

Bachiacca, Miguel Ángel y las *Teste Divine*: dos ejemplos en la Gemäldegalerie de Berlín

Eloi de Tera

Universitat de Barcelona

deteraeloi@gmail.com

Resumen

En este artículo, a través de un análisis formal, se analiza la relación de los llamados *presentation drawings* de Miguel Ángel con la producción del pintor florentino del siglo XVI, Bachiacca. Tomando como ejemplo sus dos tablas pertenecientes a la Gemäldegalerie de Berlín, se analiza la asimilación de los dibujos de Miguel Ángel y de su propio mito en estas obras. Del mismo modo se estudia a través de estos dos ejemplos la función de los *presentation drawings* como elementos de aprendizaje del *disegno* para los artistas del siglo XVI.

Palabras clave: Bachiacca, Miguel Ángel, Gemäldegalerie, Presentation Drawings

Resum: Bachiacca, Miquel Àngel i les *Teste Divine*: dos exemples a la Gemäldegalerie de Berlín

En el present article s'analitza la relació dels anomenats *presentation drawings* de Miquel Àngel amb la producció del pintor florentí del segle XVI, Bachiacca. Agafant com a exemple les seves dues taules que conserva la Gemäldegalerie de Berlin, s'analitza l'assimilació dels dibuixos de Miquel Àngel i del seu propi mite en aquestes obres. De la mateixa manera, s'estudia a través d'aquests dos exemples la funció dels *presentation drawings* com a elements d'aprenentatge del *disegno* per als artistes del segle XVI.

Paraules clau: Bachiacca, Miquel Àngel, Gemäldegalerie, Presentation Drawings

Abstract: Bachiacca, Michelangelo and the *Teste Divine*: two examples in the Gemäldegalerie, Berlin

This paper analyses the relation of the so-called *presentation drawings* by Michelangelo to the work of sixteenth-century Florentine painter, Bachiacca. Taking the example of his two works in the Gemäldegalerie in Berlin, the assimilation of the drawings of Michelangelo and his own myth in these works is discussed. Similarly, through these two examples, the role of presentation drawings as elements for learning *disegno* for artists of the sixteenth century is studied.

Keywords: Bachiacca, Michelangelo, Gemäldegalerie, Presentation Drawings

Como detalla Giorgio Vasari¹ (1511-1574) en la segunda versión de la vida de Miguel Ángel (1475-1564), la *Giuntina*, este realizó dibujos para regalar a algunos de sus más íntimos amigos, principalmente a Gherardo Perini (1480-1564) y a Tommaso de' Cavalieri (1510-1587).² Durante la vida de Miguel Ángel, según Hirst (1988:106), se distinguen tres periodos concretos en los que realizó este tipo de dibujos: principalmente entre 1520-25 y entre 1530-35 y unos pocos alrededor de 1540.

El primer período entre 1520 y 1525 se corresponde con los dibujos realizados para Gherardo Perini, conocidos como *Teste Divine* gracias a Vasari.³

Por otra parte, el segundo período entre 1530 y 1535 atañe a los dibujos realizados para Tommaso de' Cavalieri,⁴ más elaborados y en los que Miguel Ángel se expresa con un erotismo extremo.⁵

Finalmente, los tres dibujos correspondientes al último período alrededor de 1540 fueron regalos para Vittoria Colonna.⁶ También realizó algún dibujo para regalar fuera de estos tres períodos, como por ejemplo el que regaló a Francisco de Holanda (1517-1584) (Deswarte-Rosa 1990).

Los *presentation drawings* correspondientes al primer periodo son los que tienen más interés, no solo por su calidad y belleza, sino por su función original. Tanto los dibujos hechos para Perini, como los creados para Cavalieri fueron pensados, tal y como recuerda Vasari, para que estos aprendieran el arte del *disegno*. Eran imágenes ideadas para que los dos, sobretudo Cavalieri, se ejercitaran copiándolas. No en balde, estos dibujos, por su unicidad, se convirtieron en escuela del *disegno* para los artistas del momento. Unos dibujos realizados por Miguel Ángel como obsequio privado, trascienden con celeridad este ámbito y se convierten en mito y modelo de artistas. Uno

¹ Vasari indica ya en la primera edición, Torrentina, de 1550 que Miguel Ángel había realizado dibujos con la intención de regalarlos, pero es en la segunda edición de 1568, donde amplía la información y hace una lista de los dibujos que ha permitido a los historiadores identificarlos. Véase notas al pie núm. 3 y 4.

² Habitualmente la crítica se refiere a este tipo de dibujos de Miguel Ángel como *presentation drawings*, término acuñado por Johannes Wilde (1953).

