

Un recorrido por la pintura de Jacopo Torni: características e hipótesis en torno a ella

A journey through the paintings of Jacopo Torni: characteristics and hypotheses

Campos Pallarés, Liliana*

Fecha de terminación del trabajo: septiembre de 2011

Fecha de aceptación por la revista: diciembre de 2011

RESUMEN

La obra pictórica de Jacopo Torni, artista conocido sobre todo en sus facetas arquitectónica y escultórica, está todavía sembrada de incógnitas. El presente trabajo repasa su trayectoria profesional en el campo de la pintura, a la vez que expone y analiza las diferentes posturas de los especialistas acerca de sus obras documentadas y las que se le han atribuido, intentando así arrojar algo de luz sobre la vertiente más turbia de la producción del florentino.

Palabras clave: Pintura; Renacimiento; Quattrocento; Cinquecento; Escuela florentina

Identificadores: Torni, Jacopo; Torni, Francesco; Indaco

Topónimos: Florencia; Roma; Granada; España; Italia

Periodo: Siglos 15-16

ABSTRACT

The pictorial work of Jacopo Torni, artist known most of all for his architectonic works and sculptures, is still full of unknowns. This work reviews his career in the field of painting and analyses the different views of the specialists about his documented creations and those attributed to him, in order to shine a light on the most obscure production of the Florentine artist.

Keywords: Painting; Renaissance; Quattrocento; Cinquecento; Florentine School

Identifiers: Torni, Jacopo; Torni, Francesco; Indaco

Place names: Florence; Rome; Granada; Spain; Italy

Period: 15th and 16th centuries

* Departamento de Historia del Arte. Universidad de Granada. e-mail: lcampos@ugr.es

1. APUNTES BIOGRÁFICOS

Hemos de agradecer en gran parte a Giorgio Vasari el que Jacopo Torni no sea actualmente un artista completamente desconocido. Ya en la primera edición de *Las Vidas*, que data de 1550, el aretino incluye una breve biografía del artista que casi podríamos calificar de caricaturesca, pues lo describe como un hombre divertido y holgazán¹; pero este primer retrato, aunque algo impreciso, es uno de los pocos documentos que poseemos referentes a la formación y actividad del pintor en su país natal. No será sin embargo hasta la edición de la obra vasariana a cargo de Gaetano Milanesi, que data de finales del siglo XIX, cuando tengamos datos concisos acerca de sus orígenes y familia. Señala Milanesi, en alusión a lo escrito por Vasari: «Vivieron en Florencia en aquel tiempo muchos pintores de nombre Jacopo, por lo que no era fácil determinar quién de ellos había sido apodado por sus contemporáneos “l’Indaco” para distinguirlo del resto. Tras una larga investigación, hemos descubierto que fue hijo de un Lazzaro di Pietro panadero, y que nació en 1476»². Dominic Colnaghi añade, en su diccionario de pintores florentinos³, que el nombre de la familia era Torni, y que se conocía por el apelativo “Indaco”⁴ tanto a Jacopo como a su hermano Francesco, pintores de profesión; señala, asimismo, que había un tercer hermano pintor, Giovanbattista di Jacopo, que en 1499 se convirtió en miembro de la Compañía de San Pablo, muriendo muy joven poco después.

Volviendo al texto de Vasari, este nos revela importantísimas noticias de la formación de Jacopo, que se inició en el taller de Domenico Ghirlandaio, donde habría experimentado con los medios expresivos y técnicos del dibujo. Pero, ¿llegó a establecer el pintor su propia *bottega* en Florencia? Colnaghi advertía que el nombre de Jacopo no se encuentra en los registros del gremio de pintores, un hecho que, en su opinión, apuntaba a que no llegó nunca a abrir taller en su ciudad⁵; pero el reciente hallazgo de un documento histórico —uno de los escasísimos relacionados con el artista que hasta el momento se han encontrado en suelo italiano— lo descarta. Cecilia Filippini advierte acerca de un registro notarial de 1503, en el cual los pintores Antonio di Stefano⁶ y Jacopo di Lazzaro, llamado l’Indaco, alquilan un local —una *bottega*— en el pueblo de San Lorenzo por duración de tres años, a razón de seis florines de oro por año. Además de revelarnos la amistad entre los dos artistas, el contrato aclara el motivo por el cual Jacopo no se había inscrito en el gremio de pintores: contaba ya con la inscripción del padre de su compañero de taller, Stefano di Antonio, que pertenecía a la Corporación de Médicos y Especieros⁷ —llamada “*Arte dei Medici e Speziali*” —, a la que se solían asociarse también los pintores, que mantenían un papel subalterno.

Antes de la apertura de su taller, el pintor colaboró con Pinturicchio en los Apartamentos Borgia del Vaticano entre 1492 y 1494, familiarizándose así con la técnica del fresco; Gómez-Moreno apunta que tal vez trabajó también con el maestro en los grutescos del castillo de Sant’Angelo⁸. Pero sin duda el punto más importante de su experiencia romana es el que lo vincula al gran Miguel Ángel, con el que, cuenta Vasari, guardaba amistad. Según el biógrafo, el genio disfrutaba conversando con el joven, hacia el que sentía una gran simpatía; un día, sin embargo, se cansó de la desfachatez de Torni, lo expulsó de su casa y pasó meses sin dirigirle la palabra.

Pese a que sabemos que el método empleado por el aretino para la redacción de sus biografías no siempre siguió pautas científicas, en opinión de la estudiosa Cristina Gutiérrez-Cortines no hay motivos para desconfiar de las palabras que dedica a estas primeras experiencias de Jacopo Tornì en el campo de la pintura, pues «su obra revela sobradas influencias de los maestros [Ghirlandaio, Pinturicchio y Miguel Ángel] y compañeros así como del ambiente artístico en el que se movieron estos personajes»⁹. Si a ello unimos el hecho de que Vasari poseía diseños de Tornì, como indica cuando lo califica de buen dibujante¹⁰, hay razones suficientes para pensar que el biógrafo italiano conocía su historia, al menos relativamente.

Distinto criterio merecen las acusaciones de vago que el escritor dedica a Jacopo para muchos estudiosos. Manuel Gómez-Moreno Martínez, gran admirador del artista florentino, defiende que el calificativo de holgazán —y quizás también la capacidad elocuente que le atribuye Vasari— no parece justificado sino en relación a Francesco, al que el aretino achaca una predisposición para el trabajo similar a la de su hermano¹¹. Lo cierto es que el trabajo que Jacopo desplegó en muy diversos campos artísticos en el arco de pocos años en nuestro país, y que veremos más adelante, parece desmentir dichas acusaciones¹².

