


Observaciones iconográficas sobre *Las Siete Artes Liberales* de Giovanni dal Ponte

Miguel Ángel Elvira Barba

Miembro Correspondiente de la Real Academia de la Historia

Marta Carrasco Ferrer

Universidad Camilo José Cela (España) ✉ 

<https://dx.doi.org/10.5209/dmae.96195>

Recibido: 16 de mayo de 2024 • Aceptado: 11 de junio de 2024

Resumen: El presente artículo estudia la tabla del Museo del Prado titulada *Las Siete Artes Liberales*, realizada por el pintor Giovanni dal Ponte en Florencia hacia 1435. Se la concibe como un hito en la representación gótica de las Artes Liberales en su paso al Renacimiento. Se tienen en cuenta tanto las propias figuras de las Artes como las representaciones de los sabios antiguos que se suelen relacionar con ellas.

Palabras clave: Giovanni dal Ponte; Siete Artes Liberales; Iconografía; Museo del Prado; Gótico Internacional; Florencia.

ENG Iconographic Observations on Giovanni dal Ponte's *Seven Liberal Arts*

Abstract: This article studies the panel in the Museo del Prado entitled *The Seven Liberal Arts*, painted by the painter Giovanni dal Ponte in Florence around 1435. It is conceived as a milestone in the Gothic representation of the Liberal Arts in its passage to the Renaissance. Both the figures of the arts themselves and the representations of the ancient sages that are usually associated with them are taken into account.

Keywords: Giovanni dal Ponte; Seven Liberal Arts; Iconography; Prado Museum; International Gothic; Florence.

Sumario: 1. ¿Quién fue Giovanni dal Ponte?. 2. El ambiente cultural de la tabla del Museo del Prado. 3. Precedentes iconográficos de las Artes Liberales. 4. Estudio iconográfico de la tabla del Museo del Prado. 5. A modo de conclusión: una ventana al futuro. 6. Referencias bibliográficas.

Cómo citar: 1. Elvira Barba, M. A.; Carrasco Ferrer, M. (2024), Observaciones iconográficas sobre *Las Siete Artes Liberales* de Giovanni dal Ponte, *De Medio Aevo* 13/2, 491-508. DOI: <https://dx.doi.org/10.5209/dmae.96195>

La obra que vamos a estudiar, una tabla conservada en el Museo del Prado, recibe el título de *Las Siete Artes Liberales* y se atribuye de forma unánime, desde que lo propuso C. Gamba en 1906, al pintor florentino Giovanni dal Ponte, activo en la primera mitad del siglo XV¹. Es una obra de máximo interés, que merece un estudio pormenorizado: vamos a estudiar quién fue el autor de la pintura, en qué ambiente vivió, cómo fueron

representadas las Artes Liberales en los siglos del Gótico y qué aporta ésta obra a la iconografía de las propias Artes y de los maestros que las acompañan.

1. ¿Quién fue Giovanni dal Ponte?

En la actualidad, el autor de la tabla objeto de nuestro estudio es bien conocido, ya que, hace muy pocos años —en 2016 / 2017— ha sido honrado en

¹ La historia de esta obra es sencilla desde el siglo XVIII: documentada ya en 1783 en la colección Toscanelli de Florencia, de ella pasó, en 1883, a la del Príncipe de Villa Franca, en París, donde estuvo hasta 1898. También en París, perteneció a Joseph Spiridon hasta 1929, y entonces la compró Francisco Cambó, quien la conservó

hasta su muerte, ocurrida en 1941. Con el legado de éste ingresó en el museo del Prado. Desde su ingreso en él, tiene el número de inventario P-2844. Mide 0,56 x 1,55 m. Para estos datos, véanse L. Bellosi y M. Folchi en Pérez Sánchez y Sureda i Pons, 1990, p. 146.



Fig. 1. Giovanni dal Ponte, *Las Siete Artes Liberales*, c.1435, Madrid, Museo del Prado. Foto: Wikimedia Commons

Florence with the first personal exhibition of his work, curated by Angelo Tartuferi and Lorenzo Sbaraglio. Whoever wants to know more about him can, therefore, go to the catalog of this exhibition, which has the enlightening title of *Giovanni dal Ponte, protagonista dell'umanesimo tardogotico fiorentino*. It is worth reading the articles that illustrate it, going through the catalog of the exhibited works, analyzing the record of ninety-three preserved works, and consulting both the documents and the impressive bibliography.

Supported in this catalog, but also in other previous studies, we can present in a few paragraphs Giovanni di Marco, called Giovanni dal Ponte – or del Ponte – because he installed his workshop and his house in the Piazza Santo Stefano al Ponte, very near the Ponte Vecchio.

We know that he was born in Florence in 1385, son of Marco di Giovanni, an artisan specialized in the decoration of curtains and other fabrics. Introduced from his childhood in the artistic environment of the city, he soon turned to painting. We do not know who were his masters – perhaps Spinello Aretino² or, from 1401, Gherardo Starnina³ –, but he made his first works around 1405, and in 1410 he requested his entry into the Arte de' Medici e Speziali, a corporation that integrated all the artists and that gave to its members the right to work without depending on a master. He paid the quota corresponding until 1413, and then he joined in the Cofradia di San Lucas, which was the specific guild of the painters.

Between 1405 and 1422 we can date his juvenile works, including a triptych, as well as the first cycle of frescoes that he made: the one of the Chapel of the Judgment in the cathedral of Pistoia, datable between 1420 and 1422⁴; at least, there are remains of the Hell that he illustrated his Judgment Final, where there is no lack of the anti-pope John XXIII, who died in 1419⁵. He also painted a fresco, around 1421, the cenotaph of the cardinal Pietro Corsini in the cathedral of Florence⁶.

The first stage of maturity of Giovanni corresponds to the years 1422 to 1428, which are the best documented of his life. They begin with a certain crisis of activity, aggravated by serious personal economic problems: in 1424, he spent eight months in prison for debts, because he had not paid a certain work and, therefore, he had not been able to satisfy his creditors⁷. For the rest, we know that he will have lawsuits for money issues between 1427 and 1433.

The situation of Giovanni was not abnormal in Florence of those times: there were many insolvent citizens, because the city was living through turbulent times. From the beginning of the XV century, the Albizzi and the Medici, headed by these, at first, by Giovanni Bicci (1360-1429), who became rich as a money lender, financed John XXIII until his deposition in the Council of Constance (1415), and then he became the banker of Pope Martin V (1417-1431). In 1429, when he died, he took over all his businesses his son Cosme el Viejo, who did not take long to establish an economic power that was enviable and in supporting a pacifist policy. This attitude put him against Rinaldo degli Albizzi during the disastrous war that he fought against Florence with Lucca (1429-1433), but, in the end, he won the support of Pope Eugenius IV (1431-1447) and he was allowed to impose his power and his policy of economic expansion.

From 1425, Giovanni began to overcome his problems and multiplied his activity, creating already masterpieces, among which we can highlight the triptych of the *Coronation of the Virgin*, recently acquired by the Museum of the Academy of Florence (1425-1430)⁸. From 1427 he organized an important workshop, associating with the decorator Smeraldo di Giovanni (1365-1443), and both painted two chapels in the Florentine church of Santa Trinita (1429-1434)⁹. We reach thus a very important moment for us: we have to take into account that the painting of the Prado that we have here

² Berenson, 1963, p. 90.

³ Tartuferi y Sbaraglio, 2016, p. 13 y 44.

⁴ Jacobowitz Efron, 2012, p. 443-468.

⁵ Faletti, 1988, p. 23-39.

⁶ Tartuferi y Sbaraglio, 2016, p. 40.

⁷ Antal, 1963, p. 393.

⁸ Tartuferi y Sbaraglio, 2016, 37 (p. 150-153), y reg. 23 (p. 194).

⁹ Nos referimos a las capillas Scali y Usimbardi (o de San Pedro); véase Tartuferi y Sbaraglio, 2016, reg. 35 (p. 199), y p. 22-23 y 46.



Fig. 2. Giovanni dal Ponte, tríptico de la *Coronación de la Virgen*, 1425-1430, Galería de la Academia, Florencia.
Foto: Wikimedia Commons

ocupa suele ser fechada, sea entre 1430 y 1435¹⁰, sea, según la mayor parte de los estudiosos, en torno al año 1435.

Precisamente entre 1434 y 1435 entró en contacto con Giovanni un comitente excepcional: el papa Eugenio IV, famoso aficionado a las artes, protector de Fra Angelico, Donatello y Filarete, que atravesaba un momento difícil en su pontificado: huido de Roma en 1434, se instaló en Florencia, invitado por Cosme el Viejo, y adoptó la iglesia de Santa Maria Novella como sede para sus recepciones oficiales.

Fue sin duda el propio pontífice quien encargó a nuestro artista, en 1434 o 1435, el tríptico de La Anunciación que hoy puede contemplarse en la Galería de Pinturas del Vaticano¹¹. Además, Giovanni realizó por entonces al menos una obra muy relacionada con el papa y con Roma, tanto por quien la encargó —una dama de la familia de los Boscoli, banqueros de Eugenio IV— como por los santos representados en ella: nos referimos a la tabla de *La Virgen con el Niño entre San Miguel, San Jerónimo, Santa Cecilia, Santa Domitila, San Aquileo y San Nereo*, perteneciente hoy a los Museos Cívicos Florentinos¹².

Por entonces celebra Eugenio IV la consagración de la catedral de Florencia y, para decorar su interior, encarga figuras de santos a pintores locales. Parece que Giovanni se encarga de algún apóstol¹³, e incluso hay quien piensa que diseña cartones para

vidrieras¹⁴. Realmente, ha de sentirse en la cumbre de las artes florentinas, y vive ya con cierta holgura económica, puesto que se permite realizar, junto a su esposa, ciertas donaciones al hospital de Santa Maria Nuova.

Pero la carrera de Giovanni dal Ponte está a punto de concluir: ignoramos si Eugenio IV se lo llevó consigo, y con Paolo Uccello, cuando se marchó a Bolonia a fines del 1436¹⁵, pero, vuelto a Florencia y sintiéndose enfermo, dictó testamento el día 19 de noviembre de 1437, y murió poco después, a fines de ese año o en los primeros días de 1438.

2. El ambiente cultural de la tabla del Museo del Prado

Los años en que Florencia se vio dominada por los Albizzi, Giovanni Bicci y Cosme el Viejo supusieron un florecimiento cultural asombroso, que merece ser tenido en cuenta aquí: al fin y al cabo, el cuadro que vamos a abordar trata de un tema tan sabio como de las Siete Artes Liberales.

En las riberas del Arno acababa de nacer el humanismo quattrocentista, gracias a un personaje polifacético, magnífico administrador de la república, diplomático avezado y eximio filólogo en el seno del Studio o universidad local: nos referimos a Coluccio Salutati (1331-1406), autor prolífico y descubridor de las *Epistulae ad familiares* de Cicerón.