³ «[...] Delle cose dell'arte si vede aver Donato, come s'è detto, e amesser Tommaso de' Cavalieri, a messer Bindo et a fra' Bastiano disegni che valevano assai; ma a Antonio Mini suo creato tutti i disegni, tutti i cartoni, il quadro della Leda, tutti i suoi modegli e di cera e di terra che fece mai, che, come s'è detto, rimasono tutti in Francia; a Gherardo Perini, gentiluomo fiorentino suo amicissimo, in tre carte alcune teste di matita nera divine [...]], procedente de la *Vita di Michelagnolo Buonarruoti Fiorentino*, edición *Giuntina* (Vasari 1971, VI:113 y n.18).

⁴ «[...] et infinitamente amò più di tutti messer Tommaso de' Cavalieri, gentiluomo romano, quale essendo giovane e molto inclinato a queste virtù, perché egli imparassi a disegnare, gli fece molte carte stupendissime, diseguate di lapis nero e rosso, di teste divine, e poi gli disegnò un Ganimede rapito in cielo da l'uccel di Giove, un Tizio che l'avvoltoio gli mangia il cuore, la Cascata del carro del Sole con Fetonte nel Po, et una Bacchanalia di putti, che tutti sono, ciascuno per sé, cosa rarissima e disegni non mai più visti [...]], procedente de la *Vita di Michelagnolo Buonarruoti Fiorentino*, edición *Giuntina* (Vasari 1971, VI:109-110).

«[...] E non è molto che messer Tommaso Cavalieri, gentiluomo romano, mandò al signor duca Cosimo (oltre una carta di mano del divino Michelagnolo, dove è una Cleopatra) un'altra carta di mano di Sofonisba [...]], procedente de la *Vita di Madonna Properzia de' Rossi*, edición *Giuntina* (Vasari 1971, VI:405).

⁵ Según Hirst las hojas de dibujo pertenecientes a Tommaso de' Cavalieri fueron las siguientes: *Arqueros disparando a un Hermes* (Royal Library, Windsor), *Bacanal infantil* (Royal Library, Windsor), *Rapto de Ganimedes* (Fogg Art Museum), *Ticio* (Windsor Castle), *Caída de Fetonte* (Royal Library, Windsor, British Museum y Accademia, Venecia) y *Cleopatra* (Casa Buonarroti).

⁶ Las hojas de dibujo realizadas para Vittoria Colonna se identifican con: *Cristo en la Cruz* (British Museum), *Piedad* (Isabella Stewart Gardner Museum, Boston) y *Cristo y la mujer de Samaria en la Fuente* (perdido).

de los muchos artistas del manierismo florentino que se inspiraron en los *presentation drawings* de Miguel Ángel para realizar sus propias obras, fue el pintor Francesco Ubertini (1494-1557), más conocido como Bachiacca.⁷ Examinaremos a continuación su producción pictórica a través de dos pinturas tomadas como ejemplo, para realizar un análisis formal que permita entender la absorción de los *presentation drawings* por parte de Bachiacca.

Entre el extenso fondo pictórico de origen italiano que custodia la Gemäldegalerie de Berlín se encuentran dos obras de mano del pintor florentino Bachiacca. En primer lugar una pequeña tabla de formato horizontal que representa el *Bautismo de Cristo*⁸ y que seguramente fue pensada inicialmente como frontal de *cassone* y en segundo lugar, una tabla vertical de mayor formato que representa la *Decapitación de san Juan Bautista*.⁹ A pesar de que cronológicamente las dos pinturas no están estrechamente relacionadas, comparten la admiración por la producción de Miguel Ángel a través de la copia y la reinterpretación.

El *Bautismo de Cristo* de Bachiacca y Miguel Ángel

Las dos tablas de Bachiacca abrazan un período de la vida artística florentina dominada por la figura de Miguel Ángel, en una de sus épocas más fructíferas en la ciudad. Desde que el 31 de octubre de 1512 quedara descubierta la vuelta de la capilla Sixtina y que la noche del 20 al 21 de febrero de 1513 muriera el Papa Julio II, Miguel Ángel se debate entre Roma, Florencia y Carrara, principalmente concentrado en el monumento funerario para el difunto Papa en un primer momento, aunque a partir de 1516 queda absorto -entre otros proyectos más pequeños- en el proyecto para la fachada de la basílica florentina de San Lorenzo. Un proyecto que quedó finalmente cancelado en una visita a Florencia del cardenal Giulio de' Medici el febrero de 1520, ante la inoperancia del artista, que vivió prácticamente en Carrara dedicado a extraer los mejores mármoles para la fachada y obsesionado con el hecho de sacar las columnas de mármol de una sola pieza. A pesar de esto, el artista recibió el encargo formal de realizar una nueva sacristía en la misma basílica, que debía a la vez ser un monumento funerario para los Medici. Un proyecto que estaba ya tomando forma a través de la correspondencia entre el artista y el cardenal Giulio antes de la visita de este último a Florencia. El encargo se consolida con la llegada al solio pontificio del cardenal con el nombre de Clemente VII en 1522. Miguel Ángel trabajó en la sacristía, no sin algunas interrupciones, hasta su viaje definitivo a Roma el otoño de 1534, ya que a partir de este año y hasta su muerte no está documentado que volviera a Florencia. Pero en el periodo apuntado, entre 1520 y 1534, Miguel Ángel fue la figura central del arte florentino y su taller de la sacristía nueva de San Lorenzo se convertirá en el centro de gravitación para los

⁷ La principal monografía de referencia sobre el pintor Bachiacca es el completísimo libro de Robert La France, ya que anteriormente a esta existe muy poca bibliografía al respecto. A lo largo del presente texto, al citar obras del pintor, se utiliza al final y entre paréntesis la abreviación LF. para referirse a la monografía de Robert La France (2008), seguido del número de catálogo de la obra en esta.

