

03 retratos

JOSÉ MANUEL BARBEITO

José Manuel Barbeito es arquitecto y profesor de Composición en la ETSA de Madrid



El presente artículo es un extracto del primer capítulo "Entre Roma y Venecia, maestros del Renacimiento", del libro Arquitectos. Una historia en retratos, de próxima edición.



JEAN-BAPTISTE CAMILLE COROT. RETRATO DE TOUSSAINT LEMAISTRE, 1833. METROPOLITAN MUSEUM OF ART. NUEVA YORK

ARRIBA A LA DERECHA, JACQUES-LOUIS DAVID. RETRATO DE JACQUES-FRANÇOIS DESMAISON, 1782. THE ALBRIGHT-KNOX ART GALLERY, BUFFALO

El retrato es un género pictórico singular, que deja poco margen a la invención. Obliga al artista a enfrentarse cara a cara a la realidad. Y no a la realidad de una naturaleza muerta, disciplinadamente ordenada a capricho del pintor, sino a la compleja vivacidad que define la naturaleza del ser humano y se trasluce tras los rasgos de su semblante. Seguramente mucha de la fascinación que contemplar un buen retrato nos produce, radica en esa muda pero sugerente conversación a través del tiempo que se da entre quien un día fue observado por el ojo inteligente del pintor y quien tantos años después intenta encontrar qué nos devuelve esa mirada. Si el pintor es un intermediario que sugiere los caminos para el discurrir de ese diálogo, nosotros debemos aguzar la sensibilidad para tratar de comprender lo que el retrato puede y quiere decir, qué cuenta y qué calla. Porque si a cualquiera ya le resulta difícil entenderse a sí mismo, sería demasiado aventurado pensar que una imagen –por expresiva que fuera– pudiera desvelarnos los recovecos más íntimos de la identidad de otro. Entre cómo se es y cómo se es visto hay una diferencia sustantiva, y al retrato, evidentemente, le corresponde jugar en este segundo terreno. Ahí es donde el pintor tiene que desplegar los recursos de su arte para encontrar, tras unas determinadas facciones, el reflejo de las cualidades del carácter; quizás la altivez o arrogancia de un ademán, tal vez el retraimiento de una mirada; o la serenidad de un comportamiento; o el ánimo de una voluntad. Tantas cosas como pueden expresarse en una fisonomía cuyos perfiles han ido siendo modelados por los pormenores y circunstancias de cada discurrir biográfico.

Eso es lo que hace de un buen retrato uno de los mejores instrumentos con los que podemos contar hoy cuando queremos acercarnos a un personaje del pasado. Por supuesto tenemos los datos históricos, y en el caso de los artistas, algo tan revelador como el legado de su propio trabajo. Pero esto último no siempre es de gran ayuda la arquitectura, al ser esta una disciplina que implica una mayor distancia entre la obra producida y quien la ideara. Aquella tiende a tomar muy pronto vida propia, caminando por la historia despegada de su autor, con frecuencia oscurecido y tantas veces ignorado. Y sin embargo, en la medida en que la arquitectura pueda entenderse como género artístico, como una actividad creativa dependiente del genio personal, nunca podrá dejar de fascinarnos la posibilidad de conocer mejor a quienes hicieron los edificios que tanto admiramos.

Y con ello volvemos a los retratos. Conservamos un número considerable de retratos de arquitectos, cosa nada extraña dada la estrecha vinculación que tradicionalmente se dio entre quienes ejercieron las distintas artes plásticas. Muchos de los grandes nombres de la arquitectura fueron retratados, y además por los mejores pintores y escultores. Aunque también se da el caso de haber conservado valiosos cuadros de personajes que ocupan hoy un discreto lugar en la historia. Por ejemplo, en poco más de cincuenta años y sin salir de Francia, nos podríamos encontrar con el que hizo David de Jacques François-Desmaison en 1782, o el que en 1833 realizara Corot de Toussaint Lemaistre. Retratos que, en tan breve lapso de tiempo, nos conducen desde la figura llena de satisfacción del burgués adinerado, a la representación, algo esquiva y huidiza, de una estética plenamente romántica. La cercanía personal, la amistad, los lazos familiares, explicarían estos retratos, quizás menos interesantes para la arquitectura, pero de una indiscutible calidad pictórica **N1**.

N1 Jacques-François Desmaison pertenecía a una familia de arquitectos y constructores, de la que el más conocido es su hermano Pierre, con el que a veces se le ha confundido. Jacques-François se casó en 1740 con la hermana más pequeña de la madre de David. Toussaint Lemaistre, arquitecto e ingeniero, se casó en 1846 con Blanche Sennegon, sobrina de Corot.

Portraits

The portrait is a singular pictorial type, which leaves little margin for invention. It makes the artist confront reality face to face. Not the reality of a still life, ordered with discipline at the whim of the painter, but the complex vivacity that defines the nature of a human being and which is revealed behind the features of his countenance. Surely much of the fascination that observing a good portrait generates on us, lies in this mute but suggestive conversation through time which happens between someone who was once observed by the intelligent eyes of the painter and who many years later returns this observation. But sensibility must be sharpened to understand what the portrait can and wants to say. Because it is already difficult for anyone to understand himself, it would be too risky to think that an image—as expressive as it may be—could reveal to us the most intimate details of the identity of another. Between how one is and how one appears, there is a substantive difference, and the portrait, evidently, is in charge of the second area. It is here where the painter has to unfurl the resources of his art to find, behind certain features, the reflection of the character's qualities, perhaps some haughtiness or arrogance of a gesture, perhaps the shyness of a look, or the serenity of behaviour, or the strength of a will. So many things as can be expressed in a physiognomy whose profiles have been modelled by the details and circumstances of each biographical sequence.

