
Todos los catálogos de exposiciones
All Exhibition Catalogues
desde/since 1973

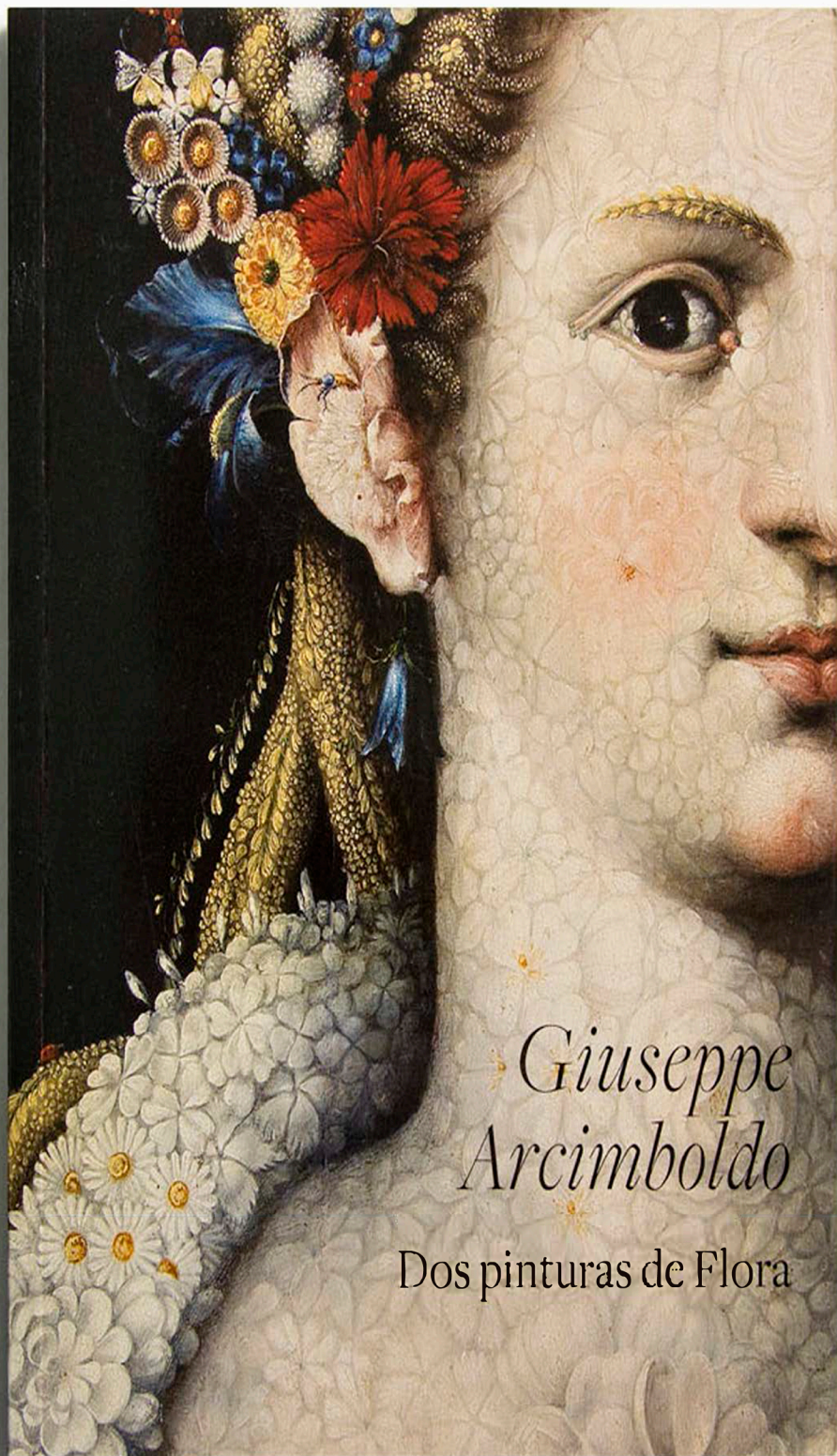
GIUSEPPE ARCIMBOLDO
DOS PINTURAS DE FLORA

2014

El uso de esta base de datos de catálogos de exposiciones de la Fundación Juan March comporta la aceptación de los derechos de los autores de los textos y de los titulares de copyrights. Los usuarios pueden descargar e imprimir gratuitamente los textos de los catálogos incluidos en esta base de datos exclusivamente para su uso en la investigación académica y la enseñanza y citando su procedencia y a sus autores.

Use of the Fundación Juan March database of digitized exhibition catalogues signifies the user's recognition of the rights of individual authors and/or other copyright holders. Users may download and/or print a free copy of any essay solely for academic research and teaching purposes, accompanied by the proper citation of sources and authors.





*Giuseppe
Arcimboldo*

Dos pinturas de Flora



FUNDACIÓN JUAN MARCH
www.march.es





Giuseppe Arcimboldo

Dos pinturas de Flora

Con textos de Miguel Falomir,
Lynn Roberts y Paul Mitchell

Madrid, 2014

FUNDACIÓN JUAN MARCH

Fundación Juan March

Este libro, y su edición inglesa,
se publican con ocasión de la exposición

Giuseppe Arcimboldo

Dos pinturas de Flora

Fundación Juan March, Madrid

Del 31 de enero al 2 de marzo de 2014

Índice

7

Giuseppe Arcimboldo. Dos pinturas de Flora

Presentación

8

Arcimboldo y Flora

Miguel Falomir

26

Enmarcar a Arcimboldo

Lynn Roberts y Paul Mitchell

39

Obras en exposición

Giuseppe Arcimboldo. *Dos pinturas de Flora*

Presentación

Esta publicación acompaña la exposición *Giuseppe Arcimboldo. Dos pinturas de Flora*, en la que por primera vez se mostrarán públicamente dos magníficos óleos sobre tabla pintados por el artista italiano, uno en 1589 y el otro alrededor de 1590. Ambos pertenecen a colecciones particulares y –aunque conocidos en la bibliografía al uso– no han formado parte de las últimas grandes exposiciones sobre el artista.

La fantasía e ingenio de la obra de Arcimboldo, requerido por emperadores y halagado por sabios y poetas, fascinó a sus contemporáneos, pero –como señala Miguel Falomir en su ensayo– tras su muerte su obra cayó en un olvido del que no saldría hasta los años treinta del siglo pasado, cuando Alfred H. Barr Jr., el fundador y primer director del MoMA de Nueva York, lo reivindicara como precursor de surrealistas y dadaístas y lo emparejara con estos en la célebre exposición *Fantastic Art, Dada, Surrealism* (1936-37). A partir de entonces, historiadores y especialistas recuperaron el personalísimo estilo de Arcimboldo y lo consagraron como uno de los grandes artistas del siglo XVI.

Flora y Flora meretrix, las obras que constituyen esta muestra, fueron celebradas en su momento como obras maestras, y son dos ejemplos de las llamadas *teste composte*, las características “cabezas compuestas” realizadas por Arcimboldo con el excepcional virtuosismo de un miniaturista que era, además, poseedor de un serio conocimiento científico de la flora y la fauna. El artista conforma ambas cabezas y bustos a base de flores, pequeños animales y otros elementos del mundo natural, elegidos con precisión y relacionados con el asunto a representar, pero únicamente reconocibles al contemplar de cerca las obras. Cada una de las “Floras” de la exposición representa una de las dos tradiciones clásicas que arrancan del mito de Cloris, quien, preñada por Céfiro, dios del viento, se transformó en la ninfa Flora y trajo el color a una tierra hasta entonces monocroma: las dos Floras son la ninfa Flora, representación de la primavera y alegoría de la concordia y la fecundidad natural, virtuosa y casta, y la Flora meretrix, mundana y sensual.

Los marcos actuales son diseño del reconocido historiador italiano Federico Zeri (1921-98), que utilizó la técnica clásica de las *pietre dure*, muy empleada en la época de Arcimboldo, cuyo rico colorido resalta y prolonga el de las pinturas.

La Fundación Juan March desea agradecer a sus propietarios los generosos préstamos de estas obras. Igualmente agradece su especial colaboración a Miguel Falomir, Jefe del Departamento de Pintura Italiana y Francesa (hasta 1700) del Museo Nacional del Prado y autor del ensayo principal de esta publicación. Nuestro agradecimiento también a Lynn Roberts y Paul Mitchell por su texto sobre los marcos de ambas pinturas.

Madrid, enero de 2014

FUNDACIÓN JUAN MARCH

Fundación Juan March

Arcimboldo y Flora

MIGUEL FALOMIR

Giuseppe Arcimboldo (1526-93) proporciona uno de los casos más sorprendentes de los vaivenes de la fama en el mundo del arte. Apreciado y ennoblecido por emperadores y alabado por renombrados escritores de la época, tras su muerte fue objeto de una severa *damnatio memoriae* que se extendió hasta el siglo XX, cuando reapareció súbitamente para convertirse en uno de los pocos artistas plásticos anteriores al impresionismo capaces de conectar con la sensibilidad contemporánea¹. Arcimboldo salió de su ostracismo crítico en los años treinta del pasado siglo, cuando Alfred H. Barr Jr. lo señaló como precursor de dadaístas y surrealistas en la exposición que comisarió en 1936-37 en el MOMA de Nueva York: *Fantastic Art, Dada, Surrealism*. En los cincuenta años siguientes asistimos al triunfal reingreso de Arcimboldo en el canon artístico occidental, sucediéndose las publicaciones científicas² y el reconocimiento por parte de intelectuales de la talla de Roland Barthes³, quien, partiendo de su semiótica del lenguaje, descubrió fascinantes analogías entre conceptos retóricos como la metonimia y la paradoja y las complejas imágenes del pintor. El redescubrimiento de Arcimboldo, convertido en quintaesencia de un manierismo sinónimo de capricho y excentricidad, alcanzó su cénit en 1987 con otra exposición: *Effetto Arcimboldo. Transformations of the Face from the Sixteenth to the Twentieth Centuries*, celebrada en el Palazzo Grassi de Venecia y significativamente dedicada a Alfred H. Barr Jr: “[...] who fifty years ago, introduced Giuseppe Arcimboldo into the history of modern art”⁴. Aunque la exposición mereció duras críticas de especialistas como Federico Zeri, para quien el catálogo estaba lleno de “divagazioni a base letteraria o pseudohistoricista”⁵, fue un tremendo éxito de público y consagró al Arcimboldo fantástico e irracional reivindicado por las vanguardias. El prestigio de Arcimboldo no ha cesado de crecer desde entonces, pero su percepción ha cambiado notablemente: del artista individualista y excéntrico se ha pasado al artista en plena consonancia con su época, que proporciona las claves para entender sus realizaciones. Consecuencia de este empeño por situar al pintor en sus coordenadas culturales ha sido la aparición de un Arcimboldo interesado por las ciencias naturales e incluso precursor de un género: el bodegón o naturaleza muerta, que alcanzaría la mayoría de edad pocos años después de su muerte de la mano de su paisano Caravaggio. Y de nuevo fue una exposición la encargada de



Fig. 1
Giuseppe Arcimboldo,
Autorretrato, 1571-76.
Acuarela sobre papel,
230 x 157 mm. Galería
Nacional, Praga

consagrar esta nueva visión del artista: *Arcimboldo*, 1526-1539, celebrada sucesivamente en Viena (Kunsthistorisches Museum) y París (Musée du Luxembourg) en 2007-08⁶.