⁸ Bachiacca, *Bautismo de Cristo*, 1523-25, óleo sobre tabla, 75 x 166 cm., Gemäldegalerie – Preussische Kulturbesitz, Berlín, n. 267 (LF. núm. 33). Del Bautismo de Berlín existe otra versión hecha por el pintor con mayor síntesis y utilizando menos personajes. Bachiacca: *Bautismo de Cristo*, ca. 1523, óleo y tempera sobre lienzo (originalmente sobre tabla), 91.5 x 81 cm., Frances Lehman Loeb Art Center, Vassar College, Poughkeepsie, Nueva York, n. 1917.1.14 (LF. núm. 34).

⁹ Bachiacca, *Decapitación de san Juan Bautista*, 1535-45, óleo sobre tabla de álamo, 169 x 146 cm., Gemäldegalerie – Preussische Kulturbesitz, Berlín, núm. 1539 (LF. núm. 67).



Fig. 1

Bacciacca, *Bautismo de Cristo*, 1523-25, óleo sobre tabla, 75 x 166 cm.,

Gemäldegalerie – Preussische Kulturbesitz, Berlín (detalles)

Fotografías del autor



Fig. 2

Bachiacca, *Bautismo de Cristo* (detalle) Fotografía del autor

artistas florentinos y el núcleo definitivo de la eclosión del Manierismo florentino.

En este contexto la tabla del *Bautismo de Cristo* de Bachiacca (Fig. 1) responde a una de las más relevantes comisiones privadas del siglo XV florentino, la decoración de la antecámara del banquero florentino Giovanmaria Benintendi.¹⁰ El banquero siguiendo el mecenazgo de Pierfrancesco Borgherini encargó la decoración de esta antecámara a prácticamente los mismos pintores: Andrea del Sarto (1486-1530), Franciabigio (1482-1525), Bachiacca, Pontormo (1494-1557) y el mismo Baccio d'Agnolo (1462-1543) y Andrea di Cosimo Feltrini (1477-1548), especializado en el trabajo de la madera.¹¹ Para esta comisión, Bachiacca realizó dos tablas: una representa la *Leyenda del rey muerto*¹² y la otra es el *Bautismo de Cristo* que nos ocupa.

El *Bautismo de Cristo* de Berlín es una de las obras más destacadas del pintor, en la que se observa su capacidad para realizar escenas vivas, llenas de personajes secundarios, en las que repite elementos de otras creaciones suyas y también de otros artistas. Es indudable la inspiración directa para la escena central y los dos ángeles laterales en el *Bautismo de Cristo* de Andrea del Verrocchio (1436-1488) y en la obra de Pietro Perugino (1448-1523) para la capilla Sixtina. Asimismo, hay reminiscencias del *Bautismo de Cristo* de Domenico Ghirlandaio (1449-1494) de la capilla Tornabuoni de Santa Maria Novella en Florencia y sin lugar a dudas en el *Bautismo de Cristo* de Andrea del Sarto del Chioostro dello Scalzo en Florencia. A la vez, como ha indicado la crítica habitualmente,¹³ detalles como el paisaje y algunos personajes muestran influencias de grabados de artistas como Lucas van Leyden (1494-1533) y de otros grabadores nórdicos.

Pero esta tabla que se sitúa cronológicamente en los primeros años de trabajo de Miguel Ángel en la sacristía Nueva, entre de 1523 y 1525, aunque no participó directamente del manierismo voluptuoso de éste, le rinde cierto homenaje con el grupo de personajes que ocupa el ángulo derecho inferior de la tabla. La figura del centro, con vestido rosado y tocado azul, remite en cierto modo, por su posición y forma, a la escultura del duque Giuliano de' Medici. Aunque es probable que la escultura en estas fechas no estuviera aún terminada y solo se conocieran dibujos preparatorios que no han llegado a nuestros días.

