



## PROTOTIPOS ICONOGRÁFICOS AMERICANOS EN ITALIA, ENTRE MANIERISMO Y BARROCO

Antonio Palesati / Italia

Quisiera concentrar esta intervención en el valor que adquirió la expresión artística precolombina, y principalmente aquella mesoamericana, en Europa, luego de los descubrimientos de Colón, en el siglo siguiente y aún posteriormente.

La sensibilidad hacia tal percepción se desarrolló, sobre todo, luego de la llegada de artesanías de metal precioso, o considerado raro, y de varios códigos ilustrados de los mayas y de los aztecas.

En ellos es necesario distinguir entre las reproducciones ilustradas antes del viaje de Colón y los códigos sucesivos, como el *Mallabequiano* y el *Florentino*<sup>1</sup>.

Parte de las imágenes de estos últimos, debidamente traducidas con un sorprendente estratagema semántico, a un lenguaje manierista, sirvieron sobre todo para describir y denunciar escenas del martirio sufrido por los católicos, por obra de los luteranos y los calvinistas.

Obviamente no todos los temas tratados por los códigos americanos fueron útiles para descubrir esto, sino sólo la parte en que se ilustraban momentos de la vida cotidiana o escenas de sacrificios.

Según me resulta, nunca fueron utilizadas imágenes o escenas de las batallas o de los exterminios referidos a la conquista española, si bien esos episodios fueron narrados

e ilustrados en el llamado *Código Ríos*, que forma parte de las colecciones del Vaticano y en el *Código Florentino*, conservado en Florencia desde aproximadamente 1578, cuando fue enviado por Felipe II de España, como obsequio en ocasión de la boda de Francisco I Médici y Blanca Cappello<sup>2</sup>.

Las artesanías precolombinas, especialmente aquellas realizadas en oro y plata, pasaron enseguida a ser objeto de estudio de los artistas, que se inspiraron en ellas de distintas maneras: es notable el apunte, que ya dieron a conocer los profesores Mesa y Gisbert, dejado por Dürer en su *Diario*<sup>3</sup>.

Es necesario recordar también que, por ejemplo, las formas del demonio contrastado por S. Jorge, en el *S. Jorge y el dragón*, incluido entre los paneles pintados al óleo en el Sepulcro de la familia de Giorgio Vasari en Arezzo, fue representado con una forma de pavo y de serpiente por el pintor flamenco Juan Van Straet, o Stradano.

Parece tratarse de una especie de "quetzalcoatl", en todo caso de una réplica del Pavo ya fundido en bronce en aquellos mismos años por Jean de Boulogne, otro artista flamenco, originario de Douai<sup>4</sup>.

El mismo motivo del dios serpiente-pájaro resulta central en la decoración de una montura de gala ideada



Jan Van Straet, *S. Jorge y el dragón*, óleo sobre lienzo, Sepulcro Vasari, Abadía de Ss. Flora y Lucilla, Arezzo.

por Jacopo Ligozzi, en los inicios del 1600, para un miembro de la Casa de los Médicis<sup>5</sup>; mientras que se le atribuye un casquete con forma mesoamericana a un sacerdote hebreo en un diseño de Matteo de Pietro Gondi de Leccia, aún hoy conocido como Mateo Pérez de Alesio, quien ilustró la escena de *Cristo a la columna*.

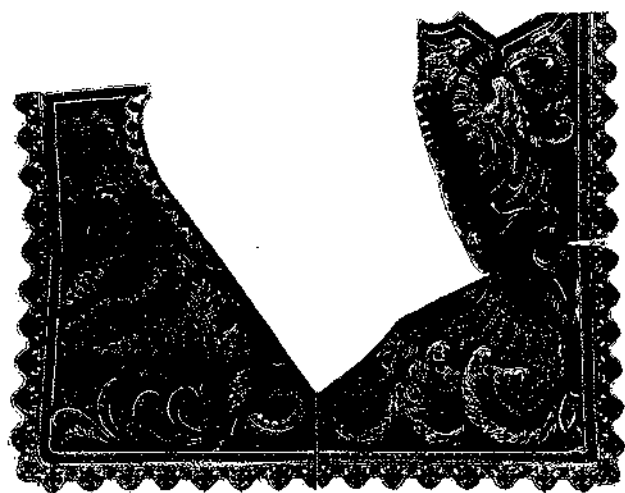
De este artista puede citarse además la imagen del sol, muy diseñado y estilizado, que hace de fondo al *Bautismo de Cristo* pintado por Mateo en Malta, grabado luego con buril por Pierre Pierret.

