiados respectivamente como los citados patriarca y emperador, siendo el más joven el futuro Lorenzo el Magnífico, hijo y heredero de Piero il Gottoso, entonces auténtico cabeza de familia, y nieto de Cosme el Viejo; cada uno de ellos con un rol sobresaliente en los respectivos séquito y pared. Pintor y comitentes harían uso del recuerdo que, a buen seguro tendrían, de lo que había sido la fastuosa entrada en Florencia, unos veinte años atrás, de los mencionados emperador y patriarca, cuyos lujosos y orientalizantes cortejos resultaron verdaderamente impactantes en la ciudad. Mediante tejidos de ricos brocados, turbantes y algunos gorros presuntamente orientales, se pretende dar un toque exóticamente bizantinizante en algunas partes del cortejo, lo que es acentuado de modo fehaciente con las barbas de determinados personajes, absolutamente contrarias a la moda y sentir florentinos del momento.

Por otro lado, teniendo en cuenta que la ejecución de los frescos corresponde a una fecha posterior a la caída de Constantinopla de 1453 en poder de los turcos, pueden ser entendidos, también, como «un homenaje a la unidad anterior de la Cristiandad», para lo cual el pintor «reconstruye con un criterio historicista, la cronología del relato»⁶³. Ello explicaría el planteamiento del paisaje, de desarrollo más en altura que en profundidad, y el uso de ciertos convencionalismos, formas y modos evasivos propios del gótico internacional⁶⁴, que no hallarían una aclaración plenamente convincente —ya c. 1460— en la más que probable imposición, que sí

⁶⁰ Realmente, intentos de unificación ya se habían dado, con apoyo de Manuel II Paleólogo (emperador bizantino: 1391-1425), bajo Martín V (pontificado: 1417-1431), pero será a instancias de su sucesor Eugenio IV (pontificado: 1431-1447), cuando se logren resultados, aunque un tanto ficticios y, desde luego, sin consecuencias más o menos estables.

⁶¹ Morirá precisamente en Florencia en 1440, siendo sepultado —cosa excepcional tratándose de un prelado ortodoxo— en Santa Maria Novella.

⁶² En nombre propio y según fines diversos, todos los protagonistas de este Concilio rentabilizaron el logro de la ansiada unión de Iglesias —a la postre efímera; se mantuvo durante el intervalo 1439-1443—, según los términos de la Bula de Eugenio IV *Laetentur coeli et exuberet terra* de 1439.

⁶³ Nieto Alcaide, V y Cámara Muñoz, A.: *El Quattrocento italiano*, Historia del Arte (ed. Historia' 16), n.º 25, Madrid, 1989, p. 40.

⁶⁴ Estos planteamientos tradicionales, presentes sólo en parte de los frescos, contrastan con varias figuras y animales en «modernos» escorzos y congruencia racional en sus representaciones, propios de la cultura figurativa renacentista.

debió de ejercerse de modo importante, de los comitentes, como se ha especulado, de un gusto mediceo aristocrático, áulico y de refinada ostentación, vertido todo con un espíritu resueltamente conservador. Resulta más congruente, en cambio, el que asuman la significación de la «referencia historicista» que hemos señalado, al tiempo que, apoyándose ante todo en los comentados personajes reales introducidos como actores, se potencien «los valores específicos del relato como representación», en tanto que los ideales caballeresco-cortesanos aquí presentes, «se contemplan con cierto sentido nostálgico en un momento en que estos valores comenzaban a entrar en crisis»⁶⁵.

Asumiendo el rol de primer Rey Mago, el patriarca de Constantinopla —es más que probable que se trate de un retrato ideal—, es representado como un anciano de largas barbas blancas que, cabalga pausadamente sobre una mula; irradiando autoridad moral, queda situado entre jóvenes armados a pie, a su espalda, y otros a caballo que le preceden. Encabezando el grupo de estos últimos, aparece destacadamente un joven que cabalga un brioso corcel en corveta, con los animales que, desde la Baja Edad Media, eran adiestrados y utilizados en las cacerías principescas: el halcón y el gepardo⁶⁶ (Lámina 6). Se ha supuesto que pudiera representar a Giuliano de' Medici, entonces retratado a una edad algo superior a los siete u ocho años que contaba al ejecutarse la obra⁶⁷. De ser correcta esta identificación, tendríamos a un miembro de la familia, también aquí, en la pared que preside el patriarca José y, además, abriendo el cortejo en toda su integridad, esto es, como un auténtico heraldo Medici. La postura de dominio que asume al levantar su corcel las patas delanteras, habría que ponerla en relación con determinados personajes florentinos que, a su izquierda, aparecen como espectadores (Lamina 7), según diremos luego⁶⁸.

El segundo Rey Mago es, en el cortejo gozzoliano, el emperador bizantino Juan VIII Paleólogo —se trata, en esta ocasión, de un retrato fidedigno—, decisivo participante del mencionado Concilio y, por tanto, presente en Florencia en 1439; con barba, turbante, corona y ataviado con brocados, cabalga, de modo absoluta-

⁶⁵ Respecto a estas ideas de historicismo, valoración del relato como representación y nostalgia cortesana, ver: Nieto Alcaide, V. y Checa Cremades, F.: *El Renacimiento. Formación y crisis del modelo clásico*, Madrid, 1980, pp. 59-61.

⁶⁶ Este sentido regio de la caza, podemos constatarlo, más o menos cotáneamente, por ejemplo, en el reverso de una de las medallas conmemorativas que Pisanello (estancia y obras en Nápoles: 1449-1455) funde para Alfonso V de Aragón que, referida a la del jabalí y con la precisa inscripción: *VENATOR/INTREPIDVS*, parece inspirarse en dibujos (1431-1432) basados a, su vez, en los relieves del sarcófago clásico de Adonis (siglo II d. C.) (Ventura, L.: *Pisanello*, Florencia, 1996, pp. 44-45).

⁶⁷ *Il bello Giuliano*, segundo hijo varón de Piero il Gottoso, y por tanto hermano de Lorenzo el Magnífico, había nacido en 1453; morirá prematuramente asesinado en la catedral de Florencia, en la conjuración de los Pazzi (1478). De ser este personaje efectivamente Giuliano de' Medici, sorprende, no obstante, el que carezca de todo símbolo o divisa de la casa Medici (Lámina 6), que sí aparecen en otros personajes de la familia.

