

Tres retratos de Juan VIII Paleólogo

Fernando Algaba Calderón

El concilio de la Unión celebrado entre Ferrara y Florencia en los años 1438 y 1439 es un hecho histórico que ha sido injustamente tratado por todas las ramas del saber que se han acercado a la cultura del primer renacimiento. Vespasiano da Bisticci destacó cómo había impresionado a la ciudadanía florentina la llegada de los griegos, que con sus ropas de seda y su solemnidad superaban en dignidad a los prelados latinos (Vespasiano da Bisticci, *Vite di uomini illustri*, p. 14). Para muchos, como Ambrogio Traversari, la fascinación fue más allá de los hábitos y supuso un nuevo impulso para el conocimiento de la filosofía y la literatura orientales, cuyo estudio había sido promovido por Manuel Crisoloras a comienzos de siglo con sus lecciones de lengua griega.

En ocasiones es más fácil constatar las modas y los gustos más superficiales que las raíces más profundas del pensamiento. Es así como Alessandra Pedersoli ha sido capaz de individualizar una legión de figuras que presentan los rasgos de Juan VIII Paleólogo, el emperador bizantino que vino como cabeza del grupo griego al concilio. La difusión de su efigie a través, sobre todo, de la medalla de Pisanello, supuso que sus rasgos sirvieran para representar todo tipo de personajes orientales (Pedersoli 2001).



Pisanello, ms. 2468, Paris



Pisanello, carcaj, Chicago

Sin embargo, es probable que algunas de estas figuras, probablemente las más cercanas cronológicamente al concilio sí quieran representar al auténtico Juan VIII. Como vemos que no podemos fiarnos sólo de encontrar su perfil en alguna obra, hemos de buscar otros argumentos más sólidos que nos permitan creer que, efectivamente, estamos ante un retrato intencionado de Juan VIII y no una mera reproducción pintoresca de sus rasgos. Aquí presentamos algunos de los que pensamos que corresponden al grupo de los retratos reales.



Pisanello, ms. M.I. 1062, verso, París

1. LA EPIFANÍA DE ANTONIO VIVARINI

Poco sabemos de este cuadro, que se encuentra hoy en la Gemäldegalerie de Berlín. Debe de pertenecer a la primera y poco documentada época de Vivarini (Lucco 1989-1990, pp. 65-77, 362), quien poco después (1441) comenzaría a trabajar junto a su cuñado Giovanni d'Alemagna y entraría en una fase más madura de su producción. Es por eso que esta obra, tan relacionada con la última etapa del gótico internacional encarnada por Gentile da Fabriano, se ajusta sin problemas a una fecha cercana a 1440. El personaje que consideramos retrato de Juan VIII lo encontramos a la izquierda, completamente de perfil, con un sombrero amarillo y negro que, sin ser una reproducción exacta del que aparece en la medalla de Pisanello, lo recuerda vivamente. Vamos a exponer las razones que nos llevan a identificar este personaje con el emperador.

En primer lugar, el cortejo entero de los reyes es fácilmente identificable con la visita de los griegos con motivo del concilio. La riqueza del vestuario no sería una razón suficiente tratándose de un pintor veneciano, pero los sombreros y los estandartes son de obvio origen oriental. En segundo lugar, la colocación del personaje. Se encuentra desplazado de la acción central, pero rodeado por personajes secundarios sin ningún tipo de caracterización, como bien puede observarse en la mujer que se encuentra delante de él. Entre estos rostros estereotipados aparece, con una carna-



Vivarini, *Epifanía*, detalle con la paloma del Espíritu Santo y posible retrato del emperador Sigismundo

ción más oscura, el singular perfil del emperador, sin más atributo que el sombrero, pues el resto de su cuerpo permanece oculto entre la multitud. Por último, tanto el retrato como el resto de la obra tienen una serie de deudas prácticamente literales con los dibujos previos para la medalla de Pisanello que corroboran la identificación con Juan VIII. Esto puede significar dos cosas o incluso las dos a la vez: un conocimiento bastante detallado de los bocetos de Pisanello o, con mayor probabilidad, que Vivarini fuera testigo de la llegada a Venecia de los griegos y también tomara apuntes del natural que después empleó en esta obra.

Aunque no se conoce documentación que hable de un viaje de Vivarini a Ferrara en 1438, el hecho de que los griegos permanecieran casi veinte días en Venecia desde su llegada no hace necesario que el pintor realizara dicho viaje. (Gill [1959] 1967, pp. 117-125) Saber si llegó a Ferrara o no, ayudaría a desvelar si las semejanzas con los dibujos de Pisanello son coincidencias o si de verdad existió un contacto entre ambos pintores

Si acudimos a los folios publicados por Vickers, varios son los motivos reseñables en la tabla de Vivarini (Vickers 1973). El más inmediato es el de los caballos, principalmente el de la derecha, que repite el escorzo que encontramos en el ms. 2468 del Louvre y en el reverso de la medalla. Junto a este caballo, vemos un personaje vestido de azul que porta un carcaj muy parecido al que aparece en el reverso del folio conservado en el Art Institute de Chicago.

El estandarte que está en el centro contiene un tipo de caracteres arábigos idénticos a los que plasmó Pisanello en el verso del ms. M. I. 1062 del Louvre.

Caballo, carcaj y estandarte: cada uno de estos elementos por sí mismo no tendría por qué pasar de ser una coincidencia, pero juntos adquieren una coherencia que debe ser señalada.

¿Es el retrato de Juan VIII el único que aparece en la obra? Probablemente no. Observando detenidamente los grupos de ambos lados encontramos otros rostros suficientemente individualizados como para pensar que se tratan de representaciones de personas concretas. El primero que debemos destacar es el hombre con sombrero negro que mira al espectador, situado a la izquierda, entre los dos reyes que aún están de pie. No parece muy arriesgado identificar este personaje con el cliente de la obra, no sólo por su mirada sino también por el lugar destacado que le otorga la

sobriedad de su sombrero y su gesto. En cualquier caso, desconocemos la identidad de la persona que encargó la obra, por lo que esta identificación queda como conjetura. Sin embargo, sería importante averiguar de quién se trata, porque así podríamos analizar las relaciones que tenía con los griegos y el concilio y determinar si la aparición de Juan VIII entre los asistentes a la epifanía es ocasional o si se debe mirar la obra entera teniendo en mente la llegada de los preladados orientales.

