

LOS SIERVOS DE MARÍA Y EL NACIMIENTO DE LA «MANIERA MODERNA»¹

ANTONIO NATALI

En 1505 el Perusino recibió del convento de los Siervos de María de la Anunciación de Florencia el encargo prestigioso de terminar la monumental *Deposición* permanecida incompleta por la muerte de Felipe Lippi. Pietro la terminó; y de él añadió en la parte detrás *la Asunción de María*, en la cual tuvo fe a su hablar suave y quieto, llegado a ser ya tradicional.

El dolor de la Virgen a los pies de la cruz (como figura sea definida en la paginación) llega a ser el protagonista del drama, conforme a lo demás los deseos de los Siervos, con fervor devotos de María. La Virgen –que en el fresco pintado por Pietro para los Siervos de Citta’ de la Pieve (lugar de nacimiento), una docena de años después, es dramáticamente quebrantada por la tortura de aquel martirio, en la luneta de Pieve se encuentra ya inclinada, privada de los sentidos.

Cuando se piensa al Perusino encargado de una comisión tan importante por los Siervos de María de la Anunciación, se tiene que reflexionar en la importancia espiritual e intelectual de la Orden en el contexto del nacimiento de la «manera moderna» (Como Giorgio Vasari en sus *Vidas* de los artistas llama la última línea de la historia del arte). Y no será limitado –este concepto– en el ámbito florentino, ya que entre los frailes del convento de la Anunciación se formaron y crecieron artífices que con sus elocuentes figuras fueron más allá de las fronteras de Florencia.

En la Anunciación, el Claustro de los Votos representa el lugar tal vez más emblemático de aquella expresión que Vasari canta en el *Proemio* en la tercera parte de las *Vite*. Precisamente allí inició, en grande, el artista que es recordado precisamente el maestro de la «manera moderna» florentina y uno de los mayores pintores del Quinientos italiano: Andrés del Sarto. Con sus historias del beato Felipe Benicio (frescos en cinco lunetas del claustro en los inicios del primer decenio del Quinientos) Andrés realiza el primer punto de una lengua que marcó el curso del arte.

En la escena del *Castigo de los sacrílegos* se ve todo el sentido de la tradición, pero al mismo tiempo, en el desarrollo centrífugo de cuerpos aterrados, de figuras en fuga y de caballos empujados, así como las posturas que asumen moviéndose del árbol caído por el rayo, se siente distintamente la influencia que el cartón de Leonardo por el fresco con la Batalla de los Anghiari (no terminado bien) en el Palacio Viejo ejerció (junto con el mismo cartón de Buonarroti para la *Batalla de Cascina*) sobre los artistas florentinos y sobre tantos artífices llegados al estudio en Florencia. Es verdaderamente una nueva aire la que se respira en la luneta citada.

Sin embargo el peso de una verdadera y propio cambio se percibe en el fresco ejecutado inmediatamente después de la serie del beato Felipe Benicio. El año es 1511 y Andrés representa el *Viaje de los magos*. La dimensión es inédita para Florencia. Hay una aspiración al monumental que sólo pocos meses antes era casi ignorada. Bajo un cielo alto y todo libre, se ven la farrera de figuras de la corte de los magos; mientras que de lado, puesta torcida, se alza como una quinta teatral, una arquitectura moderna que parece unirse a un pórtico antiguo, sobre el cual crece la hierba. Y la campiña está allí que urge, lista a ir más allá del edificio. Visión que considero hasta inadmisibles sin una experiencia romana. Y de hecho precisamente en 1511 se ha hecho la conjetura de un viaje a Roma de Andrés del Sarto, seguramente acompañado por sus geniales y anómalos seguidores Pontormo y Rosso.

Risso Florentino de vez en cuando ha sido puesto en duda como discípulo del Sarto, que yo en cambio considero a tal signo cierto, y haber hasta atribuido toda una figura justa en el *Viaje de los magos* que campea; pero con un recorte importante, una imponencia y un semblante tan fiero, que aparece anómalo en la corte secuela de Sarto. Se trata del joven altero que se recorta, en la

¹ Este texto leído en la iglesia de San Marcelo al Corso en Roma, se compone de partes escritas a porósito para la reunión romana y de otras en cambio de puntos de páginas ya editadas, como la exégesis de la *Madonna delle arpie* di Andrea del Sarto (cfr. A. NATALI, *L'angelo del sesto sigillo*, in IDEM, *La Bibbia in bottega. Le Scritture, l'antico, l'occasione*, Firenze 1991, pp. 153-175).

izquierda, gallardo y solitario. Poco emparentado con los actores gentiles que están a sus espaldas, él –con el sombrero colocado en la cabeza a la brava- se dirige arrogante hacia el espectador del Claustro; y desde ahí un poco de aspereza, contrastan con las telas, aún vívidas, de la cual visten los hombres que llegan de lejos a conocer el nuevo rey.