La generación que le siguió estuvo dominada por hombres deseosos de encontrar manuscritos y de difundir la cultura clásica. En concreto, Niccolò Niccoli (1364-1437) escribió una guía para buscar pergaminos, y, predicando con el ejemplo, logró reunir en su casa la mayor biblioteca de Florencia. A su lado, y enfrentado a él en ocasiones, destacó Poggio Bracciolini (1380-1459), quien cantó

¹⁰ Tartuferi y Sbaraglio, 2016, 41 (p. 160-161), y reg. 45 (p. 205).

¹¹ Tartuferi y Sbaraglio, 2016, reg. 63 (p. 212), y p. 48. Esta tabla, fechada el 26 de marzo de 1435, fue entregada por el protonotario apostólico Angelo degli Atti a la iglesia de San Giacomo de Todi.

¹² Tartuferi y Sbaraglio, 2016, 43 (p. 164-165), y reg. 33 (p. 198). Esta tabla, instalada hoy en la iglesia florentina de San Salvatore al Monte alle Croci, está fechada el 24 de noviembre de 1434, y fue encargada, según la inscripción que la adorna, por Cecilia de' Boscoli.

¹³ Tartuferi y Sbaraglio, 2016, p. 48.

¹⁴ Tartuferi y Sbaraglio, 2016, reg. 34 (p. 198).

¹⁵ Tartuferi y Sbaraglio, 2016, p. 48-49.



Fig. 3. Giovanni dal Ponte, tríptico de *La Anunciación*, 1435, Museos del Vaticano, Roma.
Foto: Wikimedia Commons

las ruinas de Roma a la vez que descubría el *De rerum natura* de Lucrecio y la *Institutio oratoria* de Quintiliano.



Fig. 4. Masaccio, probable retrato de Coluccio Salutati, 1428, en la Capilla Brancacci de la Iglesia del Carmine, Florencia.
Foto: Wikimedia Commons

Constituyen una novedad, por entonces, los sabios que abren la mente florentina a la cultura de la antigua Grecia. El primero es Manuel Chrysóloras, que llega en 1397, invitado por Salutati, enseña su lengua en el Studio durante unos años y muere en 1415. Le suceden Guarino de Verona, traductor de Plutarco (1414); el siciliano Giovanni Aurispa, que trae a Italia, en 1329, muchos diálogos de Platón; el poeta Francesco Filelfo (1398-1481), que traduce la *Retórica* de Aristóteles, y Leonardo Bruni (1374-1444), que difunde textos de los mayores filósofos.

Al lado de estos trabajos de filología y traducción, bien podemos recordar obras más creativas: el propio Leonardo Bruni redacta una *Historia Florentina* y una *Vita di Dante e di Petrarca* (1436); Gianozzo Manetti (1395-1459) abre la vía a un nuevo pensamiento filosófico con su tratado *De dignitate et excellentia hominis*; Flavio Biondo da Forlì (1392-1463) estudia la antigua Roma, y los viajeros Cristoforo Buondelmonti y Ciriaco Pizzicoli da Ancona traen a Italia, entre 1420 y 1448, interesantes noticias de Grecia.

2.1. La pintura florentina a principios del siglo XV

Mil veces se ha repetido que, en el año 1435, Leon Battista Alberti, recién llegado a Florencia, escribió, en su tratado *Della Pittura*, una frase lapidaria: "Desde que he regresado del exilio a nuestro país, he percibido, primero en vos, Filippo (Brunelleschi), y luego en nuestro querido amigo Donato (Donatello) y en otros, como Nencio (Lorenzo Ghiberti), Lucca (della Robbia) y Masaccio, un talento para las artes que las ciudades antiguas más famosas nunca superaron". Obviamente, no se podían enumerar de forma más sencilla los artistas que despuntaban por entonces, y que ponían las bases del Renacimiento.

Sin embargo, si nos ceñimos al campo de la pintura, cabe advertir que Masaccio (1401-1428), pese



Fig. 5. Lorenzo Monaco, *Huida a Egipto*, 1405, Galleria degli Uffizi, Florencia.
Foto: Wikimedia Commons

a su carácter innovador —o quizá a causa de él—, solo dejó, a corto plazo, un seguidor importante: Masolino da Panicale (1383-1440). Tardarían unas décadas en tomar su relevo, casi a mediados del siglo, Fra Angelico (1395-1455), Paolo Uccello (1397-1475), Domenico Veneziano (h. 1405-1461), Filippo Lippi (1406-1469) y Piero della Francesca (1415-1492). ¿Qué ocurrió hasta entonces?

La tendencia más activa, la que concentró un mayor número de artistas y energías durante varias décadas, fue el Gótico Internacional. Según K. Clark, a principios del siglo XV, “el anticuado estilo toscano”¹⁶ había dejado de complacer a los más entendidos. Los aristócratas y el alto clero, unos hombres que habían viajado y visitado muchas cortes, preferían el elegante nuevo estilo gótico, inventado en Borgoña e importado a Italia a través de Verona. Era esencialmente un arte cortesano, en el sentido de que las figuras que pintaba eran tan refinadas como distinguidas, y parecían disponer de todo su tiempo para contemplar la belleza de las flores, los pájaros y los brocados”¹⁷.

El Gótico Internacional no fue una moda pasajera, ni se impuso de golpe. Ya a fines del siglo XIV lo fueron introduciendo en Florencia varios autores dignos de mención: cabe señalar a Agnolo Gaddi (1345-1396), tan activo junto al Arno como en Venecia y Roma; a Spinello Aretino (1350-1410), autor de grandes ciclos de frescos en Florencia y en Siena, y, sobre todo, al “Maestro del Bambino vispo”, hoy identificado con el toscano Gherardo Starnina (1354-1412)¹⁸, que trabajó en Valencia entre 1395 y 1401 y volvió a su tierra natal para difundir su arte en Florencia, Pisa y Empoli.

La segunda generación de este Gótico Internacional florentino, y sin duda la más importante, se desarrolló durante el primer tercio del siglo XV, permitiendo lucirse, en primer término, a dos maestros de gran valor: uno fue un discípulo de Agnolo Gaddi, el fraile camaldulense Lorenzo Monaco (1365-1426); el otro, Gentile da Fabriano (1370-1427), activo en todo el norte de Italia y en Roma.

Junto a estos dos artistas se multiplicaron pintores de su edad, o algo más jóvenes: basta citar a Lorenzo di Niccolò (1370-1420), a Mariotto di Nardo (1370-1430), a Francesco di Antonio (1370-1435), a Bicci di Lorenzo (1373-1452), a Giovanni de Francesco Toscani (1375-1436), a Rossello di Jacopo Franchi (1377-1456), a Arcangelo di Cola da Camerino, al ‘Maestro de 1419’, al ‘Maestro del Giudizio di Paride’ o al ‘Maestro de la Madonna Straus’¹⁹. Pocas veces se han concentrado tantos artistas de mérito en el ámbito reducido de una ciudad.

El pintor más joven de esta generación es, precisamente, nuestro Giovanni dal Ponte, nacido, como ya hemos dicho, en 1385. Pasó toda su vida oscilando entre el gótico de Spinello Aretino, Gherardo Starnina y Lorenzo Monaco, por un lado, y los planteamientos renacentistas de Masaccio, Masolino y Fra Angelico, por el otro. Estos últimos acabaron predominando en él, de modo que C. Curtis ha llegado a decir que “Giovanni di Marco, o dal Ponte, como se le llamaba, fue el más dotado y fascinante entre los contemporáneos menores de Masaccio”²⁰.

El Gótico Internacional florentino tuvo un enorme radio de acción: uno de sus primeros maestros fue el portugués Álvaro Pirez de Évora (o Álvaro di Pietro), que trabajó en Florencia, Prato, Pisa y Volterra entre 1410 y 1434. También destacó otro pintor viajero, Miguel Alcañiz (o Alcanys), que estuvo en Florencia

¹⁶ Obviamente, Clark alude a aquí al estilo creado por Giotto, que se mantuvo vivo hasta principios del siglo XV.

¹⁷ Clark, 1989, p. 78.

¹⁸ O con Miguel Alcañiz, al que aludiremos enseguida: véase Boskovits, 1975, p. 3-15.

¹⁹ Chiodo, 1998, p. 48-79.

²⁰ Shell, 1972, p. 41.

y, entre 1421 y 1434, en Valencia y Mallorca. En cuanto a Nicolás Florentino, partió hacia Castilla y pintó, en 1445, el ábside y el retablo de la catedral de Salamanca.

A medida que los Medici, instaurando su poder, mostraron su preferencia por un gusto de carácter más clásico y reposado, el refinado estilo gótico inició su declive: aún se adscribieron a él, aunque con dudas, Pisanello (1380-1455) y Giovanni di Paolo (1403-1482), seguidores de Gentile da Fabriano, por no hablar de Parri Spinelli (1387-1453) y otros maestros menores. En cambio, Fra Angelico (1395-1455) impuso ya, sin prescindir de la espiritualidad gótica, la vuelta a la línea iniciada por Masaccio.

3. Precedentes iconográficos de las Artes Liberales

Una vez repasado el contexto de nuestra tabla, demos abordar ya su iconografía, y señalar, ante todo, que tiene orígenes muy antiguos. Baste recordar que las Artes Liberales fueron descritas por Marciano Capella (410-439) en su voluminoso tratado *Bodas de Mercurio y Filología*, y que, distribuidas en dos apartados —el Trivium, formado por la Gramática, la Retórica y la Dialéctica, y el Quadrivium, compuesto por la Aritmética, la Geometría, la Astronomía y la Música— inspiraron a muchos artistas durante todo el medievo.

3.1. El *Hortus Deliciarum* y las Artes Liberales góticas

Para no alargar esta exposición, empezaremos nuestro estudio con una miniatura del *Hortus Deliciarum* de Herrada de Hohenbourg o de Landsberg, fechable entre 1175 y 1196. Hoy se ha perdido el manuscrito original de este tratado sobre la Biblia, compuesto en Alsacia por una monja que fue, a la vez, una de las primeras pintoras del medievo; sin embargo, y por fortuna, nos ha llegado de él una copia muy detallada²¹.

Esta miniatura, tan interesante por sí misma como por las inscripciones que la adornan²², nos muestra a la Filosofía sentada, con una corona de tres cabezas (Ética, Lógica y Física). A sus pies aparecen Sócrates y Platón, y en torno suyo se distribuyen, como los pétalos de una flor, las Artes Liberales, todas ellas vestidas como damas del siglo XII, con atributos destinados, en su mayor parte, a una larga vida.

En concreto, la Gramática lleva un azote o látigo y un libro. La Retórica porta dos tablillas y un punzón o pluma para escribir. La Dialéctica muestra en una mano una cabeza de perro, y hace gestos con la otra. La Música lleva arpa, viola y laúd. La Aritmética enarbola una cinta métrica graduada, larga y flexible. La Geometría porta una regla y un compás. Finalmente, la Astronomía mira las estrellas, con una vara o catalejo en sus manos, y lleva una inscripción que la sitúa en el límite de la Astrología, puesto que dice que “el destino” (*omen*) se conoce por las estrellas.