⁶⁸ Es en esta pared, y mutilando lamentablemente la figura del patriarca y su mula (Lámina 5), donde se abrió el nuevo acceso riccardiano a la capilla.

mente emblemático y ritual, sobre un blanco corcel magníficamente enjaezado que avanza con marcial y pausada elegancia. Adecuadamente aislado en el centro del fresco correspondiente a los pies de la capilla, aparece con actitud ensimismada, acaso denotando cierta melancolía que, compartida por uno de los jóvenes a pie que forman su particular séquito, ha sido puesta en relación con la ya consumada pérdida de Constantinopla en las fechas de ejecución de estas pinturas.

Cerrando este imperial cortejo, la presencia medicea, asimismo en esta parte de la obra; las plumas de avestruz —divisa de Piero il Gottoso— que rematan los tocados de las tres amazonas (Lámina 10), lo ponen de relieve. También destacadas y sobre caballos ricamente adornados, han sido tradicionalmente identificadas con las tres hermanas de Lorenzo el Magnífico, Maria, Lucrezia (en familia llamada Nannina) y Bianca de' Medici⁶⁹. Con una cierta vaguedad en cuanto a la exactitud retratística, esta identificación resulta verosímil. El amplio y poético paisaje desarrollado aquí como fondo, aparece salpicado de construcciones que, de algún modo, parafrasean edificios mediceos de los alrededores de Florencia, casi todos remodelaciones michelozzianas, como Il Trebbio o Cafaggiolo.

Como tercer Rey Mago, en posición de preeminencia absoluta en su ámbito⁷⁰ —los frescos de la pared derecha de la capilla, los plena e íntegramente mediceos (Lámina 11)— aparece representado el futuro Lorenzo el Magnífico⁷¹, muy joven, aunque con algún año más que los once con que entonces contaba. Cabalga ceremonialmente en un espléndido caballo blanco, en cuyos jaeces figuran los besantes o bolas del blasón familiar⁷², así como las mencionadas plumas de avestruz. El busto del entonces heredero de la casa Medici, en sintonía con su propio nombre, queda efigiado, y así expuesto y presentado al espectador, sobre un frondoso laurel que, de forma precisa y oportuna, emerge en una zona prácticamente yerma del paisaje posterior, donde se desarrolla una escena venatoria. De este modo, quedan plasmadas su gloria y fama —y por ende las de la familia— logradas mediante empresas

⁶⁹ Hijas, por tanto, de Piero de' Medici el «Gottoso» y Lucrezia Tornabuoni, casaron con destacados miembros de la aristocracia florentina. Maria con Leonetto Rossi; Nannina con Bernardo Rucellai y Bianca con Guglielmo de' Pazzi.

⁷⁰ Justo ante este tercer Mago-Lorenzo el Magnífico, aparecen dos jinetes, dispuestos en escolzo hacia el espectador que, por la suntuosidad de los jaeces de sus monturas y de sus vestimentas y atavíos, es preciso considerarlos como muy cualificados heraldos en este *medium* específicamente mediceo. Uno de ellos porta, apoyada en uno de sus hombros, una espada de preciosísima funda, acaso como significante de uno de los peculiares instrumentos militar-caballerescos, ahora «en reposo»: el otro, haciendo ostentosa muestra del mismo, un relicario de altísima cualificación como joya y orfebrería, quizá como alusión al del Libretto señalado, pieza capital de la colección de Piero il Gottoso (Lámina 12).

⁷¹ Nacido en 1449, regirá los destinos de Florencia entre 1469 y 1492, año este último de su fallecimiento.

⁷² El escudo de la familia Medici, originaria del Mugello al norte de Florencia, consta, en la época que aquí nos atañe, de siete besantes o piezas de forma circular que representan a la moneda bizantina del mismo nombre, de oro o de plata que, en la Alta Edad Media, circuló por Europa. Por graciosa concesión de Luis XI de Francia (1423-1483), incluirá también tres flores de lis.

nobles y heroicas, tal como en círculos cortesanos era interpretado entonces el *laurus nobilis*; es decir, desfila como un moderno Apolo, dios al que en la Antigüedad estaba consagrada esta planta.

Tras Lorenzo y su personal séquito, cinco cualificados jinetes, a los que nos referiremos, encabezan el numeroso grupo de los *consorti* de la familia Medici, como genéricamente se denominaba en la época a los aliados, deudos y amigos, algunos auténticos retratos del natural, entremezclados con figuras barbadas y de exóticos tocados orientales; entre dos de éstas, precisamente, se autorretrata el pintor⁷³ que, a modo de rúbrica, orla su gorra con la inscripción *OPVS BENOTII* (Lámina 14). Asimismo, ha querido identificarse en este grupo a los tres hermanos Pulci⁷⁴, mercaderes y poetas, y a Marsilio Ficino⁷⁵. De ser correcta la identificación, unida a la señalada presencia de Gozzoli aquí, sería como remarcar y confirmar la protección y promoción que la familia dominante en Florencia ejercía sobre la pintura, la literatura y la filosofía; protección y promoción completamente orientadas a su propia exaltación, como en el caso de la pintura evidencian estos frescos. Lo mismo cabría decir en relación con Luigi Pulci (1432-1484), poeta ya promocionado por Lucrezia Tornabuoni, madre del Magnífico, que gozó de amplia protección por parte de éste, para quien completó la *Giostra*, que dejara inconclusa su hermano Luca, auténtico *trionfo*, de hondo sabor caballeresco y humanístico, que canta la victoria de Lorenzo en un torneo. Aún más significativa resulta la presunta presencia aquí de Ficino (1433-1499); *factotum* de la academia de Careggi y sinónimo de neoplatonismo florentino, es la primera gran figura de filósofo cortesano que, bajo el amparo incondicionalmente interesado de los Medici, destierra de Florencia la sobriedad y casi austeridad del humanismo, hasta entonces vigente, desde Coluccio Salutati y Leonardo Bruni. «Con Ficino aparece el literato de corte, ya no maestro de universidad, sino al servicio de un señor que se sirve de él, no sólo para dar lustre a su propia casa, sino también, y sin la menor duda, para dar cima a objetivos más sutiles de propaganda política⁷⁶.»

De los jinetes que encabezan el grupo del séquito mediceo tras Lorenzo el Magnífico, aparece al fondo Piero il Gottoso, sobre un corcel blanco cuyos arreos están decorados con las bolas mediceas y las plumas de avestruz, así como el mote

⁷³ Al menos en 1467, Benozzo Gozzoli se autoconsideraba artista de la casa Medici, como expresamente reseña en carta a Lorenzo el Magnífico desde San Gimignano del 4 de julio: «... perché son vostro e della vra. chasa» (Padoa Rizzo, A.: *Benozzo Gozzoli*, 1992, *op. cit.*, p. 13).