Merecen también atención los reyes barbados, san José y el personaje del báculo que está a la derecha de María. Con la presencia de Juan VIII en la obra es muy tentador ver en el rey arrodillado un retrato de José II. Sin embargo, este rey suele estar representado como un anciano de barba blanca, por lo que a falta de un retrato más realista del patriarca la identificación es gratuita. Dentro de las similitudes que guardan estas figuras de reyes arrodillados, la obra a la que más nos recuerda es la *Epifanía* de Gentile da Fabriano, del que ha tomado más elementos como el galgo blanco de la esquina inferior derecha. La proximidad estilística de Vivarini a Gentile ha sido expuesta en más de una ocasión (Lucco 1989-1990, p. 362).

1.1. ANOMALÍAS ICONOGRÁFICAS. EL POSIBLE RETRATO DEL EMPERADOR SEGISMUNDO

Existe otro aspecto que nos hace pensar que, efectivamente, la pintura de Vivarini tiene una relación bastante estrecha con el concilio. Existen dos anomalías iconográficas bastante pronunciadas.

La primera, el personaje ricamente vestido que está a la derecha de María y que lleva, como atributos, un peculiar sombrero y lo que parece ser un bastón de mando. La segunda, la inusual aparición de la paloma, símbolo del Espíritu Santo, que tiene una importancia de primer orden en la tabla.

El principal motivo que había dividido a las dos iglesias durante casi cuatro siglos había sido el origen del Espíritu Santo, creyendo en Occidente que procedía del Padre y del Hijo mientras que en Oriente sólo se admitía que procediese del Padre. Por tanto, la adición de la cláusula 'Filioque' al credo niceno que se hizo en la iglesia occidental era motivo de cisma para los orientales. Es por eso que durante el concilio, los temas de la procesión del Espíritu Santo y del añadido del 'Filioque' al credo serían dos de los asuntos más importantes y que más horas consumieron. Es por eso que la presencia de la paloma, y su lugar central y dominante de la



Pisanello, *Retrato del emperador Segismundo*, Viena

composición pudiera ser una alusión al motivo de las discusiones que se habían celebrado en el concilio.

Es posible que el responsable de la iconografía de la obra haya querido asimilar la estrella que siguieron los Magos con la paloma del Espíritu Santo, pero en todo caso es una práctica sin precedentes conocidos (Réau



Pisanello, posible dibujo preparatorio para el retrato del emperador Segismundo



Piero della Francesca, *San Segismundo*, posible retrato del emperador Segismundo, Rímíni

[1957] 1996, t. I, vol. 2, p. 261) y no resta importancia al hecho de que se incluya la paloma. También es cierto que puede existir una intrusión litúrgica del Bautismo de Cristo, celebrado también el 6 de enero, en el que la teofanía es un motivo iconográfico habitual. De todas maneras, este tipo de representación sería también extraña y tampoco invalidaría la originalidad de la inclusión de la paloma en la obra.



Dürero, *Retrato del emperador Segismundo*, Nuremberg

La segunda anomalía iconográfica, si bien no nos lleva directamente al concilio, sí implica que tenemos que ver en este cuadro más allá de una sencilla Adoración de los Magos. Se trata del personaje que se encuentra a la derecha de la Virgen: un hombre barbado, erguido, ricamente vestido, con un peculiar sombrero y que sostiene un báculo o cetro. Iconográficamente no hay fuente que lo justifique. En ocasiones se han representado cuatro reyes, pero aquí no es posible por dos motivos: primero, porque no lleva corona ni se aprecia ningún personaje cercano que la haya recogido; segundo, porque la mayoría de las veces que se han representado cuatro, respondía a criterios de simetría que aquí no estarían respetados. Además, este individuo tiene una serie de atributos que, además de alejarle de la figura de rey mago, señalan un tipo de personaje concreto que, desgraciadamente, no somos capaces de identificar con precisión y seguridad. ¿Quién es este hombre que ocupa un lugar tan destacado en el cuadro?

Avanzaremos una hipótesis que, al estar basada en datos que no son en absoluto concluyentes, no podrá por el momento pasar de ser una simple conjetura. El personaje podría tratarse del emperador Segismundo, muerto a finales de 1437, apenas un mes antes de que los griegos llegaran a Venecia. El emperador había tenido un papel importante en las negociaciones de mediados de la década de los treinta entre griegos y latinos, hasta el punto de que Juan VIII manifestó que si hubiera sabido la muerte de Segismundo cuando aún estaba en el Peloponeso, no habría emprendido la marcha a Occidente (Gill 1964, p. 182).

Analicemos los motivos que nos llevan a pensar que este personaje podría ser Segismundo. En primer lugar, el báculo que lleva bien podría ser un bastón de mando, uno de los atributos habituales de todo emperador occidental. En contra de esta primera observación está el hecho de que en la otra mano no sostiene la bola del mundo, que suele acompañar al bastón de mando como conjunto de símbolos del poder imperial. Aunque no son exclusivas de los emperadores, la rica vestimenta y la barba también podrían ser consideradas como atributos tradicionales. La mirada perdida del personaje podría indicar que se trata de un difunto, hecho que encajaría con Segismundo, muerto a finales de 1437. Si alguien objetara que su mirada no está perdida sino que se dirige a la paloma, no haría sino reforzar la interpretación conciliar de la obra.

Es necesario, llegados a este punto, confrontar fisonómicamente este personaje con los retratos de Segismundo que puedan servirnos para dicta-



Vivarini, *Políptico de la Cartuja de Bolonia*, Bolonia

minar si en efecto nos encontramos con un retrato del emperador o si debemos buscar otra identidad para este personaje. Este es sin duda uno de los elementos más débiles de la identificación. Anterior al cuadro de Vivarini, el retrato más conocido de Segismundo es el realizado por Pisanello poco tiempo después de 1432.

