



**TEMPORALIDADES CONTRADICTORIAS DEL RENACIMIENTO
TOSCANO. A PROPÓSITO DE UNAS TABLAS DE DOMÉNICO
GHIRLANDAIO Y DE JACOPO DEL SELLAIO.**

José Emilio Burucúa

Universidad Nacional de San Martín, Argentina

Recibido: 12/05/2014

Aceptado: 15/05/2014

RESUMEN

Una exploración en la *Gemäldegalerie* de Berlín es la ocasión para observar una tabla de Jacopo del Sellaio que conmueve al autor por el encanto del tema y de su representación. Se trata del *Encuentro entre Jesús y el Bautista*, un hecho que ocurre durante la adolescencia de ambos personajes bajo la mirada protectora de María y José. A pocos centímetros, se produce el hallazgo de otra tabla con el mismo tema, algo más grande, pintada por Domenico Ghirlandaio. El tema del encuentro entre los santos primos fue bastante transitado entre fines del *Quattrocento* y el año 1600. Las dos obras motivan al autor para realizar una búsqueda de su sentido iconográfico y de su contexto intelectual que lo conduce -con sentido comparativo- a descubrir una cierta idea o percepción del tiempo histórico en la representación.

PALABRAS CLAVE: Jacopo del Sellaio; Domenico Ghirlandaio; Renacimiento; análisis comparativo

**CONFLICTING TEMPORALITIES IN RENAISSANCE TOSCANO. A FEW
PURPOSE TO TABLES OF DOMÉNICO GHIRLANDAIO
AND JACOPO DA SELLAIO.**

ABSTRACT

An exploration in the *Gemäldegalerie* of Berlin is the occasion to observe Jacopo del Sellaio's piece that moves the author for the charming of the topic and of his

representation. It refers to the *Meeting between Jesus and the Baptist*, a fact that happens during the adolescence of both characters under the protective look of Maria and Jose. Just a few centimeters from Jacopo del Sellaio's piece, the author finds another piece with the same topic, something bigger, painted by Domenico Ghirlandaio. The topic of the meeting between the sacred cousins was usual enough between the end of the *Quattrocento* and the year 1600. Both works motivate the author to search his iconographic sense and intellectual context; this leads him –in comparative terms- to discover a certain idea or perception of the historical time in the representation.

KEY WORDS: Jacopo del Sellaio; Domenico Ghirlandaio; Renaissance; comparative analysis

José Emilio Burucúa es Doctor en Filosofía y Letras por la Universidad de Buenos Aires. Se ha desempeñado como Profesor de Historia Moderna en la Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras y en la actualidad en la Escuela de Humanidades de la Universidad Nacional de General San Martín donde es co-director del Centro de Producción e Investigación en Restauración y Conservación Artística. Ha sido Vicedecano de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1994-1998. Director del Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, Facultad de Filosofía y Letras, UBA (2001-2004). Director de la Maestría en Sociología de la Cultura, Instituto de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de General San Martín desde marzo de 1998 y continúa. Director de la Maestría en Historia del Arte, Instituto de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de General San Martín desde marzo de 2004 y continúa. Director interino del Instituto de Altos Estudios Sociales, UNSAM desde 2005. Ha recibido el Premio Konex de Platino. Ha sido profesor invitado en diferentes Universidades nacionales y del exterior. Directeur d'Études, École des Hautes Études en Sciences Sociales, París. Autor de numerosos capítulos de libros y artículos en revistas científicas. Entre sus libros cabe destacar: *Sabios y marmitones. Una aproximación al problema de la modernidad clásica*, (1993). (Dir.) tomo: Arte, sociedad y política, 2 volúmenes, en la *Nueva Historia Argentina* (1999-2000). *Corderos y elefantes. La sacralidad y la risa en la Europa de la modernidad clásica (siglos XV al XVII)* (2001). *Historia, arte, cultura. De Aby Warburg, a Carlo Ginzburg* (2003). *Historia y ambivalencia. Ensayos warburguanos* (2006). Correo electrónico: jose.burucua@gmail.com

**TEMPORALIDADES CONTRADICTORIAS DEL RENACIMIENTO
TOSCANO. A PROPÓSITO DE UNAS TABLAS DE DOMÉNICO
GHIRLANDAIO Y DE JACOPO DEL SELLAIO.**