This is what makes a good portrait one of the best instruments with which we can count on nowadays when we want to find out more about a character of the past. Of course, we have historical information, and in the case of artists, something as revealing as the legacy of their work. But this is not always a great help in the case of architecture, perhaps because there is a bigger distance between the produced work and the person who created it. The work soon develops its own life, going through history detached from its author, frequently obscured and many times ignored. However, as long as architecture can be understood as an artistic type, the possibility of knowing better the personality of those who designed the building which we admire so much will never stop fascinating us.

With this we return to the portraits. We keep a considerable number of portraits of architects, which is not strange given the close connection that traditionally existed between those who practised the different arts. Many of the great names in architecture had their portrait painted, often by the best painters and sculptors. Although there is also the case of having preserved valuable paintings of characters that nowadays have an unremarkable place in history. For example, in little more than fifty years and without leaving France, we could find the portrait of Jacques François Desmaysen by David in 1782, or the one painted in 1833 by Corot of Toussaint Lemaistre. Portraits that, in such a short period of time, take us from the figure full of satisfaction of the wealthy burghers, to the repre-

sentation—a little aloof and elusive—of a wholly romantic aesthetic. Personal proximity, friendship and family bonds would explain these portraits, perhaps less interesting for architecture, but of an indisputable pictorial quality N1.

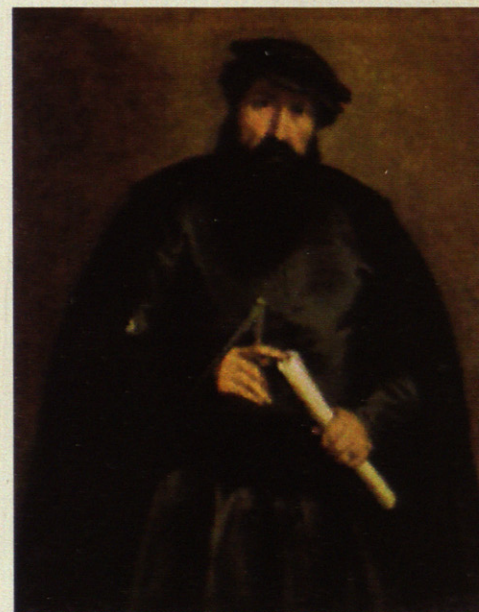
Sometimes, in this situation the opposite is also true, and it is because not a single image is left of some important architects. Or what is even worse, their portraits were done by mediocre painters only capable of transmitting a banal or stereotypical image. A circumstance that it is surely accentuated by the difficulty of not being able to identify the character represented in many cases. Something that one notices more when the quality of the portrait is greater. Nevertheless, despite these inconveniences, there is still a whole history of our profession that we could write when we visit the halls of this imaginary museum.

One of the first works that, without a doubt, would catch our attention would be the portrait of Giuliano da Sangallo that is kept in the Rijksmuseum in Amsterdam. Almost in profile, the face cut against the background of a delicate landscape, with the instruments of his profession resting on a frame in front of him, everything in the figure exudes the slightly decadent elegance of the Florence of the Medici. The fine features resemble the sensitive artist, who since an early age faced the difficult task of discovering the secrets of

Frente a esta situación a veces también se da la contraria, y es que de algunos arquitectos importantes no nos ha quedado ni una sola imagen. O lo que casi es peor, han sido retratados por mediocres pintores sólo capaces de transmitir una imagen banal o estereotipada. Circunstancia que seguramente se ve acentuada por la dificultad de no poder identificar en muchos casos al personaje representado, cosa que uno siente tanto más cuanto mayor es la calidad del retrato. No obstante y a pesar de esos inconvenientes, queda aún toda una historia de nuestra profesión que podríamos escribir, mientras visitamos las salas de este imaginario museo.

Una de las primeras obras que sin duda llamaría nuestra atención sería el retrato de Giuliano da Sangallo que guarda el Rijksmuseum de Amsterdam. Casi de perfil, recortado el rostro contra el fondo de un delicado paisaje, con los instrumentos de su oficio reposando en un marco ante él, todo en la figura respira la elegancia un poco decadente de la Florencia medicea. Los finos rasgos recuerdan al artista sensible, que desde temprana edad se enfrentó a la difícil tarea de desvelar los secretos de la antigüedad, midiendo los restos romanos y dibujándolos después con minuciosa precisión en sus célebres *tacuin* N2. La pluma que el pintor representa encima del papel nos recuerda la importancia que sus contemporáneos dieron a estos estudios. Tal vez podríamos incluso suponer que esa pluma sobre la que descansa el compás, vendría a querer explicar al espectador cómo la carrera posterior del arquitecto, su actividad proyectiva (el compás) se apoya precisamente en aquel conocimiento de la antigüedad dado por el dibujo (la pluma). Sea como fuere, el personaje del retrato ya no es aquel joven estudioso recién llegado a Roma. Las canas de la madurez asoman ahora bajo el gorro de lana, y el gesto que frunce los ojos, deja entrever un carácter astuto y ambicioso. No es una mirada ingenua. Es la expresión de un rostro curtido a esas alturas, en mil batallas cortesanas. Protegido durante los años centrales de su carrera por Lorenzo el Magnífico, se acercó después Giuliano, siempre atento a los cambios de aire en el mecenazgo artístico, a alguno de los cardenales más cultos de la curia. Primero a Francesco Todeschini-Piccolomini, que subiría al trono pontificio como Pio III, papa de corto y frustrado reinado. Luego a Giuliano della Rovere, al que acompañaría durante su exilio en la Provenza, recorriendo y visitando juntos los venerables vestigios de su pasado romano. Era una apuesta de futuro cuya recompensa pareció que podía estar por fin al alcance de la mano del arquitecto, cuando el enérgico cardenal fue nombrado papa en 1503, con el nombre de Julio II, emprendiendo inmediatamente ambiciosas obras, entre ellas la renovación de la vetusta fábrica de San Pedro.

