

RUDOLF Y MARGOT WITTKOWER

NACIDOS BAJO EL SIGNO DE SATURNO

Genio y temperamento de los artistas
desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa

SEGUNDA EDICION

CATEDRA

ARTE. GRANDES TEMAS

Título original de la obra:
Born under Saturn.
The Character and Conduct of Artists:
A Documented History from Antiquity to the French Revolution

Edición original inglesa de
Weidenfeld (Publishers) Limited.
91, Clapham High Street, London SW4 7TA

Traducción de Deborah Dietrick

Cubierta de Diego Lara

© 1963, by Rudolph and Margot Wittkower
Ediciones Cátedra, S. A., 1985
Don Ramón de la Cruz, 67. 28001 Madrid
Depósito legal: M. 4.280.—1985
ISBN: 84-376-0325-0
Printed in Spain
Artes Gráficas Benzal, S. A. Virtudes, 7. 28010 Madrid
Papel: Torras Hostench, S. A.

Agradecimiento

Muchos amigos y colegas ayudaron a aclarar nuestras ideas estimulando el intercambio de opiniones mientras avanzaba la obra. Comparten anónimamente la responsabilidad del texto final. Entre los que aportaron datos importantes, citamos con gratitud a Colin Eisler, S. J. Gudlaugson, Otto Kurz, Ulrich Middeldorf, Seymour Slive y J. B. Trapp. Nuestro amigo Paul Ganz nos benefició con sus sagaces observaciones cuando estaba hecho casi todo el borrador. También queremos poner de manifiesto que este libro no se hubiera escrito en su forma presente sin el estimulante comentario de Henry W. Simon, referente a varios capítulos que tuvo la amabilidad de leer ya en 1954. Finalmente, tenemos una gran deuda con Margaret Ševčenko, de Nueva York, quien, milagrosamente, no sólo presentó un original limpiamente mecanografiado sino que también hizo infinitas sugerencias atinadas en cuanto a estilo y contenido. Nancy Dunn, de Londres, se ocupó de leer las pruebas y le hacemos extensivo nuestro sincero agradecimiento por las muchas mejoras que propuso en esta etapa final.

Horst Gerson, Michael Kitson, Gregory Martin, J. J. Poelhekke y, sobre todo, Hildegard Giess, de la Biblioteca Hertziana (Roma), han colaborado con nosotros para conseguir fotografías. Y damos las gracias a los siguientes autores y editoriales que nos permitieron citar pasajes de las obras de las cuales poseen los derechos de autor:

Basic Books Inc. (Nueva York) y Hogarth Press Ltd. (Londres) por citas de Ernest Jones (*Sigmund Freud, Life and Work*, 1955); B. T. Batsford Ltd. (Londres) por la reproducción de un mapa de John Harvey (*The Gothic World*, 1950); Cambridge University Press por citas de C. G. Coulton (*Art and the Reformation*, 1928) y de N. Pevsner (*Academies of Art Past and Present*, 1940); Jonathan Cape Ltd. (Londres) por citas de Edward MacCurdy (*The Notebooks of Leonardo da Vinci*, 1945, y *The Mind of Leonardo da Vinci*, 1952); Jonathan Cape Ltd. (Londres) y Alfred A. Knopf Inc. (Nueva York) por una cita de Iris Origo (*The Merchant of Prato Francesco di Marco Datini*, 1957); J. M. Dent & Sons Ltd. (Londres) por citas de *A Florentine Diary from 1450 to 1516* (traducción inglesa de Alice de Rosen Jervis, 1927); la Harvard University Press por citas de Ruth Saunders Magurn (*The Letters of Peter Paul Rubens*, 1955); Harvard University Press y William Heinemann Ltd (Londres) por una cita de las obras de Luciano (Tomo II, edición de Harmon, Loeb Classical Library); Macmillan & Co. Ltd. (Londres) por citas de *The Elder Pliny's Chapters on the History of Art* (Traducción inglesa de K. Jex-Blake. Comentario e introducción de E. Sellers, 1898); John

Murray Ltd. (Londres) por una cita de Julia Cartwright (*Isabella d'Este Marchioness of Mantua*, 1932); Princeton University Press y Oxford University Press por citas de Elizabeth G. Holt (*Literary Sources of Art History*, 1947); Routledge & Kegan Paul, Ltd. por una cita de Petronio (*The Satyricon*. Traducción inglesa de J. M. Mitchell, 1923).