⁷⁴ El menor de ellos Bernardo Pulci (1438-1488); el mayor Luca Pulci (1431-1470), escribió la *Giostra* (1469) que dejó incompleta y fue terminada por Luigi, el más importante de los tres. A este último se debe el poema épico *Morgante Maggiore*, escrito entre 1460 y 1470 a instancias de Lucrezia Tornabuoni.

⁷⁵ De ser cierta la identificación, resulta curioso constatar cómo tanto Ficino como Luigi Pulci, aparecerán en los posteriores frescos señalados de Domenico Ghirlandaio en Santa Maria Novella.

⁷⁶ Garin, E.: «Imágenes y símbolos en Marsilio Ficino», en *La revolución cultural del Renacimiento*, Barcelona, 1981, p. 139.

SEMPER. Mote que, junto al anillo de diamante, también empresa de Piero, ostenta, asimismo, la vestimenta del ayo que sujeta y tira del caballo; siervo que se entiende como parte de la familia que, en su sentido latino, incluía y se hacía extensiva a los criados de la casa. Tras Piero y a su izquierda, está al parecer su hermano menor Giovanni de' Medici (1421-1463), y a su derecha, un anciano con vestimentas clericales que, aunque identificado a veces con Cosme el Viejo en el grado más superlativo de su discreción, parece que pueda tratarse de Carlo de' Medici, hijo ilegítimo del anterior, a la sazón propuesto como obispo de Prato⁷⁷. A su derecha, tras un exótico criado negro, Galeazzo Maria Sforza⁷⁸ y Sigismondo Pandolfo Malatesta⁷⁹ (Lámina 13).

Los dos últimos personajes citados, en representación respectivamente del ducado de Milán y de la ciudad-estado de Rimini, fueron huéspedes en 1459, así como el papa Pío II⁸⁰, de Florencia y alojados en el propio palacio de la vía Larga. Se trata, por tanto, de exaltar nuevamente la política y alianzas mediceas coetáneas a la realización de los frescos. Precisamente la vestimenta caballeresca que luce Lorenzo el Magnífico en estas pinturas, como ya hemos apuntado, era la que había llevado en un torneo celebrado en honor del citado papa, dentro de los actos con que se le homenajó durante su estancia florentina del mencionado año⁸¹.

Finalmente, quisieramos proponer en este trabajo unos considerandos en torno al paisaje que sirve de marco —poético e idílico marco, diríamos, bastante alejado de la Palestina bíblica de referencia— a esta narración gozzoliana. Idealmente plasmado en general, pensamos que comporta, no obstante, determinados detalles de icasticidad, para ser leídos en clave simbólica; es decir, creemos que, al igual que muchas figuras del cortejo, no todo el paisaje es «silencio» y mero fondo adecuadamente dispuesto, sino que determinados elementos del mismo «hablan» y asumen un papel alegóricamente significativo. Concretamente, queremos referirnos a la presencia real de tres especies arbóreas que, como en el caso del laurel ya comentado, complementarían sutilmente la retórica —política y de exaltación medicea— que subyace en estos frescos. Nos referimos a la palma, el olivo y el granado.

Teniendo en cuenta lo comentado sobre Piero il Gottoso y su *Scrittoio*, así como sus inquietudes e intereses coleccionistas, resulta lícito pensar y suponer

⁷⁷ Santi, B.: *op. cit.*, p. 23.

⁷⁸ G. M. Sforza (1444-1476), hijo y heredero de Francesco Sforza, fue duque de Milán entre 1466 y 1476.

⁷⁹ S. P. Malatesta (1417-1468), señor de Rimini desde 1432 hasta su fallecimiento.

⁸⁰ Enea Silvio Piccolomini (1405-1464), papa durante el intervalo 1458-1464. Precisamente su estancia florentina de 1459, se efectuó de paso hacia Mantua, donde convocó una suerte de concilio-cruzada para liberar Constantinopla y el Santo Sepulcro (Congreso de Mantua, 1459), que no tuvo el eco apetecido.

⁸¹ Santi, B.: *op. cit.*, p. 23. Los otros dos ilustres huéspedes, Sforza y Malatesta (Lámina 13), fueron asimismo objeto de espléndidos festejos celebrados en su honor.

que, entre sus «tesoros» bibliófilos griegos⁸², pudiera perfectamente hallarse algún ejemplar de *El jardín simbólico*⁸³, obra bizantina⁸⁴ del siglo XI que, en varias copias debió circular por Europa durante la Baja Edad Media y el Renacimiento; ello, asimismo, estaría en concordancia con el contexto cultural florentino⁸⁵ que los propios Medici estaban favoreciendo. Por otro lado, el señalado peso específico que Piero il Gottoso tuvo en la gestación y elaboración programáticas de estos frescos, es otro dato a tener en cuenta, y a quien se acomodarían, también, las reminiscencias bíblicas de la citada obra griega.

Según el texto bizantino, la palmera representa a la Justicia, una de las virtudes cardinales que debe ser consustancial a un buen gobernante y, según Platón —y por tanto en el neoplatonismo—, la primera en rango y jerarquía entre las virtudes cardinales⁸⁶; tenía este significado tanto en Oriente como en Occidente⁸⁷ y, sintomáticamente, al menos dos especies de palmeras aparecen tras Lorenzo el Magnífico, es decir, en la zona de los frescos específicamente medicea.

⁸² Resultan muy ilustrativas al respecto las siguientes referencias de Filarete (*op. cit.*, Libro XXV): p. 382: «Él [Piero il Gottoso], sin embargo, la soporta [su enfermedad; la gota] con la mayor paciencia que puede; y cuando las molestias le abandonan, para recrear la mente y dar un reposo a la naturaleza se entrega a los placeres que le son más adecuados; ...unas veces se hace llevar a aquellos edificios (los de su mecenazgo o de su familia), lo que le proporciona sumo placer y gusto; otras, cuando tiene otras ocupaciones o el tiempo no lo permite, ...se hace llevar a un estudio suyo, ...y cuando llega, ve sus libros, que parecen un montón de oro, los cuales, dignísimos por dentro y por fuera, están en latín y también en vulgar, según el placer y el gusto de su dueño. Y lee o se hace leer a veces uno, a veces otro. Y hay tal variedad, que haría falta no un día, sino más de un mes, para ver y entender su dignidad, y no digamos para leerlos. Y no digamos de los autores de estos libros, porque sobre cualquier materia, en latín, griego o vulgar, siempre que sea digno, lo ha querido y honrado, como habeis oído con escritura y miniaturas y ornamentos de oro y seda, como hombre que conoce la dignidad de aquellos autores, y que por su amor ha querido honrar sus obras de tal modo»; p. 385: en su descripción del interior del palacio mediceo. Filarete se refiere a «la cámara de Piero, el hijo de Cósimo, que es dignísima, porque está muy adornada... Detrás de ésta hay un pequeño estudio adornado con excelentes libros y otras cosas dignas».