No obstante hay otro elemento en el cuadro de Bachiacca que llama la atención en este mismo ángulo, justo al lado y vestido de azul, hay un personaje masculino que sostiene un niño desnudo de espaldas que nos remite directamente a la propia imagen de Miguel Ángel. Es posible que Bachiacca rindiera en la faz de esta figura masculina un tributo al maestro. Las facciones del rostro recuerdan ligeramente al Miguel Ángel retratado por Giuliano Bugiardini¹⁴ (1476-1555)

¹⁰ Giovanmaria Benintendi había quedado impresionado, según lo narrado por Vasari, por la decoración sobre la vida de José de Egipto que entre 1515 y 1517 que Pierfrancesco Borgherini había encargado a los más reputados pintores de Florencia para pintar la cámara nupcial de su palacio florentino, hoy destruido. Decoración en la que participaron Andrea del Sarto, Pontormo, Granacci, Bachiacca y Baccio d'Agnolo, este último como arquitecto y entallador de madera. Véase: Braham 1979, France 2008: 55-61 y Natali 2010.

¹¹ Sobre la comisión Benintendi véanse: Chiarini 1986:126-128, France 2008:66-66 y 174-180, y Beuzelin [2014].

¹² Bachiacca, *Leyenda del rey muerto*, 1523-25, óleo sobre tabla, 84,5 x 196 cm., Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden, n. 80 (LF. núm. 32).

¹³ Véase LF. núm. 33.

¹⁴ Atribuido a Giuliano Bugiardini (se ha atribuido también a Daniele da Volterra o a Baccio Bandinelli): *Retrato de Miguel Ángel con turbante*, ca. 1522, óleo sobre tabla, 49 x 36,4 cm., Musée du Louvre, inv. 874. Este retrato se basa con

(Fig. 2) en los mismos años, sobretudo el tocado del hombre en la tabla de Bachiacca lo evoca.¹⁵ El posible retrato de Miguel Ángel realizado por Bachiacca también hace referencia ciertamente al Nicodemo de la *Pietà Bandini*, a pesar de la distancia cronológica entre las dos obras, porque Miguel Ángel no la empieza a esculpir hasta 1547 aproximadamente. En la versión de la misma tabla de Bachiacca conservada en el Frances Lehman Loeb Art Center, la figura que remite al Duque de Nemours y el posible retrato de Miguel Ángel toman más protagonismo y centralidad, a la vez que el resto de figuras son eliminadas. Cabe dejar este punto a modo de hipótesis, entendiendo también que no se quiere indicar que Bachiacca reproducirá el retrato atribuido a Bugiardini, sino que este interpreta una forma habitual de representar a Miguel Ángel en aquellos años. Y que en el caso de que realmente lo este representando lo hace según su propia técnica artística, aunque el dibujo del Louvre pueda ser la fuente original.

La Decapitación de san Juan Bautista de Bachiacca y las Teste Divine¹⁶

A pesar de estos pequeños detalles en la tabla, como se ha anotado, el miguelangelismo de Bachiacca es en esta obra todavía anecdótico. Pocos años más tarde, en la siguiente década, la tabla -conservada igualmente en Berlín y expuesta conjuntamente con la anterior- de la *Decapitación de san Juan Bautista* (Fig.4) denota ya el influjo directo de Miguel Ángel de forma más obvia, principalmente de sus *Teste divine*. A pesar de que la composición remite también a Lucas van Leyden (1494-1533) y a Andrea del Sarto, las características faciales de cada una de las mujeres que forman la composición izquierda del cuadro emanan directamente de los dibujos de Miguel Ángel.

Como ha indicado Robert La France,¹⁷ existe una relación entre tres de las cuatro cabezas de mujer de Bachiacca y dos de los dibujos más celebres realizados por Miguel Ángel para Gherardo Perini:¹⁸ la llamada *Zenobia* y las *Tre Teste* (Fig. 5). Precisamente, es esta última la que más relación

toda probabilidad en el dibujo que habitualmente se ha atribuido al mismo Bugiardini y conservado también en el Louvre, aunque con frecuencia se atribuye al propio Miguel Ángel. Atribuido a Giuliano Bugiardini, *Retrato de Miguel Ángel*, ca. 1522, pluma, 36,5 x 25 cm., Département des Arts Graphiques, Musée du Louvre, inv. 2715 recto. Estas dos obras son seguramente la fuente principal para las otras dos versiones conservadas en la Casa Buonarroti o en una colección genovesa hoy perdida. Véase al respecto de este tema Donati 2010.

¹⁵ El tocado que cubre la cabeza de Miguel Ángel en el retrato realizado por Bugiardini se ha identificado habitualmente con un turbante pero Donati (2010:201), con gran acierto, refuta esta teoría, citando la autobiografía de Benvenuto Cellini, quien indica que los artistas en Roma utilizaban frecuentemente una prenda para cubrirse la cabeza llamada *sciugattoio* y que servía para impedir que el polvo se mezclara con el sudor. Donati propone que esta es la prenda que llevaba Miguel Ángel en el retrato de Bugiardini y a la que remite su posible retrato en la tabla de Bachiacca. Prenda con la que aparece también autorretratado el pintor Beccafumi.

¹⁶ El principal y más completo estudio sobre las *Teste Divine*, su fortuna crítica, su fama y repercusión posterior es el de Andreas Schumacher (2007).