El noble caballero, además se arropa en aquellos mismos hábitos demasiado rebosantes que Vasari llamará la atención a Rosso en los apóstoles bajo la *Asunción*, que en el mismo Claustro, y más bien frente ahí, con solo tres años más moderno: «Apóstoles cargados de telas» dice el biógrafo de Arezzo «y demasiado abundante de esas»². Difícil – en aquel lugar de medidas modestas- no contar en la misma estirpe los apóstoles de la *Asunción* y el joven superbo del fresco con los magos de Andrés del Sarto. Las pocas diferencias que sirven para distinguirlos son del todo obvias en constatar el Rosso, trabajando en una pintura que el cliente había asignado al maestro inevitablemente haya tenido que conformarse con los modos de él. Y no menos nuestro caballero se podría juntar con los doce de Jesús y con ellos confundirse.

Seguramente existe en la *Asunción* de Rosso, sin la permanencia romana que se ha por Andrés y sus amigos, sería hasta inverosímil. Aquella solemnidad, aquella majestuosidad, aquel respiro dilatado, es difícil explicarse en un florentino, en la mitad del segundo decenio, privado de las nociones romanas; y en las obras de aquellas de Rafael de la primera Estancia vaticana.

La atribución –como se dijo- valora pues la opinión de que considera atendible la cercanía de Rosso a Andrés. Más bien, diría que es creíble que se pueda renovar las sospechas sobre la participación de Rosso en el mismo y otras obras de Sarto. Y aquí, como ejemplo puede servir ¿más estrecho del fresco con la *Natividad de la Virgen*, pintado por Andrés en 1514 precisamente junto al *Viaje de los magos*? Con aquellos ángeles sonrientes que retozan y vuelan en el baldaquino.

La *Natividad de la Virgen* es obra entre las más significativas en el recorrido de la «manera moderna» por la mezcla de caracteres tomados de la tradición florentina (en el caso particular: la historia en fresco de Domenico Ghirlandaio en la capilla mayor de Santa María Novella) y de elementos culturales más allá de los alpes (en este fresco: la impresión de Dürer de idéntico sujeto). Y esta mezcla es típica del eclecticismo en la temporada de exordio de la «manera moderna».

Colocadas junto a la otra, las dos creaciones son el emblema de cuanto el purista Vasari denunciaba en relación a la influencia de la cultura ultramontana: objeto de una condenación muy dura en la biografía de Pontormo, allí donde el biógrafo describe la fascinación ejercida en Jacopo de las impresiones de Dürer; fascinación explícita hasta la ‘copia’, en los frescos del Claustro grande en la Cartuja de Galluzzo, ejecutados por Pontormo en el tiempo en el cual se había refugiado en la Cartuja para huir de la peste en 1522. Doy como ejemplo la luneta con la *Subida al Calvario*, frescado por Pontormo en la Cartuja.

Frente a este fresco leemos el párrafo donde Vasari escribe como comentario de aquel ciclo y que es emblemático del hastío del biógrafo en relación de los muchos que en la misma temporada tomaban al idioma ultramontano, a su juicio degenerado y ultrajado el elogio florentino:

Y estando no muy lejos de Alemania vino a Florencia un gran número de estampas impresas y muy sutilmente han sido grabadas con el buril de Alberto Duro [...] y entre otras muchas historias grandes y pequeñas de la Pasión de Jesucristo [...] pensó Iacopo, teniendo que ocuparse ni canos de que, claustros historias de la Pasión del Salvador, servirse de la invención del mencionado Alberto Duro, con firme creencia de haber satisfecho a sí mismo, pero la mayor parte de los artífices de Florencia, los cuales todos a una voz, de común juicio y consenso, predicaban la belleza de estas estampas y la excelencia de Alberto. Puesto pues Iacopo a imitar aquella manera, [...] la toma tanto gallardamente, que la vaguedad de su primera manera, la cual había sido dada por la naturaleza toda llena de dulzura y de gracia, fue alterada por aquel nuevo estudio y fatiga, y sintiendo ofensa por el accidente de aquella alemana.

