



UNIVERSIDAD DE JAÉN
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

EL GENIO FRENTE AL HOMBRE EN EL RENACIMIENTO ITALIANO

Alumno/a: Jacinto D. Cabrera Rodríguez

Tutor/a: Miguel Ángel León Coloma

Dpto.: Patrimonio Histórico

Índice

Resumen	2
Palabras clave	2
Abstract	2
Key words.....	2
Introducción.....	2
Objetivos	3
Metodología.....	4
CAPÍTULO I: EL GENIO EN LA VIDA Y LA MUERTE	5
La vida del hombre.....	5
La esperanza de vida en la Edad Moderna	5
Longevidad de los artistas.....	7
Pintores frente a escultores	10
La muerte del genio	11
CAPÍTULO II: LOS GENIOS.....	19
El origen del genio	20
El poder del dinero	23
Los últimos momentos.....	25
El reposo del genio	30
Conclusiones	36
Bibliografía	38
Webgrafía.....	40

Resumen

Estudio descriptivo de la última época de vida de 19 grandes maestros del renacimiento italiano. Centrando el trabajo en la actividad que realizaban, situación económica, posible causa de muerte, lugar de enterramiento y forma de su sepultura o monumento funerario. Analizando con esta información el grado de compatibilidad, de estos personajes, con diversos estudios epidemiológicos sobre esperanza de vida en esa época, para ese tipo de rango social y disciplina artística.

Palabras clave

Renacimiento. Artistas. Esperanza de vida. Causa de Muerte. Monumento funerario

Abstract

Descriptive study of the last epoch of the lives of 19 great masters of the Italian Renaissance. This work focusses on the activity they performed, the economic situation, the possible cause of death, place of burial and format of burial or funeral monument. Analysing through this information with the degree of compatibility of these characters, with various epidemiological studies on life expectancy at that time, for that kind of social rank and artistic discipline.

Key words

Renaissance. Artists. Life expectancy. Death cause. Funerary monument

Introducción

Sus obras, nos queda el resultado de su genialidad, sus acciones, su ingenio, estas persisten durante el tiempo, podemos contemplarlas, disfrutarlas, recrearnos en el momento de su creación y en el sentido de las mismas... algunas sobreviven a pesar de los nefastos eventos históricos, naturales o humanos por los que han pasado. Otras perdidas en el tiempo nos quedan por copias, reproducciones o simplemente descripciones a través de los medios de la época. Han pasado generaciones desde que de la mano de esos maestros de lo imposible nos fueron legadas, sujetas a un lienzo, trozo de mármol o partitura.

Pasaran nuevas generaciones, ya perdidos nosotros en el tiempo, y dejando en el recuerdo nuestras acciones, si estas existieran, y estas, las obras del genio, seguirán siendo admiradas, estudiadas y en la peor de las situaciones, recordadas.

Son ellos los que marcan el tiempo, rememoramos las épocas, por las personas que en ellas existieron, los momentos históricos por aquellos o aquellas que lo protagonizaron, ellos no permanecen pero si sus obras y el legado de sus acciones.

Es la naturaleza, la que dota al ser humano de ese genial estigma que lo hace trascendente y perdurable en el tiempo, la misma que provoca el cese de su capacidad creativa con la extinción de su existencia, una productividad que cesa bruscamente con su desaparición.

Capacidad productiva que inexorablemente va ligada a su periplo vital, el don del genio nace con la persona, madura con él, con él también sufre y disfruta, acabando su existencia con él. Por lo que una larga existencia de la persona, garantiza en la mayoría de los casos una larga existencia del genio y con ello un mayor legado de su arte a generaciones futuras.

Por tanto garantizar una larga existencia del genio es sinónimo de facilitar un incremento la creatividad. Pero esta depende no solo de la naturaleza física y orgánica del mismo sino de la época y las circunstancias en las que vivió.

Objetivos

Este Trabajo Fin de Grado nace con el objetivo inicial de estudiarla relación entre la imperecedera genialidad del artista y la efímera existencia de su persona, lo infinito frente a lo finito concretado en su limitado periplo vital.

Centrándome en una época en la que se produjo una nueva manera de interpretar la inmortalidad, un momento histórico donde, de la mano del concepto tomista del alma, el espíritu humano era personal e individual y tras muerte se uniría, como tal, con el espíritu divino, quedando por tanto indisolublemente ligados el concepto de hombre y la concepción dinámica de naturaleza. Ese momento donde se produjo una, quizás la mayor, revolución cultural que el devenir de los tiempos ha tenido a bien llamar Renacimiento.

Situado en el tiempo, parecía indicado enmarcar el estudio geográficamente en los orígenes, en la Italia moderna del Siglo XIV-XV, que centrada en la figura del hombre, abandera los pensamientos humanistas en su evolución del teocentrismo medieval al antropocentrismo de la época.

Para ello es necesario sustentar el trabajo en dos objetivos de capital importancia, por un lado, e incluido en el primer capítulo a manera de fundamento, una recorrido por la dualidad de vida y muerte en la época. La primera, alejada de un pensamiento existencial, estudiada desde un cientifismo biológico con sus circunstancias y condicionantes. Identificando las expectativa de vida en ese periodo y área, para esa tipología de población (artistas) y en su caso para el tipo de actividad desarrollada (pintura o escultura). La segunda, la muerte, trabajada, en este caso, como fuente de conocimiento y de creación artística, centrado en los tipos y variantes de tumbas y monumentos funerarios.

En el segundo capítulo se hace un recorrido por la vida (especialmente en su ocaso), la obra y la muerte de alguno de los artistas más significativos de la Italia renacentista. Ante la imposibilidad de realizar un estudio cuantitativo, se intenta dejar plasmado a manera descriptiva en una muestra lo más significativa posible, **cómo** fueron los primeros y últimos días de sus vidas, en **qué** obras estaban trabajando en esa época, **cual** fue la posible causa de su muerte (como objetivo secundario de investigación) y por último **donde** se encuentra su sepultura o, en su caso, su monumento funerario. Todo ello condicionado, claro está, por la información que el tiempo o las fuentes ha dejado accesible.

Es la fusión de ambos objetivos la que nos permitirá obtener conclusiones y determinar hasta qué grado, la vida, la obra del artista ha sido el resultado o se ha visto condicionada por los avatares de la época, estatus y actividad desarrollada.

Metodología

Para conseguir los objetivos anteriormente citados se ha utilizado una metodología de trabajo inductiva, mediante estudio de casos particulares que han sido extrapolados a conclusiones de carácter general. La naturaleza de la información obtenida es, en una parte del trabajo cuantitativa, la referida a análisis de supervivencia, que nos ofrecen objetividad a la hora de hacer interpolaciones a estudios anteriores, y en otra parte del mismo se ha utilizado información cualitativa (nivel económico, tipología de sepulcro) o incluso descriptiva al

recoger la causa del fallecimiento. Y siguiendo las clasificaciones de Hernández, Fernandez y Baptista¹, al circunscribirnos a un periodo concreto de la historia, el renacimiento, se trata de un estudio histórico, sincrónico.

Para todo ello se han utilizado fuentes bibliográficas impresas o digitales primarias y secundarias (o indirectas), que han sido procesadas, previamente a su análisis, mediante actividades de búsqueda, recopilación, organización y valoración de la información de ellas obtenida.

CAPÍTULO I: EL GENIO EN LA VIDA Y LA MUERTE

Este primer bloque, como anteriormente se ha expuesto, quedará dividido en dos apartados, por un análisis de la expectativa de vida que podían tener los artistas nacidos en el renacimiento y un segundo apartado dedicado a la concepción de la muerte en esta época y su reflejo o relación en el arte.

La vida del hombre

Es evidente que variados y múltiples son los factores que pueden afectar la expectativa tanto en cantidad como en calidad de vida del ser humano en cada una de las épocas de la historia y para cada una de las circunstancias personales que le rodeen. Este apartado pretendo abordarlo desde tres aspectos o subapartados, que, desde mi punto de vista, pudieran justificar o condicionar la existencia biológica del artista.

Por un lado la esperanza de vida que cualquier persona nacida en aquella época pudiera tener, un segundo aspecto ligado a su condición de artista, entendiendo que como tal debiera o pudiera estar incluido en un grupo poblacional significativamente distinto, tanto cultural como socioeconómico. Y un tercer, y último, subapartado en el que pretendo relacionar dentro del colectivo de artistas, la actividad (pictórica, escultórica...) como un condicionante más en su proyección vital.

La esperanza de vida en la Edad Moderna

La esperanza de vida ha ido cambiando, mejorando, a lo largo de la historia, entendida esta como la edad media de la muerte y no la edad máxima a que pueden llegar los más

¹ HERNÁNDEZ, R, FERNÁNDEZ, C y BAPTISTA, P. *Metodología de la Investigación*, 5ª ed. México: McGraw Hill, 2010.

longevos. Es difícil afirmar hasta qué edad vivían los primeros humanos, pero en general, la evolución biológica de nuestra especie (*sapiens sapiens*) durante los últimos 100.000 años ha sido escasa, siendo fácil asumir que ya desde el paleolítico, potencialmente, el ser humano podía alcanzar la edad de 90 o 100², similar a lo que ocurre actualmente. Sin embargo, históricamente el porcentaje de población que llegaba a estas edades era casi nulo condicionado, fundamentalmente, por la alimentación, el estilo de vida, higiene...

Durante siglos, antes de adentrarnos en la edad moderna, la media de esperanza de vida permanecía invariable y sujeta a fluctuaciones dependiendo de factores como la cosecha, conflictos armados y brotes epidémicos (peste, cólera....), evolucionando en un aumento de expectativas de tan solo 5 años desde la edad media a la moderna (Inglaterra pasó de 30 años de la época medieval a los 33 en la época moderna temprana³).

Los comportamientos higiénicos al inicio de la edad moderna marcaban una tendencia y mostraban interés en el conocimiento de la causa y transmisión de enfermedades como mejor manera de luchar contra ellas. Cambio de costumbres higiénico personales, casas y ciudades más saludables, patios, plazas públicas alcantarillado y agua potable comenzaban a ser una realidad en los albores del siglo XV.

Además el Renacimiento europeo trajo una exaltación de los valores de la juventud, quedando la vejez como presagio de decadencia y muerte, incluso algunos representantes del Humanismo manifestaron una opinión siempre negativa de la vejez (Erasmus hace una cita despiadada de la vejez en su obra *El elogio de la locura*).

Incluso algunos documentos (*De Vita Longa*) sobre el estilo de vida del Renacimiento abogaban por la importancia de las comidas sencillas en cantidades moderadas, alcohol solo con moderación, ejercicio regular, dormir lo suficiente y evitar las emociones Excesos⁴. En 1558 un noble italiano llamado Luigi Cornaro abogaba por los beneficios que conllevaban la restricción calórica severa, aconsejando que comieran tan poco como sea compatible con evitar la inanición, con lo que se podrían anticipar una vida saludable de 100 años o más⁵.

² LANCASTER, H.O. *Expectations of Life: A Study in the Demography, Statistics, and History of World Mortality*. New York: Springer-Verlag, 1999, pp. 8-10.

³ LIVI-BACCI, M. A. *Concise History of World Population*. Oxford: Wiley-Blackwell, 1997, pp. 89-90.

⁴ MIKKELI, H. *Hygiene in the Early Modern Medical Tradition*. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica, 1999, pp.176-177.

⁵ GRUMAN, G. "The Rise and fall of Prolongevity Hygiene" *Bulletin of the History of Medicine* 35: 221, 1961, p. 9.

Para ello en esta época (especialmente en zonas privilegiadas de la vieja Europa) se intentó una vez más prolongar la juventud, aunado esfuerzos la medicina, magia, alquimia y religión para resolver el enigma de la vejez y ponerle fin. Siendo el patrocinio real y aristocrático tan importante para la medicina innovadora como lo fue para el desarrollo de otras formas científicas incluido el mecenazgo artístico⁶.

Concluyendo, que este trabajase enmarca en una época donde los estudios nos dicen que la esperanza de vida al nacer era de unos 30 años de edad aproximadamente, falleciendo la mitad de los nacidos antes de los 20 años de edad, un 30% de los nacidos sobrevivirán a los 50 años de edad, y alrededor de 10% alcanzaría 70 años⁷.

Longevidad de los artistas

Por lo anteriormente visto la expectativa de vida estaba fuertemente ligada a las condiciones higiénico-sanitarias que rodeaban al individuo a lo largo de su existencia, condiciones que indefectiblemente se relacionaban con el lugar y entorno donde residía y con su posición o estatus socio-económico.

