

La vida de Pío II en los frescos de la Biblioteca Piccolomini de Siena

Carmen SIURANA RIVAS

University of Aspen
Departamento de Historia Moderna
carmen.siurana@uoa.com

Resumen:

Las representaciones idealizadas y propagandísticas adquirieron gran protagonismo dentro del conjunto total de la sociedad postmedieval. Las pinturas realizadas en este sentido fueron muy apreciadas por las clases altas humanistas, cuyas fuentes nos aportan hoy una información muy interesante para entender la vida y la obra de muy ilustres figuras como la del Papa Pío II. A lo largo de este artículo se tratará de analizar los frescos de la Biblioteca Piccolomini, del pintor italiano Pinturicchio, con la intención de desentrañar las características propias del contexto histórico de su legado artístico y profundizar en los principales temas de su gran obra en la *Libreria Piccolomini*. Aprovechando las circunstancias que se nos brindan, me dispongo, pues, a presentar una visión analítica de la propaganda papal de Pío II en el marco de la antigua República de Siena.

Palabras clave: Pío II, Pinturicchio, frescos, República de Siena, iconografía, propaganda.

Abstract:

The idealized and propagandistic representations acquired a great prominence within the total set of post-medieval society. The paintings made in this sense were highly appreciated by the humanist upper classes, whose sources today provide us with very interesting information to understand the life and work of very illustrious figures such as that of Pope Pius II. Throughout this article we will try to analyze the frescoes in the *Liberia Piccolomini*, by the Italian painter Pinturicchio, with the intention of unraveling the characteristics of the historical context of his artistic legacy and delving into the main themes of his great work in the Library Piccolomini. Taking advantage of the circumstances presented, I am prepared to present an analytical vision of papal propaganda of Pius II in the ancient Republic of Siena.

Key words: Pius II, Pinturicchio, frescoes, Republic of Siena, iconography, propaganda.

1. Sobre Pío II. *Vida y obra del ilustre Papa sienés*

Nacido en la ciudad toscana de Corsignano (actual Pienza) en 1405, Eneas Silvio Piccolomini fue CCX papa de la Iglesia católica bajo el nombre de Pío II¹. Sus orígenes son egregios y se enmarcan dentro de una rica estirpe de nobles que le proporcionaron una educación sólida y avanzada en materia humanista. A la edad de dieciocho años, el futuro papa cursó estudios de derecho en Siena (*Studio Generale* de Siena), donde alternaba su formación jurídica con la lectura enfática de los clásicos grecorromanos. Su inclinación por el estudio de los antiguos se dejó sentir intensamente a lo largo de sus años de vida: a través de la crítica y las reflexiones sobre la libertad, entró pronto en los enigmas del pensamiento renacentista temprano. En estos contextos, se entregó a los placeres de la escritura durante su estancia en la capital sienesa: ahí tuvo sus primeros contactos con la producción científica (*Cosmographia*), la crónica histórica (*Historia rerum Federici III imperatoris*, *Historia Gothorum*, *Historia Bohemica*) y la poesía de corte amoroso (*Cinthia* o *Egloga*), la mayoría de las cuales desaparecieron tras ser nombrado papa en 1458. Es también atribuible a su obra el escrito titulado *Historia de dos amantes*, una novela epistolar con tintes eróticos de gran éxito editorial y con más de 35 ediciones que narra la historia de dos amantes Lucrecia y Euríalo, de la que también se retractó con las siguientes palabras: «no deis más importancia al laico que al pontífice: rechazad a Eneas y acoged a Pío»².

En sus círculos humanistas pronto se cruzaron ilustres personalidades como el humanista Francesco Filelfo, Tomaso Parentucelli (futuro papa Niccolò V), o el renombrado maestro Poggio Bracciolini. Su aprendizaje era cada vez más evidente y su talento se destacaba entre las altas esferas de la sociedad humanista europea. Lo cierto es que Piccolomini no abrazó la religión hasta la edad de 40 años; hasta entonces su vida había girado en torno a su formación como latinista y escritor. El propio san bernardino de Siena, predicador franciscano, le aconsejó que se mantuviera alejado de la Iglesia, aunque Piccolomini se decantó por formar parte de ésta adoptando un perfil bajo al servicio de prelados. Nieves Algaba (2018)³ defiende que su carrera eclesiástica inició de manera fortuita «cuando, casi por casualidad, el obispo de Fermo, Domenico Capranica, pasó por Siena para dirigirse al Concilio de Basilea [1431-1445] que había convocado Martín V antes de su fallecimiento [...] y pensó que podrían serle útiles los servicios de Piccolomini como secretario» (Algaba, 2018: 16). A partir de estos momentos, Eneas Silvio Piccolomini prestó

¹ «Parece importante subrayar que la elección del nombre se debió no solo a su significado como *piadoso*, sino que también fue un modo de rendir tributo a un cada vez más admirado Virgilio por su *pius Aeneas*» (Algaba, 2018: 15).

² PICCOLOMINI, E. S. *Cinthia. Historia de dos amantes*, p. 96.

³ PICCOLOMINI, E. S. 2018. *Tratado de la miseria de los cortesanos*. Traducción de Diego López de Cortegana; edición crítica, introducción y notas de Nieves Algaba.

servicio a obispos y agentes que vieron en él un gran potencial como negociador, orador y panfletista. Así pues, ejerció de secretario para el duque Amadeo VIII de Saboya (el antipapa Félix V), Federico III de Habsburgo, por el que fue coronado poeta en 1442 (tal y como tendremos ocasión de comprobar a través de los frescos). De este modo, Piccolomini trabajó para nobles, duques y aristócratas europeos que en un momento u otro de su trayectoria optaron por utilizar el intelecto y la habilidad del futuro papa en su favor. Ya durante su pontificado, Eneas Silvio «escribe unos *Commentarii de gestis Basiliensis Concilii* en los que expone su absoluta defensa del conciliarismo que serán después objeto de una lógica retractación formal. En efecto, ya en la cronología de su pontificado, Piccolomini sentirá la necesidad de renegar de un pasado poco edificante tanto por sus *veleidades* literarias, como por su adhesión a una causa que limitaba la autoridad papal en favor de un mayor poder de decisión del colegio cardenalicio» (Algaba, 2018: 19).

