

Gesichter der Renaissance. Meisterwerke Italienischer Portrait-Kunst / The Renaissance Portrait from Donatello to Bellini

Bode-Museum, Berlín /
The Metropolitan
Museum of Art,
Nueva York.
25 de agosto – 20 de
noviembre de 2011 /
21 de diciembre de 2011
– 18 de marzo de 2012
Comisarios: Keith
Christiansen y Stefan
Weppelmann



ROSA M. CREIXELL Y ELOI DE TERA¹

El jueves 25 de agosto de 2011 el Bode-Museum² de Berlín inauguraba una amplia exposición sobre el género del retrato en el Renacimiento titulada *Gesichter der Renaissance*. Cuatro meses más tarde, el 21 de diciembre, la exhibición era inaugurada en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York³ bajo el título de *The Renaissance Portrait from Dona-*

1. Este trabajo ha sido realizado dentro del marco del proyecto de investigación ACAF/ART III «Análisis crítico y fuentes de las cartografías del entorno visual y monumental del área mediterránea en época moderna» (HAR2012-32680), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.

2. Si bien el equipo de la exposición pertenece a la Gemäldegalerie de Berlín, este eligió como sede de la exposición el Bode-Museum y no fue una elección casual. Los museos estatales berlineses tienen muchos espacios para este tipo de exposiciones de gran formato, pero se eligió el legendario espacio del antiguo Kaiser-Friedrich-Museum recién inaugurado el 18 de octubre de 2006 con el nuevo nombre, homenaje a su más importante director, Wilhelm von Bode. Originariamente, el antiguo Kaiser-Friedrich-Museum según la concepción expositiva de Bode combinaba la colección berlinesa de esculturas, pinturas y muebles en el edificio. La nueva presentación actual dejó atrás el antiguo modelo, a pesar de respetarlo en algunos pocos casos. Con la inauguración del Bode-Museum, la ciudad de Berlín conseguía parte del sueño de volver a reunir sus colecciones en la llamada Museums Insel, concebida por el emperador Federico III de Prusia y semidestruida en la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, en este proceso queda aún un huérfano, la colección de pinturas, la Gemäldegalerie, hoy situada en un edificio inaugurado en 1998 en el llamado Kulturforum. Aun así, con esta exposición el equipo de la Gemäldegalerie conseguía hacer llegar a la Museums Insel y a su sede originaria, el actual Bode-Museum, su reivindicación continua de poder volver a la Isla de los Museos.

3. A lo largo de 2011 el Metropolitan Museum of Art de Nueva York ha presentado cuatro exposiciones centradas en el estudio del Renacimiento italiano. La primera del año, inaugurada el 15 de enero, estuvo dedicada a la figura de Filippo Lippi, bajo el título *A Renaissance Masterpiece Revealed: Filippino Lippi's Madonna and Child*. El 27 de septiembre abría una nueva exposición dedicada a la obra de Piero di Giovanni Buonacorsi, conocido como Perino del Vaga: *Perino del Vaga in New York Collections*. Siguió en el mes de noviembre la exposición *Renaissance Venice 1400-1515: Paintings and drawings from the museum's collections*, y, finalmente, el 21 de diciembre se abrieron las puertas de la exposición a la que está dedicada esta reseña.

tello to Bellini, siguiendo la política de alianzas establecidas en la actualidad por las grandes pinacotecas internacionales con el objetivo de rentabilizar los esfuerzos que supone la producción de una exposición de estas características.

Después de seis años de trabajo de los equipos de los museos estatales berlineses y del museo norteamericano, se presentaba al público una nueva *Blockbuster Exhibition*. *Blockbuster Exhibition* o *Blockbuster-Ausstellung*, en alemán, es un término utilizado para calificar las magnas exposiciones concebidas para atraer a una gran cantidad de público y que habitualmente suponen para los museos, al contrario de otras exposiciones, un pingüe negocio económico. Al respecto cabe remarcar que la exposición *Gesichter der Renaissance* en Berlín recibió un total de 250.000 visitantes.⁴ La última *Blockbuster-Ausstellung* donde colaboraron las dos instituciones había tenido lugar el año 2007 en la Neue Nationalgalerie de Berlín, con el título *Französischer Meisterwerke aus dem Metropolitan Museum of Art, New York*.⁵ Fue una de las exposiciones más concurridas que se recuerdan en la capital alemana.

El concepto original de la presente exposición empezó a formarse a partir del momento en que Stefan Weppelmann⁶ entró a trabajar en la Gemäldegalerie de Berlín, recién terminada su experiencia como *fellow* del Metropolitan.⁷ Momento en el que propuso a Keith Christiansen,⁸

4. A diferencia de Berlín, el posible recuento de visitantes en la sede norteamericana es más complicado, puesto que un único billete da acceso tanto al museo como a las exposiciones temporales, dificultando la obtención de estos datos.

5. SCHNEIDER, A.; DAEMGEN, A.; TINTEROW, G., *Französische Meisterwerke des 19. Jahrhunderts: aus dem Metropolitan Museum of Art, New York*, cat. exp., 1 de junio – 7 de octubre de 2007, Neue Nationalgalerie, Berlín. Berlín: Nicolaische Verlagsbuchhandlung, 2007.

6. Stefan Weppelmann, nacido en 1970, presentó en 2002 su tesis doctoral sobre Spinello Aretino en la Wilhelms-Universität de Münster, publicada en alemán en 2003 por la editorial florentina Edifir y en italiano en 2011 por Polistampa. Fue becario de la Fondazione Roberto Longhi y Annette Kade Art History Fellow del Metropolitan Museum de Nueva York. Hoy es conservador de la colección de pintura italiana y española del Trecento y el primer Renacimiento de la Gemäldegalerie de Berlín. Ha comisariado relevantes exposiciones para el mismo museo como: *Geschichten auf Gold: Bilderzählungen in der frühen italienischen Malerei* (2005-2006) o «*Fantasie und Handwerk*». *Cennino Cennini und die Tradition der toskanischen Malerei von Giotto bis Lorenzo Monaco* (2008).

7. «*Bevor ich nach Berlin kam, war ich Fellow am Metropolitan Museum in New York. Die dortige Sammlung war mir vertraut, sodass in Berlin recht bald der Gedanke reifte, eine Ausstellung zur Porträtkunst der Renaissance zu machen. Deren Kern sollten die Bestände der Staatlichen Museen und des Metropolitan Museums sein. Das war vor etwa sechs Jahren. Zum Glück hat mein Kollege in New York, Keith Christiansen, diesen Gedanken enthusiastisch aufgenommen. Gemeinsam haben wir, aus den eigenen Sammlungen heraus, die Idee weiterentwickelt und uns auch um die Leihgaben bemüht. So entstand eine große Schau mit über 150 Exponaten*», fragmento de la entrevista a Stefan Weppelmann en *Tip Berlin. Das Berlin Magazine*, 18, 2011, pág. 54.

8. Keith Christiansen leyó en 1977 su tesis doctoral sobre Gentile da Fabriano en la Universidad de Harvard, tesis que fue publicada por Cornell University Press en 1982. Actualmente es John-Pope-Hennessy Chairman del Departamento de Pintura Europea del Metropolitan Museum de Nueva York, institución en la que trabaja desde hace treinta y tres años. Durante esta larga carrera ha coordinado y colaborado en gran cantidad de exposiciones, entre las que destacan: *The Age of Caravaggio* (1985), *The Age of Correggio and the Carracci* (1986-

quien había guiado su experiencia norteamericana, que se uniera al proyecto.

El título de la exposición en Berlín es una primera declaración de intenciones por parte de los organizadores. Han sido varias las exposiciones que se han organizado en los últimos decenios sobre el retrato en el Renacimiento y prácticamente todas han usado el término *retrato* o *portrait*, una expresión que describe el sentido de descripción de la realidad en la efigie pintada, esculpida o dibujada que se exhibe. Así sucede con el título escogido para la muestra presentada en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York. En cambio en la exposición que se pudo admirar en Berlín se escogió el término *Face* (ya usado en la exposición que se celebró en el año 2008 en la National Gallery de Londres bajo el título *Renaissance Faces. Van Eyck to Titian*),⁹ en alemán *Gesicht*, es decir, rostro o cara, aunque lo común sería haber usado la palabra alemana *Porträt*. Dicha elección no es casual y describe el principal sentido de la exposición, que es acercar al público visitante a la época del Renacimiento a través de sus principales rostros,¹⁰ un título elegido para atraer la atención del público y que enfatiza el carácter de *Blockbuster-Ausstellung*.

