

Tomás García-Salgado
Andrea del Castagno. Última Cena
Ciencia Ergo Sum, vol. 12, núm. 3, noviembre-febrero, 2005, pp. 291-298,
Universidad Autónoma del Estado de México
México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=10412310>



Ciencia Ergo Sum,
ISSN (Versión impresa): 1405-0269
ciencia.ergosum@yahoo.com.mx
Universidad Autónoma del Estado de México
México

Andrea del Castagno

Última Cena

Tomás García-Salgado*

Recepción: 29 de abril de 2005

Aceptación: 17 de junio de 2005

* Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional Autónoma de México.
Correo electrónico:
tgsalgado@perspectivegeometry.com

Resumen. Apremiar la geometría como principio generador de la obra de arte es el objetivo de esta investigación. Es sabido que la reinención de la perspectiva logró la conquista del espacio pictórico en la pintura renacentista, una aventura que tuvo su origen en los experimentos de Brunelleschi, *La Trinità* de Masaccio y el tratado *Della Pittura* de Alberti. Dos décadas después de estos acontecimientos, nuestro personaje, Andrea del Castagno, comenzó a pintar un fresco en el convento de Santa Apolonia, plasmando una *Última Cena* en perspectiva dotada de un efecto ilusionista. Nuestro objetivo es formular una hipótesis sobre la construcción de su trazo perspectivo, pues no hay evidencia –si la hubo– que revele su secreto.

Palabras clave: Andrea del Castagno, *Última Cena* en el convento de Santa Apolonia, perspectiva, geometría perspectiva.

Andrea del Castagno, and the Saint Apollonia Convent *Last Supper*

Abstract. The aim of this research is to appreciate geometry as an art generating principle. As we know, it was the reinvention of perspective that achieve the conquest of pictorial space in Renaissance painting. Such enterprise emerged from Brunelleschi's experiments, Masaccio's *Trinità*, and Alberti's *Della Pittura* treatise. About two decades later, Andrea Castagno began painting a fresco in the *Saint Apollonia* convent; thus depicting a perspective *Last Supper*, endowing it with an illusionist effect. Our objective is to propose a hypothesis about its perspective outlining, since no evidence that unveils its secret can be found (if there ever was any).

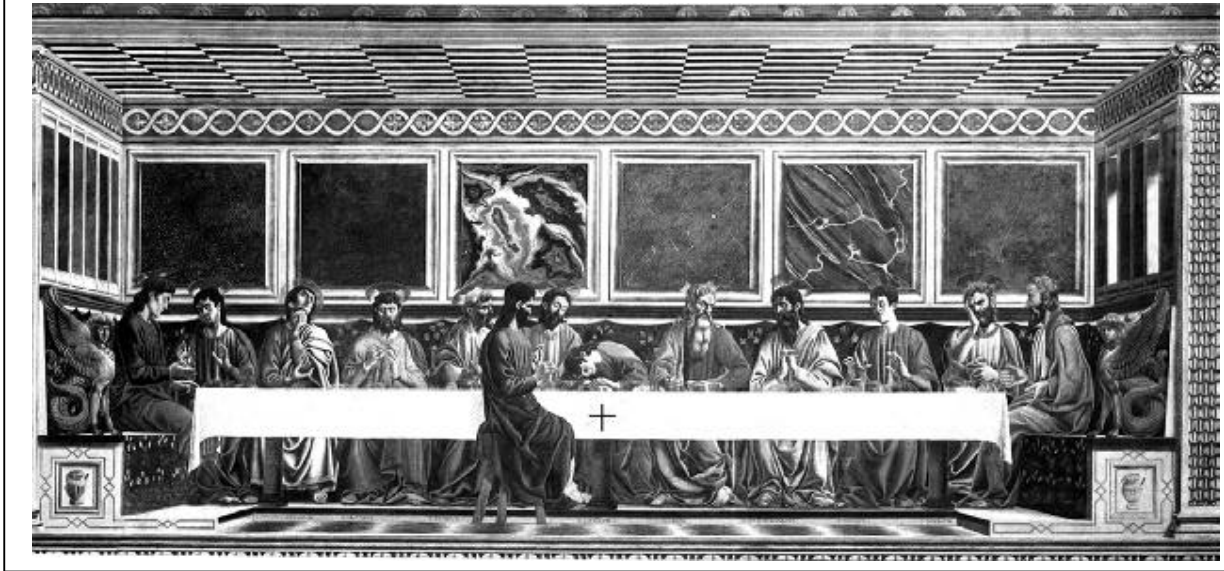
Key words: Andrea del Castagno, Saint Apollonia convent *Last Supper*, perspective, perspective geometry.