Algunos estudios, como los realizados en Inglaterra en varones adultos de nobles familias de la sociedad inglesa en la Edad Media, nos muestran como la esperanza de vida para aquellos que vivieron hasta los 25 años se acercaba fácilmente hasta los 48'3 años, cifras similares a las calculadas para los monjes de la Iglesia de Cristo en Canterbury durante el siglo XV⁸.

Trasladándonos a Italia, interesantes estudios apoyan los resultados obtenidos para otras ubicaciones geográficas, al considerar que la clase media y alta de las ciudades italianas en el Renacimiento, enormemente ricas, se desenvolvían en condiciones relativamente superiores.

Entre ellos destaco el trabajo *life expectation of italian renaissance artists* de I. C. McManus que en un estudio sobre 218 artistas varones con una edad promedio de muerte situada cercana a los 63 años y una artista femenina, Sofonisba Anguissola, (fallecida con 97

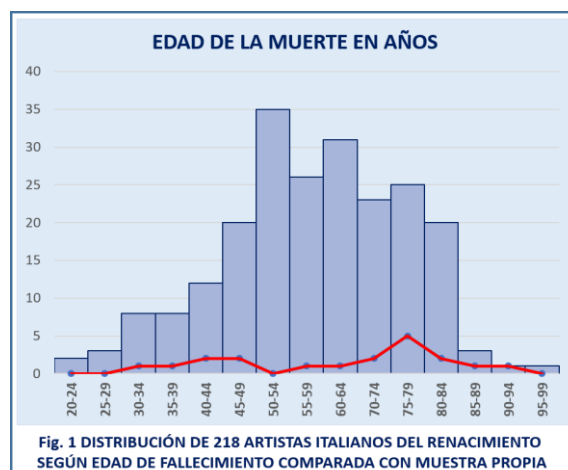
⁶ DAVID, P. A. "The Historical Origins of Open Science: An essay on Patronage, Reputation and Common Agency Contracting in the Scientific Revolution", *Capitalism and Society*, v. 3 (2), Article 5, November, 2008. p. 51.

⁷ COALE, A., DEMENY, P. Regional Model Life Tables and Stable Populations, 2ª Edición. New York: Academic Press, 1983.

⁸ JONKER M.A. "Estimation of life expectancy in the Middle Ages". *J R Stat Soc. Ser.*, 2003, 166. pp. 105-117.

años). En él compara la supervivencia de este colectivo con la de adultos de Inglaterra y Gales en diferente épocas (1693, 1891, 1920 y 1970), incluso tipifica a los artistas según el número de obras realizadas⁹. Los resultados obtenidos por este autor podemos apreciarlos en la figura 1 (serie mostrada en gráfica de barras), donde aparece un rango de agrupamiento que se inicia a los 45 años y se mantiene hasta los 84 años, con dos intervalos significativos a los 50-54 años, 35 artistas fallecieron en este intervalo, y 60-64 años con 31 artista.

En nuestra serie la media está situada cercana a la obtenida McManus, 64 años frente a sus 63 años, hemos obtenido con 20 artistas (serie mostrada con línea roja con marcadores), un similar patrón de distribución, aunque el pico de edad se da en el intervalo 75-79 años donde desaparecieron 5 artistas de los estudiados (Giambologna, Mantegna, Perugino, Piero della Francesca y Tintoretto).



Este autor no encuentra diferencia sustancialmente significativa, en cuanto a supervivencia, entre artistas florentinos, venecianos y del centro o norte de Italia, con una media de 60,5 años para los primeros, 63,7 años y 64 para segundo y tercer grupo sucesivamente. Además McManus coincide con las bases de este estudio al pensar que cuanto más larga sea la vida del artista, más obras habría producido y posiblemente más posibilidad de haber sido reconocido por la posteridad.

Otro interesante estudio, en la misma línea, es el de Maria Patrizia Carrieri y Diego Serraino en su trabajo sobre la *Longevity of popes and artists between the 13th and the 19th century*¹⁰, en el que utiliza como referencia de personal bien alimentado, vestido y conbuena atención médica a los titulares del Vaticano. Si bien, como en el mismo se reconoce, parece lógico justificar que estos sobrevivieran más tiempo que la mayoría de sus habitantes contemporáneos, además de por su estatus porque por los sucesivos pasos que un cardenal debía seguir antes de ingresar al Cónclave, haría como condición casi necesaria la longevidad para ser elegido Papa.

⁹ MCMANUS I.C. "Life expectation of Italian Renaissance artists". *Lancet*. 1975 Feb 1;1(7901), pp. 266-7.

¹⁰ CARRIERI, M.P, SERRAINO, D. "Longevity of popes and artists between the 13th and the 19th century". *International Journal of Epidemiology*, Volume 34, Issue 6, December 2005, p. 1435.

Sabemos que en el pasado muchos artistas trabajaron para el Vaticano y podían, por tanto, compartir con los miembros de la curia mejores calidades en sus condiciones alimenticias e higiénico-sanitarias. Por otro lado al igual que otros miembros del entorno papal, tanto unos como otros estaban sujetos a sufrir con más frecuencia las consecuencias de la inestabilidad social y ciertas conductas de riesgo (viajes, promiscuidad sexual...).

Dos grupos de los que es factible hacer un análisis comparado de la longevidad al ser relativamente fácil obtener la información necesaria para el objetivo del estudio (fecha y lugar de nacimiento, sexo, la fecha de muerte), por la transcendencia histórica que tuvieron los pertenecientes a cada uno de ellos.

Estos autores dividen el período de estudio en dos partes una entre 1200 y 1599 (la que más nos interesa) y una segunda entre 1600 y 1900 (como época de aparición de los antibióticos). En el primer caso y para evitar sesgos se excluyeron a los artistas que murieron antes de llegar a los 39 años. Sobre los datos obtenidos se calcula la probabilidad de supervivencia acumulada (mediante el método de Kaplan-Meier) y los índices de riesgo (con el modelo de Cox).

Los resultados obtenidos nos indican que la probabilidad de muerte de ambos grupos se centraba, en el período de estudio, entre los 59 y los 72 años para los Papas y entre los 51,8 y los 71,3 años en el caso de los artistas. Con una media de edad de inicio del pontificado de 60 años, 6,5 media de duración del mismo (intervalo 2 a 10,3 años) y media de muerte 66 años para los papas y 63 años para los artistas, similares valores que los estudios de McManus y un año más que nuestra muestra.

Siendo la longevidad de los Papas significativamente más larga que la de los artistas, estimándose que los artistas tenían un riesgo 1.5 veces mayor de morir antes de los 70 años de edad con respecto a Papas.

Como curiosidad comparativa y sólo con carácter descriptivo, una veintena fueron los papas que ocuparon la silla pontificia en periodo a estudio de este TFG (entre 1406 y 1608), desde Gregorio XII hasta León XI, siendo la edad media de fallecimiento de 66,75 años, 2,75 años más de supervivencia que los artistas estudiados, de ellos el más longevo fue Gregorio XII que falleció en 1417 a los 91 años y el menos longevo, León X, que murió en 1521, 10 días antes de cumplir los 46 años de edad.

Y tanto para el colectivo de papas como para el de artistas los resultados obtenidos son superiores a la de otros sectores contemporáneos a ellos y con condiciones económico sanitarias más desfavorables. Siendo el colectivo de artistas, al menos los que han trascendido en el tiempo, más favorecido en cuanto a su estimación de esperanza de vida, sin olvidar que posiblemente si la tasa de mortalidad infanto-juvenil hubiera sido más baja, tendríamos un mayor catálogo de obras en los museos de posibles genios que jamás llegaron a edad adulta.

Pintores frente a escultores

Hemos visto que podría esperarse una tasa de mortalidad relativamente más baja en poblaciones que disfrutaban de un alto nivel de vida y buena higiene y que en muchos casos el genio, reconocido en su época como tal, es biológicamente privilegiado, en su supervivencia, al contar de las mejores condiciones higiénico-sanitaria limitadas a unos pocos afortunados pertenecientes a la clase media y alta de las ciudades italianas durante el Renacimiento.

Además, el contar con abundantes datos biográficos de este colectivo, nos permiten hacer estudios diferenciados por localidades, épocas o incluso por dedicación artística, como el de Phillip Greenspan, Grete Heinz James L. Hargrove, que en su trabajo *Lives of the artists: differences in longevity between old master sculptors and painters*¹¹, analizan diferencias significativa entre la supervivencia media de artistas pintores frente a artistas escultores.

Estos autores parten de estudios en colectivos más modernos como el que Paffenbarger¹² y otros realizaron sobre la tasa de mortalidad de los estibadores de los muelles de San Francisco, en el que encuentra diferencias significativas entre los que trabajaban como manipuladores de carga con una menor mortalidad en comparación de aquellos que hacían un trabajo menos vigorosa.

Estos autores clasifican su serie a estudio en pintores y escultores. Para ser incluido en este segundo grupo deben tener algún trabajo documentado en piedra, excluyendo los que trabajan únicamente en bronce, arcilla, o estuco.

¹¹ GREENSPAN, P., HEINZ, G., HARGROVE, J. L. "Lives of the artists: differences in longevity between old master sculptors and painters". *Age and Ageing*, Volume 37, Issue 1, January 2008, pp. 102–104.

¹² PAFFENBARGER, R.S., HALE, W.E. "Work activity and coronary heart mortality". *New England Journal of Medicine*, 1975; 292, pp. 545-50.

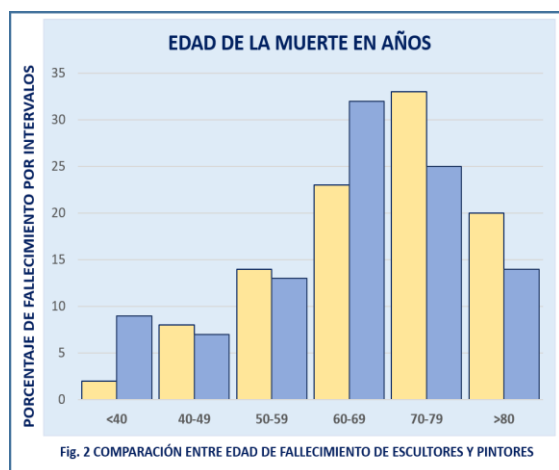


Fig. 2 COMPARACIÓN ENTRE EDAD DE FALLECIMIENTO DE ESCULTORES Y PINTORES

En la figura 2 puede apreciarse la distribución de los resultados de la serie (en amarillo escultores). Dicho análisis revela que los pintores vivían 3 años menos que los escultores (63.6 ± 0.9 contra 67.4 ± 1.1), diferencia que demostró ser estadísticamente significativa. Además los pintores tenían muchas más probabilidades de morir antes de los 40 años de edad, mientras que sustancialmente más escultores llegaban hasta los

ochenta años. El 60% de los pintores frente a solo el 48% de los escultores murieron antes de los 70 años de edad. Estos autores tampoco encontraron diferencias estadísticamente significativas entre los resultados obtenidos para artistas de diferentes países.

En nuestra serie cuatro artistas escultores aparecen incluidos en el grupo de escultores de Greenspan y otros, Ammannati, Cellini, Gianbologna y Miguel Ángel, si bien este último es el único que aparece en las dos series. Siendo la edad media de fallecimiento de estos cuatro grandes maestros de 80 años frente a los 60 años de media del grupo de pintores.

Varias explicaciones pueden justificar esta diferencia, trabajar con materiales tóxicos (con disolventes y metales pesados en pinturas) podría ser una explicación parcial, el efecto del ejercicio moderado en el sistema inmunológico, que afecta tanto a la mortalidad cardiovascular como a la muerte por enfermedades infecciosas, con disminución de los niveles circulantes de proteína C reactiva y la consecuente disminución de la mortalidad cardiovascular. También el ejercicio moderado aumenta la inmunidad humoral y la inmunidad innata, por tanto una de las pocas maneras de defenderse de las infecciones antes de la era de los antibióticos. Ejemplo de ello es las longevas vidas datadas en escultores de la Grecia clásica como fueron Polykleitos, Praxiteles y Skopas.

La muerte del genio

Johan Huizinga nos dice que “no hay época que haya impreso a todo el mundo la imagen de la muerte con tan continuada insistencia como el siglo XV”¹³. Durante esta época conviven, en el concepto de muerte, aspectos de modernidad con otros medievales.