Opuestamente, para la exposición de Nueva York se prefirió el uso del término *portrait*, un término más histórico, que remite directamente al concepto artístico de retrato como representación figurada de una persona. *The Renaissance Portrait from Donatello to Bellini* es un título que remite a los inicios de la historiografía del retrato renacentista, cuando John Pope-Hennessy publicó, en 1966, su *The Portrait in the Renaissance*.¹¹ Además se insiere en la política de comunicación de la institución norteamericana, que siempre escoge enunciados que acoten de forma muy clara la cronología y el ámbito que van a tratar.

Desde que Pope-Hennessy publicó su libro sobre el retrato en el Renacimiento se han celebrado distintas exposiciones de retratos dedicadas a esta época. Cabe destacar sobre todo la exposición organizada en el Museo del Prado de Madrid en 2008 bajo el título *El retrato del Renacimiento*

to¹² y presentada el mismo año pero con distinto formato en la National Gallery de Londres con el título *Renaissance Faces. Van Eyck to Titian*. La concepción inicial de Pope-Hennessy, que estudiaba la evolución del retrato –ya sea una pintura, una escultura, una medalla o un dibujo– entre los siglos xv y xvi, a la vez que establecía diferentes tipologías de retrato, fue la base sobre la que se sustentaron las exposiciones de Madrid y Londres.

Tanto en la exposición alemana como en la norteamericana, uno de los objetivos fundamentales era mostrar el papel relevante del ámbito artístico de las repúblicas florentina y veneciana en el nacimiento del género del retrato renacentista. Se descarta, en principio, en ambos casos un planteamiento expositivo regido por la evolución estilística en la historia del retrato, por su historia o sus variantes tipológicas durante el Renacimiento. En cambio se apuesta por un discurso centrado en tres grandes ejes geográficos de producción artística del siglo xv en la península Itálica: Florencia, las pequeñas cortes humanistas italianas (Ferrara, Mantua, Milán, Bolonia, Rímmini, Urbino y Nápoles) y la República Veneciana. Exceptuando un pequeño apunte a la incidencia de los maestros nórdicos en el retrato. Por otra parte, a las ocho salas que componían el recorrido, en Berlín, debe añadirse una novena que durante los primeros meses albergó de forma excepcional la *Dama del armiño*¹³ de Leonardo antes de formar parte de la exposición dedicada al pintor italiano en Londres.¹⁴

Aunque las dos exposiciones se articulaban a partir de ocho ámbitos expositivos –si no contamos la sala donde se mostraba a modo de icono la obra de Leonardo da Vinci en el caso alemán–, se debe advertir que la estructuración temática difería puntualmente en las dos sedes. El Metropolitan Museum of Art articuló un recorrido temático que se iniciaba con una contextualización de los orígenes del retrato (1425-1440), continuaba con el retrato femenino, el retrato al servicio de la casa Medici, seguía con el retrato masculino en Florencia, una panorámica de la importancia del retrato en las cortes italianas entre las décadas de 1430 y 1510, y finalmente se cerraba con el último ámbito dedicado al retrato en la corte veneciana y el Véneto. Así, si bien las dos sedes de la exposición compartían un primer ámbito de contextualización, del segundo en adelante el público iba adentrándose en el conocimiento del retrato a partir de los distintos estados italianos. En las salas berlinesas los ámbitos respondían más fielmente a un recorrido geográfico. Allí, en el segundo ámbito se trataba el retrato en Florencia durante la segunda mitad del siglo xv; en el siguiente, el retrato al servicio de la corte medicea, mientras el cuarto y el quinto estaban dedicados a las cortes de Ferrara, Mantua, Bolonia y Milán. Seguía el sexto ámbito dedicado a Ur-

1987), *Painting in Renaissance Siena: 1420-1500* (1988-1989), *Andrea Mantegna* (1992), *Jusepe de Ribera* (1992), *Giambattista Tiepolo* (1996-1997), *Orazio and Artemisia Gentileschi* (2001-2002), *El Greco* (2003-2004), *From Filippo Lippi to Piero della Francesca: Fra Carnevale and the Making of a Renaissance Master* (2005), *Poussin and Nature* (2008) y *Michelangelo's First Painting* (2009).

9. CAMPBELL, L.; FALOMIR, M., *Renaissance Faces. Van Eyck to Titian*, cat. exp., 15 de octubre de 2008 – 18 de enero de 2009, National Gallery, Londres. Londres: National Gallery Company, 2008.

10. Durante la inauguración de la exposición en Berlín, Keith Christiansen, atendiendo a una entrevista, comentó lo siguiente: «[the fifteenth century] is the first age of Portraits. The first moment when we actually we can put faces to the names of historical people». Véase http://www.youtube.com/watch?v=K1hr2a78_SQ (minutos 1:48 a 1:57).

11. Fruto de largos años de estudio del género del retrato renacentista, en 1963 John Pope-Hennessy participó con este tema en las «A.W. Mellon Lectures in the Fine Arts» que organiza desde 1952 la National Gallery of Art de Washington. Tres años más tarde se publicó de forma escrita en un libro que aún hoy es de referencia para el estudio de la historia del retrato renacentista. POPE-HENNESSY, J., *The Portrait in the Renaissance*. Londres: Phaidon, 1966 (*El retrato en el Renacimiento*. Madrid: Akal/Universitaria, 1985).

12. FALOMIR, M., *El retrato del Renacimiento*, cat. exp., 3 de junio – 7 de septiembre de 2008, Museo Nacional del Prado, Madrid. Madrid: El Viso, 2008.

13. Leonardo da Vinci, *Retrato de Cecilia Gallerani o Dama del armiño*, 1489-1490, óleo y témpera sobre tabla, 54,8 × 40,3 cm. Czartoryski Museum, Cracovia.

14. SYSON, L.; KEITH, L., *Leonardo da Vinci. Painter at the Court of Milan*, cat. exp., 9 de noviembre de 2011 – 5 de febrero de 2012, National Gallery, Londres. Londres: Yale University Press, 2011.

bino, Rímíni y Nápoles. Finalmente la exposición en Berlín se cerraba con la sala dedicada a Venecia y la dedicada al retrato de Cecilia Gallerani de Leonardo.

Se mostraba una selección de más de 170 piezas que conforman un conjunto de pinturas, esculturas, joyas, medallas, dibujos y un incunable iluminado en el caso norteamericano. Todas las obras son de una extraordinaria calidad técnica y artística que complica la labor de destacar contundentemente una obra por encima de otra. Pero en primer lugar cabe indicar que las dos sedes expositivas no tuvieron las mismas obras, sin tener en cuenta el caso de Leonardo. Si bien existía un corpus de obras principales que fueron expuestas en los dos museos, cada sede priorizó mostrar piezas procedentes de sus fondos además de escoger préstamos de distintos museos en función de los matices discursivos planteados en cada caso. Principalmente, Berlín reforzó con algunas obras que no serían visibles en América las primeras salas dedicadas a Florencia, que constituían el principal eje de la exposición alemana. Mientras que el Metropolitan Museum de Nueva York reforzó sobre todo el ámbito dedicado a Venecia y también la parte dedicada a las cortes italianas.