La sugestión más evidente que recibimos de las obras hechas por Matteo en el Perú es una drástica simplificación del diseño, con la cual el artista demostró la sensibilidad por el trazo esencial de los artistas locales, comenzando por Guamán Poma<sup>6</sup>.

Los rituales alquimistas y mágicos que eran en boga entonces en Europa habían empezado a mezclarse con

ciertos ritos de los indígenas americanos y asimilarse en algunos de sus procedimientos. En 1609, Celio Malespini, en una de sus *Dugento Novelle*, refiriéndose a una fiesta organizada en Florencia en 1577 por el duque Francisco y su amante veneciana Blanca, en el jardín de la casa de ella, describió las conjuras de un mago que apareció para asustar a los invitados, y ciertos procedimientos que aun hoy realizan los curanderos andinos en el territorio entre Perú y Bolivia: obligando a los presentes a sentarse alrededor de un círculo, este mago imponía silencio y lanzaba "agudísimos silbidos hacia los cuatro puntos cardinales<sup>7</sup>", llamando luego a los espíritus haciendo aparecer la voz desde abajo de la tierra mediante unas cañas.

Probablemente sólo se trató de una cita desde la *Historia del Almirante don Cristóbal Colón* por su hijo Fernando, donde se cuenta que los caciques de la isla española daban la voz a sus ídolos mediante tubos conec-



Jacopo Ligozzi. Estudio por una montura de gala, pluma y acuarela. Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampo, Florencia.

tados con un ángulo oscuro de la cabaña, desde donde hablaba una persona escondida, que había sido instruída por el cacique<sup>8</sup>.

Para las ya recordadas escenas de crueldad, el discurso es más complejo y más articulado, y entonces los recursos iconográficos de los mismos pueden seguirse con una cierta continuidad.

Cuando hablamos de imágenes que ilustran las atrocidades cumplidas por y sobre las poblaciones amerindias, no se puede dejar de mencionar las estampas de Theodor De Bry. Respecto a este imaginativo artista flamenco, podemos decir que la configuración de sus grabados, los arreglos, los objetos y los paisajes son aquellos europeos, o mejor dicho los del arte italiano del siglo XVI, y las actitudes de los personajes de algunas imágenes parecen salidas del taller de Rafael. Por ejemplo, en una escena de canibalismo de las poblaciones Tupinambas<sup>9</sup>, las dos figuras femeninas de espaldas, parecen tomadas prestadas o extraídas del penacho pintado al fresco, con *Cupido* y *las Gracias*, que enmarca el *Banquete de Boda* de la "Loggia

di Psiche", obra de Rafael y de sus colaboradores, que se encuentra en la Mansión de la Farnesina en Roma.

Las mismas figuras recuerdan además las actitudes de los dos invitados en el Noble banquete pintado por Giulio Romano en la Sala de Psique del Palacio Té en Mántua.

Tal vez habría que buscar las profundas motivaciones, de acuerdo a la rigidez cultural posterior al Concilio de Trento, a causa de las cuales la imagen del banquete de los dioses clásicos se transforma en aquella de salvajes antropófagos.

Theodor De Bry delineaba hechos y personas con instrumentos de su propia formación cultural e icónica. Pero mientras él trabajaba, el artista toscano Nicolò Circignani, llamado el Pomarancio, estaba pintando al fresco en Roma, en los dos colegios jesuitas de S. Stefano Redondo y de S. Tommaso de Canterbury, donde se instruían los misioneros del Orden que partían para Alemania e Inglaterra. Mientras se les brindaban enseñanzas teológicas y doctrinarias, se les trataba también de inculcar como "familiar" la idea de la muerte eventual pero no así remota, y la idea del martirio entre tormentos atroces<sup>10</sup>.

A este fin fueron realizadas por Circignani, horrosas escenas de tortura de santos y protomártires. Estas obras se pueden observar aún hoy en las paredes circulares de la iglesia de S. Stefano Redondo, mientras que el ciclo



Theodor de Bry. *Los Tupinambas*, grabado al buril, de *Americae Recteclio*.