En la biografía vasariana de Miguel Ángel, el escritor facilita la nómina de artistas florentinos que colaboraron con el maestro en la decoración de la Capilla Sixtina: Francesco Granacci, Giuliano Bugiardini, Jacopo di Sandro, Jacopo di Lazzaro di Pietro Tornì, Agnolo di Domenico di Donnino, Bastiano da Sangallo¹³. Pero dicha información es confirmada solo en parte por la correspondencia mantenida entre Buonarroti y el propio Granacci, amigo suyo desde la infancia y encargado de reclutar a los jóvenes pintores, casi todos provenientes del taller de Ghirlandaio, al que también había pertenecido Miguel Ángel¹⁴. En la carta en la que Granacci cita a los cinco artistas convocados —incluyéndose él mismo—, que data de abril de 1508, y que debemos suponer el documento histórico más fiable que poseemos al respecto, falta precisamente el nombre de Tornì¹⁵. ¿Estaremos, pues, ante una nueva imprecisión de Giorgio Vasari? Los investigadores no lo creen así, y consideran que la hipótesis más probable es que, después de haberse marchado de Roma Jacopo di Sandro en octubre de 1508 debido a sus diferencias con Buonarroti, Jacopo Tornì habría ocupado su lugar¹⁶.

Tras su estancia en Roma, el Indaco se trasladó a España, país al que llegó en 1520 y donde pasaría el resto de sus días. Si para el periodo italiano del artista nuestra principal referencia ha sido la biografía vasariana, para la etapa ibérica resulta imprescindible la introducción a la traducción de los Diez Libros de Arquitectura redactada por su hijo, el arquitecto, decorador de libros y clérigo Lázaro de Velasco¹⁷; extrañamente, ni Ponz, ni Ceán Bermúdez, ni Llaguno lo mencionan en sus escritos.

Afirma Velasco que su padre, «hombre alto, enxuto, cenceño, rubio y blanco»¹⁸, fue un excelente pintor, escultor y arquitecto. Aunque la mayoría de historiadores acepta que llegó directamente a Granada desde Italia, María Soledad Lázaro Damas cree que Tornì habría pasado antes por Jaén, atraído, al igual que Machuca, por las noticias que pudo obtener en Roma acerca de las obras en la catedral. Según la investigadora, el florentino habría llegado a la capital giennense unos años antes

que el toledano, adelantando así la fecha de su venida a nuestro país¹⁹. Desconocemos cuándo se casó con Juana de Velasco, hija del entallador Juan López de Velasco —natural de Jaén y madre de Lázaro de Velasco— aunque sabemos que lo hizo en Granada²⁰. Tanto la hipótesis de Lázaro Damas como los vínculos que estableció con la provincia de Jaén tras su enlace matrimonial, apuntan a una posible actividad artística del florentino allí²¹.

Lo que sí es seguro es que nuestro artista aparece documentado desde octubre de 1520 en Granada, ocupado en diversas tareas concernientes a órganos, cajones de sacristía y rejas de la Capilla Real²². El 8 de febrero de 1521, Torni contrató la talla del retablo de la Santa Cruz, que haría en solitario, y las siete pinturas que lo compondrían, que realizaría junto a Pedro Machuca²³; meses más tarde, el 23 de agosto de ese mismo año, el florentino quiso mover pleito por sentirse engañado por el precio que se le había pagado por la estructura del conjunto, pidiendo por ella 40 ducados más²⁴.

Al margen de lo indicado en el texto de Lázaro de Velasco, que hace mención a otros trabajos desempeñados por el florentino en distintos puntos de Andalucía —un cuadro de *Nuestra Señora del Socorro* para el altar mayor del monasterio de los frailes dominicos de Granada, algunos retablos para la iglesia de San Francisco, y la imagen de Nuestra Señora de la Antigua para la catedral de Sevilla (la única conservada)—, no poseemos más noticias relativas a su actividad en la región antes de su traslado a Murcia.

En abril de 1522 se incorporó al cargo de Maestro Mayor de la catedral de Murcia, trayendo con él a su mujer, y probablemente también a su suegro²⁵; sucedió en el puesto a otro italiano, Francisco Florentín, que había muerto ese mismo año, y que se ha creído erróneamente durante años hermano de Jacopo, debido a las analogías entre ambos artistas²⁶. En los cuatro años que trabajó en tierras murcianas, se le encargaron al italiano diversas construcciones en la provincia, muchas de las cuales dejó inacabadas al fallecer repentinamente: el problema para los estudiosos reside en determinar hasta qué punto intervino Torni en dichas obras.

En la capital, continuó con el levantamiento de la torre de la catedral, iniciado por Francisco Florentín, que sólo había tenido tiempo de establecer los cimientos. Concluyó el primer cuerpo, incluida la sacristía que se encuentra en su interior, coronada por una magnífica cúpula de gallones al más puro estilo italiano; más dudosa es la cajonería de esta última, de la que se cree que tan sólo habría realizado el diseño, ya que la madera para su talla se trajo en 1525, pocos meses antes de su muerte²⁷. Asimismo, se le habría encargado la Capilla de los Junterones, que tampoco habría podido llevar a cabo —los permisos de obras se obtuvieron en 1525—, recayendo su construcción en Jerónimo Quijano, que continuó su labor al frente de las empresas artísticas de la Diócesis.

Pese a que su actividad en la provincia murciana debía de ser frenética, el artista no se limitó a ella durante sus años como Maestro Mayor de la catedral: en 1524, recibió el encargo de terminar la iglesia de San Jerónimo de Granada, cuya Capilla Mayor había sido cedida como lugar de enterramiento del Gran Capitán. La intervención del Indaco supuso un importante giro del templo, iniciado en estilo gótico, hacia un lenguaje plenamente moderno e italianizante, continuado posteriormente por Diego de Siloe. En el claustro del mismo monasterio se ubicaba la obra maestra

escultórica atribuida a Jacopo: el *Entierro de Cristo*, que actualmente se conserva en el Museo de Bellas Artes.

Es difícil distinguir el papel desempeñado por Torni en Villena, localidad en la que también estaba trabajando a la vez que acometía los encargos citados en Murcia y Granada, y donde le sorprendió la muerte en 1526. Los investigadores le han atribuido diversas obras en la iglesia de Santiago: la pila bautismal, la sacristía y sala capitular, los sepulcros de los familiares de Don Pedro de Medina y la ampliación del templo en varios tramos a los pies²⁸; el problema reside en que se desconoce cuánto tiempo trabajó allí, un dato con el que podríamos determinar si el artista tuvo o no tiempo de llevar a cabo todo lo que se cree suyo. De lo que no cabe ninguna duda es que su repentino fallecimiento truncó lo que ya se había convertido en una brillante trayectoria profesional en los tres grandes ámbitos artísticos, y que elevó a Jacopo Torni a la categoría de referente para otros muchos artífices, por ser uno de los responsables de la introducción en la Península del lenguaje clasicista.

2. RASGOS DE SU PERSONALIDAD ARTÍSTICA: FORMACIÓN Y EVOLUCIÓN DE SU PALETA

Las dudas que surgen en torno a la formación y personalidad artística de Jacopo Torni son muchas y muy importantes. La escasez de documentos concernientes a su actividad —sobre todo en suelo italiano— supone una dificultad añadida para los investigadores, que, al margen de las obras desaparecidas señaladas por Vasari o por Lázaro de Velasco, que no ofrecen posibilidad de confirmación, han ido engrosando su corpus pictórico con atribuciones demasiado dispares entre sí, insuficientes para definir su trayectoria profesional de una forma coherente; además, el cotejo de estas obras con las únicas pinturas documentadas del artista, las que conforman el retablo de la Santa Cruz, muestra divergencias estilísticas evidentes.