Uno de los casos más significativos se produjo alrededor de una de las figuras más imprescindibles para la historia del retrato renacentista, la figura de Rafael de Urbino. El público berlinés pudo admirar el retrato de un hombre¹⁵ de la Galleria degli Uffizi, mientras que en el Metropolitan la obra del artista no estaba representada. Por otra parte, como se ha dicho, el museo berlinés reforzó los ámbitos dedicados al retrato florentino. En este sentido, la exposición de Berlín contó con una obra de gran valor que en Nueva York no se presentaría, el retrato de una dama¹⁶ de Antonio y Piero del Pollaiuolo, procedente del Museo Poldi Pezzoli de Milán. Este préstamo se explica por el interés de los museos estatales de Berlín en destacar en el recorrido los retratos más relevantes de su patrimonio, complementándolos con algunos procedentes de otras instituciones y enriqueciendo así la lectura. De este modo, el retrato procedente de Milán podía admirarse por primera vez junto a las otras dos versiones existentes de la obra y pertenecientes a la propia Gemäldegalerie¹⁷ y al Metropolitan Museum of Art de Nueva York.¹⁸ Tres obras que destacan por la calidad y delicadeza de la representación de los brocados y el peinado.

Otro caso significativo de esta política, compartido en las dos exposiciones, era el formado por los dos bustos de

Filippo Strozzi realizados en mármol¹⁹ y terracota²⁰ por Benedetto da Maiano, así como la medalla²¹ realizada en el taller de Niccolò Fiorentino. Las tres esculturas se vieron acompañadas solo en Berlín por un invitado de gran valor procedente del Museo del Bargello de Florencia, el busto de Niccolò da Uzzano;²² también acompañado por el *Niño sonriente*²³ de Desiderio da Settignano.

Berlín llenó las dos salas dedicadas a Florencia con dibujos procedentes del Kupferstichkabinett de sus propios museos, y con cuatro pinturas relevantes como son el retrato de un joven²⁴ de Raffaellino dal Garbo, el retrato de un hombre²⁵ de Luca Signorelli y los dos retratos *en pendant*²⁶ de Davide Ghirlandaio, todas obras que no se vieron en Nueva York.

Por último, tanto en Berlín como en Nueva York, en la sala dedicada al retrato al servicio de la casa Medici, se reunieron las distintas versiones realizadas por Botticelli de la imagen de Giuliano de' Medici, las cuales ahora se conservan en la Accademia Carrara de Bérgamo,²⁷ en la National Gallery de Washington²⁸ y la Gemäldegalerie de Berlín.²⁹ Tres retratos que además se complementaban con el espléndido busto en terracota de Giuliano de' Medici³⁰ de Andrea del Verrochio y con la doble medalla de Lorenzo y Giuliano de' Medici³¹ realizada por Bertoldo di Giovanni

19. Benedetto da Maiano, *Retrato de Filippo Strozzi*, 1475, mármol, 51,8 cm. Musée du Louvre, París.

20. Benedetto da Maiano, *Retrato de Filippo Strozzi*, 1475, terracota, 44,5 cm. Bode-Museum, Staatliche Museen, Berlín.

21. Taller de Niccolò Fiorentino, medalla de Filippo Strozzi, 1489, aleación de cobre, ø 8,8 cm. National Gallery of Art, Washington, Samuel H. Kress Collection.

22. Taller de Desiderio da Settignano, *Retrato de Niccolò da Uzzano*, c. 1450-55, terracota pintada, 46 × 44 cm. Museo Nazionale del Bargello, Florencia.

23. Desiderio da Settignano, *Niño sonriente*, c. 1460-1464, mármol, 33 cm. Kunstkammer, Kunsthistorisches Museum, Viena.

24. Raffaellino dal Garbo, *Retrato de un joven*, c. 1495, ténpera sobre tabla, 42 × 31,5 cm. Gemäldegalerie, Staatliche Museen, Berlín. Presente solo en Berlín.

25. Luca Signorelli, *Retrato de un hombre (Pandolfo Petrucci?)*, c. 1510, ténpera sobre tabla, 50 × 32 cm. Gemäldegalerie, Staatliche Museen, Berlín. Presente solo en Berlín.

26. Davide Ghirlandaio, *Retrato de un joven*, c. 1490, ténpera sobre tabla, 44,6 × 34,4 cm. Gemäldegalerie, Staatliche Museen, Berlín. Presente solo en Berlín. Davide Ghirlandaio: *Retrato de una joven*, c. 1490, ténpera sobre tabla, 44,6 × 34,4 cm. Gemäldegalerie, Staatliche Museen, Berlín. Presente solo en Berlín.

27. Sandro Botticelli, *Retrato de Giuliano de' Medici*, c. 1478, ténpera sobre tabla, 59,5 × 39,3 cm. Accademia Carrara, Bérgamo.

28. Sandro Botticelli, *Retrato de Giuliano de' Medici*, c. 1478, ténpera sobre tabla, 75,5 × 52,5 cm. National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection, Washington.

29. Sandro Botticelli, *Retrato de Giuliano de' Medici*, c. 1478, ténpera sobre tabla, 56,8 × 38,5 cm. Gemäldegalerie, Staatliche Museen, Berlín. Presente solo en Berlín.

30. Andrea del Verrochio, *Retrato de Giuliano de' Medici*, c. 1475, terracota, 61 cm. National Gallery of Art, Andrew W. Mellon Collection, Washington. El busto de terracota de Washington fue la única obra escultórica de tal dimensión que cruzó el océano Atlántico para la exposición, algo que sorprende teniendo en cuenta la fragilidad del material y hace reflexionar sobre la necesidad de tal viaje.

31. Bertoldo di Giovanni, medalla de Lorenzo y Giuliano de' Medici, 1478, bronce, ø 6,4 cm. Münzkabinett, Staatliche Museen, Berlín.

15. Rafael, *Retrato de un hombre*, c. 1504, 51 × 37 cm, óleo sobre tabla, Galleria degli Uffizi, Florencia. Expuesto solo en Berlín.

16. Antonio y Piero del Pollaiuolo, *Retrato de una dama*, c. 1460-1465, ténpera (?) y óleo sobre tabla, 47,6 × 43,5 cm. Museo Poldi Pezzoli, Milán. Es significativo el préstamo realizado por el Museo Poldi Pezzoli de Milán, ya que dicha obra es uno de sus principales reclamos museísticos.

17. Antonio y Piero del Pollaiuolo, *Retrato de una dama*, c. 1460-1465, óleo y ténpera sobre tabla, 52,5 × 36,5 cm. Gemäldegalerie, Staatliche Museen, Berlín.

18. Antonio y Piero del Pollaiuolo, *Retrato de una dama*, c. 1470-1475, tempera (?) y óleo sobre tabla, 48,9 × 32,2 cm. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

para recordar la *Congiura dei Pazzi*.³² Pero en Nueva York esta sala se veía complementada con el retrato de Galeazzo Maria Sforza,³³ duque de Milán, de Piero del Pollaiuolo. Una presencia que se explica por el hecho histórico de que esta obra colgaba junto a un retrato del duque de Urbino, Federico da Montefeltro, de autor desconocido, en la Cámara grande terrena o Cámara di Lorenzo en el Palacio Medici de Via Larga de Florencia a la muerte del Magnífico en 1492.³⁴

Del mismo modo que Berlín había reforzado las primeras salas, Nueva York añadió algunas obras en las salas dedicadas a las cortes italianas. Así, por ejemplo, ante la medalla de Alfonso el Magnánimo³⁵ el público norteamericano pudo comprender mejor el proceso artístico de Pisanello porque, junto a esta, se encontraba el dibujo preparatorio del mismo autor.³⁶ Un ámbito en el que en Nueva York se pudieron admirar también el retrato de un hombre joven³⁷ de Antonio da Crevalcore y el busto de Guillaume d'Estoville³⁸ de Mino da Fiesole. En el caso de Berlín, en cambio, el ámbito dedicado a las cortes solo presentó una obra que no se veía en Nueva York, el retrato de un joven³⁹ del círculo del Pintoricchio. Este bellissimo retrato, que fue uno de los principales reclamos de la exposición berlinesa, de impecable factura umbra, sobre todo el paisaje, que en las pinceladas verdes y carmesíes del rostro denota la técnica de Pintoricchio, se presentaba en la muestra como posible obra de Andrea d'Assisi, llamado L'Ingegno. A pesar de

que en su museo de origen, la Gemäldegalerie Alte Meister de Dresde, se presenta como obra de Pintoricchio, en la presente muestra se escogió esta atribución siguiendo algunas de las últimas publicaciones a pesar de que es difícil desligar esta obra de la personalidad artística de Pintoricchio, hecho que también asevera Stefan Weppelmann en la ficha del catálogo.