¹³ HUIZINGA, J. *El otoño de la Edad Media: estudios sobre la forma de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos*. Barcelona: Altaya, 1997, p. 194.

No hay miedo a la muerte, triunfa la idea del más allá como continuación de la vida, persistiendo, en parte, la creencia medieval de la muerte como liberadora. Los cambios trascendentes que se dan en el renacimiento hacen abandonar la preocupación por la existencia eterna fijando la atención en la naturaleza como fuente de conocimiento y de creación artística. Pintores, poetas y músicos celebraban la muerte como *ars moriendi* (el arte de morir), viéndose esta como parte del ciclo de la vida, incluso como causa para celebrar la salvación del alma¹⁴.

La visión de la muerte en la edad moderna se enfrenta a la concepción hasta ahora ofrecida en el arte medieval. Si antes la representación de lo macabro tiene una gran resonancia plástica significada mediante esqueletos y deformaciones, ahora, como nos dice Gonzales de Zárate, "el renacimiento concibe la muerte como ensoñación, como una dormición temporal en espera de la resurrección de la carne, de ahí que la figura del yacente exprese esta tranquilidad en su rostro dando a entender no sólo la muerte como tiempo de espera sino también la imagen de equilibrio y tranquilidad del espíritu, ya que al modo neoplatónico se entiende que el cuerpo es fiel reflejo del alma"¹⁵.

Pero no solo esta visión humanista justifica los cambios en la concepción y las actitudes hacia la muerte, que marcan el punto de partida de un largo proceso que desembocaría en la visión desalentadora de la muerte que prevalece en el mundo occidental contemporáneo. Otras circunstancias envuelven y potencianla forma con la que el hombre moderno se enfrenta a la muerte.

Por un lado, un cambio fundamental en el marco mental del cristianismo latino, el purgatorio, que codificado en el siglo XII, se extendía durante el quattrocento como concepto teológico de lugar físico donde las almas languidecerían durante miles de años en espera de su ascensión al cielo. Las tumbas debían permitir que los vivos recordaran activamente, mediante la oración, a sus seres queridos, disminuyendo con ello su estancia en el purgatorio acelerando su salvación. Intercesión que además de la oración se producía, en la medida de lo posible, en forma de encargo funerario monumental y de dotaciones de grandes sumas económicas para misas, velas y oraciones que en más de una ocasión sería a perpetuidad. Además la idea de purgatorio propugna la salvación a través de donaciones y limosnas de los pobres, lo que justifica, en parte, la figura del patronato, y tiene cierta relevancia para el mundo del arte.

¹⁴ GELLES, R.J., LIVINE, A. *Sociología*. 6ta. etapa. México: Mac Graw Hill, 1995.

¹⁵ GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J.M. "El arte sepulcral como una de las mayores manifestaciones del Renacimiento en la Vitoria del siglo XVI". *Ondare: cuadernos de artes plásticas y monumentales*, N°. 6, 1989, pp. 125-150.

En este contexto religioso, las plagas que azotan Italia durante este periodo hacen que esta sea una época de seria mortalidad indiscriminada (Giorgione desapareció a edad temprana por estas causas), la peste negra y plagas posteriores provocaron un aumento de la preocupación por la muerte y la vida futura. Lo que justifica, en parte, cambios significativos en la pintura de la época¹⁶ (*ars moriendi*), como los frescos del cementerio de Pisa, serie que trata "El tiempo de la muerte", "El juicio final" y el "Infierno", de Andrea Orcagna. Inundando en los albores renacentistas el tema de la muerte la vida cotidiana, alejándose lo meramente religioso, y desvaneciéndose los límites entre sagrado y profano, claro ejemplo de ello son las danzas macabras y su representación en el arte o la literatura, que se acercan más a las fiestas populares que a una ceremonia religiosa¹⁷.

También las plagas y la alta mortalidad trajeron como consecuencia una redistribución de la riqueza con la aparición de “nuevos ricos” frente a las familias patricias tradicionales y la consecuente competencia de estatus entre ellas, lo que quedará reflejado no solo en las construcciones palaciegas, sino en los monumentos funerarios. Afirmando Sharon Strocchia, en su estudio sobre la muerte en renacimiento florentino, que "el mayor uso de los recursos materiales, reflejaba un nuevo deleite de lo efímero, ofreciendo garantías psicológicas y protección en un entorno desestabilizado ante la incertidumbre de las plagas"¹⁸.

Haciendo que el culto al recuerdo se entendiera en términos de situación económica y social, de tal manera que a finales del siglo XIV, los funerales italianos venían acompañados de extravagantes exhibiciones, siendo norma entre los de clase alta y ricos comerciantes, las lujosas telas, elaboradas maderas, pancartas y teatralidad¹⁹. El quattrocento vio la progresiva transformación del interior de las catedrales en un espacio cívico donde ocupaban cada vez más lugares de honor los defensores de la ciudad y ciudadanos cuyos logros eran causa de orgullo cívico. El mismo Leon Battista Alberti proponía que el estado debería construir memoriales a grandes hombres para inspirar el patriotismo y la virtud entre sus ciudadanos²⁰.

Y a manera de ejemplo, la catedral de Florencia nos revela que el culto al hombre había triunfado a mediados del quattrocento, ya que su terreno sagrado tradicionalmente reservado

¹⁶ MEISS, M. *Painting in Florence and Siena After the Black Death: the Arts, Religion, and Society in the Mid-Fourteenth Century*. Princeton: Princeton University Press, 1978, p. 67.

¹⁷ GONZÁLEZ ZYMLA, H. "La danza macabra", *Revista digital de iconografía medieval*, VI, 11, 2014, pp. 23-51.

¹⁸ STROCCHIA, S.T. *Death and Ritual in Renaissance Florence*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1992, p.64.

¹⁹ Ibidem, p. 82

²⁰ BUTTERFIELD, A. "Social Structure and the Typology of Funerary Monuments in Early Renaissance Florence", *Anthropology and Aesthetics*, no. 26, 1994, p. 56.

para importantes figuras espirituales, dirigió a partir de esa época una atención secular, y desde un contexto público, también a personalidades de importancia cívica. Superando, entre otras, actitudes como la del dominico Savonarola, que escribió que "las ceremonias se habían adoptado como una concesión al declive de la religión"²¹.

Son los argumentos anteriormente expuestos los que pueden hacer llegar a obtener ciertas conclusiones, quizás extremas, como la de Panofsky, cuando afirma, en su análisis del diseño de la tumba cristiana en este período, que "es precisamente en su actitud hacia los muertos que él [Renacimiento] afirmó más vigorosamente su modernidad"²²

Esta era una época que según el historiador John Pope-Hennessy, retomando la concepción humanista de la muerte, hacía que los personajes buscaran trascender en el tiempo mediante dos caminos, por un lado las biografías y por otra el monumento funerario²³, un argumento según el cual el arte funerario pasa de ser esencialmente prospectivo, como el cristiano y medieval primitivo, relacionado con la vida futura del difunto, a un nuevo enfoque retrospectivo pagano.

El hombre del siglo XV toma conciencia de la importancia del recuerdo de su vida, actitud que en el mundo del arte tuvo como consecuencia la realización de monumentos funerarios caracterizados por la idea de triunfo y la exaltación de la virtud del individuo, bajo el afán de inmortalidad.

Si bien el renacimiento italiano hereda las modalidades tipológicas de épocas anteriores con una doble vertiente, sepulcros de concepción horizontal y sepulcros de concepción vertical, el desarrollo de una nueva visión de monumento funerario, junto con las tendencias artísticas de la época (recuperación de formas clásicas, búsqueda de la realidad frente al simbolismo medieval...), facilita la capacidad creadora de los artistas y diversifica las tipologías claves en este tipo de arte.

Sobre estas tipologías Butterfield²⁴, en su análisis de tumbas florentinas del Trecento y el Quattrocento, intenta facilitar la comprensión de sus variaciones formales y estilísticas a lo largo del tiempo. Él delimita tres componentes fundamentales del diseño sepulcral que marcan cierta correspondencia entre tipo de tumba y la jerarquía social, estos son:

²¹ WEINSTEIN, D. "The Art of Dying Well and Popular Piety in the Preaching and Thought of Girolamo Savonarola" [En] *Life and Death in Fifteenth Century Florence*. Durham: Duke University Press, 1989, pp. 88 - 105.

²² PANOFSKY, E. *Tomb Sculpture: Four Lectures on Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini*. New York: Harry N. Abrahams, 1964.

²³ POPE-HENNESSY, J. *La escultura italiana en el renacimiento*. Madrid: Nerea, 1989, pp.368-369.

²⁴ BUTTERFIELD, A. *Op. Cit.*, p. 47-67

- La ubicación de la tumba en la pared o en el suelo.
- La inclusión de un baldaquino o dosel superando el sarcófago.
- La presencia de una efigie esculpida del difunto.

En el primer grupo las tumbas ubicadas en la pared, caracterizadas por un soporte vertical, generalmente un muro, o más raramente un pilar, podemos encontrar la que se nos pueden presentar tan solo como *relieve mural* funerario o "Epitafio", que suelen ser conmemorativos.

Más monumental y prominente que la tumba colocada en el suelo, la *tumba de pared* llama la atención y transmite un mayor sentido de prestigio, aumentando con ello el recuerdo póstumo. En esta modalidad arquitectura y escultura suelen combinarse y condicionarse entre sí. Esta modalidad admite variantes en su estructura según elementos y combinaciones.

Por un lado y frecuente en épocas tardo góticas nos encontramos con la tumba parietal o de nicho, donde la arquitectura dicta la forma de todo el conjunto. El fondo toma primacía y aparecen nuevos elementos como arcos triunfales adosados al muro, además disminuye en número las imágenes religiosas (incluso llegan a desaparecer). Se suelen concebir en profundidad e implican la apertura de un arco en la pared.

El frente de la cama o arca se alinea con la superficie exterior de la pared y suele acompañarse con decoración de motivos figurados, heráldicos o epigráficos. Es frecuente en el muro frontero, y a veces en los laterales, detalles explicativos y simbólicos (alegorías, evocaciones...), que persiguen resaltar características personales, virtudes o hechos de la vida del fallecido que contribuyeron a alcanzar la fama que tuvieron en vida. Combinación de elementos que expresan su presencia silenciosa en la tumba más allá de la muerte física²⁵. También la parte alta de la cama, muros y bóveda del nicho pueden tener decoración esculpida o pintada. Sobre estos elementos, base del sepulcro mural, el monumento funerario admitiría varias formas:

- Sepulcro mural orantes o sedentes
- Sepulcro mural en nicho sin difunto
- Sepulcro mural en nicho con representación del difunto

²⁵ BLOCH, M. "Introduction: Death and the Concept of a Person." [En] VV.AA (CEDERROTH, E.S.), *On the Meaning of Death: Essays on Mortuary Rituals and Eschatological Beliefs*. Uppsala: Amqvist & Wiksell International, 1988, pp.11 - 31.

Esta última, en pared con representación de difunto, era una dignidad que pertenecía, durante el Trecento y Quattrocento, a individuos de la alta reputación religiosa, pero eso cambió a mediados de la década de 1440 con la inclusión de los laicos más ilustres entre los acreedores de este tipo de monumento funerario.

Los ejemplos existentes de este tipo de tumba en Florencia de los siglos XIV y XV incluyen una efigie esculpida del difunto, con atuendo ceremonial de su profesión u oficio y reposado en un féretro situado en un nicho, con dosel de piedra o frontón segmentario²⁶. El dosel según Binski²⁷, podría verse como una referencia a las antiguas catacumbas y simbólicamente evocando a la muerte como la línea separadora entre dos mundos.

Un precedente es el monumento a Juan XXIII, una de las figuras más controvertidas entre los antipapas, obra de Donatello y Michelozzo en mármol y bronce dorado. Estos artistas conciben la tumba como una serie de estructuras superpuestas, con el ataúd tallado, En la parte inferior un pedestal decorado con molduras y un friso con festones y guirnaldas y querubines. Cuatro estantes con escudos heráldicos, sostienen el sepulcro sobre el que se encuentra la estatua en bronce de Juan XXIII (Donatello). Acostado, vestido de cardenal con aspecto de dormido. Todo el conjunto lo cubre un dosel de mármol en forma de cúspide bajo el que aparece una representación de la Virgen.