Rafael y Colaboradores  
(Giulio Romano), *Cupido y las Gracias*,  
pintura al fresco, Farnesina, Roma.

de S. Tommaso de Canterbury fue destruído y solamente quedaron copias tardías *in situ*, pintadas al fresco en el siglo XVIII, así como del otro complejo de S. Stefano, una versión contemporánea de los primeros frescos, grabada por Giovan Battista de Cavalieri<sup>11</sup>.

En las escenas pintadas y en los grabados fielmente extraídos de éstas, se denota una clara continuación iconográfica y un recuerdo de las imágenes de los citados códigos *Florentino* y *Mallabequiano* y por lo menos en la pintura al fresco del *Martirio de S. Vitale*, en la iglesia de S. Stefano, el artista le atribuye a uno de los personajes un gorro típico de los indígenas americanos.

Se puede confrontar el *Martirio de S. Dionisio* con la escena en el folio 6v del libro V del código *Florentino* [C. F.] y el *Palacio quemando*, pintado en el mismo fresco, con aquello dibujado en la hoja 70 del código *Mallabequiano* [C. M.].

Así mismo se pueden confrontar: el *Martirio de S. Clemente* con el dibujo del *Hombre que precipita*, en el folio 13v del libro IV del C. F.; el *Martirio de S. Enrique*

con el folio 89v del libro II del C. F.; el *Martirio de Juan Fischero* y aquello de S. Pedro Obispo con el folio 110v del Apéndice del libro II del C. F.: el *Martirio de los Ss. Juan, Pablo y Bibiena* con el folio 30v del libro IV [C. F.]; el *Martirio de S. Edmundo Campiano*, de S. Cecilia y de S. Juan Evangelista con las hojas 70 y 73 del C. F., la hoja 54v del código Ríos [C. R.] y las hojas 34, 39, 75 del código Tro-cortesiano [C. T.] y el folio 25r del libro IV de C. F.

Se parangonan también los *Martirios de Cartujanos, Jesuitas y sacerdotes* con el folio 110v del libro II y las hojas 25r y 30v del libro IV del código *Florentino*, las hojas 70, 73 del *Mallabequiano*, la hoja 54v del código Ríos y la 75, 1 del *Tro-cortesiano*; el *Martirio de S. Erasmo* con el folio 19v del *Florentino*.; el *Martirio de S. Felícita y los siete Hermanos* con el folio 158v del libro II del mismo código.

Las acciones del código *Florentino* vienen registradas por Pomarancio conservando de las imágenes americanas, en aquellas representaciones atroces, la falta de participación emotiva y de expresión en las caras, ya sea de las

víctimas como de los verdugos, y el contexto diseñativo a través de un esquema prospectico muy simple o casi rudimentario, y en *plein air*, así como en las ambientaciones de los prototipos americanos. En esto, las obras de Pomarancio se diferencian meramente de aquellas de De Bry.

Justamente el alejamiento contextual, que luego será uno de los elementos sobre los cuales insistirá la sensibilidad y la estética del barroco, es el punto fuerte de los frescos con los cuales Pomarancio debía inducir y provocar, en los espectadores, un acercamiento y la familiaridad con aquello que luego será definido, en el siglo XX, como el concepto de *perturbador*: el *Unheimlich* freudiano.

Diversamente podía generarse terror, arrepentimiento y un hipotético acto de abjuración, en los aspirantes mártires, en el momento de la prueba extrema. Cosa que quien había encargado e ideado los frescos romanos consideraba el principal daño que se debía evitar.

En algunas escenas grabadas por De Bry, la exhibición de partes de miembros humanos, expuestas bien ordenadas, o dispuestas sobre patillas a cocinar en hogueras, tendrá un muy peculiar desarrollo, que luego llevará el arte hasta el círculo de los señores de impecables cuellos blancos de la *Lección de anatomía del doctor Nicolaes Tulp*, pintada por Rembrandt en 1632.

Mientras tanto vale recordar que *La tienda del carnicero* del boloñés Annibale Carracci (1583-1585) y las *Carnicerías* alegóricas de su conciudadano Bartolomeo Passerotti, de pocos años más tarde, con sus vendedores sonrientes y guiñantes, no hubieran sido concebibles antes de las obras de Pomarancio y antes del descubrimiento de los prototipos americanos.