En los planteamientos del Metropolitan Museum of Art, prevaleció una jerarquización de lectura, en cuanto a la necesidad de permitir al público neófito descubrir e identificar en cada sala una obra maestra del arte, y al más especializado pararse en otras, menos conocidas, pero de gran valor simbólico y documental para el tema que se proponía. Sin ánimo de hacer una lista exhaustiva, no podemos dejar de obviar algunas de estas piezas, como los dos retratos de Simonetta Vespucci,⁴⁰ amor platónico de Giuliano de' Medici,⁴¹ pintados por Sandro Botticelli y que destacan por su idealización de la belleza femenina. Pero donde todo el mundo se detenía era sin duda en el retrato de un anciano con niño⁴² de Domenico Ghirlandaio, celebrando la ternura de la mirada del abuelo por la estima al nieto.

Destacó en el proyecto por su contenido científico, como se ha dicho, el espacio dedicado a la familia Medici. Allí el espectador no detenía su vista en el diminuto retrato a pluma de Lorenzo de' Medici,⁴³ surgido de la mano de Leonardo, o en el busto en relieve de Cosimo de' Medici,⁴⁴ del taller de Antonio Rossellino, sino que lo hacía en la máscara mortuoria de Lorenzo el Magnífico.⁴⁵ Una obra muy probable-

32. La *Congiura dei Pazzi* fue una conspiración que tenía como objetivo el asesinato de Lorenzo de' Medici y su hermano Giuliano para conseguir el poder de la República Florentina. La conspiración fue tramada por algunas familias florentinas, principalmente la familia Pazzi, con Francesco de Pazzi a la cabeza, Girolamo Riario y Francesco Salviati. El atentado tuvo lugar el domingo de Pascua, 26 de abril, de 1478 durante el oficio celebrado en la catedral de Florencia. Murió Giuliano y Lorenzo consiguió salvarse reprimiendo posteriormente la revuelta y castigando a sus principales instigadores. La medalla de Bertoldo conmemora el suceso a la vez que ensalza el poder de los Medici. En 2004 el historiador Marcello Simonetta descubrió la participación de Federico da Montefeltro como instigador de la conspiración. Véase FERRICCI, M., *The Montefeltro Conspiracy: A Renaissance Mystery Decoded*. Nueva York: Doubleday, 2008.

33. Piero del Pollaiuolo, *Retrato de Galeazzo Maria Sforza*, 1471, óleo (?) sobre tabla, 65 × 42 cm. Galleria degli Uffizi, Florencia. Presente solo en Nueva York.

34. «Uno quadro dipintovi la testa del Duca d'Urbino con cornice intorno, f. 10 / Uno quadro dipintovi la testa del Duca Ghaleazo di mano di Piero del Pallaiuolo, f. 10», en SPALLANZANI, M.; VÉRTOLA, G., *Libro d'Inventario dei beni di Lorenzo il Magnifico*. Florencia: SPES, 1992, págs. 118-120.

35. Pisanello, medalla de Alfonso el Magnánimo, 1449, bronce dorado, ø 11 cm. Colección Dr. Stephen K. y Janie Woo Scher, Nueva York.

36. Pisanello, *Retrato de Alfonso el Magnánimo*, 1448, pluma y tinta marrón con trazos de creta negra sobre papel, 29,1 × 19,8 cm. Département des Arts Graphiques, Musée du Louvre, París. Presente solo en Nueva York.

37. Antonio da Crevalcore, *Retrato de un hombre joven*, c. 1475-1480, témpera sobre tabla, 51 × 47 cm. Museo Correr, Fondazione Musei Civici, Venecia. Presente solo en Nueva York.

38. Mino da Fiesole, *Retrato de Guillaume d'Estoville*, c. 1460-1464, mármol, 35,9 cm. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

39. Andrea d'Assisi, llamado L'Ingegno (?), *Retrato de un joven*, c. 1495-1500, óleo y témpera sobre tabla, 50 × 35,5 cm. Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen, Dresde. Presente solo en Berlín.

40. Sandro Botticelli, *Retrato de Simonetta Vespucci*, c. 1475-1480, témpera sobre tabla, 47,5 × 35 cm. Gemäldegalerie, Staatliche Museen, Berlín. Sandro Botticelli: *Retrato de Simonetta Vespucci*, c. 1475-1480, témpera sobre tabla, 81,8 × 54 cm. Städel Museum, Frankfurt.

41. Simonetta Cattaneo Vespucci se casó a los dieciséis años en Florencia con Marco Vespucci. La fama de su belleza inigualable creció continuamente en la ciudad medicea hasta el punto de que en 1475 Lorenzo y Giuliano de' Medici organizaron un torneo o *giostra* en la Piazza Santa Croce. Giuliano participó en la *giostra* con un estandarte donde aparecía Simonetta encarnando a Palas Atenea -acompañada de la frase *La Sans Pareille*- y que según la tradición había pintado Botticelli. Giuliano ganó el torneo y Simonetta fue proclamada la mujer más bella de Florencia, con lo que ciertas teorías han intentado demostrar que el amor platónico de Giuliano y Simonetta fue más allá, algo que no es posible certificar científicamente. Lo que es un hecho es que la *giostra* quedó grabada en la retina de los florentinos porque Angelo Poliziano compuso sus famosas *Stanze per la giostra* que celebran el amor de Giuliano por Simonetta, así como hizo el propio Lorenzo de' Medici en sus *Selve d'amore*. Por este motivo, los dos retratos de Botticelli en Berlín se expusieron en la sala dedicada a los Medici, al contrario que en Nueva York, que se exhibieron en el ámbito dedicado al retrato femenino. Véase KÖRNER, H., «Simonetta Vespucci: Konstruktion, Dekonstruktion und Rekonstruktion eines Mythos», en SCHUMACHER, A., *Botticelli: Bildnis, Mythos, Andacht*, cat. exp., 13 de noviembre de 2009 - 28 de febrero de 2010, Städel Museum, Frankfurt. Ostfildern: Hatje Cantz, 2009.

42. Domenico Ghirlandaio, *Retrato de un anciano con niño*, c. 1490, témpera sobre tabla, 62,7 × 46,3 cm. Musée du Louvre, París. La obra se expuso también en Madrid y Londres en las dos exposiciones de retratos del renacimiento organizadas en 2008.

43. Leonardo da Vinci, *Retrato de Lorenzo de' Medici*, c. 1480, pluma, 7,3 × 4,9 cm. The Royal Collection, Windsor.

44. Taller de Antonio Rossellino, *Retrato de Cosimo de' Medici*, c. 1460, mármol, 36 × 32 cm. Bode-Museum, Staatliche Museen, Berlín.

45. Orsino Benintendi (?), *Máscara mortuoria de Lorenzo de' Medici*, 1492, estuco en base de yeso montado sobre madera, 21,5 × 16

mente realizada por Orsino Benintendi, donde la crueldad de las facciones no deja duda del carácter y el poder del ilustre personaje. En esta misma sala, la medalla de Savonarola⁴⁶ de Niccolò Fiorentino cerraba el capítulo dedicado a los retratos de personajes relacionados con el gobierno de la República Florentina.

Una diferencia importante de concepto entre las dos *Blockbuster Exhibitions* radica en el modo de presentar las distintas cortes italianas. En el caso alemán, estas se encontraban perfectamente diferenciadas y además establecían el título de ámbito. En cambio en el caso norteamericano ocupaban dos salas bajo el enunciado *The Court Portrait 1470-1506*, sin indicar con claridad cada una de las cortes. Un ámbito que tenía como finalidad mostrar cómo el arte, y en este caso concreto el retrato, se convierte en una herramienta política, de alianza y de propaganda capital para los gobernantes. El retrato miniado de la duquesa de Ferrara,⁴⁷ Eleonora de Aragón, que ilustra la dedicatoria del incunable *Del modo di regere e di regnare* de Antonio da Cornazzano, daba constancia de ello. Una obra que introducía, en el caso norteamericano, un aspecto no planteado en Berlín, el retrato en la iluminación renacentista.