Arcimboldo nació en Milán en 1526 en el seno de una familia de pintores, un discreto origen social que, tras su ennoblecimiento por Rodolfo II (1576-1612) en 1580, procuró maquillar afirmando pertenecer a una nobilísima familia lombarda de idéntico apellido. Arcimboldo debió formarse con su padre Biaggio y su tío Ambrogio, ambos pintores muy próximos a Bernardino Luini (1482-1532), discípulo de Leonardo da Vinci (1452-1519). Como su padre, trabajó sobre todo para la gran fábrica del Duomo, donde entre 1549 y 1558 se le documenta como diseñador de cartones para vidrieras y tapices, y pintó también frescos en la catedral de la vecina Monza⁷. En 1562 la vida de Arcimboldo dio un giro decisivo, al unirse a la corte imperial invitado por el futuro Maximiliano II (emperador entre 1564 y 1576), entonces todavía príncipe heredero de su padre Fernando I (1503-64, emperador desde 1558). La principal actividad del pintor durante sus primeros años de artista áulico fue como retratista. No se conserva, sin embargo, ningún retrato documentado, por lo que su contribución al género sigue siendo un “campo abierto” [una cuestión abierta]⁸. Si aceptamos como suyos los que se le atribuyen, deberemos admitir que no son obras maestras, sino versiones mecánicas y desprovistas de alma de la gran retratística cortesana fijada por Tiziano (1495-1576) y Antonio Moro (1517-76) promediado el siglo XVI. En realidad el único retrato suyo conservado es un *Autorretrato* (Galería Nacional, Praga), una acuarela azul, fechada hacia 1571-76, donde se presenta de frente, elegante y con cierto aire melancólico [Fig. 1]. En la década de 1570 Arcimboldo trabajó también como diseñador de los múltiples espectáculos (torneos, representaciones teatrales, recepciones nupciales) que se celebraban en la corte, tarea conocida por 158 dibujos autógrafos conservados en el Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, en Florencia. Se trata de una carpeta ofrecida en 1585 al emperador Rodolfo II que pone de manifiesto la versatilidad de este poliédrico artista y las múltiples tareas que desempeñó en la corte, pues incluye disfraces para mascaradas junto a diseños de fuentes o trineos. Esta doble labor de retratista y diseñador de espectáculos efímeros ha sido comparada con la realizada por Leonardo da Vinci para la corte milanesa de los Sforza⁹. Arcimboldo permaneció en la corte imperial, primero en Viena y después en Praga, hasta 1587, aunque volvió puntualmente a Milán en 1566 y 1581 y, probablemente, también en 1576-77. En 1587 abandonó la corte cargado de honores y regresó a Milán, donde murió en 1593, a los 66 años de edad.

Artista polifacético, Arcimboldo ha pasado a la historia por unas creaciones muy específicas, tan singulares como indisolubles de su nombre: las llamadas *teste composte* [cabezas compuestas]. Entendemos por

“cabeza compuesta” una composición resultante de la asociación de elementos dispares, elementos claramente identificables que se combinan para formar una cabeza y la parte superior de un busto. Aunque a menudo se han calificado estas cabezas compuestas de bizarrías fruto de la caprichosa y desbordante imaginación de su autor, su creación era un asunto complejo sujeto a ciertas normas. Arcimboldo nunca enlazó estos elementos de forma aleatoria. Las cabezas compuestas son siempre temáticas, lo que le obligaba a utilizar elementos relacionados con el asunto a representar. Así, en las celebérrimas *Estaciones*, que pintó varias veces, utilizó plantas y frutos propios de cada momento del año, mientras que en los *Elementos* recurrió a animales terrestres para la *Tierra* [Fig. 2] y marinos para el *Agua*. Las cabezas, además, debían parecerlo, lo que obligaba a entrelazar los elementos con precisión para que resultaran verosímiles; no todos los animales o frutos servían, por ejemplo, para sugerir el cuello, la nariz o el cabello, y una atenta mirada a los cuadros delata los nada despreciables conocimientos anatómicos del pintor.

Buen indicio de que estas creaciones de Arcimboldo no eran fruto de su excentricidad y participaban de la cultura artística de la época lo proporciona Gregorio Comanini (1550-1608) en *Il Figino, overo del fine della pittura*, un tratado artístico publicado en Mantua en 1591 en el que el autor señala como fin último de la pintura la imitación, aunque distinguiendo dos tipos: la que llama icástica, consistente en la imitación de la naturaleza tal como aparece ante nuestros ojos; y la fantástica, que genera imágenes producidas por la fantasía del hombre. Pese a ser fantástica –prosigue Comanini–, esta imagen se compone de elementos que reproducen realísticamente la realidad, pero privados de su contexto habitual y utilizados de forma insólita. No sorprende, por tanto, que Comanini concluya su razonamiento señalando a Arcimboldo como máximo representante de esta imitación fantástica:

[...] pues él, aunando las formas de las cosas visibles que observaba, forma con ellas extraños caprichos e imágenes que ya no son producto de la invención de la fantasía, que parece imposible armonizar, amontonándolas con gran destreza y haciendo que de ellas surja lo que pretende¹⁰.

Y dentro de la producción de Arcimboldo, Comanini destacaba la *Flora* presente en esta exposición y *Vertumno* [Fig. 3], con el que fue emparejada, como perfecta plasmación de la noción de “imitación fantástica”¹¹.

El origen de las *teste composte* ha preocupado a cuantos han estudiado a Arcimboldo, que han llegado a invocar precedentes tan remotos e improbables como la miniatura medieval mogola. Actualmente son dos las teorías con mayor predicamento. De un lado, la sostenida por Thomas DaCosta Kaufmann, que las cree producto de la sofisticada corte



Fig. 2
Giuseppe Arcimboldo,
Tierra, 1566. Óleo sobre
tabla, 70,2 x 48,7 cm.
Colección particular, Viena



Fig. 3
Giuseppe Arcimboldo,
Vertumno, 1591. Óleo
sobre tabla, 58 x 70 cm.
Castillo Skokloster, Suecia

imperial. Se trataría de “chistes serios” ideados con la participación de humanistas; una inteligente combinación de lo grave y lo humorístico que podía suscitar una sonrisa pero que al mismo tiempo era portadora de nociones poéticas, políticas y filosóficas, siguiendo la lección fijada por Erasmo de Róterdam en su influyente *Elogio de la locura* (1511). Reforzaría esta teoría el que las primeras *teste composte* se fechen en 1563, un año después del arribo del pintor a la corte¹². Frente a este origen erudito y centroeuropeo, Francesco Porzio prioriza el sentido grotesco de las cabezas compuestas, que cree deudoras de la tradición popular milanesa, presente en las máscaras de fiestas campesinas y del carnaval y que anima igualmente la literatura cómica contemporánea. Más aún, Porzio sostiene que las primeras cabezas compuestas de Arcimboldo son las *Estaciones* conservadas en Múnich (Bayerische Staatsgemäldesammlungen), que fecha entre 1555-60; serían, por tanto, anteriores al traslado a la corte, lo que vendría corroborado por la afirmación de un contemporáneo, Paolo Morigi, de que el pintor había realizado este tipo de obras antes de servir al emperador¹³.

En lo que existe cierta sintonía es en reconocer el ascendente de Leonardo da Vinci en una doble vertiente: como creador de las “*teste grotesche e di carattere*” [cabezas grotescas y de caracteres] y por su aproximación científica a la naturaleza. Milán fue la ciudad que mejor preservó el legado leonardesco. Allí vivió, hasta su muerte en 1570, Francesco Melzi, heredero de sus dibujos y escritos; y allí desarrolló su carrera el citado Bernardino Luini, con quien trabajaron el padre y el tío de Arcimboldo, al que hemos de suponer, pues, familiarizado con las ideas de Leonardo. Fue en ese medio donde Melzi dio forma a las notas dispersas de Leonardo que conformarían el *Tratado de pintura* (publicado por primera vez en París en 1651), donde, bajo el epígrafe “Cómo conseguir que un animal fingido parezca natural”, se puede leer la ajustada descripción de una cabeza compuesta:

Sabes que no puede fingirse animal alguno cuyos miembros, cada uno por sí mismo, no se asemenen a los de algún otro animal; con que si quieres que un animal por ti fingido parezca natural –supongamos que sea una serpiente–, toma por cabeza la de un mastín o un perdiguero, los ojos de un gato, las orejas de un puercoespín, la nariz de un galgo, las cejas de un león, las sienas de un gallo y el cuello de una tortuga de agua¹⁴.

Sea cual fuere su origen, y aunque Arcimboldo no fue su creador, las *teste composte* llamaron poderosamente la atención de sus contemporáneos, alguno de los cuales dirigió su mirada hacia la Antigüedad a la búsqueda de pintores con quien comparar sus realizaciones. En 1568 Giambattista Fonteo, humanista milanés al servicio de Rodolfo II, celebraba a Arcimboldo –con quien colaboró entre 1568 y 1572– como pintor de *grilli* y

quimeras. La palabra *grillo* remite a Plinio el Viejo, que en el libro XXXV de la *Historia Natural* (cap. 37) hablaba del pintor griego Antifilo, autor de una figura con un traje ridículo, que fue conocida con el nombre de Gryllus¹⁵. *Grillo* se convirtió en sinónimo de pintura ridícula o extravagante y así fue utilizado por innumerables escritores del Renacimiento, que, como, por ejemplo, Lomazzo con Polidoro da Caravaggio y Felipe de Guevara con El Bosco, otorgaron tal apelativo a ciertos artistas contemporáneos¹⁶. Otros paralelismos con pintores clásicos son igualmente pertinentes, sobre todo si pensamos en las dos *Flora* presentes en la exposición. Sin salir de Plinio, en un pasaje posterior (*Historia Natural*, XXXV, 40) traza un rápido semblante del pintor griego Pausías, natural de Sición, aludiendo a la competición que entabló con su amada Glycera. Así lo contaba hacia 1560 Felipe de Guevara en sus *Comentarios de la pintura*:

Amó en su mocedad a Glycera, natural de su propia ciudad, la qual fue inventora de las coronas de flores, y compitiendo con ella en la imitación, truxo el arte de Pintura a grandísima variedad de Flores, y a lo último pintola a ella asentada con una corona, la qual es una de las más nobles pinturas que hizo¹⁷.

El ejemplo del retrato de Glycera es doblemente importante. De un lado, sanciona con la irrefutable autoridad de los clásicos la pintura de flores y su asociación con figuras humanas; del otro, descubre que un cuadro con tales características podía ser celebrado como una gran obra de arte, diluyendo así los prejuicios de la teoría del arte imperante, que, en la jerarquía de los géneros, tendía a relegar estas realizaciones.

Siguiendo con las dos pinturas que integran la exposición, una de ellas, *Flora*, fue celebrada desde el momento de su realización como una de las obras maestras de Arcimboldo y, junto a *Vertumno*, fue la que más contribuyó a propagar su talento. Ello no fue casual. Con independencia de su elevadísima calidad, *Flora* ejemplifica la habilidad de su artífice para la autopromoción, tarea en la que, como debió de aprender en la corte, el concurso de intelectuales era fundamental. *Flora* fue pintada tras el definitivo regreso de Arcimboldo a Milán en 1587 pertrechado con los títulos y honores concedidos por Rodolfo II, al que nunca dejó de servir y de quien recibiría una pensión vitalicia. Arcimboldo correspondió a la generosidad de su patrón con el envío de pinturas. La primera fue *Flora*, pintada en 1589 y presentada a Rodolfo II el día de Año Nuevo de 1590, fecha en que era tradición hacer regalos al soberano. La elección de *Flora* para agasajar a Rodolfo II se explica por la afición del emperador a la botánica y la jardinería, afición que Arcimboldo volvería a plasmar dos años después en otro cuadro que se le emparejaría, el ya citado *Vertumno*¹⁸. *Vertumno* es un retrato alegórico del emperador, que es asimilado al dios del cambio y la naturaleza, al que presenta como el jardinero supremo que trae orden

a las estaciones y al ciclo de la vida. Como advirtió DaCosta Kaufmann, al identificarse con Vertumno, dios asociado a Júpiter, Rodolfo II establecía una nítida metáfora del dominio de los Habsburgo sobre las fuerzas de la naturaleza¹⁹.