⁸³ Texto griego del *Clarkianus XI* (extractado por M. H. Thomson, M. A.). Citamos por la traducción española de R. Martínez y M. A. López, Madrid, 1998.

⁸⁴ Uno de los hilos conductores del excelente estudio de Baxandall, M.: *Giotto y los oradores* (Madrid, 1994), es precisamente la dialéctica e interacción, en el propicio caldo de cultivo del humanismo, entre literatura y pintura, con importantes contribuciones de la cultura bizantina al efecto, partiendo de las experiencias *trecentistas* (Giotto, Petrarca) hasta las *quattrocentistas* que culminan en el *De pictura* (1435) de Alberti.

⁸⁵ No sólo a un intenso y renovado interés en la Florencia *quattrocentista* por Aristóteles y, sobre todo, por Platón —que tendrá su punto álgido en la academia ficimiana de Careggi—, sino también en pro de la cultura bizantina como directa heredera de la romana, contribuyeron destacadísimos sabios helenos como Gemistos Plethon, llegado precisamente a la ciudad del Arno en el séquito imperial para el Cocolio de 1439, el propio cardenal Bessarion, o Argyrópulos, llamado a Florencia en 1457 como lector de filosofía griega (Geymonat, L.: *Historia de la filosofía y de la ciencia*, 2: «Del Renacimiento a la Ilustración», Barcelona, 1985, pp. 29-30). Asimismo, ver: Monfasani, J.: «La tradición retórica bizantina y el Renacimiento», en *La elocuencia en el Renacimiento. Estudios sobre la teoría y la práctica de la retórica renacentista*. J. J. Murphy (ed.). Madrid, 1999, pp. 211-225.

⁸⁶ Interesante al respecto, es lo consignado por Wind, E.: *La elocuencia de los símbolos. Estudio sobre arte humanista*, Madrid, 1993, pp. 101-102.

⁸⁷ *El jardín simbólico, op. cit.*, pp. 22 y 43-46.

Más problemático es el reconocimiento del olivo y el granado en los frescos, aunque resultan enteramente posibles entre la vegetación pintada⁸⁸. El primero representa la misericordia, en el simbolismo oriental, y la caridad, la paz y/o la abundancia, en el occidental⁸⁹; en tanto que el segundo simbolizaba la valentía en Oriente y la caridad en Occidente⁹⁰. Valentía, Paz y Abundancia, se acomodan perfectamente al carácter y contenido de los frescos y a sus protagonistas.

En cuanto a la Caridad y a la Misericordia, en el contexto e intención de estas pinturas, resultan sugerentes como expresión de la magnanimidad medicea. Teniendo presente esta idea, quedaría explicada hasta cierto punto, la hipotética presencia de una serie de personajes florentinos, en su día enemigos de Cosme el Viejo —y desde luego, ahora, 1459-1460, completamente vencidos y dominados—, entonces representantes del partido democrático florentino. Se trata de Masso degli Albizzi, Gino Capponi y Niccolò da Uzzano⁹¹ (Lámina 7), todos miembros del patriciado opuesto a Cosme en su juventud, y presentes en el grupo que parece dominar, como insinuáramos, el presunto Giuliano de' Medici al inicio del cortejo⁹² (Lámina 6).

Al menos dos cuestiones más o menos conclusivas, podemos reseñar a modo de colofón para terminar.

Siendo tendenciosos e instrumentalizando nosotros ahora la total identificación de esta capilla medicea y su *factotum*, Piero il Gottoso, podríamos apurar la idea de que sí fueron efectivos en determinados círculos de poder los aludidos «mensajes» contenidos en su concreción artística. En efecto, mediante el testimonio del mencionado Marco Parenti, podemos constatar que la propaganda medicea tuvo, en 1464, un resultado altamente positivo para esta casa florentina y el propio Piero de' Medici que, por medio de sus aliados Sforza⁹³, logran para sí las divisas francesas de las flores de lis, como señaláramos, por expreso deseo del rey Luis XI

⁸⁸ Granado como arbusto podrían ser —justamente significativos entonces— los que aparecen tras Piero il Gottoso, y olivos los de algo más atrás —a la altura del autorretrato de Benozzo— (Lámina 11). De nuevo granados podrían ser los que, también oportunamente colocados, surgen tras el supuesto Giuliano de' Medici y los presuntos miembros del patriciado florentino, en su día, hostiles a Cosme el Viejo, en la cabeza de todo el cortejo-narración (Láminas 5 y 6).

⁸⁹ *El jardín simbólico, op. cit.*, pp. 22 y 50-56.

⁹⁰ *Ibid.*, pp. 22 y 39-41.

⁹¹ El parecido de la figura de Uzzano de Gozzoli es notorio respecto al busto donatelliano del Bargello. Asimismo se ha señalado aquí, en este grupo de próceres florentinos, al todopoderoso Palla Strozzi. Aparece, en cambio, tras ellos un personaje no identificado, admirable retrato del natural, que es desde luego de la familia Medici, como atestiguan las plumas de avestruz en su cabeza (Lámina 8).

⁹² Este personaje sobre su caballo en corveta, ¿no será, aun queriendo efigiarse a Giuliano, una alusión al propio *Pater Patriae* en su juventud, dominando a la facción rival entonces, cuyos más destacados miembros son ahora magnánimamente incluidos aquí, también, como testimonio del triunfo mediceo?

⁹³ Desde luego las vías y medios de esta propaganda debieron ser muchos y de todo orden, pero no olvidemos que Galeazzo Maria Sforza fue huésped mediceo en 1459 y aparece en los frescos de Benozzo, como hemos señalado, y aunque, asimismo, hacíamos constar que testimoniaba a su padre que aún la

que las concede a «su primo» Piero, con todo el significado emblemático que este tratamiento tenía entonces entre príncipes. En este sentido, se logró «a really response in friendly courts. From France the Milanese ambassador reported that King Louis said the news showed God's will to protect the duke of Milan— another sign of the close identification between the Sforza and the Medici. It pleases me and my cousin Piero di Cosimo who was enough to do me the great honor of accepting my arms»⁹⁴.