En el Bode-Museum este tema, empero, ocupaba tres grandes salas. Dos salas dedicadas a los centros de poder del norte de Italia y una sala centrada en las cortes de Urbino, Rímini y Nápoles. En estas salas, tanto en Nueva York como en Berlín, destacaba sobre todo una pequeña introducción al género del autorretrato con la presencia de la medalla-autorretrato⁴⁸ de Leon Battista Alberti y la medalla-autorretrato⁴⁹ de Filarete. Cabe asimismo subrayar la presencia de la única obra de origen flamenco de toda la exposición –junto al retrato de un hombre con moneda romana⁵⁰ de Hans Memling exhibido en el ámbito dedicado a Venecia–, el retrato de Francesco d'Este⁵¹ de Rogier van der Weyden, también visible en las dos sedes.

Dentro de este ámbito dedicado a las cortes italianas se exponía la pieza más controvertida en relación con su autoría de toda la muestra, el retrato de Federico da Montefeltro

× 8 cm (máscara), 58 × 44 × 5 cm (tabla). Accademia Toscana di Scienze e Lettere «La Colombaria», Florencia. Actualmente expuesta en el Museo degli Argenti de la misma ciudad.

46. Niccolò Fiorentino, medalla de Girolamo Savonarola, c. 1492-1494/1498, bronce, ø 6,2 cm. Münzkabinett, Staatliche Museen, Berlín.

47. Cosmè Tura (?), *Retrato de la duquesa de Ferrara Eleonora de Aragón*, frontispicio del incunable *Del modo di regere et di regnare* de Antonio da Cornazzano, c. 1478/1479, 24 × 16 cm. témpera y oro sobre vitela, The Morgan Library and Museum, Nueva York. Obra presente solo en Nueva York.

48. Leon Battista Alberti, placa con autorretrato, c. 1432-1434, bronce, 20,1 × 13,6 cm. National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection, Washington.

49. Filarete, medalla con autorretrato, c. 1460, bronce, 8 × 6,7 cm. Civiche Raccolte Artistiche, Castello Sforzesco, Milán.

50. Hans Memling, *Retrato de un hombre con moneda romana*, 1471-1474, óleo sobre tabla, 31 × 23,2 cm. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Amberes. Este cuadro estuvo también presente en las dos exposiciones organizadas en 2008 en Madrid y Londres.

51. Rogier van der Weyden, *Retrato de Francesco d'Este*, c. 1460, óleo sobre tabla, 31,8 × 22,2 cm. The Metropolitan Museum of Art, The Friedsam Collection, Nueva York.

y su hijo Guidobaldo.⁵² Imagen del príncipe ideal humanista, aquel que debía concentrar en su persona el poder intelectual, militar y político. Poderes que el pintor representó meticulosamente en el cuadro. En la presente exposición el cuadro aparecía atribuido a Pietro di Spagna. Habitualmente se ha identificado al pintor de este cuadro con Justo de Gante (Joos van Wassenhove) o con Pedro Berruguete, los dos activos en la segunda mitad del siglo xv en Urbino.⁵³ El estado de la cuestión sobre la autoría de la obra es complejo y a la vez confuso, sobre todo en lo que se refiere a Pedro Berruguete, ya que la atribución al pintor de Paredes de Nava siempre se ha basado en un documento que nadie había visto y que finalmente fue publicado en 2002 por Fernando Marías y Felipe Pereda en *Archivo Español de Arte*.⁵⁴ A partir de este artículo la crítica acostumbra a establecer tres nombres de artistas coetáneos que trabajaron en Urbino: Petrus Hispanus, Pedro Berruguete y Justo de Gante. En la actual exposición se ha presentado el cuadro de la Galleria Nazionale delle Marche bajo la autoría de Pietro di Spagna.⁵⁵ Una denominación que en primer lugar es extraña porque no es el latino que emerge del documento sino su transcripción al italiano, lo cual carece de sentido en una exposición celebrada en Berlín y Nueva York. A pesar de este detalle, el conservador Keith Christiansen, autor de la ficha catalográfica, admite que debe separarse la figura del pintor docu-

52. Pietro di Spagna (según los responsables de la exposición), *Retrato de Federico da Montefeltro con su hijo Guidobaldo*, c. 1476-1477, óleo sobre tabla, 138,5 × 82,5 cm. Galleria Nazionale delle Marche, Urbino. En la organización expositiva de Nueva York la obra se exhibía en la segunda de las salas dedicadas a las cortes italianas que llevaba el título: *The Court Portrait 1470-1506*, en cambio en Berlín se exhibió en la tercera sala, dedicada a las cortes de Urbino, Nápoles y Rímini.

53. Siempre siguiendo lo que escribió Vespasiano da Bisticci, se ha atribuido a Justo de Gante; aunque, por otro lado, también se ha atribuido la obra al pintor español Pedro Berruguete.

54. MARÍAS, F.; PEREDA, F., «Petrus Hispanus en Urbino y el bastón del Gonfaloniere: El problema Pedro de Berruguete en Italia y la historiografía española», *Archivo Español de Arte*, 300, 2002, págs. 361-380. En el documento publicado por los dos autores aparece citado un tal Magister Petrus como pintor español y habitante de Urbino: «Magister pe[t]rus [espacio en blanco] spagnuolus pictor habitator Urbini», en MARÍAS, F.; PEREDA, F., «Petrus Hispanus en Urbino...», pág. 380. Véase también *idem*, «Petrus Hispanus Pittore in Urbino», en FIORE, F.P. (ed.), *Francesco di Giorgio Martini alle Corte di Federico da Montefeltro*, *Atti del Convegno Internazionale di Studi*, 11-13 de octubre de 2001, Urbino. Florencia: Leo S. Olschki, 2004, págs. 249-267.

55. El *Retrato de Federico de Montefeltro y su hijo Guidobaldo* ha viajado al extranjero en muy contadas ocasiones. La primera vez fue con motivo de la exposición dedicada a Pedro Berruguete en Paredes de Nava. La segunda fue para la exposición celebrada en Nueva York en 2007 sobre la biblioteca de Federico da Montefeltro, donde la obra se atribuía en un intento de neutralidad a Berruguete y Justo de Gante al mismo tiempo. Una tercera vez fue en las exposiciones sobre retratos que presentaron el Museo del Prado y posteriormente la National Gallery de Londres, donde Lorne Campbell la presentó atribuida al taller de Justo de Gante. Y finalmente, para la presente exposición. Véase SILVA MAROTO, P., *Pedro Berruguete: el primer pintor renacentista de la Corona de Castilla*, cat. exp., 4 de abril - 8 de junio de 2003, iglesia de Santa Eulalia, Paredes de Nava (Palencia). Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 2003; MARCELLO, S., *Federico da Montefeltro and his Library*, cat. exp., 8 de junio - 30 de septiembre de 2007, The Morgan Library and Museum, Nueva York. Milán: Y. Press - Biblioteca Apostólica Vaticana, 2007.

mentado, Petrus Hispanus, de la figura de Pedro Berruguete. El conservador norteamericano argumenta que no hay suficiente documentación para poder unir los dos pintores en uno y añade que la técnica pictórica y la perspectiva del retrato no encuentran continuidad en la obra posterior de Berruguete en España.⁵⁶

Tanto en Nueva York como en Berlín, la exposición se cerraba con la parte dedicada a Venecia. Una sala que por ser la última no era menos significativa, ya que contenía obras de autores muy representativos del siglo xv veneciano: Jacopo Bellini, Gentile Bellini, Giovanni Bellini, Andrea Mantegna, Antonio Rizzo, Antonello da Messina, Jacometto, Francesco Bonsignori, Vittore Carpaccio, Alvise Vivarini y Jacopo de' Barbari. En Berlín este ámbito ocupaba la pequeña isla habitualmente reservada para la *Studiensammlung* y no tenía el mismo relevo que tuvo en Nueva York. El museo norteamericano presentó en este ámbito más obras de las que se habían expuesto en Berlín. En un primer y destacado lugar cabe citar el retrato de san Bernardino de Siena⁵⁷ de Jacopo Bellini, proveniente de una colección privada neoyorquina que abría el ámbito. Asimismo, el grave perfil del retrato del dogo Pasquale Malipiero⁵⁸ de Gentile Bellini solo se vio en el museo norteamericano.