Sus años como pontífice transcurrieron convulsos: se trataba de una época compleja plagada de pugnas religiosas y enfrentamientos políticos no ajenos tampoco a las constantes amenazas turcas. Según Erkens (1997)⁴, Eneas Silvio Piccolomini y su época se vieron precisamente confrontados no sólo por la amenaza turca que culminó con la conquista de Constantinopla en 1453, sino con la expansión de la influencia turca sobre Europa. Ante esta situación, la misión de Piccolomini como máximo responsable del catolicismo fue clara: consolidar las raíces de la Iglesia y conciliar los estados italianos, y para ello no dudó en adoptar un temperamento firme que le asegurara la defensa de la soberanía de la autoridad papal sobre la de los concilios. Después de intensas negociaciones, el papa consiguió que el rey de Hungría Matías Corvino y una flota veneciana avanzaran hacia el Sur para contener a los turcos. Pero la repentina muerte del papa por fuertes fiebres en 1464 provocó el desvanecimiento de estas empresas contra los otomanos.

2. La Biblioteca Piccolomini. *El tesoro de la Catedral de Siena*

En la rica historia del mecenazgo italiano, en los siglos del esplendor renacentista, el papa Pío III —sobrino y sucesor de Pío II— alumbró la celeberrima Biblioteca Piccolomini en 1492. El gran proyecto de Pío se alzó sobre el ala izquierda de la catedral de Siena, dedicada a Nuestra Señora de la Asunción de Siena. El objetivo principal del nuevo papa —de nombre Francesco Todeschini Piccolomini— fue la creación de un lugar destacado para albergar la colección de libros de su predecesor, y para ello se contó con la intervención de algunos de los más reconocidos pintores del *quattrocento* y del *cinquecento*, como Pinturicchio, Aspertini o el propio Rafael Sanzio. Las pinturas encargadas debían exaltar la vida y la obra

⁴ ERKENS, F. R. 1997. *Europa und die osmanische Expansion im ausgehenden Mittelalter*. Berlín, duncker & Humblot, 7-8.

del anterior papa bajo un tono marcadamente triunfal y encomiable que lo elevaba a la condición de héroe humanista. Cabe, sin duda, suscribir las palabras de sus contemporáneos cuando señalan la imposibilidad de describir en pocas líneas la labor diplomática del papa en los concilios o en su extensa obra literaria poética y científica, o incluso en su actividad como gran mecenas de las artes. Por todas estas y otras razones, la idea de erigir una obra pictórica de tal magnitud, y de forma póstuma, pareció ser la opción más eficaz para sus sucesores. El deseo de Pío III por mostrar la extraordinaria vida de Eneas Silvio obedecía a una intensa campaña de legitimación de su legado cultural y religioso. El verdadero valor de la obra no residía tanto en la calidad o el precio de las pinturas, ni en las obras materiales del antiguo papa, sino en el amplio poder de la imagen para acortar la distancia entre el antiguo y el nuevo papa. Con estas palabras, queda patente el sentido simbólico del programa iconográfico, cuyo fin era proyectar una visión ensalzada del representado, tanto que casi había alcanzado valor de presencia física.

Las paredes de la Biblioteca están divididas en diez escenas que explican y representan con excelso detalle los pasajes más señalados de la vida Papa Pío II: su trabajo para el emperador, sus logros dentro de la Iglesia, su tiempo como embajador en las cortes europeas y otras escenas clave de su trayectoria, como el momento en que se inclinó ante el Emperador recién entronizado y luego ante el Papa Eugenio IV enfermo, y su coronación como cardenal y luego papa. «Sin embargo, a pesar de su extensa fama, esta monumental obra figurativa todavía plantea a los estudiosos que abordan un problema relativo controvertido a su iconografía porque la articulación del espacio arquitectónico y la decoración al fresco de las paredes resulta sustancialmente en contraste con el destino de la sala de la biblioteca» (Ranfagni, 2012: 2)⁵. Del amplio campo de las artes, la arquitectura y la pintura son sin duda las que más acapararon los esfuerzos y atenciones de los artistas involucrados. El resultado fue una cámara de planta rectangular —cubierta por una bóveda de pabellón— iluminada por dos ventanales de considerable altura. Los pies de la sala siguen luciendo lustrosos muebles de madera tallados por los célebres Barili que albergan los códigos expuestos al visitante. piso embaldosado triangular con la media luna del escudo de armas de los Piccolomini (reconstruido en el siglo XIX). Allí se levantó una copia de la escultura en mármol de las *Tres Gracias*, datada entre los siglos IV-II a.C. y traída desde el palacio que poseía la familia en Roma. Aparte de la ostensible imposición y legitimación del poder papal —en pleno debate en la época—, la obra de Pinturicchio debía hacer frente a las duras críticas y a los agravios de muchos pensadores que, como el dominico Girolamo Savonarola⁶, cuestionaron duramente el poder papal y sus dudosos beneficios.

⁵ RANFAGNI, T. 2012. «La libreria Piccolomini nel duomo di Siena: ipotesi per un'esegesi iconologica». *La libreria Piccolomini nel duomo di Siena: ipotesi per un'esegesi iconologica*, pp. 285-294.

⁶ ACIDINI, C. 2004. «Pinturicchio» en *Pittori del Rinascimento*. Scala, Firenze, p. 230.

