



TRABAJO FIN DE GRADO

Directora: Begoña Alonso Ruiz

Curso 2018/2019

**LA FORMACIÓN DEL ARTISTA Y EL
FUNCIONAMIENTO DE LA *BOTTEGA* EN EL
RENACIMIENTO FLORENTINO DESDE EL
QUATTROCENTO HASTA VASARI (1450-1550)**

**THE EDUCATION OF THE ARTIST AND THE OPERATION OF
THE *BOTTEGA* IN THE FLORENTINE RENAISSANCE FROM
THE QUATTROCENTO TO VASARI (1450-1550)**

Víctor Arminio Escobar

Febrero de 2019

RESUMEN

Este trabajo tiene como principal objetivo acercarse al Renacimiento italiano para conocer cómo era la formación de los artistas y el funcionamiento de los talleres de pintura y escultura, especialmente florentinos. Explicaremos el funcionamiento del sistema gremial existente en ese momento; veremos cómo se formaban los artistas de la época en la *bottega*, desde sus inicios con el maestro hasta que iniciaban su trabajo en solitario; nos ocuparemos también de cómo eran la práctica artística y los materiales. Concretamente, nos centraremos en el periodo comprendido entre mediados de siglo XV y mediados del siglo XVI, siendo este el momento más destacado del Renacimiento. Sin embargo, habrá constantes referencias a los momentos inmediatamente anteriores y posteriores para subrayar las permanencias y novedades del sistema formativo que analizamos. De igual manera, se harán menciones y comparaciones con otros artistas y países, lo que nos dará una visión más global del fenómeno. Asimismo, tomaremos como ejemplo y referencia a los grandes artistas del momento como Leonardo y Miguel Ángel, y recurriremos a fuentes de la época como los tratados de Alberti, Leonardo y Cennini o el libro de *Las Vidas* de Vasari.

PALABRAS CLAVE: Renacimiento – Florencia – Formación – Taller – Práctica artística

ABSTRACT

The main objective of this work is to approach the Italian Renaissance to learn about the education of artists and the operation of painting and sculpture workshops, especially Florentines. We will explain the operation of the union system existing at that moment; we will see how the artists of the time were trained in *bottega*, from their beginnings with the teacher until they began their work alone; we will also take care of what the artistic practice and the materials were like. Specifically, we will focus on the period between the mid-fifteenth century and the mid-sixteenth century, this being the highlight of the Renaissance. However, there will be constant references to the moments immediately before and after to emphasize the permanence and novelties of the training system that we analyze. In the same way, mentions and comparisons will be made with other artists and countries, which will give us a more global vision of the phenomenon. Likewise, we will take as an example and reference the great artists of the moment such as Leonardo and Michelangelo, and we will turn to sources of the time such as the treatises of Alberti, Leonardo and Cennini or the book of *Lives* of Vasari.

KEYWORDS: Renaissance – Florence – Education – Workshop – Artistic practice

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	4
2. EL FUNCIONAMIENTO DEL SISTEMA GREMIAL	7
3. EL PROCESO DE FORMACIÓN DEL ARTISTA	14
3.1. EL ARTISTA AUTODIDACTA Y LOS INICIOS.....	15
3.2. LA FORMACIÓN EN EL TALLER	18
3.2.1. Los contratos de aprendizaje	19
3.3 EL FINAL DE LA ETAPA DE APRENDIZAJE	21
3.3.1. El viaje de formación.....	23
4. PRÁCTICA ARTÍSTICA, TÉCNICAS, MATERIALES Y HERRAMIENTAS	27
4.1 ESCULTURA	30
4.2 PINTURA	34
4.3 EJERCICIOS DE DIBUJO PARA EDUCAR EL OJO Y LA MANO. LA COPIA.....	37
4.4 DIBUJO DEL NATURAL	41
4.5 LOS CUADERNOS DE APUNTES.....	44
5. CONCLUSIONES	45
6. BIBLIOGRAFÍA Y WEBGRAFÍA	50
6.1 BIBLIOGRAFÍA	50
6.2 WEBGRAFÍA.....	53

1. INTRODUCCIÓN

Este trabajo ofertado por la profesora Begoña Alonso se enmarca en la línea de investigación “Arte y Sociedad en los Siglos XV y XVI”, que abarca temáticas vinculadas a la Historia Social del Arte de dicho período. Seguiremos una línea metodológica similar a la utilizada por Baxandall en su obra *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento*¹. Se trata de una metodología que se refleja poco en los temas universitarios frente a otras metodologías como la formalista o la positivista; y que conecta la Historia del Arte con la Historia de la Sociedad. John Onians, Profesor Emérito de la Universidad de East Anglia (Norwich) explica en uno de sus artículos esta metodología:

“Una de las metodologías más asentadas en la Historia del Arte es la “Historia Social del Arte” y una de las más famosas metáforas utilizadas por los historiadores sociales del arte es la del “ojo de la época”. La estrecha vinculación existente entre este tipo de Historia del Arte y la metáfora heurística fue establecida por la obra de Michael Baxandall titulada *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y Experiencia en el Quattrocento*. Este libro, que fue publicado en 1972, se convirtió en una de las piedras fundacionales de lo que llegaría a ser una nueva disciplina en la que el “ojo de la época” es un concepto clave. Se basa en las ideas de que, por una parte, la Historia del Arte cambia en respuesta a las variaciones en las preferencias visuales de importantes grupos de patrones y espectadores y, por otra, en que esos cambios en las preferencias visuales son el resultado de un proceso de formación social. En el caso del Renacimiento italiano, los principales instrumentos de dicha formación social fueron las instituciones dedicadas a la educación, por las que pasaron los artesanos y los comerciantes, los sacerdotes y los príncipes, quienes fueron los más importantes compradores y usuarios de arte. La suma de las preferencias visuales así formadas fue lo que constituyó el “ojo de la época” de una ciudad del siglo XV como Florencia; los artistas florentinos del siglo XV respondieron a esas preferencias visuales y su arte satisfacía aquel “ojo de la época”, y lo mismo se podría sostener acerca de otros lugares y épocas. A partir de estos principios era posible mostrar el modo en que la Historia del Arte está conectada con

¹ BAXANDALL, Michael. *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978.

la Historia de la Sociedad, y ésa sería la base sistemática de una Historia Social del Arte”².

El Renacimiento es, sin lugar a duda, uno de los periodos más importantes y fascinantes de la Historia del Arte. Es un momento de cambio, que marca un antes y un después; se trata de un movimiento que surge en Italia y, como su propio nombre indica, busca renacer, recuperar un interés por el clasicismo perdido durante la Edad Media. Surgen grandes mecenas que promoverán las artes a lo largo de este periodo, donde destacan familias como los Medici en Florencia o los distintos Papas en Roma. Por otro lado, es probablemente el periodo artístico más prolífero de la historia en cuanto a grandes artistas se refiere: Leonardo da Vinci, Miguel Ángel, Rafael, Botticelli, Donatello, Brunelleschi, etc. A cualquiera le puede resultar familiar todo esto, sin embargo, hay muchos otros aspectos que no son tan conocidos y que trataremos de hacer llegar a través de este trabajo.

El objetivo del presente trabajo es, como dice su título, analizar la formación del artista y el funcionamiento de la *Bottega*³ en el Renacimiento florentino. Concretamente, desde el Quattrocento hasta Vasari; es decir, desde 1450 hasta 1550, fecha en la que fue publicada en Florencia la primera edición de la obra de Vasari *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, o simplemente *Le vite*, en español *Las Vidas*⁴. Una de las principales fuentes de información para nuestro trabajo. Estas fechas son aproximativas, ya que, aunque se trate de manera más abundante ese periodo, también nos centraremos en periodos anteriores y posteriores para hacer una comparación y, al mismo tiempo, tener una idea general dentro de un marco histórico. Del mismo modo, haremos mención a la situación de otros países europeos como España o los Países Bajos, los cuales, como veremos, tienen una estrecha relación con el arte que se desarrollaba en Italia durante el Renacimiento. Es decir, aunque el Renacimiento tiene su origen en Italia, se extiende por el continente europeo dando lugar a modos distintos de formación y práctica artística; aunque también son muchos los puntos en común de los demás países con Italia.

² ONIANS, John. “El ojo de la época de Michael Baxandall: de la Historia Social del Arte a la Neurohistoria del arte”. *Revista de Estudios do Departamento de Historia da Arte*, 4 (2005) pp. 99-100.

³ Palabra italiana que utilizaremos para referirnos al taller donde trabajaban los artistas en el Renacimiento italiano.

⁴ VASARI, Giorgio. *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*. Madrid: Cátedra, 2000.

También, tomaremos como ejemplo a grandes artistas de la época que nos permitirán ver de forma más clara como eran los procesos formativos o de qué manera se llevaban las teorías artísticas a la práctica del taller. Existe abundante información acerca del Renacimiento gracias a talleres como el de Verrocchio y las biografías de los grandes artistas. Por este motivo, recurriremos a muchos autores que citan constantemente a artistas como es el caso de Leonardo. Del mismo modo, además de autores actuales y fuentes directas como los contratos de aprendizaje, testamentos, etc; acudiremos a los escritos de la época, en su mayoría tratados como el *Tratado de la Pintura* (1540) de Leonardo da Vinci, los tres tratados de Leon Battista Alberti siendo el primero *De Pictura* (1435), o *El Libro del Arte* (1410) de Cennino Cennini, donde dan consejos y nociones artísticas a los jóvenes y explican los procesos de creación. Como ya se ha comentado, otra fuente muy importante que también utilizaremos para este periodo es el libro de *Las Vidas* (1550) de Giorgio Vasari, considerado el primer historiador del arte, y que ofrece información vital de los artistas del Renacimiento.

En cuanto al trabajo en sí, trataremos en primer lugar el funcionamiento del sistema gremial imperante en ese momento y heredero del periodo medieval. Se explicará cómo se regían y organizaban los talleres de artistas y destacaremos la importancia de las cofradías. En segundo lugar, abordaremos el proceso de formación de los artistas. ¿De qué manera entraban a formar parte de un taller? ¿Con qué edad? ¿Cuáles eran sus tareas? Responderemos a esas preguntas, siguiendo la trayectoria de los artistas de la época, desde su entrada en el taller, hasta la creación de un taller propio. También hablaremos sobre la relación personal entre maestro y alumno con algunos ejemplos y, por último, de los viajes de formación, sobre todo de artistas españoles que viajaron a Italia como parte de su formación.

Otro de los apartados está dedicado a la práctica artística, técnicas, materiales y herramientas. Aquí se explicará de qué manera se trabajaba la pintura y la escultura dentro de un taller y cómo eran los procesos creativos, así como las técnicas empleadas y los materiales utilizados. Aquí se verán las competencias que tenía el maestro y qué tareas delegaba éste en sus alumnos. Se tratarán las artes plásticas, sin tener en cuenta la arquitectura, siendo uno de los principales motivos la limitada extensión de este trabajo. Asimismo, veremos ejercicios que se incluían dentro de la formación del alumno como la copia de obras de grandes artistas y la realización de dibujos del natural. También, se hará una mención a los cuadernos de apuntes, donde los artistas realizaban bocetos

previos a sus obras sirviendo como modelo para los más jóvenes. Por último, haremos un apartado de conclusiones, analizando el trabajo y comentando sus partes más destacadas.

2. EL FUNCIONAMIENTO DEL SISTEMA GREMIAL

Para hacernos una idea de cómo se organizaban los artistas en la Italia renacentista debemos hablar de los gremios. Según la RAE, un gremio es una “Corporación formada por los maestros, oficiales y aprendices de una misma profesión u oficio, regida por ordenanzas o estatutos especiales”. También lo define como un “conjunto de personas que tienen un mismo ejercicio, profesión o estado social”⁵. Es interesante el análisis que ofrece Marta Rodríguez Martín en su trabajo sobre este tipo de organizaciones:

“Estas formaciones se dotaron a sí mismas, de derechos, y en ocasiones compraban tales capacidades a las autoridades con la potestad necesaria para legislar sobre su ámbito de actuación económica y laboral, juzgar las querellas y realizar las tareas policiales o de control de los diferentes procesos de producción. Estos poderes les dotaron de capacidad para imponer distintos aspectos relativos a su oficio, como quiénes podían desempeñar la profesión, los requisitos y condiciones necesarias para pertenecer a dicha asociación, regular los precios, la calidad, la cantidad y los mercados en los que poder vender sus productos, imponer salarios, el proceso de formación de los trabajadores, las condiciones laborales de la mano de obra, las herramientas, materias primas, medios de producción... entre otros”⁶.

Siguiendo con el análisis de Rodríguez Martín, hablaremos de la organización interna de los gremios españoles para tener una idea general; será más tarde cuando hablemos del caso concreto de las artes en el Renacimiento florentino. Dentro de estas organizaciones, encontramos tres tipos de categorías profesionales. La primera, el aprendiz: figura que ocupa el escalafón inferior en la estructura gremial. Por lo general eran jóvenes varones con una edad media entre 12 y 14 años, recibían una formación impartida por el maestro, a la vez que se convertían en mano de obra efectiva (y muy barata). Los padres o tutores de los futuros aprendices eran los que negociaban las condiciones de formación y aprendizaje del oficio en el gremio y estos solían transmitir su patria potestad al maestro para que lo educara y formara de manera íntegra. La

⁵ Definición de Gremio según la RAE [En línea: consulta: 20 noviembre 2018] Disponible en: <http://dle.rae.es/?id=JWVhpbpc>

⁶ RODRÍGUEZ MARTÍN, Marta. *Los gremios en España. Siglos XIII-XIX*. Trabajo de Fin de Grado dirigido por Ricardo Hernández García. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2018. pp. 8-9.

temporalidad del carácter de aprendiz varía en función del tipo de gremio y maestría. Por lo general para pasar de aprendiz a oficial son necesarios 4 años de aprendizaje, pudiéndose ampliar hasta los 8 años en algunos talleres y oficios.

En segundo lugar, encontramos al oficial: es el elemento clave del gremio, ocupa una posición intermedia. Se encarga de realizar el trabajo final y es la base laboral y económica del mismo. Los oficiales eran varones que habían superado con éxito su periodo de aprendizaje y contrataban sus condiciones de trabajo con el maestro mediante un contrato de trabajo, que debía cumplir con las condiciones impuestas en las ordenanzas gremiales. Dos años es el tiempo mínimo que debe pasar un joven como oficial, ya que según lo impuesto en las ordenanzas gremiales la edad mínima para poder ser maestro es de 18 años. Tras obtener la “contenta” o visto bueno del maestro que capacitaba al aprendiz para acceder a oficial se abrían varias posibilidades que no siempre pasaban por promocionarse a la maestría. Durante el siglo XVIII muchos oficiales tuvieron difícil abrir un taller propio y pudieron permanecer en esta categoría, emigrar o trabajar ilegalmente. El que quería ascender debía acumular el suficiente capital para afrontar los gastos de instalación del taller y la cuota de examen que les capacitaría como maestros. Cabe decir que el número de aprendices y oficiales que podía tener un maestro estaba reglado en las ordenanzas gremiales para poder mantener un equilibrio entre los distintos talleres.

Por último, encontramos al maestro: es el eslabón principal dentro de la estructura de un taller y por lo general es el propietario del mismo. Podemos definir al maestro como un artesano independiente que es propietario de su negocio y tiene derecho a participar en el gobierno de la corporación. Se encarga de emplear a los oficiales, de enseñar el oficio a los aprendices a su cargo y de comercializar los productos elaborados en su propio taller, disfrutaban de algunos privilegios entre los que podemos destacar los siguientes: podían anunciar en público su condición de maestros, podían hacer uso del sello público del gremio al que pertenecen... pero sin ninguna duda los mayores privilegios de estos son que eran los únicos que podían tanto elaborar piezas artísticas como vender en la ciudad a la que pertenecieran los productos señalados en sus ordenanzas, además de que ellos eran los que gobernaban al gremio, ya que elegían anualmente dentro de cada oficio a los veedores del mismo⁷.

⁷ *Ibidem.*, pp. 10-11.