Prefacio

Si un hombre no pudiera decir de un personaje
sino lo que puede probar, no se podría escribir
historia.

DR. JOHNSON

No es una exageración afirmar que en los últimos años se han dedicado más estudios a los problemas de la personalidad del artista y a las misteriosas fuentes de su creatividad que en cualquier otra época histórica. En términos generales, podemos añadir que, a pesar de las grandes divergencias de enfoque, los resultados han sido bastante uniformes. Las más de las veces los psicólogos, sociólogos y, hasta cierto punto, los críticos de arte están de acuerdo en que algunas características señaladas distinguen al artista de la gente «normal».

El público en general también acepta esta personalidad distintiva del artista. Aunque relativamente pocas personas están capacitadas para formar un juicio desde el punto de vista de sus conocimientos históricos o experiencias propias, existe la creencia, casi unánime, de que los artistas son, y siempre han sido, egocéntricos, caprichosos, neuróticos, rebeldes, informales, licenciosos, estrafalarios, obsesionados por su trabajo y de difícil convivencia.

Los historiadores del arte han contribuido relativamente poco a este tema. Aparte de unas pocas excepciones notables, no consideran que el psicoanálisis y la *depth psychology* sean útiles para las investigaciones históricas, y se ha sugerido que esta actitud les ha privado de un conocimiento más profundo, tanto del comportamiento de los artistas antiguos y modernos, como de sus obras. Alegan que los que no se dedican a la Historia del Arte tienden con demasiada facilidad a aplicar los mismos criterios a diferentes épocas y circunstancias y, además, dudan de que las conclusiones sacadas del análisis de cada caso individual puedan considerarse generales, sobre todo si se basan en datos históricos insuficientes.

En el presente libro nos hemos propuesto tratar el problema del artista alienado desde un punto de vista que hasta ahora ha sido más bien descuidado. Hemos intentado encontrar la causa y el efecto de su alienación y seguir las opiniones sobre el carácter y la conducta del artista hasta el Romanticismo. Nos hemos preguntado cuáles son las raíces de la creencia erudita y popular de que los artistas, y no cualquier otra clase de profesionales, forman una raza aparte del resto de la humanidad. Dicho de otra manera, nuestra intención primordial era la de investigar cuándo, dónde y por qué se creó una imagen típica del artista en la mente de la gente y cuáles han sido sus rasgos distintivos y su fortuna crítica. Hemos buscado

la respuesta a estos interrogantes en el *mare magnum* de fuentes históricas —biografías, cartas y documentos.

Por tanto nuestra investigación está enfocada rigurosamente hacia la documentación histórica. Puesto que nos interesan las opiniones que en diferentes épocas históricas se han formulado acerca de los artistas hemos intentado, en la medida de lo posible, evitar el interpretar el pasado en términos de las teorías actuales. Quisiéramos afirmar que nuestras conclusiones derivan de los documentos y no de ideas preconcebidas, aunque, claro está, nos damos cuenta de que la selección que hemos hecho entre las infinitas citas y documentos contemporáneos que describen las debilidades, idiosincrasias y rarezas del artista es necesariamente discriminatoria. Nadie puede ser imparcial al juzgar qué es decisivo o nimio, revelador o de poca importancia, y estamos prontos a aprobar el veredicto de Sir Kenneth Clark de que «en la Historia del Arte, como en toda la historia, aceptamos o rechazamos los testimonios documentales según nos convienen, sin más».

Naturalmente tuvimos que poner limitaciones a nuestra empresa, dictadas en parte por nuestros propios intereses y en parte por nuestro conocimiento de la materia. Hemos concentrado nuestra investigación en maestros de las artes visuales de origen europeo, pintores, escultores y arquitectos. El carácter específico de las bellas artes y también la distinta naturaleza de las fuentes hace legítima tal restricción. Algunos lectores protestarán por la exclusión de los siglos XIX y XX. Lamentamos tomar esta determinación, pero un estudio adecuado de la abundante documentación y de los muchos aspectos nuevos de nuestro tema después de la Revolución francesa habría requerido otro volumen entero. La época romántica constituye una marcada cesura; en vista de los muchos cambios decisivos acaecidos durante ese período nos creemos justificados para terminar nuestro estudio a finales del siglo XVIII.