Y Vasari concluye:

² G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, edizione a cura di R. Bettarini e P. Barocchi, Firenze 1966-1987 (sei volumi), IV, p. 475.

¿O no sabía el Pontormo que los alemanos y los flamencos vienen en estas partes para aprender la manera italiana, que ellos con tanta fatiga logran, como algo que deben abandonar?³

Pero la “manera” alemana (es decir sobre todo la producción gráfica de Dürer) el Pontormo la había visto evocada y, más bien citada por su maestro, Andrés del Sarto, precisamente mientras con él se iba educando en el arte del Claustro de los Siervos florentinos. Se ha mostrado ya la relación muy estrecha que había entre la *Navidad de la Virgen* fresco del Sarto en la Anunciación y la estampa de idéntico sujeto incisa por Dürer. Y se recordará que el fresco de Sarto fue pintado poco antes de la mitad del segundo decenio del Quinientos: en el momento preciso en el cual el mismo Vasari hace caer la llegada y la fortuna de las incisiones dürerianas. Información cronológica que él da precisamente en la biografía de Sarto:

No callaré mientras Andrés en estas y en otras pinturas trabajaba, salieron algunas estampas grabadas en cobre de Alberto Duro, y que él se sirvió e hizo algunas figuras, reduciéndolas a la manera suya: lo que ha hecho creer algunos, que no está mal servirse de las cosas buenas de los demás con destreza, pero que Andrés no tenía mucha invención.⁴

Flechas de polémica entre Andrés, lanzada también para atacar la influencia del idioma alemán sobre la florentina. Vasari otra vez se muestra incapaz de comprender la importancia de las aportaciones de fuera a la tradición. Está convencido de la grandeza del lenguaje figurativo florentino y está orgulloso del ascendente que ello ha ejercido sobre los extranjeros, pero no logra admitir el principio de reciprocidad. Casi que las “maneras” crecidas en las culturas de más allá de los Alpes tuvieran poco o nada que decir a la florentina. Ni siquiera cuando era evidente que la aportación alógena había estado, y había conducido a cambios importantes.

En la Natividad de la Virgen de Andrés del Sarto hasta empalagoso parecerá el recurso a la estampa de Dürer. Verdaderamente falta poco a la restauración literal. Así como, empero, aquellas estampas eran mencionadas, es con evidencia que Andrés no quería del todo esconder o enmascarar sus fuentes extranjeras. Que por otra parte asociaba, hasta yuxtaponiéndolas, sin tener cuidado de dejar descubiertos los caracteres peculiares- y las heredadas por la noble tradición florentina (como indica el recurso que se ha visto en el fresco de Domenico Ghirlandaio).

En la escena de Sarto en la Anunciación se notará entonces una comisión vibrante de fuentes desesperadas, ambas manifiestas. Conforme, precisamente, a aquel concepto de *varietas* que los humanistas florentinos del siglo precedente, sobre todo los del círculo de Cosimo el Vecchio, habían cultivado siguiendo las huellas de la estética ciceroniana y sobre la cual ahora, los exordios del Quinientos, los intelectuales siguieron desarrollando sus reflexiones.

Varietas puede traducirse –marcadamente en los años del cual se está aquí hablando- con ‘eclecticismo’. Y el eclecticismo es el carácter cultural que reúne las investigaciones expresivas de los artífices trabajadores en la época de la gestación de la “manera moderna”. Según un principio de reciprocidad, que es hasta obvio cuando el eclecticismo lingüístico sea práctica usual: en el sentido que Florencia (y en Italia en general) se miraba a las formas elaboradas más allá de los Alpes, mientras que los extranjeros iban a estudiar el idioma que aquí se usaba. Y desde nuestras partes el idioma crecía en la propia tradición pero, como dice Vasari, registraba en aquel tiempo un residuo repentino por medio del descubrimiento de los mármoles antiguos. Que eran después una de las razones (tal vez la principal) por el cual los extranjeros llegaban a Italia.

A dar fe, como en el fondo conviene a la memoria Vasariana, los artistas activos entre Cuatro y Quinientos encontraron en la escultura helénica la espuela para un cambio fuerte. Cuanto de acerbos marcaba los trabajos de pintores aún muy grandes del Cuatrocientos (se habla –para entendernos- de Piero de la Francesca, de Bellini, Botticelli, Mantegna y otros semejantes) parece disolverse a la vista de repertorios escultores celebrados por las fuentes antiguas. Lo que había faltado antes – cito Vasari-;

³ *Ibidem*, V, pp. 319-320.