Tumba del antipapa Juan XXIII
Donatello y Michelozzo (1419-1420)
Baptisterio de San Juan en Florencia



Tumba de Bartolomé Aragazzi
Michelozzo (1427)
Catedral de Montepulciano

La tumba de Bartolomé Aragazzi (arcipreste de la catedral de Montepulciano) obra de 1427 de Michelozzo, para algunos la primera tumba humanista, muestra la figura reclinada del difunto, un friso con querubines, así como dos paneles de bajo relieve que probablemente aludan a la vida futura del fallecido. Curiosamente a pesar de haber mostrado su desagrado hacia esta monumento, el literato y humanista Leonardo Bruni concibió su sepulcro (obra de Bernardo Rossellino, 1444-1447) semejante a este.

²⁶ BUTTERFIELD, A. *Op. Cit.*, p. 54.

²⁷ BINSKI, P. *Medieval Death: Ritual and Representation*. Ithaca: Cornell University Press, 1996, p. 54.

El sepulcro del cardenal Rainaldo Brancaccio²⁸ (1426-1428), también de Donatello y Michelozzo en la iglesia de Sant'Angelo a Nilo en Nápoles, con precedentes en la obra de Tino di Camaino, marcó una evolución del monumento de dosel. De mármol dorado y policromado, se muestra como un escenario para albergar el sepulcro. Sobre un zócalo dos columnas soportan un arco de medio punto coronado por una cúspide con tondo y dos putti laterales aludiendo al Apocalipsis. El sepulcro se encuentra bajo esta construcción y está apoyado en tres figuras femeninas a manera de cariátides, sobre este la imagen del difunto dormido.



Tumba de Rainaldo Brancaccio
Donatello y Michelozzo (1426-1428)
Sant'Angelo a Nilo (Nápoles)

Por último, en este recorrido, y ya consolidada la tumba humanista, contamos con los ejemplos de la tumba de Carlo Marsuppini (en la Basílica de Santa Croce de Florencia), canciller de la República de Florencia obra de 1455 de Desiderio da Settignano con una fuerte intención en representar las pasiones y la vivacidad del movimiento. La de Inocencio VIII en la Basílica de San Pedro del Vaticano que de la mano de Antonio Pollaiuolo, nos representa al pontífice con vida, sedente y portando la reliquia de la Santa Lanza. Esta fue la primera tumba papal en representar un Papa vivo en lugar de una efigie de su lecho de muerte, primitivamente situada en el Oratorio de la Virgen en el primitivo San Pedro, se trasladó al sudarium el 5 de septiembre de 1606 durante los trabajos de demolición²⁹. Obra inspiró con el tiempo, a escultores barrocos como Algardi o Bernini.



Tumba de Inocencio VIII
Antonio de Pollaiuolo (1493-1497)
San Pedro del Vaticano

En algunos casos la tumba tiene a su alrededor un espacio de culto que realza la importancia del personaje, quedando enmarcada en una capilla funeraria donde pintura y escultura son igual de importantes y adquieren una concepción unitaria. En San Miniato al Monte (Florencia), se encuentra la tumba del Cardenal Jacobo de Portugal, de planta cuadrada, fastuosamente decorada (Antonio Rossellino y Luca della Robbia) y con pinturas de Baldovinetti y Pollaiuolo.

²⁸ PAOLETTI, J.T., RADKE, G.M. *El arte en la Italia del Renacimiento*. Madrid: Ediciones Akal, 2002, pp.189-191.

²⁹ REARDON, W. *The Deaths of the Popes: Comprehensive Accounts, Including Funerals, Burial Places and Epitaphs*. Londres: McFarland & Company Inc. 2004, p.167.

En todos los ejemplos anteriores nos hemos referido a tumbas individuales, en algunos casos con motivo de la construcción de algún panteón o capilla familiar, se erigen dos o más sepulcros que suelen ajustarse a la misma traza, situándose contiguos, enfrentados o abriéndose de manera más o menos simétrica a los lados del altar. En este caso podemos incluir las Capillas Mediceas, en San Lorenzo de Florencia, casi un mausoleo donde el deseo de inmortalidad se convierte en una prioridad colectiva de la familia y acogiendo a Giovanni y Piero de Médici destacan por su ornamentación con motivos clásicos en relieve, como ovas, palmetas y urnas.

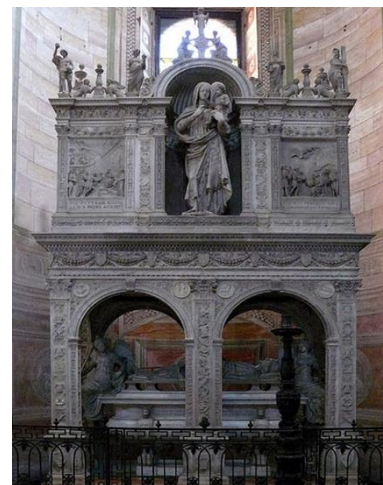


Basilica de la Santa Croce (Florencia)
Imagen interior del pavimento

Otro gran grupo son los sepulcros de concepción horizontal, en unos casos en forma de lápida sepulcral (laudas funerarias), tipología frecuente entre las tumbas de los artistas estudiados. Estas es el tipo más común en los pavimentos diocesanos, una lápida inscrita que solía tener una alegoría o imagen y epitafio dedicado, convirtiendo en algunos casos los suelos de los templos en auténticos museos heráldicos.

Un progresivo desarrollo de estas, especialmente en su relieve, hace que evolucione hacia un modelo exento, apoyado sobre una plataforma marmórea, como la tumba de Martín V en San Juan de Letrán (Roma), creado en el siglo XV por Simone Ghini (1417-1431), quizás la única tumba papal hecha en bronce durante el primer Renacimiento³⁰. En función de su forma, existen también algunas variantes de este tipo como podrá ser el sepulcro exento con figuras de bulto redondo en las esquinas del lecho.

Por último se incluye como otra tipología El templete, aquella en la que la estructura imita a un templo de reducidas dimensiones, como el proyectado por Miguel Ángel para la tumba del papa Julio II o los monumentos funerarios de Galeazzo Visconti, realizado en 1490 en Certosa de Pavía por Gian Cristoforo Romano donde el sepulcro se sitúa en el interior de una estructura arquitectónica en forma de templo. El sarcófago y las dos estatuas de las virtudes son obras de Bernardino da Novi.



Tumba de Gian Galeazzo Visconti
Gian Cristoforo Romano (1490)
Certosa de Pavía

³⁰ GARDNER, J. *The Tomb and the Tiara*, Oxford: Clarendon Press, 1992, p.18.

CAPÍTULO II: LOS GENIOS

En este capítulo, que en ningún caso pretende abordarse desde el punto de vista estadístico, se realizará un recorrido por algunos de los genios más representativos del renacimiento italiano, situación en la que se encontraban los últimos momentos de su existencia y en la medida que las fuentes lo permiten, las obras en las que trabajaban en esos momentos y el lugar donde fueron enterrados.

Sobre una muestra inicial de 30 artistas, todos varones y todos representativos del arte durante el renacimiento italiano se han seleccionado 20, aquellos que por su significatividad o cercanía de las fuentes permitían de mejor manera confrontar la información obtenida en el primer capítulo de este trabajo. Los artistas seleccionados ocupan un periodo histórico que abarca desde 1406 (fecha de nacimiento de Filippo Lippi) a 1608 (fallecimiento de Gianbologna).

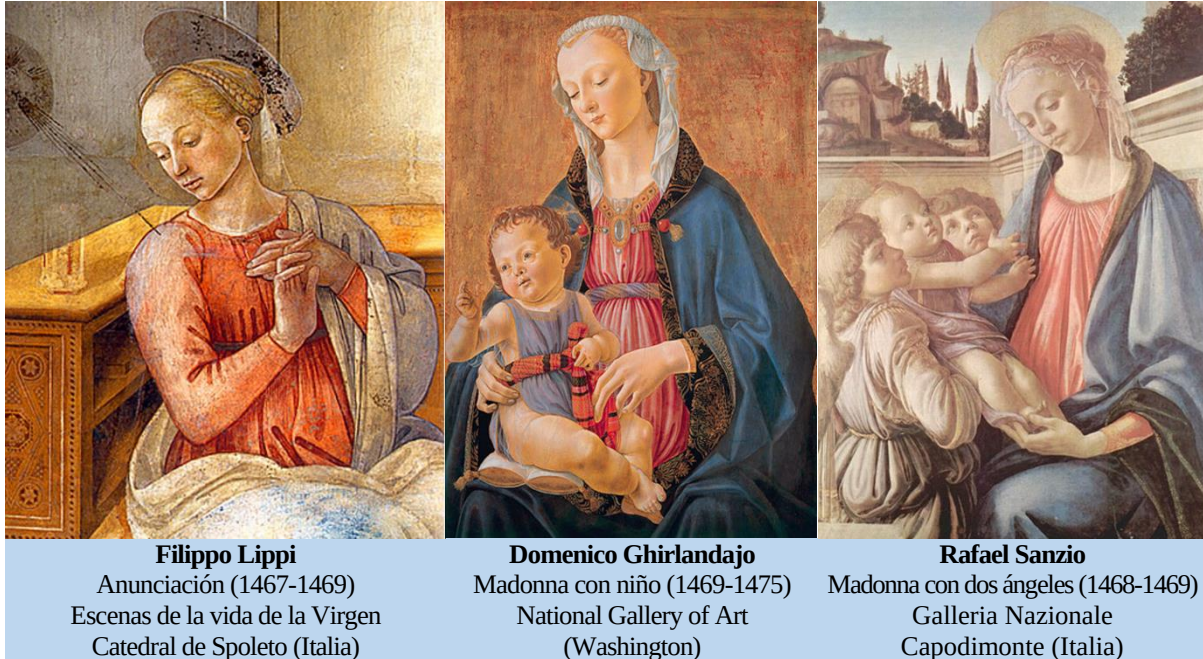
Diez nacidos en la Toscana, cinco en el Véneto, uno de la Emilia-Romana, dos de Umbría y otro de la región de las Marcas. Tan solo uno no era italiano, Gianbologna, nacido en Douai (actualmente Francia), en 1529, incluido en el estudio por la cercana relación con el arte de la zona.

Gran número de ellos estuvieron vinculados por su nacimiento, formación o su trabajo a la república de Florencia, en aquel periodo capitalizada (de una manera más o menos continua) por la influyente familia Médici. Tres de ellos nacieron en la ciudad (Botticelli, Ghirlandaio y Filippo Lippi), curiosamente su productividad artística en algún momento coincidió y a manera de ejemplo las tres obras, con una sombrosa similitud de estilos e interpretación de la mirada y el rostro de la Virgen, que a continuación de muestran, datadas en el periodo 1469-1470.

De ellas la de Filippo Lippi, una más de su recurrente tema de Madonnas (muchas de ellas inspiradas en su amada Lucrezia³¹), pertenece a los grandes ciclos de frescos que este artista pintó en Prato y de Spoleto, este el ciclo de los Episodios de la vida de la Virgen, en Spoleto, que estaba destinado a ser visto desde lejos, lo realizó el pintor ya viejo y enfermo, siendo su última obra, que dejó inconclusa a su muerte, para ser terminada por su hijo el también artista, e incluido en este trabajo, Filippino Lippi³².

³¹ <https://www.aparences.net/es/periodos/el-quattrocento/fra-filippo-lippi/> (18/05/2019)

³² <https://www.virtualuffizi.com/es/filippo-lippi.html> (18/05/2019)



El origen del genio

Aislar la genialidad de la naturaleza humana, nos conduciría a dejar el arte en manos del azar y de la espontaneidad, desvinculado de lugares, corrientes y personas. Es evidente que fueron muchos los factores (talleres, maestros, gremios, mecenas...) que acompañaron a la revolución cultural que supuso el renacimiento en Italia y que tuvieron como consecuencia, más o menos intencionada, el convertir al hombre en genio, dando como resultado las numerosas obras de arte que hoy contemplamos en colecciones, museos o engrandeciendo nuestras ciudades.

Hombres dotados del condicionante genético muchas veces inherente a la genialidad, algunos desde humilde cuna, huérfanos desde corta edad, como Bartolomeo Ammannati que se quedó sin padre a los doce años de edad, Filippo Lippi huérfano de padre y madre a la edad de dos años, siendo confiada su formación junto a la de su hermano Giovanni, a una tía paterna, Monna Lapaccia, y posteriormente criado por los monjes del Carmine (Florencia), o Mantegna, huérfano y dedicado desde joven al cuidado de ganado³³, fue criado por su hermano mayor y por Francesco Squarcione, pintor y coleccionista paduano.