El retrato del Rijksmuseum forma pareja con otro que guarda la institución y que representa al padre del arquitecto, Francesco Giamberti, habiendo sido ambos encargados por el propio Sangallo al pintor Piero di Cosimo. Vasari, que conoció en Florencia y trató al hijo de Giuliano, confirma su presencia en la casa familiar, donde él pudo verlos colgados, junto a otro cuadro del pintor, también propiedad de la familia, la excepcional Cleopatra hoy en el Museo Condé de Chantilly N3. En las páginas de su biografía, teñidas de simpatía hacia el extravagante Piero, de vida tan desarreglada, no oculta Vasari la devoción que el pintor sintió hacia un personaje como Sangallo que significaba para él, la máxima expresión del artista N4. Su retrato tiene todo lo que en ese momento representa lo mejor de la pintura florentina, desde la precisión del dibujo, aprendida de su maestro Cosimo Roselli, hasta el suave *sfumato* leonardesco que tanto



LORENZO LOTTO. RETRATO DE UN ARQUITECTO. STAATLICHE MUSEEN, GEMÄLDEGALERIE, BERLIN.

N2 Para esta relación del arquitecto con el mundo de la antigüedad, el mejor estudio es el de Stefano Borsi, *Giuliano da Sangallo, i disegni di architettura e dell'antico*, Roma, 1985.

N3 También conocido como *El retrato de Simoneta Vespucci*, que, sin duda, es una de las obras maestras del retrato florentino.

N4 En casa de Francesco da Sangallo que además de arquitecto como su padre, era pintor, también pudo ver Vasari un retrato que el hijo de Giuliano había realizado de Piero di Cosimo: *il suo ritratto s'è avuto da Francesco da San Gallo, che lo fece mentre Piero era vecchio, come molto suo amico e domestico: il qual Francesco ancora ha di mano di Piero (che non la debbo passare) una testa bellissima di Cleopatra con uno aspidio avvolto al collo e dua ritratti, l'uno di Giuliano suo padre, l'altro di Francesco Giamberti, suo avolo, che paion vivi*. Cito por la edición de Gaetano Milanesi, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari*, Florencia, 1906.

ancient times, measuring the Roman remains and drawing them later with meticulous precision in his celebrated *taccuini* N2. The quill that the painter depicts on the paper reminds us of the importance that his contemporaries gave to these studies. Perhaps we could even suppose that this quill on which the compass is resting, would come to explain to the observer how the subsequent career of the architect, his projective activity (the compass) is precisely supported on this knowledge of ancient times given by drawing (the quill). However we look at it, the character of the portrait is not the young scholar newly arrived in Rome. The silver hair of maturity show under the woollen hat, and the frowning gesture of the eyes suggests a cunning and ambitious expression. It is not an innocent look. It is the expression of a face crafted in a thousand court battles at this stage. Protected during the central years of his career by Lorenzo the Magnificent, he later got closer to Giuliano, always attentive to the changes in the air of artistic patronage, to some of the most cultivated cardinals of the curia. First to Francesco Todeschini-Piccolomini, who would ascend to the pontifical throne as Pious II, a short-lived Pope and a frustrated time in power. Then to Giuliano della Rovere, whom he accompanied to his exile in the Provenze, going and visiting together the venerable vestiges of its Roman past. It was a gamble on the future whose reward seemed to be almost within reach of the architect, when the energetic cardinal was appointed pope in 1503, with the name of Julius II, and

who would immediately start ambitious works, among them the renovation of the old factory in Saint Peter.

The portrait in the Rijksmuseum is one of a pair that is kept by the institution and which represents the architect's father, Francesco Giamberti, both having been commissioned by Sangallo himself to the painter Piero di Cosimo. Vasari, who met and befriended Giuliano's son in Florence, confirms their presence in the family house, where he saw them hanging, along with another painting by the same painter, the exceptional Cleopatra, presently at the Museum Condé de Chantilly N3. In the pages of his biography, full of sympathy towards the extravagant Piero, who had such a disorganized life, Vasari does not hide the devotion that the painter felt for such a character as Sangallo, who meant for him the maximum expression of an artist N4. His portrait has everything that in that moment represented the best Florentine paintings, from the precision of the drawing, learnt from his master Cosimo Roselli, to the soft Leonardo's *sfumato* that he admired so much and wanted to imitate frequently. But perhaps the most attractive thing is the composition. Because Piero does not leave Giuliano alone; he portrays him against a background of a luminous landscape. A timeless landscape that reflects a deeply classical idea of a place, as it was understood at that moment in Florence. Giuliano belongs to a place. Or better, to a certain conception of the place. Besides, he is an

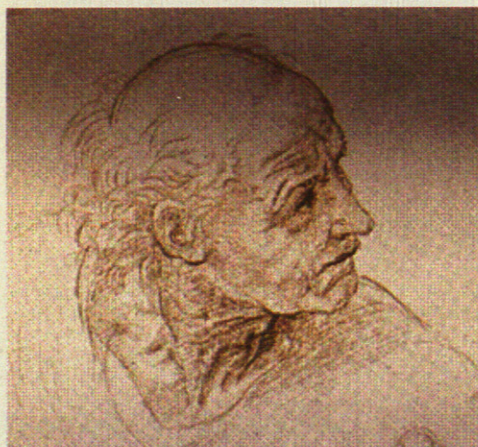
architect. His figure is trapped between this idealized landscape in the background and the reality of the instruments of his profession that are on the foreground, represented by Piero with a precision and detail in which one cannot fail to see the fascination that the painter felt for the Flemish world.

Would it be exaggerated to contrast the serene elegance of this portrait of Giuliano with the strength and decision of the Bramante's head as represented by Raphael in the Vatican frescos? Sangallo had made Roman antiquity the subject of his juvenile studies; Raphael recreates this antiquity on the walls of the pontifical rooms and makes Bramante, his fellow countryman and protector, into another inhabitant of that world, a reincarnation of Euclid himself. The expressive portrait of the architect that Raphael left us breathes such energy, such security.