De estos proceden igualmente los bodegones de pintores flamencos como Pieter Aersten, finamente simbólicos y por ello moralmente aceptables, tal como las matanzas de indios en tiempos de la conquista en nombre de la evangelización.

Toda la producción de este género confluye al final, abandonando cualquier trazo de presencia humana, en los trágicos despojos del *Buey matado* de Rembrandt (1655): el pintor holandés debió conocer las obras de De Bry y de Cavalieri, y sin duda conoció y apreció el codiciado y controvertido grabado con buril, luego de un dibujo de Mateo de Alesio, del *Martirio de S. Estéban*, tema iconográfico contemplado también en las pinturas al fresco de Pomarancio, y por entonces ya representado al óleo por este pintor, en colaboración con Mateo mismo, en una pala de altar, en el pueblo italiano de Città de Castello.

En aquel último grabado del *Martirio* se inspiró, en efecto, Rembrandt en 1625 para realizar un lienzo sobre

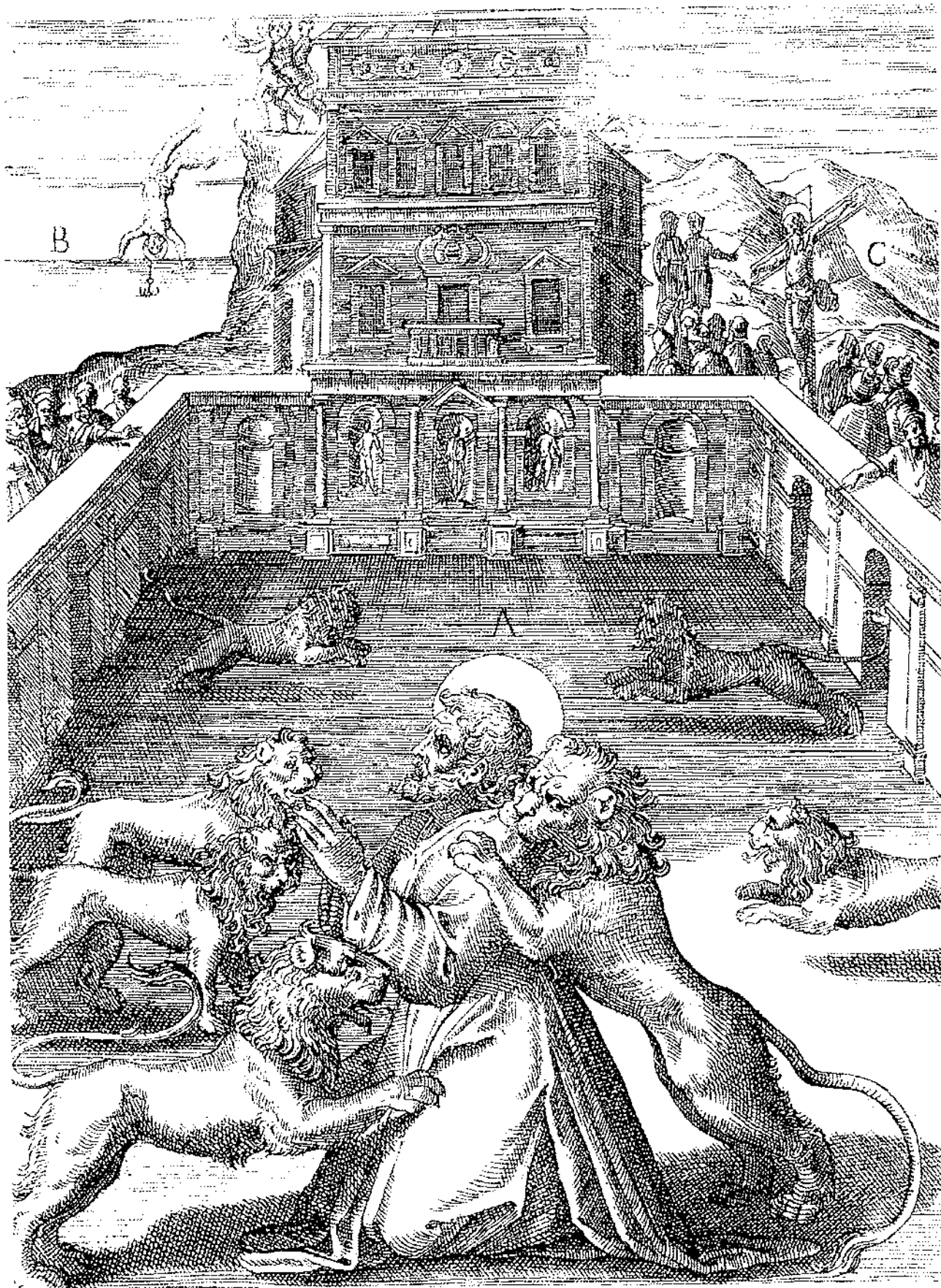


Niccolò Pomarancio. *Martirio de S. Dionisia*, pintura al fresco, iglesia de S. Stefano Redento, Roma.



Anónimo. *Hombre sin cabeza*, Código Florentino por Bernardino de Sagaiún, Biblioteca Mediceo Laurentiana, Florencia.





Niccolò Pomarancio, *Martirio de S. Clemente*, pintura al fresco, Iglesia de S. Stefano Redondo, Roma.

el mismo tema, que hoy se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Lyon.

El sentido de compromiso emotivo que provocan sobre el espectador los frescos de Nicolò Pomarancio fue reconocido por Miguel Angel Merisi de Caravaggio, quien apreció la alta dramática de las obras y recordó la versión en estampa de éstas cuando, en su *Entierro de S. Lucía*, de 1608, reprodujo la pareja de trabajadores con pala que ya habían aparecido en la escena del *Martirio de S. Vitale* en S. Stefano Redondo<sup>12</sup>. Escena que a su vez parece haber traído inspiración en la hoja 56v del código Ríos y en el folio 25r del libro IV del código Florentino.