Flora disfrutó de fama inmediata, pues el mismo año en que la recibió Rodolfo II el pintor y escritor Gian Paolo Lomazzo (1538-92) la describía en términos elogiosísimos en su *Idea del tempio della pittura*:

[...] ha pintado ahora, desde el pecho hacia arriba, a una bellísima mujer compuesta completamente de flores, con el nombre de la ninfa Flora; en él se muestran todo tipo de flores, copiadas del natural de tal modo que para la tez y los miembros se han utilizado aquellas más idóneas para representarlos naturalmente; y casi todas las demás están dispuestas en el ornato de la cabeza, excepto la mayoría de las blancas, que se han colocado a modo de forro del vestido, sobre el que se muestran las hojas reproducidas del natural de la mayor parte de las flores que aparecen en la imagen. Esta de lejos no representa sino a una bellísima mujer; de cerca, aunque con apariencia de mujer, evidencia si no flores y hojas aisladas, sí formando un conjunto y unidas²⁰.

Vale la pena detenerse en este pasaje de Lomazzo. En primer lugar, porque nos advierte de los artificios retóricos que recorren la literatura artística del Renacimiento y el Barroco, pues Lomazzo había perdido para entonces la vista y debió recurrir para su énfasis a descripciones ajenas y lugares comunes. Pese a ello, lo que cuenta y cómo lo cuenta es de enorme interés. Llama poderosamente la atención su afirmación de que las flores que componen el rostro de la ninfa son “*ritratti del naturale talmente*”. Antes invoqué, para explicar el origen de las cabezas compuestas de Arcimboldo, la aproximación científica a la naturaleza existente en Milán desde época de Leonardo. Arcimboldo se involucró activamente en esta tradición, como corroboran testimonios de importantes naturalistas de la época y, sobre todo, numerosos diseños de naturalia. Entre los primeros, el boloñés Ulisse Aldovrandi (1522-1605) señaló que Arcimboldo había hecho estudios al vivo de animales y plantas, varios por encargo suyo, como los cinco en la Biblioteca Universitaria de Bolonia. Más numerosos son los conservados en Viena (Österreichische Nationalbibliothek) y Dresde (Kupferstich-Kabinett). En todos los casos se trata de acuarelas y aguadas de flora y animales, y algunos están fechados, siempre durante sus años al servicio de la corte imperial, lo que sugiere que sus inquietudes milanesas fueron estimuladas por el interés que por estos asuntos mostraron tanto Maximiliano II como Rodolfo II²¹. El prestigio que Arcimboldo disfrutó como pintor de la naturaleza fue extraordinario, como señalaba el médico y naturalista Franciscus Paduanus a Aldovrandi en una carta fechada en Praga el 11 de septiembre de 1585²².

Flora es un magnífico ejemplo de la maestría de Arcimboldo en la representación de la naturaleza, pero también de su enorme curiosidad, habida cuenta de la gran variedad de flora representada. No hay un estudio específico de las flores y plantas presentes en *Flora*, pero puede servir como indicativo el que Alexander Wied y Sam Segal realizaron de una obra equivalente: la *Primavera* de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid [Fig. 4], donde llegaron a identificar hasta ochenta especies distintas procedentes de Europa, Asia y América²³. Muchas de ellas –margaritas, rosas, claveles o lirios blancos– reaparecen en *Flora*. La diversidad de flores reproducidas por Arcimboldo tenía consecuencias no sólo científicas, sino también artísticas, pues dio como resultado una paleta cromática extraordinariamente sutil y variada que, además, está en el origen mismo del mito de Flora. Ovidio narra (*Fastos*, V) la triste monocromía original de la Tierra, sólo animada por el color verde de las hojas y la hierba, hasta que Céfiro, dios del viento, dejó preñada a Cloris, que, al transformarse en Flora, trajo al mundo la multitud de colores de las flores. El mitógrafo Vincenzo Cartari, en su influentísimo tratado *Immagini colla sposizione degli dei degli antichi* (Venecia, 1556), se hizo eco de esta asociación de Flora con el color al señalar que se le representaba “[...] con una guirnalda de flores diversas en la cabeza y un vestido igualmente pintado con flores de diversos colores: porque dicen que son pocos los colores de los que no se adorne la tierra cuando florece”²⁴. Arcimboldo distribuyó las flores adecuándolas a los tonos de la piel, el cabello y la indumentaria de la diosa, pero al utilizar pétalos de rosa para los labios dejó constancia de su conocimiento del texto de Ovidio, que había escrito de Flora que “mientras hablaba, respiraba de la boca rosas de la primavera”.

El otro pasaje de Lomazzo que merece comentario es el relativo a la doble contemplación que admitía *Flora* (y por extensión las demás cabezas compuestas de Arcimboldo): que vista de lejos mostraba el semblante de una joven, pero de cerca revelaba su peculiar constitución mediante flores y plantas diversas. La observación es pertinente, pues no sólo otorga a la contemplación de estas obras una dimensión lúdica adicional, sino que advierte del virtuosismo miniaturista de su artífice. Que todas las cabezas compuestas estén pintadas sobre madera –soporte inusual en Italia a finales del siglo XVI para obras de caballete– se explica precisamente por la minuciosidad que esta permitía, muy superior a la del lienzo. Las palabras de Lomazzo invitan a contemplar *Flora* de una manera determinada, y ello permite traer a colación la inscripción, original y meramente identificativa, que aparece en la parte superior: “LA FLORA DELL’ARCIMBOLDO”, así como otras que figuran al dorso de composiciones similares. En el del *Agua* conservada en Viena se lee “AQUA”, e “IGNII” en el del *Fuego* (Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Viena). Por su parte, en el reverso de la *Primavera* de la Academia de San Fernando



Fig. 4
Giuseppe Arcimboldo,
Primavera, 1563.
Óleo sobre tabla, 66 x 50 cm.
Real Academia de Bellas Artes
de San Fernando, Madrid

figura la inscripción: “LA PRIMAVERA/Va accompagnato con L’Aria, ch... una testa de Ucelli”. Todo ello indica el interés y la preocupación del pintor, consciente de lo inusual de sus realizaciones, para que fueran bien interpretadas y correctamente dispuestas, pues la *Primavera* formaba parte de una serie de *Estaciones* regalada a Felipe II junto a otra con *Elementos*. De la inscripción se deduce que las series debían colgar entremezcladas, con la *Primavera* junto al *Aire*²⁵.

Lomazzo fue el primero, pero no el único, que escribió de *Flora*. A su regreso a Milán, Arcimboldo, que probablemente fue también poeta aficionado, se rodeó de escritores y humanistas prestos a celebrar su talento. En 1591 envió un nuevo obsequio al emperador: el ya varias veces mencionado retrato de Rodolfo II como *Vertumno*, acaso su obra más célebre. Arcimboldo convirtió a *Vertumno* en pareja de la *Flora* remitida a Praga un año antes y, consciente de la importancia de ambos cuadros en su trayectoria, recurrió a sus eruditas amistades para elaborar un opúsculo dirigido al emperador explicando las pinturas e incluso el modo de contemplarlas: un “catálogo” de exposición *avant la lettre*. Su título es *Al invittissimo Cesare Rodolfo Secondo. Componimenti sopra li due quadri Flora, e Vertumno, fatti a Sua. Sac. Ces. Maestà da Giuseppe Arcimboldo Milanese*, y fue publicado en 1591 en Milán por el impresor Paolo Gottardo Pontio. El responsable del opúsculo era Giovanni Filippo Gherardini, y junto a él escribieron otros literatos locales como Gregorio Camanini, Gherardo Borgogni, Bernardo Baldini, Segismondo Foliano o G. A. da Milano, un total de diecisiete rimas en italiano y latín. Las composiciones, como ha señalado Berra, descubren la fascinación de sus autores por lo novedoso, “giocosos” y caprichoso de las obras de Arcimboldo, características que procuran emular en sus poemas, como hace por ejemplo Comanini en un madrigal cuyos versos quieren reflejar la ambigüedad de una imagen que es al mismo tiempo unidad (la diosa Flora) y variedad (las flores que la componen).

¿Yo soy Flora, o flores?
 Si flor, ¿cómo de Flora
 Tengo la sonrisa en el semblante? Y si soy Flora,
 ¿Cómo Flora es sólo flores?
 ¡Ah! flores no soy, y no soy Flora
 Más bien soy Flora y flores
 Flor viva, viva Flora
 Mil flores, una Flora
 Que las flores hacen a Flora, y Flora las flores
 ¿Sabes cómo? Las flores en Flora
 Trocó el sabio pintor, y a Flora en flores²⁶.

En otras composiciones del opúsculo, como en “Il Vertumno dell’Arcimboldo in arrivando [a Praga], parla a Flora et essa al fine gli risponde” [El

Vertumno de Arcimboldo, llegando [a Praga] habla a Flora y ella al fin le responde] de Giovanni Filippo Gherardini, Flora y Vertumno dialogan, quejándose la primera de quienes la identifican con la legendaria meretriz romana de igual nombre; más aún, se tratan como enamorados, en una insólita pirueta mitológica, pues la pareja de Flora era Céfito y Pomona la de Vertumno. Ignoramos si este diálogo se debe a la sola imaginación de Gherardini o si Arcimboldo concibió a *Vertumno* en conversación con *Flora*, pero que el primero se presente frontalmente y *Flora* lo haga en tres cuartos y proyectando su sombra hacia la derecha –y no de perfil como muchas otras cabezas compuestas– acrecienta el volumen de las figuras y potencia su comunicación, dando fuerza a la segunda opción.

Frente a la abundantísima información de que disponemos sobre las circunstancias que concurrieron en la realización de *Flora*, las fuentes documentales y literarias contemporáneas silencian la pintura que la acompaña en esta exposición, *Flora meretrix*. Hay que esperar a 1911 para encontrar la primera referencia, cuando Granberg la incluyó en su monumental catálogo de las pinturas extranjeras en colecciones suecas. Granberg, que la describía como una “Joven dama con un pecho al descubierto” compuesta también de flores, la emparejaba con *Flora* y señalaba que ambas habían pertenecido a Cristina de Suecia (reina de aquel país entre 1632 y 1654), en cuyo poder se citan en 1652. Los suecos las tomaron junto a otras muchas pinturas de la colección imperial como botín en Praga en 1648, en uno de los episodios finales de la Guerra de los Treinta Años. Sabemos también por Granberg que las dos pinturas abandonaron en un momento indeterminado la colección real, quedando en propiedad de distintos particulares suecos²⁷. El 24 de marzo de 1965 fueron subastadas por Sotheby’s Londres (lotes 32 y 33)²⁸, pasando después al mercado anticuario neoyorquino, donde las adquirió su actual propietario²⁹. Tras su venta en Londres las pinturas cambiaron de marco. Los anteriores dorados fueron reemplazados por los actuales en plata y piedras duras, diseñados por el eminente historiador del arte italiano Federico Zeri, como él mismo señalaba en carta dirigida a su colega Giacomo Berra el 13 de septiembre de 1988, donde incluía igualmente su parecer sobre *Flora*, que calificaba de bellísima y que –afirmaba– debía ser la que perteneció a Rodolfo II³⁰. Las pinturas han estado ausentes de todas las exposiciones dedicadas a Arcimboldo, pero no de sus catálogos –donde aparecen invariablemente reproducidas– ni de la bibliografía especializada. A menudo, el lugar de *Flora* en las exposiciones lo ocupaba una copia conservada en colección particular parisina, atribuida a la *bottega* de Arcimboldo pero también a pintores posteriores como el veneciano Francesco Zucchi (1692-1764)³¹.