La experiencia artística señalada por Vasari es lo suficientemente amplia como para considerar que, si no brillante, el Indaco fue un pintor muy capaz. En la *bottega* de Ghirlandaio tuvo la oportunidad de empaparse de la técnica del maestro, que aunaba, entre otras cosas, un correcto uso de la perspectiva y el gusto por lo ornamental, ambos aspectos que se verían plasmados en su ejercicio arquitectónico. El papel que el taller florentino jugó en la formación de Torni fue fundamental no sólo en el campo pictórico, sino también en su actividad como proyectista, si tenemos en cuenta la importancia que Ghirlandaio concedió a la representación de edificios en sus obras. En la Florencia de finales del *Quattrocento*, como indica la investigadora Marzia Vilella, los conocimientos sobre arquitectura estaban muy difundidos, incluso entre personas no especializadas en dicho campo. Éstas tenían una buena preparación técnica y, lo que es más importante, una altísima cultura visiva que les permitía operar en ámbitos que trascendían al de su aprendizaje, como es el caso de Verrocchio o Giuliano da Sangallo²⁹.

Respecto a su actividad pictórica, protagonista en nuestro estudio, está plagada de interrogantes, a pesar de que contemos con el apoyo del texto vasariano. Desgraciadamente, las obras cuya paternidad le asigna el aretino —la decoración de una capilla en la iglesia de San Agustín de Roma con un *Pentecostés* en la bóveda, y en la parte inferior la *Vocación de San Pedro y San Andrés* y la *Cena en casa de Simón*; y dos tablas situadas en el interior de la misma capilla: una *Piedad* y una *Coronación de la Virgen*— están desaparecidas, lo que le ha valido en Italia el epíteto de pintor “sin cuadros”.

Basándose en la biografía vasariana de nuestro protagonista, en la que se afirma que éste trabajó con Pinturicchio en Roma, Adolfo Venturi creyó reconocer su mano en la figura de la Dialéctica que se encuentra dentro de la Sala de las Artes Liberales en el Apartamento Borgia del Vaticano, pues, a partir de sus cualidades formales, dedujo la autoría de un artista florentino sujeto al influjo de Ghirlandaio³⁰. El estudioso destaca la falta de destreza del pintor, extrañándose de que Pinturicchio se dejara auxiliar por una ayuda «tan mezquina»; no conocía Venturi, sin embargo, las pinturas españolas de Torni, por lo que, al carecer de referentes, la atribución nos parece un tanto precipitada. Sabemos que el de Perugia se rodeó de una variopinta pléyade de colaboradores provenientes de distintos puntos de la geografía italiana, y entre ellos seguramente habría un importante porcentaje de artistas florentinos salidos del taller de Ghirlandaio³¹.

La paleta del Indaco se ha intuido también en tablas de autoría no definida, como es el caso del conjunto de pinturas antiguamente atribuidas al Francibigio y que la estudiosa Fiorella Sricchia ha incluido en la producción de Torni³². Se trata de un grupo de siete obras relacionadas estilísticamente —tres Vírgenes con el Niño y San Juanito, una *Sagrada Familia*, una *Sagrada Familia con San Juanito*, *El templo de Hércules* y una *Virgen del Pozo*— que, según la investigadora, el florentino habría realizado en su ciudad natal durante los primeros años de la década de 1510. Sricchia se decanta por Jacopo Torni como autor de estas pinturas por las coincidencias entre la cultura artística que destilan —la de un pintor florentino formado en las últimas décadas del *Quattrocento* que ha tenido la ocasión de trabajar en Roma hacia finales del primer decenio del *Cinquecento*— y su biografía. A la influencia de maestros como Leonardo da Vinci, Piero di Cosimo, o Raffaellino del Garbo hay que añadir las sugerencias rafaelescas, manifiestas en la dulzura de ciertos rostros, así como en el ritmo compositivo y la conexión entre las figuras.

La comparación de las siete tablas con las pinturas del retablo de la Santa Cruz revela también analogías estilísticas que no escapan al análisis de la estudiosa italiana, y que se centran en determinadas similitudes físicas entre personajes de los dos grupos³³. En nuestra opinión, dichas semejanzas —que no resultan en ningún caso concluyentes— no se deben a que se trate del mismo artista, sino que derivan de un proceso de aprendizaje de los respectivos pintores enmarcable dentro del mismo contexto artístico. Podría decirse que, en general, la calidad de las obras florentinas es mucho mayor; no obstante, no excluimos completamente la autoría de Torni en el caso de *El templo de Hércules*, de menor factura, cuya afinidad con obras del florentino como *El encuentro de Emaús* es más evidente³⁴.

Otros dos pintores anónimos han sido relacionados con Jacopo Tornì: el Maestro de la Madonna de Manchester, y el Maestro del Tondo Borghese. El primero toma el nombre del cuadro más famoso de cuantos el investigador Federico Zeri le atribuyó: una *Piedad* —copia de la escultura vaticana de Miguel Ángel, y que, según el autor, puede tratarse de la obra de la iglesia de San Agustín, señalada por Vasari³⁵—, dos Vírgenes con el Niño y San Juanito, dos Vírgenes con el Niño y la propia *Virgen de Manchester*³⁶. Del análisis de estas obras, Zeri deduce una cronología que va desde los últimos años del *Quattrocento* hasta 1515, y nos revela a un artista formado en el taller de Ghirlandaio y participante en la decoración del Apartamento Borgia, que debió entablar amistad con Miguel Ángel, al tener libre acceso a sus diseños. Este perfil encaja perfectamente con el de Tornì, y sin embargo el autor reconoce que, al comparar las pinturas tratadas con las del retablo de la Santa Cruz, resulta difícil creer que se trate del mismo artista; en efecto, el anónimo pintor se nos muestra poco naturalista en sus representaciones, protagonizadas por toscas figuras que evidencian una paleta menos refinada que la del florentino.

El segundo debe su apelativo al tondo de la *Natividad* de la Galería Borghese, a partir del cual se ha reconstruido un catálogo de obras de una inusitada coherencia estilística, que nos habla de un artista secundario pero muy activo formado en el ambiente ghirlandaiesco. La investigadora Lisa Venturini, que ha estudiado la obra de este pintor, considera que la crítica positiva que Vasari le dedica a Tornì («aunque no realizó muchas obras, las pocas que hizo son dignas de encomio») no se ajusta al nivel más bien artesanal del pintor sin nombre, por lo que descarta identificarlo con el florentino³⁷. Lo cierto es que, al igual que ocurre con el Maestro de la Madonna de Manchester, no pueden establecerse paralelismos claros entre lo que se ha incluido en la producción del Maestro del Tondo Borghese y las pinturas documentadas de Tornì, siendo las primeras de un arcaísmo más pronunciado.