Sangallo and Bramante, two great rivals, confronted because of the works in Saint Peter. Born only a few years apart, or perhaps of the same age, while in 1481 Giuliano started to build the villa Poggio a Caiano for Lorenzo de Medici, Bramante educated as a painter in his homeland of Urbino, arrived in Milan. In the Sforza's court he coincided with Leonardo, and it did not take long before both of them were interested in architecture, Bramante was able to erect his first works, in which although there is still the mark of the great



PIERO DI COSIMO. RETRATO DE GIULIANO DA SANGALLO, 1500-1520. RIJKSMEUSEM, AMSTERDAM.



RAFAEL. BOCETO PARA EL FRESCO DE LA DISPUTA DEL SACRAMENTO, CA. 1500. (FRAGMENTO CON LA CABEZA DE BRAMANTE). CABINET DES DESSINS. MUSEO DEL LOUVRE, PARÍS

admiró y que quiso con frecuencia imitar. Pero quizás lo más atractivo sea la composición. Porque Piero no deja a Giuliano solo; lo retrata sobre el fondo de un luminoso paisaje. Un paisaje atemporal que refleja una idea profundamente clásica del lugar, tal como se entendía en ese momento en Florencia. Giuliano pertenece a un lugar. O mejor a una determinada concepción del lugar. Y es además un arquitecto. Su figura queda atrapada entre ese idealizado paisaje de fondo y la realidad de los instrumentos de su oficio que ocupan el primer plano, representados por Piero con una precisión y minuciosidad en la que no puede dejar de verse la fascinación que el pintor sintió por el mundo flamenco.

¿Sería exagerado contrastar la serena elegancia de este retrato de Giuliano, con la fuerza y decisión de la cabeza de Bramante tal como la representó Rafael en los frescos vaticanos? Sangallo había convertido la antigüedad romana en la materia de sus estudios juveniles; Rafael recrea sobre los muros de las estancias pontificias esa antigüedad y convierte a Bramante, su paisano y protector, en un habitante más de aquel mundo, reencarnación del mismo Euclides. Qué energía, qué seguridad respira el expresivo retrato del arquitecto que nos deja Rafael.

Sangallo y Bramante, los dos grandes rivales enfrentados por las obras de San Pedro. Nacidos con muy pocos años de diferencia, si no de la misma edad, mientras en 1481, Giuliano empezaba a construir para Lorenzo de Médicis la villa de Poggio a Caiano, Bramante educado como pintor en su patria de Urbino, llegaba a Milán. En la corte de los Sforza, coincidiría con Leonardo, y uno y otro no tardarían en interesarse por la arquitectura, pudiendo Bramante levantar sus primeras obras, en las que, si bien aún laten las huellas de los grandes arquitectos de principios de siglo, Brunelleschi y Alberti, está también presente un deseo de innovación que anticipa la originalidad de su ingenio. En 1499, tras los disturbios que siguen a la caída de Ludovico el Moro, Bramante se refugia en Roma, donde se encuentra con el futuro Julio II, que no tardará en ver en él al arquitecto capaz de llevar adelante sus ambiciosos proyectos. Y poco a poco Bramante irá desplazando a Sangallo, el prestigioso florentino, que parecía tener en su mano todas las bazas para ser el responsable de las obras del nuevo papa y que sin embargo se irá viendo cada vez más postergado. ¡Cuánta decepción y amargura hay en sus inútiles intentos por recobrar la confianza del pontífice! Terminaría por regresar despedido a su ciudad, desde la que todavía pudo, antes de morir en 1516, hacer valer su influencia para proteger las carreras romanas de alguno de sus compatriotas más brillantes como Miguel Ángel o Sansovino.

Julio II buscó en Bramante algo que pensó que Sangallo no podía darle. Porque lo que el papa deseaba no era dejar un exquisito fruto más de la refinada cultura del Renacimiento. Había que construir el símbolo de la nueva Roma, de una ciudad que se levantaba sobre su pasado, que se enfrentaba a sus ruinas, para volver a ser la capital del mundo. Ambicioso proyecto que exigía aunar la poderosa determinación del pontífice con la osadía de un Bramante, capaz de atreverse a asumir el reto de levantar algo verdaderamente distinto. No es de extrañar que las obras de San Pedro congregaran desde el principio cuanto había de novedad en la vanguardia artística de su época. Hablábamos de Miguel Ángel, de Sansovino. Antes de Rafael. Junto a ellos podríamos situar a Baldassare Peruzzi o a Giulio Romano.

architects of the beginning of the century, Brunelleschi and Alberti, there is also present a desire for innovation that anticipates the originality of his ingeniousness. In 1499 after the riots that followed the death of Ludovico the Moor, Bramante took refuge in Rome, where the future Julius II was, he did not take long to see in him Bramante the architect capable of undertaking his ambitious projects. And slowly Bramante would displace Sangallo, the prestigious Florentine, who seemed to have the best chance of being the person responsible for the works of the new pope and who, nevertheless, would be overlooked. How much disappointment and bitterness there was in his useless attempts to regain the confidence of the pontiff! He would end up going back full of spite to his home city, from where he was still able, before he died in 1516, to use his influence to protect the Roman careers of some of his most brilliant compatriots like Michelangelo or Sansovino.

Julius II saw in Bramante something that he thought Sangallo could not give him. Because what the Pope did not want was to leave just another exquisite fruit of the refined culture of the Renaissance. The symbol of the new Rome had to be built, to be the world capital again a city that is raised on its past, that faced its ruins. An ambitious project that would demand the union of the Pontiff's powerful determination with Bramante's boldness, capable of daring to assume the challenge of constructing something truly different. It is

not surprising that the works in Saint Peter congregated from the beginning all there was of novelty in the artistic vanguard of its time. We talk about Michelangelo, Sansovino. Before, we mentioned Raphael. Along with them we could place Baldassare Peruzzi or Giulio Romano.

