

ALTAR DE SAN ANTONIO DE PADUA



José Luis Carrión Tarancón
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Localización

El *Altar del Santo* de Donatello se trata de un retablo que ocupa su lugar de origen, el presbiterio de la iglesia de San Antonio de Padua, pero del que sólo se conservan los relieves y estatuas de bronce y una única obra en piedra. El encargo fue realizado el 13 de abril de 1446 gracias a una donación de Francesco Tergola. El 13 de junio de 1448, el Altar se montó de manera provisional en la iglesia de los franciscanos de Padua con ocasión de la fiesta de san Antonio. Fue consagrado el 13 de junio de 1450 y desmembrado en 1579 según Ceysson y en 1591 según Busignani y otros autores. Tras haber sido modificado varias veces, el arquitecto Camillo Boito lo dejó en 1895 como lo vemos hoy (Vasari, 2002: 286).

Aspectos formales

Lo componen siete esculturas de bronce de bulto redondo, cuatro bajorrelieves de bronce con escenas, cuatro bajorrelieves de bronce con símbolos, otro relieve con Cristo sujeto por dos *putti*, doce relieves con ángeles músicos y un relieve de piedra. Chastel dice que el contrato del altar hablaba de cinco esculturas. Añade que Donatello propuso para la parte superior un tipo de estructura novedosa en el norte de Italia: un edículo con la forma de un pórtico que funciona como la arquitectura de un tríptico bajo el que se sitúan las estatuas de la Virgen y el Niño, en el centro, rodeadas de los santos.

La predela se compone de todos los relieves. Cuatro escenas horizontales, dos en la parte anterior y dos en la posterior, miden 57 centímetros de alto por 123 centímetros de largo y están hechas de bronce dorado.

Ghiberti tomó la metáfora del «renacer» de un texto de Plinio que habla del resurgimiento de la fundición del bronce tras una época de decadencia (Gombrich, 1985: 288). En los cuatro relieves de 57 por 123 centímetros, un fraile ocupa el centro de la composición: aparece frente a una madre con su niño, con el padre a la izquierda; ante una mula arrodillada; arrodillado, de perfil, sujetando el pie de un hombre, y junto a un féretro. En ellos, la perspectiva lineal no sólo era un método para conseguir una ilusión espacial sino también una manera de imponer un esquema unificador a la superficie de los diferentes relieves. Las figuras parecen introducirse en un espacio vacío y pierden su individualidad pues hay entre veintiséis y setenta personajes. Algunos se suben a cualquier altura que encuentren para ver mejor, se aferran a las columnas para no ser aplastados por la muchedumbre, se abalanzan hacia delante, los viejos transportados por los jóvenes, se arrodillan y se postran.

En un relieve, un muro posterior plano corre paralelo al plano de proyección, y la escena está dividida en cinco escenas iguales, dos a la derecha y dos a la izquierda, delimitadas por unos muros salientes, y otra en el centro definida por un dosel. En otro, el campo está dividido en tres secciones iguales por medio de una arcada delantera, mientras el muro posterior está perforado por una reja o ventana semicircular a través de la cual se ve otra reja más lejana. En un tercer relieve, las secciones laterales están cerradas por muros, pero el centro se aleja bruscamente hacia una distante puerta situada en la parte posterior.

En uno, la escena se desarrolla en un anfiteatro al que se accede por ambos lados mediante unos tramos de escalera y en la que el elemento central retrocede con una profundidad aún mayor. La perspectiva se obtiene utilizando la línea de los edificios y las dos escaleras que encuadran el espacio del relieve. Todo está pensado para que la mirada recaiga sobre la escena del milagro (Chastel, 2005: 180). Este relieve precede en ocho años al sistema perspectivo usado por Uccello en su fresco del *Diluvio* (Pope-Hennessy, 1998: 34).