¿Quién es o qué representa la compañera de *Flora*? Pese a su evidente similitud, pues ambas están construidas mediante el ensamblaje de las

más variadas flores, existen diferencias entre ellas. La más obvia es que en esta segunda pintura la figura femenina muestra un seno descubierto, detalle que ha planteado a la crítica problemas para identificarla también con Flora, de ahí que Granberg la llamara cautamente “Jeune dame” y Zerri recurriera a un ambiguo “Ritratto di donna”. Recientemente, sin embargo, Berra la ha identificado con *Flora meretrix*; es decir, con una Flora distinta a la representada en el otro cuadro³². Tal identificación es factible porque el Renacimiento conoció dos tradiciones clásicas del personaje: de un lado, la Flora mitológica, esposa de Céfito, personificación de la primavera y sinónimo de concordia marital y fecundidad natural según la tradición ovidiana; del otro, la Flora meretrix, legendaria prostituta romana que, al morir, legó su fortuna para la celebración de unos festivales en Roma, los llamados *Floralie*, durante los que tenían lugar juegos sexualmente provocativos. En la Edad Media se fundieron ambos mitos y, por ejemplo, Giovanni Boccaccio hablaba en *De claris mulieribus* (1359) de “Flora la prostituta, diosa de las flores y mujer de Céfito”. Ello explica que, en el Renacimiento, se identificaran con Flora tanto novias y mujeres recién casadas como cortesanas³³. Que Giovanni Filippo Gherardini, en el texto antes citado, hiciera a Flora quejarse de su reiterada confusión con la homónima prostituta romana pudo servir de acicate a Arcimboldo para pintar una segunda Flora que representara, esta sin discusión, a Flora meretrix. De aceptarse esta argumentación, *Flora meretrix* sería posterior a 1590.

Hay un segundo elemento que diferencia las dos pinturas: la presencia en la segunda de pequeños animales, hasta quince, camuflados entre el follaje, preferentemente insectos (mariposas, saltamontes, gusano, mariposa, hormiga), aunque también comparecen un molusco (caracol) y un reptil (lagartija). Además, las trenzas del cabello que caen sobre los hombros de la figura son apéndices de un pulpo [cf. pp. 61-71]. Esta fauna ha pasado inadvertida hasta la fecha por ser prácticamente imperceptible en las fotografías existentes³⁴.

Tanto el seno descubierto como muchos de los animales citados poseyeron significados varios y hasta antagónicos en la cultura del Renacimiento y ello aconseja cautela ante cualquier lectura iconográfica. La exhibición del seno, por ejemplo, poseyó una obvia connotación erótica y como tal aparece en imágenes de cortesanas, pero podía tener un sentido completamente opuesto, como nos recuerda Giovanni Bonifaccio en *L'arte de' Cenni* (Vicenza, 1616):

Mostrar el pecho abierto: porque el pecho es la sede del corazón, y de hablar con verdad y sinceridad suele decirse que se hace con el corazón, en latín *aperto pectore*: por eso el abrirse la ropa que cubre el pecho será un gesto que indica querer mostrar el corazón, un gesto de verdad y sinceridad³⁵.

Respecto a los animales, encontramos igualmente significados encontrados. El caracol, por ejemplo, puede aludir a la herejía, pero también a la paciencia; la mariposa simboliza el alma cristiana...o al hombre lujurioso; el saltamontes tiene un cariz negativo por haber protagonizado una de las siete plagas de Egipto, pero para algunos autores se asimila a Cristo y a la Virgen; el pulpo aludiría tanto a la esperanza en Dios como al vicio y la lujuria, etc³⁶.

Sólo el contexto permite deducir, pues, qué significado asumen estos elementos en cada caso. Y vistos en la pintura de Arcimboldo, refuerzan su identificación con Flora meretrix. A ello contribuyen dos circunstancias. En primer lugar, la comparecencia de animales que sólo poseen connotaciones negativas, como la lagartija (representada en un ejemplar hembra), que simboliza la maldad humana, o la oruga, que alude al diablo y la lujuria. Que muchas de estas potenciales lecturas negativas tengan una connotación sexual redundante en la identificación del personaje con la célebre prostituta romana. La asociación de esta peculiar fauna con la lujuria culmina con la hormiga posada sobre el pezón de Flora, alusión a Zeus, que se metamorfoseó en hormiga para seducir a Eurimedusa. Además de cuestiones simbólicas, un elemento estrictamente estético avala la identificación con Flora meretrix. Estamos ante la única obra de Arcimboldo que, además de las sensaciones habituales que transmiten sus cabezas compuestas: sorpresa, paradoja o virtuosismo técnico, rezuma sensualidad. El contraste con *Flora* es evidente... y no sólo por la exhibición del seno derecho. Los párpados se han aligerado dando como resultado unos ojos grandes que miran directamente al espectador, al tiempo que Arcimboldo ha logrado el milagro de dotar de sensualidad a los pétalos blancos que conforman la piel desnuda gracias a un colorido menos contrastado y unas formas más difuminadas.

Giuseppe Arcimboldo no fue uno de los grandes genios del Renacimiento. Algún historiador moderno como Pierre Rosenberg lo ha calificado de pintor mediocre “casi artesano” y, ciertamente, no resiste la comparación con Miguel Ángel, Leonardo, Correggio, Tiziano y tantos otros, sobre todo si lo juzgamos con los rígidos criterios de la teoría del arte de la época. Arcimboldo debió ser consciente de sus limitaciones para la gran pintura de historia (ya fuera profana o sacra) y también debieron serlo sus principales patronos: Maximiliano II y Rodolfo II, que nunca le solicitaron obras de esta temática, tarea para la que contaban con artistas más capacitados como el flamenco Bartholomeus Spranger (1546-1611) o el alemán Hans von Aachen (1552-1615). La gran virtud de Arcimboldo fue encontrar su propio camino. A lo largo del siglo XVI se fue afianzando la idea de un estilo personal, tanto en literatura como en las artes, una noción defendida en 1528 por Baldassare Castiglione (*El cortesano* I, 37) que pronto asimilarían los principales teóricos de las artes figurativas. Con

sus cabezas compuestas Arcimboldo no sólo encontró su propio e inusual camino en el competitivo mundo artístico de la segunda mitad del siglo XVI (como “pittore raro” lo definió su contemporáneo Morigi en 1592), sino que ideó un tipo de pintura tan fácilmente reconocible como indisoluble de su nombre... y una pintura que, probablemente por su ingenio y escasa solemnidad, atrae al público contemporáneo como no siempre lo hace la de los grandes genios.

- 1 Sobre la fortuna crítica de Arcimboldo cf. Andreas Beyer, “«...il gran pittore Giuseppe Arcimboldo». Comment s’est construite la glorie d’Arcimboldo”, en *Arcimboldo 1526-1593* (ed. Sylvia Ferino-Pagden) [cat. expo., Kunsthistorisches Museum, Viena; Musée du Luxembourg, París, 2007-08]. Milán: Skira; Viena: Kunsthistorisches Museum; París: Musée du Luxembourg, 2007, pp. 25-31.
- 2 Como la de F. C. Legrand y F. Sluys, *Arcimboldo et les arcimbolques*. París: La Nef, 1955.
- 3 *Arcimboldo*. Milán: Franco Maria Ricci, 1980.
- 4 “Quien, hace cincuenta años, introdujo a Giuseppe Arcimboldo en la historia del arte moderno”.
- 5 “Divagaciones de base literaria o pseudohistoricista”. La crítica de Zeri, “Effetto pasticcio”. Ancora un Arcimboldo” apareció originariamente en el diario *La Stampa* el 22 de abril de 1987 (p. 3), y fue incluida, con el título “Effetto pasticcio”, en Federico Zeri, *Orto aperto*. Milán: Longanesi, 1990, pp. 71-76.
- 6 Cf. Andreas Beyer, op. cit. La exposición tuvo un epígono en las muestras *Arcimboldo, 1526-1593: Nature and Fantasy* [National Gallery of Art, Washington, 2010-11] y *Arcimboldo. Artista milanese tra Leonardo e Caravaggio* [Palazzo Reale, Milán, 2011], también comisariadas por Silvia Ferino-Pagden.
- 7 Silvio Leydi, “Giuseppe Arcimboldo à Milan. Documents et hypothèses”, en *Arcimboldo 1526-1593*, cit., pp. 37-52.
- 8 Silvia Ferino-Pagden, “e massime con le invenzioni e caprici, ne quale egli è único al mondo: il rebus Arcimboldo”, en *Arcimboldo. Artista milanese tra Leonardo e Caravaggio* [cat. expo., Palazzo Reale, Milán]. Milán: Skira, 2011, pp. 153-158.
- 9 Thomas DaCosta Kaufmann, “Giuseppe Arcimboldo, the Habsburgs’ Leonardo,” en B. Bukovinská, L. Konečný e I. Muchka (eds.), *Rudolf II, Prague and the World*. Praga: Artefactum, 1999, pp. 169-176.
- 10 “poichè egli, componendo insieme l’imagini delle sensibili cose da lui vedute, ne forma strani capricci et idoli non più da forza di fantasia inventati, quello che pare impossibile a congiungersi accozzando con molta destrezza e facendone risultar ciò che vuole”.
- 11 Giacomo Berra, “Allegoria e mitologia nella pittura dell’Arcimboldo: La “Flora” e il “Vertunno” nei versi di un libretto sconosciuto di rime”, *Acme*, nº 41/2, (1988), pp. 11-39. Sobre los orígenes teóricos de estos conceptos véase Guido Ciclioni, “The Matter of the Imagination. The Renaissance Debate over Icastic and Fantastic Imitation”, *Camena*, nº 8 (2010), pp. 1-21.
- 12 Thomas DaCosta Kaufmann, *Arcimboldo. Visual Jokes, Natural History, and Still-Life Painting*. Chicago; Londres: The University of Chicago Press, 2009, particularmente los