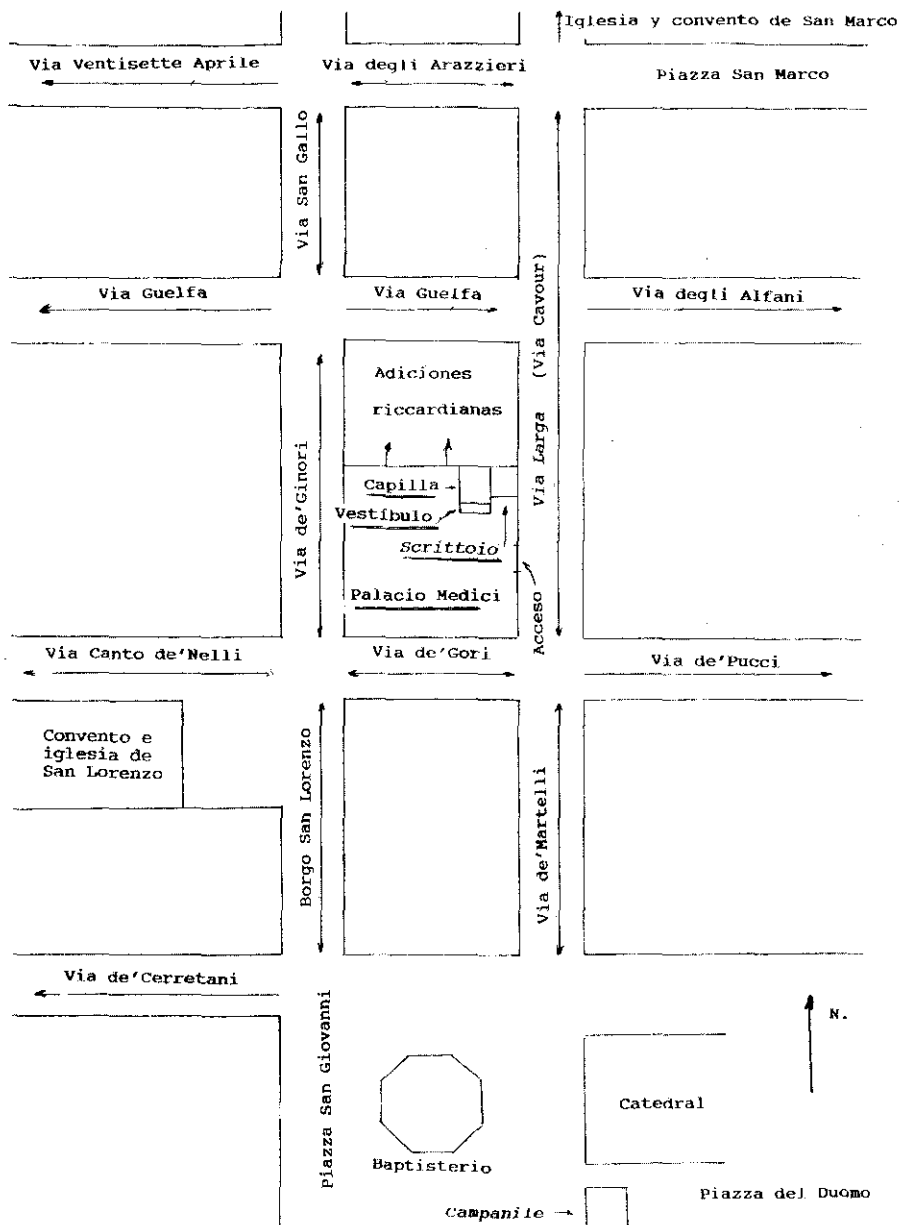
Por otro lado, aunando arte, religiosidad y política, sí que se consigue en esta capilla medicea una auténtica *renovatio humanista* —de ahí los epígrafes del título de este trabajo—, al menos en términos y presupuestos petrarquescos⁹⁵, dejando atrás las *oscuritas* y *ruditas*, componentes de la ignorancia, para alcanzar la sabiduría cifrada en las coordenadas de *claritas* y *elegantia*. Además, si lo dicho sobre la justicia y la misericordia es cierto, quedaría conformado un microcosmos completo y concluso en sí mismo, pues de acuerdo con Cusa, Ficino y Pico della Mirandola (1463-1494), los opuestos de la justicia y la misericordia coincidirían; de ahí, las máximas de Cusa: «Tu ira es amor, tu justicia, misericordia», con la idea de que no es válida ni concebible la división, pues estaríamos entonces ante la limitación humana que, en la medida que no es recocida por el propio hombre, éste no puede elevarse hacia Dios —hasta la «Idea» de Dios— no encontrando, por consiguiente, la perfección; lo cual coincide con la proposición, contenida en sus *Conclusiones*, de Pico: *contradictoria coincidunt in natura uniali*⁹⁶.

capilla estaba sin pinturas, sí pudo apreciar y vivir *in situ* tanto la conformación arquitectónica de ésta como los preparativos programáticos de los frescos, por lo que, de todos modos y dado lo sugestivo de la idea, son datos a remarcar aquí respecto a la aludida propaganda dinástico-cultural de los Medici.

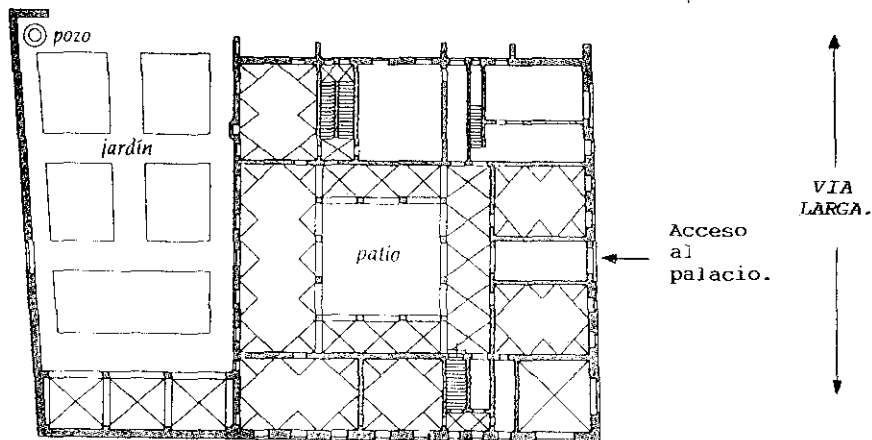
⁹⁴ Philips, M.: *The memoir of Marco Parenti. A life in Medici Florence*, Princeton University Press, 1987, p. 210.