¹⁷ Véase LF. núm. 67.

¹⁸ Según Giorgio Vasari, Gherardo Perini recibió de mano de Miguel Ángel varios dibujos de cabezas realizados en un total de 3 hojas diferentes (véase nota al pie núm. 4). La crítica ha identificado con certeza las tres hojas pertenecientes a Perini con tres hojas dibujadas por Miguel Ángel y conservadas en el Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi (GDSU):

Miguel Ángel?, *Furia*, ca. 1520-25, lápiz negro, 29.8 x 20.5 cm., GDSU núm. 601E.

Miguel Ángel?, *Tre Teste*, ca. 1520-25, lápiz negro, 34.3 x 23.6 cm., GDSU núm. 599E.

Miguel Ángel, *Venus, Marte y Cupido* (conocido como *Zenobia*), ca. 1520-25, lápiz negro, 35.6 x 25.7 cm., GDSU núm. 598E.



Fig. 3

Atribuido a Giuliano Bugiardini: *Retrato de Miguel Àngel con turbante*, ca. 1522, óleo sobre tabla, 49 x 36,4 cm., Musée du Louvre, París (detalle)
Fotografías del autor



Fig. 4

Bachiacca, *Decapitación de san Juan Bautista*, 1535-45, óleo sobre tabla de álamo,
169 x 146 cm., Gemäldegalerie – Preussische Kulturbesitz, Berlín
Fotografías del autor

En página siguiente detalle de la Fig. 4



entraña con la *Decapitación* de Bachiacca. Esta hoja de dibujo es conocida con el título de *Tre Teste* porque en el recto aparecen trazadas tres cabezas femeninas de perfil y de distinta edad, aunque en el verso aparecen dos cabezas femeninas más, también de perfil, por lo que en total suman 5 teste. Todas ellas relacionadas con la tabla de Bachiacca. En el recto, la cabeza inferior derecha de perfil aguileño y edad avanzada, es en cierto modo una rememoración de la faz de la sibila Cumana de la capilla Sixtina. Este rostro posee los mismos rasgos fisionómicos que hallamos en el ángulo superior izquierdo del cuadro de Bachiacca. En la misma tabla le sigue un personaje femenino con vestido azulado cuyo rostro deriva directamente de la faz femenina que ocupa el recto de la hoja llamada *Zenobia* de Miguel Ángel (Fig. 6). Asimismo el tocado de la mujer situada justo detrás en el cuadro de Bachiacca deriva directamente de la misma figura que ocupa la parte inferior izquierda del recto de la hoja de las *Tre Teste*. Y finalmente, el personaje principal en la obra de Bachiacca, Salomé, da color a la testa femenina del verso de las *Tre Teste*. Esta faz de Salomé es quizás una de las más bellas rememoraciones de los dibujos de Miguel Ángel que se hayan hecho.

La admiración de Bachiacca por Miguel Ángel no cesó con estas dos obras sino que continuó durante su carrera artística mostrando una gran influencia del maestro, especialmente en trabajos realizados entre 1530 y 1540, periodo que coincide con el proyecto de Miguel Ángel en la Sacristía Nueva. Al principio de esta década, Bachiacca realizó por ejemplo una copia del *Tondo Doni* sin mucho talento.¹⁹ En la misma década cita otro de los grabados de Perini, el conocido como la *Furia*, en su *Conversión de san Pablo*.²⁰ También en dos de sus obras más celebres, *Moisés golpeando la roca* y el *Aprovisionamiento del Maná* (Fig. 6), cita repetidamente las *Tre Teste*.²¹ Y ya al final de su vida, cuando Bachiacca trabaja solo en el ámbito privado, cuando realiza la tabla de los 10.000 mártires del monte Ararat para la iglesia de San Firenze, regresa de nuevo a Miguel Ángel y la sacristía Nueva para rememorar ya con total detalle la escultura del Duque Giuliano de Nemours.²²

Las *Teste Divine* como escuela del *Disegno* y el mito de Miguel Ángel en vida: excursus

La presta fortuna que tuvieron los *presentation drawings* de Miguel Ángel en el arte no se resume a un solo artista, como se ha visto con Bachiacca a modo de ejemplo, sino que estos encontraran una rápida repercusión entre los artistas de la época. La hoja de las *Tre Teste*, por ejemplo,

En el caso de la *Furia* y de las *Tre Teste* la identificación con Perini es clara, ya que las propias hojas llevan inscripciones originales con su nombre y particularmente la segunda lleva una frase de mano de Miguel Ángel sobre la que se ha escrito mucho: «Gherardo io non o potuto oggi ve(nire)». La hoja conocida como *Zenobia* se relaciona con Perini a través de los inventarios de la *Guardaroba Medicea*. Las hojas fueron atribuidas al mismo Bachiacca por algunos autores a principios del siglo XX. Sobre la fortuna crítica de las tres hojas de dibujo véase: HIRST 1988: 106-109.