En aquella época Caravaggio ya se había referido a la obra de igual sujeto, grabada por Pierre Pierrtet, luego de un dibujo de Matteo De Leccia, para la composición de su primera variante de la *Conversión de S. Pablo*, y ya había tomado la figura del esbirro, insertada en primer plano en el *Martirio de S. Mateo*, desde un personaje central pintado al fresco por Antonio Circignani de Pomarancio, hijo de Nicolò, en un luneto de la iglesia de Jesús, en Roma.

Las radiografías hechas en el lienzo del *Martirio de S. Mateo* durante las últimas restauraciones revelaron, entre los personajes pintados anteriormente en la obra y luego borrados, un esbirro, ubicado en el centro del dibujo, seguramente tomado de la imagen de Perseo que Jan Staff (artista flamenco de formación vasariana) algunos años antes había pintado en la fachada del palacio florentino Mellini Fossi.

El reconocimiento como el palacio mejor decorado de la ciudad, que tuvo este edificio en el momento de la inauguración de su fachada, muestra también aquí que Caravaggio fue sensible a las novedades y se confrontaba con gusto con los mejores y más eficaces modelos contemporáneos, como había sucedido con las obras de los Pomarancios, denotando el interés del maestro lombardo por los manieristas presentes en Toscana, en una precisa continuidad iconográfica entre el uno y los otros<sup>13</sup>.

Más el encanto del mundo americano influyó sobre Miguel Angel de Caravaggio, no sólo en forma indirecta, a través de cuanto hasta ese momento había podido percibir del arte del siglo XVI, sino también de manera inmediata, personal y doméstica.

Sabemos que el pintor fue un gran apasionado del juego de la *Pallacorda*, o sea de la pelota, practicado con raquetas especiales, como el actual tenis.

Si bien sabemos que los juegos con pelota ya existían, según diversos casos e independientemente de la historia de los varios continentes, en Italia, las formas y las reglas



Anónimo. *Hombre que precipita*, Código Florentino por Bernardino de Sagahún. Biblioteca Mediceo Laurenziana, Florencia.



Nicolò Pomarancio. *Martirio de S. Vitale*, pintura al fresco. Iglesia de S. Stefano Redondo, Roma.