En ella vemos, de tres cuartos, el busto de un hombre de avanzada edad, con amplia perilla grisácea por la abundante presencia de canas, de nariz afilada y ojos pequeños. El ropaje que vemos tiene diseños dorados. Está ataviado con un sombrero con una visera recogida hacia arriba y dos prolongaciones que cubren las orejas, y de donde asoma también parte de la melena. Sobre el sombrero, una joya que parece tener dos piedras preciosas. Existen dos dibujos del propio Pisanello que en ocasiones se han considerado preparatorios para este retrato, conservados en el Louvre. Ambos representan un hombre de perfil.

Uno tiene la cabeza descubierta, pero el otro tiene un sombrero que recuerda el que aparece en el retrato definitivo. Estos dibujos tienen una mayor fuerza vital que el frío y tradicional cuadro de Viena, por lo que en ocasiones parece lícito dudar que representen a la misma persona.

Parece que podemos incluir en la lista la pintura realizada por Piero della Francesca en el templo Malatestiano.

La figura de San Segismundo se ha tenido tradicionalmente como un retrato del emperador. No parece que Piero tuviera ocasión de ver en persona a Segismundo, por lo que si realmente se trata del emperador, empleó una o más fuentes que nosotros desconocemos. Sin embargo, el personaje tiene grandes afinidades con el representado por Pisanello, por lo que parece muy probable que podamos tratar este personaje como un retrato de Segismundo.

Posterior a las obra de Vivarini y Piero, tenemos la obra que Durero realizó hacia 1513 para la Heiltumskammer de la casa Schopper en Nuremberg y que hace *pendant* con un retrato de Carlomagno (Ottino della Chiesa [1968] 1988, p. 109).

Se trata de una obra muy tradicional, con inscripciones en los marcos y representación de escudos. También ignoramos las fuentes utilizadas por Durero para realizar este retrato, pero es cierto que el personaje aquí representado guarda al menos una buena relación en los elementos básicos con los retrato de Pisanello y Piero. Perilla (aquí partida) y bigote, nariz pronunciada y cabello cano que cae por los lados de la cabeza. De esta pintura también existe un dibujo preparatorio en el Lubomirski Museum. La única diferencia con la obra final que nos interesa es que en el dibujo el pelo cubre casi toda la frente, mientras que en la pintura la frente está despejada desde las cejas hasta la corona.

Con este brevísimo *corpus* de retratos de Segismundo podemos obtener pocas conclusiones. Existen tres rasgos que se repiten tanto en las pinturas como en los dibujos: la perilla canosa, la fuerte nariz y la melena que cubre los lados de la cabeza. Las dos obras de Pisanello comparten además un tipo de nariz muy particular, con una larga y suave curva, siendo este el principal elemento que indica que los dos retratados son la misma persona. Es posible entonces que este detalle esté tomado del natural. Durero, obviamente no conoció en persona al emperador, ya que murió treinta y cuatro años antes de que él naciera. Así, su retrato probablemente se base en efigies oficiales, cuyo afán de verismo no era la característica más buscada. Es por lo que resulta significativo que comparta los rasgos ya mencionados con las obras de Pisanello, quien probablemente sí tomó el retrato del natural.

Ahora que hemos individualizado los rasgos del emperador Segismundo, ¿cuáles comparte el misterioso personaje de Vivarini con él? En primer lugar, la perilla aquí se ha transformado en barba entera, y castaña en vez



Obrador de Apollonio di Giovanni, *cassone* con escenas de la *Odisea*, Chicago

de cana, coincidiendo sólo con el retrato final de Durero el hecho de estar partida. En el dibujo preparatorio resulta difícil precisar si Durero quiere representarla partida o no. Difícil también es apreciar si el personaje de la Epifanía tiene o no melena, ya que el sombrero no nos permite verlo; sombrero este que guarda cierto parecido con el de la pintura de Pisanello sin llegar a ser igual. Por último, el rasgo que sí comparte el personaje de Vivarini con los retratos de Pisanello es la larga nariz curvada.

Con todas estas imprecisiones y dudas, no podemos aseverar que el personaje de la Epifanía no se trate del emperador Segismundo, pero tampoco negarlo rotundamente. En el caso de que más adelante se pudiera demostrar que el retratado es él, habría que entender que Vivarini no había tenido ocasión de ver al emperador o que estamos ante un retrato más simbólico que real.

Un último dato es la participación segura de Antonio Vivarini en una obra relacionada directamente con uno de los personajes más importantes del concilio: el cardenal Albergati. A su muerte, en 1450, Nicolás V, quien fuera secretario de Albergati, le encargó un retablo para la Cartuja de Bolonia (Vale 1990, p. 343).

Se cree que el obispo con el hábito propio de los monjes cartujos de esta obra pudiera ser un retrato del propio Albergati. En cualquier caso, el hecho de que Vivarini fuera el encargado de llevar a cabo este políptico pudiera significar su proximidad a los personajes conciliares unos años atrás.

Así, independientemente de la identificación de este personaje, podemos concluir que la Epifanía de Vivarini guarda relación casi con toda seguridad con la llegada de los griegos en 1438 para el concilio de la Unión. La



Obrador de Apollonio di Giovanni, *cassone* con escenas de la *Odisea*, paradero desconocido

presencia de Juan VIII, la anomalía iconográfica de la paloma y los múltiples orientalismos de la escena son la base de nuestra interpretación.

2. JUAN VIII EN LOS *CASSONI*

Krautheimer ya destacaron en su gran obra sobre Ghiberti (Krautheimer [1956] 1970, pp. 181-188) cómo la pintura de *cassoni* había reflejado, de forma bastante ingenua y en un lenguaje mucho más popular, la unión de las iglesias que se escondía tras el encuentro entre Salomón y la reina de Saba. Este tipo de pintura, lejana en muchas ocasiones de un verdadero valor más allá del artesano, nos ofrece en cambio un sinfín de testimonios sociales de la época en que se inscriben que muchas veces los estudiosos no han sabido apreciar. A ella hemos de acudir para observar la trascendencia real que tuvo el hecho de que se desarrollara en Florencia la parte final del concilio de la Unión.