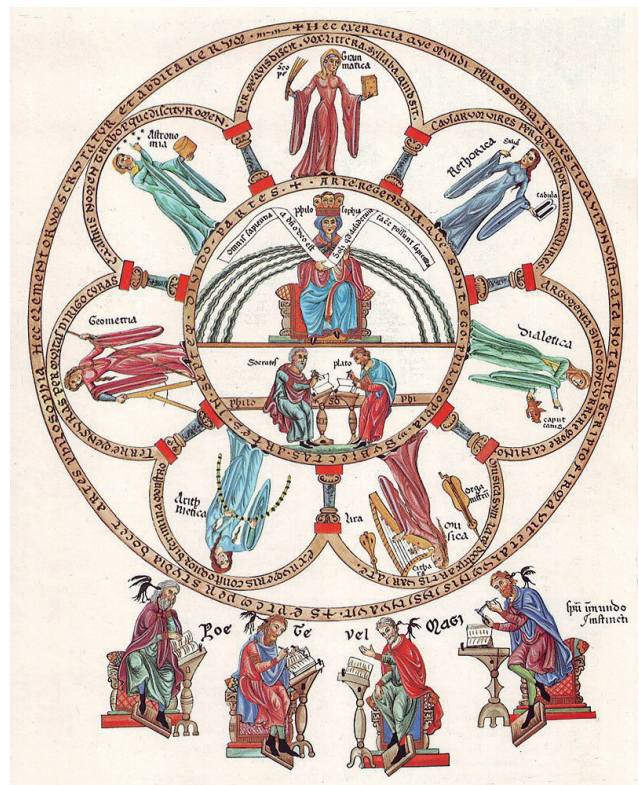


Fig. 6. Miniatura del *Hortus Deliciarum*, obra de Herrada de Hohenbourg (copia S. XIX) Biblioteca Municipal, Versalles. Foto: Wikimedia Commons.

Tan interesante como esta miniatura perdida del *Hortus Deliciarum* es una copia de esta misma obra, fechada a principios del siglo XIII y situada en el códice Clm. 2599 de Múnich²³: muestra la misma iconografía, pero coloca al lado de cada una de las Artes un sabio o maestro vestido con túnica y manto, y con su nombre inscrito: la Gramática aparece junto a Prisciano; la Retórica, junto a Tulio Cicerón; la Dialéctica, junto a Aristóteles; la Música, junto a Pitágoras; la Aritmética, junto a Nicómaco; la Geometría, junto a Euclides, y la Astronomía, junto a Ptolomeo. Retengamos los nombres de estos personajes: salvo el matemático Nicómaco²⁴, se convertirán en los acompañantes más comunes de las Artes en el futuro.

Llegados a este punto, no nos parece necesario ahondar en la iconografía gótica francesa, basada en las enseñanzas escolásticas impartidas en las universidades y representada, sobre todo, en portadas de iglesias. Digamos tan solo que, a fines del siglo XIII, puede darse por estabilizada la representación de las Artes con ciertos atributos, así como la lista de los maestros que suelen acompañarlas:

Gramática: rótulo, libro o tablilla; uno o varios niños; haz de varas, azote o disciplina para incitar al estudio; cuchillo o rascador para borrar los errores. Maestros: Donato y Prisciano.

Retórica: rótulo o tablilla y pluma, alusivos a los discursos y a los tratados de oratoria que deben estudiarse; armadura, espada y escudo, como

²¹ El manuscrito medieval se conservaba, hasta su destrucción, en la Biblioteca Municipal de Estrasburgo; la copia, realizada por Christian Moritz Engelhardt, en el siglo XIX, se encuentra en la Biblioteca Municipal de Versalles.

²² Hohenbourg, 1979, vol. I, p. 104, fig. 34, y vol. II, p. 57, fig. 33.

²³ Este códice se conserva en la Biblioteca Nacional de Baviera: Hohenbourg, 1979, vol. I, fig. 35.

²⁴ Este Nicómaco ha de ser Nicómaco de Gerasa, matemático neoplatónico que trabajó hacia el 100 d.C.

símbolos de poder; gesto de pedir atención al público. Maestro: Cicerón.

Dialéctica o Lógica: flor o rama de laurel, cetro, perro, escorpión o serpiente, todos ellos alusivos a las discusiones y a los premios que recibe el vencedor; gestos con las manos. Maestro: Aristóteles.

Aritmética: monedas, guijarros o hilera de bolas, que sirven para contar; una tabla con números. Cinta métrica para medir. Maestros: Euclides, Pitágoras o Boecio.

Geometría: círculo, escuadra, regla o caña para medir, compás, con el que puede trazarse un círculo, tabla con figuras geométricas. Maestros: Euclides o Pitágoras.

Astronomía o Astrología: ojos fijos en el cielo; esfera, astrolabio u otro instrumento para observar las estrellas. Maestro: Ptolomeo, a veces con corona, por confusión con los reyes de Egipto que llevaron el mismo nombre²⁵.

Música: instrumentos musicales, incluidos el salterio y el carillón de campanillas colgadas de una vara. Maestros: se mantiene, por lo general, Pitágoras, pero hacen su aparición dos personajes bíblicos, Yúbal y Tubalcaín²⁶.

3.2. El gótico en Toscana

En la segunda mitad del siglo XIII, el interés por las Artes Liberales empezó a difundirse por Florencia y su entorno, siguiendo los principios ya establecidos en Francia: se aceptaron sus atributos y sus maestros, y se insistió en ciertos temas desarrollados por la escolástica, tales como el paralelismo con los Siete Planetas, los Siete Sacramentos, las Siete Virtudes y los Siete Dones del Espíritu Santo. No en vano dijo Dante: "Hay que comparar el orden de los cielos con el de las ciencias. (...) Los siete cielos más próximos a nosotros son los de los planetas; por encima hay otros dos cielos, movibles como ellos, y más allá otro, inmóvil. A los siete primeros corresponden las siete ciencias del Trivio y el Cuadrivio (...). A la octava esfera, que es la de las estrellas, corresponden la Ciencia Natural, que se llama Física, y la Ciencia Primera, que se llama Metafísica; a la novena esfera corresponde la Ciencia Moral, y el cielo inmóvil corresponde a la Ciencia Divina, que se llama Teología" (*Convivio*, II, xiii).

En el campo de las artes²⁷, podemos comenzar citando a Nicola Pisano (1215-1280), quien esculpió, en 1268, un ciclo de las Artes Liberales en el púlpito de la catedral de Siena: las figuró con vestimentas antiguas, puso a veces libros en sus manos, y situó junto a ellas a la Filosofía, portadora de un cuerno de la abundancia, como fuente de todas ellas.

Varias décadas más tarde, entre 1302 y 1310, Giovanni Pisano figuró las Artes Liberales en el púlpito de la catedral de Pisa: aparecen acompañadas de nuevo por la Filosofía, en la parte inferior del pilar central, debajo de las Virtudes Teologales; van vestidas

con túnica y manto, llevan inscripciones y portan atributos bastante sencillos, aunque a veces curiosos: la Dialéctica, por ejemplo, sostiene una serpiente en cada mano, y la Retórica se dirige a un joven oyente²⁸.

A medida que avanza el siglo XIV, la imagen de las Siete Artes Liberales evoluciona, siempre dentro del pensamiento escolástico, planteando matices nuevos e insistiendo en las figuras de los sabios acompañantes. No en vano Boccaccio, en su *Amorosa Visione*, describe unos frescos donde unos escritores y filósofos clásicos se sitúan a los pies de la Sapientia como maestros de las Artes.

Entre 1334 y 1340, por encargo de Giotto (1267-1337), Andrea da Pontedera, conocido también como Andrea Pisano (1290-1350), esculpe para el campanile de Sta. María del Fiore, en Florencia, varios relieves de forma hexagonal: aluden al mundo antiguo y, a la vez, tratan del origen de hombre y de quienes inventaron e introdujeron distintas profesiones. Así, descubrimos un astrónomo, probablemente Ptolomeo, sentado y mirando con un cuadrante una esfera celeste colocada sobre su mesa. También vemos a un herrero y a un trompetero: ¿serían Tubalcaín y Yúbal?

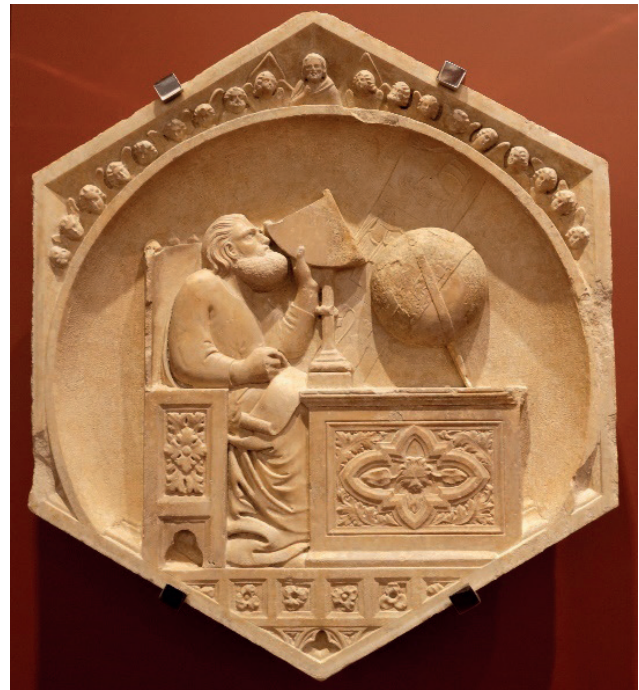


Fig. 7. Andrea Pisano, *Ptolomeo*, c. 1335, en un relieve del campanile de Santa María del Fiore, Florencia.
Foto: Wikimedia Commons

3.3. De la Capilla de los Españoles a principios del siglo XV

En este contexto constituye un hito fundamental un fresco, *El Triunfo de Santo Tomás de Aquino*, que adorna la Capilla de los Españoles, situada en la iglesia de Santa María Novella, sede de los dominicos en Florencia. Su autor es Andrea di Bonaiuto, también llamado Andrea da Firenze (h. 1315-1377), que realiza esta obra entre 1366 y 1368 para proclamar el brillo de la cultura escolástica a través de su maestro más famoso²⁹.

²⁵ Según San Isidoro, entre los astrónomos destacados estuvo "en el mundo griego Ptolomeo, rey de Alejandría, quien llegó a establecer las leyes por las que es posible determinar el curso de los astros" (*Etimologías*, III, 26).

²⁶ Yúbal y Tubalcaín fueron hijos de Lamech y descendientes de Cain. En realidad, solo Yúbal aparece en la Biblia como "padre de cuantos tocan la cítara y la flauta", mientras que Tubalcaín lo hace como "forjador de instrumentos cortantes de bronce y de hierro" (*Génesis*, 4, 21-22).

²⁷ Para este apartado, véase Frugoni, 1991, p. 533.

²⁸ Carli, 1977, fig. 109 a 111.

²⁹ Borsook, 1980, p. 48-54.