Tras lo que sin duda hubo de ser una dilatada experiencia profesional en su país natal, el Indaco llegó a España en 1520 como un artista plenamente formado, atraído por las posibilidades que ofrecía el programa conmemorativo de la monarquía imperial que Carlos V dejó comenzado en Granada³⁸. Cultivó las tres artes en nuestro país, como buen hijo del Renacimiento, revelándose muy diestro en las dos que, en principio, no habría ejercido en Italia: la escultura y la arquitectura³⁹. De hecho, los numerosos proyectos que se le atribuyen en estos dos campos, en contraste con las escasas tablas que se conservan de su mano, han provocado que su actividad como pintor haya quedado relegada a un segundo plano, a pesar de que —no nos olvidemos de ello— Jacopo se formó principalmente en el manejo del pincel. ¿Qué le indujo a adentrarse en otros terrenos artísticos en nuestro país? ¿Arrastraba ya experiencias previas? Los testimonios de Vasari no son muy explícitos al respecto, y la atribución por parte de Gómez-Moreno de la talla de las puertas del baptisterio de Pistoia supone una obra aislada que no nos permite reconstruir sus hipotéticos primeros pasos en esta rama del arte. Tal vez, como indica Gutiérrez-Cortines, haya que pensar que la colaboración con Miguel Ángel no se ciñó a los frescos de la Capilla Sixtina, pudiendo Tornì asistir al maestro también en labores escultóricas⁴⁰. No obstante, en los contratos granadinos el italiano aparece casi siempre como pintor, y, en opinión de Gómez-Moreno, el pleito que levanta con motivo del precio que se le paga por el retablo de la Santa Cruz es una prueba de su

inexperiencia en otros terrenos profesionales⁴¹. En cuanto a la arquitectura, Chueca Goitia piensa que Torni pudo abrirse camino en la profesión por las penurias económicas que atravesaban las obras de renovación de la Capilla Real, que habrían provocado su cambio de oficio, posiblemente aconsejado por su paisano Francisco Florentín⁴².

Pero volvamos a la pintura, pasando ahora a analizar las tablas que realizó para el retablo de la Santa Cruz. Al margen del propio diseño de la estructura, que debemos al mismo Indaco, advertimos que, aunque en el contrato que se conserva no se especifique qué pinturas corresponden a la paleta de Pedro Machuca y cuáles a la de Torni, su distinción no resulta complicada: mientras que las del toledano muestran la agitación manierista propia de su espíritu artístico, las del florentino nos ofrecen un clasicismo más reposado, más “seco”, que revela una formación anterior a la del toledano. Así, los estudiosos han coincidido en asignar el *Encuentro con los discípulos en Emaús*, la *Última Cena* y el *Pentecostés* a la paleta del italiano.

La primera pintura, el *Encuentro*, es de composición simple, con las tres monumentales figuras — Jesús y los dos discípulos— en primer plano, sobre un paisaje crepuscular de tonos ocre. El pintor hace especial énfasis en los valores plásticos de los protagonistas, dando así lugar a unas figuras deudoras de las vigorosas maneras de Miguel Ángel. El profesor Calvo Castellón, por su parte, ha realizado una interesante propuesta al relacionar esta pintura con algunas de las propuestas estéticas de Masaccio para la capilla Brancacci, como la firmeza del dibujo o la riqueza cromática⁴³.

No obstante, y pese a dichas sugerencias, esta pintura es, a nuestro juicio, la más pobre de las ejecutadas por Torni para el retablo granadino. Los personajes están dispuestos de manera torpe, excediendo los discípulos las dimensiones de la tabla y quedando así violentamente cercenados en sus costados; resulta asimismo evidente la falta de destreza anatómica del artista, que se plasma en una manifiesta desproporción de cabezas y manos con respecto a los cuerpos. Es también destacable la pesadez visual de las túnicas, de pliegues macizos y acartonados⁴⁴. Sobre estas imperfecciones profundizaremos más adelante.

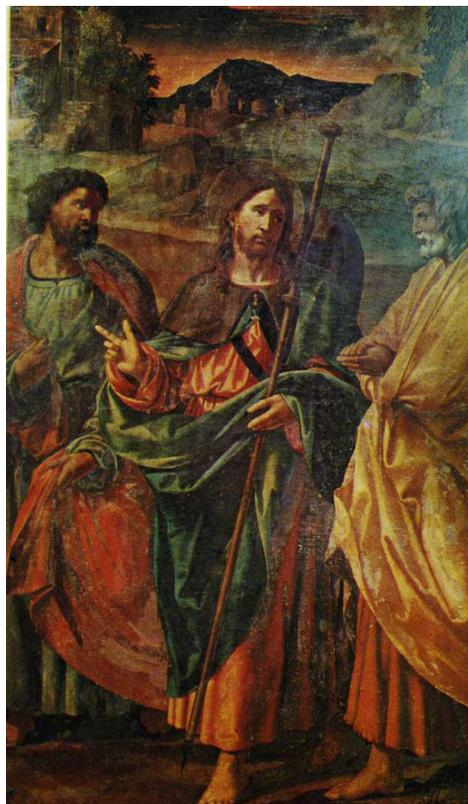
El *Pentecostés* constituye el medio punto que corona el retablo. La escena se desarrolla dentro de un templo imaginario de una única nave abovedada, rematada con un ábside con retablo. Los discípulos se disponen en semicírculo en torno a la figura de la Virgen —eje vertical de la composición junto a la Paloma del Espíritu Santo—, sobre cuyo rostro incide una intensa luz blanca que remarca su protagonismo. El artista imprime nuevamente a los personajes gran monumentalidad, a través de su proximidad a los primeros términos y el contraste lumínico con la arquitectura en semipenumbra; una arquitectura, por otra parte, en la que aún no se ofrece ninguna pista de su posterior ejercicio constructivo. Tanto la profundidad de dicha construcción, como la propia disposición de los personajes constituyen un hábil recurso técnico que alivia la horizontalidad de la escena en primer término.

La última de las pinturas atribuidas a Torni, la *Última Cena* es la tabla central del banco del retablo. En ella el pintor rompe con el esquema frontal de Leonardo al colocar a varios discípulos de espaldas al espectador, en un recurso que favorece la sensación de profundidad y aumenta a la vez el protagonismo de la figura de Cristo, que centra la composición. Se repite aquí el afán

de monumentalidad propio de la escuela florentina, a través de personajes de clásica majestuosidad; sus facciones resultan más suaves que en el caso anterior, y los pliegues de los paños pierden su acartonamiento y se plasman con mayor naturalismo. Aunque mantienen el gesto sereno, los discípulos, intrigados por las palabras de Jesús que anuncian la traición de uno de ellos, se plasman en diversas actitudes, detalle que aporta cierto dinamismo a la escena. Como ocurre en las otras dos tablas, adquiere gran importancia la luz, que incide lateralmente sobre las figuras, reforzando su corporeidad y resaltando los brillantes colores de las túnicas⁴⁵.