Por otro lado, mientras en Berlín se pudo ver el retrato de una monja⁵⁹ de Jacometto, en Nueva York se expuso junto a su *pendant* el retrato de Alvise Contarini.⁶⁰ Evidentemente, tal y como lo había hecho Berlín con los primeros ámbitos dedicados a Florencia, el Metropolitan Museum decidió reforzar la sala veneciana con parte de sus propios fondos. Pero, por otro lado, hubo en Nueva York una obra procedente de un museo de Italia en esta última sala que no se vio en Berlín, el retrato de un joven vestido de sena-

dor,⁶¹ de Giovanni Bellini. Mientras en Alemania este hueco se sustituyó por otra obra de un museo italiano que no se vería en el Metropolitan Museum, el retrato de un hombre con sombrero rojo,⁶² atribuido a Vittore Carpaccio.

Asimismo, en el caso alemán, durante los primeros meses, se sumó, como se ha comentado, la posibilidad de admirar la *Dama del armiño de Leonardo*⁶³ junto con algunos retratos del círculo leonardesco que de igual modo solo estaban presentes en Berlín. La obra de Leonardo era un buen colofón para la exposición y fue también la gran atracción en Berlín.

En resumen, podemos indicar que, respecto al concepto expositivo y la elección de las obras, la muestra se puede calificar de excelente, aunque se echa en falta una aproximación al género del retrato más allá de su simple ordenación geográfica y cronológicamente más amplia. Por otro lado, no podemos dejar de remarcar algunas de las lagunas importantes que tenía el concepto expositivo en lo que a la elección de obras se refiere. No había ninguna presencia de la retratística de Piero della Francesca, ni tampoco de Piero di Cosimo,⁶⁴ dos nombres sin los que es difícil explicar la evolución del retrato en el siglo xv.

Donde cada institución marcó muy claramente su propio concepto fue en las cuestiones museográficas. Muy dispares y distintas entre sí. Los diseñadores de *Gesichter der Renaissance* convirtieron las blancas y luminosas salas de la segunda planta del Bode-Museum en un oscuro laberinto de retratos, consiguiendo un ambiente propio del mundo de los *kabinett* o *wunderkammern*. Todas las paredes de la exposición aparecían pintadas de un implacable negro que resaltaba solo los retratos y las decoradas arquitecturas de las puertas de cada una de las salas del museo. Se eligió,

56. «The problem is that we have no documentation of Berruguete's movements in these years. Moreover, an examination of the technical features and perspective construction of Berruguete's later, Spanish paintings makes the identification problematic. Although the last word on the subject has yet to be written...» CHRISTIANSEN, K.; WEPPELMANN, S. (eds.), *The Renaissance Portrait: from Donatello to Bellini*, cat. exp., 21 de diciembre de 2011 - 18 de marzo de 2012, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York. Nueva York: Yale University Press, 2011, pág. 288. Aspecto que Joan Sureda ya había puesto de manifiesto en 1992: «... Si deve riconoscere, tuttavia, che mentre la serie degli uomini illustri ha affinità con le opere realizzate da Pedro Berruguete dopo il suo ritorno in patria difficilmente nel percorso artistico del pittore spagnolo si può incontrare un'opera concepita come il ritratto di Federico da Montefeltro, specialmente per quanto si riferisce ai concetti di spazio e di prospettiva», véase SUREDA, J., «Ritratto di Federico da Montefeltro con il figlio Guidobaldo», en DAL POGGETTO, P., *Piero e Urbino, Piero e le corti rinascimentali*, cat. exp., 24 de julio de 1992 - 1 de octubre de 1992, Palazzo Ducale y Oratorio di San Giovanni Battista, Urbino. Venecia: Marsilio, 1992, pág. 178.

57. Jacopo Bellini, *Retrato de san Bernardino de Siena*, c. 1450-1455, témpera sobre tabla, 30,6 × 22,3 cm. Colección privada, Nueva York.

58. Gentile Bellini, *Retrato del dogo Pasquale Malipiero*, c. 1460-1462, témpera sobre tabla, 53,3 × 42,5 cm. Museum of Fine Arts, Boston.

59. Jacometto, *Retrato de una monja*, c. 1485-1495, óleo sobre tabla, 10,2 × 7 cm. The Metropolitan Museum of Art, Robert Lehman Collection, Nueva York.

60. Jacometto, *Retrato de Alvise Contarini*, c. 1485-1495, óleo sobre tabla, 11,4 × 7,9 cm. The Metropolitan Museum of Art, Robert Lehman Collection, Nueva York.

61. Giovanni Bellini, *Retrato de un joven vestido de senador*, c. 1480-1500, óleo sobre tabla, 35 × 26,4 cm. Museo d'Arte Medioevale e Moderna, Musei Civici, Padua.

62. Vittore Carpaccio (?), *Retrato de un hombre con sombrero rojo*, c. 1490-1495, témpera sobre tabla, 35 × 23 cm. Museo Correr, Fondazione Musei Civici, Venecia.

63. El cuadro se había expuesto el mismo año en el Palacio Real de Madrid con motivo de la exposición *Polonia: tesoros y colecciones artísticas*. La exposición sobre Polonia viajó al Martin-Gropius-Bau de Berlín, pero el retrato se incluyó en la exposición *Gesichter der Renaissance*, aunque no durante todo el tiempo, ya que la obra también debía exponerse en la exposición *Leonardo da Vinci. Painter at the Court of Milan*, en Londres.

64. Piero di Cosimo realizó un retrato alegórico de Simonetta Vespucci como Cleopatra que se conserva en el Musée Condé de Chantilly, c. 1480-1490. La posible presencia de esta obra en la exposición junto a los dos retratos de la misma de mano de Botticelli, que sí estaban presentes, hubiera aportado aún más intensidad a la exposición. Si teniendo en cuenta sobre todo que los dos retratos de Botticelli son supuestos retratos de Vespucci, mientras que el de Piero di Cosimo es el único del que podemos asegurar la identidad de la retratada gracias a la inscripción presente en el cuadro *Simonetta lanuensis Vespuccia*. Habitualmente toda la crítica ha considerado la inscripción posterior, pero los análisis radiológicos hechos en 1971 por el Laboratoire de Recherche des Musées de France dictaminaron que la inscripción es contemporánea al resto del cuadro. A pesar de todo, la presente exposición tampoco prestó atención a la cuestión del retrato alegórico. Véase GERONIMUS, D., *Piero di Cosimo. Visions Beautiful and Strange*. New Heaven: Yale University Press, 2006, págs. 48-75; SCHMITTER, M.A., «Botticelli's Images of Simonetta Vespucci: Between Portrait and Ideal», *Rutgers Art Review*, xv, 1995, págs. 33-57.

pues, un concepto de presentación de las obras –muy frecuente hoy en día– como objetos artísticos en sí mismos, utilizando el negro de fondo y una iluminación tenue que resalta solo la obra en la penumbra. Un tipo de diseño expositivo similar al que se utilizó en la exposición *The Sacred Made Real* en Londres para realzar el *pathos* barroco, pero en el caso de la exposición de Berlín no resultaba tan adecuado el tipo de luz débil, ya que no permitía ver las obras con total claridad. La luz mortecina y el color negro de la pared creaban un ambiente muy cálido y cerrado que, sumado a la cantidad de gente que visitaba la exposición, resultaba un tanto opresivo.⁶⁵