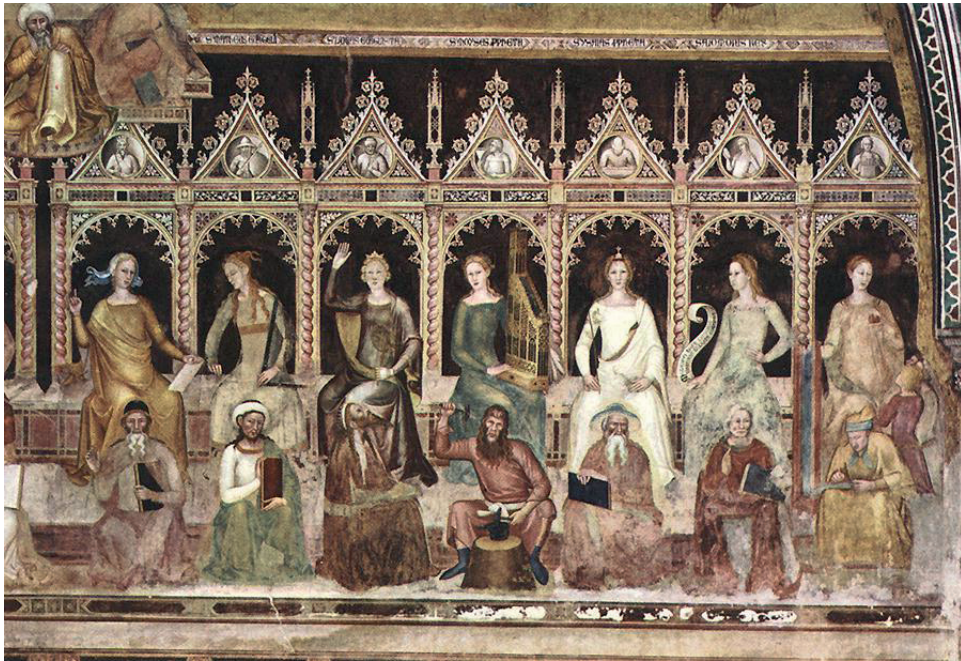


Fig. 8. Andrea di Bonaiuto, *Las Siete Artes Liberales*, 1366-1368, Capilla de los Españoles, en la iglesia de Santa María Novella, Florencia. Foto: Wikimedia Commons

Domina la escena Santo Tomás, revestido con el hábito dominico y situado entre varios personajes de la Biblia. Más abajo se yuxtaponen, como en la sillaría de un coro, catorce figuras alegóricas, situadas bajo los Siete Dones del Espíritu Santo y los Siete Planetas. Las que ocupan la mitad izquierda son disciplinas relacionadas con el derecho y la teología; las de la derecha son las Siete Artes Liberales, vestidas con túnicas y mantos, pero con hechuras propias de briales góticos; bajo ellas están los grandes maestros antiguos que las cultivaron, vestidos con atuendos medievales. Siguen el siguiente orden, de derecha a izquierda:

La Gramática es contemplada por tres niños. Su maestro, Donato o Prisciano, es un hombre imberbe de mediana edad que lleva un bonete y escribe.

La Retórica porta una filacteria donde se lee: "Mulceo dum loquor varios induca colores", es decir: "Acaricio mientras hablo, vestida de variados colores". Bajo ella está Cicerón, con barba blanca muy corta; levanta un dedo, para atraer la atención de su auditorio, y lleva un libro.

La Dialéctica, tocada con una diadema, lleva una rama de laurel. Su maestro es Aristóteles: luce una larga barba blanca, se cubre con un sombrero de amplias alas y lleva un libro.

La Música toca un órgano portátil. Su maestro es el bíblico y primitivo Tubalcaín: tiene una cara de rasgos acusados, casi simiescos, con barba y melena en desorden, y golpea un yunque con dos martillos.

La Astronomía, destacada por su corona, porta una esfera armilar y señala hacia arriba con una mano. Su maestro, el barbado Ptolomeo, mira también hacia arriba, escribe en un papel y lleva corona, siguiendo la tradición que lo asimila a los reyes de Egipto.

La Geometría, con cabello suelto, lleva una escuadra. Su maestro, Pitágoras sin duda, lleva barba corta, porta un libro y cubre su cabeza con un turbante, alusivo a su estancia legendaria en Egipto.

La Aritmética cubre su cabeza con un velo agitado; cuenta con los dedos y lleva una tablilla para escribir. Su maestro, sin duda Euclides, tiene barba blanca y gorro, lleva un libro y levanta una mano.

Si deseásemos completar el panorama del siglo XIV en Italia, podríamos mencionar, quizá, dos composiciones semejantes a la que acabamos de citar, relacionadas en este caso con San Agustín y situadas fuera de Florencia: una estuvo en la iglesia de los Eremitani de Padua, pero se ha perdido³⁰; la otra —titulada precisamente *Triunfo de San Agustín*— fue pintada por Bernardo Cristiani, o Giovanni di Bartolomeo Cristiani (doc. 1370-1398) en la iglesia de San Francisco de Pistoia³¹.

4. Estudio iconográfico de la tabla del Museo del Prado

Conscientemente, al trazar la biografía de Giovanni dal Ponte hemos dejado aparte sus pinturas de carácter profano, destinadas a decorar cassoni o arcones. Tenemos datos documentales de algunas de estas obras, de modo que sabemos que se realizaban por parejas. Pero, puesto que no se consignaba el tema tratado, nos parece inútil insistir en este punto³². Mucho más interesante es saber qué tablas frontales de cassoni pintadas por nuestro artista han llegado hasta nosotros, y cuáles son sus esquemas:

El frente de cassone más antiguo, fechable entre 1420 y 1425, se estructura en tres viñetas, casi como la predela de un retablo, y representa otras tantas escenas de la *Teseida* de Boccaccio, entre las que destaca una boda. Obviamente, nos hallamos ante

³⁰ Solo conocemos esta obra por una descripción de Hartmann Schedel, fechable en 1466 y recogida por Schlosser en *JKhSWien*, 17, 1896, p. 13-100.

³¹ Baskins, 2008, p. 102.

³² Quien desee profundizar en este campo, puede dirigirse a Tartuferi y Sabaraglio, 2016, p. 46.



Fig. 9. Giovanni dal Ponte, *El Jardín del Amor*, 1430-1435, Museo Jacquemart-André, Paris.
Foto: Wikimedia Commons



Fig. 10. Giovanni dal Ponte, *Las Siete Virtudes*, c. 1435, Colección privada.
Foto: Wikimedia Commons

un arcón nupcial, destinado a la ropa de uno de los contrayentes³³.

Siguen cuatro frentes de cassoni, también nupciales, con un único tema, *El Jardín del Amor*, y todos ellos con un mismo esquema: sucesiones de parejas de enamorados paseándose entre árboles. Uno de ellos, hoy en la Yale University Art Gallery, puede fecharse entre 1425 y 1430³⁴; otros dos, fragmentados, se hallan repartidos entre distintas colecciones, y pueden fecharse en torno al año 1430³⁵; en cuanto al último, quizá el más refinado, puede situarse entre 1430 y 1435, y se encuentra en el Museo Jacquemart André de París³⁶.

Distinto espíritu, y distinto esquema, advertimos en un frente de cassone incompleto, del que solo nos queda el extremo de la izquierda, con las figuras de Dante y Petrarca. Puede fecharse hacia el año 1430, y hay razones para suponer que mostraba una sucesión de poetas y literatos³⁷.

En este contexto intelectual se sitúan las dos tablas más interesantes para nosotros, y fechables entre 1430 y 1435, o, quizá más exactamente —como ya hemos señalado— en torno al 1435: una representa *Las Siete Virtudes*, y la otra es la de *Las Siete Artes Liberales* que aquí nos ocupa: la conservada en el Museo del Prado. Ambas pudieron surgir del mismo encargo y servir, de forma conjunta, para amueblar una sala. En cuanto a su sentido, pudo ser nupcial, pero también representativo, pura expresión de lujo en una residencia nobiliaria, un monasterio o un edificio público de carácter civil.

La tabla de *Las Siete Virtudes*³⁸ perteneció a la colección de Stefano Bardini, en Florencia, y hoy se conserva en una colección particular, después de haber sido subastada en 2016. Fue fotografiada a principios del siglo XX, cuando se hallaba aún inserta en su arcón, lo que lleva a afirmar que este mueble estaba decorado con relieves de pilastras corintias y de putti en hornacinas. Esto permite excluir una fecha demasiado temprana en el siglo XV y apoyar la de 1435, que, como hemos dicho, es la preferida por muchos estudiosos.

Igual que la tabla de *Las Siete Artes Liberales*, la de *Las Siete Virtudes* muestra una fila de figuras

³³ Tartuferi y Sbaraglio, 2016, cat. 18 (p. 108-109), y reg. 42 (p. 203). Esta tabla se encuentra hoy en el Museo Amedeo Lia de La Spezia.

³⁴ Tartuferi y Sbaraglio, 2016, reg. 51 (p. 207).

³⁵ Tartuferi y Sbaraglio, 2016, cat. 35 (p. 146-147), reconstrucción en p. 176-177, y reg. 15 (p. 191), 48 (p. 206), 83 (p. 219), 84 (p. 219), 85 (p. 220) y 92 (p. 223).

³⁶ Tartuferi y Sbaraglio, 2016, cat. 39 (p. 156-157), y reg. 54 (p. 209).

³⁷ Tartuferi y Sbaraglio, 2016, cat. 34 (p. 144-145), y reg. 7 (p. 188); Perkins, 1921, p. 137-148; Rand, 1923, p. 25-33; Donato,

2006, p. 9-47. Esta obra se conserva en el Museo Fogg de Cambridge (Massachusetts).

³⁸ Tartuferi y Sbaraglio, 2016, reg. 89 (p. 221); Rand, 1923, p. 32-33.

femeninas alegóricas, con nimbos negros hexagonales y unos niños alados o angelotes portadores de coronas. Las acompañan unos hombres famosos por las virtudes que practicaron³⁹.

Pasando ya a la tabla de *Las Siete Artes Liberales*⁴⁰, nos parece de sumo interés comenzar destacando un dato muy curioso, que expuso en su día F. Antal⁴¹: hacia la época en que esta obra se pintó, el poeta Giovanni da Prato escribió un poema, titulado *Philomena*, que bien pudo inspirar a nuestro artista o a su comitente: en él, el autor es conducido por una dama llamada Beatrix, identificable con la Poesía y la Teología, hasta un prado florido: allí están las Siete Virtudes y unas Ninfas, que representan a las Artes Liberales. Después, el poeta accede al Parnaso y ve pasar ante él a diversos escritores, como Dante, Petrarca, Boccaccio y Coluccio Salutati, y a algunos artistas, como Fidias, Apeles y Giotto.

Conociere o no este poema, Giovanni dal Ponte buscó ayuda en la Capilla de los Españoles, de la que ya hemos hablado. La tomó como modelo en asuntos de gran importancia, como las prendas clásicas con hechuras góticas de las Artes, pero se replanteó la asociación de sabios y Artes. Además, cambió el esquema de conjunto: hizo que las Artes caminasen en fila, y que, junto a ellas, dándoles la mano, avanzasen sus acompañantes, vestidos como hombres del siglo XV. Para enriquecer la escena, Giovanni añadió

un paisaje esquemático bajo fondo dorado, símbolo del ameno florecer de la cultura, así como unos angelotes o niños con alas que depositan coronas de laurel honoríficas sobre las Artes y sus maestros. En torno a las cabezas de las Artes colocó unos hexágonos negros de lados curvos: tales nimbos atípicos — que ya hemos visto en la tabla de *Las Siete Virtudes*— caracterizan, en la iconografía gótica, a las figuras alegóricas y a los personajes que, sin ser cristianos, pueden ser venerados en el seno de la iglesia. Todo contribuye, en una palabra, a enaltecer la cultura en el seno del cristianismo.