- capítulos 2-4. Tanto en el caso de DaCosta Kaufmann como en el de Francesco Porzio (ver nota siguiente) se citan sus últimas reflexiones sobre el tema.
- 13 Francesco Porzio, "Arcimboldo: le stagioni «milanesi» e l'origine dell'invenzione", en *Arcimboldo. Artista milanese tra Leonardo e Caravaggio*, cit., pp. 221-253.
- 14 Cito por la edición española de Angel González García. Madrid: Akal, 1986, p. 403.
- 15 Th. DaCosta Kaufmann, *Arcimboldo. Visual Jokes...*, cit., pp. 104-105.
- 16 Sobre la acepción de "grilli" en el Renacimiento véase Sarah Blake Macham, *Pliny and the Artistic Culture of the Italian Renaissance. The Legacy of the "Natural History"*. New Haven; Londres: Yale University Press, 2013, pp. 298-299.
- 17 Felipe de Guevara, *Comentarios de la pintura*. Madrid, 1788, p. 45.
- 18 Erik A. De Jong, "A Garden Book made for Emperor Rudolf II in 1593: Hans Puechfeldner's Nützlichs Khünstbiëch der Gartnereij", en *The Art of Natural History. Illustrated Treatises and Botanical Paintings, 1400-1850* (ed. Therese O'Malley y Amy R. W. Meyers). Washington: National Gallery of Art, 2008, pp. 187-203 (Studies in the History of Art, 69).
- 19 Th. DaCosta Kaufmann, "Arcimboldo's Imperial Allegories", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 39 (1976), pp. 275-296.
- 20 "[...] ha dipinto ora una bellissima femina, dal petto in sù composta tutta di fiori, sotto il nome della Ninfa Flora; in cui si veggono tutte le sorti di fiori, ritratti dal naturale talmente, che nella carnagione e membri sono posti quelli che a ciò naturalmente rappresentare sono accommodati, et in un ornamento di testa son posti quasi tutti gli altri, fuor che la maggior parte de bianchi, qualli sono collocati come la fodera di sotto le veste, in cui sopra si veggono le foglie ritratte al naturale della maggior parte dei fiori che sono nella imagine. Questa da longi non rappresenta altro che una bellissima femina, e d'appresso, quantonque pur vesti l'apparenza di femina, mostra se non fiori e frondi, composti insieme e uniti". Milán, 1590, p. 363.
- 21 Lee Hendrix y Thea Vignau-Wilberg, *Nature Illuminated: Flora and Fauna from the Court of Emperor Rudolf II*. Londres: Thames & Hudson, 1997.
- 22 Th. DaCosta Kaufmann, *Arcimboldo. Visual Jokes...*, cit., pp. 115-164.
- 23 Alexander Wied y Sam Segal, "Giuseppe Arcimboldo. Le printemps, 1563", en *Arcimboldo 1526-1593*, cit., pp. 125-126.
- 24 "[...] con ghirlanda in capo di diversi fiori, e veste parimente tutta dipinta a fiori di colori diversi: perche dicono che pocchi sono i colori, de i qualli non si adorni la terra quando fiorisce". Cito por la edición de Venecia, 1581, publicada por Giordano Ziletti, p. 262.
- 25 La disposición debía ser similar a la de las *Estaciones* y los *Elementos* entregados a Maximiliano II el día de año nuevo de 1569, conocida por un poema de Fonteó. cf. DaCosta Kaufmann, *Arcimboldo. Visual Jokes...*, cit., pp. 100-102.
- 26 "Son Io Flora, o pur fiori?/Se fior, come di Flora/Ho col sembiante il riso? Es'io son Flora,/Come Flora è sol fiori?/Ah non fiori sono io, non io son Flora/Anzi son Flora e fiori,/Vivi fior, viva Flora/ Fior mille, una Flora,/Però che i fior fan flora, e Flora i fiori./Sai come? I fiori in Flora/Cangiò saggio Pittor"; e Flora in fiori"; G. Berra, "Allegoria e mitología", cit., p. 18.
- 27 Olof Granberg, *Inventaire général des trésors d'art, peintures et sculptures, principalement de maîtres étrangers (non scandinaves) en Suède*. Estocolmo, 1911, tomo I, p. 74, n.º 325. Granberg incluía las medidas de esta segunda obra (80,4 x 60,6 cm), coincidentes con las de la *Flora meretrix* de esta exposición (80,5 x 61 cm).
- 28 Tras Cristina de Suecia y antes de subastarse en Londres en 1965, las pinturas se documentan en posesión del conde Von Fersen Gyldenstople, Christian Hammer, el capitán Harry Wahlin y el Dr. Axel Wenner-Gran, siempre en Estocolmo. Vale la pena señalar, como indicio de la escasa apreciación decimonónica por Arcimboldo, que Christian Hammer intentó infructuosamente vender ambas obras en 1894 en subasta en Colonia.
- 29 Görel Cavalli-Björkman, "iv. 37. Giuseppe Arcimboldo, 'Flora'", en *Arcimboldo 1526-1593*, cit., pp. 184-186.
- 30 La mejor contextualización de las *Flora* de Arcimboldo, incluyendo los precedentes iconográficos de Bernardino Luini, en Giacomo Berra, "L'Arcimboldo «c'huom forma
- d'ogni cosa»: capricci pittorici, elogi letterari e scherzi poetici nella Milano di fine cinquecento", en *Arcimboldo. Artista milanese...*, cit., pp. 283-314. La referencia a la carta de Zeri en p. 312, nota 63.
- 31 F. C. Legrand y F. Sluys, op. cit., p. 55.
- 32 G. Berra, "L'Arcimboldo «c'huom forma d'ogni cosa»...", cit., p. 301.
- 33 Lynne Lawner, *Lives of the Courtesans. Portraits of the Renaissance*. Nueva York: Rizzoli, 1987, pp. 97-102.
- 34 Agradezco a Andrés Galera Gómez la identificación de los animales presentes en *Flora meretrix*. La aparición de estos animales podría hacer pensar en Fauna, pero nada en la iconografía de esta avala tal identificación, sobre todo porque suele asociarse con la Bona Dea romana, famosa por su pudor. Cartari, en la obra antes citada, afirmaba de Fauna: "della qualle si legge che ella fu gia donna di tanta castità che non vide mai, ne udi pure nominare altro huomo, che suo marito, e non fu mai veduta uscire sella sua stanza" [de la que leemos que fue mujer tan casta que nunca vio ni siquiera oyó nombrar a otro hombre que su marido, y que jamás se la vio salir de su habitación]. V. Cartari, op. cit., p. 262. Como la flora y la fauna en general, los insectos en particular despertaron un vivo interés en la corte de Rodolfo II, como atestigua la obra de Joris Hoefnagel y Janice Neri, *The Insect and the Image. Visualizing Nature in Early Modern Europe, 1500-1700*. Mineápolis; Londres: University of Minnesota Press, 2011, pp. 3-26.
- 35 "Mostrar il petto aperto: Perche il petto è la sede del cuore, et il parlare veramente, et sinceramente è detto da noi esser fatto cul cuore, che i latino dicono aperto pectore: perciò l'aprirsi i panni dinanzi al petto, sarà gesto di voler mostrar il cuore, e cosi di realtà, et sincerità" (p. 353). Sobre los distintos significados de la exhibición del seno en la pintura del Renacimiento véase Enrico Maria Dal Pozzolo, *Colori d'amore. Parole, gesti e carezze nella pittura veneziana del Cinquecento*. Treviso: Canova, 2008, pp. 31-50.
- 36 Para los posibles significados de estos animales véase Mirella Levi D'Ancona, *Lo Zoo del Rinascimento. Il significato degli animali nella pittura italiana dal XIV al XVI secolo*. Lucca: Pacini Fazzi, 2001.

Enmarcar a Arcimboldo

LYNN ROBERTS Y PAUL MITCHELL

Giuseppe Arcimboldo es uno de los pintores que mejor encarnan el espíritu manierista. Su arte es análogo a la arquitectura practicada por Miguel Ángel, uno de los primeros exponentes del manierismo: una reinterpretación juguetona y anárquica de lo clásico, que deforma y exagera diversos elementos rehaciéndolos con imaginación e inventiva.

En el vestíbulo de la Biblioteca Laurenciana que Miguel Ángel diseñó en Florencia (c 1524-34, completada en la década de 1550) [Fig. 1], por ejemplo, las proporciones clásicas de las ventanas con frontón y estípites quedan trastocadas por la exageración: se alargan y estrechan a la vez que los frontones ganan peso en su parte superior, generando tensión mediante la alternancia de gabletes curvos y triangulares. Entre las ventanas se inserta un orden gigante de columnas que apoyan sobre exagerados modillones. Aquí, el refinamiento y equilibrio de la fachada renacentista –tal como aparecía en los marcos de los retablos del siglo XV y principios del XVI– se reinterpreta de principio a fin, como haría Arcimboldo con



Fig. 1
A la manera de
Miguel Ángel, *Biblioteca
Laureniana*, Florencia,
1525-71



el arte del retrato cortesano. La escalera queda rematada por grandes volutas descendentes; este motivo reaparecería en muchos marcos, convertido en desmesurados gallones y ganchos en diagonal que dotan de un dinamismo teatral a las pinturas que encuadran. Es el caso del retrato de Giovanni de Médicis realizado en el siglo XVI por Agnolo Bronzino (1503-72), cuyo marco es un ejemplo tardío (c 1580) del estilo que comentamos [Fig. 2]¹.

Muchos elementos de la arquitectura manierista –entre ellos las desmedidas ménsulas o modillones, los edículos alargados y los frontones abiertos o rotos de forma triangular, hemisférica o en cuello de cisne (en ocasiones contrapuestos o duplicados con arcos internos)– pueden encontrarse en la *Casa degli Omenoni* que Leone Leoni (c 1509-90) diseñó en Milán, ciudad natal de Arcimboldo [Fig. 3]. Aunque este edificio se acabó de construir tres años después de que el artista abandonara la ciudad, constituye un indicador muy significativo del estilo que rodeaba al pintor cuando contaba entre veinte y treinta años.

Como ocurre con las volutas de la Biblioteca Laurenciana, los exagerados modillones, las cariátides opuestas al modelo clásico, los frontones y demás ornamentos se trasladaron al diseño de marcos en versiones libres y simplificadas, que rodeaban de manera sugerente las obras de Antonio da Correggio (1489-1534), Jacopo da Pontormo (1494-1557) y sus contemporáneos [Fig. 4]. Es probable que las primeras obras de Arcimboldo contaran con marcos de diseño similar a este, posiblemente en una versión lombarda o piamontesa del marco manierista toscano.

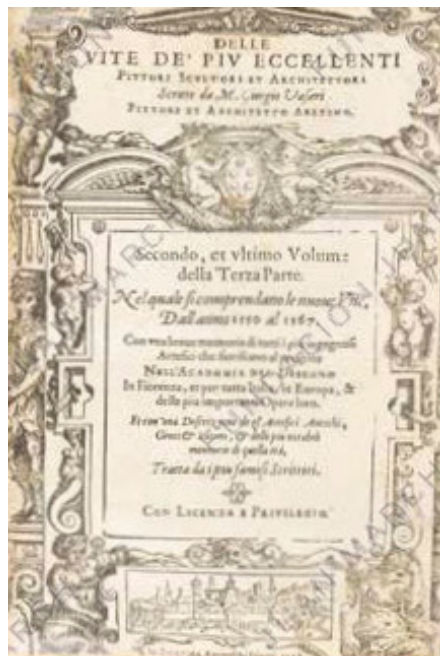
Fig. 2
Agnolo Bronzino,
Giovanni de' Medici,
1550-51. Óleo sobre
tabla, 66,2 x 52,8 cm.
Ashmolean Museum,
Oxford



Fig. 3
Leone Leoni, *Casa degli Omenoni*, Milán, 1565

Fig. 4
Domenico Beccafumi, *La Virgen y el Niño con Juan Bautista niño*, c. 1542. Óleo sobre tabla, 92 x 69 cm (tabla); 134,5 x 100 x 18 cm (con marco). Art Gallery of New South Wales, Sídney, Foundation Purchase 1992





En 1562, a la edad de 36 años, Arcimboldo abandonó Milán para trasladarse a la corte del Sacro Imperio Romano Germánico. En 1564, Maximiliano II (1527-76) fue coronado emperador, y Arcimboldo pasó a ser su pintor de cabecera. La corte vienesa se había convertido en un imán para artistas y artesanos de renombre internacional: el orfebre manierista Wenzel Jamnitzer (1507/08-85), por ejemplo, también estaba al servicio del emperador (y, más tarde, de su hijo Rodolfo II). Jamnitzer, natural de Viena, se había afincado en Núremberg, donde creaba objetos con un aire surrealista y juguetón semejante al de los cuadros de Arcimboldo. Ejemplo de esto es la campanilla de plata labrada con motivos de lagartos, frutas, flores e insectos que se conserva en el British Museum. Este orfebre también creó marcos como este de ébano y plata (utilizado ahora para enmarcar un espejo) [Fig. 5]. Aquí, la ornamentación arquitectónica (las desmesuradas volutas) se mezcla con motivos orgánicos (roleos²), algo que cobraría importancia creciente en los marcos manieristas.

La edición de 1568 del libro de Giorgio Vasari (1511-74) *Las vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos* [Fig. 6]³ presenta una portada adornada con roleos similares y complejos edículos, además de otras características manieristas ya comentadas. Esa imagen, como muchas estampas ornamentales de la época, contribuyó a difundir el nuevo estilo por toda Europa.

Fig. 5

Wenzel Jamnitzer, Relieve montado como marco de espejo, c. 1568. Plata sobredorada y ébano, 29,5 x 23,2 cm. Metropolitan Museum of Art, Nueva York, donación de J. Pierpont Morgan, 1917

Fig. 6

Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori*, 1568, Portada del segundo volumen de la tercera parte. Xilografía. Casa Buonarroti, Florencia

Este conjunto de obras de diversa índole –arquitectónicas, talladas, de orfebrería y gráficas– creadas en las décadas de 1550 y 1560 ilustra el nexo estilístico en el que Arcimboldo desarrollaba su labor, y nos indica cómo pudieron ser los marcos originales de sus retratos. Aún hay otra técnica significativa en esa época que muy bien pudo servir como influencia para esta cuestión: las *pietre dure* o taracea en piedra dura. Esta técnica se redescubrió durante el Renacimiento; en un primer momento, se copiaron las piezas de piedra incrustada y los mosaicos de la Roma clásica, y luego se reinterpretaron al gusto de la época. Con la llegada del manierismo, las obras en *pietre dure* adoptaron espontáneamente las formas y motivos relevantes de aquel novedoso estilo; así, en objetos como la mesa Farnesio (c 1569), el “marco” exterior que bordea el tablero está decorado con roleos, y los dos grandes cartuchos que hay en los extremos presentan similares contornos enrollados [Fig.7]⁴.