¹⁹ Bachiacca, *Copia del Tondo Doni*, ca. 1530, óleo sobre tabla, 102 cm., Colección privada, Florencia (LF. núm. 23).

²⁰ Bachiacca, *Conversión de san Pablo*, 1530-40, óleo sobre tabla, 96,5 x 78,7 cm., Memorial Art Gallery of the University of Rochester, Nueva York, núm. 54.2 (LF. núm. 60).

²¹ Bachiacca, *Moisés golpeando la roca*, 1545-55, óleo sobre tabla, 110 x 80 cm., National Gallery of Scotland, Edimburgo, núm. 4099/2291 (LF. núm. 61).

Bachiacca, *Aprovisionamiento del Maná*, 1545-55, óleo sobre tabla, 112 x 95 cm., National Gallery of Art, Washington, núm. 1952.5.4 (LF. núm. 62).

²² Bachiacca, *Los 10.000 mártires del monte Ararat*, 1555-57, óleo sobre tabla, 383 x 242 cm., capilla del Sacramento, San Firenze, Florencia (LF. núm. 91).

también se ha relacionado con los *Desposorios de la Virgen* de Rosso Fiorentino. Y los ejemplos son muchos e imposibles de enumerar aquí. Pero lo realmente interesante de este rápido proceso de asimilación de los dibujos de Miguel Ángel, es que los *presentation drawings*, por lo que sabemos eran creaciones pensadas para el ámbito privado. Pero como sucede a lo largo de la vida de Miguel Ángel, trascendieron este ámbito para convertirse en escuela de *Disegno* para los artistas de la época. Es lo mismo que había sucedido con el cartón de la *Batalla de Cascina*, una obra que se convierte en mito antes de llegar a ser obra *finita* y que es copiada y asimilada por otros artistas como si de una reliquia se tratara.

Es en este punto donde se pueden comprender los *presentation drawings* de Miguel Ángel, porque se trata de dibujos que trascienden el concepto tradicional de dibujo, como esbozo o idea previa, presentándose como creaciones terminadas, *disegni finiti*, como los considera Andreas Schumacher. Se tratan pues de *disegni* concebidos como imágenes idealizadas que, aunque visualmente pueden parecer esbozos o apuntes, no lo son en su concepto, acercándose así al significado del *non finito* escultórico. Hay una intencionalidad propia del concepto vasariano del *disegno*, para que este adquiriera un valor por sí mismo, como idea. Una noción que nace prácticamente con Leonardo da Vinci (1452-1519) y su *Adoración de los Magos* y que sigue con Miguel Ángel. Ni la obra *finita*, ni el *disegno*, tienen el mismo valor como la idea. Aunque el *disegno* permite en primera instancia la plasmación rápida de un concepto. El *disegno* como idea, es una concepción de origen neoplatónico que Vasari explica en su introducción a la pintura,²³ emana teóricamente de la concepción artística de Miguel Ángel. Concepto que Zuccari (1539-1609) dividirá aún en *disegno interno* (idea) y *disegno esterno* (forma).

A pesar de todo lo expuesto, siguiendo a Vasari, la crítica reconoce siempre que los *presentation drawings* fueron concebidos como arquetipos del *disegno* -como un ideal siguiendo el concepto del *ritrarre del naturale*- para la ejercitación de los jóvenes artistas amigos de Miguel Ángel como Tommaso de' Cavalieri. Y este concepto de modelo es inédito a pesar de su carácter en un principio privado. No obstante como se ha visto con el ejemplo de Bachiacca, los *presentation drawings* de Miguel Ángel eran conocidos al máximo detalle por los artistas coetáneos y circularon ya sea en copias o integrados en obras de mayor formato.²⁴