2.1. Eneas Silvio parte hacia el Concilio de Basilea

El resuelto arte de Bernardino Pinuricchio logró dar intensa vida a las escenas descritas por Pío II en sus *Commentarii*⁷. La primera de ellas es la que lleva por nombre *Eneas Silvio parte al Concilio de Basilea* (fig. 1). El concilio se dividió en cuatro comisiones, cada una de las cuales abordó uno de los objetivos planteados en la previa convocatoria. Así, una comisión se ocupó de los problemas de la fe, con los objetivos principales de la herejía husita y la unión con la Iglesia Ortodoxa; otra trabajó en la consecución de la paz entre los reinos cristianos, sobre todo en los conflictos entre Francia e Inglaterra, por un lado, y entre los reinos ibéricos, por otro; una tercera comisión se dedicó a la reforma de la Iglesia; y la cuarta a los asuntos generales (MacCaffrey, 1907)⁸. El resultado principal fue el reconocimiento del papa por parte de la Iglesia ortodoxa, opción apoyada por el emperador Juan VIII Paleólogo, el Patriarca latino de Constantinopla (Basilio Bessarión) y el Patriarca ortodoxo de Constantinopla (Gregorio III). Sin embargo, la oposición de los monjes griegos, que tenían un gran poder en la iglesia de oriente, y la conquista de Constantinopla por los turcos acabó con el acuerdo, ratificándose la separación de ambas iglesias en 1472⁹.

En la escena que nos ocupa, es posible situar en el centro de la colorida composición a un joven Eneas Silvio a caballo, en ruta hacia Basilea (Suiza). Le rodea un cardenal, un alabardero, caballeros y viajeros ataviados con exóticas vestiduras y lujosas prendas que destacan su riqueza. El clima de la composición es señaladamente bucólico, el paraje es fértil y responde a una secuencia en la cual la comitiva parece haber dejado atrás las islas de Elba y Córcega, habiendo ya alcanzado Porto Venere y Génova. En relación a estos aspectos visuales, las líneas de los *Commentarii* dan fe de la inesperada tormenta que se precipitó sobre el cortejo a la altura de Cerdeña (representada por las oscuras nubes de la parte superior de la obra). Contrastadamente, el arco iris que emerge del promontorio derecho del cuadro constata el éxito del viaje y constituye la prueba definitiva de la llegada del séquito a su destino. Los juegos de luz son clave en la estructura del presente panel, puesto que permiten conjugar dos escenas separadas en el tiempo pero que sin embargo se representan en una sola imagen. A la manera de los divinos antiguos, el monumentalismo de las figuras y el tono solemne de los representados alcanzan una calidad extraordinaria, minuciosa y cargada de detalles, de colores brillantes inalterados debido a la buena calidad de la preparación del fresco. La pintura consigue además un sensacional efecto de perspectiva al situar los barcos al fondo de la composición, enlazando los caballeros con el espectador al dirigir sus miradas

⁷ ACIDINI, C. 2004, p. 219.

⁸ MacCAFFREY, J. 1907. «Concilio de Basilea» (Traducido del inglés por Pedro Royo). *Enciclopedia Católica*. New York: Robert Appleton Company.

⁹ MEZZADRI, L. 2001. «I due concili (1418-1449)». *Storia della Chiesa tra medioevo ed epoca moderna*. Roma: Edizione, pp. 115-129.

hacia el exterior. Según C. Acidini (2004), los juegos de claroscuro indicarían un posible conocimiento de la pintura de Leonardo, con el que seguramente habría tenido contacto durante uno de sus viajes a Florencia¹⁰.

2.2. Eneas Silvio como embajador en la corte de Escocia

Una segunda escena sucede a la primera con una composición centrípeta que parece aludir a las primeras formas de la expresión renacentista. El panel en cuestión (fig. 2) sitúa a Eneas Silvio (de pie, a la izquierda del trono) en su viaje a Escocia de 1435, donde se reunió con el rey Jacobo I (1406-1437) y su corte en calidad de embajador. El objetivo de su estancia en Edimburgo emanaba del Concilio de Basilea y aspiraba a lograr una alianza política como parte de una misión secreta entre Italia y otros estados europeos a petición del cardenal Niccolò Albergati. La escena transcurre alrededor del trono del monarca escocés, donde es posible ver una multitud con vestimentas coloridas, resguardada por un techo decorado con casetones —con rosetones de oro— que cubre un espacio semi-interior proyectado en visión angular. De este modo, el espectador puede apreciar los detalles del techo y las baldosas del suelo, así como la alfombra que desciende del trono. Entre los elementos del arte suntuario que ilustran bien el gusto refinado y lujoso del arte de Pinturicchio, los detalles arquitectónicos y paisajísticos ocupan un espacio destacado en su obra: así, los sobrios arcos que se levantan en la parte posterior de la logia —tras el gentío— dejan al descubierto una campiña que parece combinar aspectos propios de su Toscana natal con elementos típicos del paisaje nórdico. En opinión de Acidini (2004), «el paisaje está animado por algunos elementos extraños, como el afloramiento rocoso de la izquierda y una ciudad que se alza a lo largo del río, atravesado por barco, en el que percibimos un rastro de paisaje nórdico. Tradicionalmente, las umbrías corresponderían a las colinas inclinadas que se desvanecen en tonos azulados a la distancia debido a la neblina, y los muchos árboles de hojas verdes, amenizadas con reflejos dorados en el follaje» (Acidini, 2004: 220). El paisaje aquí descrito evoca lugares idílicos y pastoriles dotados por el pintor de castillos, grutas, barcos sobre un río calmo y apacible todos ellos rodeados de una frondosa vegetación.

En el mundo de las relaciones diplomáticas, el viaje de Piccolomini en Escocia debió suponerle un importante empuje en su carrera como escritor en particular y humanista en general, puesto que este episodio fue de elevada relevancia en la trayectoria vital del futuro papa. Las palabras de Algabía (2016)¹¹ son claras al respecto: «el viaje por unas tierras tan distintas del mundo conocido por el joven Eneas debieron estimular su curiosidad y su gusto por meter en escritura la descripción de los lugares, costumbres y habitantes de aquellos espa-

¹⁰ ACIDINI, C. 2004, p. 220.

¹¹ ALGABIA, N. 2016. *Enea Silvio Piccolomini en España Con la edición del «Tratado de la miseria de los cortesanos»* (Sevilla, Cromberger, 1520). Universidad Complutense de Madrid.



Figura 1: *Eneas Silvio parte hacia el Concilio de Basilea.* B. Pinturicchio (1502-1507).