Visitar la reserva pública de la *Gemäldegalerie* en Berlín impone una exploración rápida de los cientos de cuadros colgados y un ejercicio de alerta intuitiva que lo deja a uno exhausto al cabo del día. Me ocurrió, sin embargo, en los últimos días de enero de 2013, que una tablita de Jacopo del Sellaio me dejó prendado largo rato, conmovido por el encanto del tema y de su representación. Se trataba del *Encuentro entre Jesús y el Bautista*, un hecho que ocurre durante la adolescencia de ambos personajes bajo la mirada protectora de María y José, ambientado por Jacopo en un bosque delicioso de abedules donde cuatro ciervos se pasean o reposan en calma (fig. 1).

Figura 1



Óleo sobre tabla, 30 x 48 cm, Berlín, *Gemäldegalerie*, inv. 94.

A pocos centímetros de ese objeto de fascinación, hice enseguida el hallazgo de otra tabla con el mismo tema, algo más grande, pintada por Domenico Ghirlandaio (fig. 2).

Figura 2



Óleo sobre tabla, 33 x 50,7 cm, Berlín, *Gemäldegalerie*, inv. 93.

Mi primera hipótesis asignó a Ghirlandaio la precedencia y a su obra la fuente de inspiración. Las investigaciones que emprendí, esa misma tarde del deslumbramiento, confirmaron la conjetura. Por un lado, el tema y el estilo aproximan la pieza de Domenico al ciclo monumental, dedicado a la vida de San Juan Bautista, que ese artista pintó por encargo de Giovanni Tornabuoni en la pared derecha del ábside en la iglesia florentina de Santa María Novella entre 1486 y 1490 (Vasari, 1906).¹ Tales cercanías me permiten datar la segunda tabla en torno a esos mismos años. Por otro lado, es posible que la presencia de Bartolomeo di Giovanni entre los colaboradores de Domenico en la iglesia de los dominicos haya contribuido a facilitar las relaciones de arte, y de amistad inclusive, entre Ghirlandaio y Jacopo, ya que Bartolomeo di Giovanni tuvo contactos muy estrechos con Jacopo, según lo prueba la participación de ambos en la factura de los cuadros espléndidos que ilustran la historia bocachesca de Nastagio degli Onesti, ejecutados bajo la dirección de Sandro Botticelli. De modo que no resulta caprichoso

¹ En adelante, citaremos: Vasari-Milanesi.

suponer que el Sellaio hubiera pintado nuestra primera tabla, influido por Domenico Ghirlandaio alrededor de 1490.

El tema del encuentro entre los santos primos fue bastante transitado entre fines del *Quattrocento* y el año 1600. Un *tondo*, hoy en el Palazzo Vecchio, atribuido a Sebastiano Mainardi y al del Sellaio, nos muestra un *Giovannino* que asiste amorosamente a un Jesús infante. ¿De qué otra cosa tratan ambas versiones leonardescas de la *Virgen de las Rocas* sino del momento en el que Juan, guiado y llevado a Egipto por un ángel debido a las mismas razones que empujaron a la sagrada familia a la huída de Belén, reconoce al mesías y le rinde homenaje mientras Jesús lo bendice? (El traslado de Juan a Egipto está sugerido en el evangelio apócrifo de Santiago)² (Hock 1995; Mingana 1927).

El *topos* se repite en el cartón de Burlington House en la *National Gallery* de Londres. Tres obras de Raffaello de la primera década del siglo XVI, donde es evidente la impronta del modelo elaborado por Leonardo, exhiben a los mismos niños mientras juegan y se contemplan: la *Madonna del jilguero* (Florencia, Uffizi), la *Madonna del Belvedere* (Viena, Kunsthistorisches Museum) y la *Bella Jardinera* (París, Louvre). Lucas Cranach pudo haber sido el primero que independizó por completo a los niños de cualquier otra figuración de personajes en un cuadro realizado a comienzos del siglo XVI, hoy en el Museo de Bamberg. Es probable que la separación de los infantes, impregnada de la carga emocional de ternura, gracia y goce del juego que elaboraron Leonardo y Raffaello, haya cristalizado en la fórmula cultivada hasta la saciedad durante todo el siglo XVII, de los niños Juan y Jesús que se divierten en medio de la naturaleza. Rubens³ y Murillo⁴ proporcionaron los modelos más populares de ese tema, reproducidos de a centenares en grabados durante más de dos siglos. Sin embargo, a decir verdad, una escena como la de las tablitas de Berlín, en la que los párvulos se han convertido en adolescentes que se dan la mano como adultos serios y uno de ellos, Jesús, se señala el corazón para exhibir su disponibilidad a escuchar las enseñanzas del otro, Juan, es una representación muy excepcional a la que procuré encontrar una explicación histórica