Nacidos en entorno ajenos al humanismo renacentista, como era de suponer en el caso de fray Bartolomeo, hijo de un arriero y cartero, al igual que Andrea Palladio cuyo padre Pietro era

³³ PAULI, T. *Mantegna*. Milán: Art Book, Leonardo Arte, 2001, p. 8-9.

molinero y su madre ama de casa. También de modesta cuna (aunque no pobres) fue Boticelli, hijo de un curtidor de cuero y cuya educación pesó sobre su hermano mayor Giovanni. Al teñido de seda, con mejor economía se dedicaba Giovanni Battista, padre de Tintoretto y vida trashumante la de la familia de Corregio, exiliada de la Florencia de Cosimo el Viejo de Medici.

Frente a estos aquellos, más afortunados, cuya infancia no se vio influencia, especialmente, por las carencias económica. De holgada posición fue Ghirlandaio, cuya familia era dueña de varias propiedades en Broncigliano, además su padre era orfebre, joyero con tienda en Via dell'Ariento. También Piero de la Francesca, nacido en el seno de una familia acomodada ya que su padre Benedetto era un hombre rico en el comercio de telas y su madre Romana di Pierino da Monterchi, de una noble familia de Umbría. Y aunque Vasari nos dice que Peruggino pertenecía a modesta familia, los Vannucci fueron una de las más importantes y ricas familias de Castel della Pieve.

Especialmente acomodados Leonardo y Miguel Ángel, el primero, aunque hijo ilegítimo, su padre fue un rico notario florentino, y también de noble familia el segundo, su padre era podestà³⁴ en el Castillo de Chiusi y Caprese y su familia formaba parte del patriciado florentino. Poseyendo incluso un escudo de armas y el patrocinio de una capilla en la Basílica de Santa Croce³⁵.

Por último, quizás el grupo de los más afortunados, aquellos con orígenes ligados a familias con intereses artísticos, como Giovanni Bellini hijo del Jacopo Bellini, miembro de una conocida familia de artistas venecianos³⁶ (y cuñado de Mantegna), Rafael hijo de un tal Giovanni de Santi, pintor no tan notable pero si definido por sus biógrafos como de buen genio, y buen educador de sus hijos. Problemático, para la época, fue el origen del pintor Filippino Lippi, hijo del también fraile artista Filippo Lippi, y la novicia Lucrecia Buti. Y aunque tenemos poca información de su origen, según Enrico Guidoni³⁷, profesor de arquitectura de la Universidad "La Sapienza" (Roma), Giorgione sería hijo del maestro Segurano Cigna.

En otro campo del arte Cellini, hijo de un fabricante de instrumentos musicales (arpas, violas, laudes) y tallador de madera y marfil, altamente valorado por el mismo Cellini en su libro autobiográfico³⁸.

³⁴ Primer magistrado de las ciudades del centro y norte de Italia

³⁵ ALVAREZ GONZÁLES, M. *Michelangelo*. Milan: Mondadori Arte, 2007, p. 34

³⁶ OLIVARI, M. "Giovanni Bellini", [EN] AA.VV., *Pintores del Renacimiento*. Florencia: Scala, 2007.

³⁷ GUIDONI, E. *Giorgione opere e significati*. Roma: Editalia, 1999.

³⁸ CELLINI, B. *La Vita*. Turín: Giunti, 1973, p. 8.

Si condicionados pudieron estar por la cuna, fue su formación la que nos trae los primeros apuntes desde el pasado. Variado el camino que siguieron en su aprendizaje, los tenemos que adquirieron sus dotes por la observación, caso de Filippo Lippi, del que Giorgio Vasari, escribe que decidió hacerse pintor al ver a Masaccio trabajando en la iglesia Carmine.

Muchos de ellos se iniciaron en talleres, alguno cobrando, como Ammannati que se ganó la vida en el taller de Baccio Bandinelli y Jacopo Sansovino o Pinturicchio, del que Vasari nos relata su limitación auditiva denominaban “il Sordicchio”, y fue asistente a sueldo del Perugino, aunque parece que sus maestros tendríamos que buscarlo con anterioridad quizás en el taller de Fiorenzo di Lorenzo.

Otros en talleres cercanos, más o menos modestos, Fray Bartolomeo se unió al taller de Cosimo Rosselli. De estilo independiente y aficionado al trabajo en solitario, Tintoretto se formó con pintores venecianos entre ellos Bonifacio Veronese y Paris Bordone. En la misma localidad, Giorgione, que llegó a Venecia muy joven, instalándose en el taller de Giovanni Bellini. Gianbologna realizó su aprendizaje en el taller del escultor Jean Dubroeuq y aunque poco documentado se cree que Piero della Francesca se inició en el arte en el taller de un tal Antonio di Giovanni, pero su estilo parece indudablemente deudor del planteamiento plástico de Masaccio, del orden compositivo de Fray Angélico o de la luminosidad veneciana.

Talleres de reconocido prestigio en algunos casos, y al que aspiraban los más notables o pudientes. Las primeras experiencias artísticas de Peruggino en Umbría se hizo posiblemente en talleres como el de Bartolomeo Caporali y Fiorenzo di Lorenzo, Florencia trabajó junto a otros jóvenes talentos en el taller de Verrocchio, el mismo que entro Leonardo con 14 años en 1466.

También con cuidada formación artística, Miguel Ángel, que se incorporó a corta edad en el taller del pintor Domenico Ghirlandaio, ya que su padre quería formarlo en el campo de la pintura. Fue en la escuela creada en los Jardines de San Marcos por la familia Médici donde se revela como el gran escultor.

El nacer en un seno familiar dedicado al arte, condicionó que alguno de estos grandes maestros iniciaran su formación cercana al seno familiar, como Bellini (luego vinculado al taller de Vivarini) o Rafael, que probablemente inició sus conocimientos de dibujo y pintura con su padre, pero este falleció cuando el artista tenía once años, no pareciendo verosímil la afirmación según la cual Rafael fue alumno de Perugino.

Filippino Lippi tuvo una formación guiada por su padre y el círculo de pintores que le ayudaban, donde también recibió influencias del joven Sandro Botticelli. Correggio cursó estudios de pintura junto a un tío y su primo Quirino Allegri. Casi paterna fue la relación de Andrea Mantegna con el pintor Francesco Squarcione, pintor y coleccionista paduano, que había colaborado en su crianza y en cuyo taller entró cuando cumplió los 10 años.

Algunos iniciaron su formación en disciplinas artísticas distintas a las que le dieron fama, en más de un caso en la orfebrería, como Sandro Botticelli que según Vasari fue aprendiz en 1458 de su hermano Antonio, orfebre profesional, posteriormente y por deseo propio el padre lo mandó al taller de Fray Filippo Lippi, en Prato (de 1464 a 1467) del que recibió notables influencias. También Domenico Ghirlandaio inició su caminar artístico como aprendiz de orfebrería en el taller de su padre. Según Vasari incómodo con esta labor prefería dedicar el tiempo a retratar a los transeúntes. Cediendo finalmente su padre y permitiéndole dedicarse a aprender técnicas artísticas, para lo cual entró en el taller de Alesso Baldovinetti.

En el campo de la música fue formado Cellini, iniciado por su padre para que se convirtiera en "gran sonatore". Y aunque este artista siempre renunció a este camino, reveló notables habilidades musicales (flauta y cornetto). Sin embargo, y como el mismo nos relata sus ambiciones no estaban dirigidas a sobresalir en el "sonare maldito", sino en convertirse en "el primer hombre del mundo" en el campo de arte orfebre³⁹. Frecuentando para tal fin, a partir de 1513, el taller del orfebre y armero Michelangelo Bandinelli y posteriormente el de Antonio di Sandro.

Y en un campo cercano a sus futuros intereses, Palladio, que se inició como aprendiz de cantero⁴⁰ y luego trabajó en la construcción en el taller de Giovanni di Giacomo da Porlezza, en Vicenza.

El poder del dinero

Prácticamente los veinte artistas estudiados, gozaron de fama y popularidad en vida, lo que hizo que dispusieran de una situación económica acomodada, evidentemente algunos mejor que otros, sin embargo la gestión de su patrimonio, diferentes conflictos personales o la pérdida de interés por su obra hizo que algunos terminaran sus días cerca de la miseria.

³⁹ CELLINI, B. *Op. Cit.*, pp. 6-7

⁴⁰ [http://www.treccani.it/enciclopedia/andrea-palladio_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/andrea-palladio_(Dizionario-Biografico)/) (18/05/2019)

Este fue el caso de Sandro Boticelli que a pesar de su gran productividad y reconocimiento de muchas de sus obras el genio de este florentino se vio envuelto en la pobreza durante los últimos años de su vida, siendo sacado de la inanición por la ayuda de sus antiguos patrones a pesar de todo seguía pintando, un arte con tono más dramático influenciado por la predicación apocalíptica de Savonarola⁴¹. Pero a pesar de su pobreza y haber casi cesado su producción artística, Botticelli siguió pagando sus cuotas de la Compagnia di San Luca (una confraternidad gremial de artistas).

Corregio fue otro autor que desapareció sumido en la pobreza, incluso Vasari, en su obra, relaciona la muerte de este artista, como veremos más adelante, con la imperiosa necesidad de conseguir sustento para su familia. Al igual que Ghirlandaio que a pesar de haber sido un reconocido o floreciente en su Florencia natal murió sumido en la pobreza. También fueron de dificultad económica los últimos años de Andrea Palladio.

La muerte de su esposa hizo que la muerte Mantegna entrara en conflicto, convirtiéndose a edad avanzada en padre de un hijo ilegítimo (Giovanni Andrea), numerosos gastos y deudas, incluido los causados por el destierro de Mantua de su hijo Francesco, le motivo una crisis económica que ya anciano le hizo hasta vender un busto antiguo de Faustina al que tenía en gran estima.

Los demás disfrutaron de una adecuada situación económica (algo más austera en el caso de Fray Bartolomeo o Filippo Lippi), incluso las fuentes nos rescatan sus últimas voluntades o el legado de sus bienes, como es el caso de Bartolomeo Ammannati que realizó dos testamentos uno el 25 de marzo de 1587, en el que legaba junto con su esposa todos sus bienes al Colegio Jesuita Florentino. Y un segundo testamento el 19 de marzo de 1592 al haber fallecido su esposa en 1589.

Generoso fue Cellini que en su última etapa vital fue nombrado, por influencia de Giorgio Vasari, miembro académico de la Accademia delle Arti del Disegno de Florencia y poco antes de morir donó todas sus esculturas "acabadas y sin terminar" a Francesco I de Medici. También nos quedan noticias de la economía de Giambologna que en sus últimos años estuvo bajo el amparo de los Médici recibiendo un sueldo mensual a cambio de su trabajo hasta los 79 años. Similar situación a Leonardo en la corte de Francisco I, donde recibía una pensión de 10000 escudos, también testó el 23 de abril de 1519 ante el notario Guglielmo Boreau, en presencia de cinco testigos y el inseparable Francesco Melzi.

⁴¹ ROWLAND, I.D. *From Heaten to Arcadia: The Sacred and the Profane in the Renaissance*. New York: New York Review of Books, 2005, pp. 80-81.

En una más que acomodada situación falleció Piero della Francesca, declarándose en su testamento, realizado el 5 de julio de 1487, "sano en espíritu, mente y cuerpo" y dejando sus posesiones a su familia y a la iglesia.

Y dos de ellos con una peculiar interpretación de la vida, por un lado Pinturichio, al que Vasari, trata, quizás, de manera poco justa cuando en su biografía lo tilda de carácter codicioso y extraño, según el cual, cuando se quedó con los frailes de San Francisco, en Siena, pidió con insistencia trasladar a su celda un viejo arcón, que se rompió en el traslado revelando un tesoro de quinientos ducados de oro⁴². Quizás la anécdota no está bien fundada, pero es un testimonio de la amargura de los últimos años de su vida: rico, pero solo, abandonado por su esposa infiel, de la que fue conocido que lo engañó con Girolamo di Polo llamado Paffa, y olvidado por sus cinco hijos⁴³.