⁴ *Ibidem*, IV, p. 360.

lo encontraron después ellos, los demás en ver cavar afuera de la tierra ciertos decrépitos citadas por Plinio de las más famosas: el Laconte, Hércules y el Torso grueso de Belvedere, así Venus, Cleopatra, Apolo, e infinitas, las cuales en su dulzura y en sus asperezas, con términos carnosos y tomados de las mayores bellezas del vivo, con ciertos actos que no en todo se truncan pero se si ve en ciertas parte moviendo, se muestran con una muy graciosa gracia, y fueron razón para quitarla una cierta manera seca y cruda y cortante, que por lo excesivo estudio, habían dejado esta arte⁵.

El naturismo lánguido de aquellos mármoles, el patético retorcerse de aquellos miembros, aquellos rostros inspirados, aquellos prolongados sentimientos, atraen las mentes y los corazones de entonces. Se advierte en ellos la capacidad de instigar los afectos, y en aquella conmoción se reputaba residiera la fuerza de la expresión. Siempre conforma al pensamiento de Cicerón y de sus modernos seguidores, en base a la cual el conocimiento del ánimo humano era indispensable al orador para tocar las cuerdas íntimas de cada uno. Y es en el ámbito de estas reflexiones que se enmarca bien, según mi opinión, la predilección del eclecticismo. De la *varietas*. Ya que la yuxtaposición en una misma obra de elementos culturales de matriz aún muy diferentes (como debería aparecer los vocablos heredados por la tradición, aquellos tomados del antiguo, aquellos cambiados por la cultura forastera) por fuerza generaba la agitación de los sentidos. Y alguna vez, también una decisiva reprobación. Como si entendió leyendo las palabras de Vasari a propósito de los frescos del Pontormo en la Cartuja del Galluzzo.

Pero ahora –por Jacopo- nosotros regresamos en el Claustro de los Votos en la Anunciación para ir a ver el fresco pintado por él unos diez años antes de Galluzzo, cuando era muy estrecha su relación con Andrés del Sarto. En la *Visitación* (realizada en torno al 1515 y pues más o menos contemporánea a la *asunción* de Rosso) evidente parecerá el recurso a los modelos romanos, también Pontormo semejante conocidos durante la breve permanencia con Andrés y coetáneo de Rosso (ambos discípulos de Sarto nacidos en 1494). Se observa una influencia en los mármoles helénicos en la patética impostación del sacrificio de Isaac, que sobresale al encuentro de Isabel con María: Abraham que lánguido dirige la cabeza hacia lo alto, el angelito que a su izquierda se lanza en espiral, la vieja que abajo se apoya a un bastón largo el margen izquierdo.

En el hemicycle de la memoria de Alberto (que toma el lugar de la grandiosa arquitectura de la *Escuela de Atenas*) aun siempre se mueve una humanidad de anhelo monumental que reenvía, también en las posturas, a la gente de los pensadores antiguos pintados por Rafael Sanzio. Y se observará la matriz de Rafael en la mujer que con la izquierda sostiene elegante en la cabeza un saco, o en el joven que desde la otra banda con semblante heroico tiene, pintándolo en la pierna, un libro abierto, o bien (y parece casi un verídico testimonio dela visita de Jacopo a las Estancias vaticanas) en el niño en los escalones, que evoca el viejo filósofo, también él, fresco por Rafael en la escalera que da acceso a la majestuosa galería de los hombres famosos en disputa.

Todo esto –como se ha visto- en el Claustro de los Votos en la Anunciación de Florencia, convento de los Siervos donde vivían también frailes humanistas, que aparecían fáciles a acoger las nuevas instancias y que más bien no tan duro admitir que pueden haber hasta promovido. Aquel «fray Giacomo [...] que esperaba a las poesías» del cual Vasari conservaba memoria en la *Vita* de Rosso, indicándolo como su «maestro»⁶, además que como cliente de su *Asunción*, era verdaderamente un fino intelectual y un personaje sobresaliente dentro de la Orden de los Siervos de María, entre las cuales filas, por otra parte, militaba también un hermano del mismo Rosso.

Quien conoce los desarrollos del arte en el Quinientos y el crecimiento que ejercieron los artífices trabajadores en el convento de los Siervos (ascendente que paso hasta los Alpes, cuando precisamente Rosso llegó a ser artista máximo en la corte de Francisco I, rey de Francia), puede bien entender cuál oficina de poesía y cultura hubiera favorecido en los inicios del Quinientos la Orden de los Siervos de María.