² *Protoevangelio de Santiago*, capítulo 22. En la *Vida de San Juan Bautista*, escrita por Serapion a finales del siglo IV, Isabel huye con su hijo Juan y se esconde en el desierto de Ein Karem, cerca de Jerusalem.

³ Véase la tela *Jesús y Juan en la niñez*, Munich, *Staatsgalerie im Neuen Schloss, Bayerische Staatsgemäldesammlungen*.

⁴ Véase la tela *Jesús y el niño Juan o Los niños de la concha*, Madrid, Museo del Prado, inv. 964.

(RÉAU 1996).⁵ Esta búsqueda del sentido iconográfico de ambas obras y de su contexto intelectual me condujo a descubrir una cierta idea o percepción del tiempo histórico en la representación que justifica mi presencia entre ustedes.

Comparemos las dos pinturas que nos han llamado la atención. En el caso de Ghirlandaio, las figuras de la Virgen y José obedecen a las convenciones medievales (es probable que, para enraizar mejor el aspecto de José en un terreno ascético, el santo aparezca vestido con una esclavina franciscana). Entretanto, el Bautista exhibe una capa y unas sandalias *alla antica* y el Jesús es decididamente el joven bello característico de los mosaicos y sarcófagos paleocristianos. El paisaje abierto y luminoso combina la perspectiva aérea moderna, aprendida en Florencia a partir de las obras flamencas importadas en las últimas décadas del *Quattrocento*, con elementos simbólicos tradicionales del Medioevo, apoyados en el vocabulario del *Physiologus*: la fuente de la sabiduría, el jabalí que huye -emblema de la oscuridad y del mundo inferior-, la codorniz que alude a Satanás en persecución de la abubilla portadora del amor filial (el motivo es réplica del utilizado en la *Visitación* de la capilla Tornabuoni en Santa María Novella), los ciervos sustitutos de los ángeles buenos y del mismo Cristo pues con las aguas de su saliva obligan a los dragones infernales a salirse de las hendiduras de la tierra (Guglielmi 1971). En cuanto al del Sellaio, reencontramos la convención iconográfica del Medioevo tardío en las figuras de la Virgen, José e incluso del Bautista, pero, el Jesús paleocristiano no sólo se remite al modelo antiguo por la bella juventud del personaje sino que le suma el carácter casi solar de un Cristo apolíneo. El paisaje boscoso y sombrío, lugar de reparo y penumbra donde se manifiesta mejor la luz en sus valores tanto plásticos cuanto alegóricos, posee los sentidos estético y simbólico que Jacopo tomó de su maestro Filippo Lippi. En los animales del bosque, vuelve a asomar la terminología del *Physiologus*.

Ahora bien, parecería que ambas obritas nos obligan a discutir la tesis de Erwin Panofsky acerca de la superación del principio de la disyunción en las artes representativas de la Italia del *Quattrocento*, signo del despuntar de una conciencia clara de la distancia histórica que separaba a esas sociedades de las formas de la vida, las creencias y la axiología del mundo antiguo. Les recuerdo que Panofsky llamó “principio de disyunción” a un par de reglas tácitas, adoptadas por los artistas medievales desde el

⁵ En la obra monumental de Réau, Louis, no se menciona este tema en la lista muy completa de temas de la vida del Precursor que se desenvuelve.