Los materiales también diferían de los mármoles jaspeados en tonos terrosos que empleaban las taraceas en piedra de la Roma clásica y el Renacimiento. A lo largo de la segunda mitad del siglo XVI y principios del XVII, los artistas que trabajaban con *pietre dure* imitaron el uso manierista de los pigmentos, armonizando los vivos colores de piedras semipreciosas como ágata, amatista, lapislázuli, malaquita o cristal de roca, e incluso llegaron a superponer láminas de alabastro transparente sobre los óleos y dibujos para enriquecerlos todavía más. La variedad de los materiales empleados amplió enormemente la paleta de tonos y matices, lo que alejó aún más esta técnica artesanal de los originales diseños abstractos de las *pietre dure*. Así, en los tableros de mesas y paneles de pared realizados con esta técnica se generalizaron los trampantojos de flores, frutas y joyas.

Fig. 7
Jacopo da Vignola
(diseño), *Mesa Farnese*,
c 1569. Mármol, alabastro
y piedras semipreciosas,
95,3 x 379,1 x 168,3 cm.
Pietre dure de Giovanni
Mynardo (Jean Ménard)
(c 1525-82). Metropolitan
Museum of Art, Nueva York





Fig. 8

Jacopo Ligozzi, *Cristo en el Monte de los Olivos*, 1608.

Retablo portátil con caja de madera pintada, 26,6 x 16,1 cm (pintura); 55 x 34 x 8,4 cm (tabernáculo); 67,8 x 41,8 x 14 cm (caja). Allen Memorial Art Museum, Oberlin, Ohio, R.T. Miller Jr. Fund

Estas obras de arte intrincadas y coloristas generaron un nuevo estilo de enmarcado cuya inspiración provenía de diversas fuentes: por un lado, de los festones decorativos en *pietre dure* de muebles y paneles; por otro, de los retablos arquitectónicos exentos elaborados con mármoles multicolores; y, por último, de los bargueños que combinaban paneles pintados y enmarcados con franjas de taracea y columnas de piedras semipreciosas. Este conjunto de influencias dio lugar a dos tipos de marco: los marcos de edículo o tabernáculo con taracea de madera o de falso mármol policromado, y los marcos *cassetta* de friso ornamentado con engastes planos y cartuchos de piedra. Ambos estuvieron de moda desde mediados del siglo XVI hasta bien entrado el XVII, periodo durante el cual fueron cobrando una complejidad casi de orfebrería. Resulta difícil determinar si los marcos de tabernáculo con incrustaciones de madera y piedra falsa son de origen francés, y fueron copiados en Italia, o si los artesanos franceses se inspiraron en los modelos italianos. En cualquier caso, parece que los marcos italianos fueron creados en las regiones septentrionales, lo que los vincularía al lugar de nacimiento de Arcimboldo.

Los marcos de tabernáculo franceses (o importados de Italia) suelen llamarse “marcos Corneille de Lyon” o “marcos Clouet”, ya que los artistas Corneille de Lyon (1500-c 1574) y François Clouet (c 1515-72) solían usarlos para enmarcar sus retratos de pequeño formato. No obstante, un marco de tabernáculo italiano, algo posterior, que aparece en un retablo portátil realizado en 1608 por Jacopo Ligozzi (1547-1627) muestra que también se aplicaban a obras de carácter religioso [Fig. 8].

No parece probable que los surrealistas retratos de Arcimboldo estuvieran enmarcados de este modo; sin embargo, es posible que los rodeara la versión *cassetta* de estos marcos con incrustaciones de gemas verdaderas y pintadas. Las piedras preciosas, las joyas, las ramas de coral y otros tesoros minerales formaban parte de la *Kunstskammer* imperial de Viena, una colección creada de manera formal por Fernando I (1503-64), emperador del Sacro Imperio Romano a la llegada de Arcimboldo a Austria, y muy incrementada por Rodolfo II cuando este trasladó su corte (y con ella, a su pintor de corte) a Praga⁶. Algunos autores sugieren que Arcimboldo dedicó bastante tiempo a examinar el contenido de la *Kunstskammer*, y que su curiosidad hacia el mundo natural, ya tan evidente en las dos obras de 1589 y c 1590 que se analizan aquí, se agudizó gracias al contacto con una dinastía de coleccionistas⁷. Como su propio nombre indica, la *Kunstskammer* contenía pinturas y bibelots; pero también tesoros de la naturaleza (que posteriormente se asignaron a la *Wunderkammer*⁸). Muchas de esas pinturas eran de pequeño formato, como el retablo portátil mencionado anteriormente, y sus marcos, realizados con materiales cuyo estado natural podía verse en la *Wunderkammer*⁹, los identificaban como parte de la *Kunstskammer*.



Fig. 9

Marco de *cassetta* de ébano nielado, c 1600. Paneles en *pietre dure* de cristal de roca y lapislázuli, 34,6 x 30,2 cm. Metropolitan Museum of Art, Nueva York, Colección Robert Lehman

Esos marcos *cassetta* en *pietre dure* tal vez fueran usados para enmarcar retratos de pequeño formato, como en el caso de los marcos de tabernáculo Corneille de Lyon o Clouet [Fig. 9], aunque también podrían hallarse en escenas mitológicas o cuadros de tema sagrado.

Se atribuyen al historiador del arte Federico Zeri los dos característicos marcos en *pietre dure* de los retratos de Arcimboldo que nos ocupan. Zeri fue uno de los escasos expertos del siglo XX (aparte de estudiosos de la historia de los marcos) con los conocimientos y herramientas necesarios para seguir las líneas de investigación que se delinean en el presente trabajo. Su primera publicación fue un estudio del estilo manierista, *Pittura e Controriforma* (1957)¹⁰; también catalogó todas las pinturas italianas del Metropolitan Museum of Art de Nueva York¹¹, así como las de la Galleria Spada y Pallavicini, en Roma¹²; además, coleccionaba mosaicos y poseía diversas piezas de mobiliario en *pietre dure*.

Los marcos originales de los retratos existentes de Arcimboldo han desaparecido sin dejar rastro, y la cuestión de cómo enmarcar unas obras tan particulares de manera aceptable tanto histórica como estéticamente debió de constituir un reto irresistible. El retrato del *Verano* que se conserva en el Kunsthistorisches Museum de Viena [Fig. 10] se presenta en un marco estrecho de madera “ebanizada”¹³ con moldura rizada; esto representa un gesto simbólico hacia los marcos de la *Kunstammer*, y proporciona al cuadro un telón de fondo casi imperceptible sobre el que resalta el rico colorido de sus frutos, cereales y hortalizas veraniegos.



Fig. 10
Giuseppe Arcimboldo,
Verano, 1563. Óleo
sobre madera de tilo,
84 x 57 cm.
Kunsthistorisches
Museum, Viena

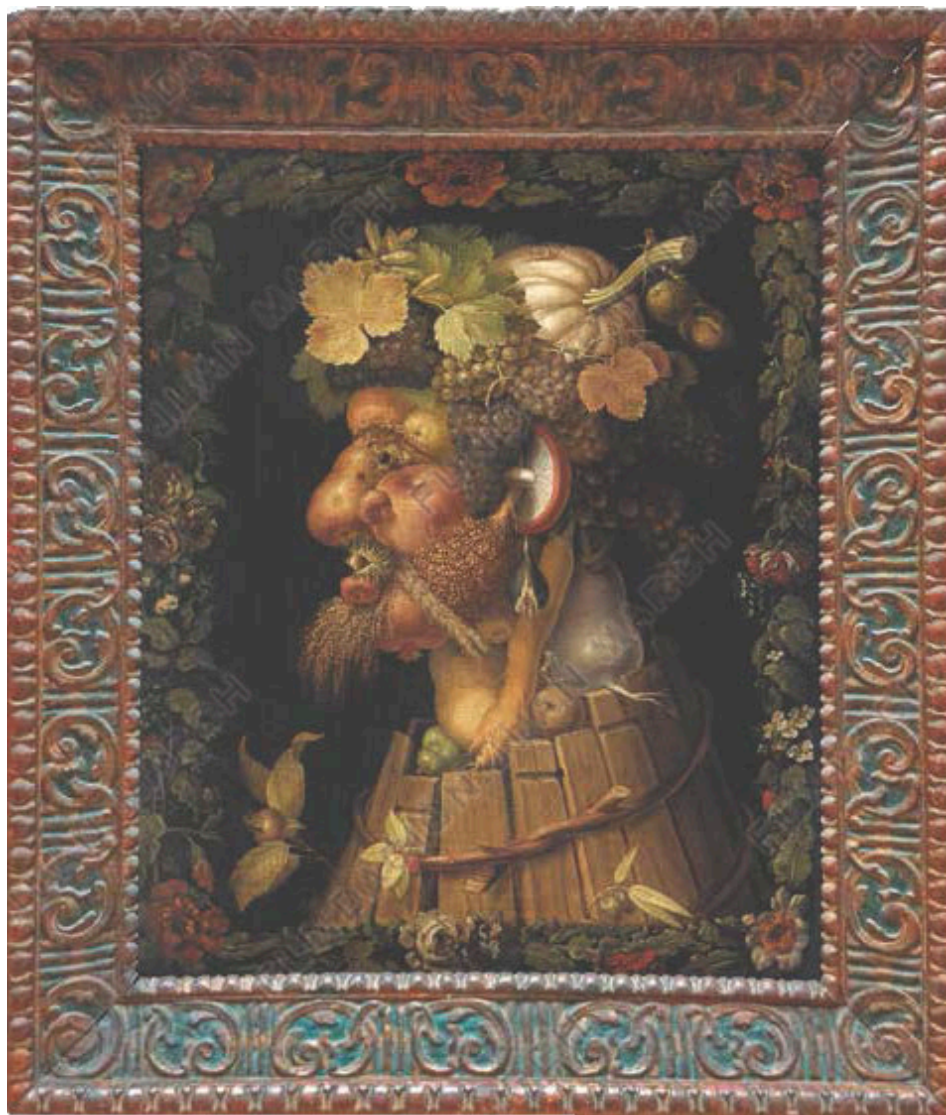


Fig. 11
Giuseppe Arcimboldo,
Otoño, 1573 (parte
el conjunto *Cuatro
estaciones*). Óleo sobre
lienzo, 76 x 63,5 cm.
Musée du Louvre, París

Un retrato muy posterior del emperador Rodolfo II fue sustraído de la *Kunstkammer* de Praga en el siglo XVII y llevado al Castillo Skokloster de Suecia [cf. Fig. 3, p. 14]; es de suponer que los saqueadores sólo se llevaron la tabla, lo que podría indicar que el marco original era relativamente grande y/o pesado. En aquel momento se dotó al retrato de un marco plano de reducidas dimensiones, elaborado con madera teñida y pulida, no especialmente adecuado para encuadrar la exuberante fiesta de la cosecha que es el retrato imperial.

Al conjunto de las *Cuatro estaciones* del Louvre, en París, se le añadieron en el siglo XVII unos festones interiores de flores y unos marcos que parecen elaborados ex profeso para reflejar motivos manieristas, aunque su forma carece de fidelidad histórica [Fig. 11].

Viendo la disparidad de las soluciones que se habían dado al problema de enmarcar a Arcimboldo, Zeri decidió salirse de las sendas trilladas y producir un diseño muy personal basado en los marcos en *pietre dure* de la *Kunstkammer*, en el que la armonía de color de las piedras fuera eco del colorido de cada cuadro. Los marcos [cf. pp. 41, 55, 57, 65, 71], con molduras grises ebanizadas, son lo suficientemente anchos para proporcionar un límite definido en torno a cada cuadro; presentan tonos luminosos y juguetones, en el mismo espíritu que las flores de las que se componen los retratos; recalcan el aspecto eminentemente decorativo de la obra de este pintor; y poseen la suficiente autenticidad histórica para proporcionar una respuesta más que aceptable a un problema que parecía irresoluble.