Figura 2: Eneas Silvio como embajador en la corte de Escocia. B. Pinturicchio (1502-1507).

cios que se veía obligado a visitar en cumplimiento de sus obligaciones» (Algabia, 2016: 18-49). Queda demostrada, por tanto, su faceta como etnógrafo en escritos como *De ritu, situ, moribus et conditione Germaniae descriptio*. Los sucesos, tradiciones o leyendas que pudieran sustentarse (o creerse por un extranjero) sobre un entramado fabuloso ocuparán buena parte de una narración que se inicia con una visita a Londres y en Escocia, donde Piccolomini sufrirá una serie de tempestades por las cuales formulará una promesa que, según sus biógrafos, le costó el referido achaque de la gota que le acompañaría durante toda su vida (Algabia, 2016: 49).

2.3. Eneas Silvio coronado poeta por el emperador Federico III

Uno de los más decisivos episodios de la vida de Pío II fue su reconocimiento como poeta por el emperador del Sacro Imperio Federico III de Habsburgo. Bajo la orden del antipapa Félix V, Eneas Silvio acudió servicialmente a la ciudad germana de Aquisgrán con intención de rendir homenaje al recién consagrado emperador del Imperio. Antes de su llegada a la ciudad, Eneas Silvio recibió la coronación en Francfort, el 27 de julio de 1442, contando con la mediación de los arzobispos de Colonia y Tréveris. El reflejo de este momento lo hallamos en el tercer panel de la Biblioteca (fig. 3). Este momento, inmortalizado por Pinturicchio, muestra el instante en el que Eneas Silvio es laureado por el emperador, un hecho que se halla en estrecha conexión con muchos otros poetas de la historia que, como a Pío II, les fueron reconocidos sus méritos como artistas¹². Es el caso de Johannes Aesticampianus y Heinrich Bebel, que fueron coronados como poetas laureados en 1501. Igualmente, otros muchos poetas fueron coronados como poetas por el emperador Maximiliano I (hijo de Federico III), como el alsaciano Thomas Murner (1505), el suizo Heinrich Loriti (1512) o Joachim von Watt (1514). Un siglo antes, Petrarca había recibido en el Campidoglio la corona de laurel de manos del rey Roberto (1341)¹³.

La escena que mejor describe estos hechos es el tercer fresco de la Biblioteca. En él, vemos a Eneas Silvio como protagonista esencial de la composición, arrodillado frente al emperador, a la izquierda de una populosa plaza con composiciones arquitectónicas simétricas de fondo y paisajes de inspiración toscana. La importancia concedida al elemento arquitectónico es indiscutible: desde un punto de vista formal, es el que ordena y articula todo el patrón de la composición, estableciendo una simetría de todas las partes del conjunto que garantiza un sólido equilibrio. El espectro racional de la obra es indiscutible y la influencia

¹² Sobre las trayectoria retórica y diplomática de Piccolomini, véase el artículo de Antonietta Amicarelli Scalisi, “Enea Silvio Piccolomini e l’antipapa Felice V (Amadeo VIII di Savoia)”, en *Enea Silvio Piccolomini. Pius Secundus Poeta Laureatus Pontifex Maximus*, Manlio Sodi y Arianna Antoniutti (coord.), Roma, Libreria Editrice Vaticana, 2007, pp. 177-182.

¹³ ALGABIA, N. 2016, p. 58.

renacentista es ya evidente en el conjunto de la pintura, para la que se han empleado amplias dotes de realismo en su confección. El dominio de la perspectiva es también loable en la obra de Pinturicchio y su tratamiento de los esquemas geométricos se destaca sobre todo en los arcos de medio punto que sustentan el edificio, dando lugar a un escenario arquitectónico singular basado en el ideal de ciudad práctica, longeva y bella. Como en la obra del pintor Perugino (1446-1523), el orden espacial de la composición se ve reforzado por la posición de los diversos personajes que evolucionan dentro de este espacio, haciéndose más pequeños en la medida en que éstos se alejan del punto de observación.

2.4. *Eneas Silvio se arrodilla ante el papa Eugenio IV*

Un interesante fragmento extraído de los *Commentarii* dio lugar, sostiene Algabia (2016), a una serie de atrevidas interpretaciones sobre la posible participación de Eneas Silvio en un intento de secuestro al entonces papa Eugenio IV. El fragmento de los *Commentarii* aquí citado se corresponde con capítulo IV del libro I:

Interiecto deinde tempore ad Eugenium, qui Florentie sedebat, cum Bartholomeo perrexit. inde ad Nicolaum Picininum, clarum illius etatis et precipuum belli ducem, apud balneas senenses lauantes, non paruis de causis diuertit, ac tum primum suos necessarios et amicos reuisit ueteres dies quinque apud eos manens. At cum redisset Florentiam, comperit Bartholomeum apud Eugenium de magnis rebus delatum capitali iudicio laborantem; ob quam causa ad Nicolaum cardinalem Sancte Crucis, probatissimum et laudatissimum patrem, confugit, qui et ipsum in secretarium recepit et Bartholomeum e manibus Eugenii liberauit, Thoma Sarezaneo magistro domus, qui postea summi pontificis cathedram ascendit Nicolaus papa V appellatus (...) fauentibus atque optantibus¹⁴.

Recordemos que en 1432 Eneas Silvio asistió al concilio de Basilea como acompañante del obispo Domenico Capranica. Más adelante, ya como representante de Federico III, Eneas Silvio protagonizó un acto de sumisión hacia el papa Eugenio IV, a quien juró obediencia y profundo respeto en la sala de su trono (fig. 4). Lo cierto es que la escena transcurrió en el lecho del papa ya enfermo, de forma más íntima y seguramente despojados de testigos. Sin embargo, la escena que se presenta en la *Libreria* nos introduce en un momento ilustre, de gran solemnidad, donde el protagonismo recae sobre la figura de Eugenio IV. A su alrededor se dispone el círculo de cardenales y, enfrente, Eneas Silvio, arrodillado, besa los pies del papa, quien parece aceptar su perdón de buena fe. De nuevo, el fresco se proyecta en perspectiva angular y en estructura centrípeta, pues la acción discurre alrededor de los dos grandes protagonistas de la acción. Los cardenales observan atentos el

¹⁴ PICCOLOMINI, E. S. 1463. *Commentarii rerum memorabilium quae temporibus suis contigerunt*, pp. 43-44.

suceso y permanecen quietos en el acto. Según Acidini (2004), más allá de la galería se abre una vista de una ciudad, el que será el escenario de la investidura de Eneas Silvio como obispo de Trieste, en 1447.