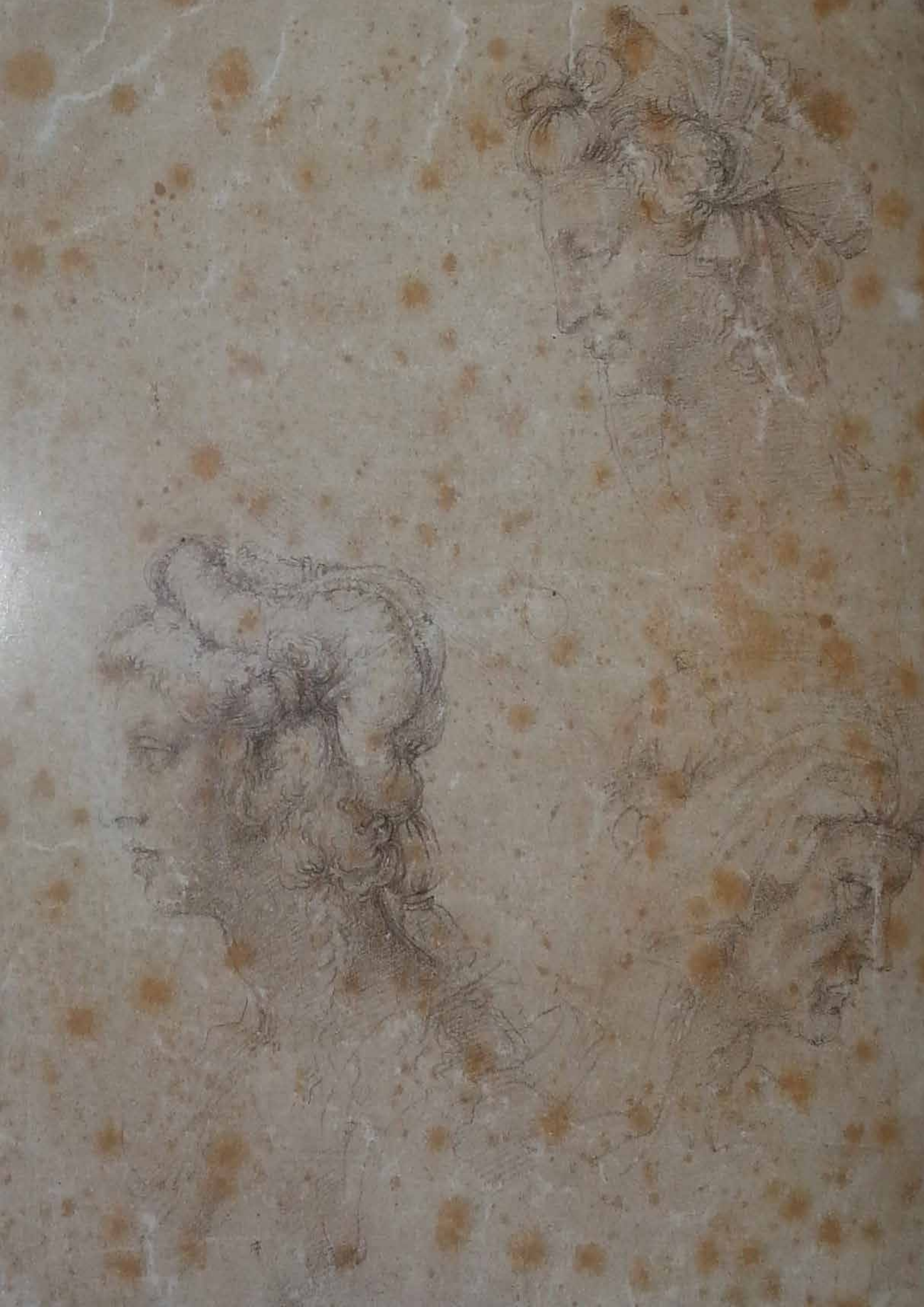
Página 47⇒

Fig. 5

Miguel Ángel?, *Tre Teste*, ca. 1520-25, lápiz negro, 34.3 x 23.6 cm., GDSU núm. 599E
(GDSU, Polo Museale Fiorentino)

²³ Un concepto de origen neoplatónico que Vasari desglosa en su introducción a la pintura: «[...] Perché il disegno, padre delle tre arti nostre architettura, scultura e pittura, procedendo dall'intelletto cava di molte cose un giudizio universale simile a una forma overo idea di tutte le cose della natura [...] e perché da questa cognizione nasce un certo concetto e giudizio, che si forma nella mente quella tal cosa che poi espressa con le mani si chiama disegno, si può conchiudere che esso disegno altro non sia che una apparente espressione e dichiarazione del concetto che si ha nell'animo, e di quello che altri si è nella mente imaginato e fabricato nell'idea [...]» (Vasari 1971, I: 111; véase también Kemp 1974).

²⁴ En este sentido el mismo Vasari reunió una colección de dibujos ideales, entre los que figuraba alguno de Miguel Ángel, en su *Libro de' Disegni*, concebido también como una escuela del *disegno* única.



Si tenemos en cuenta las teorías de Alexander Perrig²⁵ sobre los dibujos de Miguel Ángel, se confirma más claramente lo dicho anteriormente, ya que supondría el hecho de que Miguel Ángel habría creado alrededor de sus dibujos originales una verdadera escuela del *disegno*. Sus originales, quizás quemados²⁶ o perdidos intencionadamente por el maestro, a pesar de su corta existencia, revivían y se multiplicaban en versiones y copias de Antonio Mini, Tommaso de' Cavalieri u otros seguidores.

Los dibujos y también los cartones de Miguel Ángel se convierten en mito al instante y trascienden a la propia figura viva, aunque no estén terminados artísticamente, porque son un *concetto*, una idea en sí mismos. Fueran o no fueran concebidas como una escuela para artistas, las *Teste Divine*, como el cartón de la *Batalla de Cascina*, se convirtieron en una verdadera *scuola del disegno*, a pesar de que los originales pudieran tener una vida breve.