- 1 Paul Mitchell y Lynn Roberts, "Italian Mannerist Frames", en *A History of European Picture Frames*. Londres: Paul Mitchell Ltd; Merrell Holberton Ltd, 1996, p. 26.
- 2 Alemán *Rollwerk*, inglés *leatherwork* [N. del Ed.].
- 3 Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori, scritte e di nuovo ampliate da Giorgio Vasari con i ritratti loro e con l'aggiunta delle vite de' vivi e de' morti dall' anno 1550 infino al 1567*. Florencia, 1568.
- 4 Anna Maria Giusti, "Roman Inlay and Florentine Mosaics: the new Art of *pietre dure*", en Wolfram Koeppe (ed.), *Art of the Royal Court: Treasures in Pietre Dure from the Palaces of Europe*. Nueva York: Metropolitan Museum of Art, 2006, pp. 13-27.
- 5 T. Newbery, G. Bisacca y L. B. Kanter, *Italian Renaissance Frames* [cat. expo., Metropolitan Museum of Art, Nueva York]. Nueva York: Metropolitan Museum of Art, 1990, pp. 56-7.
- 6 Sabine Haag, *A History of the Kunstammer*, Wien, p. 1. http://www.kkkm.at/fileadmin/content/KHM/kkkm/Presse/History_of_the_Kunstammer.pdf
- 7 Abigail Tucker, "Arcimboldo's Feast for the Eyes", *Smithsonian* (Washington, enero 2011), p. 2.
- 8 Jane Turner (ed.), *Grove Dictionary of Art*. Vol. 18. Londres: Macmillan, 1996, pp. 520-21.
- 9 Paul Mitchell y Lynn Roberts, "German & Central Europe: Baroque Frames", en *A History of European Picture Frames*. Londres: Paul Mitchell Ltd; Merrell Holberton Ltd, 1996, p. 91.
- 10 Federico Zeri, *Pittura e Controriforma: l'arte senza tempo di Scipione da Gaeta*. Turin: Einaudi, 1957.
- 11 *Italian Paintings: a Catalogue of the Collection of the Metropolitan Museum of Art. Venetian School, 1973; Florentine School, 1979; Sieneese and Central Italian School, 1980; North Italian School, 1986.*
- 12 *La Galleria Spada in Roma: catalogo dei dipinti*. Florencia: Sansoni, 1954; *La Galleria Pallavicini in Roma: catalogo dei dipinti*. Florencia: Sansoni, 1959.
- 13 Los términos "ebanizar" y "ebanizado" (tratar la madera de modo que imite el ébano) son de uso habitual en el ámbito específico, aunque no los registra el DRAE [N. del Ed.].

Obras en exposición

GIUSEPPE ARCIMBOLDO

Milán, 1526-1593

Flora, 1589

Óleo sobre tabla

74,5 x 57,5 cm (90,5 x 73,5 cm con marco)

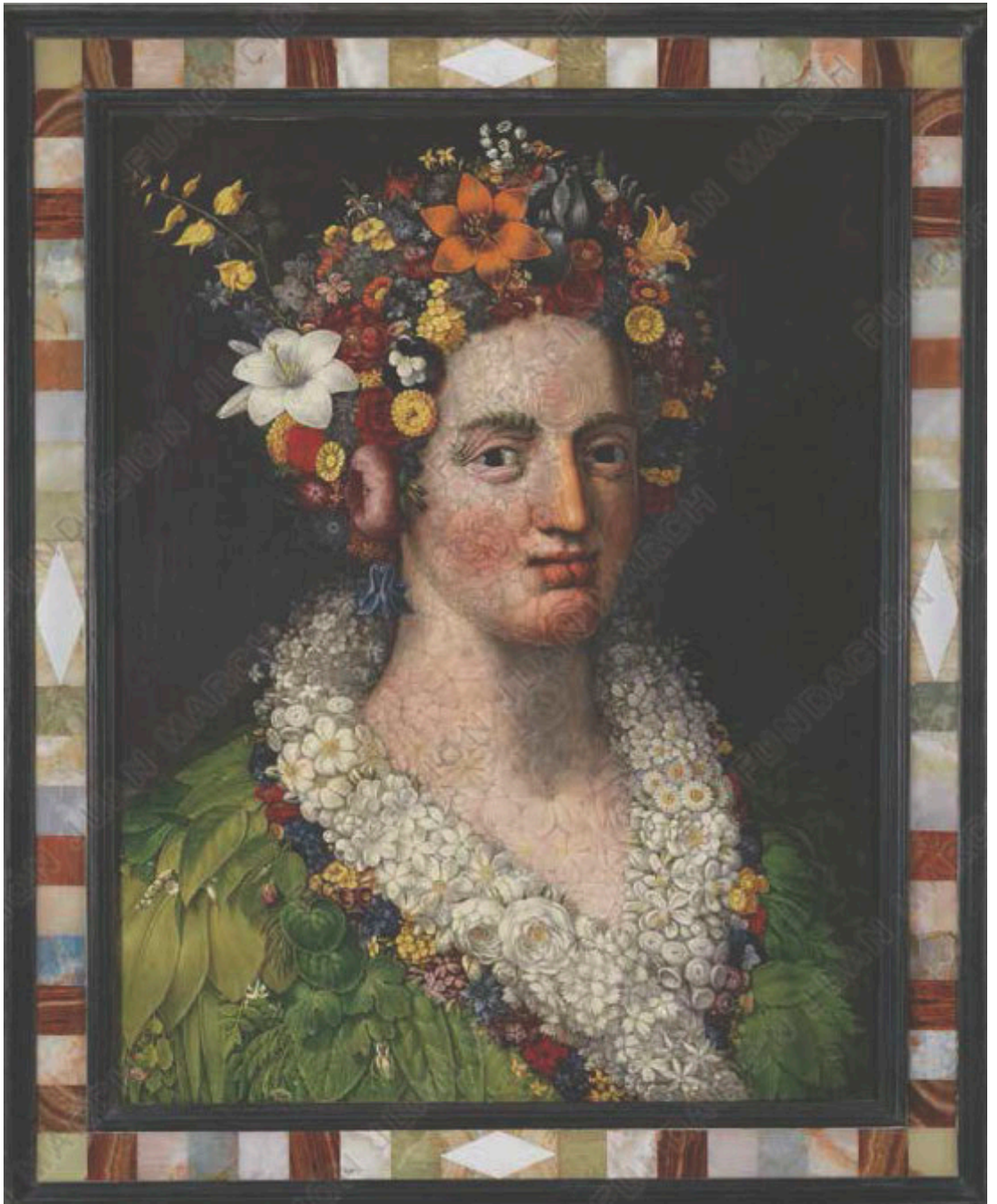
Inscripción en la parte superior:

“LA FLORA – DELL’ ARCIMBOLDO”

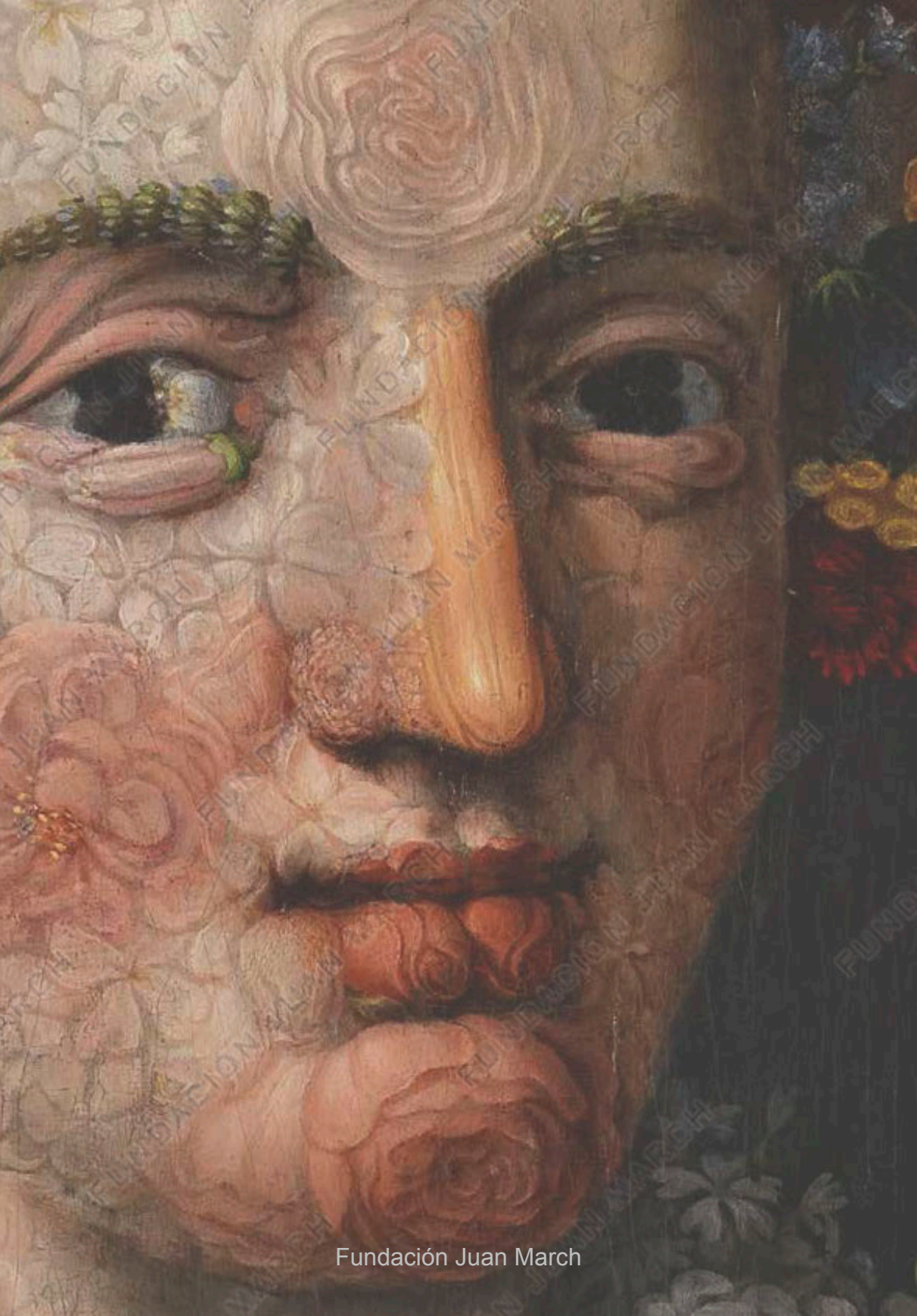
Marco *cassetta* en *pietre dure*

diseñado por Federico Zeri, c 1970

Colección particular



Detalle de *Flora*, 1589



Detalle de *Flora*, 1589



Detalle de *Flora*, 1589



Detalle de *Flora*, 1589



Detalle de *Flora*, 1589



Detalle de *Flora*, 1589



Detalle de *Flora*, 1589



GIUSEPPE ARCIMBOLDO

Milán, 1526-1593

Flora meretrix, c 1590

Óleo sobre tabla

80,5 x 61 cm (95,5 x 75,5 cm con marco)