⁵ *Ibidem*, IV, p. 7.

⁶ *Ibidem*, IV, p. 475.

Por otra parte se tendrá también que recordar que en los primeros del Quinientos son precisamente los Siervos florentinos a hacerse clientes de Leonardo, del artista es decir que Vasari dice ser el hombre que dio el inicio a la «manera moderna», el artífice capaz de renovar la expresión figurativa. Y Leonardo ejecutó el cartón de la Santa Ana que, escribe Vasari,

no hizo maravillas todos los artífices, sino terminada que ella fue, en la celda ruaron dos días para ir a verla los hombres y las mujeres, los jóvenes y los viejos, como se va a las fiestas solemnes, para ver las maravillas de Leonardo, que causó estupor a todo aquel pueblo⁷.

En el convento florentino de los Siervos de María había frailes capaces de favorecer el nacimiento y la maduración de una cultura nueva, sea literaria que figurativa. Es natural conjeturar que las mismas virtudes intelectuales fueran aplicadas en la elaboración de pensamientos y conceptos teológicos pertinentes a una religiosidad que, después del hecho de Savonarola, regresaba a estar inquieta. Consideración que hay que tener presente razonando desde los precursores de la «manera moderna» florentina, ya que Andrés del Sarto, Pontormo y Rosso habrían pintado, después de la permanencia operosa en la Anunciación, obras de espiritualidad de frontera.

Andrés en el Claustro de los Votos imprime dos historias del beato Felipe Benicio algunos miembros de la familia Della Robbia (Jerónimo, Andrés y el hijo Luca), directamente partícipes de la facción que cultivaba la memoria y el pensamiento del fraile dominico, pensamiento que en aquella edad siempre más se iba pintando de escatología. Los primeros quince años del Quinientos se ve en efecto un espesarse de predicadores apocalípticos, vinculados a Órdenes religiosos.

Andrés del Sarto – para decir del caso tal vez más epatante-, apenas terminado el fresco con la natividad de María, en 1515, recibe el encargo de un retablo del altar aparentemente ilustrativa de una ordinaria sagrada conversación y en cambio es verdadero y propio manifiesto de una religiosidad en los límites de la ortodoxia: la llamada *Virgen de las arpias*. Por razonar no se puede olvidar dar una mirada a la atmósfera grave que las homilias apocalípticas habían creado en Florencia.

A exponer bien la idea es suficiente una carta (no privada de sarcasmo, sino icástica más de los demás testimonios) que Nicolás Macchiavello escribió a Francisco Vettori al final del 1513:

Y se encuentra en esta nuestra ciudad, calamidad de todas las partes del mundo, un fraile de S. Francisco, que es medio ermitaño, el cual, por tener más crédito en predicar, hace profesión de profeta; y ayer por la mañana en la Santa Cruz, donde él predica, dijo: *multa magna et mirabilia*. Que antes de que pasara mucho tiempo, de manera que quien tenga noventa años lo podrá ver, será un papa injusto, creado contra un papa justo, y hará consigo falsos profetas, y hará cardenales, y dividirá la Iglesia. *Item*, que el rey de Francia había aniquilado, y uno de la casa de Raona a predominar Italia. La ciudad nuestra tenía que ir a fuego y a saco, las iglesias serían abandonadas y en ruinas, los sacerdotes dispersos, y tres años se tenía que estar sin divino oficio. Muerte habrá y hambre grandísima; en la ciudad no quedará diez hombres, en las villas no permanecerá dos. Había estado 18 años un diablo en un cuerpo humano, y dijo Misa. Que dos millones de diablos se desataron para ser ministros de la mencionada cosa, y que entraban en muchos cuerpos que morían y no dejaban podrir aquel cuerpo, por eso falsos profetas y religiosos pudieron hacer resucitar muertos y ser creyentes. Estas cosas me impactaron ayer de manera que yo había que ir esta mañana y estar con Riccia, y no irme de ahí [...]. La predicación yo no la oí, porque yo no uso semejantes prácticas, pero la he oído recitar así por todo Florencia⁸.