Donatello sitúa un milagro ante una edificación en perspectiva lineal que recuerda levemente a la fachada del Templo Malatestiano de Alberti. Quizá porque Donatello utiliza las reglas de la perspectiva lineal, un método que había codificado Leon Battista Alberti en su tratado *De pictura* en 1435. La introducción de los fondos de arquitectura en sus composiciones le permite a Donatello crear una gradación en la que se expresan las diferencias de los relieves.

Panofsky atribuye el descubrimiento de la perspectiva a Brunelleschi y lo fecha en 1420. Según el historiador del arte, el florentino partía de dos premisas: la primera consiste en que la imagen visual es producida por unas líneas rectas o «rayos visuales» que unen el ojo con los objetos vistos, formando así la configuración entera de lo que denomina «pirámide visual» o cono visual, y la segunda premisa es que el tamaño y la forma de los objetos tal como aparecen en la imagen visual vienen determinadas por la posición relativa de los «rayos visuales».

Todos los puntos que integran la imagen visual se sitúan sobre una superficie que nos es curva, sino plana. Es decir, una representación perspectiva correcta requiere la proyección de los objetos sobre su plano de intersección de la pirámide o cono visual. La infinitud hacia la que se proyecta la mirada está simbolizada por el punto de fuga y la continuidad por el hecho de que todo objeto se encuentra dentro de tres coordenadas cuando es representado en una superficie plana (Panofsky, 1975: 189-190).

De todas maneras, el propio Panofsky reconoce que la óptica clásica concuerda más con la realidad fisiológica y psicológica que la construcción rectilínea de Brunelleschi llevada a la teoría por Alberti. Ya en el siglo XVII, Wilhelm Schickard le dijo al astrónomo Kepler que nuestra experiencia óptica transforma siempre en curvas las líneas rectas y las superficies planas. Añadió que los pintores estaban equivocados (Panofsky, 1975: 193). Sólo hay un relieve de piedra y mide 135 centímetros de alto y 188 centímetros de ancho.

Desconocemos la arquitectura del altar. Pope-Hennessy considera que sólo hay una descripción del altar, tan resumida como equivocada que sólo confirma un aspecto importante: no era un altar adosado. Probablemente se refiere a una descripción de Marcantonio Michiel escrita en 1520.

Las figuras de bulto redondo están terminadas por su parte posterior que se pueden distinguir porque llevan en sus manos diferentes atributos. Las medidas de altura son distintas entre sí. Así, la Virgen mide 158 centímetros; san Francisco, 147 centímetros, y san Antonio, 144.

Vasari hizo una sucinta descripción:

en la predela del altar mayor, bajorrelieves que ejecutó con tan buen juicio que los entendidos en este arte se quedan maravillados y sorprendidos cuando contemplan sus variadas y hermosas composiciones, con una gran abundancia de extravagantes figuras que disminuyen según las reglas de la perspectiva. De igual forma en el dosel del altar dotó de gran belleza a las Marías que lloran al Cristo muerto (Vasari, 2002: 286).

Resulta evidente que Vasari fijó su atención más en la predela. La documentación relativa a la obra demuestra Donatello recibió más dinero por los relieves que por las esculturas de bulto redondo.

Aproximación al significado

Busignani considera que la reconstrucción de Boito hace difícil leer la proposición conceptual allí plasmada, que según él sitúa el tema de la vida y de la muerte o del hombre y la divinidad.

A san Francisco lo vemos avanzando con un crucifijo apoyado en el hombro y un libro en las manos. San Antonio, que también tiene un libro, está representado con la cabeza vuelta hacia su derecha. Las posturas de estas dos figuras son complementarias, pues el hombro izquierdo de san Francisco y el hombro derecho de san Antonio están más retrasados, y avanzados los opuestos. Un tercer santo franciscano, san Luis de

Tolosa, presenta un leve giro de la cabeza, como si dirigiera la atención a algún objeto situado a su izquierda, y tiene la mano derecha alzada. El san Luis forma pareja con un segundo santo obispo, san Prosdócimo, santo patrón de Padua, que tiene en su mano un emblema, una jarra, y dirige la mirada hacia la parte inferior derecha. La tercera pareja de figuras está integrada por otros dos santos de Padua, san Daniel, vestido de dalmática, con una jofaina en la mano derecha y señalando hacia afuera con la izquierda, y santa Justina, que tiene una palma de mártir en la mano izquierda y hace un gesto hacia el exterior con la derecha.