En cambio en Nueva York podemos decir que se optó por una presentación de yodiosincrasia clásica y poco sorpresiva que en algunos momentos fatiga al espectador. La alternancia entre unos ámbitos gris plomo y otros color vainilla pretendía marcar un ritmo pausado al visitante, pero este quedaba roto en la séptima sala cuando el espectador se encontraba ante un jardín de bustos de mármol que lo desorientaba en su recorrido. Recorrido que, como no podía ser de otra manera dado el volumen de piezas y visitantes existentes, se concibió de modo aleatorio y libre con respecto a la lectura de las obras. Justamente, como sucede con muchas de las exposiciones presentadas en grandes instituciones museísticas, uno de los problemas fundamentales es la correcta transmisión del mensaje que toda muestra o exposición implica, más allá del mero deleite estético. En este sentido, la presentación de unos paneles introductorios en cada sala parecen insuficientes, si bien contextualizaban de manera rigurosa aquello que se quería presentar. Son muchos los visitantes que, deseosos de obtener más conocimientos, recurren a las audioguías pensando que así podrán seguir y ampliar mejor el hilo discursivo. Desgraciadamente, sin olvidar que nos encontramos ante un gran museo internacional que acoge visitantes y turistas de todo el mundo y donde el problema idiomático tendría que estar mejor resuelto, el museo norteamericano solo tenía la opción del inglés. Un segundo problema que se advierte, dada la carencia de control en la entrada de la exposición, es la existencia de una gran cantidad de público que deambula por el espacio sin ser atrapado por la excepcional propuesta museológica y museística. En el caso berlinés, este problema no se generó, puesto que la institución solo permitía el acceso a sus salas con la entrada de la exposición.

Por otro lado, respecto al diseño expositivo y la disposición de las obras no hay nada que objetar, salvo el principal error en una exposición de tal calibre en lo que se refiere al modo de exponer las medallas en Berlín. Hoy en día es raro encontrar una exposición donde se expongan medallas del Renacimiento sin utilizar algún método que per-

65. La gran afluencia de público en la exposición de Berlín hacía imposible la correcta visualización de una muestra de tal magnitud, sin el espacio vital ni la tranquilidad que esto requiere. La profusa cantidad de visitas guiadas en grupo se mezclaba con la aglomeración constante de personas ensimismadas frente a las principales obras o simplemente dirigiendo la mirada al vacío mientras escuchaban la agradable voz del audioguía. No se comprende la política de los museos en este sentido, ya que si existe este recurso, las visitas en grupo parecen innecesarias y al revés, más allá del negocio económico.

mita ver tanto el reverso como el anverso con total comodidad, pero en la exposición de Berlín todas las medallas eran expuestas de manera que solo se podía apreciar el anverso. Una cuestión que, en cambio, en el caso norteamericano estaba muy bien resuelta y de varios modos, y siempre permitía observar las medallas en posición vertical, mostrando tanto el anverso como el reverso. Quizá en Berlín se quería focalizar el interés en el retrato, situado habitualmente en el anverso, pero un pequeño espejo debajo es algo simple que hubiera permitido observar la medalla en su totalidad. Es insólito un fallo como este en tal exposición, teniendo en cuenta la significación artística y simbólica del anverso en la mayoría de las medallas expuestas, ya fuesen de Mateo de' Pasti, Pisanello o Bertoldo di Giovanni...

Porque, aunque la imagen en el anverso sea la parte más física del retrato, el reverso normalmente contiene el retrato alegórico, que es tan importante o más que el otro, ya que describe las cualidades y los atributos del personaje. Pero puede que el concepto de la exposición berlina se estuviera solo orientado hacia el retrato del anverso, la descripción física del retratado, como hemos dicho al principio y como demostraban los carteles publicitarios.⁶⁶ Una concepción que permite acercar el retrato renacentista despojado de su significado simbólico –que ciertamente pensamos que es la base y el alma de todo retrato renacentista– para presentarlo al público contemporáneo como una galería de retratos, en su concepción de descripción fisonómica, de personas del renacimiento: *Gesichter der Renaissance, Renaissance Faces, Semblantes o Rostros del Renacimiento...*

Más allá de la muestra, también hay que celebrar una serie de actividades complementarias, así como la edición de un cumplido catálogo sobre el tema, que sin duda es un trabajo fundamental para el estudio del retrato. Con respecto a las actividades, los museos estatales de Berlín realizaron un ciclo de ponencias científicas en torno al retrato con la participación de valorados especialistas como Alessandro Nova, que, celebrando a la vez el 500.º aniversario del nacimiento de Vasari, dedicó su ponencia al género del retrato en relación con el aretino. Por otra parte, cabe destacar una de las actividades más curiosas de la muestra alemana y que fue la que despertó más interés en el público general. El museo berlinés, mezclando las nuevas tecnologías, el género del retrato y la participación del público, puso a disposición de este una aplicación para el teléfono móvil.⁶⁷

66. Aparte de los carteles tradicionales con el título de la exposición, el equipo de la muestra conjuntamente con la empresa Polyform diseñaron una estrategia de marketing a través de dos carteles especiales que se distribuyeron por la ciudad. En uno se veía el *Retrato de una mujer* de Antonio de Pollaiuolo, de la Gemäldegalerie de Berlín, con una frase que rezaba: «*Zarte Schönheit. Innig Leuchtend*» («Delicada belleza. Intensamente brillante»). En el otro, el *Retrato de un joven* de Pinturicchio, de la Gemäldegalerie Alte Meister de Dresde, iba acompañado por la frase: «*Junger Adel. Italien im Blick*» («Joven nobleza. Italia en la mirada»). En el caso norteamericano, en todos los carteles se veía la imagen del *Retrato de una dama* de Antonio y Piero del Pollaiuolo, procedente de la Gemäldegalerie de Berlín.

67. La aplicación, que tuvo una gran acogida, con más de doscientos comentarios y fotos añadidas, aún está disponible gratuitamente: <http://itunes.apple.com/de/app/gesichter-der-renaissance/id437197696?mt=8>.

Asimismo, el museo norteamericano cuidó las actividades complementarias con detalle. A través de la página web del museo se iban anunciando una gran cantidad de actividades paralelas que se actualizaban cada mes. Cabe destacar algunas de las conferencias que varios expertos realizaron en torno a la exposición. En primer lugar, Andrea Bayer, conservadora de pintura europea del propio museo, desarrolló su exposición en torno a la interpretación de los detalles en un retrato, bajo el título *Italian Portraits: Pictures that Tell a Story*. Por otra parte, el profesor de la Universidad de Princeton Anthony Grafton trató el género de la biografía en el Renacimiento, *Portraits in Words: The Arts of Biography in Fifteenth-Century Italy*. Posteriormente, la prestigiosa historiadora de origen británico Caroline Elam, una de las directoras de *The Burlington Magazine*, ofreció una conferencia que llevaba por título *Leonardo's Ginevra de' Benci and the Poetics of Portraiture in Fifteenth-Century Florence*. Otra actividad destacable fue la proyección de dos documentales, *Renaissance Faces: Van Eyck to Titian* (2008) y *Renaissance Florence: The Art of the 1470s* (1999).

Finalmente, cabe analizar el catálogo publicado para cada una de las exposiciones. Si bien el contenido es el mismo, sin diferencias en los dos catálogos –los dos tienen el mismo número de páginas–, no lo son la presentación gráfica ni otros detalles. El catálogo alemán, publicado por Hirmer Verlag,⁶⁸ es de tapa dura igual que el norteamericano, publicado por la Yale University Press.⁶⁹ Las únicas diferencias residen en el diseño de la portada y la tipografía interior, sobre todo en las fichas catalográficas, que están maquetadas de modo diverso en cada caso. En las del Metropolitan Museum hay un error, ya que las fichas no indican las obras que no están presentes en cada una de las exposiciones, detalle que sí aparece en cada una de las fichas del catálogo alemán.