El año después, en 1514, siempre escribiendo a Vettori, Machiavelli, regresa a insistir sobre los tonos amenazadores que marcaban las homilias de tantos predicadores que decían misa en las iglesias florentinas y que por fuerza turbaban los ánimos de los fieles:

De aquí no hay que decir, si no profecías y anuncios de malos años: que Dios, se dicen las mentiras, los haga anular; se dicen la verdad, les convierta en bien⁹.

⁷ *Ibidem*, IV, p. 29.

⁸ N. MACHIAVELLI, *Lettere*, edizione a cura di F. Gaeta, Milano 1961, pp. 308-309.

⁹ *Ibidem*, p. 323.

Machiavelli es pues testigo, con su estilo vibrante, de un aire que la misma jerarquía eclesiástica no podía tolerar mucho. Y en efecto, el concilio provincial florentino de 1517 – evocando al Lateranense- prohíbe la predicación inspirada, con todas aquellas profecías de acontecimientos extraordinarios, transformaciones profundas, venidas del Anticristo, días del Juicio, que traían. Considero entonces inadmisibles pensar que este clima no haya influenciado la expresión figurativa, o la haya solo tocado. Sin embargo, a recorrer la fortuna crítica de muchas obras importantes que remontan a la época, se da cuenta que casi jamás se tiene en cuenta.

Para precisar en 1517 es la fecha que Andrés escribió en el retablo de la *Virgen de las arpías*. Retablo comisionada a Sarto en 1515 por las religiosas franciscanas del convento de San Francisco en la calle de Macci, que estaba bajo la jurisdicción de los Franciscanos conventuales de la Santa Cruz; lo que suena consuelo de la memoria de Vasari que quiere ejecutar la obra para «un fraile de Santa Cruz de la Orden Menor, el cual era gobernador entonces de las monjas de San Francisco en la calle llamada Pentolini», el cual «se delectaba mucho de la pintura»¹⁰.

Segundo contrato el pintor se compromete con la abadesa y las religiosas a entregar dentro de un año un retablo representando a la Virgen, con el Niño en brazo, coronada por dos ángeles, teniendo en los lados san Juan evangelista y san Buenaventura «a usum cardinalis». Sin embargo, frente al retablo pintada le sucederá algunos cambios no importantes respecto al acta estipulada: sostenida, para no decir comprimida, en un basamento; san Buenaventura, después ya desaparecido de la escena, sustituido por san Francisco.

Considerado que no es del todo inusual encontrarse retablos representando sujetos varios de aquellos solicitados por los clientes, estas variaciones despertarían de por sí poca sorpresa, sino fuese que este retablo muestra en ofrecer otros elementos extravagantes, sobre los cuales parecería que también el filólogo más riguroso no pueda eximirse al menos de ponerse alguna cuestión sobre el tema que se pretendía ilustrar.

Dice Vasari –para empezar- que se ve en el retablo «un humo de nubes transparentes sobre las casa»¹¹. Humo a quien nadie creía antes que una restauración lo reportara bien en vista; pero después por fuerza se tuvo que tomar en consideración, sin llegar a nada. Pero si con atención se leen los textos sagrados, creo se puedan encontrar imágenes útiles para resolver las interrogantes puestas por la tabla de Sarto.

Entre los pasajes de la Escritura en la cual el humo juega un rol no accesorio, me parece que el capítulo 9 del Apocalipsis sea el que contiene elementos interesantes para nuestra materia:

Cuando el quinto Ángel tocó la trompeta, vi una estrella que había caído del cielo a la tierra. La estrella recibió la llave del pozo del Abismo, y cuando abrió el pozo, comenzó a subir un humo, como el de un gran horno [...]. Del humo salieron langostas que se expandieron por toda la tierra, y estas recibieron un poder como el que tienen los escorpiones de la tierra.

A ellos se les impuso de regresar todos

Cuando el quinto Ángel tocó la trompeta, vi una estrella que había caído del cielo a la tierra. La estrella recibió la llave del pozo del Abismo, y cuando abrió el pozo, comenzó a subir un humo, como el de un gran horno, que oscureció el sol y el aire.

Del humo salieron langostas que se expandieron por toda la tierra, y estas recibieron un poder como el que tienen los escorpiones de la tierra.

Se les ordenó que no dañaran las praderas ni las plantas ni los árboles, sino solamente a los hombres que no llevaran la marca de Dios sobre la frente.

Se les permitió, no que los mataran, sino que los atormentaran durante cinco meses, con un dolor parecido al que produce la picadura del escorpión.

En aquellos días los hombres buscarán la muerte, y no la encontrarán; querrán morir, pero la muerte huirá de ellos.