Al intentar reconstruir lo que pensaban de un artista sus contemporáneos y cómo valoraban los artistas su propio lugar en la sociedad creímos conveniente ceñirnos a las fuentes, pues consideramos que su redacción y tono son extraordinariamente reveladores. Gran parte de este libro, entonces, consiste en textos originales, traducidos al inglés, escogidos entre la literatura pertinente de todos los países europeos. Nos encontramos con tres categorías de documentación diferentes, y cada una tiene una valoración distinta en nuestro estudio: (I) documentos «neutrales», como contratos, sumarios y declaraciones sobre la renta; (II) diarios y autobiografías de artistas así como cartas escritas por o para ellos; (III) escritos teóricos y biográficos. Hemos descartado casi por completo los tópicos y leyendas, aunque hemos utilizado ambos en alguna ocasión si parecían aclarar una situación característica o una creencia extendida. En cuanto a las biografías, que quizá representen la categoría más importante para nosotros, hemos procurado limitarnos a las observaciones de autores que conocían personalmente a los artistas sobre los que escribían o bien tomaban sus datos de personas que habían mantenido estrechas relaciones con ellos. En lo que ha sido posible, intentamos corroborar la noticia de un autor con otros datos. Incluso así, no se puede aceptar el conocimiento personal ni una tradición arraigada como prueba de fiabilidad. Hace poco la hija de Modigliani nos informó de que las historias que contaban los compañeros de juego de su padre acerca de la vida disipada de éste eran ficciones románticas o, por lo menos, la verdad adornada. Además, el «limpiar» o ennegrecer la personalidad de un artista depende a menudo del punto de vista del autor, que puede introducir o suprimir rasgos de su carácter debido a una segunda intención.

Un análisis crítico de nuestras fuentes, aunque pueda parecer imprescindible, sobrepasaría el alcance de este libro. Además, la existencia del *Kunstliteratur* (1924) de J. von Schlosser (edición italiana: *La Letteratura Artistica*, 1956; edición española: *La Literatura Artística*, Cátedra, 1976) y de otros estudios más recientes, nos

permite eximirnos de esta empresa. Pero hay lugar para unos pocos comentarios, destinados sobre todo al lector que desconozca las fuentes de la Historia del Arte.

Los escritos hechos por artistas y también sobre artistas empiezan a aparecer en Italia hacia mediados del siglo xv, pero todos los intentos primitivos fueron completamente eclipsados por las *Vidas* de Vasari, publicadas por primera vez en 1550. Aunque la obra de Vasari se convirtió en el modelo para los escritos de Historia del Arte durante más de doscientos años, encontró sucesores e imitadores sobre todo en Italia: Baglione, Passeri, Bellori y Pascoli en Roma, Baldinucci en Florencia, Ridolfi en Venecia, Soprani en Génova, por mencionar sólo los nombres más importantes. En comparación, los no italianos fueron posteriores, pocos y bastante distanciados en el tiempo, y ninguno de ellos igualó al alemán italianizado Joachim von Sandrart. En los siglos en consideración no sólo era Italia el centro artístico más importante sino que los artistas italianos eran, en general, más eruditos y más leídos que sus compañeros en el extranjero. Por estas razones la mayor parte de nuestras citas proceden de fuentes italianas.

El procedimiento de la mayoría de los biógrafos de los siglos xvii y xviii sigue más o menos la misma pauta. Aparte de algunas especulaciones filosóficas, suelen dar, en primer lugar, el parentesco y la formación del artista, luego una lista de sus obras y, finalmente, una descripción de su personalidad. Este escueto formato se estereotipa aún más porque el origen del artista suele describirse como tan humilde que su posterior fama es todavía más sorprendente o tan elevado que ennoblece a toda la profesión. Todos estos biógrafos muestran una increíble falta de respeto por las fechas y la cronología. A menudo la crítica moderna ha encontrado difícil reconciliar tales vaguedades con la fiabilidad en otros asuntos. Pero los guardianes de la exactitud histórica nos parecen igual de ligados a su tiempo que sus antecesores menos rígidos: lo que hoy se considera un defecto inexcusable carecía de sentido en una época en la cual la gente muchas veces no estaba segura de su propia edad.