Por otro lado y quizás más sorprendente si cabe, Miguel Ángel, un artista de personalidad irascibilidad e insatisfacción continua, sus últimos años derivaron en un misticismo desgarrado. Rico pero viviendo en la máxima de las austeridades, cercana a la miseria, con constantes alusiones su escasez de dinero, llegaron a hacer suponer que el artista vivió y murió en la pobreza absoluta. Pudiéndose demostrar con posteridad por los estudios de Rab Hatfield que durante su existencia logró acumular una inmensa riqueza. El inventario de su casa tras su fallecimiento, parecía confirmar su pobreza, registrando dos camas, algunas prendas de vestir, algunos objetos cotidianos, un caballo, pero en su habitación se encuentra un ataúd con llave que, una vez abierto, muestra un tesoro en efectivo digno de un príncipe⁴⁴.

Por último el pintor que encarnó como nadie el sueño renacentista, Rafael, intelectual refinado y seductor, millonario y exitoso, no solo pintor de León X, sino también mayordomo, uno de los cargos más importantes en el Vaticano, además había sido nombrado Caballero de la Orden Papal de la Espuela Dorada.

Los últimos momentos

La mayoría, como ha quedado reflejado en el primer capítulo de este trabajo, tuvieron una larga existencia y esta no fue truncada de manera inesperada para ellos.

⁴² VASARI, G. Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos. Madrid: Ediciones Cátedra, 2002, pp. 503-505.

⁴³ ACIDINI, C. *Pintoricchio*, in *Pittori del Rinascimento*, Florencia: Scala, 2004, p. 243.

⁴⁴ ALVAREZ GONZÁLES, M. *Op. Cit.*, p.158.

Giovanni Bellini completa su último cuadro en 1515, el Retrato de Fra Teodoro da Urbino, de intensidad austera, comenzando a trabajar en el Martirio de San Marco, encargó de la Scuola Grande di San Marco, obra que quedó incompleta y completada dos décadas más tarde Vittore Belliniano. Murió en Venecia el 26 de noviembre de 1516 a los 83 años de edad, ese día Marin Sanudo, historiador y cronista italiano, anotó en sus diarios: "Si se entendió, esta mañana morir Zuan Belin, optimo pytor, [...]"



Martirio de San Marcos (Detalle)
Bellini, Giovanni y Vittore Belliniano

Un radical y regresivo cambio estilísticamente puede en la serie sobre la Vida de san Cenobio y la Natividad mística (1501), consideradas como una de las últimas obras de Botticelli, ya había superado los sesenta años y había entrado en período de vejez. Su fama había decaído, el ambiente estaba dominado por el Leonardo y una joven estrella en ascenso Miguel Ángel. Después de la natividad mística, Botticelli parece permanecer inactivo y Vasari, quien vivió en Florencia alrededor de 1527, nos dice que Botticelli murió "enfermo y decrépito, a la edad de setenta y ocho años", después de un período en el que "no pudo ponerse de pie y moverse con la ayuda de muletas". Paso los últimos años de su vida aislado y casi inactivo, murió en



Natividad Mística
Botticelli, Sandro
National Gallery (Londres)

17 mayo de 1510, a la edad de 65 años aunque actualmente se cuestiona la posibilidad de que tuviera una edad algo inferior a los 70 años⁴⁵.

Cellini, otro modelo más de artista polifacético del Renacimiento, ingenio, formación intelectual y gran sensibilidad artística, sobresaliendo en varias modalidades creativas (pintura, escultura, orfebrería, etc.). Si bien tenía un carácter sangriento y enojado, arrogante, involucrado en peleas incluso en varios asesinatos. En la etapa final de su vida regresó a Florencia donde se casó con Piera di Paragi. Dedicando su última etapa a la redacción del Tratado de orfebrería y el Tratado de escultura, finalizados en 1568. Murió en Florencia el 13 de mayo de 1571 a la edad de 70 años.

⁴⁵ SANTI, B. "Botticelli". [EN] *Los protagonistas del arte italiano*. Florencia: Grupo Scala, 2001.

También mayor, a los 79 años falleció Giambologna, en Florencia el 13 de agosto de 1608, siendo una de sus últimas obras fue la estatua de San Luca, ubicada en el nicho del Arte de los Jueces y Notarios de la iglesia de Orsanmichele. Algo más joven Mantegna, que acosado por las deudas murió en Mantua, el 13 de septiembre de 1506 a los 75 años de edad.

De carácter fuerte e intempestivo, ya mayor y trabajando en la Basílica de San Giorgio Maggiore, Tintoretto, miembro de la Scuola di Mercanti a la que dejó de asistir por una grave enfermedad estomacal que se le fue complicando con ataques de fiebre (posiblemente peste), llegando, casi, a la desnutrición por la dificultad para alimentarse que tuvo durante ese tiempo, muriendo el 31 de mayo de 1594.

El genial Leonardo se trasladó en 1516 a Francia acompañado de su ayudante, Francesco Melzi, donde Francisco I, su nuevo mecenas, lo instaló en el castillo de Clos-Lucé, cerca del castillo de Amboise. Una trombosis cerebral dejó paralizada su mano derecha, a pesar de todo seguía produciendo (por esto y por su grafía invertida, era considerado ambidiestro), entre otros diseños del palacio de Romorantin. Su último manuscrito fechado se trata de 1518, que interrumpe bruscamente con un "etcétera, porque la sopa se enfría".

Leonardo murió, probablemente de un derrame cerebral, unos días después, el 2 de mayo a los 67 años de edad, en la mansión de Clos-Lucé en Amboise. Tenía 67 años. Francisco I, que se encontraba en Saint Germain en Laye, conoció la noticia directamente de Melzi, respondiendo con un grito desconsolador⁴⁶.

Vasari describe a Leonardo como lamentándose en su lecho de muerte, lleno de arrepentimiento, de que "se había ofendido contra Dios y los hombres al no practicar su arte como debería haberlo hecho". También Vasari, además de describirnos la adjudicación de los bienes de Leonardo, nos narra que el rey tenía la cabeza de Leonardo en sus brazos mientras moría, aunque esta historia, retratada en varias pinturas románticas, es más una leyenda que un hecho.



Muerte de Leonardo da Vinci
J.A. Dominique Ingres (1818)
Petit Palais (París)

⁴⁶ MAGNANO, M. *Leonardo, collana I Geni dell'arte*. Milán: Mondadori Arte, 2007, p. 145.

Otro de los más grandes, Miguel Ángel, incansable en su labor de San Pedro del Vaticano y cuando aún cincelaba la Pietà Rondanini, viejo y cansado, enfermó de una fiebre lenta que se lo llevó el 17 de febrero del año 1563, a las 23 horas, al uso florentino (que al romano sería 1564), expiró con casi ochenta y nueve años en Roma, en su modesta residencia en Piazza Macel de 'Corvi asistido por Tommaso de' Cavalieri.

Mala fue, como artista, la última época de Piero della Francesca ya que debido a una enfermedad ocular tuvo que abandonar la pintura en 1478, escribiendo en esta época tres importantes obras: "De prospectiva pingendi", "Tratato d'abaco" y "De quinque corporibus regularibus". En sus últimos años, pintores como Perugino y Luca Signorelli visitaron con frecuencia su taller. Murió en su casa de Sansepolcro, el 12 de octubre de 1492 a los 76 años de edad.

Algo más joven, comparado con los anteriores, a los 59 años, falleció Pinturichio, siendo su última obra documentada la Virgen en la Gloria con los Santos Benito y Gregorio Magno, en la iglesia de Santa Maria di Barbiano en San Gimignano. Murió solo abandonado por su esposa y sus hijos, y aunque Vasari relaciona su muerte con el arrepentimiento tan agudo que le produjo el haber perdido un tesoro de quinientos ducados, murió según su biógrafo Sigismondo debilitado por la enfermedad el 11 de diciembre de 1513.

También joven, Filippino Lippi habiendo trabajado en sus últimos años en Pavía, Lombardía, y Prato, realizó su último trabajo, la Deposición para el Retablo de la Anunciación, para la iglesia de la Santissima Annunziata en Florencia, obra que dejó inacabada al fallecer en abril de 1504 a los 47 años de edad. Esta obra fue concluida por Perugino. Se dice que Lippi fue tan amado en Florencia, que con ocasión de su funeral muchas tiendas permanecieron cerradas⁴⁷.

Más inesperada fue la pérdida de Ammannati que en sus últimos años tuvo una intensa relación con los jesuitas, lo que pudo desembocar en algunas crisis religiosas, llegando incluso a condenar todas sus obras que contenían alguna escena de desnudo. En 1587 fue llamado a Roma por Sixto V, para colaborar con Domenico Fontana en el izado del obelisco de la plaza de san Pedro, así como la construcción de la capilla del Pesebre en Santa María Maggiore, llegando a esta ciudad cansado y enfermo lo que le produjo una "parálisis" cerebral el 13 de abril, muriendo a los 82 años de edad, en su casa de via della Stufa⁴⁸ en Florencia.

⁴⁷ COSMO, G. *Filippino Lippi-serie-Art dossier*. Florencia: Giunti, 2001, p. 45.

⁴⁸ [http://www.treccani.it/enciclopedia/bartolomeo-ammannati_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/bartolomeo-ammannati_(Dizionario-Biografico)/) (18/05/2019)



La Mort du Correggio
Octave Tassaert (1834)
Hermitage de San Petersburgo.

El autor de sensuales desnudos y obras de la calidad de *Noli me Tangere* (1518) o *Leda con el Cisne* (1532), quizás su última obra conocida, nos dejó Joven. La muerte de Corregio es relatada por Vasari con tintes melodramáticos, donde nos dice que tras un trabajo en Parma por el que recibió un pago de sesenta escudos de a cuatro, que quiso llevar a su familia en su localidad natal de Correggio, hizo el camino a pie, soportando el calor, y con poca hidratación. Cogiendo, según Vasari, una gran fiebre, y no volviéndose a poder levantar. Murió con una edad próxima a los 40 años. Se trataba del 5 de marzo de 1534, un cuadro de 1834 del pintor francés Octave Tassaert *La Mort du Correggio*, refleja este episodio.

Espontánea y casi caricaturesca, en letras de Vasari, fue la pérdida de Fray Bartolomeo, ya que a causa de su codicia de fruto, después de una indigestión de higos, murió en Florencia en 1517, a los cuarenta y cuatro años, tras una fiebre de cuatro días.

La fiebre se llevó también a Ghirlandaio, en este caso "fiebres pestilentes"⁴⁹, que las contrajo mientras preparaba obras para Siena y Pisa, muriendo el 11 de enero de 1494, a la edad de cuarenta y cinco años.

Digna de peritaje judicial pudo haber sido la muerte de Filippo Lippi, con varios problemas con la justicia a lo largo de su vida, fue denunciado en 1461 por su relación con Lucrecia, con la que tuvo un hijo (Filippino Lippi), Cosme de Médicis intercedió por él ante el papa Pío II. Cuando estuvo a punto de obtener la nulidad de sus votos eclesiásticos, le sobrevino espontáneamente la muerte. Falleció en Spoleto el 9 de octubre de 1469 con 63 años, su muerte no fue aclarada sospechando la posible intervención de la familia de su esposa.

Desconocida también la causa, circunstancias e incluso el lugar de la muerte de Andrea Palladio, quizás el 19 de agosto de 1580 en Maser donde estaba trabajando en el templo de Villa Barbaro.

⁴⁹ Antiguamente llamada con esa denominación a la Malaria.

Con una intensa actividad durante la última época de su vida, los últimos trabajos de Pietro Perugino estuvieron ligados sobre todo a frescos en pequeñas ciudades de la Umbría. Considerándosele su última obra la Adoración de los pastores, originalmente en el oratorio de la Anunciada en Fontignano, (hoy en el Victoria and Albert Museum), localidad en la que adquirió la peste, muriendo a los 77 años de edad en febrero de 1523.

Uno de los que la vida fue más agresiva y su arte más fugaz, el enigmático Giorgione, muchas dudas recaen sobre su obra. En el otoño de 1510 con 32 años de edad, murió a causa de la peste que asolaba Venecia. Fecha que ha podido establecerse por la carta que, pocos días después de su fallecimiento, la gran mecenas Isabel de Este escribió desde Mantua a Taddeo Albano, para conseguir una Noce de Giorgione para su colección. Vasari, una vez más, nos relata como el artista habría sido contagiado por su amante, ignorante de su enfermedad:

"Mientras Giorgione atendía a honrarse a sí mismo y a su patria, en el mucho conversar que él hacía para entretener con la música a muchos amigos suyos, se enamoró de una señora y mucho gozaron el uno y la otra de sus amores. Ocurrió que en año de 1511 ella se contaminó de peste; pero Giorgione, ignorante de su enfermedad, siguió tratándola y se contagió, de manera que en breve tiempo, a la edad de 34 años, pasó a la otra vida, no sin dolor de sus amigos, que le amaban por sus virtudes⁵⁰". Tras su muerte y a lo largo del siglo XVII, las inexactitudes transmitidas por sus biógrafos y las numerosas falsificaciones que aparecieron de sus obras, hicieron un mito de este artista, hasta el extremo de que a principios del siglo XIX se llegase a dudar de su existencia.