¹⁰ VASARI, *Le vite*, IV, p. 357.

¹¹ *Ibidem*, IV, p. 358.

Las langostas parecían caballos equipados para la guerra: tenían en su cabeza algo parecido a coronas doradas y su rostro era semejante al rostro humano.
Su cabello era como el de las mujeres y sus dientes como dientes de leones.
Su tórax parecía una coraza de hierro; y el zumbido de sus alas era como el ruido de carros de muchos caballos corriendo al combate¹².

Rápido hay que estar de acuerdo que la atmósfera que marca todo el paso parece corresponder a los tiempos en el cual la *Virgen de las arpías* fue pintada. Pero igualmente se estará de acuerdo que el pasaje podría ayudar también a quien no considerara pertinente el apelativo de arpías a las criaturas monstruosos que están en las esquinas del basamento de María. Dichas, son consideradas por el aretino; pero está claro que se trata de una simplificación, porque las arpías tienen cuerpo de pájaro y cabeza de mujer. Ni pertenece su nombre de efigie, como también se ha supuesto, porque también las efigies tienen cabeza de mujer, pero esta vez el cuerpo es de león.

Me parece en cambio convincente la confrontación entre la morfología de las criaturas de Sarto y los saltamontes, conforme a la descripción de Juan. Del apocalipsis en efecto, se sabe que los saltamontes bíblicos tenían en la cabeza coronas que parecían de oro y que su aspecto era humano. Tenían cabellos, como cabellos de mujer. Tenían el vientre semejante a corazas de fierro (y de hecho los monstruos de Andrés tienen el busco loricado). El rombo de sus alas era como el rombo de los carros jalados por muchos caballos lanzados al asalto (y pues grandes alas, como precisamente son aquellas nuestras criaturas). Y además tenían patas alargadas fuer de medidas, alusivas a los saltos de los saltamontes.

Me parece que el humo y los monstruos en el basamento adquieran con esta conjetura una plausibilidad. Los monstruos al mismo tiempo, teniendo por rey «al ángel del Abismo», se revelarían de naturaleza diabólica y sistemáticos como son bajo la Virgen, evocarían la misión salvadora de María destinada a aplastar con sus pies el maligno¹³; así pues, es de preguntarse sobre el mismo basamento no pueda fungir también de «pozo del Abismo» (boca infernal), sobre la cual en efecto los dos ángeles aparecen a fuerza de comprimir la Virgen, más que sostenerla.

La naturaleza diabólica de las criaturas de Sarto se legarían así a la escrita sobre el letrero que se encuentre entre las dos ‘arpías’: «Ad summi regina thronum defertur in altum Angelicis praelata choris, cui fertur et ipse Filius occurrens, matrem super aethera ponit». Tal letrero es el exordio de un himno del trescientos dedicado a la Asunción de la Virgen: misterio que los textos cristianos más antiguos vinculaban precisamente con el Apocalipsis de San Juan. Al texto sagrado por otra parte se remonta al menos a la inmaculada concepción (el otro grande misterio mariano) y los dos misterios terminaba por enlazarse. Y se recordará entonces que, cuando en 1704 la *Virgen de las arpías*, por deseo de gran príncipe Ferdinando, paso en las colecciones de Medici, fue sustituida en el altar de la reestructurada iglesia de San Francisco en la calle de Macci por un grande oval pintado por Carlo Sacconi, representando precisamente a una Inmaculada Concepción.

El Apocalipsis representa pues, en el retablo de Andrés, el texto de referencia; por lo que será corregido tal vez Vasari, cuando especifica que san Juan está allí «en actitud de escribir el Evangelio»¹⁴, ya que el personaje retratado por Sarto con un semblante altanero está «en acto de escribir» precisamente el Apocalipsis.

La lectura iconográfica del retablo se enriquece de nuevos argumentos cuando se desea investigar sobre la sustitución de San Buenaventura (previsto por el contrato) con san Francisco. Es verdad que la iglesia de las monjas estaba dedicada al de Asís y pues su presencia sería de reputarse más que normal, pero por cualquier motivo en un primer tiempo ¿se había pensado en cambio de efigiar a Buenaventura?

Creo que Buenaventura, desaparecido físicamente por la tapa, quede como sea el autor del drama que se recita. A él el capítulo general de la Orden confió en 1360 la biografía de Francisco, a la cual él dio un sello decididamente escatológico. Hay un pasaje en la *Legenda maior* (que es

¹² Ap 9, 1-10.