Pero ¿cómo era el funcionamiento y organización de estas corporaciones en el ámbito artístico del renacimiento italiano? Para responder esta pregunta nos basaremos en la información que ofrece el historiador del arte suizo, Martin Wackernagel, sobre Florencia. Por ejemplo, en el periodo comprendido entre 1409 y 1444, la nómina del gremio de los pintores florentinos cita no menos de 41 nombres y a finales del Quattrocento, el gremio de pintores sigue presentando más o menos el mismo número. Por otro lado, la lista de los miembros de la cofradía de San Luca de 1472 menciona 42 nombres de los cuales, aproximadamente treinta son pintores. La proporción de nombres conocidos que se encuentran en este tipo de resúmenes sobre la actividad artística profesional suele ser muy baja; es decir, conocemos muy pocos artistas con obras confirmadas, en medio de una gran mayoría de colegas de los que solo se nos ha transmitido el nombre, sin mencionar ninguna obra de relevancia.

En Florencia el conjunto de los artistas no constituye un gremio propio; aparecen incluidos según sus especialidades, como miembros de diversos gremios mayores. Así, los pintores estaban en el gremio de los *Medici e Speciali*, médicos, boticarios y especieros; estos últimos vendían la materia prima de la pintura, los pigmentos de color. También tenemos otros grupos como el de los plateros que eran miembros del *Arte della Seta*, donde también se encontraban los hiladores de oro. Sólo los maestros y talleres que trabajaban la madera, la piedra y el mármol, especialmente numerosos, constituían un gremio en sí, llamado el *Arte dei maestri di Pietra e Legname*, que también tenía jurisdicción, por una parte, sobre los escultores y, por otra, sobre los carpinteros. Los artistas que trabajaban de forma simultánea o consecutiva en diversos géneros podían o tenían que ser miembros de más de un gremio. Por ejemplo, Ghiberti, que en 1408 lo fue de los plateros y en 1427 de los *Maestri di Pietra e Legname*⁸. Dicho de una manera resumida, los pintores estaban inscritos al gremio de médicos y químicos y pertenecían a la *Compagnia di San Luca*, como veremos a continuación. En cambio, los escultores estaban inscritos al gremio de maestros de piedra y madera y pertenecían a la *Compagnia di San Paolo*. Sin embargo, algunas veces, los pintores se unieron al Gremio y Compañía de los escultores, y viceversa, e incluso algunos artistas se unieron a más de un gremio como hemos visto⁹.

⁸ WACKERNAGEL, Martin. *El medio artístico en la Florencia del Renacimiento*. Madrid: Akal, 1997. pp. 285-288.

⁹ GRAVES MATHER, Rufus. "Documents mostly new relating to florentine painters and sculptors of the fifteenth century". *The Art Bulletin*, 30/1 (1948) p. 20.

En cuanto a los estatutos y las disposiciones de estas corporaciones, de los que más sabemos es de los pintores. Desde mediados del Quattrocento, en ellos se pone de manifiesto, y algo similar debió ocurrir en las otras artes, una fuerte disminución de las obligaciones gremiales reglamentadas, tal y como se habían aplicado con anterioridad, al menos a finales del Trecento. Por regla general se pagaba a plazos la cuota de permanencia a lo largo de varios años. Además de en estas corporaciones obligatorias de las artes, desde el Trecento los pintores florentinos se agrupaban de forma voluntaria y con un ambiente más distendido en una hermandad religiosa, la *Compagnia di San Luca*. Además de a los pintores, también admitía a otros artistas y miembros de profesiones análogas¹⁰. Los pintores se agruparán en cofradías o “guildas” dedicadas a San Lucas, como ocurre también en los Países Bajos o España. Para conocer más al respecto, nos sirve una publicación del historiador del arte Eduardo Morales Solchaga, donde dice:

“Las asociaciones de carácter gremial, que monopolizaron las labores artísticas durante el Antiguo Régimen, tomaron usualmente a un santo como especial intercesor de sus trabajos, representante de la faceta espiritual con que también contaban muchas de aquellas instituciones de origen bajomedieval. Los pintores, tanto en España como en el resto de Europa y parte de América, se situaron generalmente bajo la advocación de San Lucas Evangelista”¹¹.



*San Lucas pintando a la Virgen de Giorgio Vasari*¹²

¹⁰ WACKERNAGEL, Martin. *El medio artístico... op. cit.*, pp. 288-290.

¹¹ MORALES SOLCHAGA, Eduardo. “Cofradía bajo la advocación de San Lucas, especial protector de los pintores, en España. El caso de Navarra.” En *El culto a los santos: cofradías, devoción, fiestas y arte*, Instituto Escripturalense de Investigaciones Históricas y Artísticas: (2008), San Lorenzo de El Escorial, p. 830.

¹² Figura 1: Disponible en www.museodelprado.es

Debemos imaginar un mundo artesanal, fiel a su vocación medieval, que no actuaba con libertad: estaba regulado por minuciosas reglamentaciones referentes a la vida interna de los gremios y al trabajo en los talleres. Existían, asimismo, contratos con respecto a cierto tipo de obras que se encomendaban, con fuertes exigencias y sanciones, que establecían las características, muy detalladas, de la obra contratada, frente a la cual el artesano, o artista, no tenía ninguna libertad, ni se la planteaba en cuanto tal¹³. Por otro lado, la finalidad de los gremios estaba enfocada a la protección de los artistas locales frente a la competencia foránea en el mercado del arte. Por este motivo un artista extranjero debía pagar el doble para ser admitido. Por los estatutos del gremio conocemos, entre otras cosas, el precio bastante elevado de la tasa de inscripción, en el caso de Florencia, 6 florines para los naturales y 12 para los no florentinos. Debemos tener en cuenta que es un momento de frecuente penetración de arte extranjero, sobre todo germano y flamenco.

Además de la reiterada importación de cuadros flamencos, está testimoniada la actividad de artistas alemanes o de los Países Bajos en Florencia. De este modo, a mediados del siglo XV tuvo que haber en Florencia toda una pequeña colonia de artistas germanos. Por otra parte, los gremios también debían ofrecer a la clientela del mercado artístico una garantía, el que solo se entregasen productos que cumplieran todas las exigencias gremiales. De ahí parten las disposiciones sobre un proceso de aprendizaje bastante completo de los futuros maestros, sobre la utilización de los medios pictóricos, sobre un método de trabajo concienzudo, etc.¹⁴. Aunque ya de época barroca, el pintor flamenco Rubens nos sirve para mostrar la influencia que tuvo la Italia renacentista en los artistas europeos tanto en el Renacimiento como posteriormente. La práctica del taller de Rubens estaba, desde luego, en línea con una tradición que se remontaba a la Edad Media. El Renacimiento italiano había insistido entre el *disegno*, el componente intelectual real del proceso creativo artístico, que pertenece plenamente a la responsabilidad del maestro, y la ejecución, que hasta cierto punto era obra de ayudantes formados. En los Países Bajos, esta práctica de taller había sido un hábito dominante desde mediados del siglo XVI, pero no hay duda de que el contacto personal de Rubens con la tradición italiana había sido un gran estímulo para su desarrollo artístico¹⁵.

¹³ AGUIRRE LORA, María Esther. "Los senderos del arte, la formación y la educación artística". *Revista Educación y Pedagogía*, 21/55 (2009) pp. 15-29.

¹⁴ WACKERNAGEL, Martin. *El medio artístico... op. cit.*, pp. 288-290.

¹⁵ Vlieghe, Hans. *Arte y arquitectura flamenca: 1585-1700*. Madrid: Cátedra, 2000. p. 65.

La transmisión de una buena tradición artesanal en cada uno de los talleres también estuvo garantizada, al margen de la formación técnica del discípulo en el obrador de algunos maestros, por la herencia del oficio artístico en ciertas familias durante varias generaciones. El modelo de taller que se incorporaba en el gremio era de ámbito familiar, bajo la titularidad del propietario o maestro que, en el caso de ser padre de familia, tanto su mujer como sus hijos aportaban la mano de obra necesaria para las tareas propias del oficio. Sólo se requerían oficiales y aprendices en medianos talleres, siendo los grandes talleres y obradores los que mayor mano de obra contrataban¹⁶. Por ejemplo, en los Ghiberti la actividad como plateros y escultores se continúa a lo largo de cinco generaciones. Debemos tener en cuenta que los hijos de los artistas, cuyos padres ya pertenecían al gremio, están exentos de sus tasas; así como los hermanos de miembros del gremio, que pagan media tasa¹⁷. Esta cuestión será tratada con más detalle en el apartado 3.2 “La formación en el taller”.

Según la obra de Wackernagel, dentro del sistema gremial hay que señalar la especialización de algunos talleres en determinados géneros, sobre todo en las artes aplicadas. O el monopolio de la conservación y transmisión de un determinado procedimiento técnico que, en cuanto secreto de taller especial, no era fácil de copiar por otros y que, en cualquier caso, gracias al dominio heredado de su tratamiento, reconocido por todos y en constante alza, no dejaba lugar a ningún competidor. Es decir, que existen ramas artísticas que requerían una enseñanza técnica especial y una disposición y destreza peculiares, y en las que, por ello, sólo se podía conseguir una auténtica perfección mediante la especialización y la limitación¹⁸. Efectivamente, el trabajo que realizaban los artistas en los talleres fue un secreto y un lugar inaccesible para el resto de la sociedad en los inicios del pensamiento moderno, en el Renacimiento; no será hasta en el segundo giro de la modernidad, cuando se empieza a presentar como un objeto de estudio y de investigación. Es decir, abrir los talleres de los artistas y escudriñar en sus quehaceres, no siempre ha sido posible en la Historia del Arte, indagar sobre su práctica y documentar lo que se hace en ellos es un ejercicio, como señalamos, propio de la modernidad, concretamente de las Vanguardias Artísticas, siendo la figura de Picasso una de las más importantes en este sentido, permitiendo ser fotografiado mientras pintaba. Así pues, aunque en el Renacimiento los procedimientos del artista no se dieran a conocer, la

¹⁶ RODRÍGUEZ MARTÍN, Marta. “Los gremios en España ... *op. cit.*, pp. 8-9.

¹⁷ WACKERNAGEL, Martin. *El medio artístico...* *op. cit.*, pp. 288-290.

¹⁸ *Ibidem.*, pp. 290-293.

indagación en los procesos creativos, sus transformaciones, sus mecanismos y su naturaleza, fue un asunto que en épocas artísticas posteriores se mostró como una cuestión necesitada de estudio¹⁹.

Sin embargo, frente a esta especialización, también existían aquellos talleres, que, por la mayor sencillez del negocio, estaban orientados hacia ciertos géneros de pintura aplicados a las necesidades diarias. Pero, más que la especialización profesional es el fenómeno contrario el que debe llamar nuestra atención: la capacidad y actividad múltiple y universal de algunos artistas en diversos terrenos del arte, incluso con materiales distintos. Doblemente interesante, porque con esto se rompió de alguna manera la predominante delimitación gremial de los géneros artísticos, de modo que, el cambio de gremio o la pertenencia a varios tuvo que convertirse en algo necesario. Por ejemplo, en los casos de Pollaiuolo y Verrocchio, el paso de platero a escultor monumental tuvo lugar en edad madura. Según mención propia, Ghiberti también había trabajado en sus primeros años como pintor, mientras que otros escultores, como Pollaiuolo y Verrocchio, destacaron posteriormente con obras pictóricas. El mismo Miguel Ángel se declaraba escultor de mármol y no pintor, aun habiendo practicado ambas disciplinas.

Pero si de multidisciplinariedad se trata, el mayor ejemplo es Leonardo da Vinci, quien fue formado como escultor y pintor en el taller de Verrocchio, pero que manejó todas las ramas del saber. Por lo demás, el pasar de una disciplina artística a otra ya no era nada inusual en el Trecento²⁰. Como hemos dicho, Leonardo fue un ejemplo a la hora de dominar distintas ramas artísticas. Aún se conserva el documento de su puño y letra que le envió al duque de Milán, Ludovico Sforza, donde le explicaba punto por punto todas las cosas que sabía hacer a modo de *curriculum vitae* actual. Entre las capacidades que expone en la carta, destacan varias de carácter bélico, como la habilidad de construir puentes y armas de guerra. Pero también, cita sus dotes artísticas para “los tiempos de paz”, dejando patente que su formación no se ciñe solo a un ámbito sino a varios: “En tiempos de paz creo que podría proporcionar completa satisfacción, tan buena como la de cualquier otro, en arquitectura y en el diseño de edificios públicos y privados; y en guiar

¹⁹ CAEROLS MATEO, Raquel. “Investigación en las artes: el arte como vía de conocimiento” en CAEROLS MATEO, Raquel y RUBIO AROSTEGUI, Juan Arturo. *La praxis del artista como hacer investigador*. Tenerife: Sociedad Latina de Comunicación Social, 2013. pp. 16-17.

²⁰ WACKERNAGEL, Martin. *El medio artístico... op. cit.*, pp. 290-293.

el agua de un lugar a otro. Puedo realizar escultura en mármol, bronce o arcilla, o también puedo pintar cualquier cosa que sea necesaria”²¹.

3. EL PROCESO DE FORMACIÓN DEL ARTISTA

Sin lugar a dudas, a partir del siglo XV, en el contexto italiano, como veremos a continuación, es donde se cristalizarán diversas prácticas que poco a poco nos aproximarán al campo de la educación artística de la época actual. Con el tiempo, el alejamiento entre los artistas, que trabajaban sobre pedido, y los artesanos, que continuaban produciendo artículos de consumo generalizado, fue cada vez mayor, llegando al punto que unos continuaron fabricando mercancías que fundamentalmente fueran útiles, como había sucedido antes, en tanto que los otros buscaban, además de la utilidad, la belleza de los objetos o bien exclusivamente la belleza. Asistimos así a un nuevo horizonte del campo artístico, cobijado por el Humanismo²², en el que se vislumbraría la necesidad de reorganizar el saber y de resituar a los artistas quienes, rompiendo vínculos con los artesanos, se aventuraban a proponer otros estilos formativos asentados en otras instituciones, nacidas de su propia experiencia. Esta evolución de la manera de formar a los artistas se verá, por ejemplo, cuando Vasari funde la Academia de las Artes del Dibujo (1562), contribuyendo a inaugurar lo que serían los nuevos espacios formativos para los artistas del siglo XVI en adelante, que habrían de integrar la enseñanza del sustento teórico y del saber hacer²³.

En el periodo a tratar, los artistas del Renacimiento se regulan, como vimos, por el estilo de vida de los gremios, en el que ocupa un lugar relevante el modelo formativo que se lleva a cabo en los talleres artesanales, de habilitación sobre el oficio, dominado por el aprendizaje con base en la misma práctica de hacer objetos útiles, de consumo generalizado, o bien por encargo, para determinados propósitos. Para ello, había que seguir las orientaciones, no siempre explícitas, del maestro, forma de comunicación que

²¹[En línea: consulta: 12 diciembre 2018] Disponible en: https://www.elconfidencial.com/alma-corazon-vida/2014-02-08/las-lecciones-que-te-ensena-el-cv-con-el-que-leonardo-da-vinci-fue-contratado_86129/

²² Según la RAE, el Humanismo es “el

Movimiento renacentista que propugna el retorno a la cultura grecolatina como medio de restaurar los valores humanos”. En <http://dle.rae.es/?id=KnRInA7> . “A partir del siglo XIV, los humanistas italianos ejercen una gran influencia sobre la educación elemental y universitaria de su país. Pronto las humanidades se convierten en un ciclo bien definido de materias de estudio: este ciclo incluye gramática, retórica, poesía, historia y filosofía moral...” en CORDUA, Carla. “El Humanismo”. *Revista Chilena de Literatura*, 84 (2013) pp. 9-17.

²³ AGUIRRE LORA, María Esther. “Los senderos del arte... *op. cit.*, pp. 22-25.

se inscribe más en el terreno de la cultura oral que de la cultura escrita, propia de los doctos. Era a partir de pequeños gestos y movimientos, aunado a una buena dosis de intuición y percepción, como se aprendían, en caso de que hubiera la inteligencia y capacidad para ello, los “misterios del oficio”²⁴.