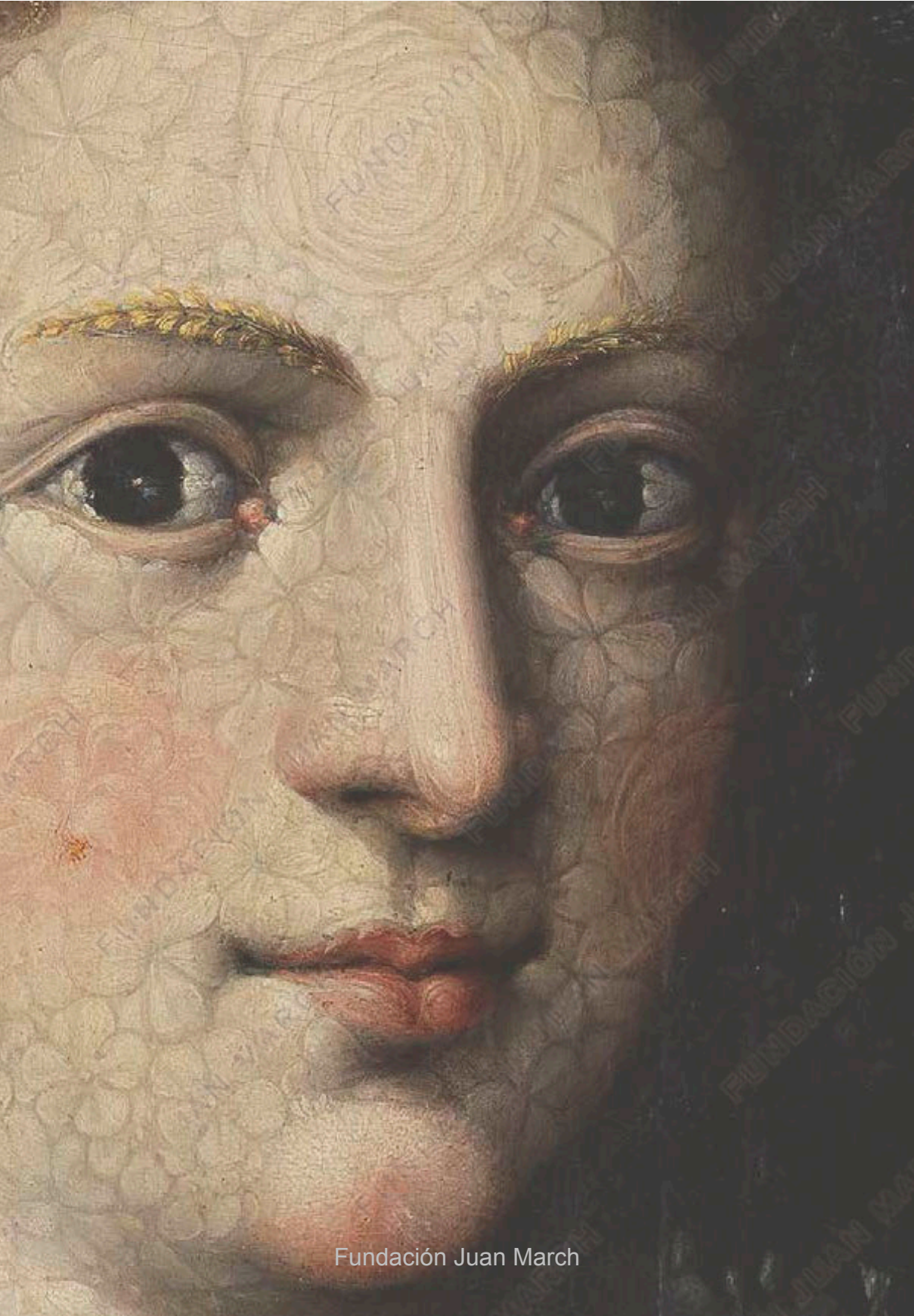
Marco *cassetta* en *pietre dure*

diseñado por Federico Zeri, c 1970

Colección particular



Detalle de *Flora meretrix*, c.1590



Detalle de *Flora meretrix*, c.1590



Fundación Juan March

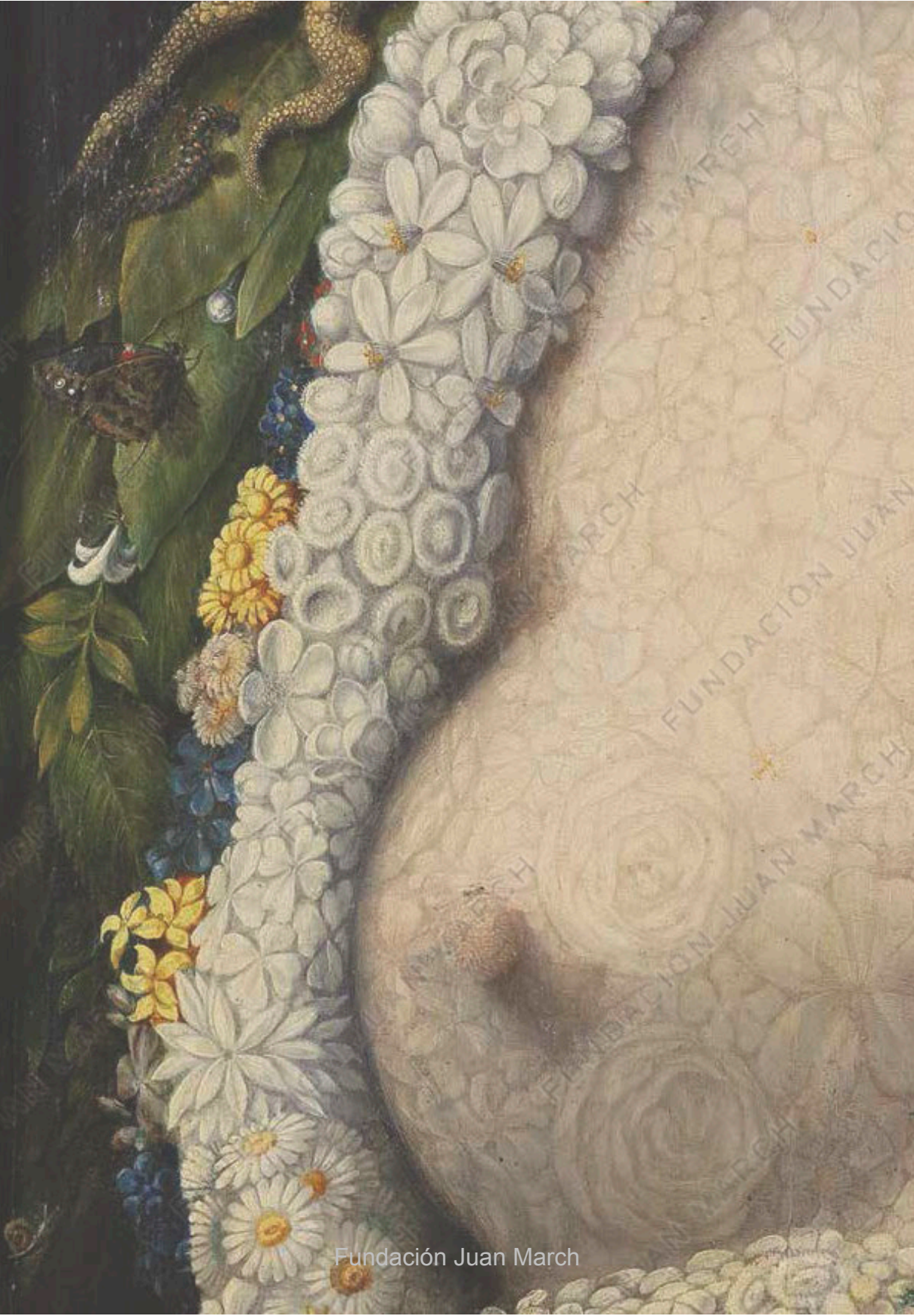
Detalle de *Flora meretrix*, c.1590



Detalle de *Flora meretrix*, c.1590



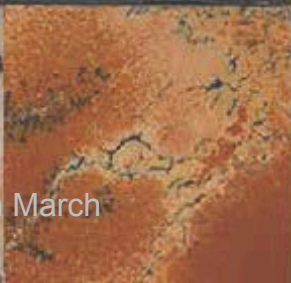
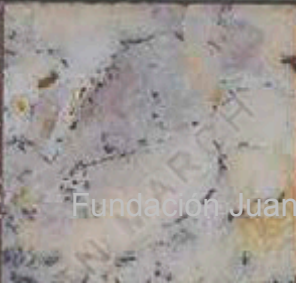
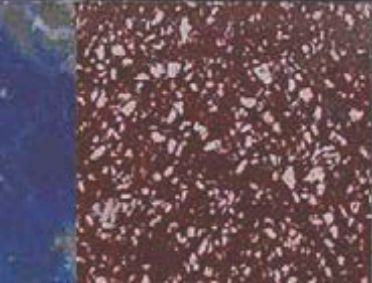
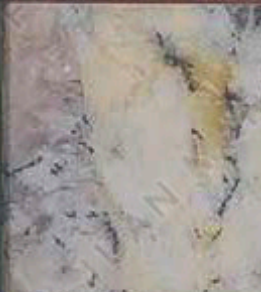
Detalle de *Flora meretrix*, c.1590



Detalle de *Flora meretrix*, c.1590



Detalle de *Flora meretrix*, c.1590



Este libro, y su edición inglesa,
se publican con ocasión de la exposición

Giuseppe Arcimboldo

Dos pinturas de Flora

Fundación Juan March, Madrid

Del 31 de enero al 2 de marzo de 2014

CONCEPTO Y ORGANIZACIÓN

Fundación Juan March

Manuel Fontán del Junco, Director de Exposiciones

María Zozaya, Coordinadora de Exposiciones

Con la colaboración especial de Miguel Falomir

EDITA

© Fundación Juan March, Madrid, 2014

© Editorial de Arte y Ciencia, Madrid, 2014

TEXTOS

© Fundación Juan March (Presentación)

© Miguel Falomir

© Lynn Roberts y Paul Mitchell

TRADUCCIÓN

Inglés/español: Xohana Bastida

EDICIÓN Y REVISIÓN DE TEXTOS

Inés d'Ors y Departamento de Exposiciones,

Fundación Juan March

COORDINACIÓN Y PRODUCCIÓN EDITORIAL

María Zozaya y Jordi Sanguino, Departamento

de Exposiciones, Fundación Juan March

Gestión de imágenes y derechos de reproducción:

Dalma Türk

Fundación Juan March

Castelló, 77

28006 Madrid

www.march.es

FOTOGRAFÍAS

© AGNSW, Sydney (Fig. 4, p. 29)

© Alinari Archives (Fig. 1, p. 27)

© Allen Memorial Art Museum, Oberlin, Ohio (Fig. 8, p. 32)

© Ángel M. Lobos (Fig. 3, p. 29)

© Ashmolean Museum, Oxford (Fig. 2, p. 28)

© Edgar Hohl (Fig. 11, p. 36)

© Erich Lessing (Fig. 2, p. 13)

© Fernando Ramajo (de las obras en exposición, pp. 41-71)

© Gwilym Owen (Aaron A. Aardvark) (Fig. 10, p. 35)

© National Gallery, Praga 2013 (Fig. 1, p. 10)

© Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid
(Fig. 4, p. 19)

© Skokloster Castle, Suecia (Fig. 3, p. 14)

© 2014 The Metropolitan Museum of Art/Art Resource/Scala,
Florenia (Fig. 5, p. 30; Fig. 7, p. 31; Fig. 9, p. 34)

© 2014 Scala, Florenia (Fig. 6, p. 30)

DISEÑO

Adela Morán

TIPOGRAFÍA: Freight (Joshua Darden) y Univers (Adrian Frutiger)

PAPEL: Symbol Freelif e de 170 g

FOTOMECÁNICA E IMPRESIÓN

Estudios Gráficos Europeos S.A., Madrid

ENCUADERNACIÓN

Ramos S.A., Madrid

ISBN Fundación Juan March, Madrid: 978-84-7075-616-0

Depósito Legal: M-36619-2013

Cubierta: Giuseppe Arcimboldo, *Flora meretrix* (detalle), c. 1590.

Colección particular



FUNDACIÓN JUAN MARCH



Creada en 1955 por el financiero español Juan March Ordinas, la Fundación Juan March es una institución familiar, patrimonial y operativa, que desarrolla sus actividades en el campo de la cultura humanística y científica.

La Fundación organiza exposiciones de arte, conciertos musicales y ciclos de conferencias y seminarios. En su sede en Madrid tiene abierta una biblioteca de música y teatro. Es titular del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y del Museu Fundación Juan March, de Palma de Mallorca.

A través del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, la Fundación creó el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, actualmente integrado en el Instituto mixto Carlos III/Juan March de Ciencias Sociales de la Universidad Carlos III de Madrid.