Si perdonamos la falta de interés de los biógrafos por las fechas, también deberíamos ser indulgentes con su punto de vista abiertamente subjetivo: ensalzan siempre el arte de su país, de su ciudad y de sus amigos. Vasari, nacido en Arezzo, alaba a los artistas toscanos a costa de todos los demás; el boloñés Malvasia defiende a sus compatriotas; Houbraken elogia a los maestros de los Países Bajos. Es más, la mayoría de los biógrafos eran también artistas que habían llegado a los estratos superiores de la sociedad, y de aquí que acostumbraran a expresar y reflejar juicios conformes con su *status* elevado. Por otra parte, hay que señalar que no dudaban en copiarse unos a otros siempre que les conviniera.

Considerando estos hechos, parece que sus biografías son ciertamente discutibles. A veces la investigación moderna y los nuevos descubrimientos de archivo nos permiten controlar y corregir las noticias de un biógrafo, pero hay que admitir que en demasiadas ocasiones no tenemos ningún modo objetivo de verificar si un dato es cierto o no. Esto, claro está, da lugar a muchas y diversas interpretaciones, y veremos cómo un mismo biógrafo primitivo será declarado una autoridad irreproachable o desechado por embustero según apoye o contradiga la opinión del crítico moderno.

Ya se ha señalado el proceso seguido. A pesar del obstáculo metodológico, nos parece justificable conceder el beneficio de la duda a los antiguos biógrafos. Desde nuestro punto de vista no importa mucho si un artista era tan disipado como se decía, si otro era tan gran derrochador, si un tercero era un borracho tan notorio —para merecer esa fama seguramente no debieron ser dechados de ascetismo, frugalidad o templanza. Las tradiciones tienen una vida tenaz; y, aunque la verdad se emborrone y se adorna según va pasando de boca en boca y de oído a pluma, rara vez se tergiversa por completo. Pero, sobre todo, publicamos estas notas e historias no porque creamos en su incuestionable fiabilidad sino porque muestran

lo que los autores creían que valía la pena comunicar y lo que aceptaban los lectores como característico de los artistas de su tiempo.

Según aumentaba nuestro material notamos, no sin sorpresa, que por sí solo empezaba a caer en varias categorías, más bien distintas pero no siempre fácilmente delimitables. Muchos documentos y anécdotas podían haber encajado en más de un capítulo. En algunos casos, los datos referentes a un artista, lógicamente, tenían que haberse separado en varios apartados, pero en nombre de la coherencia preferimos dejarlo todo junto en el capítulo que parecía más apropiado. Una vez que empezó a tomar forma el esquema del libro nos encontramos ante un problema de selección: por un lado queríamos presentar varios ejemplos para apoyar un punto; por otro una repetición demasiado frecuente de casos semejantes habría resultado aburrida y monótona. Nos pareció mejor, por tanto, variar nuestro procedimiento. A veces, en lugar de ilustrar una corriente dada con citas de la vida de un maestro de primera fila, escogimos a varios artistas menos conocidos; en otras ocasiones basamos las observaciones casi exclusivamente en una única figura muy conocida, particularmente cuando pensamos, correctamente o no, que había sido mal interpretado una y otra vez.

En general, hemos intentado evitar nombres que sólo sonarían a un especialista. Pero incluso el no especialista versado en Historia del Arte que quiera leer este libro encontrará muchos nombres que no le serán necesariamente conocidos. De ahí las descripciones triviales como «un pintor florentino del siglo xv», más fácilmente pasadas por alto por los estudiosos que por los aficionados.

Muchas veces tuvimos que condensar los textos originales, bien porque eran vagos y repetitivos, bien porque incluían observaciones ajenas a nuestra intención. Con alguna excepción no hemos seguido el uso generalizado de indicar la omisión de palabras u oraciones con puntos suspensivos. Buscábamos la lectura fluida antes que la perfección filológica. Donde omitimos más de unas pocas palabras o una oración solemos empezar un nuevo párrafo. Los que deseen consultar los textos originales encontrarán la referencia completa en las notas.