siglo IX al siglo XV, que funcionaban en simultáneo. Por un lado, ellos representaban a los dioses y héroes antiguos ataviados con prendas o rodeados de objetos coetáneos, sin consideración alguna, precisamente, por las diferencias que el paso del tiempo había impuesto sobre la cultura material de los antiguos a los modernos. Por otro lado, si acaso algún personaje se mostraba vestido con la toga o el manto de los antiguos, el significado de su aparición era invariablemente sometido a una *interpretatio Christiana* (Panofsky 1970). El hecho de que la figuración del Renacimiento se haya percatado de los anacronismos en el momento de vestir a los personajes de la historia y de la mitología greco-romanas *all'antica* es considerado por aquel historiador no sólo un punto de inflexión mayor en el campo del saber estético, sino el síntoma empírico de una concepción nueva del tiempo, hecha de grandes quiebres y de conflictos culturales más que de continuidades. Por más que Panofsky haya formulado tal punto de vista a comienzos de la década del '50, la nueva noción de temporalidad que se desprende de la trascendencia del principio de disyunción ha tenido una larga aceptación en la historiografía del Renacimiento, compartida por Eugenio Garin (1980), André Chastel (1964), Peter Burke (1999), John Hale (1993) y Christopher Celenza (2006) aún en nuestros días. He aquí que nuestras escenas presentan oscilaciones en las referencias temporales que podrían hacernos replantear la posición panofskiana, pues las representaciones de María y José y las redes simbólicas de las pinturas, factores fuertemente medievales, se entrelazan con ecos poderosos de la Antigüedad en los modelos juveniles del Bautista y, sobre todo, de Jesús.

Claro que lo argumentado hasta ahora se basa demasiado en *ficta* del historiador más que en *facta* de lo real pasado como para seguir adelante. Resulta necesario avanzar en la búsqueda de las fuentes literarias del episodio tan excepcional del encuentro entre los santos primos, por cuanto es probable que obtengamos en el horizonte de los discursos algunas manifestaciones explícitas de los conflictos de temporalidad que hemos barruntado en las representaciones pictóricas. Ni siquiera un chispazo del suceso hemos encontrado en los evangelios apócrifos, ni en la *Historia escolástica* de Comestor o en la *Leyenda dorada*. En la *Vita Christi*, escrita por Lodulfo de Sajonia a mediados del siglo XIV, muy difundida en ediciones en todas las lenguas vulgares sobre el filo del siglo XVI, se destacan los pasajes y capítulos consagrados a San Juan Bautista, que brilla en ese texto como el protomodelo del monacato cristiano. Lodulfo insiste, una y otra vez, en

la elección del santo que, desde sus siete años, lo induce a vivir en contemplación y plegaria en el desierto.⁶ Un solo atisbo podría haber dado pie para pensar en un encuentro con Jesús en esa etapa eremítica de la vida del santo. En el fin del desierto que va desde Egipto hasta la tierra prometida, permaneció veintitrés años el Bautista, “y allí fue alimentado y esperó al Hijo de Dios en soledad”, dice Lodulfo.⁷ Quizás alguien pudo interpretar literalmente el pasaje, suponer que Juan aguardaba una visita de Jesús en ese sitio y que el encuentro tuvo lugar. Esto es demasiado conjetural. Hube de continuar la búsqueda. Entiendo haberme topado, por fin, con el texto que habría servido de marco conceptual y narrativo para nuestras tablitas.

Se trata del *De christiana religione*, escrito por Marsilio Ficino entre 1473 y 1474. El filósofo florentino procura demostrar en ese libro la superioridad del cristianismo por sobre las demás religiones sin descartar, no obstante, la verdad que también resplandece dentro de los otros *corpora* de creencias aun cuando no se hubiese desvelado por entero hasta el advenimiento de Jesús (Edelheit 2008) (Hankins 2008) (Celenza 2006). Claro que, para Ficino, la teología de Platón había presentado, en el siglo IV a.C., una metafísica sistemática y verdadera a la que sólo le faltaba la legitimación salvadora y definitiva del Verbo encarnado en la historia. El *De christiana religione* insiste, por un lado, en el carácter temporal del platonismo como producto maduro de la tradición de una *prisca theologia* desenvuelta a lo largo de los siglos que se remontaba a Hermes Trismegisto. Por otro lado, subraya la esencia atemporal de la verdad cristiana sobre la base de varios argumentos: *Primo*, la religión de Jesús no se funda sobre la sabiduría, el poder o el placer del mundo humano sino que la irrupción súbita del salvador y la expansión indetenible de su mensaje habrían demostrado que ella se asienta sólo sobre la piedad, la esperanza y la virtud divinas.⁸ *Secundo*, la generación del Hijo de Dios se produjo *ab aeterno*, en el seno de la Trinidad,⁹ aunque hubo de “declararse”, darse a conocer en el tiempo como forma de la encarnación. Pero este manifestarse temporal no contradice la atemporalidad ni el absoluto de la verdad cristiana, que no pudo estar