La Virgen entre san Francisco y san Antonio

San Daniel y santa Justina señalan al Niño y, además, apuntan hacia abajo, lo que no hubiese tenido sentido si el grupo central hubiera estado más alto. Cuenta Chastel que san Prosdócimo, el primer obispo de Padua, bautizó a santa Justina, que murió atravesada por una espada, circunstancia representada en la iconografía habitual de la santa y que Donatello no representó. A la santa le atribuye una cierta falta de ligereza pero también una expresión triste y una diadema dentro del estilo del maestro.

La Virgen y el Niño estaban a la misma altura que el resto de las figuras, lo que explicaría el gesto de san Luis de Tolosa y la mirada de san Prosdócimo. Probablemente, la Virgen y el Niño estaban flanqueados por san Antonio de Padua y

san Francisco de Asis en el centro del altar, con san Luis de Tolosa y san Daniel a la izquierda y santa Justina y san Prosdócimo a la derecha.



San Daniel



Santa Justina



San Luis de Tolosa



San Prosdócimo

Para Ceysson, la figura de la Virgen no se diferencia mucho de las Vírgenes bizantinas del tipo *Nikopoia* (que conceden la victoria) e incluso recuerda a las figuras arcaicas del arte etrusco debido a su estilo hierático. Se parece a la *Madonna* de Santa Maria la Maggiore de Florencia, obra de Coppo di Marcovaldo. Pero Donatello le puso una corona con querubines esculpidos y sustituyó los leones, habituales en los tronos regios, por esfinges, quizá para sugerir la Divina Sabiduría que oculta tantos misterios.

Para Chastel la parte superior del *Altar* es una *Sacra Conversazione* (una Virgen con un Niño rodeada de santos en el interior de un espacio unitario), un tema que desarrollan los pintores toscanos a partir de 1430, ejerció un impacto considerable en los artistas que trabajaban en Venecia. En cambio, Ceysson considera difíciles de establecer las conexiones de esta parte del altar con la *Sacra Conversazione* o *Madonna con cuatro santos* pintada por Domenico Veneziano en Florencia.

Iconográficamente la predela se basa en una fuente local y refleja el culto local, fervoroso y entregado a san Antonio de Padua (1195-1231). Nacido en Lisboa, tras recibir las órdenes menores, predicó en Italia, Francia y España. Pasó sus últimos dos años de vida en el convento franciscano de Arcella, a poco menos de dos kilómetros de Padua, y fue canonizado al año siguiente de su muerte.

La activa promoción que efectuaban los ciudadanos de Padua del culto a san Antonio había fomentado la explotación de distintos estilos realistas de representación. La construcción del templo de Padua comenzó en 1237. Imitaba a la iglesia de San

Marcos de Venecia, con siete cúpulas. (Sandoval, 1892: 76) En la iglesia había un monumento sepulcral de la familia Carrara, la más importante de Padua (Nieto Alcalde, 1987: 131), y unos frescos pintados por Altichiero en el Santo, a finales del siglo XIV, que se encuentran entre los más realistas de su época, según Paoletti y Radke.

Padua era un centro urbano dependiente políticamente de Venecia (desde 1403) y el emplazamiento de una célebre universidad, en la que los estudiantes venecianos obtenían sus licenciaturas. Petrarca había pasado sus últimos años en Venecia y Padua. Una pintura en el Palacio Carrara conmemoraba su estancia. No era un lugar hostil para un florentino, sino todo lo contrario y Donatello tuvo varios destacados encargos.