Tampoco puede ser casual la relación que hemos señalado con la Capilla de los Españoles, si tenemos en cuenta que ésta se encuentra en Santa María Novella, sede de los dominicos y, desde 1434, del papa Eugenio IV. Es harto probable que el comitente de Giovanni dal Ponte fuese alguien vinculado al Studio, a la curia pontificia o a algún círculo de la ciudad fiel a la tradición escolástica.

En efecto, parece que ese comitente quiso recordar el valor que él mismo concedía a una formación universitaria que ya entonces estaba en tela de juicio. En la primera mitad del siglo XV, la defensa del Trivium y del Quadrivium empezaba a adquirir un cierto tono tradicionalista. Mientras que, en años anteriores, se había manifestado a favor suyo el poeta Cino Rinuccini (1355-1407), defensor de Aristóteles



Fig. 11. Giovanni dal Ponte, parte izquierda de la tabla de *Las Siete Artes Liberales*, c.1435, Museo del Prado, Madrid. Foto: Wikimedia Commons

³⁹ En esta tabla se alinean la Fortaleza, con una vara, secundada por un Hércules inconfundible, y las otras seis Virtudes, con sabios convencionales vestidos a la antigua o con trajes del siglo XV: la Justicia porta una espada; la Fe, un cáliz; la Caridad, destacada en el centro, un niño en el regazo; la Esperanza viste de verde; la Prudencia tiene tres caras, en vez de una, y la Templanza lleva una vasija. Véanse Baskins, 2008, p. 98, fig. 1 a.

⁴⁰ Tartuferi y Sbaraglio, 2016, cat. 41 (p. 160-161), y reg. 45 (p. 205).

⁴¹ Antal, 1963, p. 488, nota 3.

—el filósofo preferido por Santo Tomás de Aquino— frente a los nuevos partidarios de Platón⁴²; unos años más tarde empezó a desarrollar Vittorino da Feltre (1373-1446) su ideal pedagógico humanista en la corte de Mantua, y, a la vez, Lorenzo Valla (1407-1457) planteó su defensa de las tesis epicúreas y anti-escolásticas en su tratado *Sobre el libre albedrío* y en sus *Discusiones contra los aristotélicos*.

⁴² Antal, 1963, p. 133.

4.1. Gramática

Empezando nuestra descripción por la izquierda, ocupa el primer lugar la Gramática, vestida con túnica y manto; ambas prendas son de color rosa, y la segunda se fija con un broche sobre el pecho. Lleva un látigo o azote en la mano derecha, y apoya con la izquierda tres libros en el regazo, a la vez que protege y encamina a dos niños que avanzan delante de ella. Tiene esta imagen muy hondas raíces: ya Marciano Capela describió a la Gramática como una mujer anciana, pero agradable, nacida en Egipto, y le hizo empuñar un látigo o azote para incitar al estudio. En la Edad Media -ya lo hemos visto- se impuso la presencia de los niños, puesto que lo primero que se aprende en las escuelas es la lectura y la escritura. Los libros son, obviamente, los necesarios para alumnos y maestros.

Detrás de esta figura va un personaje imberbe, vestido como un maestro medieval, con un bonete sujeto a la barbilla y con un libro en la mano diestra: ha de ser, si seguimos la tradición que hemos ido comentando, Aelio Donato o Prisciano de Cesarea.

Aelio Donato, nacido h. 310 d.C., fue maestro de San Jerónimo y acabó siendo conocido como “el gramático de Roma”. Compuso una *Ars grammatica*, síntesis de los tratados anteriores sobre esta disciplina, que se reprodujo, una y otra vez, en dos versiones distintas: la *Ars maior* y la *Ars minor*. Tan popular fue, que llegó a darse el nombre de “donatos” a los libros de texto en general.

En cuanto a Prisciano, nacido en Cesarea de Mauretania, fue profesor de gramática en Constantinopla durante las primeras décadas del siglo VI d.C. Escribió distintos tratados de su especialidad, entre los que destaca la *Institutio de arte grammatica*, de la que se conservan más de mil manuscritos medievales, evidenciando su uso en las escuelas.



Fig. 12. Giovanni dal Ponte, *Dante y Petrarca*, c. 1430, fragmento de frente de un cassone, Museo Fogg, Cambridge (Massachusetts). Foto: Wikimedia Commons

El personaje que vemos en nuestra tabla se mantiene en la tónica de los maestros góticos de la Gramática, todos ellos imberbes. Sin embargo, su bonete nos evoca el que usa Dante en sus retratos. También la nariz, levemente curva, podría evocar la aguiluña del gran poeta, que el propio Giovanni dal Ponte exaltó en una tabla de cassone⁴³. Al fin y al cabo, el estudio de la poesía era, en las escuelas, la culminación de la Gramática.

Pero cabe plantear una alternativa: muy parecido al perfil de nuestro personaje, y al de Dante, es el de Coluccio Salutati, que conocemos, según opinan bastantes estudiosos, a través de un fresco de la Capilla Brancacci, en la iglesia florentina del Carmine⁴⁴. Este fresco, realizado por Masaccio en 1428, aunque retocado quizá por Filippino Lippi en 1484, parece basarse en el retrato del prestigioso humanista que se conserva en un códice de la Biblioteca Laureniana de Florencia. Además, tanto Masaccio como Giovanni dal Ponte pudieron conocer personalmente a este sabio, que murió en 1406.

4.2. Dialéctica

Mujer vestida con un traje de carácter antiguo, aunque reinterpretado con cierta creatividad: sobre una túnica larga oscura con mangas, vemos otra túnica larga, ésta sin mangas y de color rosa, doblada sobre el vientre y atada al pecho con una cinta. Ofrece su mano derecha a su acompañante, dirigiendo sus pasos, y lleva en la izquierda una rama de laurel y un escorpión. La rama de laurel simboliza la victoria que espera obtener el maestro dedicado a la dialéctica a través de sus demostraciones. El escorpión parte quizá de la tradición de la lógica aristotélica: igual que los cuernos de la luna, aludiría al argumento llamado “dilema”, que no deja escapar al adversario.

El maestro que sigue a la Dialéctica es sin duda su acompañante habitual, Aristóteles, creador de la lógica griega. Lleva una túnica hasta los tobillos y unas calzas: un traje impropio de un maestro universitario europeo, pero muy evocador del respeto que se sentía en occidente por la cultura oriental. Sostiene un libro con la mano diestra e impone su dignísima presencia exhibiendo una barba y una melena abundantes y blanquecinas, mientras que se cubre con un sombrero de alas anchas. Esta imagen sigue una tradición bien afincada durante los siglos del Gótico, y destinada a perdurar: sabido es que, hasta que se descubriese a fines del siglo XVI un retrato bien documentado de Aristóteles con barba corta, el estagirita sería figurado como un sabio venerable con largas barbas⁴⁵. Pero ¿hubo alguna evolución en esta iconografía a lo largo del siglo XV?

Un problema tan curioso dio lugar, hace un siglo, a una verdadera discusión⁴⁶. Para unos autores, como F. Studniczka y L. Planiszig, contó mucho la imagen imponente y exótica de Manuel Chrysóloras, el sabio bizantino que introdujo el estudio del griego en

⁴³ Rand, 1923, p. 25-33.

⁴⁴ Baldini y Casazza, 1990, p. 195.

⁴⁵ En el siglo XVI supondría un hito para los retratistas de Aristóteles cierto grabado publicado por Enea Vico en 1546: véase en *The Illustrated Bartsch*, 30, *Italian Masters of the Sixteenth Century*, Nueva York, 1985, p. 169 y 170, n° 253 y 253 copy.

⁴⁶ Sobre este asunto, véase Cacciotti, 2005, p. 210-213.

Florenia en 1397⁴⁷. Para otros, como H. Lehmann-Hartleben, tuvo su papel un dibujo que hizo en Samotracia, en 1444, el viajero y humanista Ciriaco de Ancona, copiando una cabeza antigua que él interpretó como un retrato de Aristóteles⁴⁸.

En nuestra opinión, ambas tesis pueden tener su parte de razón, y nuestra tabla se sitúa entre ambas. Es muy probable que causase sensación Chrysóloras, cuyo perfil creemos reconocer en un dibujo de Paolo Uccello conservado en el Louvre. Sin embargo, ¿pudo este pintor, nacido justamente el año en el que el maestro bizantino llegó a Florenia, conocerlo personalmente? ¿No puede ser más fiel a las verdaderas facciones de Chrysóloras el personaje figurado en nuestra tabla? En cuanto a Ciriaco de Ancona, pudo recordar precisamente esta tabla, u otra semejante, a la hora de copiar —con harta libertad— la cabeza clásica de Samotracia.



Fig. 13. Paolo Uccello, *Retrato de Manuel Chrysóloras*, c. 1430, Museo del Louvre, París. Foto: Wikimedia Commons

4.3. Retórica

Mujer que viste una túnica blanca azulada, que cubre su cabeza con un velo blanco y que porta una larga filacteria, sin duda inspirada en la que lleva la propia Retórica en la Capilla de los Españoles. Esta filacteria, cuyo escrito en letras góticas resulta ilegible, alude a la necesidad, que aún recordaría Cesare Ripa en su *Iconología* (1593), de leer tratados de retórica para ser buen orador. En cuanto al velo, alude a las galas lingüísticas con que se adorna la oratoria.

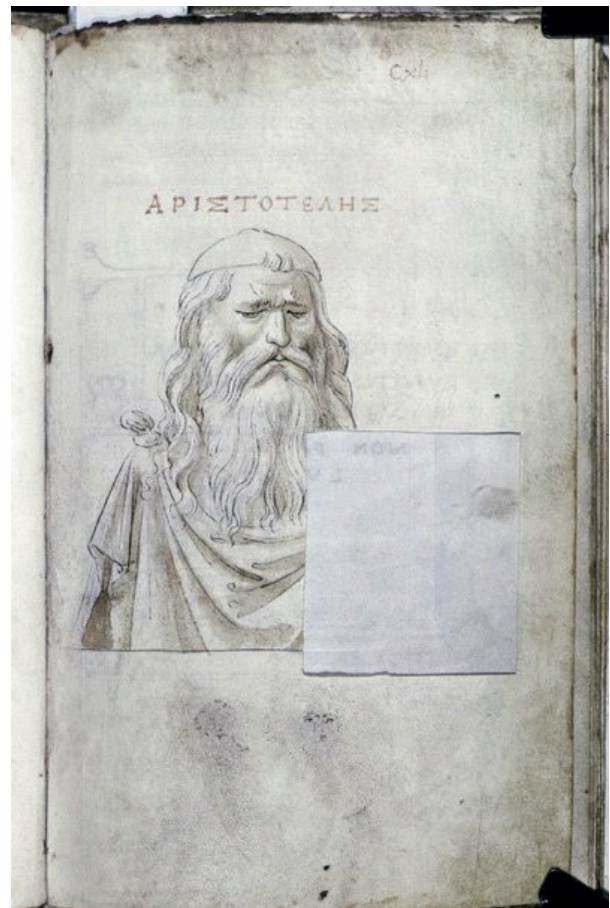


Fig. 14. Copia del *Aristóteles* dibujado por Ciriaco de Ancona, 1444, Bodleian Library, Oxford. Foto: Wikimedia Commons

El acompañante de la Retórica es, siguiendo la costumbre, Cicerón. Va vestido de rojo, como un maestro medieval, prácticamente con las mismas prendas que hemos visto en el acompañante de la Gramática. Lleva bonete de maestro y porta un libro. Además, tiene barba blanca y, para nuestra sorpresa, camina descalzo, quizá para evidenciar su antigüedad. Resulta curioso comprobar que Giovanni dal Ponte se aparta bastante del Cicerón imaginado en la Capilla de los Españoles.