⁶ Hemos consultado una edición francesa: Ludolphe le Chartreux, *Le grand vita christi en françois*, traducción del minorita Guillaume Lemenand, Lyon, Matthias Huss, 1493, capítulo VI *in fine* [p. 60], capítulo XIV [pp. 118-121].

⁷ *Ibidem*, capítulo XIV [p. 119 d].

⁸ He consultado la edición: Ficino, Marsilio, *De christiana religione*, Venecia, Ottinus Papiensis, 1500, folios XIr-XIVv.

⁹ *Ibidem*, folios XXIv-XXIIv.

eternamente delante de los ojos de la humanidad después de la caída.¹⁰ *Tertio*, profetas, sabios y sibilas, entre judíos y gentiles por igual, intuyeron, previeron y anunciaron la dicha “declaración” del salvador a lo largo del devenir anterior a su llegada y al triunfo del evangelio.¹¹ Ficino examinó detenidamente las profecías del capítulo XXIV al XXVII de su libro¹² y, en el capítulo XXX, se explayó acerca de la confirmación de las verdades cristianas que brindan las propias fuentes judías (a las cuales Marsilio agrega la contribución del *Corán* en el mismo sentido).¹³ Allí aparece, a modo de remate de toda la tradición profética, el personaje de Juan el Bautista de quien Ficino afirma que “sin controversia todo el mundo honra” y tiene por “ejemplar de todas las virtudes”.¹⁴ Pues Josefo, según Marsilio, lo alabó y también lo hicieron los musulmanes en el *Corán*.¹⁵ Todas esas fuentes, amén de los evangelios, estuvieron contestes en subrayar la amistad de Juan y de Jesús, al punto de que Ficino creyó que Jesús extrajo sus primeros discípulos de entre los seguidores de Juan.¹⁶ Con esto, no sería descabellado pensar que el Bautista habría transmitido a su primo Jesús la convicción mesiánica y los contenidos mundanos del saber profético.

Parece razonable preguntarse si un texto tan complejo como el *De christiana religione* o sus referencias a San Juan estuvieron al alcance de Ghirlandaio y, por esa vía, llegaron a ser puntos de apoyo para los significados de nuestras dos tablitas, incluida la que pintó Jacopo del Sellaio. La familiaridad de Domenico con el círculo de humanistas que se congregaban alrededor de Lorenzo el Magnífico, los Sasseti y los Tornabuoni, es cosa bien establecida en el ensayo famoso de Aby Warburg sobre el arte del retrato y la burguesía florentina (Warburg 1966). A ello, podríamos agregar que, en el ciclo de frescos dedicados a la vida del Bautista en el ábside de Santa María Novella, Ghirlandaio destacó un grupo de cuatro humanistas, de entre la multitud de habitantes de Florencia reconocibles uno a uno en la escena correspondiente al sacrificio de Zacarías (fig. 3).

¹⁰ *Ibidem*, folios XXIIIv-XXIVr.

¹¹ *Ibidem*, folio XIv.

¹² *Ibidem*, folios XXXv-LIir.

¹³ *Ibidem*, folios LXIV-LXIIIv.

¹⁴ *Ibidem*, folio LXIIv.

¹⁵ Ficino podría estar pensando en las Suras III (Sura de la familia de Imrán, v. 35; VI (Sura del ganado), v. 85; XIX (Sura de María), v. 13; XXI (Sura de los profetas), v. 90, del *Corán*.

¹⁶ *De christiana religione...*, folios LXIIv-LIIIr.