La propia actividad de Donatello, su apasionado interés por la Antigüedad, la psicología humana y la representación convincente de la realidad, le convirtieron en el candidato perfecto para desarrollar su labor en Padua. Sin embargo, a Donatello lo contrataron por su probada habilidad para la técnica de la fundición del bronce, aunque su afinidad con las tradiciones locales y su capacidad para ampliarlas consiguieron que sus obras fuesen algo más que simples avances técnicos. (Paoletti, 2002: 298)

En la parte anterior del Altar están representados los milagros *del hijo arrepentido* y *del corazón del avaro* y en la parte posterior, los milagros *de la mula* y *del Niño recién nacido*. Son milagros recopilados por distintas fuentes.



Milagro del hijo arrepentido



Milagro del corazón del avaro



Milagro de la mula



Milagro del niño recién nacido

Puede servirnos un escritor portugués del siglo XVII traducido al castellano. *El milagro del hijo arrepentido* trata de un joven de Padua llamado Leonardo que confesó ante san Antonio que le había dado una patada a su madre. San Antonio le respondió que el pie merecía ser cortado y el joven, sintiéndose abrumado por lo que había hecho, se lo cortó. Donatello muestra lo que sucedió a continuación:

Cayó como muerto a tierra, y corrió al ruido la madre. Se horrorizó al ver el espectáculo; y oyendo el motivo de tan extraña resolución, fuese a buscar a san Antonio, el cual, viniendo a la casa, conmovido de ver al joven, le confortó avivándole la fe y confianza en Dios, y tomando en la mano el pie cortado, le aplicó en su lugar a la pierna, y al punto se reunieron perfectamente huesos, nervios, arterias, músculos, carne y piel: tomó la sangre su curso, quedó vivo el pie, y le cesó todo dolor, sin quedarle más que una señal de la cortadura, por testimonio del sucedido milagro. Divulgado esto, le dieron a Antonio el elogio de santo poderoso en las palabras y en las obras (Acevedo, 1863: 118-119).

La figura del hijo arrepentido del *Altar del Santo* según Warburg y Saxl está inspirada en el grupo de Penteo. Hablan de un relieve tallado en la cubierta de un sarcófago del Campo Santo de Pisa que representa la muerte del héroe tebano, asesinado por las hijas de su abuelo materno Cadmo, las Ménades, merced a una intriga del dios Dioniso (Sariol, 1994: 404). Gombrich, en cambio, lo considera similar al motivo de un hombre que cae de un caballo de la columna de Trajano (Gombrich, 1985: 251). Aunque Donatello se tomó la molestia de girarlo. Sea cual sea, refleja el interés del artista en el estudio de la anatomía.

El milagro del corazón del avaro tuvo lugar en Florencia. Estaba san Antonio predicando en la iglesia de Santa Croce cuando murió un usurero de la ciudad y los familiares le invitaron a predicar en el funeral. Sin embargo, antes de la misa y por inspiración divina, san Antonio supo que el usurero florentino estaba condenado. En una concurrida iglesia, el santo empezó su sermón, bastante duro contra los usureros. El punto culminante que desató el tumultuoso episodio que retrata Donatello llegó cuando el santo reveló:

Éste a quien hacéis exequias fue un avaro, un usurero, y ahora se halla sepultado en el infierno, donde será castigado eternamente entre horribles tormentos; y en prueba de la verdad de esto, id a registrar su corazón en medio de las monedas, que un tiempo fueron la delicia del mismo.

La gente no pudo resistir la tentación de conocer si era verdad y corrió a la casa del difunto, comprobando la certeza del sermón:

Llegados, obligaron a los parientes a abrir el escritorio, y hallaron en medio del dinero el corazón del usurero aun húmedo y caliente; de lo que no contento el pueblo, se volvió a la iglesia, y llenos de horror y de indignación abrieron el cadáver y lo hallaron sin corazón en el pecho.

Donatello no representa el resto de la narración: la gente sacó el cadáver de la ciudad y lo arrojó al lugar donde dejaba las bestias muertas. Muchos usureros se arrepintieron e hicieron penitencia, pero la fama de san Antonio creció y tuvo que irse (Acevedo, 1863: 139).