2.5. Eneas Silvio presenta a Leonor de Portugal al emperador Federico III

Coronado como obispo de Siena, Eneas Silvio ofició el matrimonio entre el emperador Federico III y la infanta Leonor de Portugal y Aragón (fig. 5). Los arreglos de la boda corrieron a cargo del tío de Leonor, el rey de Nápoles, quien, en 1448, envió a artistas de su corte a retratar a la novia. Según fuentes de la época, a Leonor se le ofreció previamente en matrimonio al rey de Francia, pero se dice que ella prefirió casarse con Federico, puesto que ello le aseguraba el título de emperatriz en lugar del de reina¹⁵. Los festejos fueron organizados por su tío, el rey de Nápoles. Su dote se usó para aliviar los problemas financieros de su esposo y aumentar su poder. Las negociaciones se llevaron a cabo en Nápoles y concluyeron en 1451. En el papel de obispo, Piccolomini les dio la bienvenida a su ciudad el 24 de febrero de 1452. Algunos días más tarde, ambos miembros de la pareja fueron reconocidos como emperadores del Sacro Imperio por el papa Niccolò V en la basílica de San Pedro del Vaticano, el 19 de marzo de 1452. Al ser coronada Leonor, se la rebautizó como *Elena*, pero nunca respondió a ese nombre.

Además de los datos históricos proporcionados, los signos figurativos del panel en donde se representan estos hechos son múltiples: en éste son visibles ciertas alusiones simbólicas al matrimonio, como por ejemplo la columna central de la imagen, que porta los escudos de armas de la pareja, y que fue erigida en ocasión de la boda en la República de Siena. Se reconoce además el *Antiporto de Camollia*, la columna de Portugal, la desaparecida iglesia de San Basilio y, en la lejanía, se levantan solemnes la Catedral de Siena y el *Facciatone*. El paisaje representado es ya un símbolo de autoría de Pinturicchio y refiere claramente a las praderas toscanas que cubrían la región de Siena en su entera extensión. Si bien en el norte de Europa se desarrollaba en estos momentos una pintura con paisajes puros, los territorios de influencia católica seguían necesitando de una anécdota religiosa, mítica o histórica como pretexto para la pintura de paisajes. En el caso del panel de la Biblioteca Piccolomini, observamos la presencia de largas praderas que parecen proyectarse hasta el infinito, con la silueta de altos y esbeltos árboles encargados de aportar armonía y distribuir el espacio de un modo racional. A pesar de ello, el protagonismo del matrimonio y de Eneas Silvio se sitúa en el plano inferior del cuadro, con las figuras de Federico, Leonor y Eneas Silvio. Sus vestimentas mantienen el tono colorido de representaciones anteriores y permiten distinguir una posición social notablemente superior, propia de sus títulos políticos. En su en-

¹⁵ GRÖBING, S.M. 2014. *AEIOU: Glück und Unglück im österreichischen Kaiserhaus*. Verlag Amalthea.



Figura 3: Eneas Silvio coronado poeta por Federico III de Habsburgo. B. Pinturicchio (1502-1507).



Figura 4: *Eneas Silvio se arrodilla ante el papa Eugenio IV.* B. Pinturicchio (1502-1507).



Figura 5: Eneas Silvio presenta a Leonor de Portugal al emperador Federico III. B. Pinturicchio (1502-1507).

torno, se representa una intensa multitud de asistentes, entre los cuales se distinguen destacados rostros de la alta sociedad sienesa de la época, como Alberto Aringhieri, trabajador de la Catedral y caballero de Rodas, Andrea Piccolomini, hermano de Pío III, y su esposa Agnes. Los soldados de Federico III tienen todas sus caras genéricas¹⁶. La imagen del obispo Piccolomini representada a través de los trazos de Pinturicchio muestran la efigie de un hombre de mirada tranquila y un tanto abstraída, propia de un intelectual, y rasgos predominantemente latinos. Su quietud y pragmatismo parecen dos cualidades propias del ya coronado obispo, a juzgar por su gesto. Del mismo modo, se le asocian unas amplias inquietudes culturales, además de políticas y religiosas¹⁷.

2.6. *Eneas Silvio recibe el capelo cardenalicio*

En 1456, Eneas Silvio fue nombrado cardenal por el papa valenciano Calixto III, con el título de Santa Sabina. En agosto de 1455, un año antes, Eneas había llegado a Roma como embajador, con el objetivo de jurar obediencia al nuevo papa. Él trajo fuertes recomendaciones de emperador Federico y Ladislao V de Hungría (también rey de Bohemia) por su nominación al cardenalato, pero los procedimientos se retrasaron se debieron a la resolución que había emitido el papa para promover sus propios sobrinos primero, lo que bien conocemos como nepotismo, y no igualó el objeto de su ambición hasta de diciembre del año siguiente (Acidini, 2004). La escena inmortalizada por Pinturicchio refleja fielmente el momento en que Eneas Silvio toma su capelo (fig. 6) como obispo de Siena; previamente ya había sido nombrado como obispo de Trieste en 1447. La acción se desarrolla en un interior espacioso y ciertamente suntuoso. El pintor hace uso, una vez más, de la perspectiva de gran angular, no obviando ningún detalle ni del techo ni del pavimento, y mostrando todos los ornamentos materiales que se exhiben en la capilla. En primer plano, a mano izquierda, el papa —bajo su baldaquino— se encuentra colocando el capelo escarlata sobre la cabeza de Piccolomini, ya con avanzada edad. La actitud de Eneas —quien será sucesor de Calixto III en 1458— es de una gran servitud y respeto, y todo su gesto se halla reclinado a los pies del papa, en abierta posición de rezo. Como sucede en los demás frescos recogidos en la *Libreria Piccolomini*, la ceremonia discurre bajo la atenta mirada de un significativo número de asistentes, de entre los cuales se incluyen varios cortesanos dispuestos en el conjunto de la estancia de manera aparentemente anárquica. «Un ambiente de júbilo se desarrolla en el centro del altar de la capilla, decorada con un prominente retablo con la imagen de una conversación de la Virgen y el Niño con los apóstoles Santiago el Mayor y Andrés, dos protectores de la familia Piccolomini» (Acidini, 2004: 225).