Es conocido el fragmento de Bisticci donde el librero explica la fascinación que causó en Florencia la riqueza y extravagancia de los ropajes de la comitiva griega para el concilio. Esta atracción por parte de la sociedad florentina pronto iba a verse reflejada en la pintura de *cassoni*, que, más próxima estilísticamente a la pintura borgoñona del último gótico internacional, se mostró fácilmente receptiva a la inclusión de detalles ornamentales procedentes del mundo oriental. Esto, que en principio puede parecer motivo de alegría para los que estudiamos la influencia griega en la pintura florentina, pronto se convierte en un inconveniente, ya que el hecho de que se hicieran tan populares los brocados, los sombreros y los vestidos procedentes del mundo griego, provoca que se utilicen sin ningún interés discriminatorio en las obras, creando confusión a la hora de saber si la escena debe ser vista con algún tipo de trasfondo histórico o si la aparición de estos motivos es puramente ornamental y no existe ningún tipo de segunda lectura. Así, toda posible alusión a los actos con-

ciliares o a sus personajes basada en este tipo de argumentos debe ser mirada con lupa, buscando otro tipo de datos que la justifiquen.

Juan VIII probablemente fue el modelo que tomaron los pintores de *cassoni* para representar personajes griegos en sus obras. Encontramos decenas de ejemplos en los que un personaje de nariz afilada, barba partida y vestido al modo griego es representado como Ulises, Eneas, alguno de sus compañeros, o como algún personaje secundario en algunas escenas del Antiguo Testamento. Pasemos a observarlas individualmente para ver qué tipo de conclusiones podemos obtener.

2.1. JUAN VIII COMO ULISES

Tomaremos como objeto de nuestro análisis las ilustraciones que acompañan al volumen de Callmann sobre el que es, hasta la fecha, el pintor de *cassoni* más conocido: Apollonio di Giovanni (Callmann 1974; Gombrich [1966] 1984, pp. 31-68). Encontramos cuatro *cassoni* dedicados a la representación de escenas de la *Odisea*.

En el primero, perteneciente al Art Institute de Chicago (Callmann 1974, p. 53 y figs. 31, 32, 34, 39) (fig. 12), observamos a Ulises vestido, efectivamente, con ricos ropajes y con un perfil que recuerda vivamente al de Juan VIII. El sombrero que lleva es sin duda oriental. Otros orientalismos son visibles en el *cassoni*, siendo el más destacable el sombrero que lleva Mercurio, que es exactamente del mismo tipo que lleva Juan Paleólogo en



Obrador de Apollonio di Giovanni, escenas de la *Odisea*: Ulises y Polifemo, Chicago

la medalla de Pisanello.

En los fragmentos que se conservan en el Fogg Art Museum (Callmann 1974, pp. 53-54 y fig. 29) de Cambridge (Massachussets) y en la colección de Miss Helen C. Frick (Callmann 1974, p. 54 y figs. 30, 36, 253) en New York, Ulises parece no llevar ya la barba partida, pero en cambio ha asumido como propio el sombrero de la medalla del Paleólogo. La mala conservación de las obras unida a las pobres reproducciones fotográficas del libro de Callmann impiden en ocasiones hacer afirmaciones más concisas sobre los detalles.

En el último, procedente de la colección Lanckorónski (fig. 13) y actualmente en paradero desconocido (Callmann 1974, p. 67 y figs. 33, 35, 37, 163, 164, 263), Ulises retoma la barba y el sombrero del *cassone* de Chicago. Existe un quinto *cassone* del que Callmann no ofrece más que una imagen (Callmann 1974, fig. 162), y la procedencia: la Ashburnham Collection. También de menor calidad que los anteriores, repite los modelos del *cassone* de Chicago.

Podemos deducir de esto que alguien encargó los *cassoni* pidiendo que se representara a Juan VIII como Ulises? ¿O tenemos que ver en los orientalismos y en los personajes meros detalles ornamentales? Indaguemos un poco más en los casos particulares de cada *cassone* y en los pormenores de los hechos de 1437 y 1438.

Los tres primeros *cassoni* de que hemos hablado corresponden, según Callmann (Callmann 1974, p. 16-19 y 53-54), a la primera etapa productiva de Apollonio di Giovanni, es decir, a finales de la década de 1430 o comienzos de la de 1440. Estas fechas son cercanas (si se apura contemporáneas) a la celebración del concilio en Florencia, por lo que las obras podrían haber sido incluso encargadas por algunos de los participantes o personajes afines a ellos. Con bastante seguridad Apollonio pintó de su propia mano la mayoría de las obras, como puede apreciarse por la comparación estilística con el *cassone* perdido, de taller, y por ello también más difícil de fechar.

¿Había motivos para representar a Juan VIII como Ulises? Probablemente no haya otro personaje con quien se le pueda identificar mejor. El viaje desde Constantinopla a Venecia fue todo menos plácido (Gill 1966, pp. 106-108). Hubo períodos sin ningún tipo de viento que hiciera mover las naves; otros de tempestades donde los barcos se hicieron ingobernables e

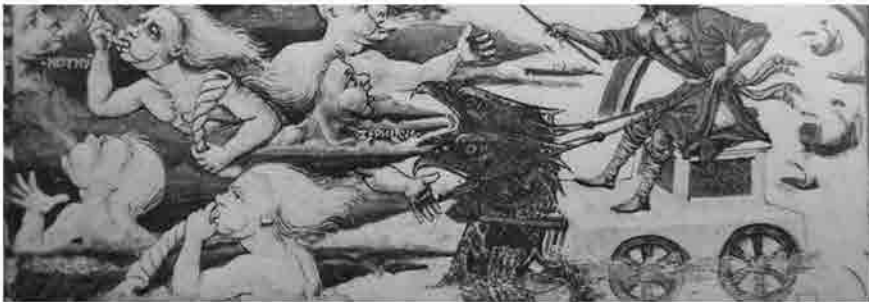


Obrador de Apollonio di Giovanni, escenas de la *Odisea*, Yale

incluso chocaron entre sí. El viaje incluyó un tramo a caballo por Morea mientras la flota bordeaba la costa griega. El desplazamiento que en condiciones normales se completaba en un mes, esta vez se prolongó hasta los dos meses y medio.