El milagro de la mula tuvo lugar en un momento en el que san Antonio predicaba y hacía milagros entre los patarinos de la zona de Rimini. Un cabecilla hereje, Bonvillo, no se tomaba en serio los poderes taumatúrgicos del santo y quiso arruinar su reputación mediante una prueba judicial, algo bastante corriente en la Edad Media. En este caso, se trataba de probar el poder del pan bendecido, si una burra propiedad de Bonvillo lo preferiría a la cebada. Es decir, el animal sería el juez independiente, «la mano inocente». San Antonio aceptó el reto, que consideraba sacrílego, y fijaron una fecha.

Los herejes esperaban con alegría, y como que cantaban ya el triunfo; los católicos temblaban, porque no tenían la fe del Santo, ni el concepto que de él debían tener; sin embargo de que habiendo visto el milagro de los peces, tenían mucha esperanza. Empleóse el Santo en ayuno y oraciones, no dudando en la divina asistencia. La mañana del día prefijado, celebró el Santo la Misa, y asistido de sus Religiosos vino el Santísimo Sacramento a la plaza, en frente de la casa de Bonvillo, el cual le salía al encuentro con su borrica en aire de desprecio. No le había dado de comer en tres días, y con todo se le presentó delante del Santísimo Sacramento, y al mismo tiempo le echaron cebada.

Entonces tiene lugar el milagro que recoge el relieve:

El Santo, después de haber hecho una breve exhortación al inmenso pueblo, que a la novedad había concurrido, y exhortándolos a la fe y devoción al Santísimo Sacramento, llamó en voz alta a aquel estúpido animal y le mandó que viniese para adorar a su Criador, escondido bajo las especies sacramentales. ¡Oh prodigio! La jumenta dejó la comida al punto, se viene, se hinca de rodillas, baja la cabeza, y se queda inmóvil en acto de reverencia, hasta que el Santo se retiró a la iglesia con la hostia consagrada, en la que reconoció y adoró a aquel Dios, que otro jumento había reconocido niño. El mismo milagro repitió en Francia.

Bonvillo abandonó la herejía y «vivió y murió en penitencia el resto de su vida, dejando gran esperanza en su salvación» (Acevedo, 1863: 52-54).

El milagro del niño que habló cuenta que un matrimonio de Ferrara había tenido un hijo pero el marido sospechaba que el niño no era hijo suyo y la esposa le pidió ayuda al santo. Casualmente, el santo se encontró con el esposo y sus amigos, pero también con una mujer que llevaba al niño y la esposa. San Antonio le preguntó al niño quién era su padre. La gente se lo tomó a broma pero el niño miró al celoso y dijo: «Este es mi padre».

Donatello sitúa la acción entonces:

Aturdidos todos los circunstantes con la respuesta de un niño de pocos meses, el celoso padre se llenó a un tiempo mismo de confusión y de alegría.

San Antonio le dijo:

Tomad en brazos a vuestro hijo, y sosegad el corazón, no pudiendo dudar que sea vuestro; habiendo él mismo por su boca dado tan claro testimonio.

El santo se marchó y la familia recobró la serenidad (Acevedo, 1863: 135-137). Otros relieves representan a los símbolos de los cuatro evangelistas, a *Cristo muerto sostenido por ángeles*, un *Entierro de Cristo* y doce ángeles músicos.



Cristo muerto sostenido por ángeles



Entierro de Cristo

Estos últimos estarían ligados con la gran afición a la música instrumental presente en la Europa occidental de la época, desconocida hasta aquel entonces. Los músicos de Francia y los Países Bajos destacaban por su capacidad para integrar el sonido de los instrumentos con las cuatro voces de la polifonía. La música instrumental daba acompañamiento, no era todavía independiente del canto.

En el relieve del *Entierro* contrasta la imagen de los cuatro activos y silenciosos apóstoles que preparan la colocación de Cristo dentro de su sepulcro con la actitud exaltada de las cuatro mujeres, que recuerdan a las Ménades de la mitología griega. «Mujeres poseídas» en sentido literal que formaban parte del cortejo del dios Dioniso y que solían ser representadas desnudas o vestidas con ligeros velos, tocando la doble flauta de Marsias y el tamboril o danzando frenéticamente (Sariol, 1994: 396). Las mujeres se distinguen precisamente por sus cabellos largos y sueltos, sus gritos o brazos alzados... una situada a nuestra izquierda se tira de los pelos. Otra, en el centro, recuerda a uno de los fusilados de *Los fusilamientos del tres de mayo* de Goya, aunque ésta observa a Cristo y grita mientras levanta los brazos.

Donatello crea este tema de encuadre a partir de una escena similar de la muerte de Meleagro presente en un sarcófago romano del siglo II después de Cristo y que ahora se encuentra en la Colección Torno de Milán. También hay que decir que el número de

mujeres coincide con el de aquellas que cita el Evangelio de Lucas cuando habla de la resurrección de Cristo (Lc. 24,10).

En la *Lamentación sobre Cristo muerto* de uno de los púlpitos de San Lorenzo, la última e inacabada obra de Donatello, vuelven a aparecer las Ménades cristianizadas y movidas por una intensa emoción.

El *Cristo muerto sostenido por ángeles* de Donatello representa la Ascensión hacia los cielos de Cristo acompañado de dos *putti* y reaparece en un políptico de Schiavone hacia 1460 y más tarde en una tabla de Crivelli, hacia 1472.

Pero fue el pintor Andrea Mantegna el que más debió al paso de Donatello por Padua. Su obra mezcla el gusto veneciano por los colores ricos y brillantes con el aprecio por la literatura y la vida antigua presentes en los relieves de Donatello. Ceysson piensa que la situación de las figuras pintadas en el tríptico o Pala de San Zenón, completado en Verona en 1459, presupone un conocimiento directo de la estructura inventada por Donatello y Chastel está de acuerdo en que Andrea Mantegna se inspiró en el altar mayor de Donatello en San Antonio de Padua para la estructura arquitectónica de esta obra (Chastel, 2005: 253).

Bibliografía

- ACEVEDO, M. de, [1863]. *Vida de San Antonio de Padua*, Academia de San Miguel, Madrid.
- BUSIGNANI, A., [1965]. *Donatello: l'Altare del Santo*, Sansoni, Firenze.
- CEYSSON, B. y otros [1996]. *Sculpture*, Benedikt Taschen, Köln.
- CHASTEL, A. [2005]. *El Renacimiento italiano, 1460-1500*. Akal, Madrid.
- GOMBRICH, E.H. [1985]. *Norma y forma*, Alianza Forma, Madrid.
- HOLLINGSWORTH, M. [2002]. *El patronazgo artístico en la Italia del Renacimiento: de 1400 a principios del siglo XVI*, Akal, Torrejón de Ardoz.
- NIETO ALCAIDE, V. y CHECA CREMADES, F. [1987]. *El Renacimiento. Formación y crisis del modelo clásico*, Ediciones Istmo, Madrid.
- PANOFSKY, E. [1975]. *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Alianza Editorial, Madrid.
- PAOLETTI, J. y RADKE, G.M. [2002]. *El arte en la Italia del Renacimiento*, Akal, Madrid.
- POPE-HENNESSY, J. [1998]. *La escultura italiana en el Renacimiento*, Nerea, Madrid.
- ROBER, P.P. y RUBENSTEIN, R. [2010]. *Renaissance Artists and Antique Sculpture*, Harvey Miller Publishers, London.
- SANDOVAL, A. [1892]. *Historia de San Antonio de Padua y su tiempo*, Establecimiento tipográfico de Pedro Núñez, Madrid.
- SARIOL, J. y otros [1994]. *La mitología clásica. Literatura, art, música*, Editorial Barcanova, Barcelona.
- TOMAN, R. [1999]. *El arte en la Italia del Renacimiento: arquitectura, escultura, pintura y dibujo*, Köneman, Colonia.
- VASARI, G. [2002]. *La vida de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, Edición traducida de la italiana de Luciano Bellosi y Aldo Rossi, Cátedra, Madrid.