Comprendiblemente, los coordinadores del catálogo son Stefan Weppelmann y Keith Christiansen. El contenido científico se resume en dos partes: una introducción, con cinco ensayos de contextualización y reflexión sobre el género retrato en el Renacimiento, y la parte catalográfica. La parte catalográfica ya se ha analizado a lo largo de estas líneas y por lo tanto consideramos a continuación la parte ensayística. En primer lugar, el catálogo abre con un artículo de Patricia Lee Rubin.⁷⁰ Se trata de un ensayo introductorio

sobre el nacimiento del retrato renacentista en Florencia que empieza con un breve preámbulo sobre los orígenes del retrato en la pintura del Trecento, concretamente con Giotto. Pasa después a relatar la aparición del retrato como género artístico independiente en el Quattrocento y finalmente narra el modo como el retrato pasa a inserirse dentro de la obra como parte o centro de la *Storia*. En segundo lugar, Beverly Louise Brown⁷¹ dedica un detallado estudio al arte del retrato en las cortes italianas. Brown realiza un mapa del poder en la Italia del siglo xv y de su influencia en el arte, concentrándose en el retrato como herramienta de poder. Concretamente escribe sobre Pisanello como creador de un género retratista que combina la imagen idealizada –pero que quiere ser real– del gobernante con la imagen simbólica del poder de este, que habitualmente se sitúa en el reverso de sus medallas. Como colofón a su artículo, Brown finaliza con el retrato de corte o retrato de grupo, donde lo representado quiere fijar un retrato de la historia, en las personalidades artísticas de Cosmè Tura y Andrea Mantegna.

El catálogo prosigue su parte ensayística con un artículo del prestigioso historiador británico Peter Humfrey⁷² sobre el retrato en la Venecia renacentista. Humfrey centra su ensayo en la creación del retrato autónomo en la familia de los Bellini, pasando después por el retrato veneciano como elemento mercantil, para hablar finalmente del retrato femenino en Venecia. A continuación nos encontramos con el ensayo del propio Stefan Weppelmann, que a través de un título poético, *La mirada por encima del hombro del armijo*,⁷³ nos introduce de modo magistral en el concepto de verosimilitud en el retrato renacentista. La verosimilitud o *similitudo* en los primeros retratos renacentistas –según Weppelmann– se concebía en un principio como un sinónimo de imitación de la naturaleza, *ritrarre del naturale*, copiar la efigie natural de una persona. Mientras que durante el Renacimiento esta concepción irá cambiando para llegar a la *similitudo* como interpretación de la naturaleza o como construcción de la personalidad del retratado a través del artista, *ritrarre il naturale*. Al principio la *similitudo*

71. Beverly Louise Brown es conservadora de la National Gallery de Washington y asistente de dirección del Kimbell Art Museum de Fort Worth, Texas. Es especialista en arte del Renacimiento veneciano, aspecto sobre el que comisarió la exposición *Renaissance Venice and the North: Crosscurrents in the Time of Bellini, Durer and Titian*, celebrada en el Palazzo Grassi de Venecia en 1999.

72. Peter Humfrey, profesor de la Universidad de St. Andrews en Inglaterra, es uno de los especialistas más destacados de la pintura veneciana del Renacimiento. Destacamos algunas de sus publicaciones: *Cima da Conegliano*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983; *The Altarpiece in Renaissance Venice*. New Haven: Yale University Press, 1993; *Painting in Renaissance Venice*. New Haven: Yale University Press, 1995; *Lorenzo Lotto*. New Haven: Yale University Press, 1997; *Titian: The Complete Paintings*. Nueva York: Ludion, 2007.

73. WEPPELMANN, S., «Zum Schulterblick des Hermelins», en CHRISTIANSEN, K.; WEPPELMANN, S. (eds.), *The Renaissance Portrait...*, págs. 64-76. En este artículo Weppelmann introduce la única referencia directa al cuadro de Leonardo presente en la exposición de Berlín, a pesar de no tener ficha catalográfica en el catálogo. El artículo de Weppelmann es un ejemplo brillante de construcción científica y narrativa, consiguiendo resumir en pocas páginas su concepto básico de la exposición.

68. CHRISTIANSEN, K.; WEPPELMANN, S. (eds.), *Gesichter der Renaissance. Meisterwerke italienischer Portrait-Kunst*, cat. exp., 25 de agosto – 20 de noviembre de 2011, Bode-Museum, Berlín. Múnich: Hirmer Verlag GmbH, 2011.

69. CHRISTIANSEN, K.; WEPPELMANN, S. (eds.), *The Renaissance Portrait: from Donatello to Bellini*, cat. exp., 21 de diciembre de 2011 – 18 de marzo de 2012, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York. Nueva York: Yale University Press, 2011.

70. Patricia Lee Rubin, una de las más renombradas especialistas en arte del renacimiento florentino, dirige desde el año 2009 el Institute of Fine Arts de la Universidad de Nueva York. Cabe destacar su monografía de Giorgio Vasari, LEE RUBIN, P., *Giorgio Vasari: art and history*. New Haven: Yale University Press, 1995. En los últimos años ha publicado importantes monografías sobre la pintura florentina del siglo xv y la imagen del artista. Véase LEE RUBIN, P., *Renaissance Florence: the art of the 1470s*. Londres: National Gallery Publications, 1999, e *idem*, *Images and identity in fifteenth-century Florence*. New Haven: Yale University Press, 2007.

conserva su aura natural, como en una máscara mortuoria de yeso o en la representación del busto de un santo, una *vera efigie*. La similitud también tiene que ver con el tipo de retrato y el modo de retratar, ya que por ejemplo el retrato de perfil se considera más verosímil. Posteriormente, el *ritrarre il naturale* lleva a la interpretación artística y al concepto del retrato alegórico, momento en el que Weppelmann aprovecha para hablar del retrato de Cecilia Gallerani o *Dama del armiño* de Leonardo. Para Weppelmann esta obra es la culminación del retrato alegórico, del retrato introspectivo que ya no es *vera efigie* sino metáfora de esta. El conservador alemán termina el artículo con un *tour de force*, tomando las dos obras que abrían y cerraban la exposición en Berlín, respectivamente, el *Relicario de san Rosso-re*⁷⁴ y la citada *Dama del armiño*. Las dos obras representan a la perfección la teoría expresada por Weppelmann, ya que son antitéticas entre sí. El busto-relicario es la *vera efigie* como máscara mortuoria perfecta, mientras que la Cecilia Gallerani es la expresión alegórica por excelencia. De este modo, el autor resume el concepto de la exposición tal y como estaba concebida para ilustrar la evolución del retrato renacentista en este sentido conceptual. Por último, la parte narrativa del catálogo se termina con un breve artículo de Rudolf Preimesberger⁷⁵ sobre la concepción albertia-

74. Donatello, *Relicario de san Rosso-re*, c. 1425, fundición de bronce dorado, 50 cm. Museo Nazionale di San Matteo, Pisa.

75. Rudolf Preimesberger nació en 1936 y ha sido profesor en Viena, Roma, Múnich y Zúrich. Hasta 2001 fue profesor en la Freie Uni-

na del retrato, la técnica de atraer los ojos del espectador en un retrato según Alberti.

Por último, podemos concluir que la exposición, tanto en su versión alemana como en su versión norteamericana, ilustraba con detalle el proceso evolutivo del género del retrato que tuvo lugar durante el siglo xv. Tomando las palabras de Weppelmann, se podía apreciar en la muestra el progreso de la concepción –aún medieval– del retrato como *vera efigie* hacia el retrato como representación simbólica de una persona, como retrato en sí, independiente, creando un género artístico propio. Uno de los principales logros del Renacimiento fue precisamente este: el retrato se convirtió en un género artístico autónomo, adquiriendo rápidamente una distinción central en la política y en la sociedad.

CHRISTIANSEN, K.; WEPPELMANN, S. (eds.), *Gesichter der Renaissance. Meisterwerke italienischer Portrait-Kunst*, cat. exp., 25 de agosto – 20 de noviembre de 2011, Bode-Museum, Berlín. Múnich: Hirmer Verlag GmbH, 2011, 432 págs. / *Idem*, *The Renaissance Portrait: from Donatello to Bellini*, cat. exp., 21 de diciembre de 2011 – 18 de marzo de 2012, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York. Nueva York: Yale University Press, 2011, 432 págs.

—
 versität de Berlín, de la que hoy es profesor emérito. Es especialista en Pierre Puget, Giovanni Lorenzo Bernini, Pietro da Cortona, Rafael y Jan van Eyck. Se ha ocupado especialmente del género del retrato en la monografía que publicó en 1999, PREIMESBERGER, R., *Porträt*. Berlín: Reimer, 1999.