Existe un dato importante que conviene traer ahora mismo a escena. La *Odisea* no fue precisamente un poema popular durante el medioevo y los inicios del Renacimiento. Como destaca Callmann, no se conservan manuscritos ilustrados del poema homérico (Callmann 1974, p. 17). Esto nos lleva a pensar que la repentina aparición de varios *cassoni* con temas de la *Odisea* responda más a intereses concretos de clientes familiarizados con la epopeya griega que al desarrollo normal de la actividad del taller de Apollonio.

Simbólicamente la identificación de Juan VIII con Ulises también parece acertada. Ulises, tanto tiempo alejado de Penélope, emprende un largo y tortuoso viaje hacia el oeste sólo por reencontrarse con ella; cabe ver aquí la situación de la iglesia griega, que tras siglos de distanciamiento con la



Obrador de Apollonio di Giovanni, Neptuno calmando los vientos, detalle de Obrador de Apollonio di Giovanni, escenas de la *Odisea*, Yale

iglesia latina, viaja para poder unirse de nuevo a ella.

¿Entran todos los *cassoni* que hemos visto dentro de estas identificaciones simbólicas? Probablemente no. De ellos, sólo el de Chicago y el desaparecido de la colección Lanckorónski muestran a Ulises barbado, atributo que consideramos indispensable para que el personaje sea una alusión directa a Juan VIII. De hecho, el de la colección Lanckorónski, al tratarse de una obra de taller que repite los modelos del maestro, es probable que tampoco tenga una relación directa con el emperador.

Observemos entonces con más detenimiento el *cassoni* de Chicago. El panel entero participa de ese tipo de ingenua pintura que nace de los últimos coletazos del gótico borgoñón y la influencia de pintores como fra Angelico o Paolo Uccello. En él, Ulises aparece en once ocasiones. Dos de ellas aparece desnudo, otras dos ataviado como mendigo y en las siete restantes con ricas vestiduras. El resto de personajes comparte el mismo tipo de vestimenta *alla francese*. Las escenas comienzan abajo a la izquierda, con el ofrecimiento del vino a Polifemo por parte de Ulises (Hom., *Od.* IX, vv. 346-370) y terminan en el centro, con Ulises siendo reconocido por Euriclea (Hom., *Od.* XIX, vv. 361-476, pp. 316-320) y Penélope tejiendo (Hom., *Od.* XIX, vv. 139-163). Es fácil querer cerrar la narración en la esquina superior derecha, interpretando esa escena de banquete con el almuerzo de Ulises con Dolio y Laertes (Hom., *Od.* XXIV, vv. 363-411), pero como bien ha señalado Callmann (Callmann 1974, p. 53) (y como se puede comprobar comparando este *cassoni* con el desaparecido de la colección Lanckorónski) esta escena es el festín de Alcínoo (Hom., *Od.* VIII, vv. 24-96), anterior por tanto al regreso de Ulises a Ítaca.

Si nos fijamos en la escena en la que Ulises ofrece el vino a Polifemo observamos un curioso detalle que probablemente nos indique que nuestra interpretación no es del todo fantasiosa. Junto a Ulises aparece un compañero ya anciano, de barba blanca y también ataviado con un sombrero de origen oriental. Parece no tener mucho sentido representar a uno de los marineros compañeros de Ulises como un anciano, teniendo en cuenta que eran guerreros los que volvían con él de Troya. Quizá se entienda mejor la aparición de este hombre más mayor si tenemos en cuenta que los personajes más importantes de los griegos que acudieron a Florencia para el concilio eran Juan VIII, emperador, y José II, patriarca de Constantinopla al que ya hemos aludido anteriormente. Juan VIII fue la cabeza visible de los griegos durante su estancia en Italia, más aún cuando el patriarca no dejó de enfermar desde su llegada; sin embargo, mientras José

II estuvo con vida, consultó frecuentemente las decisiones a tomar con él, la más alta autoridad en materia de fe de la iglesia griega (Gill 1974, p. 119). Con esto no queremos decir que estemos ante dos retratos reales de estas dos personalidades, pero sí que la imaginación popular las asociaba mentalmente al pensar en el cortejo de los griegos, por lo que es probable que estas dos figuras les estén evocando.

Al igual que con la obra de Vivarini, mientras no conozcamos el cliente de la obra, no podremos confirmar o desmentir la hipótesis de que este *cassone* está relacionado, más allá de los detalles, con el concilio.

2.2. JUAN VIII COMO NEPTUNO

Si cinco eran los *cassoni* que contaban historias de la *Odisea*, encontramos ocho que lo hacen de la *Eneida*, demostrando que este poema virgiliano era más popular que el de Homero. Pero esta no es la única razón. Gombrich, en su celeberrimo artículo sobre el taller de Apollonio, cita y traduce el poema que escribió el humanista Ugolino Verino sobre el pintor. En él describe, a lo largo de una bella écfrasis, la que debía de ser una de las mejores pinturas que había realizado, y que tenía como asunto escenas de la *Eneida*. Esta obra, por desgracia, no ha llegado a nosotros, y nos permitiría movernos por la obra de Apollonio con menos dudas de las que manejamos actualmente. Pero como bien indica Callmann (Callmann 1974, p. 7), esta obra “sobrevive” en otras dos obras que son la clave para identificar el estilo de Apollonio. Ambas nos interesan aquí.

La primera es el *cassone* que pertenece a la Yale University Art Gallery, en el que hay dos paneles decorados.