3.1. EL ARTISTA AUTODIDACTA Y LOS INICIOS

Giorgio Vasari cuenta en su obra algunas anécdotas de cómo el impulso innato de una predisposición artística se ejercitaba, al principio, de forma puramente autodidacta. Aunque son anécdotas dudosas, podrían reclamar para sí un cierto fondo de veracidad. Por ejemplo, cuenta de Miguel Ángel que ya desde niño aprendía por sí mismo a dibujar sobre las paredes y el papel y que siempre le sorprendían dibujando en la escuela de gramática, o que se escapaba de los castigos del padre para ver el trabajo de los escultores y pintores²⁵. También tenemos el ejemplo de Leonardo da Vinci, quien, en sus comienzos en la *bottega* de Verrocchio ya destacaba; incluso durante la infancia, antes de entrar como discípulo en el taller, ya mostraba sus capacidades. Vasari lo cuenta así:

“Cuando Ser Piero se dio cuenta de esto, consciente de la superioridad de su ingenio, tomó algunos de sus dibujos y se los llevó a su gran amigo Andrea del Verrocchio, y le rogó encarecidamente que le dijera si le parecía que Leonardo podría lograr algo si se consagraba al dibujo. Andrea se asombró al ver los admirables inicios de Leonardo y tranquilizó a Piero aconsejándole que lo instruyera. Se puso de acuerdo con Leonardo para que fuera al taller de Andrea, cosa que hizo con gran satisfacción. Y no ejerció solo una profesión, sino todas aquellas en las que intervenía el dibujo. (...) En su juventud estudió arte, (...) con Andrea del Verrocchio. Este estaba haciendo una tabla con un San Juan bautizando a Cristo en la que Leonardo pintó un ángel con algunos ropajes; y, aunque era jovencito, lo ejecutó de tal modo que resultaba mucho mejor que las figuras de Andrea. Esta fue la razón por la que Andrea no quiso volver a tocar los pinceles, indignado porque un muchacho supiera más que él”²⁶.

De este modo, Leonardo entró en el taller de Andrea del Verrocchio mientras su padre trabajaba como notario en el Palazzo del Podestá. Allí aprendería todos los patrones estilísticos que determinarían su futuro como artista. En 1472 se inscribió en la

²⁴ *Idem.*

²⁵ VASARI, Giorgio. *Las vidas... op. cit.* pp. 745-772.

²⁶ *Ibidem.*, pp. 471-472.

Compagnia di S. Luca de pintores en Florencia, algo habitual entre los pintores del Renacimiento como vimos en el capítulo anterior. El primer dibujo suyo del cual tenemos constancia tiene fecha de 5 de agosto de 1473. *A posteriori*, muy posiblemente haría su aportación en *Tobías y el ángel* y en el *Bautismo de Cristo* del Verrocchio y pintaría la *Anunciación* y la *Madonna con niño y clavel*. Todo ello en su primera etapa florentina (1466-1482), es decir, durante su proceso de formación. Es evidente que Leonardo progresó enormemente en este periodo y que fue muy influenciado por su maestro, más allá del origen divino de sus cualidades infundido por el cronista Vasari. Por poner un ejemplo, las manos esculpidas en la *Dama del mazzolino* servirán como método docente y se verán reflejadas en los *studi di mani* de Leonardo²⁷.



*Comparación de la Dama del Mazzolino de Verrocchio con los studi di mani de Leonardo (Windsor: Biblioteca Real)*²⁸

La decisión de ser artista se tomaba al principio de la adolescencia. De este modo, a la edad de 12 a 14 años comenzaba el aprendizaje del artista. Los estatutos gremiales promulgados para Venecia prescriben una edad mínima de 12 años. En otros lugares a veces se admitían aún más jóvenes, con 8 o 9 años según otros autores²⁹. Por ejemplo, Mantegna ya figura con diez años (1441) en el registro gremial de Padua³⁰. Se trata de un camino arduo que empezaba a edad muy temprana, cuando los padres, o quienes hacían

²⁷ GÁLVEZ, Christian. *Gioconda descodificada: Retrato de la mujer del Renacimiento*. Barcelona: Penguin Random House, 2018. pp. 184-190.

²⁸ Figura 2: *Idem*.

²⁹ Como vemos, no se sabe con seguridad a que edad empezaba la formación en el taller. Acudiendo a diversas fuentes la edad de inicio varía entre los 8 y los 14 años.

³⁰ WACKERNAGEL, Martin. *El medio artístico... op.cit.*, pp. 314-315.

las veces de tal, delegaban al niño con la familia del maestro artesano, quien, a su vez, lo integra como uno más de la familia, en la que también se incluían los otros compañeros y aprendices, comprometiéndose, por lo regular con contrato³¹ de por medio, a enseñarle el oficio durante una cierta cantidad de años, además de vestirlo, alimentarlo y darle vivienda³².

Como vemos, Vasari nos habla del impulso innato a la hora de ser artista y de cómo son los inicios, cuestión que ya había tratado con detalle el capítulo II de *El Libro del Arte* (1410) de Cennino Cennini, titulado: “De cómo, entre los que se dedican al arte, unos lo hacen por amor y otros por lucro” y que dice lo siguiente:

“No sin razón algunos se sienten atraídos hacia el arte por amor, sintiendo hacia él una inclinación natural. El intelecto, se deleita por principio en el dibujo, ya que la naturaleza misma incita a ello, sin contar con la guía de un maestro, por simple inclinación; y por este placer, toman la decisión de encontrar maestro y se someten a sus indicaciones con amor y obediencia, manteniéndose sumisos para alcanzar la perfección. Luego hay algunos que se dedican a ello a causa de la pobreza y las necesidades de la vida, tanto por lucro como también por amor al arte; pero, sobre todos, son dignos de elogio aquellos que se inclinan hacia el arte por amor y nobleza.”³³

El periodo de aprendizaje varía; las normas gremiales por las que se regían los talleres medievales sólo permitían a cada maestro tener un aprendiz y por un mínimo de tres años³⁴. El proceso de aprendizaje era largo y podía durar entre cuatro y ocho años. En el caso de Cennino Cennini, a finales del Trecento, había comprendido doce años completos, pues él mismo en su libro redactado en 1410 indica que: “Recibí instrucción en este arte durante doce años de mano de mi maestro Agnolo di Taddeo”. Pero quizá este periodo incluyera la posterior actividad de ayudante. Sin embargo, tenemos casos como el de Miguel Ángel cuyo aprendizaje se fija en tres años³⁵. Vemos como existe una gran variación en los años de formación dependiendo del artista. Probablemente, el corto periodo de aprendizaje de Miguel Ángel sea algo excepcional, debido a sus grandes cualidades innatas para las artes. Según Vasari, en 1488 entró a colaborar en el taller de

³¹ Más adelante encontraremos un apartado sobre los contratos que dará mas información sobre esta cuestión.

³² AGUIRRE LORA, María Esther. “Los senderos del arte...”, *op. cit.*, p. 22.

³³ CENNINI, Cennino. *El Libro del Arte*. Madrid: Akal, 2000. p. 34.

³⁴ ANGOSO, DIANA [et alii]. *Las técnicas artísticas: 1. De la Edad Media al Renacimiento*. Madrid: Akal, 2005. p. 9.

³⁵ PAOLETTI, John T y RADKE, Gary M. *El arte en la Italia del Renacimiento*. Madrid: Akal, 2002. pp. 24-30.

Ghirlandaio por tres años y comenzó a cobrar un sueldo. Pronto destacó por encima del resto de alumnos e incluso del propio maestro, quien, dijo en una ocasión: “Éste sabe más que yo”³⁶. Por lo tanto, podemos ver que la duración del periodo de aprendizaje variaba según las capacidades de los alumnos, habiendo casos de doce años como el de Cennini, o casos como los de los genios, quienes destacaban rápido y superaban a sus propios maestros en pocos años. El de Vinci siempre defendió la siguiente sentencia: “Pobre discípulo el que no deja atrás a su maestro”³⁷.

3.2. LA FORMACIÓN EN EL TALLER

Aunque no siempre era así, como hemos indicado en el capítulo anterior, muchas veces los talleres pasaban de padre a hijo o de tío a sobrino. La capacidad que poseía el sistema de talleres para conservar y transmitir de generación en generación todo aquello que se consideraba como una expresión artística valiosa, queda claramente expuesto en el prefacio de *El Libro del Arte* redactado por Cennini. En esta época había verdaderas dinastías de artistas, como los Licino y los Gaddi, y talleres familiares interdisciplinares. La importancia familiar en los talleres de la época es corroborada por María Teresa Rodríguez Bote, que en su estudio sobre los talleres nórdicos dice:

“La transmisión de saberes dentro de los talleres y, casi más importante, de clientes, quedaba relegada al ámbito familiar, hasta el punto de dar lugar a dinastías en cada especialidad. De hecho, el local donde se ubicaba el taller estaba situado dentro del mismo domicilio familiar. Los clanes eran bastante cerrados y sólo se daba una cierta movilidad entre miembros de las dichas familias”³⁸.

Tampoco es extraño que se acceda al ámbito del arte desde otros campos del artesanado. Conocemos casos de pintores y escultores cuyos predecesores eran plateros o canteros. Incluso hay casos de descendientes de oficios alejados del arte que siguen la profesión de artista. Por ejemplo, Uccello era hijo de un barbero, Verrocchio de un ladrillero, los hermanos Pollaiuolo tenían ese sobrenombre por ser hijos de un pollero, el padre de Botticelli era curtidor, etc. Más comprensible es que de la burguesía y alto funcionariado salieran algunos grandes talentos: Masaccio, hijo de un notario;

³⁶ VASARI, Giorgio. *Las vidas...op. cit.*, 745-749.

³⁷ GÁLVEZ, Christian. *Gioconda descodificada... op. cit.*, p. 189. Quien hace referencia al *Codex Foster III*, p. 66.

³⁸ RODRÍGUEZ BOTE, María Teresa. “La formación del artista en los talleres nórdicos” en VV.AA. *La formación artística: creadores, historiadores, espectadores*. Universidad de Cantabria: 2018. pp. 82-93.

Ghirlandaio, hijo de un corredor de comercio; pero sobre todo los dos más grandes de la época: Leonardo da Vinci, hijo de un notario, y Miguel Ángel, cuyo padre era funcionario de la administración municipal³⁹.

La convivencia en el interior de los talleres, que eran de condición modesta y sin ínfulas particulares, donde se mezclaban artesanos y aprendices de muy distinta edad y experiencia, era sumamente formativa. Había distintas, por así decirlo, especialidades: quien trabajaba la arcilla, quien mezclaba las tinturas, quien manejaba la madera, etc. Pero era el maestro el responsable de coordinar el trabajo de todos y de la obra que saliera de su taller⁴⁰.

3.2.1. Los contratos de aprendizaje

A cambio de su ayuda en el taller, el maestro ofrecía a sus discípulos formación en el arte que dominaba, alojamiento y comida, e incluso, a veces, un modesto salario. Un contrato de 1467 entre el padre de un aprendiz y el pintor Francesco Squarcione refleja las expectativas depositadas tanto en el maestro como en el discípulo. Por este documento:

“[Yo, Francesco Squarcione] me comprometo a enseñar... a Francesco... el principio de un plano con líneas trazadas de acuerdo a mi método, y a colocar figuras en dicho plano, una aquí y otra allá, en distintos lugares del mismo, y a situar objetos, como por ejemplo una silla, o una casa, y hacérselos dibujar, y a ayudarle a representar la cabeza de un hombre mediante una red isométrica..., y a explicarle el sistema del cuerpo desnudo, de frente y de espaldas, con sus correspondientes medidas, y a poner ojos, nariz, boca y orejas en la cabeza del hombre en su correcta posición, y a enseñarle todas estas cosas una por una, hasta donde me sea posible y hasta donde el dicho Francesco sea capaz de aprender... y a no levantar nunca la cabeza del papel que haya en su mano para proporcionarle un modelo tras otro, con varias figuras a lápiz de plomo, y a corregir estos modelos para él, y a enmendar sus errores”⁴¹.

En el caso de Florencia, las indicaciones ocasionales de Vasari acerca del inicio del período de aprendizaje de algunos artistas de principios del siglo XVI están corroboradas documentalmente; por ejemplo, por el contrato de aprendizaje de Miguel

³⁹ PAOLETTI, John T y RADKE, Gary M. *El arte en la Italia... op.cit.*, pp. 24-30.

⁴⁰ AGUIRRE LORA, María Esther. “Los senderos del arte... *op.cit.*”, pp. 22-25.

⁴¹ PAOLETTI, John T y RADKE, Gary M. *El arte en la Italia... op.cit.*, pp. 24-25.

Ángel, entonces de 14 años (abril de 1489) que el viejo Buonarroto cierra con Ghirlandaio, después de haberse negado durante mucho tiempo al deseo de su hijo. A partir de estos acuerdos, que Vasari transmite literalmente según un *Ricordo* del padre de Miguel Ángel, y de menciones sueltas en otros lugares, también sabemos algo sobre las obligaciones mutuas del patrón y su pupilo y sobre la forma general en que el aprendiz tenía regulada su formación⁴². Vasari nos narra así la prueba de la existencia de tales documentos:

“Domenico acogió al muchacho por un periodo de tres años, e hicieron un contrato escrito que todavía se puede ver en un diario de Domenico Ghirlandai, escrito de su puño y letra, y existen también los recibos periódicos de mano de Ludovico Buonarroti, todo lo cual se encuentra hoy en posesión de Ridolfo Ghirlandaio, hijo del mencionado Domenico”⁴³.

Para conocer más sobre los contratos de aprendizaje, nos sirven las tesis de dos historiadoras del arte españolas. Aunque nos hablan del caso de Valencia a finales del siglo XIV y principios del siglo XV, es una información de utilidad para conocer cómo eran los contratos en el periodo inmediatamente anterior. Encarna Montero en su tesis doctoral habla al respecto de la siguiente manera:

“Se podría decir que casi todo lo que se sabe sobre el aprendizaje artesano en los siglos XIV y XV depende de la información que suministran los contratos de *afermament*, instrumentos notariales (por extensión, documentos con valor legal) que formalizan, generalmente, el compromiso entre un maestro y el padre o tutor de un joven dispuesto a aprender un oficio. La existencia del contrato implica una actividad didáctica reconocida legalmente, con vínculos jurídicos bien evidentes”⁴⁴.

Esto se confirma con la tesis de Matilde Miquel: “el principal medio que existe para conocer a los aprendices y las tareas que realizan son los contratos de *afermament* que se firmaban en la época y que marcaban el futuro de los jóvenes en el taller de un maestro pintor”. Afirma que: “aunque contamos con abundantes contratos, la información que contienen es siempre la misma: el aprendiz está obligado a realizar todas las tareas que le indique el maestro. El compromiso del maestro era enseñar el oficio de pintor

⁴² WACKERNAGEL, Martin. *El medio artístico... op.cit.*, pp. 315-316.

⁴³ VASARI, Giorgio. *Las vidas... op.cit.*, p. 747.

⁴⁴ MONTERO TORTAJADA, Encarna. *La transmisión del conocimiento en los oficios artísticos. Valencia, 1370-1450*. Tesis doctoral dirigida por Amadeo Serra Desfilis. Valencia: Universitat de València, 2013.p. 21.

durante el periodo de aprendizaje, alimentarlo y vestirlo, el pago de unas ropas al final del contrato y a veces el pago de cierto salario.” Por otro lado, esta historiadora confirma que hay un problema existente por identificar a los miembros del taller y los posibles trabajos que realizaban. Además, da cuenta de la antigüedad de estos contratos, y dice que en 1355 las autoridades municipales obligaron a la población a formalizar los contratos de aprendizaje. Sin embargo, dice que no será hasta la segunda mitad del siglo XV y en Italia donde se podrá encontrar un contrato de aprendizaje detallado como el citado anteriormente del padre de Guzon y el maestro Squarcione, es decir, no se encuentran contratos detallados hasta la época tratada en este trabajo⁴⁵.

El hecho de que un aprendiz principiante no tuviese que pagar al maestro por la enseñanza, sino que por el contrario recibiese una remuneración a partir del primer año de formación, que subía anualmente (como se observa en el contrato de aprendizaje del joven Miguel Ángel), muestra que el trabajo del aprendiz podía aprovecharse en la actividad del taller. Teniendo en cuenta varios ejemplos de talleres distintos, resulta que el ascenso de aprendiz a ayudante se producía de manera fluida. Dentro de la categoría de ayudantes, la participación crematística y artística en la producción global del taller podía elevarse a un tercio, e incluso podía llegar hasta la mitad del beneficio neto que le correspondía al maestro. Debemos tener en cuenta que parte del trabajo de los ayudantes se podía pagar en especie, es decir, en forma de manutención diaria o mediante el reparto de piezas de ropa. Tenemos como ejemplo a Leonardo, quien señala al duque de Milán que, en su casa, desde hace año, “tiene que alimentar a seis bocas”, a cuyo respecto hay que pensar en alumnos o ayudantes⁴⁶.