¹⁶ ACIDINI, 2004, pp. 224-225.

¹⁷ Véase, a propósito de estas consideraciones, la obra de DI PAOLA, R. (ed.). 2006. *Enea Silvio Piccolomini. Arte, storia e cultura nell'Europa di Pio II*. Libreria Editrice Vaticana, pp. 253-262.

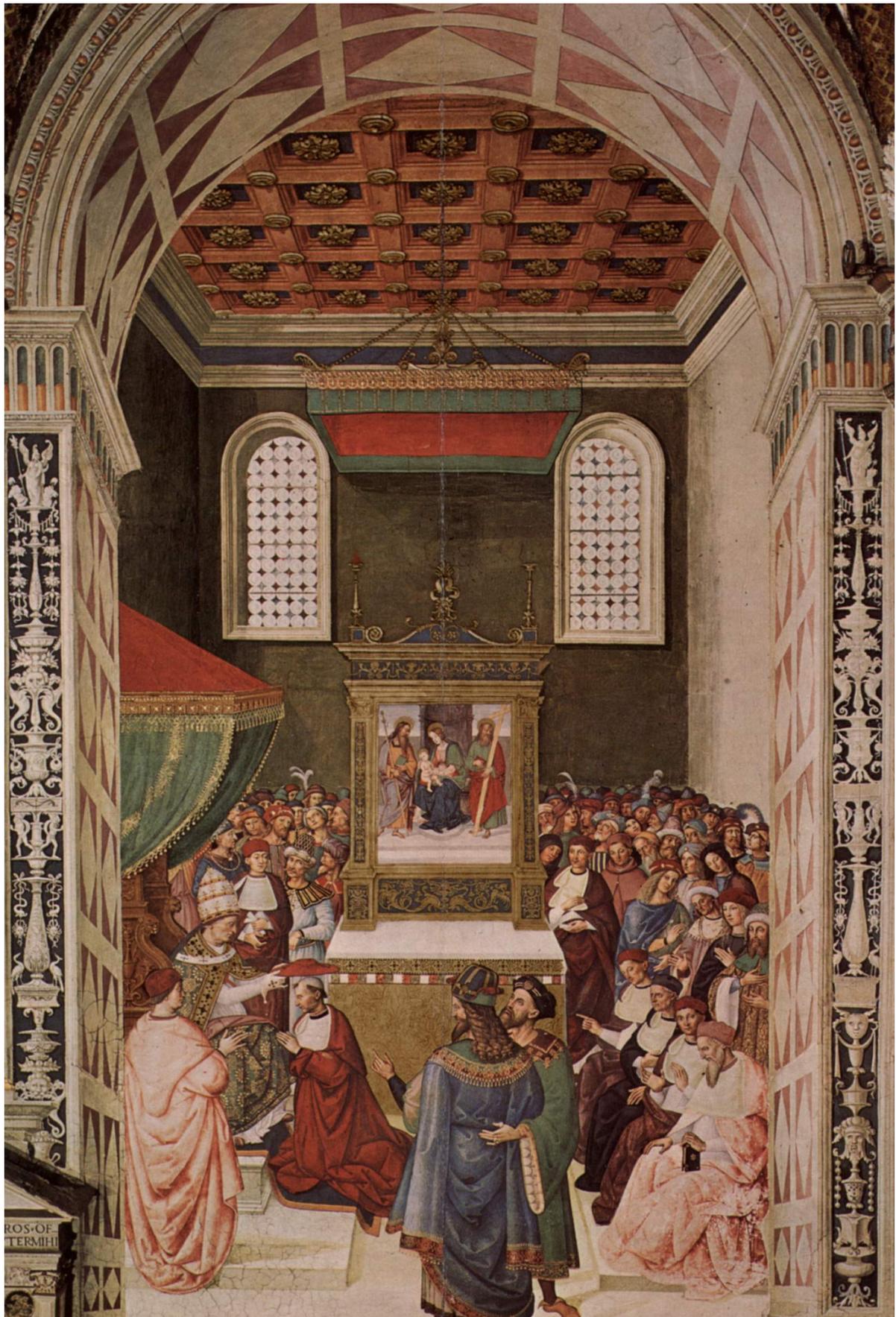


Figura 6: Eneas Silvio recibe el capelo cardenalicio. B. Pinturicchio (1502-1507).