BIBLIOGRAFÍA

Beuzelin, Cécile [2014] *L'anticamera Benintendi*, Florencia, Leo S. Olschki (en prensa)

Braham, A. (1979), «The bed of Pierfrancesco Borgherini», *The Burlington Magazine*, 121, p. 754-765.

Chiarini, M. (1986), *Andrea Del Sarto. 1486 – 1530. Dipinti e disegni a Firenze*, cat. exp., Palazzo Pitti, Florencia, 11-08-1986/1-3-1987, Milán, D'Angeli-Haeusler.

Deswarte-Rosa, S. (1990), «*Opus Micaelis Angeli*: le dessin de Michel-Angel de la collection de Francisco de Holanda», *Prospettiva*, 53-56, p.388-398.

Donati, A. (2010), «Il ritratto di Michelangelo Buonarroti da Giuliano Bugiardini a Daniele Ricciarelli»; Strinati, Claudio; Crescenti, Claudio: *La Forma nel Rinascimento: Donatello, Andrea Bregno, Michelangelo e la scultura a Roma nel Quattrocento*, cat. exp., 16-06-2010/05-09-2010, Palazzo Venezia, Roma, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2010, p. 199-212.

Hartt, F. (1970), *Michelangelo Drawings*, Nueva York, Harry N. Abrams.

Hirst, M. (1988), *Michelangelo and his Drawings*, New Haven, Yale University Press.

Hirst, M. (2011), *Michelangelo I: The Achievement of Fame. 1475-1534*, New Haven, Yale University Press.

²⁵ El gran corpus de dibujos de Miguel Ángel ha sido duramente discutido en los últimos tiempos desde la aparición del demoledor estudio de Alexander Perrig (primera edición en alemán en 1976 y la segunda en inglés en 1991). Perrig estudió durante largos años de su vida todos los dibujos atribuidos a Miguel Ángel y bajo el pretexto de que el maestro destruyó gran parte de sus dibujos en vida, concluyó que una gran parte no eran de él, sino que se trataban de copias realizadas por sus discípulos y amigos como Cavalieri, Perini, Mini, Clovio, entre otros. Una tesis que, no sin intereses económicos y de otra índole de por medio, ha sido refutada por muchos expertos. No entramos en este estudio en valorar la veracidad de todas las afirmaciones de Perrig, ya que precisamente sean o no sean originales de Miguel Ángel los *presentation drawings* citados, confirman la teoría de la presta fama de los originales del maestro como escuela del *disegno*.

²⁶ Pietro Aretino que intentó repetidamente conseguir un *disegno* del maestro sin éxito, mostrando que la tendencia de Miguel Ángel para quemar sus dibujos era bien conocida, le escribe estas líneas: «[...] scuserà né più né meno la importunità ch'io vi uso per il desiderio estremo d'alcuno disegno di quegli di che sete così prodigo al fuoco, et a me tanto avaro. State sano [...]» (Michelangelo 1979, IV: 238).



Fig. 6

Bacchiacca, *Aprovisionamiento del Maná*, 1545-55, óleo sobre tabla, 112 x 95 cm., National Gallery of Art, Washington, núm. 1952.5.4 (LF. núm. 62)



Fig. 7

Miguel Ángel, *Venus, Marte y Cupido* (conocido como *Zenobia*), ca. 1520-25, lápiz negro, 35.6 x 25.7 cm., GDSU núm. 598E

Kemp, W. (1974), «Disegno: Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607», *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 19, p.219-240.

La France, R. (2008), *Bacchiacca. Artist of the Medici Court*, Florencia, Leo S. Olschki.

Natali, A. (2010), «La camera fiorentina di Pierfrancesco Borgherini»; *Sebastiano del Piombo e la cappella Borgherini nel contesto della pittura rinascimentale: atti del convegno internazionale*, Florencia, Nardini, Florencia, p. 36-39.

Michelangelo (1979), *Carteggio*, 5 vols., edición de Paola Barocchi y Renzo Ristori, Florencia, SPES.

Nikolenko, L. (1966), *Francesco Ubertini called Il Bacchiacca*, Nueva York, J. J. Augustin Publisher.

Perrig, A. (1976), *Michelangelo und die Zeichnungswissenschaft: ein methodologischer Versuch*, Frankfurt, Peter Lang.

Perrig, A. (1991), *Michelangelo's drawings: the science of attribution*, New Haven, Yale University Press.

Rosenthal, G. (1961), *Bacchiacca and his friends* (cat. exp.), 10-01-1961/19-02-1961, The Baltimore Museum of Art, Baltimore, The Baltimore Museum of Art Publications.

Schumacher, A. (2007), *Michelangelos Teste Divine. Idealbildnisse als Exempla der Zeichenkunst*, Münster, Rhema Verlag.

Vasari, G. (1971), *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, edición de Rosanna Bettarini y Paola Barocchi, 11 vols., Florencia, SPES-Sansoni.

Wilde, J. (1953), *Michelangelo and his studio*, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings.