

La Florencia de Filippo Lippi
[Angelo Valastro Canale]

a. *Europa en busca del equilibrio*¹

*Quant'è bella giovinezza,
che si fugge tuttavia!
Chi vuol esser lieto, sia:
di doman non c'è certezza.*
(Lorenzo de' Medici)

El *Quattrocento* europeo es hijo del miedo y padre de nuevas esperanzas: segado un tercio de la población continental a manos de la Peste Negra, rota la unidad eclesiástica bajo la presión de los poderes laicos, quebrado el equilibrio político a causa del estallido de la guerra de los Cien Años en la que se escuchó por primera vez la voz aterradora de las armas de fuego, alargada la sombra oriental de Tamerlán, ambiguo garante de la supervivencia del imperio bizantino frente a la presión del imperio otomano, el siglo XV nació con la firme intención de realizar aquella imposible *coincidentia oppositorum* que Nicolás de Cusa, sin duda alguna el pensador más lúcido de su tiempo, supo vislumbrar en Dios. Ante el derrumbe de toda certeza, Europa quiso buscar un nuevo equilibrio. El camino no fue fácil, pero permitió cosechar no pocos frutos. Puede ser útil recordar algunas fechas particularmente significativas desde el punto de vista político y económico:

- 1405: Muerte de Tīmūr Barlas (Tamerlán), creador del Imperio Timúrida
- 1414-1418: Concilio de Constanza: fin del Cisma de Occidente
- 1431-1445: Concilio de Basilea, Ferrara, Florencia: reunión con la iglesia ortodoxa
- 1453: Caída de Constantinopla y final de la Guerra de los Cien años
- 1454: Paz de Lodi y “política del equilibrio” en Italia
- 1455: Johannes Gutenberg publica la Biblia mediante el sistema de tipos móviles
- 1469: Matrimonio entre Isabel I de Castilla y Fernando II de Aragón
- 1482: Tratado de Arrás: Luis XI de Francia anexiona al reino el Ducado de Borgoña
- 1485: Enrique VII Tudor pone fin a la Guerra de las Dos Rosas
- 1488: Bartolomeu Dias dobla el Cabo de Buena Esperanza
- 1492: Conquista de Granada y fin del Reino Nazarí. Cristóbal Colón llega a América
- 1494: Carlos VIII de Francia entra en Italia. Tratado de Tordesillas

¹ Quiero agradecer a la Profesora Juana Martínez por la atenta revisión de mi texto.

Si la muerte de Tamerlán dejó vía libre a los turcos para lanzar su ataque definitivo contra los pocos kilómetros cuadrados que quedaban del antiguo Imperio romano de Oriente, la celebración de diferentes Concilios permitió, por un lado, poner un punto final al llamado Cisma de Occidente y, por el otro, alcanzar una reunificación entre católicos y ortodoxos tanto deseada como destinada a breve vida. En concreto, el Concilio de Constanza se propuso conseguir la *tranquillitas populi cristiani* (“la tranquilidad del pueblo cristiano”) mediante la solución de tres problemas fundamentales: la división de la iglesia institucional (*causa unionis*), la erradicación de la herejía (*causa fidei*) y la definición de los límites de la autoridad pontificia respecto a la del concilio (*causa reformationis*). La elección del noble romano Oddone Colonna como papa Martín V y la terrible condena de Wycliffe, Hus y Jerónimo de Praga ofrecieron una respuesta eficaz a las primeras dos cuestiones, mientras que los decretos *Haec sancta* y *Frequens*, aun pudiéndose interpretar como favorables a la subordinación del pontífice al sínodo ecuménico, dejaron la tercera sin resolver. Análogamente, las reuniones conciliares celebradas en Basilea, Ferrara y Florencia en el arco de más de un decenio llevaron a un reconocimiento interesado del primado papal por parte de la jerarquía oriental que no pudo sin embargo impedir la caída de Constantinopla a manos del sultán Mehmed II. La autoproclamación de este último como *Kayzer-i Rum* (“César de los romanos”) constituyó un significativo homenaje al espíritu de la lejana ciudad eterna.

Frente al debilitamiento de la autoridad papal y al paralelo ocaso del Sacro Imperio Romano, el *Quattrocento* vio la consolidación de un nuevo tipo de estructura política: el estado moderno. Mediante diversos compromisos y enlaces matrimoniales en los cuales el amor era ingrediente evidentemente prescindible (Fernando de Aragón e Isabel de Castilla, Carlos de Francia y Ana de Borgoña, Enrique Tudor e Isabel York...), fue posible llegar a la casi definitiva ordenación territorial de España, Francia e Inglaterra. Diferente fue el caso de Italia. Hasta la mitad del siglo, el “jardín del imperio”, según la célebre definición de Dante, fue escenario de tensiones y enfrentamientos entre las diferentes realidades políticas que se repartían el territorio de la península: para citar sólo las principales, el ducado de Saboya, el ducado de Milán y

la república de Venecia en el norte, la república de Florencia y los Estados pontificios en el centro, el reino de Nápoles y el reino de Sicilia en el sur. Ante la amenaza de una cada vez mayor injerencia de las potencias extranjeras –injerencia ya en acto en el sur de Italia, gobernado desde 1265 por la Casa de Anjou y, a partir de 1442, por la corona de Aragón–, se llegó en 1454 a la llamada “Paz de Lodi” que puso fin a la guerra entre Venecia –apoyada por Alfonso I de Nápoles y por el emperador Federico III de Habsburgo–, y Milán –apoyada por Florencia y el papa Nicolás V. En los decenios siguientes, el “fiel de la balanza” de una nueva política de equilibrio fue, en la opinión de todos, Lorenzo de’ Medici, primer ciudadano de una Florencia que, a lo largo del *Quattrocento*, a pesar de su extraordinario brillo exterior, iba perdiendo su originaria y fértil identidad republicana y encaminándose hacia un futuro más bien gris. La campaña llevada a cabo en 1494 por Carlos VIII de Francia fue sólo el primer acto de una larga serie de guerras en territorio italiano que se concluirían en 1559 con la afirmación de la Casa de Austria como máxima potencia europea. En este contexto, el descubrimiento de un nuevo continente y el contemporáneo final de la llamada Reconquista con la toma de Granada significaron el cruce de un umbral entre dos épocas y el surgir de nuevas ilusiones.

b. *La Florencia de los Medici*

Con el traslado de la filial romana del Banco de los Medici a Florencia, llevado a cabo en 1397 por Giovanni di Bicci de’ Medici, para la capital toscana tuvo comienzo un siglo en el cual el poderío económico y el esplendor artístico fueron de la mano de conjuras y asesinatos protagonizados por miembros de las familias más acaudaladas e influyentes. Hasta los años Treinta del *Quattrocento*, sin embargo, el aire que se respiraba en la ciudad de Dante podía todavía definirse republicano, a pesar de las tendencias evidentemente oligárquicas de los mecanismos de elección de los cargos políticos. Una de las principales salvaguardas de los valores constitucionales fueron sin duda alguna las personalidades que se sucedieron en el cargo de Canciller, primera entre todas la de Coluccio Salutati, figura ejemplar de humanista capaz de conjugar una compleja labor administrativa y diplomática con intereses culturales amplísimos. Salutati reunió una de

las mejores bibliotecas de manuscritos de la época –algo extremadamente valioso cuando la “galaxia Gutenberg” no había nacido todavía– y tuvo el enorme mérito de invitar a Florencia al docto bizantino Manuel Crisoloras para que, entre 1397 y 1400, se hiciera cargo de la primera cátedra europea de Griego en el *Studium* de la capital toscana. Entre los discípulos de Crisoloras se distinguió Leonardo Bruni, sucesor de Salutati en el cargo de Canciller y máximo representante de aquel humanismo cívico que, en la huella del pensamiento ciceroniano, veía en la actividad política al servicio de la comunidad la fuente de la verdadera realización de todo hombre. Leonardo Bruni murió en 1444, cuando el aire ciudadano ya no era el mismo. De hecho, en 1434, justo diez años antes del fallecimiento de Bruni, en el momento en que Cosimo de’ Medici, hijo del ya mencionado Giovanni di Bicci, regresó de un breve exilio a su ciudad natal, en el horizonte de la república florentina empezó a ponerse el sol. Cosimo había podido recuperar los apoyos necesarios para deshacerse de rivales pudientes como Rinaldo degli Albizi y Palla Strozzi gracias a un ingente flujo de *florines* de oro. En los treinta años en los que estuvo al mando de la política de la capital toscana, aun sin abolir nunca los órganos que constituían el andamiaje republicano oficial y aun asumiendo sólo esporádicamente algún cargo público, Cosimo, aclamado a su muerte (1464) como *pater patriae* (“padre de la patria”) por su labor a favor de las artes y del pensamiento, contribuyó a ennoblecer la ciudad no menos que a aumentar su fortuna personal.

Fue precisamente en vida de Cosimo, concretamente en el año 1439, cuando Florencia abrió sus puertas a los participantes en la tercera fase del que la iglesia católica considera el decimoséptimo concilio ecuménico de su historia. Cosimo, comprendiendo perfectamente que un acontecimiento de semejante envergadura pondría en manos de Florencia la llave del definitivo regreso del papa a Roma, supo aprovechar magníficamente la ocasión. Más allá de las consecuencias prácticas arriba mencionadas, el acontecimiento tuvo una repercusión importante en el desarrollo de la vida cultural florentina y, por ende, italiana y europea, en virtud de la llegada a la ciudad del Arno, como miembros del séquito del emperador bizantino Juan VIII Paleólogo, de importantes intelectuales como el ya mencionado Nicolás de Cusa, Juan Argirópulo, Basilio Bessarión y Georgios Gemistos Pletón. Sería precisamente este

último quien le inspiraría a Cosimo la idea de fundar aquella *Accademia neoplatonica fiorentina* que, a partir de 1459, bajo la guía de Marsilio Ficino y al amparo de los Medici, fue durante más de medio siglo el principal foco cultural del Renacimiento: a través de una compleja y a menudo ininteligible mezcla de cristianismo, filosofía griega, cábala y corrientes mágico-esotéricas, pensadores como León Battista Alberti, Cristoforo Landino, Poliziano y Pico della Mirandola defendieron un nuevo ideal de vida contemplativa muy alejado de la visión de Salutati y Bruni y muy favorable a la consolidación de un régimen personal como el *mediceo* que impedía a un número cada vez mayor de ciudadanos la participación en la vida política activa. El ser humano como *copula mundi*, es decir, como anillo de conjunción entre lo divino imperecedero y lo material inanimado e insensible, constituía el centro de un universo nuevo en el cual la libertad personal se presentaba con un rostro de carne inédito, fascinante y tremendo a la vez.

Entre los más atentos asistentes a las reuniones de la Academia se encontraban los nietos de Cosimo, Lorenzo y Giuliano, los cuales, en 1469, a la muerte de su padre, Piero, fueron *de facto* señores de Florencia. Si el segundo cayó víctima de una conspiración urdida en 1478 por la familia rival de los Pazzi con el apoyo del papa Sixto IV, el primero, que habría sobrevivido a la misma conjura, rigió los destinos de Florencia durante veintitrés años, granjeándose el apelativo de Magnífico en virtud de una personalidad polifacética que le permitió ser al mismo tiempo poeta y mecenas de éxito, apreciado hombre de negocios y responsable del declive definitivo del banco de familia, príncipe de una sola ciudad y protagonista del entramado diplomático internacional. Su capacidad negociadora se puso de relieve sobre todo con la resolución positiva del conflicto que siguió la mencionada conspiración y que enfrentó Florencia, Venecia y Milán al papado y al reino de Nápoles. El juicio de sus contemporáneos no fue siempre positivo. Hablando de Lorenzo en sus *Istorie fiorentine*, Nicolás Maquiavelo resumió bien la ambigüedad de su figura con las siguientes palabras: “Si vedeva in lui essere due persone diverse, quasi con impossibile congiunzione congiunte.” (“Se veían en él dos personas diversas, unidas con una unión casi imposible”). A la muerte de Lorenzo, en 1492, mientras las carabelas de Colón cruzaban las aguas del Atlántico,

Carlos VIII de Francia elaboró un plan para hacerse con la corona del reino de Nápoles: dos años más tarde, un ejército de tres millares de soldados entró en territorio italiano. Piero de' Medici, hijo de Lorenzo, no quiso o no pudo oponer resistencia y fue por consiguiente exiliado: en Florencia se estableció un nuevo gobierno republicano dirigido por el fraile dominico Girólamo Savonarola, fustigador de las costumbres mundanas y crítico feroz de la corrupción del clero. La luz de Savonarola, sin embargo, se apagó pronto, en 1498, entre las llamas de la hoguera a la que fue condenado por hereje, cismático y por “haber predicado cosas nuevas”. Florencia, después de poco más de un decenio de experimentos políticos sin resultado, volvió en poder de los Medici en 1512, cuando el cardenal Juan de' Medici, futuro papa León X, pudo volver a la ciudad gracias al apoyo de la recién creada *Liga Santa*, pacto antifrancés firmado por el papa Julio II, Ferdinando II de Aragón, Enrique VIII de Inglaterra, el emperador Maximiliano I de Habsburgo, el gobierno de la República de Venecia y unos representantes de los cantones suizos.

c. *El amanecer de un arte nuevo*

Los frutos más maduros de la mencionada búsqueda de un nuevo equilibrio pueden encontrarse no tanto en las obras nacidas de los ingenios de los que pueden denominarse propiamente *humanistas* –es decir de los maestros de aquellos *studia humanitatis* cuyos intereses concernían esencialmente a un conjunto de cinco disciplinas compuesto por la gramática, la retórica, la poesía, la historia y la filosofía moral–, como en el extraordinario cosmos de las artes: a lo largo del siglo XV, la arquitectura, la escultura, la pintura, las llamadas artes menores (orfebrería, cerámica, ebanistería, textiles, taraceas y un largo *etcétera*) y, en medida tal vez incluso mayor, la música y la danza, alcanzaron cotas de un equilibrio en algunos aspectos todavía insuperado. Siendo evidentemente imposible resumir en pocas líneas un panorama tan amplio, los párrafos siguientes se limitarán a recordar algunos momentos particularmente significativos del desarrollo artístico de la Florencia del *Quattrocento*. En su *Laudatio florentinae urbis* (“Alabanza de la ciudad de Florencia”), escrita en los albores del siglo, en 1403 o 1404, Leonardo Bruni presentó la capital toscana como nueva Atenas no

sólo en cuanto defensora de la *libertas Italiae* frente a la política expansionista de Milán, sino también como centro cultural de primera magnitud. De hecho, Florencia fue escenario de una auténtica fiebre creativa. La renovada atención hacia el individuo, no menos que el deseo de congraciarse la misericordia del Altísimo mediante un empleo provechoso y altruista de un dinero no siempre ganado de manera inocente, llevó a muchos ciudadanos, a las grandes corporaciones y a las autoridades civiles a financiar la realización de innumerables obras de arte públicas y privadas: palacios familiares, edificios oficiales, conventos, capillas, iglesias y catedrales, campanarios y torres, misas polifónicas y misales miniados, libros devotos y profanos, casetones y azulejos, escenografías, máquinas teatrales, muebles, vestidos, joyas...

La centralidad de Florencia en la historia del arte es ciertamente anterior al siglo XV, pudiéndose atribuir a Giotto el paso definitivo hacia un mundo nuevo: el encuentro de los labios de Ana y Joaquín pintado por Giotto en los primeros años del siglo XIV en la esquina superior derecha de la pared meridional de la Capilla de los Scrovegni en Padua no representa sólo el primer beso auténtico de la pintura occidental, sino también la irrupción en ella del cuerpo humano con todo su volumen y toda su irrepetible individualidad. El genio de Giotto, muy próximo al de Francisco de Asís, dejó en Florencia una huella profunda de la cual los maestros florentinos del *Quattrocento* fueron conscientes. Entre éstos es preciso recordar en primer lugar a Filippo Brunelleschi, artífice del milagro de la cúpula del *Duomo* que se yergue majestuosa a lado de la mágica línea del campanario giottesco. Más allá de sus logros escultóricos y arquitectónicos, aportación fundamental de Brunelleschi, llevada a cabo durante los primeros quince años del siglo, fue la definición moderna, sobre bases óptico-matemáticas, de la perspectiva lineal con punto de fuga central único o perspectiva cónica, en la cual el ojo del espectador constituye el vértice de un cono cuya base se interseca con el plano de la representación. En palabras de Erwin Panofsky, la concepción perspectiva del espacio “transformando la οὐσία en φαινόμενον, parece reducir lo divino a un mero contenido de la conciencia humana”, pero, gracias a ella, la conciencia humana puede llegar a ser a su vez “receptáculo de lo divino”.

Dicha técnica, en cuya elaboración pudo jugar un rol importante el matemático Paolo Toscanelli, amigo de Brunelleschi, fue presentada por primera vez en el *De pictura* publicado en 1436 por Leon Battista Alberti, hombre de ingenio multiforme capaz de legar a la posteridad obras teóricas y creaciones arquitectónicas destinadas a volverse puntos de referencia imprescindibles. En aquel mismo año 1436, el 25 de marzo, festividad de la Anunciación y primer día del año según el calendario florentino, el papa Eugenio IV bendijo solemnemente la mencionada cúpula de la catedral de Santa María del Fiore, sobre la cual no descollaba todavía la llamada *linterna*. A la sombra de la mayor cúpula de la tierra y serpenteando entre las poderosas columnas que soportan la severa estructura gótica del templo, resonaron entonces unas notas capaces que despertar entre los presentes un estupor ciertamente estremecedor. En palabras de Giannozzo Manetti, en el *Duomo* se oyó de repente “el canto de tan numerosas y tan variadas voces y se elevaron hacia el cielo unas sinfonías que parecía que estuviéramos escuchando un coro de ángeles [...]”. La estructura del motete *Nuper rosarum flores*, compuesto para la ocasión por el músico de origen flamenco Guillaume Dufay, miembro del séquito papal, no era de hecho menos extraordinaria de la del “cupolone”. El genio polifónico de los maestros del norte había llevado a perfección primera la polifonía, es decir la gran conquista de la música occidental: para llegar a concebir diferentes melodías que puedan cantarse a la vez produciendo la armonía descrita por Manetti habían sido necesarios diferentes siglos, a partir de los titubeantes experimentos llevados a cabo en época carolingia, es decir, en otra época merecedora del apelativo de “renacimiento”. Los compositores del primer *Quattrocento*, fieles ellos también al deseo de equilibrio propio de su tiempo, introdujeron en el lenguaje polifónico un elemento cuyas bases físico-matemáticas son una vez más complejas y fascinantes: la preparación y resolución de la disonancia. En virtud de esta innovación, por la cual al menos una de las notas que conforman un conjunto disonante debe nacer y morir en un contexto consonante para que el oído esté de alguna manera preparado a la aspereza de determinadas mezclas de sonidos, las composiciones polifónicas de la época logran transmitir todavía hoy una serenidad frágil, abierta a la posibilidad de lo

negativo, pero consciente de la existencia de una perfección originaria y última capaz de vencer el miedo y alejar el error.

Si es difícil demostrar que, como afirman algunos estudiosos, las proporciones internas a la estructura del motete de Dufay reflejan las de la cúpula del *Duomo*, resulta en cambio evidente que uno de los primeros artistas en emplear los principios de la perspectiva estudiados por Brunelleschi fue Donato di Niccolò di Betto Bardi, más conocido como Donatello, en la realización de su *San Jorge y la princesa*, un pequeño relieve marmóreo realizado como base de una de las hornacinas que decoran las paredes exteriores de la iglesia florentina de *Orsanmichele*. En este mismo relieve, Donatello empleó quizás por primera vez una técnica conocida como *stiacciato*, consistente en una casi imposible dosificación de mínimas variaciones de profundidad escultórica que transmiten al espectador una cautivadora impresión de tridimensionalidad. Consciente de su creatividad extraordinaria y siguiendo las huellas de Giotto, Donatello supo alejarse día tras día de la tradición medieval para dirigir su mirada a la realidad que el *Renacimiento* estaba descubriendo. Todo valía: el elemento popular o la fealdad misma, si era preciso, como en el caso del celeberrimo *Crucifijo* de Santa Croce (1406-1408), que Brunelleschi criticó severamente (“[...] pareva che egli avesse messo in croce un contadino”, según refiere Vasari, es decir “parecía que hubiera puesto en la cruz a un campesino”), o en el de la *Magdalena penitente* (1455-1456), la increíble talla realizada para el Baptisterio de San Juan que parece abrir de par en par las puertas del Siglo XX. ¿A quién le hablan las llagas de Cristo y los sufrimientos de la Magdalena, sino a todo ser humano doblado bajo el peso de sus limitaciones y de sus fracasos? Como en la polifonía de su tiempo, el arte de Donatello no rehúye, sino incorpora la disonancia dándole sentido y liberándola así de su carga negativa.

Si Donatello gozó de larga vida, Masaccio falleció antes de cumplir los veintisiete años. En el arco de una sola década (1418-1428), el joven aretino, llevando a cabo una síntesis admirable de las aportaciones de Giotto, Brunelleschi y Donatello, revolucionó el arte de la pintura. Compárense las figuras de Adán y Eva en los frescos pintados por Masolino y por Masaccio en la Capilla de la familia Brancacci en la iglesia florentina de Santa María del Carmine hacia 1425: por un lado, dos figuras dotadas de

refinada elegancia, iluminadas por una luz indefinida, casi lunar, y como suspendidas sobre el fondo oscuro de un bosque; por el otro, dos cuerpos desgarbados y humanísimos que dejan a sus espaldas los rayos de la Luz eterna para dirigirse hacia los rayos de una luz nueva y cegadora que proyecta sus sombras sobre un suelo maldito. Ante el pecado original, el ideal de equilibrio del *Quattrocento* se conserva en las proporciones, pero desaparece, coherentemente, en el realismo de la representación. Casi un siglo más tarde, Miguel Ángel no podrá llegar a tanto: el Adán y la Eva de la Capilla Sixtina son modelos sin vida. Bernard Berenson ha explicado magistralmente el milagro obrado por Masaccio en sus creaciones: “En obras posteriores nos será fácil encontrar mayor sabiduría, más oficio y perfección en los detalles, pero me atrevería a asegurar que nunca realidad y significación tan intensas como las que encontramos en Masaccio. Deteriorados como están sus frescos de la capilla Brancacci no puedo contemplarlos sin que estimulen poderosamente mi conciencia táctil. Experimento la sensación de que podría tocar cada figura, de que éstas me ofrecerían una determinada resistencia al tacto, viéndome obligado, por ello, a realizar un gran esfuerzo si quisiera cambiarlas de lugar. Me parece que podría girar a su alrededor. En fin, me resultan tan convincentes que no lo serían más en la vida real”.

d. *Frate Filippo di Tommaso dipintore, un carmelita sui generis*

El 18 de junio de 1421 –como consta en un documento firmado por el notario Filippo de Cristofano y conservado hoy en el Archivo de Estado de Florencia² –, “Frater Filippus Tommasii Lippi de Florentia” (“Fray Filipo hijo de Tomaso hijo de Lippo (*scil.* Filippo) de Florencia”), superado con provecho el año de noviciado, hizo solemnemente profesión, “genibus flexis et manibus iunctis” (“de rodillas y con las manos juntas”), ante fray Pedro de Prato, prior del convento, y ante el reverendo padre fray Giovanni Grosso, general de la orden carmelita. El escenario en el que tuvo lugar dicho acontecimiento fue aquella misma iglesia de Santa Maria del Carmine en la que Masolino y Masaccio empezarán tres años más tarde a dar vida a la obra maestra de la

² ASF, *Notarile antecosimiano* 7384 (Ser Filippo di Cristofano, 1418-1420), *olim* F298, c. 29b1sr.

pintura del primer *Quattrocento* y en la que los carmelitas se habían establecido más de un siglo antes. En concreto, como consta en un documento conservado en el ya mencionado Archivo de Estado de Florencia³, el 30 de abril de 1267, doña Avegnene Vernaccia, en cumplimiento de las voluntades testamentarias del marido difunto, Cione Tifa di Ranieri Vernaccia, donó a fray Matteo, prior provincial de la orden, una casa, trescientas florines y seis fanegas de tierra para la edificación de un lugar de culto en “Oltrarno”. El sábado 30 de junio del año siguiente, el obispo Giovanni de’ Mangiadori bendijo la primera piedra de la nueva iglesia, edificada “ad honorem beate Virginis Marie de monte Carmeli in parrocchia ecclesie sancti Fridiani extra muros civitatis iuxta ipsos muros” (“en honor de la beata Virgen Maria del monte Carmelo, en la parroquia de la iglesia de San Frediano, fuera de las murallas de la ciudad y cerca de estas mismas”)⁴.

La fecha de profesión constituye uno de los pocos puntos seguros para reconstruir la juventud de Filippo Lippi: de ella se suele derivar el 1406 como fecha de nacimiento, siendo los quince años la edad mínima para entrar en la vida religiosa. Padres de Filippo serían el ya mencionado Tommaso de Filippo y Antonia de ser Bindo Sernigi. Filippo tendría un hermano mayor, Giovanni, que entraría en el Carmelo en 1419⁵, y una hermana, según parece constar en una declaración de la renta fechada en 1427⁶ en la cual *monna* Antonia figura como viuda de Tommaso de Lippo “bechaio” (“carnicero”) y madre de una “figliuola da marito” (“hija en edad de merecer”). Tommaso de Filippo sería miembro de la *Compagnia di San Frediano*⁷, fundada en 1323 y activa en la ya mencionada parroquia homónima, y aparece en diferentes documentos en calidad de testigo o árbitro de juicios celebrados entre 1402 y 1411 en Santa Maria del Carmine⁸, mientras que Antonia y sus dos hijos formarían parte de la *Compagnia di Santa Maria delle Laudi y de Santa Agnese*, fundada en 1264 y activa en la misma iglesia de

³ ASF, *Fondo Diplomatico*, 44.

⁴ Cf. ASF, *Fondo Diplomatico, Conventi soppressi*, 113, n. 33.

⁵ ASF, *Notarile antecosimiano* 7384 (Ser Filippo di Cristofano, 1418-1420), *olim* F298, c. 82bisr.

⁶ ASF, Catasto, vol. 23 (*Santo Spirito, Gonfalone Drago*), *Portate dei cittadini* 1427, c. 187.

⁷ ASF, *Compagnia di San Frediano*, n. 32, cc. 3v, 6r, 7r, 31r, 38v; n. 88, c. 43r.

⁸ ASF, *Notarile antecosimiano* 7380-7381 (Ser Filippo di Cristofano 1401-1415), *olim* F297, varios registros.

Santa Maria del Carmine. Según Vasari, Tommaso y Antonia murieron antes de que Filippo cumpliera los dos años. La proximidad de la familia a la espiritualidad del Carmelo, explicaría la decisión de Lapaccia, hermana de Tommaso, de confiar a Filippo y a Giovanni al cuidado del convento, alrededor de 1414.

En la iglesia del Carmine, Filippo viviría durante un par de décadas. La crítica señala, entre otras, las siguientes fechas significativas:

1414 ca.:	ingreso en la iglesia de Santa María del Carmine
Junio de 1420 ca.:	comienzo del año de noviciado
18.06.1421:	profesión de fe
1422-1432:	citado en muchos documentos de archivo de la iglesia
07.11.1428-24.08.1429:	subprior en el convento carmelita de Siena ⁹ .
Enero de 1431:	citado por primera vez como “dipintore” en el <i>Libro di entrata e uscita</i> del convento ¹⁰ .

El nombre de Filippo Lippi no aparece en los registros de la iglesia del Carmine entre el mes de enero de 1432 y el 24 de octubre de 1434. De hecho, de un documento fechado 1 de julio de 1434¹¹, resulta que Lippi estaba trabajando en ese período como pintor en la basílica de San Antonio en Padua, aunque ninguna obra de su autoría se conserve hoy en la ciudad véneta. El 23 febrero de 1442, el papa Eugenio IV nombró a Lippi rector y abad comendatario vitalicio de la iglesia de *San Quirico a Legnaia*, cerca de Florencia¹². A lo largo de los años cincuenta y sesenta del siglo Lippi tuvo en repetidas ocasiones problemas con la ley, de los cuales se señalarán a continuación sólo tres. En 1451, el perusino Antonio de Branca denunció al pintor por haber firmado una obra realizada por sus ayudantes. Según parece, en esta ocasión, Lippi ganó el juicio¹³. En el mes de julio de 1453, Lippi fue condenado por el vicario arzobispal de la curia de Florencia, Ugolino Giugni, a reducir el precio de una obra que su comitente,

⁹ Cf. SABATINI, Andrea O. Carm. (ed.), *Atti dei capitoli provinciali di Toscana dei Carmelitani. 1375-1491*, Roma, *Institutum carmelitanum*, 1875, pp. 173 y 176

¹⁰ ASF, *Fondo Diplomatico, Conventi soppressi*, 113, f. 85, A, c. 183r.

¹¹ Padua, *Archivio dell'Arca*, reg. 330, c. 3.

¹² ASF *Notarile antecosimiano*, 14193 (Ser Piero Migliorelli, 1434-1443), *olim* M568, cc. 252r-254r.

¹³ ASF, *Libri delle cause ordinarie del Tribunale della Mercanzia*, n. 1382, c. 34, 11 de septiembre de 1451.

Lorenzo Manetti, consideraba excesivo¹⁴. En 1455, un antiguo colaborador, Giovanni di Francesco del Cervelliera, denunció al pintor por un impago de 40 florines. Lippi intentó demostrar su inocencia presentando un recibo que resultó ser falso, razón por la cual fue procesado, encarcelado y torturado hasta la confesión. Como consecuencia, el 19 de mayo de aquel mismo año, Lippi fue cesado del mencionado cargo de rector y abad¹⁵.

En el medio de tantos reveses, en 1452, Lippi fue nombrado capellán de las monjas de *San Niccolò dei Fieri* (“San Nicolàs de los Frailes”)¹⁶ y, poco más tarde, pudo firmar un importante contrato para realizar los frescos de la capilla mayor de la *Cattedrale di Santo Stefano* en Prato, iglesia en la cual, desde 1141, se custodia la *sacra cintola*, es decir, el cingulo que, según la tradición, el apóstol Tomás donó a la Virgen en el momento de su ascensión al cielo: al no poder valerse de los servicios de Guido di Pietro, más conocido como Fra’ Angelico, que acababa de recibir el encargo de pintar la *Cappella Niccolina* en el Vaticano, las autoridades civiles y las principales asociaciones caritativas y religiosas de la ciudad toscana –la *Compagnia del Ceppo Vecchio*, la *Compagnia del Ceppo Nuovo* e l’*Opera del Sacro Cingolo*–, siguiendo la sugerencia del influyente prepósito Geminiano Inghirami, decidieron confiar a Lippi la realización de un ciclo de *Storie di Santo Stefano e di San Giovanni Battista*. Para terminar la obra, Lippi y sus ayudantes, entre los cuales cabe destacar a Fra’ Diamante, necesitaron más de una década: si el primer pago es fechado 11 de julio de 1452¹⁷, el último es registrado el 18 de noviembre de 1465¹⁸.

En 1456, Lippi tuvo lugar el episodio más comentado de la vida del pintor: la seducción y el rapto de una novicia, Lucrezia, hija de Francesco Buti, de la que, en 1458 o 1459, Lippi tendría un hijo, Filippo, más conocido como Filippino, destinado a ocupar un lugar insigne entre los pintores de su época. Lucrezia, junto con su hermana

¹⁴ Cf. MILANESI, Gaetano, *Nuovi documenti per la storia dell’arte toscana dal XII al XV sec.*, Florencia, 1901, pp. 105-106, con referencia al *Protocollo* de Ser Domenico da Figline de 1449-1455.

¹⁵ ASF, *Notarile antecosimiano*, 19112 (Ser. Jacopo Silvestri, 1423-1456) *olim* S241, c. 345r-v.

¹⁶ ASF, *Fondo Diplomatico, Conventi soppressi*, 113, n. 39 (*Libro dei creditori e debitori*, 1423-1461), cc. 108v, 111v-112r, 115v-116r, 133v-134r.

¹⁷ *Archivio di Stato di Prato*, ASP, *Ceppi*, 211, c. 430.

¹⁸ ASP, *Ceppi*, 227, c. 323.

Spinetta y otras tres compañeras del convento de *Santa Margherita* en Prato que la habían seguido en su aventura, tuvo que ser readmitida a pesar de todo en el noviciado, si es cierto que las cinco renovaron sus votos el 23 de diciembre de 1459¹⁹. Sin embargo, según consta por una *tamburagione*, es decir por una denuncia anónima, fechada a 8 de mayo de 1461, Lippi, “con la excusa de ser capellán”, seguiría visitando el convento del cual Lucrezia tuvo que salir en un momento dado para emprender una nueva vida²⁰. En un testamento redactado en 1488, nueve años después de la muerte de su padre, Filippino citará no sólo a su madre sino también a su hermana menor Alessandra, nacida de la unión de Lucrezia y de Filippo.

El 12 de mayo de 1456, Lippi fue autorizado a suspender su trabajo en la capilla mayor para dedicarse a la realización de “*unam imaginem Virginis Mariae*”²¹ que Giovanni, hijo de Cosimo de’ Medici y entonces director general del banco de familia, quiso donarle al rey de Nápoles, Alfonso de Aragón, antiguo enemigo de Florencia, en el ámbito de unas intensas acciones diplomáticas posteriores a la ya mencionada Paz de Lodi de 1454. La obra, hoy en día sólo parcialmente conservada, fue recibida por Alfonso con casi un año de retraso, pero con notable agrado el 27 de mayo de 1458²².

Entre los meses de mayo y julio de 1466, Lippi fue contratado por las autoridades de la ciudad umbra de Spoleto para decorar las paredes del ábside de la catedral de *Santa Maria Assunta* con escenas de la vida de la Virgen. Lippi, que según Vasari obtuvo el encargo gracias a la mediación de Cosimo de’ Medici, dedicó a este ciclo pictórico -*Coronación de la Virgen con ángeles, profetas y sibilas, Anunciación, Muerte de la Virgen, Natividad de Jesús* y una *Virgen de la almendra que ofrece su cíngulo a Santo Tomás* hoy casi completamente perdida debido al uso del temple a seco- los últimos tres años de su vida, sin conseguir llevarlo a cabo. Fueron sus ayudantes, entre los cuales estaban su

¹⁹ Cf. el relativo testimonio firmado por el notario Dietaiuti Spighi en ASF, *Notarile antecosimiano* 19449, olim S357 cc. 405r-v.

²⁰ *Deliberazioni degli Ufficiali di Notte e Monasteri*, 1459-1462, cit. por MILANESI, Gaetano en la p. 637, nota 4, de su edición de *Le vite* de Vasari, vol. II, Florencia, Sansoni, 1878.

²¹ ASP, *Comunale*, 96, c. 132 v.

²² Cf. la carta de Giovanni di Cosimo de’ Medici a Bartolomeo Serragli en GAYE, Johan Wilhelm, *Carteggio inedito d’artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, Florencia, Giuseppe Molini, 1839, t. I (1326-1500), pp. 180-181. El original de la carta, que, según Gaye (p. 180, nota *) pertenecía a Luigi Scotti, se ha perdido.

hijo Filippino, el ya mencionado Fra' Diamante y Pier Matteo d'Amelia, quienes completaron la obra el 23 de diciembre de 1469²³.

Filippo Lippi murió en Spoleto entre el 8 y el 10 de octubre de 1469²⁴. Los carmelitas de *Santa Maria del Carmine* registraron el fallecimiento de su hermano con las siguientes palabras:

*El día ocho de octubre, Fray Filippo, hijo de Tommaso hijo de Lippo de los Lippi de Florencia, pintor celeberrimo, murió en Spoleto mientras pintaba la capilla mayor de la iglesia catedral y fue sepultado con el máximo honor en una tumba de mármol puesta ante la puerta central de dicha iglesia. Éste tuvo tanta gracia en su pintura que apenas otros pudieron llegar pintando a su nivel: qué pintor fue lo atestiguan la capilla pintada en Prato y otras obras admirables salida de sus manos.*²⁵

Veinte años más tarde, Lorenzo de' Medici, no consiguiendo devolverle a Florencia los restos mortales del pintor, le pidió al gran humanista Agnolo Poliziano un epitafio en dísticos latinos para decorar un nuevo sepulcro de mármol diseñado probablemente por Filippino y conservado hoy en el transepto derecho de la catedral de la ciudad umbra. Si los carmelitas, para ensalzar la figura de su antiguo compañero, habían hecho referencia a una sepultura realizada “máximo honore in tumba marmórea”, Poliziano, en su poco elegante dístico final, no pudo evitar afirmar que el cuerpo del pintor había sido enterrado con toda humildad. Una vez más, es imposible conocer la verdad, pero la explícita adulación del “Magnífico” es el signo evidente de una nueva época.

CONDITUS HIC EGO SUM PICTURE FAMA PHILIPPUS
NULLI IGNOTA MEE EST GRATIA MIRA MANUS
ARTIFICIS POTUI DIGITIS ANIMARE COLORES
SPERATAQUE ANIMOS FALLERE VOCE DIU

²³ *Archivio di Stato di Spoleto, Archivio Notarile* (Giovanni di Luca da Spoleto, 28 nov. 1466-27 jul. 1472), *scaffale 44, palchetto 2°*, vol. 28, p. 877.

²⁴ *Archivio di Stato di Spoleto, Archivio Notarile* (Giovanni di Luca da Spoleto, 28 nov. 1466-27 jul. 1472), *scaffale 44, palchetto 2°*, vol. 28, p. 875: “dies martis, 10, [octubris], quo die in Spoleto obiit frater philippus pictor de florentia”.

²⁵ Firenze, *Biblioteca Nazionale, Mss.*, F.4.785 (*Necrologium antiquum conventus Carmelitarum Florentiae*): “VIII octobris F. Philippus Thomae Lippi de Lippis de Flor. pictor famosissimus, obiit Spoleti pingens cappellam majorem in ecclesia Catherale, et ibidem maximo honore in tumba marmorea ante portam mediam dictae ecclesiae sepultus. Huic tanta fuit in pictura gratia, ut vix nullus eum nostris temporibus pingens attigerit: qualis Pictor fuit cappella Prati depicta et alia ejus mira opera testantur. MCCCCLXIII”.

IPSA MEIS STUPUIT NATURA EXPRESSA FIGURIS
MEQUE SUIS FASSA EST ARTIBUS ESSE PAREM.

MARMOREO TUMULO MEDICES LAURENTIUS HIC ME
CONDIDIT ANTE HUMILI PULVERE TECTUS SUM.²⁶

e. *La pintura de Filippo Lippi*

En los dos textos arriba citados se subraya aquella que sus contemporáneos consideraron la calidad principal del arte de Lippi: la *gratia*. El ya mencionado humanista Cristoforo Landino, en el Prefacio a su importante comentario a la *Comedia* de Dante, al recordar los grandes artistas florentinos, mencionó a cuatro pintores del *Quattrocento*: Masaccio, Filippo Lippi, Andrea del Castagno y Fra' Angelico. La primera cualidad que Landino reconoció en Lippi fue, precisamente, la *gratia*:

Fue Fray Filippo *gratioso* y *ornato* y *artificioso* sobremanera: valió mucho en *composizioni* y variedad, en el *colorire*, en el *relieve*, en los *ornamenti* de todo tipo *maxime* o imitados de lo real o bien *ficti*²⁷.

Michael Baxandall ha intentado esclarecer el significado técnico del adjetivo *gratioso* sirviéndose de un pasaje del *Trattato della pittura* de Leonardo da Vinci según el cual para conferir *leggiadria*, es decir garbo ligero, a una figura es necesario dibujarla con “*membra gentili e distese*” (“miembros gentiles y alargados”), evidenciando dulcemente los músculos mediante sombras suaves (“*ombre non tinte*”) y procurando que ningún miembro, sobre todos los brazos, esté en línea recta con otro miembro cercano (“*membra...disnodate*” es decir, literalmente, “desanudadas”). Esta característica, en opinión de Landino, no se encuentra en Masaccio, cuyas virtudes principales serían en cambio la de dotar sus figuras de un particularísimo *rilievo* (“releve”) natural y la de pintar con una *facilità* desconocida a Lippi. No menos

²⁶ “Aquí estoy sepultado, gloria de la pintura, Filippo. / Nadie ignora la gracia admirable de mi mano. / Con mis dedos de artífice pude dar vida a los colores / y con su voz desde hace tiempo esperada engañar los ánimos. / La misma naturaleza expresada en mis figuras quedó boquiabierta / y me reconoció como su par en virtud de mis artes. / Lorenzo de' Medici aquí en un túmulo de mármol / me sepultó. Antes estaba cubierto de tierra humilde”. El texto se conserva también en una colección de *carmina* de la Biblioteca Ambrosiana de Milán, P83, *sup.cart.misc.* XVI.

²⁷ “Fu fra Philippo *gratioso* et *ornato* et *artificioso* sopra modo: valse molto nelle *composizioni* et *varietà*, nel *colorire*, nel *rilievo*, ne gl'*ornamenti* d'ogni sorte *maxime* o imitati dal vero o *ficti*”.

complejo es captar el significado exacto del adjetivo *ornato*: en este caso Baxandall se apoya en una cita de las *Institutiones oratoriae* (VIII, III, 61) de Quintiliano, según el cual “ornatum est quod perspicuo ac probabili plus est” (“el *ornatum* es todo lo que va más allá de lo claro y de lo que puede considerarse correcto”). Del juicio que Landino expresó en este sentido a propósito de Masaccio (“Fu [...] puro et senza ornato, perché solo si dette alla imitazione del vero, et al rilievo delle figure”, es decir “Fue [...] puro y sin *ornato*, porque se dedicó sólo a la imitación de la verdad y al relieve de las figuras”), es posible deducir que ser *ornato* implicaba ofrecer al espectador un *plus* significativo y de alguna manera arriesgado, al límite del exceso. El tercer adjetivo, *artificioso*, hoy en día dotado de una carga negativa, se refiere probablemente, en el texto de Landino, a una particular habilidad técnica que se concreta en la capacidad de *comporre* con *varietà* sus cuadros y frescos –es decir de dotarlos de una lógica estructural alejada de cualquier monotonía– y de *colorire* y dar *rilievo* a sus figuras –es decir de elegir y aplicar adecuadamente los pigmentos para reproducir los colores “comme nelle cose se dimostrano, chiari et uscuri secondo che i lumi li devariano” (“así como se muestran en las cosas, claros y oscuros según las luces los modifican”), de acuerdo con la impecable explicación dada por Piero della Francesca en el *Proemio* de su *De prospectiva pingendi* (1453). Finalmente, Landino hace referencia a una última cualidad de Lippi: la atención con la que reproduce los *ornamenti*, es decir, en este caso sí, los adornos o, más en general, los detalles, tanto reales como creados expresamente para una determinada escena.

Como ejemplo de lo dicho por Landino, es posible examinar rápidamente cuatro de las obras más célebres de Lippi, siguiendo la línea evolutiva de su estilo señalada por Jeffrey Ruda sobre la base de una decena de trabajos de datación segura: la llamada *Madonna col Bambino in trono* conocida como *Madonna di Tarquinia* (1437); la *Incoronazione della Vergine* conservada hoy en los Uffizi (1447); la *Madonna del Ceppo* del *Museo di Palazzo Pretorio* de Prato (1452-1453); el ciclo de frescos de la catedral de Spoleto (1466-1469). El examen de estos trabajos permitirá evidenciar el progresivo alejarse de Lippi de las herencias del siglo XIV y la consiguiente formación de un estilo

personal que constituirá uno de los ejemplos más significativos para los artistas del siglo XVI.

La *Madonna col Bambino in trono* es una pintura al temple sobre tabla de 114x65 cm. conservada en la *Galleria nazionale d'arte antica* de *Palazzo Barberini* en Roma. En el *cartiglio* puesto en la base del trono se puede leer la fecha en la que la obra fue terminada: A.D. MCCCCXXXVII. La tabla fue redescubierta en 1917 por el historiador del arte Pietro Toesca en la iglesia de *Santa Maria di Valverde* de Corneto (la actual Tarquinia), al norte de Roma, pueblo natal de Giovanni Vitelleschi, capitán del ejército de papa Eugenio IV y arzobispo de Florencia de 1435 a 1437, el cual la llevaría probablemente allí desde la capital toscana. En opinión del ya mencionado Ruda, es muy probable que la tabla fuera en origen un *tondo*, probablemente destinado a uso privado, cuya estructura espacial se proponía ofrecer al espectador el efecto de un espejo convexo. En algún momento de su centenaria vida, la tabla habría sido recortada. La decisión de insertar el trono de la madre de Dios en un dormitorio sencillo, con puerta y ventanas abiertas al exterior, refleja una clara influencia de la escuela sienesa y, en particular, de las pinturas de Ambrogio Lorenzetti que Lippi pudo estudiar durante su estancia de 1428-1429 en la ciudad toscana. Sin embargo, la obra llama la atención por su poderosa originalidad. Ni la Virgen ni el niño llevan aureola, con el fin de subrayar la humanidad de la escena. El impulso con el que el niño se agarra al cuello de la madre recuerda el de las figuras esculpidas por Donatello en la *Cantoria* de la catedral de Florencia en aquellos mismos años. El pie izquierdo del niño, apoyado en la extremidad anterior del reposabrazos izquierdo del trono, constituye el ángulo inferior derecho de un triángulo en cuyo vértice opuesto se encuentra un libro: por un lado, la Palabra hecha carne y, por el otro, la Palabra plasmada en el texto sagrado. Este detalle, junto con la fisicidad acentuada del niño y la escenificación en el interior de una habitación bañada por la luz del sol, ha llevado a la crítica a considerar el sexto versículo del Salmo 19 (18) como fuente de inspiración de todo el conjunto: *In sole posuit tabernaculum suum / et ipse tamquam sponsus procedens de thalamo suo / exultavit ut gigas ad currendam viam* (“Puso su tabernáculo en el sol / y al igual que un esposo que sale de su tálamo / exultante se lanzó como un gigante a la carrera”). De hecho, el Salmo 18 formaba parte del *nocturnus*

del *matutinus* del *Officium parvum Beatae Mariae Virginis* recitado a diario por los carmelitas. En concreto, en la imagen del tabernáculo penetrado por el sol y en la del esposo y del gigante, unos teólogos como Ambrosio o Agustín vieron sintetizados los misterios de la Encarnación, de las bodas entre Cristo y la Iglesia y de la doble naturaleza del Hijo. Según Ruda, además, la imagen del gigante sería del agrado de Vitelleschi, descrito por Pastor como un “político astuto y ambicioso [...] cruel y avaro”. Tanto la perspectiva como, sobre todo, el uso de los colores aplicados para crear un intenso juego de luces y sombras, parecen reflejar un conocimiento de la contemporánea pintura flamenca sobre el cual, sin embargo, no ha sido posible todavía arrojar una luz clara.

L'*Incoronazione della Vergine* (“Coronación de la Virgen), conocida también como *Coronazione Maringhi*, es una pintura al temple sobre tabla de 200x287 cm. que Lippi realizó a partir de 1439 en cumplimiento de la voluntad testamentaria de Messer Francesco d’Antonio Maringhi, procurador de la iglesia florentina de Sant’Ambrogio y canónigo de la de San Lorenzo fallecido en 1441. Por su trabajo, Lippi recibió 1.716 liras (poco más de 400 florines), cantidad ingente que los ejecutores testamentarios, entre los cuales se encontraba el escultor Lorenzo Ghiberti, terminaron de pagar el 9 de junio de 1447²⁸. La obra –a cuya realización colaboraron otros artistas, entre los cuales se encontraban el ya mencionado Fra’ Diamante, Piero di Lorenzo y Bartolomeo Corradini, conocido como Fra’ Carnevale– estuvo en el altar mayor de Sant’Ambrogio hasta 1585. Más tarde, ocupó diferentes lugares de la iglesia, hasta que, en 1810, fue robada, salvándose de esta forma del saqueo de las tropas napoleónicas. En 1813 fue recuperada en Florencia por el anticuario Angelo Volpini que la cedió a la Galería de la *Accademia*, de donde, en 1919, pasó a la Galería de los *Uffizi*. De esta tabla no se conservan hoy ni el marco ni la mayor parte de la *predela*, de la cual puede admirarse sólo un fragmento con un *Miracolo di Sant’Ambrogio* en la *Gemäldegalerie* de Berlín.

Francesco Maringhi murió el día de la Asunción, 15 de agosto, del año 1441: en este sentido, la elección del tema de la obra, ciertamente anterior a dicho acontecimiento, no habría podido ser más casualmente afortunada. De hecho, la pintura parece cargada

²⁸ ASF, *Fondo Diplomatico, Conventi soppressi*, 79, n. 155, 86r

de diferentes símbolos relacionados con el culto mariano y con la particular devoción al *Corpus Christi* existente en Sant’Ambrogio, iglesia en cuyo altar mayor se conserva todavía la sangre que, según las crónicas de la época, se formaría en el interior del cáliz usado en una misa celebrada el 30 de septiembre de 1230. Asimismo, al convento de las monjas benedictinas que dependía de Sant’Ambrogio estaban asociadas diversas cofradías, entre las cuales se encontraban la *Compagnia di Santa Maria della Neve*, propietaria de numerosas obras de arte, como la célebre *Madonna della Neve* pintada en 1517 por Andrea del Sarto y descrita por Vasari, y la *Compagnia del Santissimo Miracolo*, formada principalmente por mujeres laicas. La Asunción y la Coronación de la mujer en cuyo seno se encarnó el Salvador son imágenes perfectas del definitivo triunfo sobre la muerte. También la figura de San Juan, patrono de Florencia representado a la derecha de la composición con el rostro envuelto en una piel de camello como un Hércules clásico, se asocia al culto eucarístico: la cabeza del Bautista en el plato ofrecido a Herodes es figura de la hostia consagrada en la patena. Es bien conocida, además, la intensa devoción de Maringhi por San Juan, al cual el noble florentino se había encomendado con ocasión de una enfermedad grave. A la izquierda de la tabla aparecen San Ambrosio, dedicatario de la iglesia, y dos monjes arrodillados con hábito benedictino: si el mayor es probablemente San Antonio abad, el más joven, cuyos ojos miran directamente al espectador, sea tal vez el mismo Filippo Lippi. Entre los santos representados en la base de la tabla²⁹, “asociados todos al sufrimiento físico y a la redención” así como al misterio de la pasión de Cristo (Ruda), cabe destacar a San Lorenzo y San Eustaquio, cuya presencia se explica probablemente por ser Maringhi canónigo de la basílica de San Lorenzo y por ser Giovanni di Stagio (es decir “de Eustaquio”) Barducci no sólo miembro de la importante familia que daba nombre a la capilla próxima al altar mayor de la misma iglesia de Sant’Ambrogio sino también, en calidad de banquero, uno de los principales encargados del pago de los servicios artísticos de Lippi. Finalmente, la elección de Dios Padre como autor de la coronación en lugar del más tradicional Cristo responde tal vez al deseo de ratificar la

²⁹ De izquierda a derecha: Job, Martín, María Magdalena, Lorenzo, Eustaquio con sus dos hijos y su mujer Theophista.



Madonna col Bambino in trono (Madonna di Tarquinia)

provisional resolución de la controversia del *filioque* llevada a cabo por los padres conciliares reunidos en aquellos años en Florencia.

Una vez más, la escena, organizada de forma jerárquica desde el punto de vista de las figuras, se enmarca en una arquitectura cargada de naturalismo, sobre todo en las expresiones de los rostros de los personajes, con la excepción de las extraordinarias franjas oblicuas de color azul oscuro y claro que invaden el fondo de las lunetas laterales para representar el cielo eterno. La crítica ha señalado la luminosidad y la brillantez de los pigmentos empleados, así como la maestría con la que Lippi modula las luces en las diferentes superficies de la tabla. La obra cosechó un éxito inmediato y, según Vasari, tuvo como consecuencia importante el hecho de que Lippi llegase a ser “molto grato [...] a Cosimo de’ Medici, che per questa cagione divenne suo amicissimo” (“muy apreciado [...] por Cosimo de’ Medici, el cual, por esta razón, se hizo su gran amigo”).