2.7. Pío II, coronado pontífice, entra en el Vaticano

El 16 de agosto de 1458 se reunieron los dieciocho cardenales que se hallaban en Roma: «ocho eran italianos [...], cinco españoles, dos franceses, dos griegos y uno portugués» (Algaba, 2016: 72). Tenemos constancia de que el cónclave discurrió tranquilo y de él nació una nueva aplicación cultural exigida por las nuevas condiciones sociopolíticas de la Europa del siglo XV. Condiciones que como refleja Algaba (2016) llevarán a que la articulación de poderes gire en torno a frenar el poder francés en los territorios italianos, pues ello supondría un apoyo a la causa de René d'Anjou que, de satisfacer sus pretensiones, prácticamente sometería a la península itálica al dominio galo. Como consecuencia de este acuerdo tácito, bien que con la excepción de los propios cardenales franceses (Estouville y Alain, cardenales de Rouen y de Avignon, respectivamente), la primera votación se saldó con un apoyo mayoritario a los cardenales de Siena (Piccolomini) y Bolonia (Calandrini). Como explica Enea Silvio en sus *Commentarii*, esta igualdad en el número de votos se resolvía por adhesiones, es decir, que cada uno trataba de ganarse a los otros, lo que propiciaba toda clase de ruegos, promesas y amenazas, así como feroces críticas a los demás candidatos (Algaba, 2016: 72). Tras todos estos acuerdos, y veinte meses después de habersele reconocido la dignidad cardenalicia, Pío II llegó a San Juan de Letrán (Roma) el tercer día de septiembre del año 1458 para ser reconocido oficialmente como pontífice. En ese año de 1458¹⁸, en que Piccolomini asumía responsabilidades como pontífice, la Liga Itálica se desmoronaba desplazando a la cruzada del primer plano de intereses. Finalmente, el 19 de agosto de 1458, Eneas Silvio adoptó el nombre de Pío (en recuerdo del epíteto asignado al héroe virgiliano de la Eneida, *pius Aeneas*), y se convirtió en el nuevo papa de las iglesias griega y romana (Algaba, 2016: 74). Según fuentes de la época, su vida en el cargo papal fue incuestionable, aunque la acusación de nepotismo sí está bien fundada.

Gracias al carácter anecdótico de la obra de Pinturicchio, las escenas representadas nos hacen comprender de una forma muy cercana momentos muy importantes en la vida de Eneas Silvio, como es el caso de su coronación. En líneas generales, cabe decirse que la representación es concreta y bastante directa, repitiéndose el mismo modelo de los otros frescos que componen la Biblioteca y que se entrelazan para contarnos la historia del papa. De este modo, el fresco de la coronación como pontífice (fig. 7) refleja el interior de una sección de la archibasílica, en el momento anterior a la culminación de la ceremonia, cuando se enciende la llama que recuerda la fugacidad de la vida terrenal. En la escena destaca la silla gestatoria entrando por la izquierda, con el papa sentado de perfil e impartiendo la bendición a una gran hilera de obispos desde un lustroso baldaquino.

¹⁸ Se conoce que, pocos meses antes de su elección, dio los últimos retoques a la obra *La Europa de mi tiempo*, el texto en el que ofrecía un gran diagnóstico del pasado y el presente de Europa bajo una óptica personal.



Figura 7: Pío II, coronado pontífice, entra en el Vaticano. B. Pinturicchio (1502-1507).

2.8. Convocatoria del Concilio de Mantua

Un año después de su coronación como pontífice, Pío II convocó el Concilio de Mantua a mediados de 1459. Su misión había sido en todo momento frenar el avance de los turcos otomanos tras la conquista de Constantinopla de 1453 y, para ello, asumió el papel de convocante de un consejo que debía reunir a los principales gobernantes europeos para organizarlos en una batalla global que afectaba a todos por igual. En un buen número de fuentes históricas de la época parece existir cierta unanimidad al afirmar que el famoso concilio dio comienzo el primero de junio en Mantua, donde Pío II esperó como invitado del marqués de dicha ciudad Ludovico III Gonzaga hasta septiembre. A finales de ese mes, el Concilio desembocó en una solicitud de cruzada contra los otomanos, para la cual estuvieron presentes los cardenales Bessarion y Juan de Torquemada. Igualmente, la humanista veronesa Isotta Nogarola escribió y envió al Papa Pío una oración a favor de una cruzada contra la población turca, al igual que Vlad III de Valaquia, quien también estaba dispuesto a atentar contra el infiel, a pesar de las dificultades internas a las que se enfrentaba en su país¹⁹. Sin embargo, no todos los dirigentes europeos vieron con buenos ojos el proyecto de cruzada que se les venía encima, conscientes de que éste podía derivar fácilmente en duras represalias por parte del infiel, al que muchos veían con suficiente temor. Es el caso, por ejemplo, del cardenal veneciano Ludovico Trevisan, patriarca de Aquileia, quien se opuso terminantemente a los objetivos del Concilio.

En líneas generales, la representación de la escena (fig. 8) no es diferente a las anteriores, razón por la que parecen figurar los mismos personajes en el interior de un mismo espacio. El fresco en cuestión refleja el momento de reunión de cardenales, dirigentes europeos y humanistas bajo la luz de Pío II, quien ocupa la atención de la pintura en el cuadro derecho de la misma²⁰. La representación permite hacernos una idea, cuanto menos precisa, de cómo discurrió la reunión entre los asistentes y el pontífice: aparentemente de forma pacífica y transigente, a pesar de la disparidad de opiniones recogidas durante el Concilio. El gesto de Pío II se halla representado de manera colorida, con muchos detalles de su aspecto físico, siendo un elemento de enfatización de su sabiduría y experiencia las arrugas de su blanca tez. Junto a él, es posible ver una cortina que separa el grupo de cardenales del centro de un gran grupo de personas situadas entre el pórtico y las fértiles umbrías del paisaje mantuano. Finalmente, alrededor de una mesa central —cubierta con una alfombra, libros y otros utensilios— se aprecian una serie de dignatarios, como el patriarca Genadio II de Constantinopla, de pie a la izquierda de la composición (Acidini, 2004: 226).

¹⁹ TREPTOW, K. W. 2000. *Vlad III Drácula: la vida y la época del histórico Drácula*. Centro de Estudios Rumanos.

²⁰ Por primera vez, y a diferencia de todas las representaciones anteriormente tratadas, el trono de Pío II aparece ubicado a la derecha de la composición.



Figura 8: Convocatoria del Concilio de Mantua. B. Pinturicchio (1502-1507).