The latter interests us particularly because he leads us to another exceptional moment in the history of architects and painters. Giulio Pippi, which was his real name, showed from a very young age, an exceptional ability for painting, in the shadow of his master, the great Raphael. "The Virgin with the fish", and "The Sacred Family" —of which Felipe IV said it was "the pearl" of his paintings— are exhibited on the walls of the Museo del Prado, some of the extraordinary fruits of the collaboration between both painters.

After Bramante's death in 1514, Raphael succeeded him as chief of the Vatican works, in which once more, as so often in the Renaissance, the value of personal genius was put before the differentiation of artistic disciplines. Much would have been expected from Raphael as an architect if his early death in 1520, when he was only 37 years old, had not put an end to so many expectations. Giulio continued with the decoration of the Vatican rooms, which his master had left unfinished, but things were changing. While in the artistic terrain there was the absence of Bramante and Raphael,

in the sphere of power, the onset of the Medici Popes finished with this energetic spirit: the restoration of past grandeurs that characterized the reign of Julius II.

Confronted with this situation, Giulio left Rome in 1524, attending a request made to him from Mantua. Another city; other personal aspirations, other artistic preoccupations. Because Federico II Gonzaga found in him the man capable of giving a new brilliance to his court, which meant, apart from painting, taking care of the works in ducal residences and the decorative works in the city. An astute ruler, Gonzaga understood that he had a role to play in Italian politics as defender of the Hapsburg's interests. When Carlos V went to Italy for the first time in 1529, he hurried to welcome him in Genoa, and after he was crowned emperor in Bologna, he made him stop in Mantua, and was received with splendid celebrations, in which Giulio Romano was able to show all his scenographic talent. Feasts and celebrations that were repeated two years later, when Carlos came to the city again, while he was waiting to have a meeting with the pontiff.

Giulio was again in a privileged situation. While Rome languished without the capacity of recuperating from the attack suffered in 1527, after the terrible sacking by the imperial troops, in Mantua, he enjoyed a position that allowed him to dazzle the most powerful characters with the multiple facets of his ingeniousness. Characters

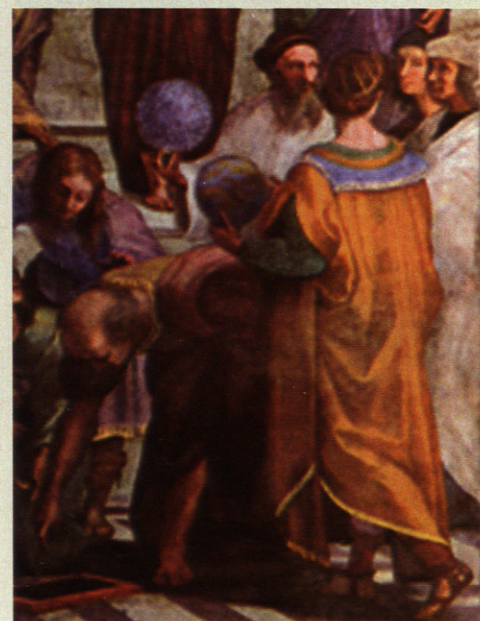
Este último nos interesa especialmente porque nos lleva a otro momento excepcional en esta historia de arquitectos y pintores. Giulio Pippi, que era su verdadero nombre, demostró desde muy joven una excepcional habilidad para la pintura, a la sombra de su maestro, el gran Rafael. *La Virgen del pez* y *La Sagrada Familia*, aquella de la que Felipe IV dijo que era "la perla" de sus cuadros, muestran desde las salas del Museo del Prado, alguno de los extraordinarios frutos de la colaboración entre ambos pintores.

A la muerte de Bramante en 1514, Rafael le sucedió como responsable de las obras vaticanas, con lo que una vez más, como tantas otras en el Renacimiento, se anteponía la valoración del genio personal sobre la diferenciación de las disciplinas artísticas. Mucho habría podido esperarse de Rafael como arquitecto, si su temprano fallecimiento en 1520, cuando sólo contaba 37 años de edad, no hubiera dado fin a tantas expectativas. Giulio continuó con la decoración de las estancias vaticanas, que su maestro dejara sin terminar, pero las cosas empezaban a no ser ya como antes. Y si en el terreno artístico se acusaban las ausencias de Bramante y Rafael, en la esfera del poder, la llegada de los papas Médicis había terminado con aquel enérgico espíritu, de restauración de las grandezas pasadas, que caracterizó el reinado de Julio II.

Ante esta situación, Giulio deja en 1524 Roma, atendiendo la llamada que se le hace desde Mantua. Otra ciudad, otras aspiraciones personales, otras inquietudes artísticas. Porque Federico II Gonzaga busca en él al hombre capaz de dar un nuevo brillo a su corte, lo que significa, además de pintar, ocuparse de las obras en las residencias ducales y de los trabajos de ornato en la ciudad. Gobernante astuto, Gonzaga comprendió que tenía un papel por jugar en la política italiana como valedor de los intereses de los Habsburgo. Cuando Carlos V llegó por primera vez a Italia en 1529, se apresuró a ir a recibirle a Génova, y después de que fuera coronado emperador en Bolonia, consiguió que se detuviera en Mantua, siendo recibido con espléndidas fiestas, en las que Giulio Romano pudo desplegar todo su talento escenográfico. Fiestas y celebraciones que se repitieron dos años más tarde, cuando de nuevo Carlos se asentó en la ciudad, mientras esperaba volver a entrevistarse con el pontífice.

Giulio se encontraba otra vez en una situación privilegiada. Mientras Roma languidecía sin capacidad de recuperarse del golpe sufrido en 1527, tras el terrible sacco de las tropas imperiales, él, desde Mantua, disfrutaba de una posición que le permitía deslumbrar con las múltiples facetas de su ingenio a los personajes más poderosos. Personajes que hacían además, de la cultura artística, una valiosa baza del juego político, vara con la que medir prestigios y reconocimientos. Y esas son razones que explican también la presencia en la ciudad de otro de los grandes nombres del Renacimiento, Tiziano Vecellio.