La primera obra realizada por Lippi en Prato fue la *Madonna col Bambino in trono e santi* (“Virgen con el Niño en trono y santos”), más conocida como *Madonna del Ceppo*, una pintura al temple y oro sobre tabla de 187x120 cm conservada en el *Museo di Palazzo Pretorio* de Prato. Para su trabajo, que incluía un tabernáculo hoy perdido, Lippi cobró 85 florines el 28 de mayo de 1453. Financiadores de la tabla fueron los así llamados *buonomini* (literalmente, “hombres buenos”) responsables de las actividades de la *Compagnia del Ceppo Nuovo*, organización asistencial y caritativa fundada en 1401 por Francesco di Marco Datini. El nombre de la compañía hacía referencia al hecho de que las limosnas se recogían en una caja de madera en forma de cepo. La sede de la institución, destinada a unirse en 1545 con la más antigua *Compagnia del Ceppo Vecchio*, fundada en 1282 por *Messer* Monte di Turigno Pugliesi, se encontraba en la casa de la familia Datini, en cuyo patio la *Madonna con Bambino* de Lippi pudo admirarse hasta 1858, cuando fue donada al Ayuntamiento de la ciudad toscana.

Según el testimonio de Vasari, el personaje vestido de rojo, visible en la parte inferior izquierda de la composición, sería el mismo Francesco Datini. A juicio de la crítica, los cuatro personajes arrodillados, representados en escala menor con respecto a Datini, serían los mencionados *buonomini*: Andrea di Giovanni Bertelli, Filippo Manassei, Pietro Pugliesi e Iacopo degli Obizi. A pesar de este último detalle, derivado



Incoronazione della Vergine (Coronazione Maringhi)

directamente de la praxis figurativa medieval, la obra, mal conservada debido a su larga exposición al aire libre, muestra una clara evolución en la pintura de Lippi, evolución cuya característica más evidente reside en el esmero con el cual el artista traza las líneas de contorno, sobre todo en el rostro de la virgen y en las figuras de los santos representados a los lados del trono: San Esteban –con la cabeza coronada por las piedras del martirio y con la bandera blanca con cruz roja símbolo de la resurrección– y San Juan Bautista –con sus atributos habituales: la piel de camello, la cruz de caña y un *cartiglio* en el cual se lee “ECCE ANGN[us Dei]” (“He aquí el cordero de Dios”). Estos mismos santos serán protagonistas de las ya mencionadas *Storie di Santo Stefano e di San Giovanni Battista* pintadas por Lippi y sus ayudantes en la catedral de Prato, entre cuyas funciones se encontraba la de baptisterio de la ciudad. La organización asimétrica confiere a la composición un movimiento realmente notable, movimiento que debió de ser todavía más evidente cuando los colores conservaban todavía su fuerza, pudiendo así destacar sobre el fondo resplandeciente de oro.

La última aventura pictórica de Lippi fue el ya mencionado ciclo de frescos con las *Storie della Vergine* (“Historias de la Virgen”) en el ábside de la Catedral de Spoleto, ciudad situada al norte de Roma, en los territorios del estado de la iglesia. Fue el cardenal Berardo Eroli, antiguo obispo de Spoleto y personaje importante de la corte pontificia, quien eligió a Lippi para la realización de la obra. La *Opera del Duomo*, organización encargada de supervisar y financiar los trabajos, compensó a Lippi con 511 ducados, a Fra’ Diamante con 137 y a Filippino con 48. Examinar cada una de las diferentes escenas representadas en el ciclo, extremadamente dañado por el paso del tiempo, rebasaría sin duda los límites de la presente introducción. Será preciso limitarse a una imagen, elegida casi al azar: la de la Virgen en la escena de la Anunciación. Una vez más, llama la atención la evidencia de las líneas de contorno que, junto con las que atraviesan toda la composición, conforman un admirable soporte estructural y expresivo. La gestualidad de la Virgen responde a diferentes exigencias de las que los pintores y el público del XV eran conscientes. El ya mencionado Baxandall ha estudiado las relaciones entre las detalladas imágenes interiores que el hombre del *Quattrocento* estaba acostumbrado a construirse al fin de poder meditar con mayor



Madonna col Bambino in trono (Madonna del Ceppo)

profundidad sobre los misterios cristianos y las imágenes exteriores mediante las cuales los artistas contemporáneos “aportaban una base –firme, concreta y muy evocativa en sus tipologías de personas– sobre la cual el espectador piadoso podía imponer su detalle personal, más particular pero menos estructurado que lo que el pintor le ofrecía”. Dichas imágenes exteriores usadas por los artistas guardaban estrecha relación con las empleadas por los predicadores populares en sus sermones, siendo los unos y los otros instrumentos privilegiados al servicio de la iglesia. En este sentido, para comprender mejor la imagen pintada por Lippi, es útil recordar un ejemplo citado por Baxandall: el del célebre predicador franciscano Roberto Caracciolo de Lecce, el cual, en su *Specchio della fede* (“Espejo de la fe”)³⁰, distingue en el episodio de la Anunciación tres misterios principales: *angelica missione*, *angelica salutatione* y *angelica confabulatione* (“misión angélica, saludo angélico y coloquio angélico”). A propósito del tercer misterio, Caracciolo, sobre la base de Lucas 1, 26-38, atribuye a la Virgen *cinque laudabile conditione* (“cinco loables condiciones”): *conturbatione*, *cogitatione*, *interrogatione*, *humiliatione* y *meritatione* (“turbación, reflexión, interrogación, humillación y mérito”). Cada uno de estos diferentes estados de ánimo, que Caracciolo considera etapas sucesivas de la reacción de la Virgen ante el mensaje del ángel, parece presente en esta *Annunciazione* de Lippi, última de una serie en la cual cabe destacar la espléndida *Annunciazione Martelli* realizada más de treinta años antes para la florentina Basílica de San Lorenzo: el retraerse instintivo y casi asustado del cuerpo de la protagonista (*conturbatione*); el cruce de sus manos sobre el pecho, como para preguntar y negar al mismo tiempo la posibilidad de ser ella el blanco del rayo divino que entra por la ventana (*cogitatione* e *interrogatione*); su mirada dirigida al mismo punto del umbral al que se dirige la mirada del mensajero arrodillado, temerosos ambos de levantar sus ojos hacia el rostro de un ser percibido como superior (*humiliatione*); la imperceptible sonrisa que parece indicar el cumplimiento inmediato de la palabra del ángel (*meritatione*). Todo contribuye a la magia de la imagen.

³⁰ Cf. CARACCILOLO, Roberto, *Specchio della fede*, Venecia, *Zoanne di Lorenzo da Bergamo*, 1495, ff. CXLIX-CLIIr. (*Sermo quadragesimo della annuntiatione de la virgine Maria*).

¿Qué más decir? Bastará comparar con ésta de Spoleto la *Annunciazione* realizada por Filippino Lippi en 1482 para el *Palazzo Comunale* de San Gimignano y la deslumbrante *Annunciazione del Cestello* pintada por Botticelli en 1489/1490 para la basílica florentina de San Lorenzo para comprender el alcance del magisterio de Filippo Lippi en su época y también en el siglo siguiente.



Storie della Vergine – Annunciazione (detalle)