3.3 EL FINAL DE LA ETAPA DE APRENDIZAJE

Siguiendo, una vez más, la tesis de Wackernagel:

“para los inicios de la formación del artista descritos hasta aquí siempre habíamos tenido algunas noticias antiguas. Sin embargo, nuestras fuentes apenas nos informan de cómo se continuaba este proceso, cómo el joven principiante y aprendiz ascendía al rango de oficial y ayudante y finalmente se convertía en un colaborador casi independiente del jefe del taller; y sólo a partir de algunos registros de pagos,

⁴⁵ MIQUEL JUAN, Matilde. *Retablos, prestigio y dinero: Talleres y mercado de pintura en la Valencia del gótico internacional*. Valencia: Universitat de València, 2008. p. 166.

⁴⁶ WACKERNAGEL, Martin. *El medio artístico... op.cit.*, pp. 319-320.

contratos de empleo, etc., se pueden obtener algunas indicaciones al respecto, que quizás tengan una validez general.”⁴⁷

Sin embargo, acudiendo a otras fuentes sabemos que, una vez finalizado el periodo de aprendizaje, el aprendiz presentaba una *obra maestra* ante el gremio y, tras recibir la aprobación, podía abrir su propio taller y recibir encargos⁴⁸. También, según los estatutos de los escultores de la ciudad de Amiens de 1491, para superar la etapa de aprendizaje habían de abonarse cuatro libras y aportar una obra de una calidad admisible (*obra maestra*). Sin embargo, aquellos que habían alcanzado la maestría también estaban obligados a contribuir económicamente al mantenimiento del gremio⁴⁹. Esta prueba o examen que ponía fin al aprendizaje estaba institucionalizada por el gremio y servía para reglamentar la profesión con objeto de controlar la producción y obstaculizar la competencia extranjera⁵⁰.

Las fuentes no nos permiten saber con exactitud cómo era el propio desarrollo artístico de los jóvenes ayudantes. En cualquier caso, ellos aprendían lo esencial colaborando de forma directa en los encargos que el maestro realizaba, haciendo cosas como el paso a cartón de un boceto u ocupándose de la ejecución definitiva de algunas partes de un cuadro. Además, continuaban los estudios para el perfeccionamiento del dibujo, especialmente los domingos y días festivos. Aunque según Wackernagel tenemos poca información de las etapas finales de formación; parece evidente que los alumnos y maestros de la época solían tener una relación longeva. Acudiendo a fuentes de la época, Cennino Cennini aconsejaba de este modo a alguien que quisiera iniciarse en el arte: “Lo antes posible, ponte en manos de un maestro para aprender; séparate de él lo más tarde posible”⁵¹. Hay que imaginar una estrecha cohesión y vinculación entre los alumnos y el maestro, incluso algunos artistas entrarán en la Historia del arte con un sobrenombre que tiene su origen en su primer maestro. Por ejemplo, Andrea del Verrocchio, es conocido así por su primer maestro, el platero Verrocchio⁵². Esto no era algo exclusivo de Italia, ya que, en la misma época, el tercer artículo de los estatutos, ya mencionados, de los escultores de la ciudad de Amiens de 1491 prohibía el abandono del pupilo o que éste

⁴⁷ *Idem.*

⁴⁸ ANGOSO, DIANA [et alii]. *Las técnicas artísticas...* *op.cit.*, p. 9.

⁴⁹ RODRÍGUEZ BOTE, María Teresa. “La formación del artista...” *op.cit.*, pp. 82-93.

⁵⁰ [En línea: consulta: 17 enero 2019] Disponible en: <https://www.artehistoria.com/es/contexto/la-academia-y-el-artista>

⁵¹ CENNINI, Cennino. *El Libro del Arte...* *op.cit.*, p. 34.

⁵² WACKERNAGEL, Martin. *El medio artístico...* *op.cit.*, pp. 319-320.

ejerciera el oficio antes de terminar su periodo de aprendizaje⁵³. Pero no siempre fue así, en el caso español es significativo el ejemplo proporcionado por Diego de Siloe, que siendo aprendiz con el escultor Felipe de Bigarny, abandonó el taller, siendo demandado por su maestro⁵⁴.

Tal relación entre maestro y alumno se evidencia en algunos casos. Por ejemplo, tenemos constancia del trato de Leonardo con algunos alumnos. Christian Gálvez, miembro del Leonardo DNA Project y divulgador de la figura de Leonardo da Vinci, nos da información en uno de sus libros para afirmar dichos lazos. Según Gálvez, Francesco Melzi aparece en la vida de Leonardo alrededor de 1507, cuando el genio florentino ya tenía 55 años y le acompañó hasta su muerte como leal acompañante, secretario, albacea y guardián de sus últimas pertenencias. Vemos como en este caso se cumple el consejo de Cennini cuando dice: “sepárate de él lo más tarde posible” haciendo referencia al maestro. El propio Melzi dejó escrito: “Para mí fue el mejor de los padres”. Incluso Leonardo, le da gran parte de sus bienes en su testamento cuando muere en Francia en 1519, reflejando una vez más su gran relación artística y personal con su alumno Melzi; el testamento dice así: “El mencionado testador da y concede a meser Francisco de Melzi, gentilhombre de Milán, en agradecimiento de servicios que le prestó en el pasado, todos y cada uno de los libros que el dicho testador posee ahora y otros instrumentos y dibujos concernientes a su arte y a su profesión de pintor”⁵⁵.

3.3.1. El viaje de formación

Por último, dentro del aprendizaje del artista del Renacimiento, debemos hacer una mención a los viajes de formación. Por ejemplo, el viaje que solían realizar los artistas alemanes al final de su aprendizaje no fue habitual en Florencia hasta el periodo del Tardorenacimiento, cuando comienza a considerarse imprescindible y deseable una estancia de estudio en Roma. Con anterioridad sólo algunos artistas del Primer Renacimiento, como Brunelleschi y Donatello, fueron a Roma por iniciativa propia para estudiar las fuentes artísticas de la Antigüedad⁵⁶. Ahora bien, hacia mediados del siglo XV, el saber y la literatura humanista que se desarrolla en Italia comienza a generar una

⁵³ RODRÍGUEZ BOTE, María Teresa. “La formación del artista ... *op.cit.*, pp. 82-93.

⁵⁴ HERNÁNDEZ REDONDO, José Ignacio. “Diego de Siloe, aprendiz destacado en el taller de Felipe Bigarny”. *Locvs Amoenus*, 5 (2000) pp. 101-116.

⁵⁵ GÁLVEZ, Christian. *Leonardo da Vinci – cara a cara-*. Barcelona: Penguin Random House, 2017. pp. 207-210.

⁵⁶ WACKERNAGEL, Martin. *El medio artístico...* *op.cit.*, pp. 320-321.

influencia continua y penetrante en otros países europeos. La difusión del Humanismo italiano se debe en parte a sabios italianos que viajan o residen en el extranjero, como también a estudiantes extranjeros que reciben su educación en escuelas y universidades italianas⁵⁷.

Es una época donde muchos artistas europeos recalcan en Italia. Un ejemplo es el pintor español Pedro Berruguete, quien viajó a Italia en la segunda mitad del siglo XV. Más concretamente, se estableció en Urbino, donde trabajó bajo el mecenazgo del duque Federico de Montefeltro. Allí en Italia pudo conocer las técnicas del Quattrocento italiano y a unos cuantos pintores. Sin embargo, para algunos autores, él también tenía mucho que enseñar a los italianos, sobre todo en la pintura al óleo, técnica que había llegado primero a España que a Italia debido a las buenas relaciones con Flandes⁵⁸. Otro pintor español que se formó en Italia fue Fernando Yañez de la Almedina, valenciano que aprendió las técnicas del Quattrocento italiano colaborando con grandes artistas como Leonardo da Vinci. Vemos como en la época estos viajes eran parte de la formación del artista y que los conocimientos artísticos y estilísticos se expandían por Europa entre países distintos. Se trata de una época en la que el viaje de los artistas a otros países no era ninguna novedad, siendo Italia un referente cultural y artístico, donde pintores de otros países iban a formarse y aprender de los maestros italianos⁵⁹.

Además de pintores, también viajaron a Italia algunos escultores españoles de la época con el fin de aprender y formarse. Es el caso de Alonso Berruguete, hijo del pintor Pedro Berruguete. Paradigma del artista que, tras haber hecho su aprendizaje inicial en un taller de su entorno, en su caso familiar, dentro del sistema artesanal existente en España a finales del siglo XV y comienzos del siglo siguiente y aún bajo la influencia de las corrientes goticistas, ha buscado en Italia su desarrollo artístico. Su contacto con el arte del Renacimiento de comienzos del siglo XVI, el estudio del arte clásico, de las obras de los grandes maestros italianos y de los pintores y escultores activos en Roma y Florencia, le proporcionará el cambio ideológico fundamental. La influencia italiana en

⁵⁷ CASTRO HERNÁNDEZ, Pablo. “Los libros de viajes a fines de la Edad Media y el Renacimiento. Una revisión a la tradición narrativa en las *Andanças e viajes* de Pero Tafur”. *Lemir*, 19 (2015) pp. 69-102.

⁵⁸ MATEO GÓMEZ, Isabel. “Notas sobre el viaje de Pedro Berruguete en Italia”. *Boletín del Museo del Prado*, Vol. 7, Nº. 20 (1986), pp. 81-84.

⁵⁹ RUIZ GARNELO, Isabel. “¿La estancia de Fernando Spagnuolo en Lombardía? Acerca de la importancia de los viajes de formación en la consolidación del Renacimiento italiano”. En VV.AA. *El Greco en su IV centenario: patrimonio hispánico y dialogo intercultural*. Universidad de Castilla la Mancha, 2016. pp. 519-531.

su producción es más ideológica que ceñida a los particularismos de un artesano buscando fórmulas efectivas, para sacarle partido en su taller. Berruguete asimila en Italia el verdadero concepto del artista singular y creador que entonces comenzaba a extenderse y lo transporta a España como una auténtica novedad. De este modo, deseó romper con el sistema entonces vigente en el espacio ibérico, muy tradicional y basado en la producción escultórica artesanal y limitada creativamente a las formas ancladas en el taller. Su búsqueda de lo novedoso y de la originalidad, más acorde con los conceptos artísticos del periodo renacentista pleno y manierista, en los centros del arte italianos, contrastaba con el quehacer escultórico y los modelos seguidos en el espacio español⁶⁰.

La historiadora Mercedes Gómez-Ferrer nos da un ejemplo más cuando habla en uno de sus artículos sobre la gran influencia que tuvieron los viajes a Italia, en este caso para los valencianos. Expresiones como “a la ytaliana” “a la romana” o “a la antigua”; se convirtieron en la Valencia de comienzos del siglo XVI en sinónimo de deseo, de aspiración de ser y estar acorde con unos “nuevos tiempos”, en una intención de renovación en los más diversos aspectos concernientes a las artes. Muchos valencianos viajaron a diversos puntos de la geografía italiana en este periodo, donde aprendieron las técnicas renacentistas y vieron de cerca las obras de grandes maestros⁶¹. Sirva como prueba de la influencia italiana Iñigo López de Mendoza, II Conde de Tendilla quien en su carta del 15 de octubre de 1505 escribía al maestro mayor de la Catedral de Sevilla, Alonso Rodríguez, sobre la obra del sepulcro del cardenal Diego Hurtado de Mendoza, su hermano y arzobispo de Sevilla, en la Capilla de la Virgen de la Antigua de la Catedral de Sevilla. Y expresaba su voluntad de “que no se mezcle con la otra obra ninguna cosa françisa ni alemana ni morisca, syno que todo sea romano”⁶²

Pero no solo los artistas españoles viajaron a Italia. También viajó a Italia varias veces el gran artista alemán de la época: Alberto Durer, del que hablaremos en el capítulo siguiente por ser un referente en la realización de estampas. El primer viaje a Venecia debió ocurrir entre 1494 y 1495, y debido a las dificultades propias del idioma, podemos pensar que debió entrar en contacto especialmente con personas de la colonia

⁶⁰ FIGUEIREDO SILVA, João Humberto. *La evolución de la escultura figurativa en madera (en torno a la figura humana y en sus técnicas)*. Tesis doctoral dirigida por José Luis Parés Parra. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2012. p. 103.

⁶¹ GÓMEZ FERRER, Mercedes. “Artistas viajeros entre Valencia e Italia, 1450-1550”. *Saitabi: revista de la Facultat de Geografia i Història*. N.º. 50 (2000) pp. 151-170.

⁶² *Epistolario del Conde de Tendilla (1504-1506)*, Universidad de Granada, 1996, II, p. 504.

alemana allí establecida⁶³. En cuanto al segundo viaje, el historiador del arte Fernando Checa Cremades señala lo siguiente:

“En el otoño de 1505, y hasta 1507, Durero realizó su segundo viaje a Italia, visitando Venecia y, posiblemente, Roma. Se trata de una estancia, la de Venecia, muy bien documentada por la existencia de diez cartas que desde allí envió a su amigo Pirckheimer. En esta ocasión Durero fue recibido en la ciudad italiana como artista famoso: allí era considerado “como un señor”, como él mismo dice en una célebre misiva a su amigo, quien, por otra parte, había costado su viaje”.

Checa añade sobre sus estancias en Italia:

“La experiencia de este segundo viaje a Italia señala el origen del periodo de madurez de Alberto Durero. A partir de este momento, nos encontramos con un personaje no ya solo consciente de su valía, sino en posesión de una sólida formación teórica y en pleno dominio de sus facultades. La huella del incipiente clasicismo italiano, unido a sus crecientes preocupaciones religiosas, marcan ya el resto de su carrera hasta su muerte”⁶⁴.

Ampliando más el segundo viaje de Durero nos sirve la obra de Carlos Alberto Cardona Suárez, profesor de la Universidad de Bogotá, para ver de primera mano de qué manera se formaban los artistas en estos viajes:

“Cuando Durero finalizó en 1506 el encargo de La fiesta de las guiraldas de rosas para la iglesia de San Bartolomé (la iglesia de la colonia alemana en Venecia), le escribió a su amigo Pirckheimer: “terminaré aquí en diez días. Después me gustaría dirigirme a Bolonia para aprender los secretos del arte de la perspectiva de un hombre que está deseoso de enseñármelos. Debo estar allí 8 o 10 días y después regresaré a Venecia”. Es muy probable que el profesor anónimo que le enseñó a Durero el arte de la perspectiva de Alberti, Piero della Francesca y Leonardo da Vinci, fuese el mismo Luca Pacioli”.⁶⁵

Hemos visto cómo en esta época comenzaban a ser frecuentes los viajes a otros países, principalmente a Italia, como parte de la formación, un proceso que continúa durante el siglo XVII y convierte a Roma en el referente artístico barroco para los artistas

⁶³ CARDONA SUÁREZ, Carlos Alberto [et alii]. *La geometría de Alberto Durero: Estudio y modelación de sus construcciones*. Bogotá: Universidad de Bogotá, 2006. p. 11.

⁶⁴ CHECA CREMADES, Fernando. “Durero, Alberto”. [En línea: consulta: 30 diciembre 2018] Disponible en <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/durero-alberto/b2921ab6-0c44-4331-848b-25252ba740fe>

⁶⁵ CARDONA SUÁREZ, Carlos Alberto [et alii]. *La geometría de Alberto Durero... op. cit.*, p. 12.

Europeos. Sin embargo, estos viajes por Europa alcanzarían su mayor expresión en el siglo XVIII con el conocido Gran Tour. Los aristócratas, sobre todo ingleses, enviaban a sus hijos a realizar un viaje formativo por las principales ciudades europeas con el fin de aprender sobre las distintas culturas. Sin embargo, no se trataba solo de un viaje de formación para artistas, sino que diletantes o simples viajeros también lo realizaban. Este viaje tenía como gran atractivo Italia, donde estos jóvenes visitaban las ciudades principales. El primer destino importante era Florencia, la cuna del Renacimiento. Los intelectuales del siglo XVIII centraban su estancia en la capital toscana en el estudio del arte, siendo la Galería de los Uffizi, abierta al público en 1769, parada obligatoria y lugar de culto. A continuación, se alcanzaba la meta principal del viaje: Roma, la ciudad eterna, foco de atracción para artistas y estudiantes de arte de toda Europa. También se visitaban otras ciudades italianas, entre las que destacaban Venecia y sus carnavales⁶⁶.