El ambicioso pintor, al que Venecia parecía quedársele pequeña, buscaba la manera de entrar en contacto con la corte del emperador y ninguna manera mejor que acercarse a Mantua. La soberbia imagen de Federico II Gonzaga que guarda el Museo del Prado, con la que Tiziano revolucionó el retrato cortesano, es fruto de esa aproximación, y posiblemente fue la llave que le permitió retratar por primera vez al emperador. Si seguimos lo que nos narra Vasari, esto



RAFAEL. LA ESCUELA DE ATENAS. 1510-1511.
FRAGMENTO CON BRAMANTE REPRESENTADO COMO EUCLIDES.
STANZA DELLA SIGNATURA, MUSEO DEL VATICANO, ROMA.
(LA SEGUNDA CABEZA POR LA DERECHA ES EL AUTORRETRATO DE RAFAEL)



RAFAEL. AUTORRETRATO, 1506.
GALLERIA DEGLI UFFIZI, FLORENCIA



TIZIANO. RETRATO DE GIULIO ROMANO, CA: 1536.
COLECCIONES PROVINCIALES, MANTUA

N5 Vasari, que en 1540, de camino a Venecia, se detuvo durante cuatro días en Mantua para conocer personalmente a su admirado Giulio Romano, no refiere nada de este cuadro, lo que podría significar que se hubiera realizado en algún viaje posterior de Tiziano a Mantua, y no durante la segunda estancia del emperador. Tras la muerte en 1627 de Vincenzo II, que suponía la extinción del linaje de los Gonzaga, el monarca inglés consiguió hacerse con las mejores pinturas de su colección. El retrato de Giulio no regresaría a Mantua hasta la segunda mitad del siglo XX.

N6 Tafuri relaciona lo representado por Tiziano con el interés que durante estos años despertaron en Venecia las teorías neoplatónicas de Marsilio Ficino, cuya importancia sobre el arte italiano ya pusiera de manifiesto André Chastel. Véase el estudio de Tafuri en *Giulio Romano*, Electa, Milán, 1989.

who, besides, used artistic culture as a valuable opportunity for political games, a criteria with which to measure prestige and recognition. These are also the reasons that explain the presence in the city of another of the great men of the Renaissance, Titian Vecellio. The ambitious painter, for whom Venice seemed too small, was trying to get some contacts with the emperor's court and there was no better way than going to Mantua. The superb image of Federico II Gonzaga that is in the Museo del Prado, with which Titian revolutionized the courtesan portrait, is the result of these contacts, and it was possibly the key that allowed him to paint the emperor. If we listen to what Vasari said, this happened in Mantua, in 1530, after his coronation, a painting now lost. The painting kept at the Museo del Prado, done at the beginning of 1533, was also painted in the city, but during the emperor's second visit. The new meeting, which for Titian meant being appointed as a knight and was decisive for his career, opened wide the doors of the Spanish court.

It is possible that it was also during this new journey of the painter to Mantua when Titian painted the portrait of Giulio Romano. Curiously, despite being a prominent artist in his own discipline –painting– Titian would prefer to paint him in his facet as architect. The figure –almost half the body– turns towards the spectator showing in his hands not the palette and brushes, but a drawing with the plan of a building. We clearly are looking at a courtesan painting, from the composition point of view it is closely related with some others painted by Titian in the fifteen-thirties. So it is quite possible that the painting was directly commissioned to be part of the ducal collection, where it was when, at the beginning of the seventeen century it was acquired, along with other valuable

pieces of Gonzaga's collection, by the great aficionado of painting was Charles I Stuart **N5**.

In this type of portrait Titian tried to give value to those virtues or qualities more characteristic of the position attained by the person portrayed and Giulio Romano was the architect of a refined court that understood and appreciated the merit of artistic capacities. When Titian portrayed him with the plans in his hands, he wanted to show an architect who was valued because he understood his profession as an intellectual exercise that manifests itself through the design. Giulio Romano could be represented in any of the works done for the Duke Federico –the Tea Palace, for example– an expression of the practice of his work. But Titian preferred to reflect the liberal artist who understood architectonic invention through thought. Or, in other words, as Tafuri commented, from the idea. Because the plan represented on the drawing, a centralized plan, did not correspond to any of the known projects done by Giulio Romano, and therefore it is very possible that he simply wanted to represent a model of perfection that would envelope in its own way an ideal of architecture **N6**.

To finish with this account of the relations between Venetian painters and architects formed in the shadow of the works in Saint Peter, we could stop before the excellent portrait of Sansovino, painted by Tintoretto and presently in the Galleria degli Uffizi.

Jacopo Tatti, born in 1486 was of the same generation as Titian and Raphael, a few years older than Giulio Romano. A disciple of Andrea Sansovino, whose surname he took, he left for Rome young,

sucedió en Mantua, en 1530, tras su coronación, en un cuadro hoy perdido. El que conserva el Prado, de principios de 1533, fue pintado también en la ciudad pero durante la segunda estancia del emperador. Un nuevo encuentro, que significó para Tiziano ser nombrado caballero, y resultó decisivo para su carrera, al abrirle al fin, de par en par, las puertas de la corte española.

Es posible que fuera también durante aquel nuevo viaje del pintor a Mantua, cuando Tiziano retratará a Giulio Romano. Y curiosamente, siendo artista tan destacado en su propia disciplina –la pintura– Tiziano va a preferir retratarle en su faceta de arquitecto. La figura, de algo más de medio cuerpo, se gira hacia el espectador mostrando entre sus manos no la paleta y los pinceles, sino un plano con la planta de un edificio. Estamos claramente ante un retrato cortesano, desde el punto de vista compositivo estrechamente relacionado con otros de los que realizará Tiziano en la década de los treinta. Por ello es muy probable que el cuadro fuera directamente encargado para formar parte de las colecciones ducales, donde se encontraba cuando, a principios del siglo XVII fue adquirido, junto a otras valiosas piezas de la colección de los Gonzaga, por ese gran aficionado a la pintura que fue Carlos I Estuardo **N5**.