⁹⁵ Los utilizados por el gran humanista y poeta italiano en su obra, c. 1367, *De sui ipsius et multorum ignorantia*.

⁹⁶ Wind, E.: *Los misterios paganos...*, *op. cit.*, pp. 221 y 233; apunta el autor en esta última, la limitada incidencia de Cusa en la Italia del siglo xv, pero señala sus ecos en Ficino y Pico. Sobre éste alude (p. 64) a la coincidencia apuntada en sus *Conclusiones* (1486), a partir de la «teología negativa» de Dionisio el Areopagita con el «portentoso poder de lo negativo» de Cusa (*De docta ignorantia*, 1440). Sobre la idea dialéctica de Cusa, decididamente cifrada en la *unio contrariorum* —unidad en la diferencia—, ver: Pérez de Tudela Velasco, J.: *op. cit.*, pp. 36-39.

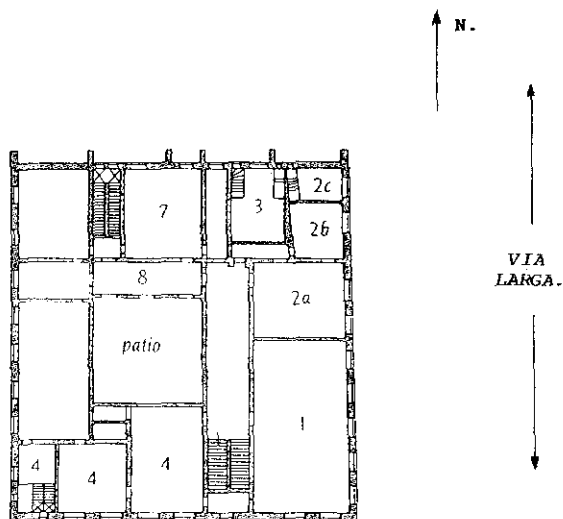


I. Esquema situacional del Palacio Medici-Riccardi (Florencia).



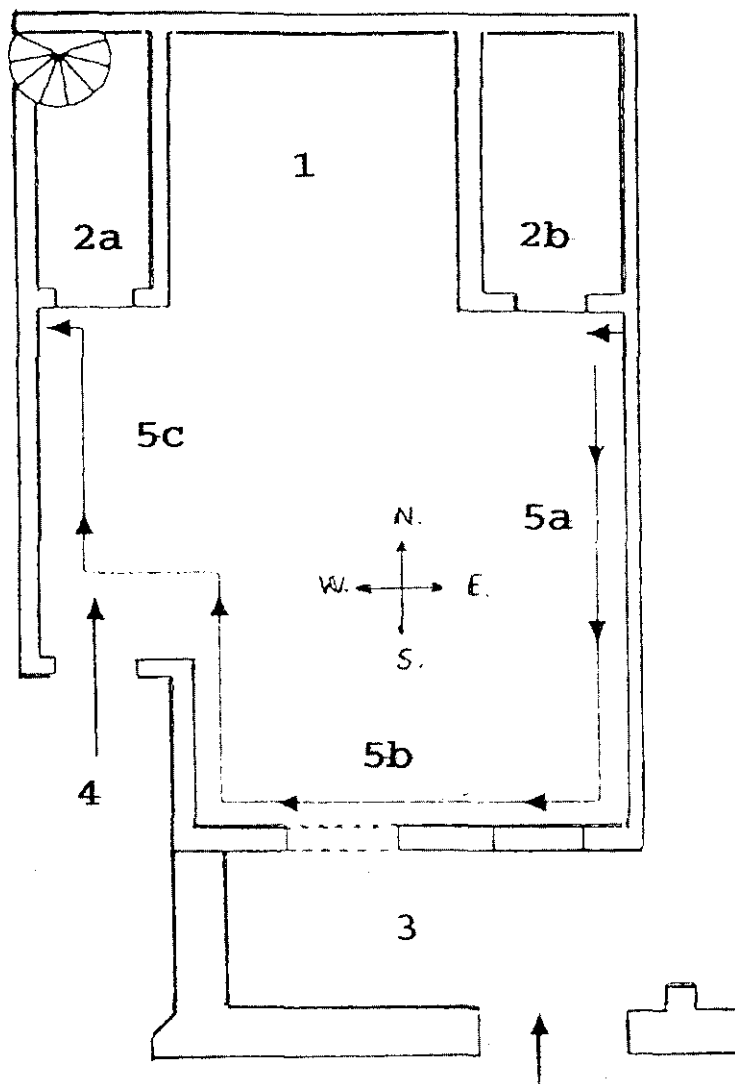
PLANTA BAJA

Esquema II



- 1) Gran Sala.
- 2) Aposentos de Piero il Gottoso, posteriormente de Lorenzo el Magnifico:
a) habitacion; b) guardarropa; c) Scrittoio.
- 3) Capilla.
- 4) Aposentos de Cosme el Viejo.

Esquema III. Primer piso o piano nobile.



- 1) Presbiterio.
- 2a) y 2b) Sacristías.
- 3) Vestíbulo del acceso original.
- 4) Acceso actual.
- 5a), 5b) y 5c) Frescos de B. Gozzoli. De Este a Oeste: secuencia continuada del Cortejo de los Reyes Magos.

Esquema IV. Capilla del Palacio Medici-Riccardi. Esquema-planta.