4. PRÁCTICA ARTÍSTICA, TÉCNICAS, MATERIALES Y HERRAMIENTAS

¿Qué se aprende durante este período de formación? Y ¿Cómo se aprende? A dichas preguntas trataremos de dar respuesta en las siguientes líneas. La formación iba desde tareas sencillas al aprendizaje de técnicas de grabado y modelado, incluyendo como preparar la superficie de los materiales y emplear las herramientas necesarias. Cuando contaba con discípulos aventajados, el maestro les asignaba tareas específicas en encargos importantes para los que estuviese trabajando, permitiéndoles finalmente acceder a la condición de colaboradores de pleno derecho. En ocasiones, el trabajo que efectuaba un gran estudio era obra de los aprendices; la firma del maestro se limitaba a señalar que era él quien había suministrado el diseño original y, tal vez, alguna guía en la elaboración.

Los aprendices también podían realizar copias de obras de su maestro para venderlas en el mostrador. La innumerable cantidad de imágenes de la Virgen y el Niño que se conservan, tanto en pintura como en escultura, daban testimonio de esta práctica, que les permitía probar su capacidad profesional, al tiempo que contribuían a difundir la fama de su maestro. Cuando los ayudantes alcanzaban cierta edad, contrataban sus servicios como jornaleros. Los escasos libros de cuentas que han llegado hasta nosotros,

⁶⁶ CISA, Javier. "El Gran Tour: viajes educativos en el siglo XVIII". *Historia y Vida*, (2017). [En línea: consulta: 30 diciembre 2018] Disponible en https://www.lavanguardia.com/historiayvida/el-gran-tour-viajes-educativos-en-el-siglo-xviii_11607_102.html

pertenecientes a artistas de la época, atestiguan el cuidadoso registro que llevaban los maestros del trabajo de sus discípulos⁶⁷.

Como hemos indicado anteriormente, el siglo XV es, en Italia, la edad de las *botteghe*, semejantes a empresas, organizadas como pequeñas fábricas, con sus directores y ayudantes; el taller de Verrocchio en Florencia, con su ir y venir de aprendices, con la lista de trabajos, las dificultades para terminar los encargos... es un ejemplo típico de ello. Las *botteghe* asumieron una multitud de trabajos que siempre tenían como resultado una obra, pintada o esculpida. No hay tumba sin marco, ni retablo sin estructura arquitectónica. El taller incluía a carpinteros, doradores, entalladores de molduras, etc. Este encadenamiento entre todos los ámbitos de la actividad artística, esta multiplicidad de tareas, le prestaron una fisonomía especial al arte del siglo XV, que quedó marcado por un fuerte carácter artesanal⁶⁸.

Prácticamente todos los talleres artísticos realizaban una amplia gama de trabajos, a fin de asegurar su viabilidad comercial. Junto a ciclos de frescos a gran escala u obras exentas, los pintores renacentistas suelen intervenir en proyectos tales como la decoración de tallas, la preparación de dibujos de presentación para escultores y arquitectos, la realización de pequeñas imágenes devocionales o grandes estandartes, los adornos de mobiliario doméstico y el diseño y montaje de escenografías para fiestas. Cada una de estas tareas requería un tipo de experiencia distinta. Además, los encargos importantes exigían una considerable destreza para organizar la actividad de un amplio grupo de colaboradores⁶⁹.

Como hemos indicado, la base para toda práctica artística del Renacimiento es un taller, que se puede comparar con el proceso de producción, la división y la organización del trabajo que podemos encontrar hoy en las pequeñas manufacturas de carácter artesanal. Es decir, con el maestro a la cabeza, que dirige y ejecuta la parte principal del trabajo, y dos, tres o más aprendices y ayudantes, que le ayudan y, a su vez, van formándose de manera gradual y progresiva. En algunos talleres, sobre todo de escultura, durante la ejecución de un encargo de cierta envergadura, desarrollan una verdadera obra a gran escala, con numeroso personal, como el caso de Ghiberti cuando realizó sus puertas de bronce para el Baptisterio de Florencia. Entre los pintores sólo los autores de grandes

⁶⁷ PAOLETTI, John T y RADKE, Gary M. *El arte en la Italia ... op.cit.*, pp. 24-30.

⁶⁸ CHASTEL, André. *El renacimiento italiano, 1460-1500*. Madrid: Akal, 2005. pp. 359-363.

⁶⁹ PAOLETTI, John T y RADKE, Gary M. *El arte en la Italia ... op.cit.*, pp. 31-35.

empresas al fresco son los que, al menos temporalmente, atraen y ocupan a un mayor círculo de colaboradores. Esto está testimoniado ampliamente de forma documental y, en la mayoría de los casos, se puede comprobar mediante una comparación estilística, cómo algunos ayudantes capaces contribuyeron a las obras de forma notable. De vez en cuando también ocurre que el ayudante ya se había ido emancipando artísticamente de su maestro durante el contrato de empleo, como el joven Leonardo da Vinci en su manifiesta participación en el *Bautismo de Cristo* de Verrocchio. También, si el maestro muere sin terminar los trabajos comenzados, los miembros independientes de su taller se hacen cargo de su finalización.

En algunas ocasiones también se encuentra una forma de división del trabajo en la que el diseño y la ejecución recaen en dos maestros distintos. Por ejemplo, en los años veinte y con posterioridad, Miguel Ángel dio varias veces modelos a jóvenes artistas seguidores suyos, como Sebastiano del Piombo, que luego los utilizaban en sus propias pinturas. De forma contraria artistas como Bandinelli, que dibujaba buenos cartones, pero que no se le daba muy bien pintar, era ayudado por un pintor para acabar los trabajos. Por el contrario, la actitud de Miguel Ángel en sus propias empresas es especialmente inusual y digna de atención. Para pintar la bóveda de la Capilla Sixtina había contratado, en un primer momento, a algunos ayudantes, como hacían todos los demás en casos similares. Es el caso de Rafael Sanzio, que en esta misma época comenzaba a pintar las Estancias del Vaticano acompañado por un equipo de pintores de toda Italia como Bramantino, Baldassarre Peruzzi, Lorenzo Lotto y otros. De forma contraria, Miguel Ángel despide a los ayudantes, quedándose solo con un amanuense puramente artesanal para moler los colores y labores similares, y emplea casi cuatro años de intenso trabajo personal en ejecutar solo y con su propia mano, hasta la última pincelada, la grandiosa obra de los frescos de la bóveda.

Dejando a un lado excepciones como Miguel Ángel, quien trabajaba en solitario, incluso en grandes empresas cómo la mencionada bóveda de la Capilla Sixtina o la tumba del Papa Julio II; para la realización de grandes obras en esta época hay que tener en cuenta a una comunidad de trabajo colectiva y multicéfala, en la que el jefe del taller, como mucho, podía decidir echando mano de su trabajo personal de supervisión y acabado, pero sin mantener en sus propias manos el proceso entero de ejecución. Es decir,

se precisaba de una división del trabajo y existían muchos trabajos secundarios y de preparación en parte puramente manuales⁷⁰.

4.1 ESCULTURA

La escultura del siglo XV se sigue desarrollando en el seno de los gremios. La elaboración de una escultura u obra escultórica más compleja implicaba la labor de diversos profesionales: entalladores, tallistas, ensambladores, pintores, doradores y escultores. El sistema gremial de carácter corporativista aseguraba la formación técnica especializada e integraba al artesano o artista dentro del sistema de la producción artística del taller. La demanda de nuevos modelos y nuevos acabados hizo evolucionar las técnicas y acentuar la especialización. A la par, la deseada especialización permitía un mayor grado de perfección en las diferentes técnicas y labores. La colaboración de distintos y prestigiosos artistas permitió la creación de obras de altísima calidad. Además, el mantenimiento de la especialización permitió mantener el excelente nivel técnico en la producción escultórica religiosa desde el Renacimiento hasta el Neoclasicismo⁷¹.

De todos los talleres del Renacimiento eran los de escultura los que tenían una organización más compleja y una mayor variedad tipológica. Un escultor podía trabajar la piedra, la madera, la cera o el bronce. En concreto, la escultura en piedra requería que el escultor o un enviado viajase a la cantera, con el fin de encontrar un bloque sin imperfecciones y del tamaño y forma propicios. Una vez el bloque era transportado al taller, los ayudantes comenzaban a tallar la figura, usando un modelo de cera o terracota realizado por el maestro, o siguiendo las líneas de un dibujo realizado en el bloque. En principio, el escultor trabajaba con cinceles y taladros, pasando gradualmente a cinceles más finos. Para finalizar, se pulía con limas, paja o lienzo dejando un aspecto liso. Aunque las esculturas más notables fuesen realizadas en piedra o mármol según este procedimiento, también se esculpía en madera y terracota⁷².

Si dejamos a un lado los dibujos y estudios previos, el proceso para la realización de una escultura comienza con la ejecución de un modelo en un material blando, la mayoría de las veces bajo la forma de un *bozzeto*⁷³ de pequeño tamaño en cera, barro o

⁷⁰ WACKERNAGEL, Martin. *El medio artístico...* op.cit., pp. 298-299.

⁷¹ FIGUEIREDO SILVA, João Humberto. *La evolución de la escultura ...* op.cit., p. 95.

⁷² PAOLETTI, John T y RADKE, Gary M. *El arte en la Italia ...* op.cit., pp. 35-41.

⁷³ Entiéndase por la palabra italiana *bozzeto*: proyecto, prueba, boceto o modelo esquemático previo a la obra definitiva.

terracota. En uno de los dibujos de caballos de Windsor, Leonardo anotó: “Para poder dominar después el modelo grande, preparadlo haciendo antes uno pequeño”⁷⁴. El testimonio más antiguo de este procedimiento lo tenemos en Miguel Ángel; pero hay que suponer que estos bocetos ya eran habituales en el Quattrocento. Sin embargo, en aquella época, ni el artista ni nadie consideraba que mereciese la pena guardar estos primeros esbozos. Sólo el interés coleccionista del siglo XVI avanzado, hizo que este tipo de estudios previos, resultasen valiosos en tanto que obras de un maestro famoso, de modo que algunos se han conservado hasta nuestros días. En segundo lugar, tras la elaboración del *bozzeto* de pequeño tamaño, sigue la elaboración de un modelo en barro de tamaño del original. En las obras de bronce este modelo es el punto de partida para la fundición⁷⁵.

Cabe destacar la escultura de bronce, para las cuales se utilizaban técnicas de fundición como la de la cera perdida, que consistía en recubrir el modelo original con una capa de cera. A continuación, se colocaban varillas de cera en varios puntos y se recubría todo con yeso. Al calentar el molde, la cera derretida salía a través de los canales vacíos de las varillas. Entonces se podía verter el bronce en el espacio que quedaba libre entre el núcleo y el revestimiento de yeso. Cuando se enfriaba el bronce, se rompía el molde y se extraía la figura⁷⁶. El carácter sustancialmente mecánico de las fases de formación y fundición sucesivas al momento inicial de creación del modelo confiere a la técnica de fundición un carácter decididamente industrial. Por otro lado, los tiempos de producción eran muy largos: casi medio siglo necesitó Ghiberti para realizar las puertas del Baptisterio de Florencia, mientras que la fundición y el acabado de las grandes estatuas aisladas necesitaban de cinco a diez años⁷⁷.

Al terminar el Medievo y entrados en el Renacimiento, en los talleres de escultura varias manos participaban en una misma obra. De la misma manera que hoy en día, en el taller de un escultor del Renacimiento una parte del duro trabajo de cincel era efectuada por ayudantes y discípulos de acuerdo con el modelo propuesto por el maestro, este último solo se reservaba para las partes más importantes y la terminación definitiva. Esta colaboración artística obligaba a una uniformidad en los procedimientos técnicos y necesitaba la uniformidad en el estilo formal. La enseñanza artística y el oficio buscaban transmitir los conocimientos y el pensamiento adecuados a la práctica de la escultura

⁷⁴ WITTKOWER, Rudolf. *La escultura: procesos y principios*. Madrid: Alianza, 1983. p. 111.

⁷⁵ WACKERNAGEL, Martín. *El medio artístico...* *op.cit.*, pp. 299-301.

⁷⁶ PAOLETTI, John T y RADKE, Gary M. *El arte en la Italia ... op.cit.*, pp. 35-41.

⁷⁷ MALTESE, Corrado. *Las técnicas artísticas*. Madrid: Cátedra, 1980. p. 58.

dentro de las normas vigentes en la época. Desde el inicio en el taller de un maestro, el aprendiz habría de adquirir las técnicas auxiliares y las fundamentales en el trabajo escultórico, estar familiarizado con el modo y estilo de su maestro, con el mundo de formas escultóricas preferidas por él o su entorno artístico. Debía dominar el estilo y el modo de su maestro antes de buscar el suyo, en caso de que empezara con un taller propio⁷⁸.

Por otro lado, en el Renacimiento se da el redescubrimiento del individuo y en la escultura del Renacimiento italiano se empieza a reflejar el nuevo estatuto social del escultor, una mayor consciencia de su práctica específica y el surgimiento de concepciones de escultura que van a desmarcarse de la visión medieval. El escultor renacentista ya no se contenta con ser simple artesano, como en la Edad Media, sino un creador, alguien más erudito que intenta especular sobre su tarea creadora⁷⁹. No cabe dudar en absoluto del inesperado despertar que, durante la primera década del siglo XV, experimentaba un pequeño círculo de maestros florentinos. Surgía entonces entre ellos la concepción de un nuevo tipo de artista, de un artista esencialmente diferente de los artesanos y trabajadores manuales de épocas anteriores, de un artista que es consciente de sus poderes intelectuales y creativos y que considera esas dotes especiales como un don de los cielos que solamente se concede a unos cuantos elegidos⁸⁰.

Por lo tanto, Estamos hablando de un momento histórico en el cual no todos los artistas seguían la tónica dominante. Una vez más Wackernagel refleja este aspecto haciendo alusión a Miguel Ángel:

“era el único para quien el trabajo inmediato y personal con el bloque representaba la fase decisiva del proceso de configuración de su obra. En su caso, a esta fase la debía preceder un dibujo y una pequeña figura con las ideas esbozadas, pero no un tamaño de barro del tamaño del original realizado hasta el más mínimo detalle. Por eso, prácticamente solo utilizaba ayudantes en la primera talla artesanal del bloque, antes de llevárselo de la cantera, y en el primer estadio del trabajo del taller. Incluso, si le era posible, se hallaba presente en las labores de las canteras de mármol. La visión y el contacto directo de la mano con las masas de materia prima aún informes

⁷⁸ FIGUEIREDO SILVA, João Humberto. *La evolución de la escultura ... op.cit.*, p. 157.

⁷⁹ *Ibidem.*, p. 18.

⁸⁰ WITTKOWER, Rudolf. *La escultura... op.cit.*, p. 93.

y sin desbatar de Carrara y Seravezza le despertaban a menudo la inspiración creadora, proporcionándole estímulos muy activos para la concepción escultórica”⁸¹.

Sin embargo, el trabajo en mármol de Miguel Ángel, hecho exclusivamente con sus propias manos y, por así decirlo, improvisado, tiene que verse como algo excepcional y puramente personal. En el lado opuesto, estaba la práctica habitual de un taller, en la que se consideraba un paso imprescindible la configuración final del conjunto y de todos los detalles en el modelo definitivo de barro. Por otro lado, existía la policromía en la escultura, sobre todo en madera, la cual está documentada e incluso se puede percibir débilmente hoy en día⁸². Según escribe João Humberto Figueiredo Silva en su tesis:

“La Edad Media legó sus prácticas de la escultura polícroma en madera al Renacimiento, que las aplicará y desarrollará según conceptos locales y diversos de escultura policromada. En Europa, el arte del oeste (en las regiones francesas y flamencas) y centroeuropeo (en las regiones alemanas) y el arte italiano presentaron dos concepciones generales diferentes de la escultura polícroma tanto en la tradición gótica como posteriormente. Ambas tuvieron influencia en la escultura española que evolucionaría de modo muy particular”⁸³.

Y añade:

“Si en la Italia renacentista se empezará a valorizar más la escultura monocroma y la utilización de otros materiales, asumiendo la tradición clásica para base de su desarrollo artístico, en Alemania la escultura en madera llegará a imponerse como expresión escultórica privilegiada, dentro otros marcos estéticos. A su vez y bajo la fuerte influencia de la cultura católica, los escultores españoles van a expresar mejor el sentimiento común cargado de religiosidad”⁸⁴.