El gran orador romano fue bien conocido durante toda la Edad Media, pero su fama recibió un fuerte impulso cuando Petrarca logró reunir manuscritos de casi todos sus discursos y tratados filosóficos. Obviamente, su prosa era una lectura cotidiana para cualquier estudiante de latín, y, a fines del siglo XIV, se recibió con gusto el hallazgo de parte de sus *Cartas* por Coluccio Salutati.

4.4. Astronomía o Astrología

Esta figura, sentada en el centro y realizada por una tarima, parece presidir el círculo de las Siete Artes. Vestida con túnica de color rosa, se cubre con un manto del mismo tono, fijado sobre su pecho. Además, lleva un velo casi transparente sobre su cabeza. Sostiene con su mano izquierda una esfera armilar y levanta hacia el cielo la mano derecha.

Sobre ella hay tres amorcillos alados: uno de ellos la corona de laurel, mientras que los otros dos extienden tras ella, como una pantalla, un gran manto de color rosa oscuro, decorado con flores doradas y estrellas negras. Por encima de esta figura se abre

⁴⁷ Planiszig, 1941, passim; Gregori, 2003.

⁴⁸ Jongkees, 1960, p. 18, y lám. 2 b; Cacciotti, 2005, p. 251, fig. 14.



Fig. 15. Giovanni dal Ponte, parte central de la tabla de *Las Siete Artes Liberales* c.1435, Museo del Prado Madrid. Foto: Wikimedia Commons

una especie de círculo, del que salen rayos dorados: es, obviamente, el cielo.

La Astronomía fue adquiriendo su forma y sus atributos poco a poco durante el medievo, como hemos visto en páginas anteriores. Añadamos, tan solo, que el velo alude a su origen oriental, y que su gesto y otros detalles indican que son el cielo y las estrellas sus campos de estudio.

Pero ¿nos hallamos aquí ante la Astronomía? ¿o ante la Astrología? Los autores más antiguos, al citar las Siete Artes Liberales, solo destacaban el valor científico de la Astronomía. San Isidoro la definió como la ciencia “que aborda las leyes de los astros”, y explicó que “estudia, hasta donde le es dado a la razón, el curso de los astros y las figuras y relaciones que las estrellas mantienen entre sí y con la tierra”. En cambio, para él, “la Astrología es en parte natural y en parte supersticiosa (...). Los astrólogos (...) se afanan por predecir a través del curso de los astros cómo va a ser el nacimiento y el carácter de un hombre”. Este sabio añadió que “los primeros que abordaron el estudio de la astronomía fueron los egipcios, mientras que los iniciadores de la astrología o del influjo de los astros en los hombres fueron los caldeos”⁴⁹. Sin embargo, con el paso del tiempo, y sobre todo a partir del siglo XIII, la Astrología fue tomando fuerza en las cortes de Europa, y en el siglo XV empezó a imponerse entre las Artes Liberales,

desplazando a la Astronomía. En el caso de nuestra tabla, tendemos a pensar, a falta de inscripciones u otros datos concluyentes, que nos hallamos ya ante una figura de la Astrología. Y nos fuerzan a ello dos razones. En primer lugar, como es bien sabido, estuvo de moda por entonces esta pseudociencia entre los florentinos, hasta el punto de que Cosme de Medici se dejaba seducir por los horóscopos y escuchaba con gusto las predicciones del “Maestro Pagolo”. No puede ser casual que en su época se pintase un mapa de estrellas en la cúpula de la Sacristía Vieja de la iglesia de San Lorenzo, sin duda para conmemorar una conjunción de astros muy precisa y digna de recuerdo⁵⁰. La segunda razón es la propia preeminencia de la figura en nuestra tabla: obviamente, el comitente del cassone al que ésta perteneció quiso exponer sus aficiones a quienes viniesen a visitarle. Si encargó esta obra para festejar una boda u otro acontecimiento concreto, quiso ponerlo bajo la protección de los astros.

A los pies de la Astronomía está sentado su acompañante, que es, siguiendo la tradición, Ptolomeo: aparece como un sabio convencional con larga barba blanca, cubierto por una amplia túnica gris. Porta en sus manos un libro con letras ilegibles. Casi reproduce, aunque sin corona real y con barba de distinto color, la figura de este mismo sabio en la Capilla de los Españoles

⁴⁹ San Isidoro, *Etimologías*, I, 2, 2; III, 24; III, 27, 1, y III, 25, 1.

⁵⁰ Goldwin, 2002, p. 65.



Fig. 16. Giovanni dal Ponte, parte derecha de la tabla de *Las Siete Artes Liberales*, c.1435, Museo del Prado, Madrid. Foto: Wikimedia Commons

Recordemos que Claudio Ptolomeo (h. 100 d.C.-h.178 d.C.) vivió en Alejandría, y que su libro astronómico más famoso fue conocido en la Edad Media con el nombre arabizado de *Almagesto* ("el más grande"): en él se explica el sistema geocéntrico del cosmos, defendiendo, a la vez, la base científica de la astrología.

4.5. Geometría

Pasando ya a la parte derecha de nuestra tabla, hallamos, en primer término, a la Geometría: vestida con túnica rojiza y un velo de tonos rojizos y blanquecinos, lleva en sus manos un compás y una escuadra. Esta imagen tiene tras ella una larga tradición, y la presencia del velo evoca su origen en Egipto. En efecto, según dijo San Isidoro, inspirado por Heródoto: "Se cuenta que la Geometría fue iniciada por los egipcios, ya que, al desbordarse el Nilo y borrarse con el limo las lindes de los campos, se comenzaron a delimitar mediante líneas y medidas las tierras que debían repartirse, y así surgió el nombre de esta disciplina"⁵¹.

La Geometría va guiando, casi con seguridad, a Euclides⁵², un hombre barbado y vestido con un hábito pardo verdoso, como los de los monjes, pero con el reverso rojizo. Lleva un libro en la mano

izquierda y cubre su cabeza con un sombrero de alas anchas y rojas, a juego con el hábito. De cualquier modo, nos parece un personaje peculiar, aunque no ajeno al Studio florentino, y muy diferente del sabio —probablemente Pitágoras— que acompañaba a la Geometría en la Capilla de los Españoles.

Euclides, que vivió en Alejandría bajo Ptolomeo I (306-285 a.C.), se hizo famoso por sus *Elementos*, tratado modélico de aritmética y geometría, por lo que puede ser maestro de ambas disciplinas. Su obra fue vertida al árabe muy pronto, y Athelard de Bath la tradujo al latín en 1130, introduciéndola así en la Europa occidental, donde su fama creció siglo tras siglo.

4.6. Aritmética

Vestida con una túnica tornasolada de tonos oscilantes entre el rosa y el azul pálido, esta dama lleva un velo blanco sobre la cabeza, se cubre con un manto de los mismos colores que la túnica, y sostiene una tabla taladrada por dos agujeros en la mano derecha. Pocas explicaciones necesita su imagen. La tabla o tablilla, que sería de uso diario en las escuelas para escribir letras y números, es un atributo tradicional, y el velo alude al desarrollo temprano en las matemáticas en Egipto y el Próximo Oriente: algo que reconocían todos los sabios occidentales.

Detrás de ella, aunque sin darle la mano, aparece un sabio que hemos de identificar con Pitágoras⁵³: lleva larga barba y abundante melena,

⁵¹ San Isidoro, *Etimologías*, III, 10, 1.

⁵² Los maestros acompañantes de la Aritmética y la Geometría son inseguros e intercambiables a lo largo del medievo: como hemos visto, en el *Hortus Deliciarum* la Aritmética tuvo a su lado a un sabio casi desconocido, Nicómaco, y la Geometría, a Euclides. En la Capilla de los Españoles, la Aritmética iba acompañada por Euclides y la Geometría, por Pitágoras.

⁵³ Pitágoras fue acompañante de la Música, como ya hemos visto, en el *Hortus Deliciarum*, pero pasó después al campo de las matemáticas, oscilando entre la Aritmética y la Geometría.



Fig.17. Francesco di Stefano, “il Pesellino”, *Las Siete Artes Liberales*, c.1450, Birmingham Museum of Art (Alabama). Foto: Wikimedia Commons

va vestido a la oriental, con una túnica roja y una especie de casulla de color gris, y cubre su cabeza con un gran turbante, como el que llevaba en la Capilla de los españoles cuando acompañaba a la Geometría.

Poco sabemos del verdadero Pitágoras de Samos (h. 580-h. 500 a.C.), filósofo viajero que, hacia el año 532, se instaló en el sur de Italia. Pero mucho más de la “hermandad pitagórica” que creó, y que desarrolló teorías en campos muy variados, utilizando su nombre. Así, Pitágoras se asoció pronto al estudio de los números y de la geometría: como diría Proclo, “Transformó el estudio de la geometría en una disciplina de la enseñanza liberal cuando buscó los primeros principios de la realidad”⁵⁴: en efecto, habría llegado a explicar el universo a través de relaciones numéricas, y la Edad Media lo convirtió, indistintamente, en maestro de la Aritmética o de la Geometría.

También se dedicaron los pitagóricos a fijar los intervalos musicales a partir de la longitud de una cuerda, de modo que, según Aristóteles, “veían que las relaciones de las escalas musicales eran expresables en números (...) y que los cielos en su totalidad eran armonía y número”⁵⁵. Esto explica que Pitágoras llegase a convertirse también en maestro de la Música.

Por lo demás, cabe señalar que “según las viejas historias, hubo hombres que recorrieron provincias, visitaron pueblos desconocidos y atravesaron mares para ver personalmente a gentes que ya conocían por libros. Así, Pitágoras fue a ver a los adivinos de Menfis”⁵⁶. Esto explica que, en la Edad Media, se impusiese su imagen con turbante: una iconografía que se mantendría durante siglos, aunque hoy nadie la comparte⁵⁷.

4.7. Música

Cubierta por dos túnicas superpuestas, la más larga e inferior de tono muy oscuro, y la más corta, por encima, de color rosa, esta mujer lleva en sus manos un órgano portátil, que se fija a su torso con una bandolera. Según opinan los especialistas, este órgano tiene una forma rudimentaria, con fuelle posterior, teclado “no cromático” y dos hileras de tubos.