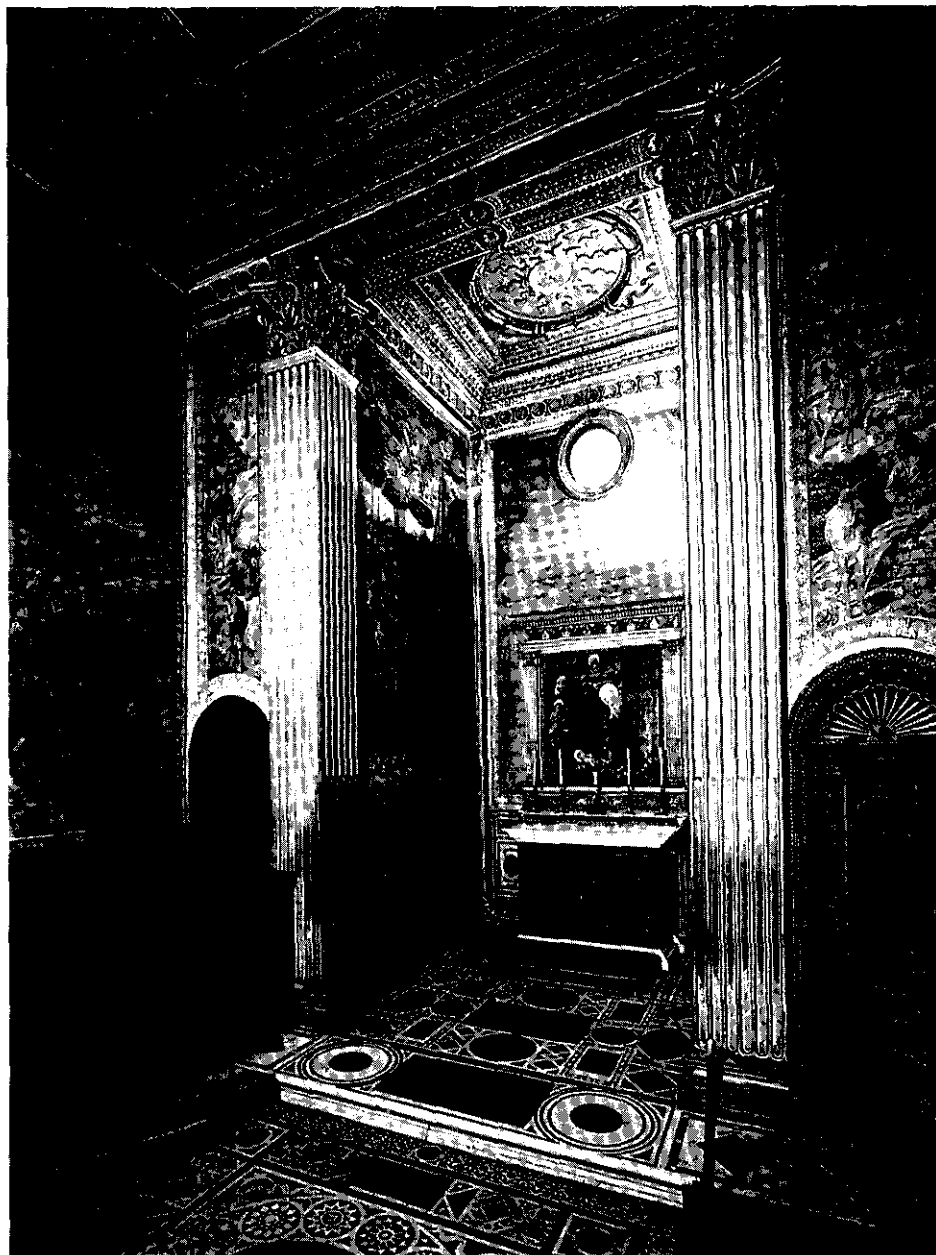
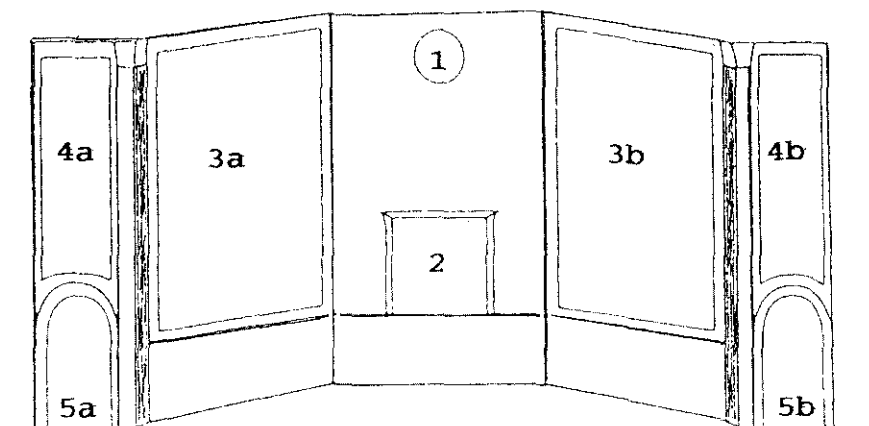


Lámina 1. Capilla: presbiterio y su acceso.



- 1) Óculo.
- 2) Tabla-retablo, originalmente de Filippo Lippi.
- 3a) y 3b) Frescos con ángeles (B. Gozzoli).
- 4a) y 4b) Frescos con pastores (B. Gozzoli).
- 5a) y 5b) Accesos a las sacristías.

Esquema V. Capilla del Palacio Medici-Riccardi. Esquema-alzado del Presbiterio.



Lámina 2. Detalle del zócalo del presbiterio.



Lámina 3. Vista de Florencia; detalle de los frescos del presbiterio (pared izquierda).



Lámina 4. Ángeles jardineros; detalle de los frescos del presbiterio (pared derecha).



Lámina 5. Frescos de la capilla (pared izquierda); mutilación tras las remodelaciones riccardianas.



Lámina 6. Supuesto Giuliano de' Medici; detalle de los frescos de la capilla (pared izquierda).



Lámina 7. Supuestos Masso degli Albizzi, Gino Capponi y Niccolò da Uzzano, detalle de los frescos de la capilla (pared izquierda).



Lámina 11. Frescos de la capilla (pared derecha).