Sirvan como ejemplo de escultura de madera polícroma el italiano Pietro Torrigiano y los españoles Alonso Berruguete y Juan de Juni; este último realizó la famosa escultura *El entierro de Cristo*. También, debemos tener en cuenta a Gaspar Becerra, que fue un importador de modelos y ha mediado en el contacto de la escultura española con el Manierismo, así como la introducción tardía del lenguaje escultórico renacentista y la recuperación de la cultura y escultura de la Antigüedad Clásica, que había sido conseguida a través de la obra de Alonso Berruguete y Juan de Juni. Formado

⁸¹ WACKERNAGEL, Martin. *El medio artístico... op.cit.*, p. 299.

⁸² *Ibidem.*, pp. 299-301.

⁸³ FIGUEIREDO SILVA, João Humberto. *La evolución de la escultura... op.cit.*, 99.

⁸⁴ *Ibidem.*, p. 100.

en el ambiente del manierismo romano fuertemente contaminado por los modelos de Miguel Ángel, su lenguaje escultórico fue novedoso⁸⁵.

Para concluir, podemos decir que el trabajo conjunto de un escultor, que diseña y modela, con otros colaboradores especializados en cuestiones técnicas fue casi siempre necesario, sobre todo en la realización de escultura de bronce, ya que solo unos pocos dominaban el arte de la fundición. Los más capacitados para esto, eran los antiguos plateros como Ghiberti y Verrocchio⁸⁶.

4.2 PINTURA

Dentro de la pintura tenemos varias técnicas como son: la elaboración de tablas y lienzos y la pintura mural, vidrieras, etc. Gracias al tratado escrito por Cennino Cennini tenemos una ilustración general del trabajo habitual en los talleres de pintores de principios del Quattrocento en relación a estas técnicas y de qué manera participaban en ellas los aprendices. El contenido de estas indicaciones refleja una práctica artística aún muy artesanal, un trabajo cuidadoso en el que se considera que el primer paso de toda obra pictórica es la preparación de los colores, hecha en el propio taller, la elaboración de los pinceles, etc. También, habla de cómo se deben aplicar los colores: en primer lugar, las vestiduras, luego las partes descubiertas del cuerpo y de las cabezas. Todos los procedimientos son presentados por Cennini a modo de recetas, en una larga serie de capítulos, como algo que se puede aprender en un lento proceso de apropiación. Como hemos dicho, gracias a este tratado de Cennini tenemos una idea bastante clara del modo de trabajo en los talleres a principios del Quattrocento. Sin embargo, echamos de menos descripciones similares en el periodo posterior y del Pleno Renacimiento, ya que Leonardo y Alberti ofrecen solo algunas referencias ocasionales a los usos técnicos de su época⁸⁷.

Para conocer la realización de las pinturas tras los dibujos preparatorios, contamos con las alusiones de los teóricos del Quattrocento, Vasari y los contratos. También, cabe destacar que son poco abundantes las menciones en las fuentes escritas y lo que podemos llegar a saber sobre el proceso de realización es a partir de algunas pinturas que nos han sido legadas sin concluir, o cuya estructura ha sido puesta al descubierto por exfoliación

⁸⁵ *Ibidem.*, pp. 116-117.

⁸⁶ WACKERNAGEL, Martin. *El medio artístico... op.cit.*, pp. 299-301.

⁸⁷ *Ibidem.*, pp. 302-303.

de la capa superior. La práctica tradicional será la descrita por Cennini, sin embargo, habrá innovaciones como la recepción y combinación de la técnica del óleo con el temple, usado predominantemente hasta entrado el primer Cinquecento.

En cuanto a la pintura sobre tabla, Cennino Cenni escribió en su *Libro del Arte*: “Y has de saber que el trabajo sobre tabla es propio de Hidalgos, que incluso vistiendo terciopelo podrás pintar lo que quieras”. Está destacando la pulcritud y funcionalidad de la pintura sobre tabla, más adecuada al rol social del artista cortesano, respecto al fresco. Éstos son los dos únicos soportes en los que se realizaban obras artísticas de importancia en el siglo XIV. Cennino Cennini aconseja prepararla adecuadamente, eliminando los nudos o desperfectos de la tabla y cociéndola varias veces hasta que esté limpia⁸⁸. Después de cortar, secar y ensamblar adecuadamente la madera, el pintor tenía que imprimir la tabla, es decir, cubrirla con un fondo de yeso, directamente sobre la madera o sobre un lienzo pegado. Seguidamente se colocan las partes hechas con pan de oro, como nimbos y similares. Después, comienza la verdadera ejecución de la pintura con un esbozo de toda la composición. Como fondo básico se aplicaban las sombras para el modelado en color pardo con el pincel. A continuación, se daba una capa más fina de diversos tonos de gris, con luces y sombras. Por último, la mano de veladuras de los colores locales ponía punto final a la pintura. Solo con la utilización y predominio de la técnica del óleo, que se generaliza en la segunda década del Cinquecento, sólo entonces se pusieron a disposición los medios adecuados para el cambio de estilo hacia el Pleno Renacimiento⁸⁹.

El proceso sobre lienzo era diferente. Para realizar la pintura al óleo, se solía realizar sobre una base de tela, por ejemplo, el lino. Esta técnica, consiste en diluir los pigmentos en aceite, por lo común de linaza, permitiendo realizar correcciones. Al emplear aceites, se podían aplicar sucesivas capas. Esto hizo más fácil modificar la composición e introducir mayor riqueza de color⁹⁰. En cuanto al origen de esta técnica, es curioso que una de las más grandes leyendas de la historia de la pintura europea sea, sin duda, la atribución a los hermanos Van Eyck de la invención de la pintura al óleo. Fue el pintor y tratadista Giorgio Vasari a mediados del siglo XVI quien estableció este tópico tan aceptado hasta épocas recientes. En la biografía de Antonello da Messina, Vasari

⁸⁸ ANGOSO, DIANA [et alii]. Las técnicas artísticas... *op.cit.*,. 8.

⁸⁹ WACKERNAGEL, Martin. *El medio artístico...* *op.cit.*, pp. 308-309.

⁹⁰ PAOLETTI, John T y RADKE, Gary M. *El arte en la Italia ... op.cit.*, pp. 31-35.

ofrece una descripción de como Jan, tras múltiples ensayos frustrados, descubrió que los aceites de semillas de lino y de nueces secaban bien y eran muy buenos para ligar los colores. Pero la invención de la técnica del óleo no hay que atribuirla en exclusiva a Jan van Eyck, porque el uso de aceites para aglutinar pigmentos se conocía desde, por lo menos, la Alta Edad Media, tal como han probado algunos manuscritos medievales que fueron publicados en los siglos XVIII y XIX. La aportación de los Van Eyck fue la forma de preparar el aceite de semillas de lino (aceite de linaza) y la manera de utilizarlo mezclado con los colores⁹¹.

Por otro lado, a mediados del siglo XV, la pintura mural al fresco se encuentra en su momento de plenitud, tiene a sus espaldas un gran pasado y se sigue considerando el arte por excelencia. La misma dificultad de la técnica se encuentra de alguna manera detrás de su prestigio: una ejecución rápida, necesaria para cubrir la superficie húmeda en el tiempo deseado, tenía que responder a una concepción ambiciosa. Después de 1450 se transformó ligeramente la técnica de pintura al fresco: el dibujo subyacente o *sinopia* se sustituyó por otro que se hacía a partir de las marcas que dejaban los *spolveri* al pasar a través de los agujeros efectuados en el cartón. Esta nueva técnica, la del estarcido, facilitaba el trabajo y reducía el nivel de improvisación⁹². La técnica consiste simplemente en pintar sobre una pared recién enlucida, todavía húmeda, y fue utilizada para decorar grandes superficies murales. Previamente se preparaba la pared, mediante la aplicación de un revoque de cal gruesa y rugosa, llamada *arriccio*. A continuación, se extendía encima una capa más fina de mortero húmedo, llamada *intonaco*, que se iba dando por partes; cada una de ellas se pintaba, usando pigmentos mezclados con agua, y se dejaba secar antes de comenzar la siguiente. Los pintores trabajaban de arriba abajo, para evitar que cayesen gotas⁹³.

Requería una división del trabajo distinta a la pintura sobre tabla. El ayudante se encargaba de las partes menos importantes; en muchos ciclos de pinturas murales se ha comprobado la participación de diversas manos.

“No obstante, el que Miguel Ángel no quisiera aceptar división alguna del trabajo en la gigantesca superficie de la bóveda de la Capilla Sixtina se justifica por su propio y singular proceso creativo. Las dificultades y molestias de semejante trabajo de meses, tumbado de espaldas bajo el casco plano de la bóveda sobre los tablones duros y tambaleantes

⁹¹ ANGOSO, DIANA [et alii]. *Las técnicas artísticas... op.cit.*, p. 30.

⁹² CHASTEL, André. *El renacimiento italiano... op.cit.*, pp. 576-583.

⁹³ PAOLETTI, John T y RADKE, Gary M. *El arte en la Italia ... op.cit.*, pp. 31-35.

del andamio, importunado por las gotas de pintura que caían en su rostro y su barba, todos estos tormentos los describe él mismo de forma bastante gráfica y convincente en algunas cartas y en un poema citado con frecuencia”⁹⁴.

Dibujar un cartón sólo adquirió carta de naturaleza en el segundo cuarto del Quattrocento, como consecuencia del creciente afán por una ejecución realista y precisa de todos los detalles. El andamio, necesario en la mayoría de las ocasiones para la realización de pinturas murales, también entra en juego ocasionalmente a la hora de dibujar el cartón. En el caso de Leonardo al menos está probado en su trabajo en el dibujo a tamaño original de la *Batalla de Anghiari*: una especie de vehículo móvil y regulable, montado según sus propias indicaciones. Tanto para Leonardo como para Miguel Ángel la fijación final y decisiva de cada una de las partes de su composición sólo se podía hacer en una superficie de dibujo del tamaño del original desplegada sobre la pared. Por su parte, el andamio para la Capilla Sixtina fue mandado hacer por el propio Miguel Ángel, pues consideraba inadecuado lo que Bramante había dispuesto. Finalmente, el pintor monumental también necesitaba una *turata*, es decir, un mecanismo de ocultación del lugar de trabajo consistente en un lienzo con un refuerzo de tablas para estar a salvo de las miradas de espectadores y críticos molestos durante la ejecución de su pintura mural. Vasari también menciona en bastantes ocasiones este tipo de dispositivo⁹⁵.

4.3 EJERCICIOS DE DIBUJO PARA EDUCAR EL OJO Y LA MANO. LA COPIA

Uno de los métodos más efectivos y comunes de aprendizaje en la *bottega* era la copia o ejercicios de dibujo para educar el ojo y la mano. Los modelos de dibujos son las hojas de estudio y obras realizadas por el maestro. Por otro lado, servían como modelo obras notables de maestros antiguos y contemporáneos que se podían ver en las iglesias y las colecciones públicas. Tal y como dice Leonardo en su *Tratado de la Pintura*: “En primer lugar, el pintor ha de avezar su mano copiando dibujos de buenos maestros. Adquiriendo ya tal hábito, según criterio de su preceptor, ha de avezarse en dibujar cosas de relieve, sirviéndose de las reglas que más adelante se dirán”⁹⁶.

En estos tratados, pero sobre todo en el de Leonardo, los autores se extienden sobre la formación artística del pintor, donde se destaca la profundización de la

⁹⁴ WACKERNAGEL, Martin. *El medio artístico... op.cit.*, p. 310.

⁹⁵ *Ibidem.*, pp. 310-312.

⁹⁶ Da VINCI, Leonardo. *El tratado de la pintura por Leonardo de Vinci y los tres libros que sobre el mismo arte escribió León Bautista Alberti*. Murcia: Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1980. p. 7.

percepción mediante estudios de dibujo⁹⁷. Cabe destacar la importancia de estos tratados artísticos a los que se hace referencia a lo largo de este trabajo; los cuales, a partir del Renacimiento, se incrementan progresivamente en número, gracias al estudio de los autores clásicos y de una mayor difusión de las recetas de taller. Además, con el nuevo estatuto del artista se concede mayor libertad en el desarrollo de recetas, métodos y técnicas más personales. Los tratados suelen estar más bien dedicados a cuestiones bastante especializadas, son el producto de una época muy concreta donde las aspiraciones tanto estéticas como técnicas de los artistas quedan perfectamente reflejadas⁹⁸.

En lo que respecta a estas labores dibujísticas, hay que decir lo siguiente: en el Trecento apenas se tenía en cuenta la ejecución naturalista de los detalles basada en estudios precisos, por lo que este tipo de dibujos preparatorios aparecen a mediados del Quattrocento. Esto explica la escasez de dibujos preparatorios de maestros anteriores; además, sus dibujos se han podido perder por su excesivo uso en estudios de jóvenes seguidores. Este tipo de dibujos son en su mayoría bocetos preparatorios para algunas figuras y grupos, etc. Claro está que obras como las realizadas por Masaccio son impensables sin la realización de un dibujo previo. Fuentes de la época lo corroboran, como Vasari quien sabía que Ucello había dejado a sus herederos arcas llenas de dibujos⁹⁹. También, es el caso como vimos de Leonardo, quien dejó multitud de dibujos y apuntes para su alumno Melzi.

Tenemos varios testimonios como los dibujos juveniles de Miguel Ángel, entre los que se encuentran estudios evidentes de figuras de Giotto en las capillas de Santa Croce, y también de Donatello o Massaccio. Del mismo modo, el cartón de la *Batalla de Cascina* de Miguel Ángel fue la alta escuela de la siguiente generación de artistas. Subsisten copias parciales, la más conocida e importante es la reproducida, de la colección del conde de Leicester, en Holkam Hall, atribuida a Aristóteles de Sangallo y señalada primero por Passavant¹⁰⁰. Será en 1504 cuando tenga lugar la exposición pública del cartón de la *Battaglia di Cascina*, que Miguel Ángel debía pintar en frente de la *Battaglia di Anghiari* de Leonardo da Vinci, en la Sala del Consejo Mayor en el Palazzo Vecchio,

⁹⁷ WACKERNAGEL, Martín. *El medio artístico...* op.cit., pp. 302-303.

⁹⁸ FIGUEIREDO SILVA, João Humberto. *La evolución de la escultura ...* op.cit., p. 169.

⁹⁹ WACKERNAGEL, Martín. *El medio artístico...* op.cit., pp. 302-303.

¹⁰⁰ VV.AA. *La obra completa de Miguel Ángel (1475-1546)*. Maestros de la pintura. Barcelona, Origen: 1989. pp. 62-63.

símbolo del poder republicano. Este cartón elevaba el dibujo al rango “d’arte di carta”. Dicho dibujo fue expuesto en público y sirvió de inspiración y modelo para muchos artistas posteriores, como Rafael Sanzio o Andrea del Sarto, además de los ya mencionados¹⁰¹.



Aristóteles de Sangallo (atr.), copia del cartón de la Batalla de Cascina (1542?), Holkam Hall (Norfolk), Colección Leicester¹⁰².

Por último, Vasari también habla de sus propios trabajos de mocedad dibujando obras de Arezzo, su ciudad natal, antes de que, llegado a Florencia con trece años, recibiera enseñanzas de Miguel Ángel y de Andrea del Sarto.

Hay que advertir que los dibujos cumplían una importante función en los talleres de pintura y escultura. Estos dibujos se guardaban en libros de apuntes, que servían como modelos para los ayudantes y podían pasar de un estudio a otro, facilitando el intercambio de ideas y motivos. Los dibujos cumplieron un papel puramente funcional hasta comienzos del siglo XVI, momento en que surgen mecenas empeñados en formar colecciones de obras de grandes artistas¹⁰³.

En cuanto a los jóvenes escultores, sobre todo los reunidos en el Jardín de San Marcos, estudiaban obras de la Antigüedad; algunas se podían ver en Florencia, en propiedad de los Medici y otros particulares; como las que pudo estudiar el propio Miguel Ángel. Los aprendices de escultor se instruían de forma similar a los pintores, añadiéndose tan sólo la formación especial en cuanto a materiales y herramientas.