Figura 3



A la izquierda del altar y en el primer plano, el pintor retrató a Cristoforo Landino, Demetrio Greco (Calcóndilas, sucesor de Crisoloras y Argirópulos en la cátedra de griego del *Studio* florentino), Angelo Poliziano y Marsilio Ficino. La identificación era bien conocida y comentada desde los tiempos de la ejecución del fresco, según se deduce de la mención que Vasari hizo del asunto en su vida de Domenico Ghirlandaio.¹⁷ Escribió Vasari:

“[...] retrató un buen número de ciudadanos florentinos que gobernaban entonces aquel Estado; y particularmente todos los de la casa Tornabuoni, jóvenes y viejos. Además, para mostrar que aquella edad florecía en todo tipo de virtud y sobre todo en las letras, hizo cuatro medias figuras en círculo que razonan juntas, al pie de la historia; esos eran los hombres más sabios que en aquellos tiempos se encontraban en Florencia, a saber: el primero es el señor Marsilio Ficino, vestido de canónigo; el segundo, con una capa roja y un cuello negro, es Cristoforo Landino, y Demetrio Greco quien se da vuelta; en el medio de ellos, el que alza una mano es el señor Angelo Poliziano, los cuales parecen muy vivos y alertas.”

¹⁷ Vasari-Milanesi, III, pp. 265-266.

Ergo, nuestra hipótesis de la existencia de un vínculo entre los dos cuadros que desencadenaron estas búsquedas y la presentación de San Juan Bautista que realizó Ficino en el *De christiana religione* no carecería de verosimilitud. Tengamos en cuenta que el Sellaio pintó en dos ocasiones, quizás a comienzos de la década de 1481-90, en sendos paneles de *cassoni*,¹⁸ la reunión de Jesús y del Bautista en el desierto, pero de manera tal que Juan se subordina siempre, arrodillado o en adoración, a su primo divino (fig. 4). No es caprichoso pensar que la narración visual de ese encuentro, planteada en los términos de “la amistad entre ellos” pregonada por Ficino y así representada por Ghirlandaio, produjera una impresión fuerte en el ánimo de Jacopo.

Figura 4



El Sellaio hizo entonces a un lado las fórmulas ensayadas hasta ese momento para aludir a las contemplaciones del Hijo de Dios por parte de Juan, monje y asceta cristiano *avant la lettre*. De tal suerte, produjo esa escena encantadora de la *Gemäldegalerie* que, más que *Encuentro entre Jesús y el Bautista*, deberíamos llamar *La amistad de Jesús y el Bautista*. Ahora nos explicamos mejor la unión estrecha e igualitaria de las manos que, tal

¹⁸ Jacopo del Sellaio, *Tentaciones de san Antonio Abad, Cristo encuentra a san Juan Bautista en el desierto, Tobías y san Rafael Arcángel, San Jerónimo penitente en el desierto, San Francisco recibe los estigmas, lapidación de san Esteban*, óleo sobre tabla, Göttingen, *Kunstsammlung der Universität*, inv. 164; *El Bautista adora a Cristo en el desierto, San Jerónimo penitente, la Magdalena en el desierto*, óleo sobre tabla, colección privada.

cual la vemos, procede de las representaciones antiguas paganas de reconocimientos y despedidas entre amigos, muchas veces en el umbral de la muerte.¹⁹

Intentemos, por fin, describir la matriz que nos permitiría ligar, por una parte, los anacronismos y conflictos temporales implícitos, ya descriptos, en la iconografía excepcional de las dos pinturas de Berlín y, por la otra, la dialéctica de lo temporal y de lo eterno que desarrolló Ficino en su *De christiana religione*. Paradójicamente, serían los detalles medievales, regidos por el principio de disyunción, los que producen la historicidad del relato visual y permiten “declarar”, en términos ficinianos, la generación del Hijo de la Trinidad en el tiempo. Mientras tanto, las resonancias paleocristianas de las figuras de Juan y de Jesús, unidas por la *filia* antigua que simboliza el apretón de manos, nos remitirían a la eternidad de la verdad cristiana. El *Nachleben der Antike* sería, en tal caso, el vehículo de una permanencia atemporal, más que de una conciencia de la distancia histórica. Antes que de trascendencia del principio de disyunción, me permito hablar de un ovillo de temporalidades contradictorias en el seno de aquella que era una cultura renacentista plena en la Italia de finales del *Quattrocento*. Y también me pregunto si acaso, después del proceso secularizador que afectó a la civilización euroatlántica, el régimen de historicidad volcado al futuro del cual nos habló François Hartog (2002) no habrá necesitado para constituirse un núcleo de verdad, “declarado” en el tiempo pero “producido” fuera de él, en el interior de una experiencia psíquica humana absoluta, pues ninguna trinidad divina resultó pensable siquiera después de 1789.