Introducción

Gracias a la expropiación de los conventos y monasterios en Italia, a finales del siglo XIX, fue conocida y divulgada la singular *Última Cena* de Andrea di Bartolo (llamado Andrea del Castagno, 1423-1457), pintada en el *cenacolo* de Santa Apolonia (Florencia, 1447-1450). Según Hartt (1987: 264), Castagno ejecutó la obra en 32 secciones –*giornate*, como dirían los italianos– comenzando a pintar al centro del fresco las figu-

ras de los apóstoles para luego continuar con aquellas que ocupan el lado derecho. Después elaboró la cabeza y manos de Cristo y de igual modo la cabeza y manos de Judas. Prosiguió con los apóstoles del lado izquierdo para concluir con el mantel y el resto del cuerpo de Judas (véase la figura 1).

Las diversas posturas de los apóstoles, algunos en actitud de diálogo y otros de sorpresa o meditación, parecen evocar el momento dramático de la traición después que Jesús pronunciase las palabras denunciativas: “Unus vestrum [...]”

Figura 1. *Cenacolo del Convento de Santa Apollonia, Firenze* (© Hartt, 1987: colorplate 34).


(“Uno de vosotros [...]”). Esta es la idea dominante que Castagno desarrolla en la composición del *cenacolo* (refectorio) ilusorio. Un *cenacolo* de proporciones apenas suficientes para componer la escena alrededor de la mesa, cuya silueta parece anular la perspectiva del primer plano por carecer de escorzo, cuestión que más adelante explicaremos.

Así, la narrativa pictórica de la obra se desarrolla en un ‘espacio interior ilusorio’ creando un espacio interior real. Idea que sugiere la continuidad entre ambos espacios, entre lo real y lo ilusorio. La composición del espacio es simétrica, decorada en sus tres muros visibles por tableros de mármol y granito a los cuales se adosa en la parte inferior la banca donde están sentados Jesús y sus apóstoles. El tratamiento de estos tableros resulta llamativo por la fidelidad con que están representadas las vetas del mármol y texturas del granito. De ellos, el que más atrae la atención, por lo turbulento de sus cristales de cuarzo, es la placa de porfiria que está detrás de los rostros de Jesucristo y Judas, una asociación tal vez intencionada para enfatizar el drama de la escena.

1. “The greater part of the series, comprising nine standing figures, was detached from the walls of the villa Carducci in the nineteenth century and is now preserved in the Castagno Museum at Sant’Apollonia [...]. The detached sections show three Florentine military leaders [...], three great women [...], and three Florentine poets [...]. A consistent one-point perspective would have looked incorrect save from a single spot in the loggia [...]. The feet, for example, overlap the ledge on which they stand and seem to project through the picture plane as through a plate-glass window, into the actual space of the room”.

En los frescos de la logia de la villa Carducci (Hartt, 1987: 264-265),¹ obra posterior a Santa Apollonia, Castagno vuelve a emplear con todo su potencial de color y textura el fondo marmóreo como un elemento distintivo de la composición. En el mosaico *Muerte de la Virgen* (Capella Mascoli de San Marcos, Venecia, 1443), se aprecia una clara influencia Brunelleschiana en sus elementos arquitectónicos. También puede inferirse la influencia de Masaccio en el tratamiento, a manera de artesanado, que dio al intradós del arco de portada, aunque éste resulta más decorativo que constructivo. Los tondos a los lados del arco, sobre fondo marmóreo, y las pilastras que enmarcan la escena le dan al conjunto un aspecto compositivo muy similar al de *La Trinità* de Santa María Novella (García-Salgado: 1996). Esta obra de Castagno fue alterada por los cambios posteriores que realizó el veneciano Michele Giambono, al agregar al lado derecho de la Virgen (yacente) un grupo apretujado de seis apóstoles, lo que destruyó irremediamente el balance de la composición original. Este ‘agregado’ es tan desafortunado como el que un autor anónimo hizo al *Cristo Muerto* de Mantegna (Galleria di Brera, Milán).

Nuestro interés por estudiar el *cenacolo* de Santa Apollonia radica en analizar su trazo perspectivo, no como una novedad a la teoría de la perspectiva sino como una hipótesis del procedimiento empleado en su ejecución; pues para ese entonces habían pasado ya 20 años de que Masaccio pintó *La Trinità*; una obra muy conocida por estar colocada en la nave principal de la iglesia de Santa María Novella, a la que se podía entrar libremente. En mi opinión, el hecho de que en esta obra, tal vez la primera en su género, se insinúe

cierta continuidad entre un espacio real (refectorio) y un espacio ilusorio (la pintura), se debe más al procedimiento de trazo mismo que a una idea programática. Pintores posteriores a Castagno, como Ghirlandaio, Leonardo y Andrea del Sarto, al abordar el tema de la Última Cena, lograrían evocar también esa continuidad entre el espacio real y el espacio ilusorio, aunque siguiendo un procedimiento de trazo distinto al de Castagno. De ahí la importancia en investigar cómo fueron concebidos esos espacios ilusorios.