En este tipo de retratos Tiziano intenta poner de valor aquellas virtudes o cualidades más características de la posición alcanzada por el personaje retratado y Giulio Romano es el arquitecto de una corte refinada que entiende y aprecia el mérito de las capacidades artísticas. Cuando Tiziano lo retrata con el plano entre las manos está queriendo retratar a un arquitecto que es estimado porque entiende su profesión como un ejercicio intelectual que se manifiesta a través del proyecto. Giulio Romano podía estar representado ante cualquiera de las obras realizadas para el duque Federico –el palacio del Té, por ejemplo– expresión de la práctica de su trabajo. Pero Tiziano prefiere reflejar al artista liberal que entiende la invención arquitectónica desde el pensamiento. O apurando más y como comentara Tafuri, desde la idea. Porque la planta representada en el plano, una planta centralizada, no se corresponde con ninguno de los proyectos conocidos de Giulio Romano, y por tanto es muy posible que quiera simplemente representar un modelo de perfección que encerrara en su propia forma un ideal de arquitectura **N6**.

Y para terminar este recorrido por las relaciones entre los pintores venecianos y los arquitectos formados a la sombra de las obras de San Pedro, todavía podríamos detenernos ante el soberbio retrato de Sansovino, pintado por Tintoretto y conservado hoy en la florentina Galleria degli Uffizi.

Jacopo Tatti, nacido en 1486, era de la generación de Tiziano y Rafael, pocos años mayor que Giulio Romano. Discípulo de Andrea Sansovino, de quien tomó el nombre, marchó joven a Roma, protegido por Giuliano da Sangallo, en cuya casa, según cuenta Vasari, se hospedaba. Educado como escultor, actividad en la que adquiriría rápida fama y que nunca dejó de practicar a lo largo de su dilatada vida, ya en Roma empezó a compaginar la escultura con la arquitect-

protected by Giuliano de Sangallo, in whose house, according to Vasari, he stayed. Educated as a sculptor, an activity in which he became famous quickly and never stopped practising through his long life, in Rome he started to combine sculpture with architecture. After the sacking of the city he took refuge in Venice, and was appointed master of the work in Saint Marks, which in fact would make him the first architect of the Republic.

By then, Jacopo Robusti, who would pass into the history of painting as the Tintoretto, was a child of just over ten, who had ahead of him a long time learning with Paris Bordone, followed by an almost sure and brief stay in Titian's workshop. He never had, however, the same courtesan ambitions as his compatriot and master. They were two completely different characters: the discreet Tintoretto, a very religious man, of austere and moderate private life, and the mundane and ostentatious Titian, full of fame and honours.

Although Tintoretto never felt a special sympathy for him, he would be proud all his life of the friendship he shared with Sansovino. In a portrait of more than half the body, kept in a private collection in America, the following autographic inscription can be read: *IACOBI SANSOVINI / ARCHITECTURAE ET SCOPTURAE / ARTE CELEBERRIMI / IMAGINEM PINXIT / IACOBUS TINTORETTUS / EIUS AMICISSIMUS*.

The portrait that is kept in the Uffizi seems to correspond with one, cited already in 1584, as owned by the Great Duke Francesco de Medici. The assumption is that it could have been done in 1566, four years before Sansovino's death, and sent by Tintoretto himself to Florence when he was chosen as a member of the *Accademia del Disegno* N7.

In contrast with Titian, Tintoretto in his maturity avoided any accessory element that could distract us from a direct dialogue with the man who is behind the character in the portrait. There is not a shadow of a doubt or deceitfulness of intention. When we look at the portrait of Sansovino it is in his face and the hand that holds the instruments of his art, that Tintoretto wanted us to concentrate our attention letting the rest slowly disappear towards the darkness in the background. The noble features, the severe gesture. The eyes—which have seen so much— a little tired due to age, but still capable of transmitting intensely the intelligence of the look.

And the hand, the artist's hand, the one that carries out the thought, holding a compass and a stump firmly. The compass, symbol of speculative architecture, could not be accompanied with the mace, the gouge or the chisel. Those were the necessary tools for the mechanical practice of sculpture; but his artistic fundamentals was in an earlier phase, when the drawing investigates how the light shapes the matter. The stump and the compass submit architecture and sculpture to the common empire of drawing. Drawing: foundation of the arts. Indeed, never a more adequate present for the Florentine *Accademia del Disegno*.

N1. Jacques-François Desmaison, belonged to a family of architects and constructors, of whom the most famous is his brother Pierre, with whom he was sometimes mistaken. Jacques-François married in 1740 with the youngest sister of David's mother David. Toussaint Lemaistre, architect and engineer, married

Blanche Sennegon, niece of Corot, in 1846.

N2. For this relation of the architect with the world of antiquity, the best study is that of Stefano Borsi, *Giuliano da Sangallo, i disegni di architettura e dell'antico*, Rome, 1985

N3. Also known as *The Portrait of Simonetta Vespucci*, it undoubtedly is one of the master works of the Florentine portrait.

N4. At Francesco de Sangallo's home, who besides being an architect like his father, was also a painter, Vasari was also able to see a portrait that Giuliano's son had done of Piero di Cosimo: *il suo ritratto s'è avuto da Francesco da Sangallo, che lo fece mentre Piero era vecchio, come molto suo amico e domestico: il qual Francesco ancora ha di mano di Piero (che non la debbo passare) una testa bellissima di Cleopatra con uno aspido avvolto al collo e dua ritratti, l'uno di Giuliano suo padre, l'altro di Francesco Giamberti, suo avolo, che paion vivi*. I cite according to the edition of Gaetano Milanesi, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari*, Florence, 1906.