Anónimo. *Escena de incineración*, dibujo, Código Ríos, Biblioteca Vaticana, Roma.

fueron estudiadas y codificadas por primera vez en 1566, por obra de Antonio Scaino<sup>14</sup>. Scaino tuvo máxima consideración por las versiones tradicionales del juego entre las poblaciones mesoamericanas, y por los presupuestos y significados del mismo como alegoría “cósmica” y juego de los dioses, según las teorías expuestas en el *Popol Vuh* de los mayas y las formas practicadas por los aztecas<sup>15</sup>.

Podemos verificar entonces la analogía que existe entre los diseños de los campos de juego, insertados en el texto de Scaino, y las relaciones dimensionales de aquellos reproducidos en el interno del código azteca *Mallabequiano*<sup>16</sup>.

También en Europa, y antes del descubrimiento de Colón, este tema había sido tratado en el *Gioco della palla* de Nicola Cusano, quien le había dado connotaciones cristológicas<sup>17</sup>.

Caravaggio seguramente fue sugestionado por las implicancias filosóficas del juego como lucha entre el bien

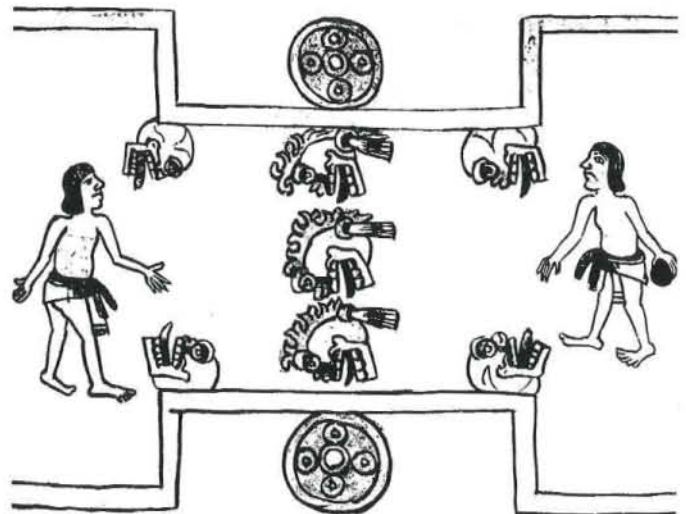
y el mal, entre lo verdadero y lo falso, entre la luz y la sombra: un contraste que también el arte expresaba en ese momento histórico y que habría señido fuertemente los caracteres del barroco<sup>18</sup>.

No nos olvidemos además que justamente una pelea surgida como consecuencia de protesta durante un partido fue la causa de cambios biográficos irrevocables para el pintor, que luego de haber escapado de Roma perseguido por la justicia del Papa, no puso más un pie en la ciudad.

Precisamente los momentos del juego de la Pallacorda parecen caracterizar la pose del esbirro que hiere el santo en el *Martirio de S. Mateo* apenas citado: símil a un jugador armado con su raqueta que tira la pelota con fuerza y rapidez.

Otra imagen de Caravaggio, útil para esta tesis puede considerarse aquella del verdugo en la gran obra maestra de la *Degollación de S. Juan Bautista*, en Malta. El gesto del hombre recuerda el que aún hoy realizan los jugadores de tenis al recoger la pelota que termina en el campo, poniendo la otra mano detrás de sí para no tocar el terreno con la raqueta.

También aquí es necesario considerar que en la formación iconográfica e idealizadora de Merisi tuvo igualmente que existir un recuerdo de la actitud, muy parecida, de otro verdugo pintado por el campeón de la Maniera, Francesco Salviati, en el fresco del mismo tema, realizado en Roma en el Oratorio de S. *Juan degollado*.



Anónimo. *Juego de la pelota*, dibujo, Código Mallabequiano, Biblioteca Nacional Central, Florencia.