Como de costumbre, poco sabemos de esta pieza, sólo que perteneció a la colección de James J. Jarves y que fue adquirido en Italia después de 1851 (Callmann 1974, p. 55). Su estado de conservación es bastante pobre, y los escudos laterales son ilegibles. El panel delantero debería reproducir de manera bastante fiel la composición perdida, a juzgar por lo que cuenta Verino. Estilísticamente se considera esta obra posterior a las que reproducen escenas de la *Odisea*, pues existe una mayor madurez artística, visible en el modo de organizar las historias; mientras que las de la *Odisea* se distribuían sin mucho orden a lo largo del panel, en el de Yale existe una escena central que sirve como eje compositivo. Además, el número de escenas ha disminuido, desde las trece iniciales a las cinco que hay en el panel trasero de Yale.

Centrémonos en el panel delantero.

En él se desarrollan las escenas iniciales de la *Eneida*: desde que Juno baja del cielo y visita a Eolo pidiéndole una tormenta (Virgilio, *Eneida*, I, vv. 50-75, pp. 141-142) hasta que Venus se marcha después de habérseles aparecido a Eneas y Acates (Virgilio, *Eneida*, I, vv. 313-417, pp. 149-152). La escena central de la que decíamos que servía como eje de la composición representa a Neptuno calmando los vientos (Virgilio, *Eneida*, I, vv. 125-157, pp. 143-144). Neptuno, sentado en su carro tirado por lo que parecen ser dos tritones, marcha solemne. Parece que no son sólo criterios compositivos y narrativos los que determinan la preponderancia de este episodio sobre los demás. Si nos fijamos detenidamente en Neptuno, podemos ver en él unos rasgos que nos resultan familiares y nos recuerdan una vez más a Juan VIII: nariz afilada y barba puntiaguda. El sombrero también es un vivo recuerdo del representado por Pisanello, pero Juno también lo lleva y ya hemos visto que otros personajes, como Mercurio en los paneles de la *Odisea*, también pueden llevarlo. Independientemente del sombrero, la verdad es que el primer impulso que recibe alguien que está familiarizado con el personaje que tratamos es la de identificar en Neptuno los rasgos del emperador. Pero, como ya dijimos antes, tiene que haber algo más que un parecido físico para arriesgarnos a formular la hipótesis de que este personaje sea alguien concreto y no uno de las múltiples figuras con atuendos griegos que se ven en los *cassoni* de esta época.

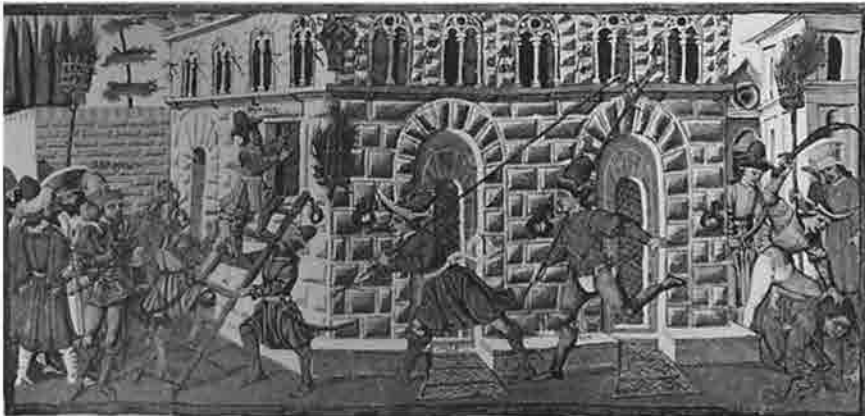
Lo primero que podría indicarnos que, efectivamente, estamos ante una representación de Juan VIII es su papel central en la composición. Narrativamente, Eneas y sus compañeros abatidos por la tempestad y Neptuno calmando los vientos son los episodios centrales del fragmento representado en el panel, eso es indudable. Pero esto no excluye que la elección de estos episodios estuviera determinada por la necesidad de dejar a Neptuno en el centro de la composición.

De hecho, en el resto de *cassoni* que se conservan del taller con escenas de la *Eneida*, ninguna repite este episodio, siendo el más cercano el *cassone* de la Niedersächische Landesgalerie (Callmann 1974, pp. 68-69 y figs. 165-166, 168-172, 236, 264) de Hanover. En él, las escenas representadas comienzan inmediatamente después del episodio que aquí tratamos, justo la llegada de Eneas y sus compañeros a las costas de África (Virgilio, *Eneida*, I, vv. 157-174, pp. 144-145). Si atendemos al carácter reiterativo de los motivos en la producción de un taller de este tipo, este *cassone* habría que destacarlo por su carácter único.

¿Hay algo en Juan VIII que pudiera llevar a representarlo como Neptuno? Ya hemos visto cómo probablemente el largo y sufrido viaje a Venecia pudo ser el motivo que llevara a representarlo como Ulises. Si acudimos al texto de la *Eneida* al que se refiere el episodio que nos ocupa (“Al Céforo y al Euro”), leemos lo siguiente:

Interea magno misceri murmure pontum
emissamque hiemem sensit Neptunus et imis
stagna refusa vadis, graviter commotus; et alto
prospiciens summa placidum caput extulit unda.
Disiectam Aeneae toto videt aequore classem,
fluctibus oppressos Troas caelique ruina.
Nec latuere doli fratrem Iunonis et irae.
Eurum ad se Zephyrumque vocat, dehinc talia fatur:
«Tantane vos generis tenuit fiducia vestri?
iam caelum terramque meo sine numine, venti,
miscere et tantas audetis tollere moles?
Quos ego...! sed motos praestat componere fluctus.
Post mihi non simili poena commissa luetis.
Maturate fugam regique haec dicite vestro:
non illi imperium pelagi saevomque tridentem,
sed mihi sorte datum. Tenet ille immania saxa,
vestras, Eure, domos; illa se iactet in aula
Aeolus et clauso ventorum carcere regnet».
(Virgilio, *Eneida*, I, vv. 125-141, p. 143)

*Entre tanto Neptuno percibe el sordo estruendo / del oleaje desatado y las
aguas revueltas desde lo más profundo de su seno. / Y enojado en el alma /
tendiendo desde el fondo la mirada asoma / a flor de agua su sereno rostro.*