¿Por qué aparece este instrumento en nuestra tabla y en la Capilla de los Españoles? Hubo de contar mucho la traducción al latín de *Génesis*, 4, 21, que dice, hablando de Yúbal: “fuit pater canentium cithara et organo”. La “cithara” era, obviamente, un instrumento de cuerda, no sabemos cuál; en cuanto al “organum”, tenía que ser un instrumento de viento, y el término latino sugería en el lector medieval la imagen concreta del órgano que él veía en las iglesias⁵⁸.

La Música va guiando a un músico de carácter primitivo, con melena y barba largas y marrones, y con una túnica rojiza, casi cubierta por otra túnica más corta, de piel lanuda. Lleva este personaje un pequeño yunque colgado a su cintura, y lo golpea con dos martillos, uno en cada mano: es, por tanto, Tubalcaín, igual que el figurado en la Capilla de los Españoles.

Ya mencionamos a Tubalcaín y a su hermano Yúbal al comentar la iconografía de la Música en el arte gótico. Añadamos ahora que L. Réau, al hablar de ellos, dice lo siguiente: “Se los considera los inventores de las artes de la herrería y de la música, estrechamente asociados, puesto que, de acuerdo con una antigua tradición, el ritmo de los martillos golpeando el yunque cadenciosamente habría dado lugar a la melodía”⁵⁹. De hecho, el equívoco entre Yúbal y Tubalcaín como iniciadores de la música es bastante común, y llega hasta el siglo XVI. Sin embargo, es fácil distinguirlos: debe representarse a Yúbal con un instrumento musical de viento (a veces un órgano), y a Tubalcaín, golpeando un yunque con uno o dos martillos.

5. A modo de conclusion: una ventana al futuro

La tabla de *Las Siete Artes Liberales* del Museo del Prado, y la de *Las Siete Virtudes* que, como hemos dicho, se relaciona íntimamente con ella, tuvieron, por la razón que fuese, un éxito enorme e inmediato en Florencia. Unos años más tarde —hacia el 1450—, un artista de cierto valor, Francesco di Stefano, llamado “il Pesellino” (1422-1457)⁶⁰, realizó dos tablas, quizá también para arcones gemelos, con las mismas iconografías. *La de Las Siete Virtudes* se halla hoy en la W.R. Nelson Gallery de Kansas City; la de

⁵⁴ Proclo, *In Euclid.*, p. 65 Friedl.

⁵⁵ Aristóteles, *Metafísica*, A 5, 985 b 23.

⁵⁶ San Jerónimo, *Prólogo al presbítero Paulino sobre los libros de la Historia Divina*, párr. 1.

⁵⁷ Richter, 1984, p. 193.

⁵⁸ Sopeña y Gallego, 1972, p. 66-67.

⁵⁹ Réau, 1996, p. 126-127.

⁶⁰ O bien Domenico di Michelino, según ciertos autores.

Las Siete Artes Liberales, en el Birmingham Museum of Art (Alabama)⁶¹.

Estas tablas se distinguen de sus modelos por su estilo: no en vano fue Pesellino discípulo de Filippo Lippi y admirador de Fra Angelico y de Domenico Veneziano. Pero también se advierten variantes compositivas de cierta entidad: bajo un ambiente arquitectónico se suceden las figuras alegóricas sentadas, y con sus maestros bajo ellas, recuperando la fórmula empleada en la Capilla de los Españoles de Santa María Novella. Unos carteles identifican a las Virtudes y a las Artes: fueron añadidos a posteriori, pero sustituyen otros, casi borrados.

Francisco Cambó, y, finalmente, ingresaron, al morir éste en 1941, en el Museu d'Art de Catalunya, donde hoy pueden contemplarse⁶⁴.

Lo curioso de estas dos tablas es que, aunque comparten composición y estilo, no parecen ser del mismo artista, sino de un padre y un hijo. La de mejor calidad, la que representa *Las Siete Artes Liberales*, fechable hacia 1460, sería del padre, Giovanni di ser Giovanni Guidi, llamado "Lo Scheggia" ("la astilla") (1406-1486), conocido, sobre todo, por haber sido el hermano menor de Masaccio y haber intentado seguir su estilo. En cambio, la tabla de *Las Siete Virtudes*, fechable entre 1465 y 1470, parece ser obra

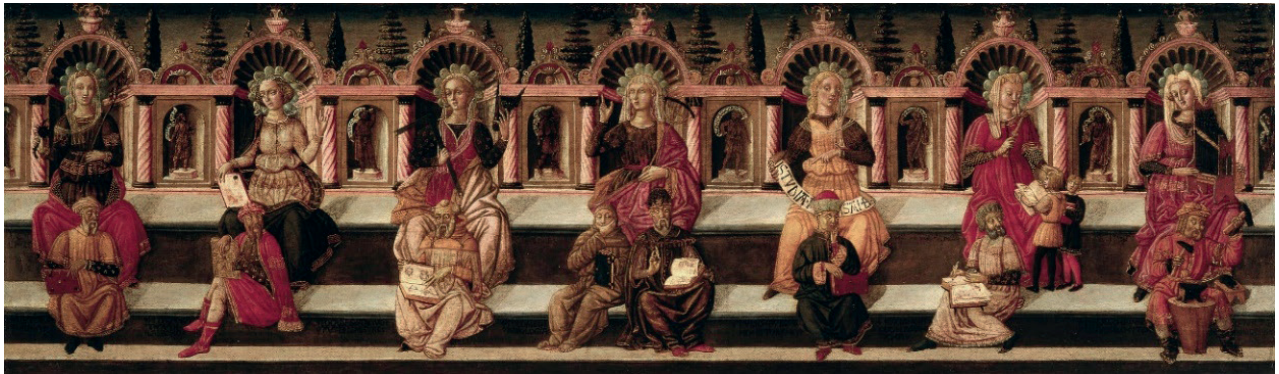


Fig.18. Giovanni Guidi, "Lo Scheggia", *Las Siete Artes Liberales*, c. 1460, Museu d' Art de Catalunya, Barcelona. Foto: Wikimedia Commons

Dejemos de lado la tabla de *Las Siete Virtudes*⁶², y pasemos directamente a la de *Las Siete Artes Liberales*. En ella, las figuras alegóricas, que aparecen sin nimbos, siguen el siguiente orden: ARISMETRICA (cabello al viento, contando con los dedos y portando una tabla con agujeros), GEOMETRIA (portando una escuadra y trazando un círculo en una tablilla con un compás), MVSICA (con órgano), ASTROLOGIA (con cielo estrellado, velo, esfera armilar y levantando la vista y una mano), LOGICA (portando rama de laurel), RETHORICA (con melena al viento, mano sobre el pecho y filacteria escrita) y GRAMMATICA (con melena y velo, vara, mano en actitud docente y dos niños entrando por una puerta de muralla⁶³). Poco podemos decir de los maestros que hallamos bajo estas figuras: todos son sabios barbados convencionales, salvo Tubalcaín (el herrero de la Música), el rey Ptolomeo (fiel seguidor de la Astrología) y el joven profesor de Gramática.

Algo posteriores son otras dos tablas con los temas de *Las Siete Artes Liberales* y *Las Siete Virtudes*. Ambas estuvieron en la iglesia florentina de Santa Croce hasta 1884; pasaron después a la colección de Joseph Spiridon, en París; fueron adquiridas por

del hijo, Anton Francesco dello Scheggia (1435-1476), que empezó a trabajar de forma independiente en 1465, pero que no llegó a crearse un estilo personal.

Dada la semejanza de estas dos tablas, diremos tan solo que ambas siguen los modelos creados por Giovanni dal Ponte y seguidos por Pesellino, enriqueciéndolos con un fondo arquitectónico realmente abrumador y añadiendo a las Artes y sus maestros unos personajes menores situados en nichos. Además, todas las figuras llevan unos nimbos muy curiosos, formados de pétalos de flores, y se leen en el frontal del escalón sobre el que están sentados los sabios inscripciones plagadas de errores ortográficos, pero legibles, que nos son útiles incluso para reafirmar la identificación de algunos sabios figurados por Giovanni dal Ponte en la tabla del Prado.

Dejemos de lado, como en el caso anterior, la tabla de *Las Siete Virtudes*⁶⁵, y centrémonos en la de *Las Siete Artes Liberales*. La Lógica, que lleva rama de laurel y escorpión, tiene como maestro a un Aristóteles con turbante. La Aritmética, que sostiene una tablilla y cuenta con los dedos, tiene como maestro a Pitágoras, que "trovò abacho". La Geometría, que porta escuadra y compás, tiene como maestro a Euclides, que "trovò le misure" y que lleva un libro con figuras geométricas. La Astrología, que lleva una esfera armilar y señala hacia arriba, es la única disciplina que tiene dos maestros: uno, con hábito de fraile, se tapa la boca; el otro es el rey Ptolomeo, que "trovò istrologia", lleva corona y sostiene un libro. La Retórica, que lleva una filacteria con

⁶¹ Pérez Sánchez y Sureda i Pons, 1990, p. 166 (con colaboración de L. Bellosi y M. Folchi); Baskins, 2008, p. 96-100.

⁶² Las Siete Virtudes aparecen con nimbos angulados negros, como los que hemos visto en las dos tablas de Giovanni dal Ponte. Son, de izquierda a derecha, PRUDENZA (con espejo y serpiente), IVSTITIA (con espada y balanza), FIDES (con cruz y cáliz), CHARITAS (con llama y un niño en el regazo), SPES (con manos en actitud de rezar), FORTITUDO (con columna y cofre) y TEMPERANZA (echando agua de una vasija a otra).

⁶³ Unas décadas más tarde, G. Reisch, en su *Margarita philosophica* (1503), diría que la Gramática tiene la llave de la torre donde habitan las Artes Liberales.

⁶⁴ L. Bellosi y M. Folchi, en Pérez Sánchez y Sureda i Pons, 1990, p. 158-170; Baskins, 2008, p. 101-102.

⁶⁵ Estas Siete Virtudes siguen el siguiente orden: Fortaleza (con Hércules a su lado), Justicia, Caridad, Fe (en el centro, con cáliz y sagrada forma), Esperanza, Prudencia y Templanza.

una inscripción (“ISTUDIA...”), tiene como maestro a un Cicerón imberbe. La Gramática, que empuña una vara y va acompañada por dos niños lectores, tiene como maestro a un Prisciano con barba corta, que “trovò la gramaticha”. La Música, que lleva su órgano portátil, tiene como maestro a Tubalcaín⁶⁶.