2.9. Pío II canoniza a Catalina de Siena

Habiendo finalizado el Concilio de Mantua en 1460, Pío II canonizó a la santa Catalina de Siena (1347-1380) en fecha de 29 de junio de 1461. El tipo de devoción subyacente en la figura de Catalina fue significativo, pues muchos la consideraban una de las místicas más influyentes del siglo XIV. Catalina destacó como predicadora y escritora, y fue ampliamente reconocida por su decisiva contribución al regreso del papado a Roma tras el exilio en Aviñón. Según Ros (2003), se trataba de una santa muy venerada y popular en fundaciones, iglesias y santuarios de la Orden dominicana²¹. Tagliaferri (2018) nos acerca un episodio importante en la vida de la santa, que parece dar legitimidad a su justificada canonización: en palabras del autor, Catalina —durante en los carnavales de 1366— vivió lo que describió en sus cartas como un matrimonio místico con Jesús, en la basílica de Santo Domingo de Siena, teniendo diversas visiones como la de Jesucristo en su trono con San Pedro y San Pablo, después de las cuales comenzó a enfermar y a demostrar aún más su amor hacia los más necesitados²². El año en que el papa santificaba a Catalina de Siena de forma póstuma, Pío II se ganó el apoyo de Francia en su lucha por la abolición de la Pragmática Sanción de Bourges, por la cual la autoridad papal en Francia se había visto gravemente atacada. La Pragmática Sanción fue finalmente reemplazada por acuerdos entre la corona francesa y Roma, especialmente el 1516 con el Concordato de Bolonia.

La escena que relata estos hechos (fig. 9) se organiza, a diferencia de las otras composiciones, en dos espacios principales superpuestos: el primero (ubicado en la parte superior) está compuesto por la tribuna y el trono papal, ocupado por Pío II en actitud piadosa, protegido por un lujoso dosel decorado en estilo gótico —donde se puede leer el misterioso nombre de *Bimbo*—²³. A sus pies, descansa el cuerpo de la santa en lo que parece ser un acto de gran solemnidad donde todos los espectadores asisten incólumes al momento de la canonización. El segundo espacio, ubicado en el cuadro inferior del panel, muestra un número mayor de asistentes, de entre los cuales se incluyen clérigos y laicos, la mayoría de los cuales portan velas encendidas en honor a la santa. Destacan en este último grupo, los dos caballeros vueltos, con ropa ostentosa, que la tradición identifica con los retratos de Rafael y Pinturicchio. Esto es muy similar al autorretrato en la Capilla Baglioni, en la Iglesia de Santa Maria Maggiore de Spello (1501), donde realizó un importante ciclo de frescos con Historias de María y la infancia de Jesús. Destaca notablemente la *Anunciación*, en la que también parece encontrarse el autorretrato del pintor.

²¹ ROS, C. 2003. *Catalina de Siena, santa de Europa*. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, p. 6.

²² TAGLIAFERRI, L. 2018. «Lyrical Mysticism: The Writing and Reception of Catherine of Siena». *Academic Works*.

²³ Tal y como destaca Acidini (2004: 227), resulta sorprendentemente realista el telón de fondo arquitectónico sobre el dosel (parte superior del panel), con un tramo sombrío y mutilado de la antigua Basílica de San Pedro.



Figura 9: Pío II canoniza a Catalina de Siena. B. Pinturicchio (1502-1507).

2.10. Pío II llega a Ancona para iniciar la cruzada

La caída de Constantinopla en mayo de 1453 había abierto las puertas de Occidente al enemigo otomano. La amenaza islámica se dejó sentir entre los dirigentes europeos, que trataron de organizarse conjuntamente ante la irrupción del Islam en tierra cristiana a mediados del siglo XV. Una de las iniciativas más destacables de esta política de contención militar y religiosa fue la emprendida por el papa Pío II: en su idea de cruzada cristiana, el papa diseñó una estrategia de ataque contra los turcos que contaba con todos los estados italianos e incluía otros estados de Europa en una lucha común. Así es como Pío II, buscando participar en una campaña global y transnacional, se desplazó hacia la ciudad de Ancona en junio de 1464. Se esperaba que desde ahí partiera una flota rumbo a Constantinopla para neutralizar la emergente expansión turca y frenar los intereses del sultán Murad II, que ya había iniciado la guerra contra los cristianos en los Balcanes. La idea de la liberación turca fue patente, pues, durante todo el pontificado de Pío II, dando inicio a la bula de cruzada en octubre de 1458. Las principales autoridades europeas debieron reunirse en Mantua para acordar las actuaciones contra los turcos. Sin embargo, se hizo evidente la falta de apoyo internacional ante la campaña de cruzada; según N. Algaba (2018)²⁴, ello habría sido un indicador de que los tiempos eran otros y de que las cruzadas se habían convertido ya en un rasgo propio de la Edad Media (Algaba, 2018: 20). El escaso seguimiento con que contó la propuesta del pontífice fue incontestable, pero a pesar de todo la iconografía insiste en reivindicar esta iniciativa como un triunfo diplomático y religioso.

Por esta razón, Eneas Silvio Piccolomini es representado en una escena con carácter triunfal y festivo donde demostraba su sentido del orden y su compromiso con la defensa de la fe católica ante sus principales detractores (fig. 10). De este modo, el papa —ya enfermizo y de edad avanzada— aparece en el centro de la composición, donde asiste a la llegada de la flota veneciana a Ancona, la cual es visible en segundo plano. A esta misma altura se observan los rasgos identificativos de la ciudad, como sus murallas del siglo XIV, el Arco de Trajano y la Catedral de San Ciriaco, que el pintor reinterpretó en un sentido renacentista, despojándola de sus características góticas²⁵. Desde su silla gestatoria, el papa aspira a liderar esta ambiciosa campaña ante la presencia de distintos dignatarios europeos como el dux de Venecia Cristoforo Moro (de rodillas ante el pontífice), Hassan Zaccaria, Tomás Paleólogo y Calapino Bajazet, hijo del sultán (mantenido como rehén por Roma). En la representación, la voluntad de inmortalizar el legado papal es patente al hacer perdurar sus intereses y sus intenciones de forma gráfica y duradera. Por ello decimos que Piccolomini fue un papa de ideas claras y medios severos que Pinturicchio supo proyectar en los frescos de la biblioteca.

²⁴ ALGABA, 2018, p. 20.

²⁵ ACIDINI, 2004, p. 228.



Figura 10: *Pío II llega a Ancona para dar inicio a la cruzada.* B. Pinturicchio (1502-1507).