## NOTAS

- 1 Ambos códigos se conservan en Florencia, respectivamente en la Biblioteca Nacional Central y en la Biblioteca Mediceo-Laurenziana. Los otros códigos a los cuales nos referimos, consultados en las relativas reproducciones tipográficas, son aquellos indicados con los siguientes nombres: Borgia, Cospi, Ríos, Tro-cortesiano, Vaticano, Vindobonense.
- 2 Cfr. *Il Manoscritto Messicano-Vaticano 3738 denominato codice Ríos*, riprodotto in fotocromografia per incarico di sua eccellenza il duca di Loubat per ordine della Biblioteca Vaticana, Roma, Stabilimento Dovesi, Tipografia Vaticana, 1900.
- 3 J. DE MESA-I. GISBERT, El pintor Mateo Pérez de Alesio en "Cuadernos de Arte y Arqueología", 1972, n. 2, p. 106.
- 4 Cfr. Lepri, Vasari, *Luci e ombre* en N. Lepri-A. Palesati, *Fuori dalla Corte, Documenti per la biografia vasariana*, Arezzo, Provincia di Arezzo-Le Balze, 2003, pp. 9-38, pp. 35-36. Luego del diseño del mismo Jan Van Straet, Sadeler representará en un grabado las formas de un dodo.
- 5 Cfr. Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, Florencia, nn. 6938 A e 6939 A. Los diseños fueron atribuidos a Ligozzi por Alessandro Cecchi quien hace referencia al torneo "desarrollado en Santa Croce durante el carnaval de 1616, en el que tuvieron parte Cosimo II Médicis y su hermano Don Lorenzo". Cfr. *Cinco siglos de diseño venonés*, encargado por S. Marinelli, Firenze, Olschki, 2000, pp. 80-82. Cfr. D. Heikamp, *I Medici e il Nuovo Mondo*, en "L'Occi", 1966, pp. 16-28. Cosimo II y Don Lorenzo eran hijos de Ferdinando I, quien había demostrado un vivo interés por las colonias americanas e intentado tomar posesión de la costa brasileña del Espíritu Santo. Con la complicidad de corsarios ingleses, el duque logró llevar parridas de metal precioso desde el Perú a Toscana. Cfr. A. Palesati-N. Lepri, *Matteo da Leccia, manierista toscano dall'Europa al Perú*, Pomarance, Edizioni de "La Comunità", 1999, p. 28.  
Ligozzi realizó para los Médicis varios estudios y diseños de la flora y de la fauna americanas.
- 6 Cfr. Palesati-Lepri, *Matteo da Leccia*, cit., pp. 126-128 sgg.
- 7 Cfr. *Dugento novelle del Signor Celio Malespini, nelle quali si raccontano diversi avvenimenti così lieti, come mesti e stravaganti*, Venezia, Al Segno d'Italia, 1609, f. 83v., citado en N. Lepri, La "Festa Labirintica" degli Orti Oricellari (1578), en "Medioevo e Rinascimento, annuario del Dipartimento di Studi sul Medioevo e il Rinascimento dell'Università di Firenze", XIII, 2002, 5, pp. 333-377, p. 345.
- 8 Cfr. Lepri, La "Festa Labirintica", cit., p. 342; véase también R. Pané, Relaciones sobre la antigüedad de los indios, edición de A. Morino, Palermo, Sellerio, 1992, p. 75.
- 9 Cfr. Theodor De Bry, *Americae Rectio*, Frankfurt, [Theodor de Bry], 1590-1618, III, 1592. La producción de grabados por parte del artista flamenco fue recogida en los numerosos volúmenes de la obra y continuada por sus sucesores luego de su muerte, entre 1590 y 1618.  
Véase también B. Bucher, *Icon and Conquest. A structural Analysis of Illustrations of De Bry's Great Voyages*, Chicago, University of Chicago Press, 1981, passim.
- 10 Respecto a este pintor y a las referencias bibliográficas relativa a su obra, cfr. A. Palesati-N. Lepri, *Sobre la Inmaculada Concepción de Nicolò Circignani*, en "La Comunità di Pomarance", 1996, n. 2; ídem, *Le opere del Pomarancio a Città di Castello*, ibid., 1996, n. 4; ídem, *Tra Salvati e Vasari: esperienze toscanoromane in un libro di disegni a Pomarance*, ibid., 1997, n. 2.