1. Antecedente histórico

Por el valor documental sobre la historia de este fresco, a continuación se transcribe el texto que se encuentra a la entrada del *cenacolo*, dando por supuesto el crédito al propio convento de Santa Apollonia, en Florencia:²

Andrea del Castagno

Pared en fresco del refectorio de Santa Apolonia

El monasterio de Santa Apolonia fue fundado en 1339 por las monjas benedictinas, que lo ampliaron en el tiempo haciendo un imponente complejo monumental. A una de estas ampliaciones, para la cual obtiene la abadesa Cecilia Donati el permiso del papa Eugenio IV en 1445, se debe el refectorio con los frescos de Andrea del Castagno.

La rigurosa clausura benedictina hace que la decoración del refectorio permanezca del todo ignorada, aún por las fuentes antiguas. Sólo alrededor de 1860, cuando las monjas debieron abandonar el convento suspendido, convertido en propiedad pública, fue visible la *Última Cena* (que, antes de ser universalmente reconocida a Andrea del Castagno, fue inicialmente adjudicada a Paolo Ucello); las tres historias en la parte superior, con la “Crucifixión”, el “Descenso de la cruz” y la “Resurrección”, fueron liberadas en un segundo momento de la capa de *intonaco* que las recubría, y más tarde (1953) desprendidas por razones de conservación, con la consiguiente recuperación de los estupendos diseños preparatorios (*sinopie*).

El tema de la Última Cena era tradicionalmente elegido para decorar la pared de fondo de los refectorios en los conventos, llamados precisamente *cenacoli*. Andrea del Castagno retoma la disposición *trecentesco* de Jesús y los apóstoles todos a un lado de la mesa rectangular, y Judas aislado del otro lado, pero presentándola dentro de una estructura en rigurosa perspectiva que le da una imponencia revolucionaria respecto a la tradición.

La figura de Cristo y de los apóstoles, pintada en colores de consistencia sólida e intensa del preciso batir de la luz,

que la hacen resaltar contra los espejos marmóreos de la pared, están inmersos en un vano sobresaliente cerrado por un techo de tejas al modo ilusionístico. Hacia arriba, en unidad perspectiva y con perfecta naturaleza entre las dos ventanas reales, están pintadas en un vasto paisaje unitario las tres historias de la Pasión.

Esta pared, no obstante los daños sufridos en la zona superior, es una de las realizaciones más espectaculares del renacimiento florentino.

2. El plafón

El elemento arquitectónico que da consistencia visual al interior de la escena, realizando a la vez la profundidad del *cenacolo* ilusorio, es el plafón. Su trazo ajedrezado acusa de manera apenas perceptible las modulaciones de profundidades, o que hace dudar incluso si dichas modulaciones decrecen o no como afirma Hartt (1987: 263), pues aun estando en el lugar y de frente a la obra resulta difícil juzgar a simple vista la degradación de las transversales del plafón. Pero antes de entrar de lleno en esta cuestión, es importante indagar cuál era el dominio que Castagno tenía sobre la práctica de la perspectiva, para así formular con mayor certeza una hipótesis sobre el trazo general de la obra y en particular del plafón.

Veamos primero cómo Castagno resuelve la perspectiva del tejado inclinado que cubre el *cenacolo* ilusorio (en la figura 4 aparece completo este elemento arquitectónico). Como la escena está representada en vista frontal, el trazo que siguen las hiladas del tejado inclinado reconocen a un punto de fuga asimétrico, el cual corresponde en su proyección vertical con el punto de fuga principal, que se encuentra justo debajo de las manos del apóstol Juan. Ambos puntos de fuga están separados por una distancia equivalente a ocho módulos de plafón, medidos frontalmente y sobre el primer plano pictórico. Este primer análisis permite suponer, al menos de manera práctica, que Castagno sabía que todo sistema de paralelas, contenido en un plano, tiene en común un punto de fuga en perspectiva, y que este punto se desplaza del horizonte cuando el plano que contiene dicho sistema se inclina respecto a la visual del observador; dicho de otro modo, cuando el plano que contiene a las paralelas no es perpendicular al observador.

Otro ejemplo que muestra su habilidad de trazo perspectivo está en su obra la *Muerte de la Virgen* (anterior a la *Última Cena*), donde se aprecia una correcta degradación

2. Visita de autor al cenacolo de Santa Apolonia, Florencia, febrero de 1993. La traducción del texto es también del autor.

Figura 2. Nótese como las 16 modulaciones del plafón cazan perfectamente con las 16 marcas de la RMS45.