¹³ Gen 3, 15.

¹⁴ VASARI, *Le vite*, IV, p. 358.

precisamente la biografía de Francisco escrita por Buenaventura) que viene a colación más que otro, y que por tanto se debe a releer textualmente:

Y por eso se afirma, a buen derecho, que Francisco es simbolizado en la figura del ángel que sale del oriente y lleva consigo el sello del Dios vivo, como nos describe el evangelista Juan en el Apocalipsis. Dice en efecto Juan, en el momento de la apertura del sexto sello: «Vi después otro ángel subir del Oriente, el cual llevaba un sello del Dios viviente». Este heraldo de Dios es el siervo de Dios Francisco [...]. Nos lleva a abrazar [...] esta convicción el hecho que él tuvo desde el cielo la misión [...] de imprimir el signo de la cruz, el Tau, en la frente de aquellos que gimen y lloran¹⁵.

Precisamente en 1517 el papa León X, en la bula *Ite vos*, ratificaba con su autoridad la intuición de Buenaventura. Francisco entonces es el ángel del sexto sello, aquel que según el designio divino, preanunciado por Juan en el Apocalipsis, es destinado a llevar la salvación. Es Francisco a asumir, con el sello de los estigmas impresos en su cuerpo directamente por Dios, la tarea de imprimir en el corazón de los hombres aquel signo de Dios vivo que los habría salvado, aquel mismo signo que, según el Apocalipsis, habría ahorrado los sufrimientos de los saltamontes a todos aquellos que lo habrían llevado en la frente.

Si se considera fundada esta conjetura interpretativa, entonces verdaderamente san Buenaventura llega a ser el director oculto de la representación que se recita en el retablo de la *Virgen de las arpías*. Y – como se ha visto- se trataría de una representación absolutamente en la línea de la espiritualidad y la cultura religiosa de los tiempos en el cual el retablo fue pintado. El diseño iconológico habrá salido de la mente de un teólogo (en este caso, franciscano) actualizado sobre temas escatológicas y que muy verosímilmente habrá sido partícipe activo del debate vivo que se refería a la cuestión de la renovación de la Iglesia, en una época en el cual se era ya próximos a acontecimientos traumáticos por su unidad. Creo haber individuado en este fraile en Antonio de Lodovico Sassolini, gran predicador, fuertemente atraído por el pensamiento de Savonarola, y extraordinario conocedor de los temas apocalípticos. Y Sassolini, en este punto podría ser bien aquel «fraile de Santa Cruz»¹⁶ (del cual habla Vasari) que fue el real cliente de la *Virgen de las arpías*.

Si fue elegido precisamente Andrés Sarto cuando trató de ejecutar una obra sagrada informada a una espiritualidad de semblanza así innovador, y nosotros veremos una prueba no sólo de su preeminencia en el panorama florentino, sino también de una actualizada y valiente cultura religiosa. Aquella con buen fundamento que se ha sospechado unida a su educación con los Siervos de María de la Santísima Anunciación, convento pues que siempre más a nosotros parece lugar prospero de finas sensibilidades y de inteligencias sin prejuicios.

¹⁵ BONAVENTURA DA BAGNOREGIO, *Leggenda maggiore*, traduzione di S. Olgiati, in *Fonti francescane*, Assisi 1977, I, pp. 834-835.

¹⁶ VASARI, *Le vite*, IV, p. 357.



PERUGINO e FILIPPINO LIPPI, *Deposizione*.
Firenze, Galleria dell'Accademia.



PERUGINO, *Assunzione della Vergine*.
Firenze, Santissima Annunziata.



ANDREA DEL SARTO, *I bestemmiatori puniti*.
Firenze, Santissima Annunziata, Chiostrino dei Voti.



ANDREA DEL SARTO, *Viaggio dei Magi*.
Firenze, Santissima Annunziata, Chiostrino dei Voti.



ROSSO FIORENTINO, *Assunzione della Vergine*.
Firenze, Santissima Annunziata, Chiostro dei Voti.



ANDREA DEL SARTO, *Natività della Vergine*.
Firenze, Santissima Annunziata, Chiostro dei Voti.



ALBRECHT DÜRER, *Natività della Vergine*.



LEONARDO DA VINCI, *San'Anna, Maria col Bambino e san Giovannino*.
Londra, National Gallery.



ANDREA DEL SARTO, *Madonna delle arpie*.
Firenze, Galleria degli Uffizi.