- 11 Cfr. *Ecclesiae militantis triumphus sive Deo amabilium martyrum gloriosa pro Christi fide certamina prout opera r. Pp. Soc. lesu impense P. R. Gregorii Pp. XIII in ecclesia S. Stephani Rotandi Nicolai Circignani pictoris manu usuntur depicta*, Roma, Paprista De Cavalieris Aeneis typis, 1633 [1583]; *Ecclesiae Anglicanae trophaeum sive martyrum qui pro Christo catholicae fidei veritate asserendo, antiquo recentiorum persecutionum tempore, mortem in Anglia subierunt passiones Romae, in Collogio Angelico per Nicolaum Circignanum depictae, per lo Bap de Cavalieris Aeneis typis representatae*, Roma, Ex Officina Bartholomaei Grassi, 1584. Estos últimos grabados fueron también insertados en el texto de la obra anónima *Theatre de cruautés des Heretiques de nostre temps*. Traduit du latin en françois, en Anvers, chez Adrien Hubert, 1588. Cfr. también *Giovanni Battista Cavaliere: un incisore trentino nella Roma dei Papi del Cinquecento*, a cura di P. Pizzamano-R. Adami, Rovereto, Nicolodi, 2001, passim.
- 12 Pomarancio muestra aquí de conocer también un personaje secundario pintado en la *Batalla de Ostia*, en una de las salas del Vaticano, por Rafael y sus colaboradores.
- 13 Directamente referida a Giorgio Vasari puede ser, por ejemplo, la cita que Caravaggio hace de la actitud de un Apolo que Vasari había pintado en el arnesonado del dormitorio de su casa aretina. Caravaggio repropone la misma figura adaptándola a un personaje ubicado en el centro de la *Llamada de Levi de Alfeo*. De esta enorme y famosísima tela, el Rotgrén reconocía un antecedente en un fresco atribuido por el historiador a Giuseppe Agellio, alumno de Cristoforo Roncalli, pintor también este originario del pueblo de Pomarance. Justamente el Roncalli pudo entonces transmitir diseños de la figura pintada por Vasari, obtenidos gracias a la familiaridad de sus parientes aretinos con Pietro Vasari, hermano de Giorgio. Cfr. Lepri, *Vasari, Luci e ombre*, cit., p. 20; Palesati-Lepri, *Matteo da Leccia*, cit., p. 203. En más de una ocasión Matteo debió utilizar los diseños de Vasari para sus obras: por ej. para los frescos de S. Caterina della Rota, en Roma.
- 14 Cfr. A. Scaino, *Trattato del gioco della palla*, por G. Nonni, Urbino, Quattro veneti, 2000 [1566], p. X: "Muy antiguo y no debidamente documentado es el origen, en sus varias e innumerables formas, del juego de la pelota, tanto que se agranda entre los estudiosos la hipótesis de un nacimiento poligenérico [...]. Entre la actividad lúdica mayormente practicada [por los Mayas] debe mencionarse el juego de la pelota, que revestía las valencias rituales. Mediante este juego el hombre recreaba la lucha entre entidades contrapuestas (el sol y la luna, el día y la noche) y auguraba su continuidad".
- 15 Cfr. *La Bibbia Maya, il Popol Vuh: historia cultural de un pueblo*, por R. Girard, Milano, Jaca Book, 1976, pp. 242-243; cfr. también S. Jacomuzzi, *Giù sport*, Torino, U.T.E.T., 3 voll., II, p. 189. "Los antiguos soberanos mexicanos debían observar en el cielo a media noche las constelaciones de la Orsa Mayor, que era llamada con el nombre de 'Hemisferio de las estrellas'; tal vez justamente en aquel hemisferio celeste se desarrollaba el juego de la pelota entre los dioses de la luz y los dioses de la oscuridad, según lo testimonia un antiguo código del zodiaco".
- 16 Se confronta más fácilmente la reproducción gráfica: *Codex Magliabechianus*, de F. Anders, Graz, Akademische Druck, 1970, h. 80. Véase también el diseño en la h. 7 del código Vindobonense.
- 17 "Digo que este juego expresa el movimiento de nuestra alma que va desde su reino de la vida en la cual es la calma y la felicidad eterna. En el centro de este reino se encuentra, como monarca, Jesús Cristo, nuestro rey, que nos ha dado la vida. Siendo igual a nosotros, mueve la esfera de la persona en modo de posarla en el centro de la vida. Como él nos ha dejado su ejemplo, hacemos lo que él hizo": Nicola Cusano, *Il gioco della palla*, introducción, traducción y notas a cargo de G. Federici Vescovini, Roma, Città Nuova, 2001, p. 83.
- 18 Eran temas de tormento interior para los artistas ya un siglo antes. Véase por lo menos, sobre este eterno contraste, el estudio de Miguel Angel Buonarroti en un manuscrito que se encuentra en el British Museum de Londres.