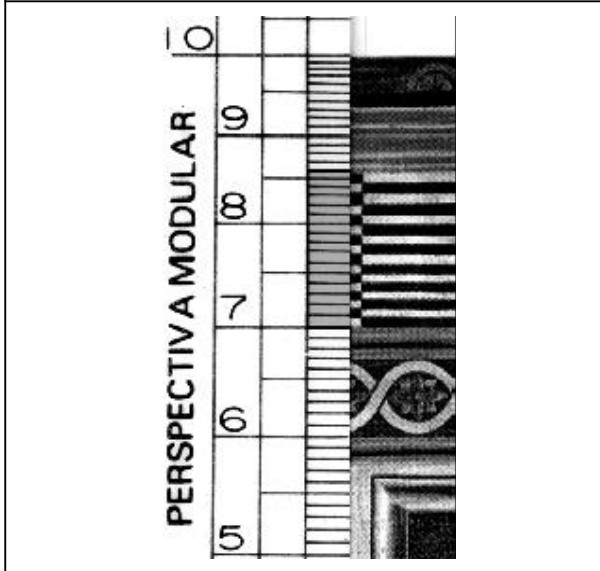
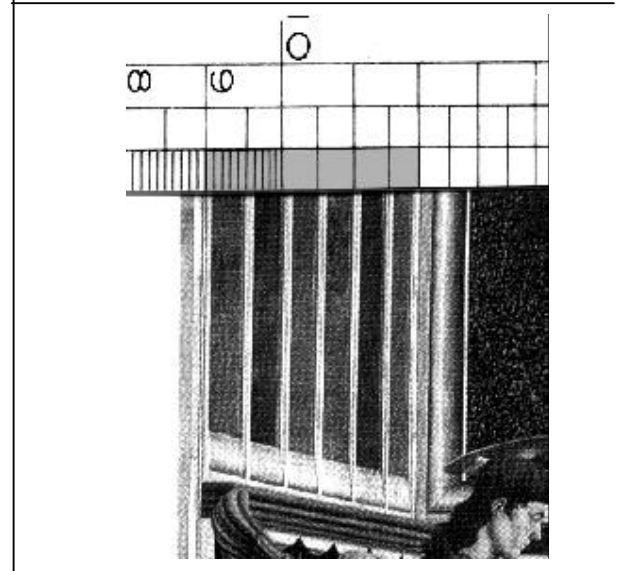


Figura 3. Nótese como coinciden las modulaciones de los paneles del muro lateral izquierdo con las de la RMS45.



del artesonado –en el intradós– del arco de portada, y al fondo también se observa un tratamiento similar correctamente resuelto. La *Muerte de la Virgen* y la *Última Cena* son ejemplos suficientes para probar que Castagno dominaba aplicaciones de mayor complejidad a la técnica convencional de reticular pisos y plafones en perspectiva central.

Regresando al plafón y comparándolo con otros elementos de la obra, observamos que las modulaciones de los tableros y ventanas, que están sobre los muros laterales, muestran una ligera pero perceptible disminución en sus profundidades. Sin embargo, la cornisa decorativa que va a lo largo de los tres muros impide correlacionar entre sí sus modulaciones, pues no hay una forma directa de relacionar las seis modulaciones de los muros laterales con las 16 modulaciones que tiene el plafón en el sentido de profundidad.

Estas observaciones inclinaron mi convicción a favor de una disminución discreta en las transversales del plafón, la cual se produce cuando el punto de observación está muy alejado. Este efecto de disminución apenas perceptible corresponde a lo que ahora llamamos “efecto de telescopía”. Con ayuda del método de la *perspectiva modular* de García-Salgado (1988) se analizaron dos fragmentos de la obra para determinar la disminución de profundidades en plafón y paneles laterales. El primero corresponde a la parte central del plafón, cuya modulación de las transversales se comparó *versus* la modulación de la escala (P) de la regla modular RMS45 (García-Salgado, 1991); se ob-

servó que esa modulación coincide con el intervalo de profundidad ($P = 7.0-8.6$ módulos) de la RMS45, es decir, que las 16 modulaciones del plafón casan perfectamente con las 16 marcas de la RMS45 (ver la medición en la figura 2). El segundo fragmento analizado corresponde a los paneles del muro lateral izquierdo, que de igual modo a la medición del plafón, sus modulaciones coinciden con las de la RMS45, aunque en este caso para un intervalo de profundidad diferente (ver la medición en la figura 3). Es importante aclarar aquí que la RMS45 se utiliza para la construcción perspectiva con abertura de 45° de campo visual, la cual produce una formación de imagen semejante al lente fotográfico de telefoto.