Constatamos, pues, que existen diferencias en las calidades de las obras del italiano, que no han pasado inadvertidas para muchos estudiosos; así, Hernández Perera cree que la única tabla que no puede adjudicarse enteramente a su mano es el *Pentecostés* del frontispicio, para la que es posible que contara con la colaboración de algún discípulo⁴⁶; Fiorella Sricchia cree reconocer una mano inexperta tanto en parte del *Pentecostés* —especialmente en las figuras de algunos apóstoles— como en el *Encuentro en Emaús*, obra, en su opinión, «de contornos más cerrados y una materia aparentemente más compacta»⁴⁷ que *La última cena*, la única que considera salida exclusivamente de la paleta de Tornì. Manuel Gómez-Moreno Martínez, por su parte, señaló en una nota manuscrita referente al *Encuentro*, que «parece de otra mano»⁴⁸; y, a propósito de la posible intervención de otros pintores en las tablas granadinas del italiano, Federico Zeri ya apuntó que «la exactitud de la aserción relativa a la autoría del Indaco tendría que ser revisada»⁴⁹. Lo cierto es que, a pesar de que estos investigadores coinciden en afirmar que las pinturas adjudicadas a Tornì presentan rasgos que no resultan del todo uniformes, no muestran el mismo criterio a la hora de determinar qué partes son las dicordantes.

La profesora Sricchia considera que la mano ayudante que se adivina es, precisamente, la del hermano pequeño de Jacopo, Francesco, al que ya nos referimos en el apartado anterior. Adentrándonos en su biografía, nos percatamos de que el joven Indaco —a quien también cita en su introducción Lázaro de Velasco— ejerció las tres artes mayores. Giorgio Vasari le dedica un espacio dentro del capítulo de Jacopo en la edición de *Le Vite* de 1568⁵⁰, a la que hemos aludido previamente; en sus comentarios a la biografía de Francesco, Milanese nos facilita una lista de obras suyas⁵¹, en la que nada se indica desde 1519 hasta 1527; en opinión de Fiorella Sricchia, no podemos descartar que la ausencia de noticias durante ese periodo de tiempo se deba a que Francesco acompañó a



1. *Encuentro de Emaús con los discípulos*.



2. Pentecostés.



3. Santa Cena.

su hermano mayor en su viaje a España, colaborando con él en los trabajos de la Capilla Real⁵². La estudiosa italiana encuentra un apoyo a su teoría en el modesto encargo que el menor de los Torni recibe en Roma en 1527: terminar una obra de Domenico da Terranova, pintor de segunda fila. Este cometido, según Sricchia, se entiende mejor en el contexto de unas relaciones todavía no consolidadas después de una larga ausencia de la capital italiana. Además, la historiadora cree que los vínculos con Terranova, uno de los protegidos de Miguel Ángel, dan cuerpo a la hipótesis de que era Francesco y no Jacopo con el que Buonarroti disfrutaba conversando⁵³.

En favor de esta hipótesis juega también el hecho de que no se hayan encontrado rastros de actividad en suelo italiano del menor de los Torni desde 1513 hasta 1527, un amplio lapso de tiempo durante el cual, según la estudiosa, habría colaborado con su hermano en diversas empresas pictóricas y escultóricas en España. La italiana refuerza su supuesto confrontando detalles de la única tabla documentada del menor de los Torni, la *Anunciación* para la hermandad de la Santissima Annunziata de Arezzo —actualmente conservada en el Museo Statale d'Arte Medievale e Moderna de la misma localidad⁵⁴— con algunas obras atribuidas a su hermano Jacopo; así, distingue la participación de Francesco en parte del retablo de la Santa Cruz (en las pinturas en las que reconoce una «mano inexperta»), en la intervención restauradora de la imagen de Nuestra Señora de la Antigua de la catedral de Sevilla⁵⁵ y en la *Anunciación* en piedra sobre la portada de la sacristía de la Capilla Real. Sobre la base de los principios estéticos que manifiestan dichas creaciones, engrosa el catálogo del joven Indaco con nuevas atribuciones: una luneta con un *Pentecostés*, que forma parte de los fondos del Museo de Pintura y Escultura de Grenoble, y *Prometeo y Pandora*, una de las miniaturas que decoran el Códice del Padre Sebastiano Resta, en la Biblioteca Ambrosiana, y que está estrechamente ligada a un fresco del mismo tema recientemente clasificado como “de artista mantuano”⁵⁶.

Como hemos señalado previamente, Gómez-Moreno descartó la posibilidad de que el Francisco Florentín que consta en la documentación relativa a la Capilla Real sea el hermano de Jacopo; sin embargo, y aún sabiendo que aquél murió en Murcia en 1522, Sricchia insiste en la posibilidad de que, siendo artistas homónimos, sus trayectorias se hayan solapado por error, algo que también hablaría en favor de la participación de Francesco en las empresas artísticas de Jacopo. La historiadora añade a todo ello el hecho de que Lázaro de Velasco, en la introducción de los Diez Libros de Vitrubio, adjudicara a su tío un papel importante en su formación como artista⁵⁷, no tanto de forma directa —Lázaro debió nacer entre 1520 y 1521, y sabemos que Francesco se encontraba en Roma en 1527—, sino mediante la contemplación de unas obras que habría ejecutado en España.

La presencia del joven Indaco en territorio ibérico es, por tanto, plausible. Desde el punto de vista estético, resulta innegable que las creaciones en las que se ha intuido su colaboración con Jacopo muestran rasgos en común con la tabla aretina de la *Anunciación*, aunque ésta manifiesta mayor blandura de formas, un dibujo más fluido, mejor dominio de la luz y, en general, una técnica más consolidada (algo lógico si tenemos en cuenta que la separan más de diez años de las obras españolas). Consideramos, no obstante, que estas similitudes no son lo suficientemente reveladoras al respecto; así, al igual que sostuvimos en el caso de las atribuciones a Jacopo, no descartamos que



4. *Anunciación*, Francesco TORNI.

las afinidades estilísticas puedan deberse, simplemente, a que se trate de artistas formados en el mismo contexto cultural (quizás algún otro pintor florentino que habría acompañado al mayor de los Torni en su viaje a España).

En cuanto a la falta de noticias de actividad de Francesco en los archivos italianos entre 1513 y 1527, o la alusión de Lázaro de Velasco al buen hacer de su tío —aspectos que vendrían a corroborar una estancia prolongada del italiano en nuestro país—, tampoco podemos considerar que constituyan pruebas decisivas. En el primer caso, porque, desgraciadamente, los fondos archivísticos italianos del siglo XVI se han visto considerablemente mermados por distintos avatares históricos, casi todos de signo bélico, por lo que ese tipo de lagunas documentales no son inusuales⁵⁸. Y, en segundo lugar, porque es probable que el magisterio de Francesco al que se refiere Lázaro se produjera en Italia, país al que el clérigo, dados sus orígenes y su formación humanística, seguramente habría viajado en alguna ocasión. De hecho, de las pala-

bras del traductor de Vitrubio podemos deducir que conoció bien a Francesco, con quien, muy posiblemente, estableció una relación que habría ido más allá del mero estudio de sus obras; teniendo en cuenta que el Indaco se habría marchado de España, como muy tarde, en 1527 —cuando Lázaro tenía, aproximadamente 7 años—, y que a partir de entonces residió de forma permanente en su país de origen, es más razonable pensar que los encuentros entre ambos parientes habrían tenido lugar en suelo italiano.