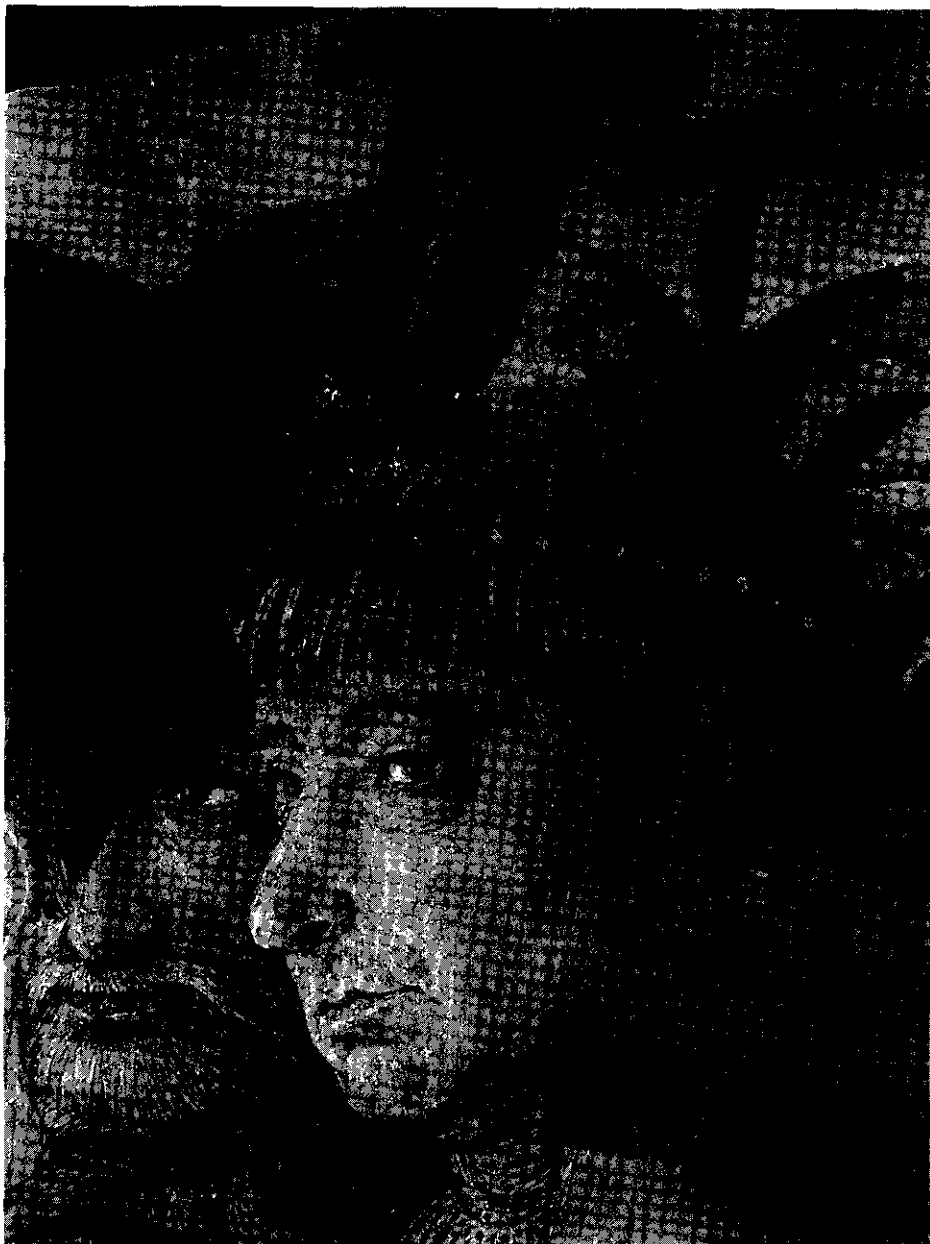


Lámina 8. Retrato de miembro de la familia Medici; detalle de los frescos de la capilla (pared izquierda).

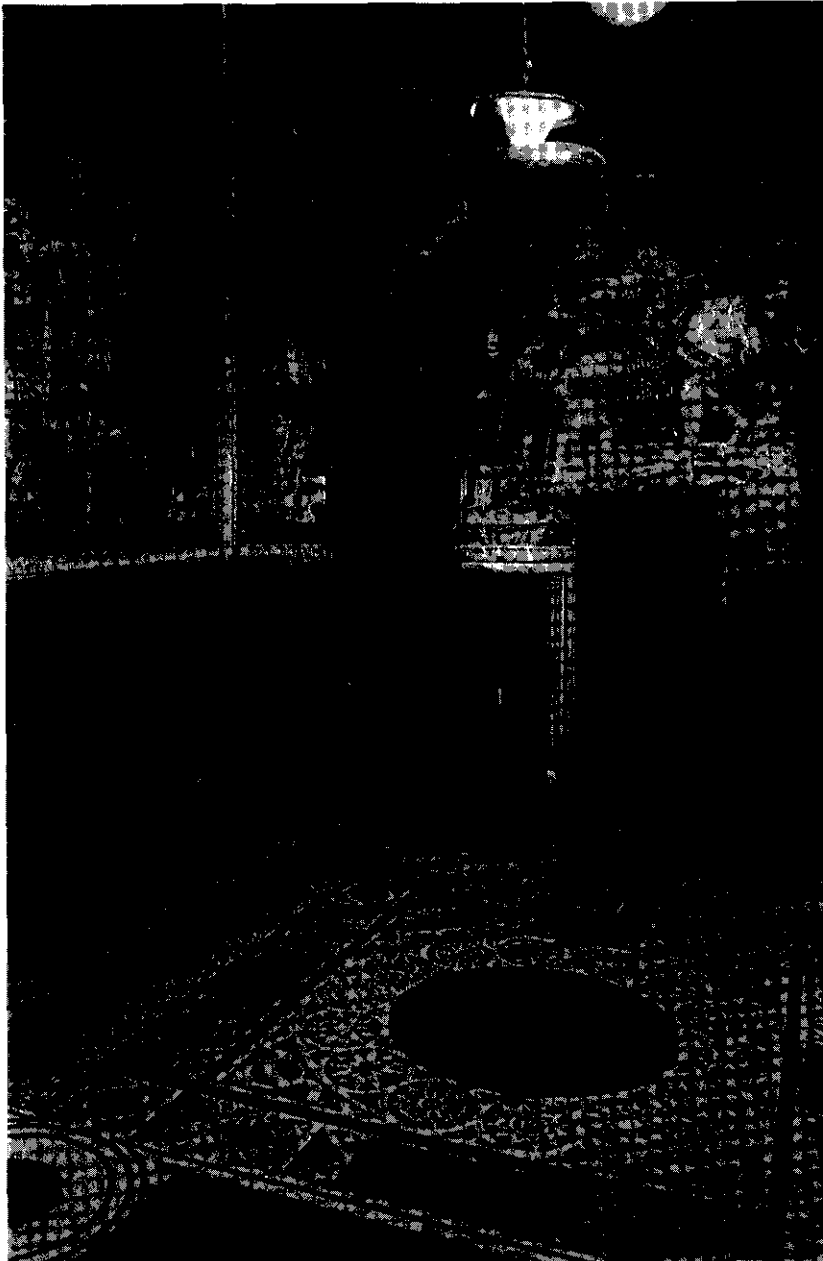


Lámina 9. Zona de los pies de la capilla.



Lámina 10. Supuestas hijas de Piero il Gottoso: detalle de los frescos de la capilla (pared de los pies).



Lámina 12. Heraldos del séquito medico; detalle de los frescos de la capilla (pared derecha).



Lámina 13. Supuestos Sigismondo Pandolfo Malatesta y Galezzo Maria Sforza; detalle de los frescos de la capilla (pared derecha).



Lámina 14. Autorretrato de Benozzo Gozzoli; detalle de los frescos de la capilla (pared derecha).