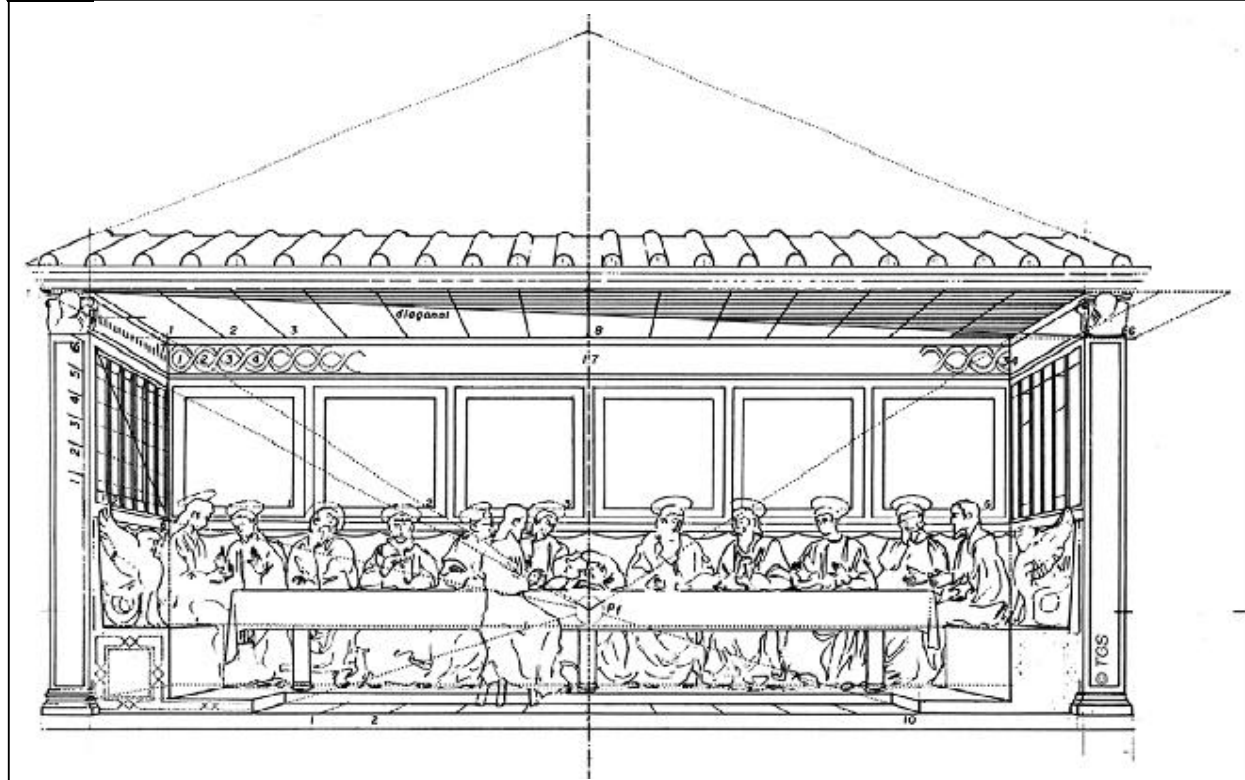
Hasta aquí podemos concluir que Castagno ubicó al observador en una posición muy alejada de la escena pictórica, por lo que resulta apenas perceptible la disminución de las transversales. Pero para qué tomarse tanta molestia. Qué razón tuvo para alejar al observador. Con estas preguntas en mente y caminado en el refectorio –de dimensiones generosas– pude constatar la consistencia visual del fresco prácticamente desde cualquier parte, diríamos incluso que luce mejor cuando es visto desde la pared opuesta. En cambio, *La Última Cena* de Leonardo tiene que ser vista a corta distancia, a no más de cinco metros, mirando a nivel y hacia el ojo derecho de Jesús (García-Salgado, 1988).

3. Lacería decorativa³

El motivo geométrico de la lacería decorativa, que corre en la parte superior de los tres muros, representa un entrelaza-

3. Se refiere a la decoración ornamental, como bandas, con motivos naturales o geométricos que se enlazan o combinan de acuerdo con un determinado patrón.

Figura 4. Reconstrucción del trazo perspectivo del cenacolo del Convento de Santa Apolonia según interpretación de TGS.



do de listones que van formando círculos. Curiosamente, el último entrelazo, al extremo derecho del muro de fondo, aparece incompleto y continúa su trazo sobre el muro lateral. No obstante, este sugestivo motivo brinda la clave para inferir la profundidad del *cenacolo*. Suponiendo que la dimensión de los círculos de entrelazo sea constante a lo largo de los tres muros –pues no hay antecedentes del empleo combinado de círculos y elipses en tales circunstancias–, podemos hacer el siguiente razonamiento:

Si hay ≈ 34 entrelaces en el muro de fondo y ≈ 17 en cada muro lateral, entonces la proporción del *cenacolo* resultará ser de 2:1.

Es notable cómo la lacería fuga correctamente a lo largo de los muros laterales, encontrándose mínimas diferencias entre su delineación y aplicación del color, de modo que resulta un misterio explicar por qué falló su modulación. Andrea Mantegna emplearía también motivos semejantes pero sin presentar este tipo de falla.

Otro elemento que apoya la hipótesis de proporción en planta 2:1, aunque de forma sutil, es el respaldo de tela que corre a lo largo de los tres muros, justo debajo de los tableros y a la altura de los hombros de los apóstoles. En el muro frontal puede apreciarse cómo el respaldo de tela forma dos pequeños holanes por cada tablero, es decir, un

total de 12 holanes sobre este muro, en tanto que en los muros laterales se forman 6 holanes.