Bibliografía

WARBURG, A. (1966), “Arte del ritratto e borghesia fiorentina. Domenico Ghirlandaio in Santa Trinita. I ritratti di Lorenzo de’ Medici e dei suoi familiari”, en *La Rinascita del Paganesimo Antico. Contributi alla storia della cultura*, Florencia, La Nuova Italia, pp. 109-146.

¹⁹ Nicolás Kwiatkowski me ha hecho notar que los ciervos se presentan de a pares en ambas piezas, como si también el mundo animal-simbólico refrendase la *filia* que une a Juan y Jesús. Por su parte, François Hartog también me ha llamado la atención acerca del contraste sutil que existe, tanto en el Ghirlandaio cuanto en el Sellaio, entre la contundencia del paso que Juan da en el suelo y la ligereza del caminar de Jesús. Tal vez de esa forma los pintores se hicieron eco del aserto de Ficino sobre el carácter exclusivamente divino de la instauración cristiana. Juan era un compendio de las virtudes humanas y terrenales, llevadas a su *acmé*, es cierto, pero sólo Jesús asentaba su naturaleza en la piedad más alta y en las virtudes celestes.

- BURKE, P. (1999) *The Italian Renaissance. Culture and Society in Italy* [1986], Cambridge (UK), Polity Press, pp. 235-247.
- CELENZA, Ch. (2006), *The Lost Italian Renaissance. Humanists, Historians and Latin's Legacy*, Baltimore-Londres, The Johns Hopkins University Press, pp. 100 – 106 y 134-150.
- CHASTEL, A. & KLEIN, R. (1964) *El Humanismo*, Barcelona-Madrid-Buenos Aires-México-Caracas-Bogotá-Rio de Janeiro, Salvat, pp. 91-97.
- EDELHEIT, A. (ed.) (2008), *Ficino, Pico and Savonarola: The Evolution of Humanist Theology 1461/2-1498*, Leiden, Brill, pp. 210-278, especialmente pp. 235 y ss.
- GARIN, E. (1980) *Medioevo e Rinascimento. Studi e ricerche* [1954], Bari, Laterza, pp. 95-100 y 187-195.
- GUGLIELMI, N. (ed.) (1971), *El Fisiólogo. Bestiario medieval*, Buenos Aires, Eudeba, pp. 47, 72, 79-81.
- HALE, J. (1993) Hale, John, *The Civilization of Europe in the Renaissance*, Nueva York-Londres-Toronto-Sydney-Tokio-Singapur, Simon & Schuster, pp. 585-592.
- HANKINS, J. (2008) “Marsilio Ficino and the Religion of the Philosophers”, in *Rinascimento*, 48, de próxima aparición, consultable en <http://nrs.harvard.edu/urn-3:HUL.InstRepos:2961670>
- HARTOG, F. (2002) *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, París, Le Seuil, 2002.
- HOCK, R. (1995), *The Infancy Gospels of James and Thomas*, introducción, notas, texto original y traducción, Santa Rosa (California), Pleridge Press, pp. 70-73.
- MINGANA, A. (1927) *Woodbrooke Studies: Christian Documents in Syriac, Arabic, and Garshuni*, vol. 1, Cambridge, p. 240.
- PANOFSKY, E. (1970), *Renaissance and Renascences in Western Art* [1960], Norwich (UK), Paladin, pp. 82-100 y 104-113.
- RÉAU, L. (1996), *Iconografía del arte cristiano* (vol. 1.1: *Iconografía de la Biblia*, Barcelona, Ediciones del Serbal, pp. 505-507)
- VASARI, G. (1906), *Le vite de'più eccelenti pittori scultori ed architettori scritte da ... pittore aretino con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi*, Florencia, Sansoni, volumen III, pp. 260-269 [Vida de Domenico Ghirlandaio].