Apollonio di Giovanni, ms. 492, 84r, detalle de edificio almohadillado

Ve la flota de Eneas / desparramada por el haz del mar y acosados los teucros / por las olas y el cielo desplomado sobre ellos. / Mal pueden escapársele la arteria y las iras de su hermana y llamando / a su presencia al Céfito y al Euro, así les habla: / «¿Tanto fiáis de vuestra alcurnia, vientos? ¿o ya osáis mezclar / cielo con tierra / y alzar tan imponentes moles? A vosotros os voy... Pero importa antes que nada / sosegar las agitadas olas. Después tendrá vuestro desmán otro escarmiento. / Aprisa, retiraos. Decidle a vuestro rey que no es a él sino a mí / a quien le tocó en suerte el mando de los mares y el terrible tridente. / Él señorea su enorme farfallón. Esa es vuestra morada, / Euro. Que ejerza en ella Eolo su poder. / Y que reine en la cárcel donde encierra a los vientos.

De todos los vientos representados por Apollonio los únicos que realmente aparecen en el texto de Virgilio son el Céfito y el Euro, los vientos de Occidente y Oriente respectivamente. Una vez que sabemos esto, no parece difícil leer la imagen: Juan VIII apaciguó las iglesias de Oriente y Occidente del mismo modo que Neptuno calmó a los vientos Euro y Céfito.

La lectura de estas obras quizá pueda parecer arriesgada a quienes piensen que en los *cassoni* no debemos buscar significados ocultos que trasciendan los asuntos que tratan. Sin embargo, hasta el mismo Gombrich que primero opina que “el arte del quattrocento no nos ofrece un reportaje de los lugares y personajes de aquellos tiempos” (Gombrich [1966] 1984, p. 34) después relaciona un *cassone* que representa la derrota de Jerjes con el clima previo a la conjura de los Pazzi (Gombrich [1966] 1984, pp. 63 y 293, nota 42).

Contamos con un segundo ejemplo de Juan VIII como Neptuno que refuerza la hipótesis expuesta. En el manuscrito 492 de la Biblioteca Riccardiana de Florencia, que contiene obras de Virgilio, encontramos la misma representación, esta vez de forma aislada.

En el folio 63v vemos de nuevo a Neptuno, quien ahora más que calmar los vientos los expulsa empuñando enérgicamente su tridente. Los tritones también parecen participar, con una expresión más violenta. Seis son los vientos representados; de ellos, cuatro se están marchando de la escena, mirando a la izquierda todos menos el Noto, que se vuelve probablemente para soplar por última vez. Los otros dos, el Euro y el Céfito, son los más cercanos al carro de Neptuno, y aunque parecen oponerse a los designios de la divinidad, su mirada clavada en el tridente indica que seguirán el camino de sus hermanos. Neptuno presenta los mismos rasgos que en el *cassone* de Yale, aunque aquí parece llevar la barba más

larga, siendo canosa en esta parte más crecida.

Durante tiempo se habló del ilustrador de este manuscrito como del ‘Maestro de Virgilio’, en referencia al contenido de los folios. Hoy parece unánime la identificación de este artífice con Apollonio di Giovanni (Levi D’Ancona 1962, pp. 23-24; Gombrich [1966] 1984, pp. 32-33), aunque aún hay quien muestra dudas al respecto (Seymour 1970, p. 122). De hecho, ha sido gracias al poema de Ugolino Verino que Gombrich recoge en su ensayo, que se han podido unir estas dos personas bajo un mismo nombre.

Gombrich considera que el poema hace referencia a una obra exenta que se ha perdido (Gombrich [1966] 1984, p. 34), basado en que Verino dice “*picta tabella*”, en singular, lo que excluiría la posibilidad de que se trate de un *cassone* con dos paneles, a no ser que ese singular no sea más que una licencia poética, algo que Gombrich descarta. Tanto el *cassone* de Yale como las miniaturas derivarían de esta tabla perdida.

Dando por válida esta teoría, tendríamos tres obras de Apollonio con el episodio de Neptuno calmando los vientos. Determinemos ahora un marco cronológico en el que situar estas obras para tratar de reconstruir las circunstancias que rodearon a cada una. Sobre la obra perdida no podemos decir nada más que hubo de pintarse antes de las otras dos. Gombrich dice que se hubo de terminar antes de 1464, fecha en que Verino terminó de compilar *Flametta*, aunque esta observación es bastante fútil, por tardía y porque coincide casi con el año de la muerte de Apollonio, 1465 (Gombrich [1966] 1984, p. 35). El *cassone* tampoco tiene fecha ni se conocen documentos que nos ayuden. Del manuscrito, en cambio, sí tenemos datos que nos ayudarán. Schubring dio una fecha basada en un argumento que hoy no es aprobado, pero que incluye un razonamiento que merece la pena destacar ahora. Schubring veía en la miniatura del folio 72v la construcción del Palazzo Medici y por eso creyó que la fecha *ante quem* era 1452, año en que se finalizó su construcción (Schubring 1915, pp. 430-437). Como veremos a continuación es prácticamente imposible que la obra sea tan temprana, por lo que se ha descartado que esa miniatura represente verdaderamente su construcción. Gombrich ha extendido la negación, considerando que el edificio representado en esta miniatura y en el folio 84r no se trata en ningún caso del Palazzo Medici.

A su favor expone una predela de Gentile da Fabriano, anterior al inicio de su construcción, donde aparece un edificio también almohadillado. Sin embargo, si pensamos en la repercusión del palazzo Medici, pode-

mos creer que en efecto, ambos edificios del manuscrito se inspiran en él. Que antes de su creación se hayan representado edificios similares (el caso de Gentile da Fabriano) no excluye que después de su edificación los palacios almohadillados de estas características nos remitan de manera casi inevitable al proyectado por Michelozzo para los triunfantes Medici. Con esta reflexión no pretendemos apoyar la datación de Schubring, sino confirmar la atención que Apollonio prestaba a motivos que pudieran enriquecer sus creaciones. Veamos por qué la hipótesis de Schubring no se sostiene.