4. Hipótesis de trazo perspectivo

Por la compleja modulación de la obra, que resulta de los diversos elementos que la componen, no sería concluyente analizar aisladamente el trazo perspectivo del plafón, sino más bien visualizar la reconstrucción completa de la escena. La figura 4 muestra la reconstrucción perspectiva del *cenacolo* que proponemos con base en la hipótesis ya enunciada, considerando que la planta del *cenacolo* ilusorio está en proporción 2:1; en otras palabras, que el *cenacolo* mide de frente dos veces lo que mide de fondo.

A continuación presentamos paso por paso nuestra hipótesis del procedimiento de trazo perspectivo. Haremos algunas observaciones –que tal vez Castagno tomó en cuenta al realizar la obra– con objeto de demostrar que no se trata de una simple ejecución mecánica, sino de un proceso creativo donde la perspectiva fue empleada para construir el andamiaje visual de la escena.

- Se define la posición del observador mediante la ubicación del punto de fuga (*pf*) en el fresco. Se encuentra al centro de la composición (en el sentido horizontal) y a

una altura tal que coincida a la mitad del faldón del mantel que cubre la mesa. Cuando uno observa el fresco *in situ*, llama la atención la marcada horizontalidad de la mesa a la vez que su ausencia de perspectiva por quedar oculto el *pf*, dando la impresión de ser un fantasma geométrico que corre a lo ancho de la escena.

- Se deduce la *profundidad* de la pared del fondo (frontal al espectador) mediante la fuga de los muros laterales. Para comprender por qué la fuga de estos muros tiene poca aceleración, imagine el lector lo siguiente: si se redujese la altura de la pared de fondo con objeto de darles mayor profundidad, resultaría un conflicto de escala entre el recinto ilusorio y las figuras humanas. Además, el plafón reduciría la amplitud de escena destruyendo la idea compositiva del primer plano. No cabe duda que la escala del espacio fue pensada en función de las figuras humanas y no de su propia exigencia arquitectónica.

- En la vista frontal, se divide el plafón en 14 módulos, llevando sus líneas ortogonales al *pf*.

- En seguida se trazan las 16 transversales del plafón a partir de las 14 modulaciones frontales. La solución de este trazo es sencilla si nos valemos del principio Albertiano de la línea de *diámetro*, que en este caso se aplica a la diagonal del plafón. Ahora bien, si dicha diagonal se corre a la derecha dos módulos imaginarios (tal como se aprecia en la figura 4), permitirá cuadrar el plafón a 16 x 16 *m*. Es probable que Castagno emplease este sutil acertijo para encubrir la ingeniosa solución de su trazo acorde con el hermetismo de la época en guardar celosamente los secretos de *bothege* (taller).

- Posteriormente, a partir de la intersección de las ortogonales con la diagonal, se trazan una a una las 16 transversales.

- Finalmente, para deducir las seis modulaciones de profundidad de los paneles en los muros laterales, bastará dividir en seis partes iguales el canto vertical del primer panel, trazar una diagonal que vaya de su punto más alto al punto más bajo de la vertical del último panel, correr después al *pf* las seis divisiones, y por último, donde éstas corten la diagonal serán halladas las modulaciones de profundidad de los paneles laterales.

- Respecto al escalón, Hartt dice que sus ortogonales no fugan a ningún punto, y respecto al plafón, que los paneles son idénticos, es decir, que no decrecen en profundidad (Hartt, 1987: 263).⁴ Sin embargo, las ortogonales que forman las vistas laterales del escalón –donde descansan

los pies de los apóstoles– sí fugan correctamente, y respecto al plafón, como ya lo explicamos, también fuga correctamente.

- Es notable el baldosado del piso por el exagerado escorzo de su trazo adiamantado, el cual debió ejecutar de manera similar al plafón, esto es, deduciéndolo con la ayuda de una retícula apoyada en los puntos medios de las modulaciones frontales para después correr las diagonales que van formando el adiamantado. Cuando se aprecia de cerca este detalle de la obra *in situ*, no cabe la menor duda de que tanto el trazo del piso como su aplicación de color fue una labor de filigrana.

5. Iluminación

El *chiaroscuro* (claroscuro) de la obra es otro de los aciertos de Castagno, al incluir dos ventanas en el muro lateral derecho para causar el efecto de iluminación natural del *cenacolo* ilusorio. En la apreciación *in situ* de la obra se acentúa el efecto de *chiaroscuro*, porque sobre el mismo lado de las ventanas ficticias coinciden las ventanas reales del refectorio. Sobre todo una de ellas envía sobre el fresco una iluminación natural y rasante, que suscita la ilusión de que la luz proviene de las ventanas ficticias. Esta sutil manera de integrar lo real y lo ilusorio hace que la obra pertenezca al lugar y que no pueda ser retirada de él sin destruirla, como en alguna ocasión pretendió Napoleón al intentar llevar a París *La Última Cena* de Leonardo.