La otra pintura de Torni en la que se intuye la participación de Francesco es la única que se conserva de las ejecutadas en España, al margen del retablo de la Santa Cruz: la Virgen de la Antigua de la catedral de Sevilla, una de las pocas imágenes *quattrocentescas* que atesora la capital andaluza. Lázaro de Velasco cita este fresco entre las obras ibéricas de su padre; pese a que no especifica que su intervención fue de carácter restaurador, hoy sabemos que tan sólo son de su mano los ángeles que, a los lados de la Virgen, colocan una corona sobre su cabeza. Dichas figuras se adaptan, a nuestro juicio, al estilo arcaico de la pintura original, mostrando una rigidez e inexpresividad que poco tiene que ver con las características que apuntamos para las pinturas granadinas. La misma

opinión merece la obra para el investigador Chandler Post, que afirma que no puede extraerse ninguna conclusión satisfactoria del estilo pictórico del Indaco de esta imagen⁵⁹; Gómez-Moreno Martínez, por el contrario, cree que los ángeles «van muy bien con el estilo de Jacopo»⁶⁰. De cualquier forma, no cabe ninguna duda de que la restauración supuso todo un éxito, pues, en su *Guía de Granada*, Gómez-Moreno González indica que se enviaron pintores a la ciudad hispalense para que hicieran una copia exacta del fresco para la granadina iglesia de San José⁶¹.

Tras comprobar lo exiguo e incierto de la producción pictórica de Jacopo Tornì, es evidente que cualquier juicio sobre su estilo que no se ciña a las pocas obras documentadas conservadas resulta todavía precipitado. Su requerimiento para tareas ajenas a la pintura provocó, muy probablemente, que dejara a un lado la actividad artística propia de su juventud; no obstante, estamos seguros de que la lista de obras salidas de su paleta —que necesariamente ha de ser más rica que la que actualmente poseemos— se verá engrosada en futuras investigaciones. Hemos visto como los historiadores italianos, poco a poco, van sacando del anonimato el nombre del artista con nuevas atribuciones; ahora es el turno de los españoles: una vez reconocida su importancia como introductor de la estética renacentista en la escultura y arquitectura ibéricas, hemos de rescatar definitivamente al Indaco pintor, elevándolo así al lugar que se merece en la Historia del Arte.

NOTAS

1. VASARI, G. *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*. Madrid: Cátedra, 2004³, p. 444.
2. VASARI, G. *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori ed architetti. Con nuove anotazioni e commenti di Gaetano Milanesi*, v. 3. Firenze: G. C. Sansoni, 1878-1885, p. 679. Milanesi especificaba que la fuente documental empleada había sido un registro del Barrio de Santa Cruz de Florencia del año 1504; estudios posteriores han confirmado la existencia de dicho documento, que actualmente se conserva en el Archivo de Estado de Florencia, y en el que se informa que Jacopo di Lazzaro tiene 28 años, y Francesco di Lazzaro 12 (ver SRICCHIA SANTORO, F. «Del Franciabigio, dell'Indaco e di una vecchia questione. II». *Prospettiva*, 71 (1993), p. 32, nota 17).
3. COLNAGHI, D.E. *Dictionary of Florentine painters from the 13th to the 17th centuries*. London: Lane, 1928, p. 146.
4. El autor señala que desconoce el origen del seudónimo, aunque se cree que puede deberse a una preferencia por la utilización del color añil, cuyo nombre en italiano es “indaco”.
5. COLNAGHI, D.E. *Dictionary...*, p. 146.
6. Antonio di Stefano fue un pintor nacido en Florencia en 1467, en el seno de una familia dedicada a la fabricación de panes de oro, oficio que él también llegó a ejercer. Desarrolló toda su actividad profesional en su ciudad natal, donde murió en 1520.
7. FILIPPINI, C. «Il pittore-battiloro Antonio di Stefano, compagno di bottega dell'Indaco». En: AA.VV. *La Toscana al tempo di Lorenzo il Magnifico*. Pisa: Pacini, 1992, pp. 305-311.
8. GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, M. *Sobre el Renacimiento en Castilla*. Granada: Instituto Gómez-Moreno, 1991, p. 99.
9. GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, C. *Renacimiento y arquitectura religiosa en la antigua Diócesis de Cartagena (Reyno de Murcia, Gobernación de Orihuela y Sierra del Segura)*. Murcia: Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1987, p. 63.
10. VASARI, G. *Le vite...*, p. 682.

11. GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, M. *Sobre el Renacimiento...*, p. 98. A favor de la tesis del erudito granadino juega el hecho de que Vasari confundiera la fecha de muerte de Jacopo con la de su hermano pequeño.
12. El aretino, que concluye la biografía del pintor afirmando que murió en Roma a los 68 años, desconocía por completo el viaje que éste realizó a España.
13. VASARI, G. *Las vidas...*, p. 755.
14. MANCINELLI, F. «Il cantiere di Michelangelo per la volta della Cappella Sistina». En: AA.VV. *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, v. 2. Milano: Electa, 1987, p. 538.
15. BAROCCHI, P. y RISTORI, R. *Il carteggio di Michelangelo*, v. 1. Firenze: Sansoni, 1965, pp. 64-65.
16. MANCINELLI, F. «Il cantiere...», p. 539.
17. El texto introductorio es recogido íntegramente por SÁNCHEZ CANTÓN, F.J. *Fuentes literarias para la Historia del Arte español*. Madrid: C. Bermejo, 1934, v. 1. Velasco, a la par que trata sobre la llegada de su padre a España, escribe que Machuca vino «en este tiempo» de Italia, lo que ha motivado que algunos investigadores hayan formulado la hipótesis de un viaje en común de los dos artistas, que trabajarían juntos poco después en la Capilla Real de Granada.
Por otra parte, Gómez-Moreno advierte acerca de la existencia de un documento, ya señalado por Gestoso, en el que se afirma que en 1519 se pagaron a Miguel y el maestro Jacobo, florentinos, 20 ducados por venir de Granada a concertar las losas para el altar mayor de la catedral de Sevilla; de ser éste nuestro Jacopo, habría que adelantar la fecha de su llegada a España un año, aunque, como cree el propio erudito granadino, debe tratarse del cantero Jácome de Milán (ver GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ. *Sobre el Renacimiento...*, p. 103, nota 3).
18. SÁNCHEZ CANTÓN, F.J. *Fuentes literarias...*, v. 1, p. 207.
19. LÁZARO DAMAS, M.S. «La obra pictórica...», pp. 21, 23.
20. Conocemos este dato gracias a uno de los testigos que Lázaro de Velasco presenta en su expediente de limpieza de sangre: se trata del organista Francisco Vázquez, que afirma que los vio casar en la ciudad de la Alhambra; el mismo testigo especifica, además, que el matrimonio se fue a vivir a Jaén, y desde allí a Murcia (ver GÓMEZ-MORENO CALERA, J. M. «El licenciado Lázaro de Velasco, pintor de libros y arquitecto. Aproximación a su biografía y obra». *Boletín de Arte de Málaga*, 10 (1989), pp. 76-77). De ser exacta la información que nos facilita Francisco Vázquez, y estipulando la llegada de Torni a España en 1520, el matrimonio debió celebrarse a finales de 1520 o durante los primeros meses de 1521, cuando el artista aún se encontraba en Granada.
21. Se relacionan con el italiano dos conjuntos escultóricos, ambos pertenecientes a la giennense iglesia de la Magdalena: el grupo escultórico de la *Crucifixión* y el retablo del Corpus. Lázaro Damas coincide con la opinión de Sricchia Santoro —la primera investigadora en incluir la ejecución de la *Crucifixión* en el haber de Torni (SRICCHIA SANTORO, F. «Del Franciabigio...», p. 27)—, señalando a Pedro Machuca como posible autor de la traza, en lo que supondría una colaboración inédita en terreno escultórico entre los dos artistas (ver LÁZARO DAMAS, M. S. «La obra documentada...», p. 293).
22. GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, M. *Sobre el Renacimiento...*, p. 99.
23. *Ibidem*, documentos XXII y XXIV, pp. 135-137.
24. *Ibid.*, documento XXIII, p. 136. Del mismo año que el retablo de la Santa Cruz data una escritura de quitación, por la que el entallador Martín Bello se libera del encargo de hacer otro retablo para la Capilla, comisionado por el mercader Alonso de Toledo, que debían decorar con sus pinturas Jacopo Florentino y Juan Ramírez (*ibid.*, documento XXVI, p. 138); nada más se sabe del conjunto, cuya realización debió finalmente desestimarse.
25. GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, C. *Renacimiento...*, p. 61.
26. Fue el investigador Baquero Almansa el primero en confundirlos (BAQUERO ALMANSA, A. *Los profesores...*, pp. 45-46), y, aunque a partir de él muchos otros autores han cometido el mismo error, Manuel Gómez-Moreno Martínez dejó claro que no había probabilidades para identificar a Francesco l'Indaco con Francisco Florentín (GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ. *Sobre el Renacimiento...*, p. 98). Florentín llegó a España, procedente de Italia, a principios del siglo XVI, realizando diversos encargos en las provincias de Almería y Granada. En 1519 pasó a ser Maestro Mayor de la Catedral de Murcia, aunque siguió viajando de forma asidua a Granada hasta su muerte en 1522. En la ciudad andaluza labró la pila bautismal del Sagrario de la Catedral en 1520, y el antepecho y los balaustres del

altar mayor de la Capilla Real en 1521, coincidiendo allí con Jacopo Torni y Pedro Machuca (GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, C. *Renacimiento...*, p. 56).

No sabemos con exactitud si el hermano pequeño de Jacopo llegó a residir en España, como afirman algunos especialistas, pero existen pruebas documentales de su actividad como artista en suelo italiano muy posteriores a 1522, fecha en la que fallece Florentín, por lo que podemos descartar que, pese a la aparente coincidencia de los nombres, sean un mismo artífice. Profundizaremos acerca de la posible estancia de Francesco en España en el siguiente apartado.

27. GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, C. *Renacimiento...*, p. 65.

28. *Ibidem*, p. 65.

29. VILLELLA, M. «Jacopo Torni detto l'Indaco e la cappella funebre "a la Antigua" di Don Gil Rodríguez de Junterón nella cattedrale di Murcia». *Annali di architettura*, 10-11 (1998-1999), p. 101, nota 13.

30. VENTURI, A. *Storia dell'Arte italiana*. Milano: Hoepli, 1913, VII, 2, p. 617.

31. Pese a que resulte complicado individuar la paleta de Torni en estos frescos, lo cierto es que pueden establecerse conexiones entre algunos de los motivos decorativos de Pinturicchio y los relieves ornamentales empleados por el florentino en obras como el primer cuerpo de la torre de la catedral de Murcia, en consonancia con la fascinación por los grutescos, las figuras fantásticas y lo imaginario propia de los maestros romanos del último Renacimiento (GÓMEZ PIÑOL, E. «Jacobo Florentino y la obra de talla de la Sacristía de la catedral de Murcia». *Anales de la Universidad de Murcia*, 29 (1970-1971), p. 14).

A este respecto, coincidimos con el parecer de la investigadora Gutiérrez-Cortines, que afirma que dicha profusión de lo decorativo, que se ha interpretado como una consecuencia de la influencia del estilo plateresco —y por lo tanto como un proceso de “hispanización” de la obra de Torni-, no es más que el resultado de su formación italiana, en la que jugaron un importante papel este tipo de repertorios ornamentales (GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, C. *Renacimiento...*, p. 64).

Similar juicio ha merecido para buena parte de la crítica española la escultura más célebre del florentino, el *Santo Entierro*. Se ha resaltado la expresividad de los rostros de José de Arimatea y San Juan, conectándola con el patetismo que a principios del siglo XVI inundaba muchas de las composiciones hispanas, proclives a la acentuación de lo dramático. Sin embargo, al igual que hemos señalado a propósito del carácter decorativo de su arquitectura, creemos que hay que buscar el origen de dicha característica en el propio contexto cultural italiano; en este caso, es patente el influjo del grupo del Laocoonte, cuyo descubrimiento marcaría el devenir artístico del Renacimiento.

32. SRICCHIA SANTORO, F. «Del Franciabigio...», pp. 12-33.

33. Sricchia Santoro extiende la comparación a otras pinturas del italiano, como la intervención en la imagen de Nuestra Señora de la Antigua, de la catedral de Sevilla, llegando incluso a establecer paralelismos entre el citado conjunto y algunas de sus esculturas.

34. Aunque la tabla florentina manifiesta una mayor madurez artística -plasmada en un fondo paisajístico mejor desarrollado, la inclusión de un elemento arquitectónico que denota cierta destreza en la aplicación de las leyes de la perspectiva, y una distribución de las figuras más inteligente-, los personajes muestran una dureza parecida en la ejecución, con plegados acartonados y rostros de angulosos perfiles que nos llevan a pensar que la hipótesis de que se trate del mismo autor no es totalmente descartable.

35. No obstante, Fabio Benedettucci añade que ni Vasari ni los documentos referentes al traslado de la tabla homónima de Torni (LOPRESTI, L. «Sul tempo più probabile della “Madonna dei Pellegrini” a S. Agostino». *L'Arte*, 25 (1922), p. 176) indican que ésta derive de la creación miguelangelesca, un elemento que el aretino habría subrayado; además, sabemos que la tabla del Indaco pasó a formar parte de la colección del cardenal Scipione Borghese en 1606, mientras que las primeras noticias que tenemos de la copia de Buonarroti datan de 1855, cuando se pertenecía a los fondos del banco Monte di Pietà (BENEDETTUCCI, F. Ficha de la *Piedad*, del Maestro de la Madonna de Manchester. En: AA.VV. *Il giardino di San Marco. Maestri e compagni del giovane Michelangelo*. Firenze: Silvana, 1992).