Por último, el divino Rafael, que nos dejó el 6 de abril, viernes santo, de 1520, dejando incompleto el encargo de una pala para la catedral de Narbona y colgada en sus aposentos *la transfiguración*. Según Vasari la muerte le acaeció después de quince días de una enfermedad, que había empezado con fiebre alta y continua, producida por 'amor excesivo', y tratada inadecuadamente con repetidas sangrías⁵¹.

El reposo del genio

Tan solo de los restos de dos artistas se desconoce su ubicación exacta, Giorgione, que debido a las emergencias de la epidemia que asolaba en ese momento Venecia fue enterrado en

⁵⁰ VASARI, G. *Op. Cit.*, pp. 279 - 280.

⁵¹ VASARI, G. *Op. Cit.*, pp. 232 - 233.

la isla de Poveglia en la laguna veneciana, aunque, más recientemente un documento de archivo publicado por vez primera en 2011 sitúa su muerte en la isla del Lazzaretto Nuovo, siendo ambas ubicaciones lugares de cuarentena en tiempos de peste.

Algunas dudas también sobre la ubicación de los restos de Pietro Perugino, según algunas fuentes inicialmente enterrado de manera precipitada en terreno no consagrado, debido al peligro de infección, fuera de la aldea bajo un gran roble. Posteriormente los frailes de la iglesia de Santo Spirito en Perugia lo exhumaron y enterraron en el exterior de esta iglesia sin cruz ni lápida, quizás por lo que dice Vasari al afirmar que Perugino era un ateo. Tras el olvido del tiempo, una investigación llevada a cabo a principios del siglo XX condujo al descubrimiento de los huesos del artista, sobre los que se realizaron exámenes con carbono 14, y aunque no existe certeza, los restos se trasladaron al interior del oratorio de Fontignano en una urna con una inscripción que dice "pintor de Divin"⁵².



Restos de Perugino
Oratorio de Fontignano

Una serie de pérdidas y redescubrimientos sufrieron los restos óseos de Correggio, enterrado al día siguiente de su muerte en la sepultura de la familia Allegri, en la iglesia de San Francesco en Correggio, cerca de su obra maestra de la juventud, la Madonna di San Francesco, hoy en Dresde. En 1641 se exhumaron los restos para permitir la expansión de la iglesia, trasladados temporalmente al claustro. El punto preciso donde se encuentran sus restos sigue siendo difícil.

La ciudad que le dio el nacimiento perpetúa la memoria del ilustre hijo en la entrada lateral de la iglesia, bajo el pórtico, una placa en latín recuerda que fue enterrado allí. Siendo la traducción del texto de dicha lápida el siguiente:

"A dios todo poderoso Maximus (D.O.M). Al ciudadano Antonio Allegri lo llama il Correggio, quien por su arte pictórico y probidad de la moral fue ejemplar. Él puso este Monumento a Girolamo Conti compatriota. Así que nos separas, o muerte amarga. Murió En el año de nuestra salud 1534 siendo su edad de 40"⁵³.

También confusa la seguridad de los restos del gran Leonardo, tras su fallecimiento, el 12 de agosto, un registro recuerda cómo "fue enterrado en el claustro de Saint-Florentin en el

⁵² <http://www.iluoghidelsilenzio.it/chiesa-dellannunziata-tomba-del-perugino-fontignano-pg/> (18/05/2019)

⁵³ <https://www.fondazioneilcorreggio.it/> (18/05/2019)

Châteaud'Amboise, Cincuenta años más tarde, cuando la tumba fue violada, sus restos fueron dispersados en los disturbios de luchas religiosas entre católicos y hugonotes.



En 1863, en las excavaciones realizadas por Arsène Houssaye, encontró un esqueleto semicompleto que portaba un anillo de bronce, cabello blanco y fragmentos de piedra con las inscripciones "EO", "AR", "DUS" y "VINC", siendo interpretado como parte de "Leonardus Vinci". En 1984, los huesos encontrados y atribuidos a Leonardo se colocaron en la capilla de Saint-Hubert, cerca del castillo de Amboise donde una lápida sepulcral nos recuerda su actual ubicación.

Frecuentes son las laudas sepulcrales entre el grupo de arquitectos a estudio, así Bartolomeo Ammannati fue enterrado con su esposa en la iglesia jesuita de San Giovannino degli Scolopi, situada en Via Martellicon en Florencia. Una lápida en



el pavimento del segundo altar (capilla de San Bartolomeo), que junto a sus nombres, año de nacimiento y edad, tiene las leyendas "cenizas y huesos" y "este Arquitecto de la Iglesia". Además en esa capilla junto a una obra de Alessandro Allori (Cristo y el cananeo) aparece un retablo con los retratos de Ammannati, en la figura de San Bartolomé, y de la esposa del artista. También de esta tipología son la de Fray Bartolomeo enterrado por los frailes en San Marco o la de Piero della Francesca sepultado en la capilla llamada "Monacato" de abadía de Sansepolcro, hoy el Duomo.

Llamativa, y con alta carga de *ars moriendi* la tumba de Benvenuto Cellini, que con gran pompa fue enterrado en la Capilla de San Luca o de los pintores, un escenario monumental en el convento de la Santissima Annunziata en Florencia, creada como capilla para los miembros de la Academia de las Artes del Dibujo, estando enterrado, entre otros, Pontormo. Una publicación de 1998, nos muestra el especial interés que este peculiar artista puso en el diseño de su última morada, con variados dibujos y diseños de la misma⁵⁴.



⁵⁴ COLE, M. "Benvenuto Cellini's designs for his tomb". *The Burlington Magazine*, Vol. 140, No. 1149, 1998, pp. 798-803.



indica el entierro de Filipepi, una familia que incluía al pintor Sandro Botticelli.

También una lápida sepulcral, nos recuerda el reposo de Giambologna, en este caso en la Capilla de la Madonna del Soccorso, que él mismo diseñó, en la iglesia de Santissima Annunziata de Florencia. Capilla inicialmente erigida por la familia Pucci, fue rediseñada por Giambologna en pietra serena con bajorrelieves en bronce y escenas de la Pasión. Además está decorada al estuco por Pietro Tacca y estatuas de mármol obra de Pietro Francavilla (vida activa y vida contemplativa). Encontrándose detrás del altar los restos de Giambologna y de Pietro Tacca.

Fueron los hijos de Andrea Mantegna, los que instalaron en 1516, una sepulcro en la iglesia de Sant'Andrea, cuya cúpula está decorada por Correggio sobre la base de dibujos del propio Mantegna y una obra de su hijo Francesco, Bautismo de Cristo en el muro de la derecha.



Tumba de Mantegna
Sant'Andrea (Mantova)



Tumba de Tintoretto
Madonna dell'Orto (Venecia)

Tras la muerte de Tintoretto en 1594 fue sepultado a los tres días, también en suelo, junto a su hija favorita, Marietta, en la cripta de la familia Episcopi de la iglesia de la Madonna dell'Orto en Venecia. En 1866 la tumba se abrió, y se encontraron los restos de nueve miembros de la familia. Asignándole a la tumba una diferente ubicación y marcando la de Tintoretto está marcada con una placa.

Fue enterrado Pinturichio sin honores en la iglesia de San Vincenzo, ahora el Oratorio de la Soberana Contrada de Istrice. En 1830 se colocó una inscripción que lo recuerda. La

investigación llevada a cabo en 1901 condujo al descubrimiento de numerosos restos humanos enterrados en una galería que se encuentra debajo del pavimento, sin tener la certeza de que los restos mortales del gran pintor también se conservaran allí.

Y también en suelo, aunque una placa en la pared nos recuerda el lugar, con funerales principescos, procesión funeraria incluida fue enterrado junto a la iglesia de San Michele Visdomini en Florencia, Filippino Lippi.



En sepulcros murales descansan Giovanni Bellini, enterrado como su hermano Gentile, en la tumba familiar a lo largo del muro sur de la capilla de Sant'Orsola, en SS. Giovanni y Paolo de Venecia, un lugar de enterramiento tradicional para los dogos o Domenico Ghirlandaio, enterrado en uno de los arcos del cementerio de Santa Maria Novella, en el tercer espacio a lo largo de la pared derecha de la iglesia, a partir de la fachada, debajo de cual se pintó su retrato.

Con más ornato, el de Pilippo Lippi, diseñado por su hijo Filippino, de mármol con busto y en el que Angelo Poliziano escribió el epitafio:

*Conditus hic ego sum picturae fama Philippus,
Nulli ignota meae est gratia mira manus.
Artifices potui digilis animate colores,
Sperataque animos fallan de voz diu.
Ipsa meis stupuit natura expressa figuris,
Meque suis fassa est artibus esse parem.
Montículo de mármol Medices Laurentius me hizo
Condición, ante humili pulvere tectus eram.*



También hermoso el epitafio sobre la tumba de Rafael, tras ser velado el Vaticano, su funeral fue un gran acontecimiento en la ciudad. Enterrado a petición suya, en un cofre en continuidad con los sarcófagos antiguos, bajo un arco del Panteón de Roma, con unas palabras escritas por Pietro Bembo: "ILLE HIC EST RAPHAEL TIMVIT QVO SOSPITE VINCI RERVM MAGNA PARENS ET MORIENTE MORI", ("Aquí yace Rafael, por el que en vida temió ser vencida la naturaleza, y al morir él, temió morir ella").

Uno de los más llamativos monumentos funerarios que nos legaron esta serie de artistas es el de Andrea Palladio, cuyo funeral se celebró en la intimidad en Vicenza gracias a la intercesión de la familia Valmarana, y fue enterrado cerca de la iglesia de Santa Corona. En 1844 se le dedicó una capilla en el cementerio Maggiore de Vicenza diseñada por el arquitecto Bartolomeo Malacarne y esculpido por Giuseppe de Fabris, gracias al legado del conde Girolamo Egidio di Velo.

Y para terminar el recorrido el de Miguel Ángel, grandioso en vida y grandioso en su reposo, inicialmente se le dio sepultura con importantes exequias en la iglesia de los Santos Apóstoles, expresando el papa el propósito de hacerle construir un monumento funerario en la basílica de San Pedro. La muerte del maestro se sintió particularmente en Florencia, ya que la ciudad no había honrado a su mejor artista antes de su muerte. La recuperación de sus restos se convirtió en una prioridad absoluta de la ciudad. Unos días después de su muerte, Cosme de Médicis ordenó que Miguel Ángel fuera transportado a Florencia. Según Vasari, ante la oposición de los romanos, su sobrino Lionardo Buonarroti habría robado el cuerpo por la noche y en gran secreto para trasladarlo a Florencia.

El 11 de marzo de 1564 su ataúd llegó a la ciudad toscana siendo trasladado a la basílica de la Santa Croce, inspeccionado el cuerpo con un complejo ceremonial Vincenzo Borghini. El 14 de julio de 1564 patrocinado por la familia ducal y en San Lorenzo, bellamente decorada con cortinas negras y paneles pintados con episodios de su vida y bajo un gran catafalco decorado con pinturas y esculturas efímeras. La oración fúnebre fue escrita y leída por Benedetto Varchi.

Un sepulcro monumental diseñado por Giorgio Vasari encargado a Battista Lorenzi quien además de esculpir el busto de Miguel Ángel (a partir de su máscara funeraria), realizó la imagen de la izquierda, que simboliza la pintura. Valerio Cioli realizó la central (escultura), y la de la derecha, que simboliza la arquitectura, fue obra de Giovanni dell'Opera. Las tres reflejando el dolor y la tristeza por la ausencia del genial artista. Además el monumento se completa con de dos triángulos equiláteros dispuestos sobre una fachada clásica de orden romano decorada con frescos llenos de ángeles que velan por el alma del artista.