Por otra parte, la modulación de las ventanas ficticias plantea uno de los dilemas clásicos en el diseño arquitectónico, que en una modulación de intervalos *pares* no es posible alternar *llenos* y *vacíos* iniciando y terminado en el mismo tipo de intervalo. Castagno decidió resolver este dilema dejando entre ventana y ventana dos intervalos ciegos (paneles), lo que da por consecuencia un ritmo de modulación: p-v-p-p-v-p (p: panel, v: ventana). Una solución que resulta satisfactoria, aunque no es la mejor.

6. Mesura de la escena y sus elementos

Mediante la reconstrucción del trazo que muestra la figura 4, podemos inferir las medidas del *cenacolo* y de algunos de sus elementos, tales como la banca, la mesa y los paneles. Veamos a continuación el procedimiento deductivo. Obsérvese cómo los pies de los apóstoles alcanzan a posar sobre el piso del escalón –aun con la pierna ligeramente extendida–, y cómo el respaldo de la banca rebasa un poco la altura de sus hombros. Esta relación de proporciones entre la ergonomía del cuerpo y el objeto permite inferir que el

4. "The orthogonals of the footrest, however, do not recede to this vanishing point nor, for that matter, to any common vanishing point [...] and the ceiling panels are identical in their depth from front to back, with no diminution".

asiento de la banca mide de 42-46 cm, la altura del respaldo de 60-65 cm, y la altura que va del escalón a la cabeza de los apóstoles resulta de 135-140 cm. Ahora bien, de estas medidas deducimos que la altura del *cenacolo* es de 2.40-2.60 m, el ancho de 5.70-6.00 m y el fondo de 2.85-3.00 m. Un espacio que resulta apenas suficiente para dar cabida a todos los personajes.

Los paneles son cuadrados y miden de 95-100 cm, el ajedrezado del plafón se aproxima a los 18 x 41-19 x 43 cm. Me parece que el plafón tendría mejores proporciones si Castagno lo hubiese modulado a 12 x 12, al coincidir en la vista frontal dos módulos de plafón por cada panel, y así sus tableros resultarían de 25 x 50 cm, que es la misma proporción geométrica del *cenacolo*. Finalmente, la cumbrea del techo del *cenacolo* coincide con la octava transversal del plafón en proyección vertical, es decir, a la mitad de su profundidad. Esta coincidencia de trazo sugiere que Castagno tenía en mente la idea arquitectónica de una cubierta a dos aguas, muy a la usanza lombarda, de las cuales naturalmente sólo vemos una. A diferencia de la pintura gótica, donde por lo común el espacio pictórico entra en conflicto de escala con los personajes, Castagno cuidó conciliarlos dimensionalmente para que la escala entre los elementos arquitectónicos y los personajes resultase natural, con lo que logró un notable efecto de realismo, idea pictórica que años después tomaría y superaría Ghirlandaio, y más tarde Leonardo perfeccionaría.

7. Confesión

Sobre el temperamento irascible y celoso de Castagno, dice Vasari que confesó en su lecho de muerte haber matado a Domenico Veneziano. Sin embargo, Gaetano Milanesi sostiene que Castagno murió cuatro años antes que su supuesta víctima. En todo caso, Vasari pensó que se trataba del 'Veneziano', pero bien pudo haber sido algún otro 'Domenico'. Como sabemos, Vasari es la primera fuente histórica sobre la vida y obra de los más relevantes artistas del renacimiento, no obstante, se han encontrado algunos errores e imprecisiones en su obra. En mi opinión, tales errores pueden atribuirse a la falta de documentos o pruebas (confiables y accesibles) disponibles en la época, pero no a una intención deliberada. Alguien tenía que comenzar a escribir la historia [...] aunque sin ayuda bibliográfica.

Finalmente, con el propósito de contextualizar la obra que aquí hemos presentado, incluimos el siguiente texto –ubicado también a la entrada del *cenacolo*, y dando el crédito al propio convento de Santa Apollonia, en Florencia– que

resume cronológicamente la producción pictórica más destacada de Castagno:

Andrea del Castagno nace en Mugello alrededor de 1420. Narra Vasari que Bernardetto de' Medici le descubre el talento y lo conduce a Florencia a aprender la pintura. Nada se sabe de su formación, que se desarrolla en Florencia en contacto, fuese con Paolo Schiavo y en todo caso con los textos de Masaccio, di Filippo Lippi, di Paolo Ucello. La primera noticia de él en Florencia es en 1440, cuando tiene el encargo de pintar sobre la fachada del palacio de Podestà, tomado por un pié, los prófugos florentinos después de la batalla de Anghiari: obra que le vale el sobrenombre de 'Andreino de los Ahorcados'.