36. ZERI, F. «Il maestro della Madonna di Manchester». *Paragone*, 43 (1953), pp. 15-26.

37. VENTURINI, L. «Un altro pittore fiorentino nell'Appartamento Borgia: il Maestro del Tondo Borghese». En: AA.VV. *Maestri e botteghe. Pittura a Firenze alla fine del Quattrocento*. Firenze: Silvana, 1992, pp. 283-288.

38. LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J.J. «Un crucificado en España: el Cristo de San Agustín de Granada». *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 84 (1997), p. 426; LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J.J. *Imágenes elocuentes: estudios sobre patrimonio escultórico*. Granada: Atrio, 2009, pp. 261-262.
39. Gómez-Moreno Martínez cree, sin embargo, que puede ser suya la talla de las puertas del baptisterio de Pistoia, fechado en 1513 (ver GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, M. *Sobre el Renacimiento...*, p. 99).
40. GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, C. *Renacimiento...*, p. 63.
41. GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, M. *Sobre el Renacimiento...*, p. 100.
42. CHUECA GOITIA, F. *Arquitectura del siglo XVI*. Colección Ars Hispaniae, v. 11. Madrid: Plus Ultra, 1953, p. 222.
43. CALVO CASTELLÓN, A. «Pinturas italianas y españolas». En: AA.VV. *El libro de la Capilla Real de Granada*. Granada: Cabildo de Capellanes Reales, 1994, p. 221.
44. El profesor Hernández Perera puso en relación esta pintura con el grupo de la Anunciación que corona la portada de la Sacristía de la Capilla Real, adjudicado por Lázaro de Velasco a su padre. En opinión del investigador, dichas obras pueden equipararse en cuanto al estudio de las actitudes, la composición de la escena y lo expresivo de los ropajes (HERNÁNDEZ PERERA, J. *Escultores florentinos en España*. Madrid: Instituto Diego Velázquez, 1957, p. 28); un parecer con el que no coincidimos, al resultar la escultura de una delicadeza y elegancia que no se aprecian en la obra de pincel.
45. Tampoco en esta composición se da a la estancia la importancia que cabría esperar de un arquitecto, un hecho que, en nuestra opinión, refuerza la teoría de que Torni no desarrolló ejercicio profesional alguno en dicho campo durante sus años de formación en Italia.
46. HERNÁNDEZ PERERA, J. *Escultores...*, p. 27.
47. SRICCHIA SANTORO, F. «Del Franciabigio...», p. 20.
48. Archivo del Instituto Gómez-Moreno, legajo V, nota nº 114.
49. ZERI, F. «Il maestro...», p. 26.
50. VASARI, G. *Le vite...*, v. 3, pp. 681-682.
51. Esta lista está compuesta por los encargos de los que se conserva documentación: la decoración al fresco de parte del claustro del convento de la Santissima Annunziata, en 1513, y de la Sala de los Reyes del Vaticano, en 1536; y la tasación de unas pinturas realizadas por Giovanni Pietro Condopulo, en 1558 (esta última publicada en BERTOLOTTI, A. «Autografi di artisti servati nell'archivio di Stato di Roma». *Giornale di Erudizione Artistica*, vol. IV, 5 (1875), pp. 130-140). Posterior a la edición de Milanesi es el hallazgo de las cartas de pago a Francesco, entre otros muchos artistas, por los trabajos en el Arco de San Marcos con motivo de la visita de Carlos V a Roma en 1536, que recogió Bartolomeo Podestà en: «Carlo V a Roma nell'anno 1536». *Archivio della Società Romana di Storia Patria*, 1 (1878), pp. 303-344.
- A estos trabajos hay que añadir una nueva comisión artística, desconocida hasta ahora, y de la que se conserva el escrito original en el *Archivio di Stato* de Roma: se trata de un informe de tasación que el menor de los Torni realiza, junto con Giuseppe da Caravaggio y Pietro Vivenci, de las pinturas llevadas a cabo por Pietro Venale en el Palacio Apostólico de Roma. El documento, que data, al igual que la tasación antes mencionada, de 1558, pertenece a la sección *Giustificazioni di Tesoreria*, que a su vez forma parte del apartado denominado *Camerale I*.
52. Todo ello habría provocado, como ya indicamos anteriormente, que sus huellas documentales se confundieran con las de Florentín, que también se encontraba trabajando en el recinto granadino.
53. SRICCHIA SANTORO, F. «Del Franciabigio...», pp. 17 y 28.
54. Encontramos un análisis pormenorizado de la tabla y los documentos referentes a ella en FRANKLIN, D. «Documenti per una pala d'altare di Francesco Indaco ad Arezzo». *Rivista d'arte*, 44 (1992), pp. 341-350.
55. Sricchia enlaza este fresco con el pago al que nos referíamos en el apartado biográfico (en la nota a pie de página número 22): «[...] è un intervento questo che viene ad intrecciarsi inestricabilmente con le segnalazioni del Gestoso e poi del Gómez Moreno circa i pagamenti da parte della cattedrale di Siviglia nel 1519, sia a un "Jacobo Florentin" che a un "Francisco Florentin"» (SRICCHIA SANTORO, F. «Del Franciabigio...», p. 29). Acudiendo al escrito del historiador granadino nos percatamos, sin embargo, de que los artistas que cita el documento son «maestre Miguel

e maestro jacobino, florentino» (GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, M. *Sobre el Renacimiento...*, p. 103, nota 3), por lo que creemos que la afirmación de la investigadora italiana ha debido ser fruto de una confusión.

56. SRICCHIA SANTORO, F. «Del Franciabigio...», pp. 27-30.

57. SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. *Fuentes literarias...*, v. 1, p. 204.

58. Si bien es cierto que los archivos históricos toscanos son los mejor conservados de Italia, con una riqueza de fondos mucho mayor al resto del país, no podemos excluir la posibilidad de que, al igual que había hecho Jacopo, Francesco se trasladara a Roma mucho antes de 1527, cuando se constata su presencia en la capital por primera vez. La devastadora entrada de las tropas de Carlos V en la Ciudad Eterna -el famoso Saco de Roma-, acontecida ese mismo año, supuso un grave revés para la documentación conservada hasta ese momento, pues los soldados arrasaron a su paso con los manuscritos y registros que encontraron, borrando de esa forma una importante parte de la memoria de la vida de la metrópoli a todos los niveles. Así pues, si el traslado a Roma de Francesco se produjo antes del Saco -algo que parece razonable-, sería fácil que se hubiera perdido toda traza de su actividad.

59. POST, C. *A History...*, v. 10, p. 273.

60. GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, M. *Sobre el Renacimiento...*, p. 101.

61. GÓMEZ-MORENO GONZÁLEZ, M. *Guía...*, p. 457.