Llegados a este punto, volvamos algo hacia atrás en el tiempo. En 1437-1439, Luca della Robbia talló, para el campanile de Santa María del Fiore, unos relieves hexagonales destinados a completar la serie de los realizados, un siglo antes, por Andrea Pisano para evocar actividades y profesiones. De ellos, cinco aluden a Artes Liberales a través de personajes vestidos a la antigua o con trajes del siglo XV. En uno de ellos, un maestro de Gramática —Donato o Prisciano— imparte su clase a dos alumnos. En otro, se enfrentan un hombre imberbe que enseña un libro y otro, barbado, que gesticula: son sin duda Cicerón y Aristóteles, maestros de la Retórica y la Dialéctica. Los otros tres hexágonos tratan del Quadrivium: en uno de ellos discuten dos hombres con turbantes: son sin duda Euclides y Pitágoras. Los otros dos muestran a sendos músicos: son Orfeo, que tañe su laúd entre animales, y Tubalcaín, que golpea un yunque con sus martillos. La única Arte que no aparece representada es la Astronomía: obviamente, Luca della Robbia interpretó que ya aparecía en uno de los relieves de Andrea Pisano.



Fig. 19. Luca della Robbia, *Prisciano o Donato*, 1437-1439, en un relieve del campanile de Santa María del Fiore, Florencia. Foto: Wikimedia Commons

Falta poco para que se esboce un cambio profundo. A mediados del siglo XV, los humanistas empiezan a concebir las Artes Liberales como saberes

atractivos por su antigüedad, pero, en las universidades, reducen su papel cuanto pueden y proponen planes de estudios cada vez más abiertos a nuevas vías. Poco a poco, las viejas disciplinas del Trivium y el Quadrivium se convierten en simples temas literarios para estudiosos⁶⁷.

Sin embargo, no puede verse la tabla del Prado que ha sido objeto de nuestro estudio como un simple epílogo crepuscular. Recordemos que, al analizar las efigies de los sabios figurados en ella, han surgido ante nosotros los nombres de Dante, Manuel Chrysóloras y Coluccio Salutati, mientras que hemos señalado el carácter individual de otras figuras. Los hombres evocados por Giovanni dal Ponte tienen rasgos más personales que los de todas las obras de su entorno, desde la Capilla de los Españoles hasta las tablas de Pesellino y Lo Scheggia.

Podríamos, por tanto, ver en la tabla de la pinacoteca madrileña un fenómeno importante: nada menos que un intento precoz de dar a los sabios antiguos caras de hombres modernos, e incluso de personas conocidas por los espectadores: sería el principio de una veta muy interesante, destinada a un cierto éxito hasta principios del siglo XVI: en ella se adentrarían Justo de Gante y Pedro Berruguete en Urbino, Pinturicchio en el Vaticano y quizá Bramante en su tabla titulada *Demócrito y Heráclito*. La culminación de esta tendencia se hallaría en *La Escuela de Atenas* de Rafael, donde, como todos sabemos, Leonardo, Miguel Ángel y Bramante presntan sus facciones a Platón, Heráclito y Euclides.

6. Bibliography

- Antal, F. (1963), *El mundo florentino*, Guadarrama, Madrid.
- Baldini, U. y Casazza, O. (1990), *La Capella Brancacci*, Olivetti / Electa, Milán.
- Baskins, C.L. y otros (comis.) (2008), *The Triumph of Marriage. Painted Cassoni of the Renaissance*, Isabelle Stewart Gardner Museum y Mablign Ringling Museum of Art, Boston.
- Becchis, M. (2001), “Giovanni dal Ponte”, en *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 56, Roma, p. 182-185.
- Bellosi, L. (1966), *La pittura tardogotica in Toscana*, Fratelli Fabri Ed., Milán.
- Berenson, B. (1963), *Italian Painting of the Renaissance*. Florentine School, vol. I, Londres.
- Borsook, E. (1980), *The Mural Painters of Tuscany from Cimabue to Andrea del Sarto*, Clarendon Press, Oxford.
- Boskovits, M. (1975), “Il Maestro del Bambino Vispo: Gherardo Starnina o Miguel Alcañiz?”, *Paragone*, XXVI, 307, p. 3-15.
- Cacciotti, B. (2005), “La tradizione degli ‘Uomini illustri’ nella collezione di Don Diego Hurtado de Mendoza ambasciatore tra Venezia e Roma (1539-1553)”, *Annali del Dipartimento di Storia. Università Roma Tor Vergata*, 1, p. 191-254.
- Carli, E. (1977), *Giovanni Pisano*, Pacini, Pisa.
- Chiodo, S. (1988), “Pittori attivi in Santo Stefano al Ponte a Firenze e un’ ipotesi per l’ identificazione del Maestro della Madonna Straus”, *Paragone*, XXXIX, 577, p. 48-79.

⁶⁶ Los personajes que aparecen en los nichos poco tienen que ver con las Artes Liberales: los que se reconocen por inscripciones son Horacio Cocles, Atilio Régulo, Julio César, Escipión el Africano, Pompeyo Magno, Marco Marcelo y un Metelo.

⁶⁷ Véase Elvira y Carrasco, en prensa.

- Clark, K. (1989), *El arte del humanismo*, Alianza, Madrid.
- D'Ancona, P. (1902), "Le rappresentazioni allegoriche delle Arti Liberali nel Medio Evo e nel Rinascimento", *L'Arte*, V, p. 137.
- Donato, M.M. (2006), "Dante nell' arte cívica toscana. Parole, temi, ritratti", en M.M. Donato (coord.), *Dante e la arti visive*, Milán, p. 9-47.
- Elvira Barba, M.Á. y Carrasco Ferrer, M., *La Biblioteca del Escorial. ¿Quién es quién en su bóveda?*, en prensa.
- Faletti, F. (1988), "L' antica capella del Giudizio nella cattedrale di Pistoia", *Quaderni pistoiesi di satoia dell' arte*, VI, p. 23-39.
- Falomir Faus, M. (1999), *Museo del Prado. Guía de la pintura italiana del Renacimiento*, Aldeasa, Madrid.
- Fremantle, R. (1975), *Florentine Gothic Painters*, M. Secker & Warburg, Londres.
- Frosinini, G. (1990), "Proposte per Giovanni dal Ponte e Neri di Bicci: due affreschi funerari nel duomo di Firenze", *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XXXIV, p. 123-138.
- Frugoni, C. (1991), "Arti liberali e meccaniche", *Enciclopedia dell'arte medievale*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, vol. II, p. 529-534.
- Gamba, C. (1904), "Giovanni dal Ponte", *Rassegna d'Arte*, IV, 12, p. 177-186.
- Gamba, C. (1906), "Ancora su Giovanni dal Ponte", *Rivista d'Arte*, IV, p. 163-168.
- García Pérez, N (2006)., "Ponte, Giovanni da, o Giovanni di Marco di Sancto Stefano", en *Enciclopedia del Museo del Prado*, tomo V, Fundación Amigos del Museo del Prado, Madrid, p. 1775-1776.
- Goldwin, J. (2002), *The Pagan Dream of the Renaissance*, Thames & Hudson, Londres.
- Gregori, M. (ed.) (2003), *In the Light of Apollo. Italian Renaissance and Greece*, Atenas.
- Guidi, F. (1968), "Per una nuova cronología di Giovanni di Marco", *Paragone*, XIX, 223, p. 27-46
- Guidi, F. (1970), "Ancora su Giovanni di Marco", *Paragone*, 239, p. 11-23.
- Guidi, F. (1987), "La pittura Fiorentina del primo Quattrocento nel transetto di S. Trinita", en *La chiesa di S. Trinita a Firenze*, Florencia, p. 118-122.
- Hohenbourg, H. de (1979), *Hortis Deliciarum* (publicado por R. Green), 2 vols., Warburg Institute, Londres.
- Horne, H. (1906), "Giovanni dal Ponte", *The Burlington Magazine*, IX, p. 332-337.
- Horne, H. (1906), "Appendice di documenti su Giovanni dal Ponte", *Rivista d'Arte*, IV, 10/12, p. 169-181.
- Jacobowitz Efron, J. (2012), "Dante in Pistoia. The Frescoes in the Capella del Giudizio", *Quaderni Storici*, 47, p. 443-468.
- Jongkees, J.H. (1960), *Fulvio Orsini's Images and the Portrait of Aristotle*, J.B. Wolters, Groningen.
- Lafuente Ferrari, E. (1970), *El Prado. Escuela italiana y francesa*, Aguilar, Madrid.
- Mack, C. (1980), "A Carpenter's catastro with information on Masaccio, Giovanni dal Ponte, Antonio di Domenico, and others", *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XXIV, p. 366-369.
- Marle, R. van (1927), *The Development of the Italian Schools of Painting*, vol. IX, La Haya.
- Natali, A., Neri Lusanna, E. y Tartuferi, A. (comis.) (2012), *Bagliori dorati. Il Gótico Internazionale a Firenze, 1375-1440*, Florencia.
- Pérez Sánchez, A.E. y Sureda i Pons, J. (comis.) (1990), *Colección Cambó*, Ministerio de Cultura, Madrid.
- Perkins, F.M. (1921), "A Florentine Double Portrait at the Fogg Museum", *Art in America*, IX, p. 137-148.
- Planiczig, L. (1941), "Manuele Crisolora trasformato in Aristotele", *La Rinascita*, 4, p. 818 ss.
- Rand, E.K. (1923), "Dante and Petrarch in a Painting by Giovanni dal Ponte", *Fogg Art Museum Notes*, I, p. 25-33.
- Réau, L. (1996-1997), *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia*, Barcelona. Tomo 1: Antiguo Testamento; tomo 2, vol. 3 a 5: Iconografía de los santos.
- Richter, G.M.A. (1984), *The Portraits of the Greeks*, Phaidon, Oxford.
- Salvini, R. (1935), "Lo sviluppo stilistico di Giovanni dal Ponte", *Atti e Memorie della R. Accademia Petrarca di lettere, arti e scienze*, XVI-XVII, p. 17-44.
- Sánchez Cantón, F.J. (1942), "El donativo de Cambó al Museo del Prado", *Arte Español*, XIV, p. 7-8.
- Sbaraglio, L. (2007- 2008), "Note su Giovanni dal Ponte 'cofanaio'", *Commentari d'Arte*, XIII, 38, p. 32-47.
- Schubring, P. (1923), *Cassoni. Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance*, 2 vols., Leipzig.
- Shell, C. (1972), "Two Triptychs by Giovanni dal Ponte", *The Art Bulletin*, LIV, 1, p. 41-46.
- Sopeña Ibáñez, F., y Gallego Gallego, A. (1972), *La música en el Museo del Prado*, Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid.
- Tartuferi, A. (2012), "Pittori a Firenze alla vigilia del Rinascimento (e anche dopo): qualche spunto critico", en el catálogo de la exposición *Bagliori Dorati. Il Gótico Internazionale a Firenze, 1375-1440*, Florencia.
- Tartuferi, A. y Sbaraglio, L. (comis.) (2016), *Giovanni dal Ponte, protagonista dell' umanesimo tardogotico fiorentino*, Giunti, Florencia, (con artículos de los comisarios y de A. Bernacchioni, L. Brunori y A. Soldani).
- Toesca, P. (1904), "Umili pittori fiorentini del principio del Quattrocento", *L'Arte*, VII, p. 49-58.
- Thomas, A. (2002), "Seven Virtues and the Liberal Arts for a Bedchamber? Tracking the History of Italian Renaissance cassone Paintings", *Critica d'Arte*, 65, no.16, p. 67-77.