¹⁰¹ MONBEIG GOUGEL, Catherine. “Il disegno fiorentino del Cinquecento uso e funzione” en VV. AA. *Il Cinquecento*. Firenze: EDIFIR, 2000. pp. 255-275.

¹⁰² Figura 3: VV.AA. *La obra completa de Miguel Ángel ... op.cit.*, p. 62.

¹⁰³ PAOLETTI, John T y RADKE, Gary M. *El arte en la Italia ... op.cit.*, p. 41.

Los escultores también copiaban obras paradigmáticas, especialmente del mundo antiguo, dibujándolas y moldeándolas. Un buen ejemplo al respecto era el mencionado seminario mediceo de escultores en el Jardín de San Marcos, donde los aprendices tenían como modelo las esculturas antiguas y trabajos de maestros anteriores¹⁰⁴. De hecho, tal y como se presenta en *Las Vidas* de Vasari, se trata de un sitio mitificado, de una gran importancia, un lugar de reuniones creativas e intelectuales, un lugar donde artistas, poetas, filósofos y príncipes conversaban mientras observaban bellas obras de arte antiguas¹⁰⁵. Tolnay en su obra sobre Miguel Ángel nos da más detalles al respecto:

“A pesar de su contrato por tres años con Domenico Ghirlandaio, transcurrido un año Miguel Ángel dejó el taller, impulsado sin duda por el inicio de su vocación de escultor. De hecho, en 1489 Lorenzo el Magnífico le autorizó a estudiar escultura en el Jardín de los Médicis, entre las colecciones que no hacía mucho se habían instalado allí bajo la supervisión del escultor Bertoldo di Giovanni, discípulo de Donatello”¹⁰⁶.

Otro pintor de la época que ilustra bien todo esto es Francesco Salviati, que dibujó los modelos propuestos por Miguel Ángel, como el David. Podemos atribuirle a él la copia a lápiz rojo del diseño perdido *L'allegoria della saggezza*, que fue copiada con frecuencia por los admiradores de Miguel Ángel. Salviati también copió dibujos de otros grandes artistas como Andrea del Sarto, Uccello, Ghiberti, etc. El modo personal de dibujar de Salviati permite reconocer sus copias. En muchos otros casos, documentos de este tipo quedan como anónimos, esto se debe a que los dibujantes, parten de las mismas fuentes, y elaboran un procedimiento común.

Por otro lado, en torno a 1500 el pueblo florentino había descubierto con admiración el cartón *della Vergine con Sant' Anna* (Londres, National Gallery) de Leonardo da Vinci. También, el de la *Battaglia di Anghiari* permanece visible durante mucho tiempo. A finales del Quattrocento también fueron copiadas calcografías de Schongauer por jóvenes adeptos, al igual que, por las mismas fechas, Durero y otros aprendices utilizaban como modelo estampas de Mantegna¹⁰⁷. En Florencia, Rafael hace

¹⁰⁴ WACKERNAGEL, Martin. *El medio artístico... op.cit.*, pp. 317-318.

¹⁰⁵ JACOBS, Fedrika. “(Dis)assembling: Marsyas, Michelangelo, and the Accademia del Disegno”. *The Art Bulletin*, 84/3 (2002) p. 428.

¹⁰⁶ TOLNAY, Charles. *Miguel Ángel: Escultor, pintor y arquitecto*. Alianza, Madrid: 1985. p. 10

¹⁰⁷ WACKERNAGEL, Martin. *El medio artístico... op.cit.*, pp. 315-317.

dibujos a partir de las estampas de Durero, para elaborar un paisaje que acompañe el fondo de sus pinturas. El mismo Fra Bartolomeo copió a Durero y, también, al mencionado Martin Schongauer mezclando e interpretando diversos motivos en una única página. Como un fenómeno común, las incisiones de las escuelas del norte de Europa ejercieron una influencia considerable sobre los artistas toscanos del siglo XVI. El hecho es que los artistas avanzados en su carrera habían donado sus propios diseños a artistas más jóvenes con el objetivo de ayudarles, esto habría contribuido al fenómeno de la armonización estilística¹⁰⁸.

4.4 DIBUJO DEL NATURAL

Otro de los medios de aprendizaje utilizados en estos talleres de pintura florentinos fue el dibujo del natural. En cuanto a su empleo destaca obra teórica de Leonardo, con numerosas y detalladas indicaciones en su *Tratado de la Pintura*. En dicho tratado, se indica que el alumno se debe ejercitar en la copia de dibujos de buenos maestros bajo la dirección del suyo, para más tarde hacer dibujos de objetos naturales:

“El joven debe ante todas cosas aprender la perspectiva para la justa medida de las cosas; después estudiará copiando buenos dibujos, para acostumbrarse a un contorno correcto; luego dibujará el natural, para ver la razón de las cosas que aprendió antes; y últimamente debe ver y examinar las obras de varios maestros, para adquirir facilidad en practicar lo que ya ha aprendido”¹⁰⁹.

En su *Tratado de la Pintura*, Leon Battista Alberti ya había presentado como requisito indispensable un estudio activo del natural, recomendando también dibujar del natural a la mayor escala posible, incluso a tamaño original. También habla de que las figuras vestidas en movimiento deberían dibujarse primero como desnudos y ponerles luego las ropas. Vemos como los tratados del momento ya tratan el tema del estudio del natural de forma activa.

¹⁰⁸ MONBEIG GOUGEL, Catherine. “Il disegno fiorentino... *op.cit.*, pp. 255-275.

¹⁰⁹ Da VINCI, Leonardo. *El tratado de la ... op.cit.*, p. 3.

Este tipo de enseñanzas solo se introdujeron en la práctica general tiempo después, en el Pleno Renacimiento. Los pintores asumían la copia del natural dentro del proceso creativo como una segunda fase, posterior al bosquejo general de la organización de la pintura y de la idea de composición previa al registro definitivo de toda la obra. De este modo, se ponía en marcha el dibujo de la obra, el cartón y la ejecución final de la pintura¹¹⁰. Anthony Blunt destaca a Leonardo en este sentido; por cosas tales como sus dibujos de botánica, sobre plantas, el crecimiento de los árboles, etc. “Antes de él se había concedido poca importancia al estudio científico de la naturaleza inanimada considerada en cuanto tal”. Blunt añade: “Otros detalles de su teoría se relacionan con esa otra regla según la cual la pintura debe de ser todo lo completa posible en su representación de la naturaleza”. Es decir, para Leonardo el artista debe imitar la naturaleza con fidelidad y no tratar de mejorarla, pues esto la haría amanerada y poco natural. En este punto Leonardo se opone, más radicalmente aún que Alberti, a todo idealismo¹¹¹. El historiador del arte británico Michael Baxandall escribió al respecto: “El imitador de la naturaleza es el pintor que se aparta de los libros de dibujo, con sus fórmulas y soluciones preparadas, y se aproxima a la apariencia de los objetos reales; y que se dedica a estudiar y a representar tales apariencias particularmente por su perspectiva y su relieve; una realidad controlada y una naturaleza selectiva”¹¹².



*Dibujo de Leonardo da Vinci sobre el Valle del Arno*¹¹³.

No obstante, ni en la obra de Leonardo ni en ningún otro documento contemporáneo se habla de dibujos de desnudos copiando modelos del natural en la primera fase de la formación. Este tipo de estudios, ya realizados con cierta intensidad en el Quattrocento, únicamente eran tarea de alumnos avanzados o de los maestros.

¹¹⁰ WACKERNAGEL, Martin. *El medio artístico... op.cit.*, pp. 304-307.

¹¹¹ BLUNT, Anthony. *La teoría de las artes ... op.cit.*, pp. 40-43.

¹¹² BAXANDALL, Michael. *Pintura y vida cotidiana... op. cit.*, p. 152.

¹¹³ Figura 4: BLUNT, Anthony. *La teoría de las artes ... op.cit.*, p. 43.

Curiosamente una de las obligaciones de los jóvenes aprendices, al igual que de los ayudantes mayores, era la de estar de vez en cuando a disposición del maestro como modelos de desnudo, completamente desvestidos o con ropa ligera¹¹⁴. Por otro lado, hacia finales de siglo, el lápiz de plata, el instrumento favorito para el dibujo en el Quattrocento se encuentra cada vez más en retroceso, por una parte, ante la pluma de tinta y, por otra, el almagre, que se introduce hacia 1500, siendo Leonardo uno de los primeros en utilizarlo.

También evoluciona la manera de dibujar y los tonos. Va a ir desapareciendo poco a poco el interés que se tenía por los paños muy ornamentados; en su lugar, pasa a primer plano una estructura y una configuración orgánica del conjunto del cuerpo lo más claras posibles; de ahí la atención por el estudio del desnudo y por los intereses y conocimientos anatómicos vinculados a él. De este modo se establece un dibujo del desnudo sistemático con un sentido completamente distinto.

En bocetos para la composición de la *Adoración de los Magos* (1480), Leonardo siguió por primera vez el método postulado por Alberti de dibujar primero desnudas las figuras en movimiento, procedimiento que en el Cinquecento tuvo mayor aceptación. Tanto Leonardo como Miguel Ángel hicieron estudios prácticos de anatomía, incluso diseccionaban cadáveres, con un claro interés científico, pero también artístico. Apoyándose en estos estudios de modelos vivos o en estas preparaciones anatómicas, se llegó finalmente a dibujar de pie o sentadas a todas las figuras principales de una pintura; se utilizaban incluso modelos pagados para el estudio del cuerpo desnudo (*uomini salariati*)¹¹⁵.

El propio Leonardo pudo servir como modelo para Verrocchio en su juventud. Gálvez recoge en su libro sobre Leonardo datos y la opinión de varios expertos que aseguran esta posibilidad. Sobre todo, los expertos sugieren que fue el modelo que utilizó Verrocchio para su escultura de David en bronce. Gálvez recoge la opinión del profesor y especialista Ross King: “Si Leonardo era tan bello como todos los primeros biógrafos aseguran, Verrocchio podría haber naturalmente tomado como modelo para representar al valiente joven matagigantes a su bello aprendiz”. prudente añade: “Sin embargo, la ausencia de retratos de juventud de Leonardo con los cuales llevar a una comparación nos

¹¹⁴ WACKERNAGEL, Martin. *El medio artístico... op.cit.*, pp. 317-318.

¹¹⁵ *Ibidem.*, pp. 304-307.

hace mantener esta teoría como especulativa”¹¹⁶. Fritjof Capra también intuye esta posibilidad: “La figura esbelta, el pelo ondeado y el rostro asombrosamente agraciado se corresponden sin duda con las descripciones contemporáneas del joven Leonardo y los historiadores del arte han puesto de relieve que varias de las características faciales de la estatua parecen anunciar las de los conocidos retratos del anciano”¹¹⁷.

4.5 LOS CUADERNOS DE APUNTES

En cuanto a los materiales, hasta mediados del Quattrocento los artistas solían utilizar hojas de pergamino sueltas o las pequeñas tablillas imprimidas con huesos en polvo o cubiertas con pergamino, un eslabón entre la antigua pizarra recubierta de cera y el posterior cuaderno de apuntes. Desde principios del Quattrocento ya se debieron utilizar esporádicamente auténticos cuadernos de apuntes para eventuales estudios del natural. Se conservan por ejemplo los códices de Leonardo, en los cuales encontramos sus dibujos y anotaciones. El mismo Leonardo recomienda al pintor que lleve siempre consigo un pequeño cuadernillo para anotar rápida y oportunamente estudios de movimiento, gesto y fisonomías¹¹⁸.

La realización de bocetos, apuntes o esbozos en cuadernos es parte de la actividad del artista desde el Renacimiento hasta nuestros días. La mayoría de los artistas utilizan estos apuntes como preparación para sus obras mayores, para experimentar, para jugar o simplemente, como recordatorio de ideas o como ejercitación libre y exploratoria de formas, objetos o paisajes. El viejo dicho italiano que reza "*non passa un giorno senza disegnare una linea*" (que no pase un día sin dibujar una línea) hace referencia a la necesidad constante de todo artista de ejercitar la vista y la mano mediante el dibujo y la línea. Los viajes, por ejemplo, son una buena ocasión para dibujar del natural y experimentar con algunas de las técnicas gráficas estudiadas anteriormente¹¹⁹. Es interesante la definición que da Francisca Cobo Martínez en su tesis doctoral sobre los bocetos y los cuadernos de apuntes:

¹¹⁶ GÁLVEZ, Christian. *Leonardo da Vinci – cara a cara*-. Barcelona: Penguin Random House, 2017. P. 247. Quien cita a KING, Ross. *Leonardo and the Last Supper*. Londres: Bloomsbury, 2012. p. 25.

¹¹⁷ *Idem*. Quien cita a CAPRA, Fritjof. *La ciencia de Leonardo*. Barcelona: Anagrama, 2008.

¹¹⁸ WACKERNAGEL, Martin. *El medio artístico... op.cit.*, pp. 304-307.

¹¹⁹ [En línea: consulta: 11 enero 2019] Disponible en

http://www.lanubeartistica.es/dibujo_artistico_1/Unidad3/DA1_U3_T1_Contenidos_v02/23_los_cuadernos_de_artistas.html

“Diseño rápido y ligero que se hace de un terreno, de un paisaje, de una exposición experimental en un trabajo de campo; sin valerse de instrumentos ni aparatos geométricos en forma de dibujo y como tanteo o preliminar de algo que puede completarse. A pesar de ello un croquis no carece de mérito. Incluso algunos, realizados por grandes artistas, se consideran actualmente como obras de gran valor, debidamente apreciadas y con categoría de producciones artísticas. Son famosos los cuadernos de campo o diarios de trabajo de Rafael, Rubens o Leonardo da Vinci... en ellos aparecen bocetos o plasmación de la primera idea del artista, unas líneas, unos colores, todo de forma rápida, y con el único objetivo de conocer el objeto que ha de producir la obra definitiva”¹²⁰.

Este tipo de anotaciones o apuntes donde los artistas hacían comentarios y esbozos para sus obras conservados en cuadernos, comenzaron a valorarse en el siglo XVI, momento en el que algunos mecenas formaron colecciones adquiriéndolos. Los códices de Leonardo merecen una mención especial, ya que nos permiten ver de forma directa la manera en la que trabajaban los artistas del Renacimiento. Como hemos visto en el trabajo, a su muerte Leonardo deja sus bienes en manos de su discípulo Melzi. Tras la muerte de Melzi, los códices de Leonardo comenzaron a dispersarse, pasando por multitud de manos. Afortunadamente, hoy en día conservamos sus cuadernos, donde el genio Florentino dibujó sobre mecánica, botánica, anatomía y un sinfín de temas, demostrando una vez más su multidisciplinariedad. Algunos de los más conocidos se conservan en Milán (Código Atlántico), Madrid (Códices Madrid), Londres (Código Arundel) o París¹²¹. Estos códices siguen teniendo un gran valor, prueba de ello fue la compra del Código Leicester por el multimillonario Bill Gates en 1994 por una suma de más de 30 millones de euros¹²².

5. CONCLUSIONES

La formación del artista en el Renacimiento no ha sido un tema que haya merecido una atención historiográfica importante. Si buscamos libros e información sobre el Renacimiento, encontramos información general sobre el cambio de época y de mentalidad, monografías sobre las grandes familias nobiliarias como los Medici,

¹²⁰ COBO MARTÍNEZ, Francisca. *Procesos creativos en los espacios escénicos. De las narrativas del cuento de hadas para la formación del artista*. Tesis doctoral dirigida por Isabel Moreno Montoro. Jaén: Universidad de Jaén, 2013. p. 40.

¹²¹ GARCÍA TAPIA, Nicolás. “Los códices de Leonardo en España”. En *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 63 (1997) pp. 371-395.

¹²² [En línea: consulta: 11 enero 2019] Disponible en <https://www.elpais.com.uy/vida-actual/codex-leicester-leonardo-vuelve-italia-cedido-bill-gates.html>

biografías de los grandes artistas del momento, descripciones de cuadros famosos, textos sobre las ciudades estado italianas, sobre la situación geopolítica, las guerras, etc. Bien es cierto que la formación de los artistas y el funcionamiento de los talleres es mencionada, en capítulos y algunos artículos, pero hasta la fecha no existen monografías que profundicen sobre esta temática. Otros temas de los que hemos hablado, como los gremios y cofradías –organización social del trabajo- o los procesos creativos de la pintura y la escultura sí que tienen más referencias y es un tema mejor tratado.