N5. Vasari, who in 1540, on his way to Venice, stayed four days in Mantua to personally meet his admired Giulio Romano, does not mention anything about this painting, which could mean that it was done in a later visit of Titian to Mantua, and not during the emperor's second stay.

After the death of Vincenzo II in 1627, which meant the extinction of the Gonzaga lineage, the English monarch was able to get the best paintings of his collection. Giulio's portrait would not return to Mantua until the second half of the twentieth century.

N6. Tafuri makes a connection between what was represented by Titian with the interest aroused by the neo-platonic theories of Marsilio Ficino in Venice during those years, whose importance in the Italian art was already highlighted by André Chastel. Tafuri's study in *Giulio Romano*, Electa, Milan, 1989.

N7. Another portrait, possibly a replica of this, done on wood and of slightly smaller size, is in Weimar, in the Staatliche Kunstmuseum. The previously mentioned one, with the autographic inscription, in the collection of W. Coles Cuball, of Newport, Rhode Island, shows a much younger Sansovino. It has been related with the one in Holford's collection, dated in 1548. Paola Rossi, *Jacopo Tintoretto*, Venice, 1973, 3 vols.

tura. Tras el sacco de la ciudad se refugió en Venecia, siendo nombrado en 1529 maestro de las obras de San Marcos, lo que de hecho le convertía en primer arquitecto de la República.

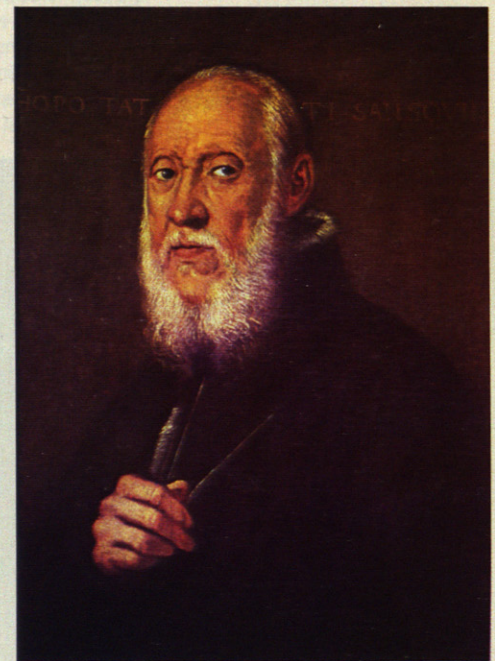
Para entonces Jacopo Robusti, que pasaría a la historia de la pintura como *il Tintoretto*, era un muchacho de poco más de diez años, al que aún le esperaba un largo aprendizaje con Paris Bordone, seguido de una casi segura y breve estancia en el taller de Tiziano. Nunca tuvo sin embargo las ambiciones cortesanas de su compatriota y maestro. Eran dos caracteres completamente distintos: el discreto Tintoretto, hombre muy religioso, de austera y comedida vida privada, y el mundano y ostentoso Tiziano, cargado de fama y honores.

Si Tintoretto nunca sintió especial simpatía por él, en cambio se enorgullecería durante toda su vida de la amistad que le unió con Sansovino. En un retrato de más de medio cuerpo, conservado en una colección particular americana, aún puede leerse la siguiente inscripción autógrafa: *iacobi sansovini / architecturae et scopturae / arte celeberrimi / imaginem pinxit / iacobus tintoretus / eius amicissimus*.

El retrato que se guarda en los Uffizi parece corresponderse con uno citado ya en 1584 como propiedad del Gran Duque Francesco de Médicis. Se ha especulado con que pudiera haber sido realizado en 1566, cuatro años antes de que falleciera Sansovino, y enviado por el propio Tintoretto a Florencia al ser elegido miembro de la *Accademia del Disegno* N7.

A diferencia de Tiziano, Tintoretto, en su madurez, huye de cualquier elemento accesorio que pudiera distraernos de un dialogo directo con el hombre que está detrás del personaje retratado. No hay sombra de duda ni doblez de intención. Cuando miramos el retrato de Sansovino es en el rostro y en la mano que sujeta los instrumentos de su arte, donde Tintoretto quiere que concentremos nuestra atención dejando que todo lo demás se vaya suavemente perdiendo hacia la oscuridad del fondo. Los rasgos nobles, el gesto severo. Los ojos—que han visto tanto— ya algo fatigados por la edad, pero aún capaces de transmitir intensamente la inteligencia de la mirada.

Y la mano, la mano del artista, la que ejecuta el pensamiento, sosteniendo con firmeza un compás y un difumino. El compás, símbolo de la arquitectura especulativa, no podía estar acompañado de la maza, la gubia o el cincel. Ésos eran los útiles necesarios para la práctica mecánica de la escultura; pero su fundamento artístico se encuentra en una etapa anterior, cuando el dibujo indaga como la luz modela la materia. El difumino y el compás someten la arquitectura y la escultura al común imperio del dibujo. El dibujo, sin ninguna duda, aparece como el fundamento de las artes. Desde luego ningún presente más adecuado para la *Accademia del Disegno* florentina.



JACOPO ROBUSTI "IL TINTORETTO", RETRATO DE JACOPO SANSOVINO, 1566. GALLERIA DEGLI UFFIZI, FLORENCIA.

N7 Otro retrato, posiblemente réplica de éste, ejecutado sobre tabla y de medidas algo menores, se encuentra en Weimar, en la Staatliche Kunstmuseum. El citado anteriormente, con la inscripción autógrafa, en la colección W. Coles Cuball, de Newport, Rhode Island, muestra un Sansovino mucho más joven. Se ha puesto en relación con el de la colección Holford, fechado en 1548. Véase Paola Rossi, *Jacopo Tintoretto*, Venecia, 1973, 3 vols.