Si bien Apollonio ilustró el manuscrito, fue Niccolò d'Antonio de' Ricci quien lo escribió. De Ricci sabemos que nació en 1433, por lo que no parece posible que su actividad comenzara antes de los primeros años de la década de 1450. Por eso la fecha que proponía Schubring, el cambio de década, es difícilmente sostenible. El término *ante quem* es más sencillo: Apollonio murió en 1465. Gombrich cree además que este es el motivo por el que las últimas miniaturas no son más que esbozos a pluma, por lo que cree que su realización debe de ser bastante tardía (Gombrich [1966] 1984, p. 34). Callmann, en cambio, argumenta que existen más manuscritos que fueron iniciados por un artista y terminados por otro, así que no considera la muerte de Apollonio como un motivo concluyente para datar las miniaturas (Callmann 1974, pp. 10-11). Conjugando ambas opiniones, tenemos un arco cronológico que va desde principios de la década de 1450 hasta 1465. No es una franja pequeña, pero habrá que conformarse.

Tampoco existe acuerdo sobre el orden de las obras que conservamos. Gombrich sostiene, tras sus razonamientos sobre el manuscrito, que las miniaturas derivan del *cassone*, por lo que este sería anterior (Gombrich [1966] 1984, p. 33). Callmann, como ya hemos visto, disiente de Gombrich y cree que no se puede determinar con claridad qué obra antecede a cuál (Callmann 1974, p. 11), aunque parece que podemos reconstruir su opinión a través de sus propias palabras. Recordemos que Callmann exponía, creemos que con acierto, que los *cassoni* de la *Eneida* eran posteriores a los de la *Odisea*, que habían de colocarse aproximadamente en la primera mitad de la década de 1440. A ellos les seguirían los paneles del *cassone* de Yale, que aunque empiezan a mostrar una diferente concepción espacial, aún conservan arcaísmos como la situación de algunos episodios en las esquinas (Callmann 1974, p. 19). No parece entonces que podamos separarlo más allá de unos pocos años de los de la *Odisea*, lo que nos daría una fecha alrededor de 1450, probablemente anterior. Esto implicaría que, efectivamente, el *cassone* de Yale es anterior a las miniaturas, que hemos

visto que no admiten una datación tan temprana.

Una vez que parece que hemos puesto en orden las dos obras que conservamos, debemos hacernos una pregunta. ¿Tendría también el Neptuno de la obra perdida los rasgos de Juan VIII? Hay más razones para pensar que sí que el contrario. En primer lugar, porque no habría tenido muchos motivos para variar una pintura que le había granjeado nada menos que un poema laudatorio. Además, si alguna de estas obras tiene una relación directa con el concilio, parece más lógico que sea la más temprana, que sería la más próxima al 1439. Como ya hemos visto en los *cassoni* de la *Odissea*, aunque no exista una copia servil de motivos, sí podemos hablar de patrones sobre los que ejercer variaciones, y de ahí que el panel de Yale y la miniatura presenten pequeñas diferencias entre sí y probablemente con la tabla perdida. Si seguimos a Gombrich en la creencia de que “*picta tabella*” alude, efectivamente, a una tabla independiente, tenemos otro dato para cimentar nuestra hipótesis, pues estaríamos ante una obra exenta que nada tendría que ver con el carácter nupcial de los *cassoni* y que podría haber sido encargada por una de las personalidades relacionadas con el entorno del concilio para un ámbito privado. A partir de esta, alguien solicitaría el *cassone* con la misma escena, quizá por el deseo de emular una obra que hubo de hacerse conocida en un determinado círculo de personas; probablemente este *cassone* ya no tuviera ninguna relación con el concilio. El hecho de ver a Neptuno de nuevo en la miniatura viene determinado por el mismo texto virgiliano, y pensamos que tampoco aquí guarda relación con el sínodo, ya que se trata de una sola de las decenas de miniaturas que contenía el manuscrito, y no encontramos más indicios para pensar lo contrario.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Homero, *Odissea*, ed. García Gual, Madrid 2000
 Virgilio, *Eneida*, ed. Javier de Echave-Sustaeta, Madrid 1992
 da Bisticci
 Vespasiano da Bisticci, *Vite di uomini illustri del secolo XV*, Firenze 1859
 Callmann
 Callmann E., *Apollonio di Giovanni*, Oxford 1974
 Gill
 Gill J., *Il concilio di Firenze* [1959], Firenze 1967
 Gill J., *Personalities of the Council of Florence and Other Essays*, Oxford 1964

Gombrich

Gombrich E. H., *Norma y Forma* [1966], Madrid 1984

Krautheimer

Krautheimer R., *Lorenzo Ghiberti* [1956], Princeton 1970

Levi D'Ancona

Levi D'Ancona M., *Miniatura e miniaturisti a Firenze dal XIV al XVI secolo*, Firenze 1962

Lucco

Lucco M., *La pittura veneta. Il Quattrocento*, Milano 1989-1990

Ottino Della Chiesa

Ottino Della Chiesa A., *La obra pictórica de Durero* [1968], Barcelona 1988

Pedersoli

Pedersoli A., *Giovanni VIII Paleologo: un imperatore e il suo ritratto. Profili e suggestioni, potenza e fortuna di un'immagine*, in «Engramma», 9, 2001; aggiornamento in «Engramma», 59, 2007

Réau

Réau L., *Iconografia del arte cristiano. Iconografia de la Biblia. Nuevo Testamento* [1957], Barcelona 1996

Schubring

Schubring P., *Cassoni*, Leipzig 1915

Seymour

Seymour Ch., *Early Italian Paintings in the Yale University Art Gallery*, New Haven 1970

Vale

Vale M., *Notes and Documents: Cardinal Henry Beaufort and the 'Albergati' Portrait*, in «English Historical Review», CV, 415, 1990, pp. 337-354

Vickers

Vickers M., *Some Preparatory Drawings for Pisanello's Medallion of John VIII Paleologus*, in «The Art Bulletin», LX, 3, 1973, pp. 417-424

Un ringraziamento a Jordi Ballart per la collaborazione nella redazione del testo spagnolo