Es evidente que hay información, porque, de lo contrario, sería imposible hacer este trabajo, pero en muchas ocasiones para encontrar información, hay que acudir a biografías de artistas y buscar en sus orígenes formativos, que no siempre son mencionados, sino que se centran más en sus grandes obras. También encontramos algunos capítulos o menciones en libros generales sobre la época, o en los que se dedican a los procesos y técnicas artísticas, donde encontramos información sobre la práctica del taller. De hecho, aunque haya alguna obra que se dedica a los aspectos formativos como la de Wackernagel, utilizada en este trabajo, las mejores fuentes de información provienen de esa misma época, como los tratados de Cennini, Leonardo y Alberti o *Las Vidas* de Vasari. Es decir, que, para tratar la formación del artista en el Renacimiento, a falta de obras que lo traten de forma específica, es fundamental acudir a las fuentes coetáneas y buscar apartados que hagan referencia al tema en libros del Renacimiento en general o biografías. También se ha recurrido a fuentes directas como los contratos de aprendizaje, los cuales aportan una gran cantidad de información sobre la educación de los jóvenes artistas en esos momentos.

Dejando a un lado las fuentes, a lo largo de estas páginas hemos visto como es una época donde hay pervivencias medievales y novedades renacentistas. Es un momento de transición entre la Edad Media y la Edad Moderna donde existe una convivencia entre lo antiguo y lo nuevo. Por un lado, vemos como la sociedad sigue organizándose a través del sistema gremial heredero del Medievo. Las competencias internas apenas cambian, perviviendo la típica estructura de Maestro, oficial y aprendiz. Por lo tanto, podemos afirmar que los gremios seguían siendo la base organizativa de toda actividad, incluida la artística. Estas corporaciones de origen medieval seguían siendo en el Renacimiento las encargadas de marcar las pautas a seguir en los talleres artísticos y, por lo tanto, quienes tenían una influencia directa en las normas relativas a la formación de los artistas de finales del siglo XV y principios del XVI. Como vimos, otra de las herencias medievales

fueron las cofradías religiosas, donde se agrupaban los artistas, siendo un claro ejemplo la *Compagnia di San Luca*. Por último, dentro del sistema gremial, vemos como la multidisciplinariedad, tan estudiada y conocida en casos como el de Leonardo o Miguel Ángel, quienes hacían pintura, escultura, arquitectura, etc; no era algo nada raro en el Renacimiento italiano. Esto lo sabemos gracias a los registros gremiales, donde muchos artistas estaban inscritos a la vez en varios gremios, por ejemplo, en el de escultores y pintores.

En cuanto a las novedades, vemos el triunfo de nuevas técnicas como el óleo o la normalización de la multidisciplinariedad de los artistas. Los artistas dejan de ser meros artesanos como en épocas anteriores para ser creadores de belleza, incluso serán elevados al nivel de genio artistas que marcaron época como Miguel Ángel o Leonardo. Pero sin duda, cambia paulatinamente la forma de educar con respecto a la época medieval. Los alumnos realizan copias del natural como parte de su formación y los cuadernos de apuntes comienzan a ser algo habitual entre los jóvenes artistas. Es ahí donde expresan su inspiración dibujando al momento y tomando notas para más tarde elaborar sus obras. También vemos como el boceto cobra importancia y son conservados y considerados como parte importante del proceso creativo. Empiezan a ser coleccionados y referencias de época, algo impensable en la Edad Media.

Por otro lado, no hay unanimidad en la edad con la que los artistas entraban en un taller como aprendices, variando entre los 8 y los 14 años. Todo parece indicar, que no había una edad determinada o que ésta variaba en función de los estatutos gremiales de cada ciudad. Tampoco parece importar mucho la edad, siendo el padre el que lleva al niño al taller cuando ve alguna cualidad artística en él, como fue en los distintos casos mencionados en el trabajo. Hemos visto como existían los contratos de aprendizaje, donde los maestros se comprometían a una serie de cosas, lo que da un valor legal al proceso. Los aprendices realizaban desde bien pronto labores auxiliares como la preparación de pigmentos, incluso colaboraban en algunas obras del maestro. Sin embargo, lo que instruía a los alumnos era la práctica y la colaboración en obras de pintura y escultura, de lo cual tenemos amplia información, con tratados que explican paso a paso el trabajo de taller. Pero sin duda, los ejercicios para educar el ojo y la mano copiando pinturas y esculturas de los grandes maestros, haciendo dibujos del natural y tomando anotaciones en sus cuadernos de apuntes, eran la base de su aprendizaje. Después de este primer periodo de aprendizaje no hay tanta información, como bien dice el mencionado

Wackernagel: “para los inicios de la formación del artista descritos hasta aquí siempre habíamos tenido algunas noticias antiguas. Sin embargo, nuestras fuentes apenas nos informan de cómo se continuaba este proceso...”

Aun así, sabemos que para dejar de ser aprendiz y poder trabajar en solitario debías pasar por el rango de oficial y realizar una prueba o examen presentando una *obra maestra*, es decir, una obra digna y de calidad aceptada por el maestro. Pero una vez más hay excepciones, el periodo de aprendizaje no era igual para todos, habiendo aprendizajes de más de 10 años como el de Cennini o genios como Leonardo y Miguel Ángel que pronto se desvinculaban de su maestro debido a sus grandes dotes artísticas, superando con creces a sus maestros, aunque como vimos muchos siguen muy vinculados a su maestro tras abandonar su tutela o incluso colaboran toda la vida juntos. Por último, cabe destacar en el proceso formativo los viajes. Muchos artistas de la época viajaban a otros países para aprender nuevas técnicas y conocer otros métodos. Parece ser que los viajes a Italia se normalizaron, siendo parte de la formación artística pero también viajes para el deleite. Italia fue el destino favorito para los europeos; algo que llegaría a su máximo esplendor con el Gran Tour del siglo XVIII.

Dicho esto, debemos imaginar la formación artística del Renacimiento de la siguiente manera: Normalmente un joven de entre 8 y 10 años, una vez demostradas sus dotes como artista, entraba a formar parte del taller familiar o bien comenzaba como aprendiz en el taller de un maestro. Tras firmar un contrato con su maestro pasaba a depender de él y del sistema gremial durante una duración indefinida, depende de los progresos y cualidades. Allí comenzaba por preparar pigmentos y realizar copias y apuntes para practicar, hasta que comenzaba a colaborar con el maestro y a realizar pequeños encargos por solitario a nombre del taller. Una vez preparado hacía una obra como prueba de su valía y abandonaba el taller de su maestro. Tenemos que pensar en talleres con un maestro a la cabeza y con varios discípulos que hacían esculturas y pinturas de todo tipo siguiendo los procedimientos que hemos visto. Pero, sobre todo, debemos pensar en un joven con un cuaderno en la mano copiando una pintura o escultura de un gran maestro o en la calle pintando paisajes o el vuelo de las aves como hacía Leonardo. Por lo tanto, es una época espléndida para la historia del arte, donde se dio una proliferación de genios y cambió el arte medieval con nuevas ideas, aunque la formación artística siguió siendo similar a la Edad Media y posteriormente en el Barroco. Es decir, talleres con sus maestros, sus alumnos y sus ordenanzas gremiales. Pero con mayor

difusión de los procesos creativos entre países, con nuevo métodos y perfeccionamientos de materiales, soportes y técnicas.

Para concluir, cabe advertir que se trata de un Trabajo de Fin de Grado, cuya extensión se limita a 50 páginas, por lo que no nos hemos podido extender todo lo que hubiésemos querido en algunos apartados. Por ejemplo, nos hemos centrado en las artes plásticas sin contar la arquitectura. Se trata de una primera aproximación de un tema abierto que se puede continuar en un futuro ampliando la extensión de éste. Incluso este trabajo podría dar pie a nuevas investigaciones más profundas relacionadas con el tema. Algunos temas como los contratos de aprendizaje podrían servir como línea de investigación de las fuentes directas de este periodo.

6. BIBLIOGRAFÍA Y WEBGRAFÍA

6.1 BIBLIOGRAFÍA

AGUIRRE LORA, María Esther. “Los senderos del arte, la formación y la educación artística”. *Revista Educación y Pedagogía*, 21/55 (2009) pp. 15-29

ALBERTI, Leon Battista. *Sobre la pintura*. Valencia: Fernando Torres, 1976.

ANGOSO, DIANA [et alii]. *Las técnicas artísticas: 1. De la Edad Media al Renacimiento*. Madrid: Akal, 2005.

BAXANDALL, Michael. *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento*. Barcelona: Gustavo Gil, 1978.

BLUNT, Anthony. *La teoría de las artes en Italia (del 1450 a 1600)*. Madrid: Cátedra, 1987.

CAEROLS MATEO, Raquel. “Investigación en las artes: el arte como vía de conocimiento” en CAEROLS MATEO, Raquel y RUBIO AROSTEGUI, Juan Arturo. *La praxis del artista como hacer investigador*. Tenerife: Sociedad Latina de Comunicación Social, 2013.

CAPRA, Fritjof. *La ciencia de Leonardo*. Barcelona: Anagrama, 2008.

CARDONA SUÁREZ, Carlos Alberto [et alii]. *La geometría de Alberto Durero: Estudio y modelación de sus construcciones*. Bogotá: Universidad de Bogotá, 2006.

CASTRO HERNÁNDEZ, Pablo. “Los libros de viajes a fines de la Edad Media y el Renacimiento. Una revisión a la tradición narrativa en las *Andanças e viajes* de Pero Tafur”. *Lemir*, 19 (2015) pp. 69-102.

CENNINI, Cennino. *El Libro del Arte*. Madrid: Akal, 2000.

CHECA CREMADES, Fernando. “Durero, Alberto”. [En línea: consulta: 30 diciembre 2018] Disponible en <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/durero-alberto/b2921ab6-0c44-4331-848b-25252ba740fe>

CHASTEL, André. *El renacimiento italiano, 1460-1500*. Madrid: Akal, 2005.

CISA, Javier. “El Gran Tour: viajes educativos en el siglo XVIII”. *Historia y Vida*, (2017). [En línea: consulta: 30 diciembre 2018] Disponible en https://www.lavanguardia.com/historiayvida/el-gran-tour-viajes-educativos-en-el-siglo-xviii_11607_102.html

COBO MARTÍNEZ, Francisca. *Procesos creativos en los espacios escénicos. De las narrativas del cuento de hadas para la formación del artista*. Tesis doctoral dirigida por Isabel Moreno Montoro. Jaén: Universidad de Jaén, 2013.

CORDUA, Carla. “El Humanismo”. *Revista Chilena de Literatura*, 84 (2013) pp. 9-17.

Da VINCI, Leonardo. *El tratado de la pintura por Leonardo de Vinci y los tres libros que sobre el mismo arte escribió León Bautista Alberti*. Murcia: Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1980.

Epistolario del Conde de Tendilla (1504-1506), Universidad de Granada, 1996, II, p. 504.

FIGUEIREDO SILVA, João Humberto. *La evolución de la escultura figurativa en madera (en torno a la figura humana y en sus técnicas)*. Tesis doctoral dirigida por José Luis Parés Parra. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2012.

GÁLVEZ, Christian. *Gioconda descodificada: Retrato de la mujer del Renacimiento*. Barcelona: Penguin Random House, 2018.

GÁLVEZ, Christian. *Leonardo da Vinci – cara a cara-*. Barcelona: Penguin Random House, 2017.

GARCÍA TAPIA, Nicolás. “Los códices de Leonardo en España”. En *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 63 (1997) pp. 371-395.

GRAVES MATHER, Rufus. “Documents mostly new relating to florentine painters and sculptors of the fifteenth century”. *The Art Bulletin*, 30/1 (1948), pp. 20-65.

GÓMEZ FERRER, Mercedes. “Artistas viajeros entre Valencia e Italia, 1450-1550”. *Saitabi: revista de la Facultat de Geografia i Història*, 50 (2000) pp. 151-170.

HERNÁNDEZ REDONDO, José Ignacio. “Diego de Siloe, aprendiz destacado en el taller de Felipe Bigarny”. *Locvs Amoenus*, 5 (2000) pp. 101-116.

JACOBS, Fedrika. “(Dis)assembling: Marsyas, Michelangelo, and the Accademia del Disegno”. *The Art Bulletin*, 84/3 (2002) pp. 426-448.

KING, Ross. *Leonardo and the Last Supper*. Londres: Bloomsbury, 2012.

MALTESE, Corrado. *Las técnicas artísticas*. Madrid: Cátedra, 1980.

MATEO GÓMEZ, Isabel. “Notas sobre el viaje de Pedro Berruguete en Italia”. *Boletín del Museo del Prado*, Vol. 7, Nº. 20 (1986), pp. 81-84.

MIQUEL JUAN, Matilde. *Retablos, prestigio y dinero: Talleres y mercado de pintura en la Valencia del gótico internacional*. Valencia: Universitat de València, 2008.

MONBEIG GOUGEL, Catherine. “Il disegno fiorentino del Cinquecento uso e funzione” en VV. AA. *Il Cinquecento*. Firenze: EDIFIR, 2000. pp. 255-275.

MONTERO TORTAJADA, Encarna. *La transmisión del conocimiento en los oficios artísticos. Valencia, 1370-1450*. Tesis doctoral dirigida por Amadeo Serra Desfilis. Valencia: Universitat de València, 2013.

MORALES SOLCHAGA, Eduardo. “Cofradía bajo la advocación de San Lucas, especial protector de los pintores, en España. El caso de Navarra”. En *El culto a los santos: cofradías, devoción, fiestas y arte*, Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas: (2008), San Lorenzo de El Escorial, pp. 829-846.

ONIANS, John. “El ojo de la época de Michael Baxandall: de la Historia Social del Arte a la Neurohistoria del arte”. Universidad de Santiago de Compostela: *Revista de Estudios do Departamento de Historia da Arte*, 4 (2005) pp. 99-114.

PAOLETTI, John T y RADKE, Gary M. *El arte en la Italia del Renacimiento*. Madrid: Akal, 2002.

RODRÍGUEZ BOTE, María Teresa. “La formación del artista en los talleres nórdicos” en VV.AA. *La formación artística: creadores, historiadores, espectadores*. Universidad de Cantabria: 2018. pp. 82-93.

RODRÍGUEZ MARTÍN, Marta. *Los gremios en España. Siglos XIII-XIX*. Trabajo de Fin de Grado dirigido por Ricardo Hernández García. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2018.

RUIZ GARNELO, Isabel. “¿La estancia de Fernando Spagnuolo en Lombardía? Acerca de la importancia de los viajes de formación en la consolidación del Renacimiento italiano”. En VV.AA. *El Greco en su IV centenario: patrimonio hispánico y dialogo intercultural*. Universidad de Castilla la Mancha, 2016. pp. 519-531.

TOLNAY, Charles. *Miguel Ángel: Escultor, pintor y arquitecto*. Alianza, Madrid: 1985.

VASARI, Giorgio. *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*. Madrid: Cátedra, 2000.

VLIEGHE, Hans. *Arte y arquitectura flamenca: 1585-1700*. Madrid: Cátedra, 2000.

VV.AA. *La obra completa de Miguel Ángel (1475-1546)*. Maestros de la pintura. Barcelona, Origen: 1989.

WACKERNAGEL, Martin. *El medio artístico en la Florencia del Renacimiento*. Madrid: Akal, 1997.

WITTKOWER, Rudolf. *La escultura: procesos y principios*. Madrid: Alianza, 1983.

6.2 WEBGRAFÍA

<http://dle.rae.es/?id=JWVhpbc>

<http://dle.rae.es/?id=KnRInA7>

https://www.elconfidencial.com/alma-corazon-vida/2014-02-08/las-lecciones-que-te-ensena-el-cv-con-el-que-leonardo-da-vinci-fue-contratado_86129/

<https://www.elpais.com.uy/vida-actual/codex-leicester-leonardo-vuelve-italia-cedido-bill-gates.html>

<https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/durero-alberto/b2921ab6-0c44-4331-848b-25252ba740fe>

https://www.lavanguardia.com/historiayvida/el-gran-tour-viajes-educativos-en-el-siglo-xviii_11607_102.html

http://www.lanubeartistica.es/dibujo_artistico_1/Unidad3/DA1_U3_T1_Contenidos_v0_2/23_los_cuadernos_de_artistas.html

<https://www.artehistoria.com/es/contexto/la-academia-y-el-artista>