Conclusiones

En ningún caso este trabajo final de grado pretende obtener como conclusiones el de un análisis epidemiológico que ratificara o respaldara estudios anteriores sobre la supervivencia media durante el renacimiento, clasificando la muestra según ciertas variables, como pueden ser el estatus (asumiendo a los artistas en este época como socialmente considerados) o tipo de actividad desarrollada. Asimismo tampoco estaba entre los objetivos de estudio el identificar las causas de su fallecimiento o los factores directamente relacionados con su pérdida y el lugar o forma con la que el tiempo le rinde homenaje.

Este, como una actividad más ligada a la historia del arte, parte con un acercamiento a los genios, a aquellos que dan sentido a esta disciplina y cuya obra trasciende a factores académicos, interpretaciones temporales o valoraciones técnicas. Un acercamiento desde el punto de vista humano, perecedero, ligado a todos los avatares a los que están condicionados hasta el más humilde de los mortales.

Un recorrido por veinte grandes maestros, todos encuadrados en ese periodo donde estas disciplinas artísticas dejaron los talleres artesanos para adquirir aires de artes nobles, de bellas artes. Quince de ellos, todos varones, nacidos en el siglo XV (desde 1406 fecha de nacimiento de Filippo Lippi) y cinco del siglo XVI, hasta 1529 en que Gianbologna vino al mundo.

Con fechas de fallecimiento distribuidas en torno al cinquecento, tres desaparecerían en el siglo XV (Filippo Lippi el primero en 1469), la mayoría, dieciséis de ellos, se perdieron en el siglo XVI y tan solo uno, en el XVII, Gianbologna el más tardío, datándose el fallecimiento del maestro de Douai en los albores de este siglo, en 1608.

Personajes que no solo el paso de los siglos le brindaron reconocimiento, sino que ya en su época disfrutaron de una posición acomodada, digna de la aristocracia o las más altas jerarquías eclesiásticas. Su carácter de genio les permitió acceder a las mejores condiciones que, en la época, podía disfrutar o necesitar, el hombre. Mejoras sociales, alimenticias, higiénico-sanitarias... lo que se evidencia en la media de edad de fallecimiento de los personajes a estudio, situada en los 64 años, edad muy respetable y difícilmente alcanzable por el burgo, en la época. Edad que ascendería a los 65,57 años si aislaamos del grupo a Giorgione, cuyo arte se extinguió en Venecia a los 34 años a consecuencia de la de epidemia de peste que asolaba el

Véneto a finales de la primera década del siglo XVII. Y aunque al ser tan pequeña la muestra tan solo sirva para ratificar el trabajo de Phillip Greenspan y otros, ya citado a lo largo de este documento, que justifica la mayor supervivencia en las artes ligadas al cincel, el maestro más longevo de los estudiados es Miguel Ángel Buonarroti que "se nos fue" casi con 90 años, los 82 de Bartolomeo Ammannati o los 79 años con los que falleció Giambologna, edades muy respetables incluso para la actualidad, a pesar de los actuales avances en la farmacopea, terapias génicas o complejas técnicas quirúrgicas.

Como genios no todos supieron vivir de su arte o de su técnica, si bien catorce mantuvieron, hasta el final de su vida, una más que acomodada situación, cuatro de ellos, entre los que se incluyen Andrea Palladio o Sandro Botticelli acabaron sus días embargados por dificultades económicas.

Y si valorados estuvieron en vida, también lo fueron a su muerte, aunque en algunos casos tuvieron que pasar algunos años para este reconocimiento. De tan solo tres hemos perdido el rastro de sus restos, si damos plena validez de fidelidad a las fuentes, en dos de ellos, incluido Leonardo, los avatares del tiempo y eventos político-militares cubren de sombra su actual ubicación, los demás, catorce, gozan de una privilegiada ubicación para su descanso y de un reconocido monumento funerario, especialmente creativo en los casos de Miguel Ángel o Palladio.

Todos los aspectos estudiados de los grandes maestros se ajustan a lo expuesto en el primer Capítulo de este trabajo, pero no sería adecuada esta conclusión sin reflexionar que la historia ha guardado un privilegiado espacio para aquellos que la misma historia o los historiadores han sacado a la luz y nos han traído desde la lejanía del pasado.

Desconocemos el arte, seguramente sublime, de aquellos otros genios, en obras o actitudes, que el devenir de los acontecimientos ha diluido con el paso del tiempo, la pérdida de las fuentes o sencillamente la impericia de los investigadores. Posiblemente futuras generaciones identifiquen a algunos de ellos, aunque siempre muchos otros quedaran perdidos porque jamás conoceremos al genio o su obra cuando el tiempo ha ignorado a la persona.

Bibliografía

ACIDINI, C. *Pintoricchio*, in *Pittori del Rinascimento*, Florencia: Scala, 2004.

ALVAREZ GONZÁLES, M. *Michelangelo*. Milan: Mondadori Arte, 2007.

BINSKI, P. *Medieval Death: Ritual and Representation*. Ithaca: Cornell University Press, 1996.

BLOCH, M. "Introduction: Death and the Concept of a Person." [En] VV.AA (CEDERROTH, E.S.). *On the Meaning of Death: Essays on Mortuary Rituals and Eschatological Beliefs*. Uppsala: Amqvist & Wiksell International, 1988.

BUTTERFIELD, A. "Social Structure and the Typology of Funerary Monuments in Early Renaissance Florence", *Anthropology and Aesthetics*, no. 26, 1994.

CARRIERI, M.P, SERRAINO, D. "Longevity of popes and artists between the 13th and the 19th century". *International Journal of Epidemiology*, Volume 34, Issue 6, December 2005.

CELLINI, B. *La Vita*. Turín: Giunti, 1973.

COALE, A., DEMENY, P. *Regional Model Life Tables and Stable Populations*, 2ª Edición. New York: Academic Press, 1983.

COLE, M. "Benvenuto Cellini's designs for his tomb". *The Burlington Magazine*, Vol. 140, No. 1149, 1998.

COSMO, G. *Filippino Lippi-serie-Art dossier*. Florencia: Giunti, 2001.

DAVID, P. A. "The Historical Origins of Open Science: An essay on Patronage, Reputation and Common Agency Contracting in the Scientific Revolution", *Capitalism and Society*, v. 3 (2), Article 5, November, 2008.

GARDNER, J. *The Tomb and the Tiara*, Oxford: Clarendon Press, 1992.

GELLES, R.J., LIVINE, A. *Sociología*. 6ta. etapa. México: Mac Graw Hill, 1995.

GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J.M. "El arte sepulcral como una de las mayores manifestaciones del Renacimiento en la Vitoria del siglo XVI". *Ondare: cuadernos de artes plásticas y monumentales*, Nº. 6, 1989.

GONZÁLEZ ZYMLA, H. "La danza macabra", *Revista digital de iconografía medieval*, VI, 11, 2014.

GREENSPAN, P., HEINZ, G., HARGROVE, J. L. "Lives of the artists: differences in longevity between old master sculptors and painters". *Age and Ageing*, Volume 37, Issue 1, January 2008.

GRUMAN, G. "The Rise and fall of Prolongevity Hygiene" *Bulletin of the History of Medicine* 35: 221, 1961.

GUIDONI, E. *Giorgione opere e significati*. Roma: Editalia, 1999.

HERNÁNDEZ, R, FERNÁNDEZ, C y BAPTISTA, P. *Metodología de la Investigación*, 5ª ed. México: McGraw Hill, 2010.

HUIZINGA, J. *El otoño de la Edad Media: estudios sobre la forma de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos*. Barcelona: Altaya, 1997.

JONKER M.A. "Estimation of life expectancy in the Middle Ages". *J R Stat Soc. Ser.*, 2003, 166.

LANCASTER, H.O. *Expectations of Life: A Study in the Demography, Statistics, and History of World Mortality*. New York: Springer-Verlag, 1999.

LIVI-BACCI, M. A. *Concise History of World Population*. Oxford: Wiley-Blackwel, 1997.

MAGNANO, M. *Leonardo, collana I Geni dell'arte*. Milán: Mondadori Arte, 2007.

MCMANUS I.C. "Life expectation of Italian Renaissance artists". *Lancet*. 1975 Feb 1;1(7901).

MEISS, M. *Painting in Florence and Siena After the Black Death: the Arts, Religion, and Society in the Mid-Fourteenth Century*. Princeton: Princeton University Press, 1978.

MIKKELI, H. *Hygiene in the Early Modern Medical Tradition*. Helsinki: Academia ScientiarumFennica, 1999.

PAFFENBARGER, R.S., HALE, W.E. "Work activity and coronary heart mortality". *New England Journal of Medicine*, 1975; 292.

PANOFSKY, E. *Tomb Sculpture: Four Lectures on Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini*. New York: Harry N. Abrahams, 1964.

OLIVARI, M. "Giovanni Bellini", [EN] AA.VV., *Pintores del Renacimiento*. Florencia: Scala, 2007.

PAOLETTI, J.T., RADKE, G.M. *El arte en la Italia del Renacimiento*. Madrid: Ediciones Akal, 2002.

PAULI, T. *Mantegna*. Milán: Art Book, Leonardo Arte, 2001.

POPE-HENNESSY, J. *La escultura italiana en el renacimiento*. Madrid: Nerea, 1989.

REARDON, W. *The Deaths of the Popes: Comprehensive Accounts, Including Funerals, Burial Places and Epitaphs*. Londres: McFarland & Company Inc. 2004.

ROWLAND, I.D. *From Heaten to Arcadia: The Sacred and the Profane in the Renaissance*. New York: New York Review of Books, 2005.

SANTI, B. "Botticelli". [EN] *Los protagonistas del arte italiano*. Florencia: Grupo Scala, 2001.

STROCCHIA, S.T. *Death and Ritual in Renaissance Florence*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1992.

VASARI, G. *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2002.

WEINSTEIN, D. "The Art of Dying Well and Popular Piety in the Preaching and Thought of Girolamo Savonarola." [En] *Life and Death in Fifteenth Century Florence*. Durham: Duke University Press, 1989.

Webgrafía

<https://www.aparences.net/es/periodos/el-quattrocento/fra-filippo-lippi/> (18/05/2019)

<https://www.virtualuffizi.com/es/filippo-lippi.html> (18/05/2019)

<http://www.iluoghidelsilenzio.it/chiesa-dellannunziata-tomba-del-perugino-fontignano-pg/> (18/05/2019)

<https://www.fondazioneilcorreggio.it/> (18/05/2019)

[http://www.treccani.it/enciclopedia/bartolomeo-ammannati_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/bartolomeo-ammannati_(Dizionario-Biografico)/) (18/05/2019)

[http://www.treccani.it/enciclopedia/andrea-palladio_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/andrea-palladio_(Dizionario-Biografico)/) (18/05/2019)

<https://historia-arte.com/artistas/giovanni-bellini> (18/05/2019)

https://www.ecured.cu/Giovanni_Bellini (18/05/2019)

https://www.artble.com/artists/giovanni_bellini (18/05/2019)

<http://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=cellini-benvenuto> (18/05/2019)

<https://cronologia.leonardo.it/cronoghi.htm> (18/05/2019)

<https://historia-arte.com/artistas/giorgione> (18/05/2019)

<https://historia-arte.com/artistas/andrea-mantegna> (18/05/2019)

https://www.ecured.cu/Fra_Filippo_Lippi (18/05/2019)

<https://www.artespana.com/andreapalladio.htm> (18/05/2019)

<https://www.biografiasyvidas.com/biografia/p/palladio.htm> (18/05/2019)

<https://www.virtualuffizi.com/es/perugino.html> (18/05/2019)

<https://historia-arte.com/artistas/pietro-perugino> (18/05/2019)

https://www.ecured.cu/Pietro_Perugino (18/05/2019)

<https://www.artespana.com/pierodellafrancesca.htm> (18/05/2019)

<https://historia-arte.com/artistas/piero-della-francesca> (18/05/2019)

<https://www.biografiasyvidas.com/biografia/f/francesca.htm> (18/05/2019)

<http://masdearte.com/artistas/pinturicchio-bernardino-di-betto/> (18/05/2019)

<https://www.ecured.cu/Pinturicchio> (18/05/2019)

<https://www.virtualuffizi.com/es/jacopo-tintoretto.html> (18/05/2019)

<https://www.biografiasyvidas.com/biografia/t/tintoretto.htm> (18/05/2019)

<https://historia-biografia.com/tintoretto/> (18/05/2019)

Nota sobre autoría de imágenes: Todas las tablas y parte de las imágenes que aparecen en el trabajo son propias, las imágenes ajenas están cubiertas bajo licencia Creative commons con libre uso a nivel académico y educativo.