En 1442 está en Venecia, donde firma junto a Francesco da Faenza los frescos del ábside de la iglesia de San Zaccaria.

Desde 1444 se reestablece en Florencia donde se adscribe al arte de los Medici y los Speziali, recibe numerosos e importantes comisiones que le aseguran el éxito:

- 1444: Ejecuta un *cartone* con la *Deposición* para un óculo de la cúpula de S. María del Fiore. Pinta al fresco en el claustro de S. María de los Ángeles la *Crucifixión con la Magdalena y los santos Benedetto y Romualdo*. Pinta en la capilla del castillo de Trebbio el fresco (ahora retirado y perteneciente a la donación Contini Bonacossi) con *La Madonna con el Bambino y los Ángeles*, los santos *Giovanni Battista y Gerolamo*, y *Dos niños de la casa Pazzi*.

- 1445-50: Pinta el refectorio del monasterio de S. Apollonia.

- 1440-50: Pinta la *tavola* con la *Asunción* para S. Miniato entre las torres (ahora en el museo de Berlín). Pinta sobre un escudo la figura de David (ahora en la Galería Nacional de Washington).

- 1451-53: Completa en el coro de la iglesia de S. Egidio el ciclo con historias de la vida de la Virgen (iniciado por Domenico Veneziano 1439-45, y continuado por Baldovinetti), pintando la *Anunciación*, la *Presentación en el Templo*, y la *Muerte de la Virgen* (del ciclo, destruido en la reconstrucción de la iglesia, se han recuperado sólo algunos fragmentos de la zona inferior). Pinta, en el salón de la Villa Carducci en Legnana, la famosa serie de las Sibilas y Hombres Ilustres florentinos (fresco en parte aún en su lugar y en gran parte desprendido y expuesto ahora en las Galerías Uffizi).

- 1454-55: Pinta frescos en la iglesia de la SS. Annunziata, *San Giuliano y La Trinità*, *le Pie Donne y S. Gerolamo*.

- 1456: Pinta el fresco-monumento a Niccolò de Tolentino en S. María del Fiore.


- 1457: Mientras estaba pintando una *Última Cena* (perdida) en S. María Nuova, muere, probablemente de peste.

Para los interesados en el tema se sugiere consultar la siguiente bibliografía

- Annarita, P. y P. D. Veneziano (1991). *Andrea del Castagno*. Ediz. Ingles, Scala Group.
- García-Salgado, T. ----- (1988). "A Modular Network vs. Vectorial Models", *Leonardo*. Pergamon Press, 21, (3): 277-284.
- (1991). *Manual de perspectiva modular*. Trillas, México.
- (1996). "Masaccio (1401-1428)", *Ciencia y Desarrollo*. Conacyt. XXI (127): 80-85.
- (1998). "La perspectiva de la *Última cena* de Leonardo da Vinci", *Ciencia y Desarrollo*. Conacyt. xxiv (143): 34-47.
- Hart, F. (1987). *Italian Renaissance Art*. H. Abrams Inc., Nueva York.
- Horster, M. (1980). *Andrea Del Castagno*, Phaidon Press Ltd.
- Spencer, J. R. (1992). *Andrea del Castagno and His Patrons*, Duke University Press.
- "Cenacolo of S. Apollonia/ Andrea del Castagno's Last Supper", <www.florenceitaly.net/sanapoll.html>, 11 de julio 2005.
- "The Modernist Journals Project", <www.modjournal.brown.edu/mip/Image/Castagno.html>, 11 de julio 2005.
- Vasari, G. (1896). "Le Vite de' più Eccellenti Pittori, et Scultori Italiani, da Cimabue, insino a' Tempi Nostri (Nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze 1550)", *Einaudi Tascabili*, Volume Primo.

La Colmena

Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México



INFORMES:

Av. V. Gómez Farías No. 200-2, Ote. (1er piso),
 Cel. Centro, Toluca, Estado de México, C.P. 50000.
 Teléfonos: (722) 2 13 75 29 y 2 13 75 30
 E-mail: lacolmena@uaemex.mx
 Páginas electrónicas: <http://www.uaemex.mx/plu/colmena/lc/mc.htm>.

En este número:

Santa Teresa y Sor Juana: el diálogo de dos hermanas
Jean-Michel Wissmer

Valores en pugna en la literatura del caribe hispanoparlante
Edgar Samuel Morales Sales

Señas de identidad: tres poetas y una ciudad
Ricardo Bogrand

Literatura y pensamiento: Jorge Luis Borges crítico
Hermínio Núñez Villavicencio

Nietzsche: Estado versus cultura
Remedios Álvarez Santos

Maquiavelo y Nietzsche en torno al poder
Adrián Isaac Rojas Pérez

Debajo del árbol florido (*In Xochicuáhuatl Itzintlan*)
 Nezahualcóyotl desde la tradición de la poesía prehispánica
Zora Rohousová