Cuando no se afirma lo contrario, las traducciones de los textos italianos y alemanes son de Mario y Fiametta Witt. Muchos textos se publican por primera vez en inglés. Convenimos de lleno con los traductores en que no se debería intentar dar un sabor arcaico a las citas. Eso honraría poco a unos autores cuyo lenguaje, si bien a menudo suena afectado y anticuado a nuestro oído, tenía que haber parecido culto y moderno al de sus contemporáneos. En la medida de lo posible se han evitado los términos técnicos y médicos modernos, no sólo porque queríamos presentar nuestro caso de una manera sencilla y libre de jergas, sino también porque la terminología moderna muchas veces tiene connotaciones desconocidas para los autores antiguos.

Hemos hecho las notas lo más breves posible y, con pocas excepciones, no tratamos en ellas las polémicas que hayan podido suscitar. La bibliografía incluye únicamente las obras citadas en las notas. No hay que decir que la literatura sobre este tema es infinitamente más extensa que nuestra bibliografía. Tuvimos que desechar mucha materia interesante y numerosas citas con el fin de no sobrepasar los límites de una obra manejable.

El título del libro requiere una breve explicación. Mercurio es el arquetipo de los hombres de acción, alegres y enérgicos. Según la tradición antigua, los artesanos, entre otros, nacen bajo su signo (fig. 19). Saturno es el planeta de los melancólicos, y los filósofos renacentistas descubrieron que los artistas emancipados de su tiempo mostraban las características del temperamento saturnino: eran contemplativos, meditabundos, recelosos, solitarios, creativos (fig. 1). En aquel crítico momento histórico nació la nueva imagen del artista alienado. El antiguo dios aciago se cierne sobre muchas páginas de este libro, incluso cuando no se le mienta.

CAPÍTULO PRIMERO

Introducción: De artesano a artista

Dos veces en la historia del mundo occidental advertimos el hecho de que los que se dedicaban a las artes visuales fueron elevados desde el rango de meros artesanos al nivel de artistas inspirados: por vez primera en la Grecia del siglo IV, y de nuevo en Italia, en el siglo XV.

No hay ninguna conexión entre ambos acontecimientos aunque los escritores y artistas del Renacimiento rememoraban los gloriosos días de la Antigüedad cuando, en su opinión, los artistas eran favoritos de los reyes y gozaban de la veneración del pueblo. El arquetipo estimulaba la imitación. No pocos artistas renacentistas se veían haciendo el papel de Apeles, mientras que sus mecenas querían rivalizar con Alejandro Magno. La imitación, sin embargo, era el resultado del cambio; no fue su causante.

Los sociólogos quizá puedan encontrar semejanzas entre la estructura de Grecia e Italia en las etapas críticas, pero no se puede negar el hecho de que en Grecia el desarrollo se dio dentro de una organización social que se basaba en el contraste entre el esclavo y el hombre libre, mientras que en Italia salió de la integración feudal de la política de cuerpo. A pesar de las diferentes raíces sociales y culturales y el intervalo de casi dos milenios, a los artistas emancipados se les concedían unos rasgos de carácter semejantes y, de hecho, puede ser que se comportaran de forma parecida. Aquí queremos exponer este hecho peculiar en lugar de intentar explicarlo.

Pero al menos podemos señalar que el lugar especial que ocupaba el artista en su sociedad no puede disociarse del hecho de que, al contrario que el pueblo, siempre ha tenido el poder de hechizar y embelesar al público, ya fuera primitivo o sofisticado. El fabricante de ídolos dotaba sus artefactos de una vida mágica, mientras que el creador de obras de arte fascina a los espectadores. Si bien es verdad que, en civilizaciones cultas como la helenística y la renacentista, parte del terror que experimentaba el hombre primitivo ante un objeto mágico se trasladaba al artista-mago, sigue siendo un misterio la razón por la cual en épocas tan distantes los artistas parecen haber tenido tanto en común.

No obstante, debemos abstenernos de generalizar. La consideración que gozaban los artistas griegos y renacentistas difiere en muchos puntos. A modo de introducción a nuestro tema principal veremos brevemente su situación en el Mundo Antiguo y también examinaremos el largo período transcurrido entre la Antigüedad y el siglo XV.

1. El artista en el Mundo Antiguo

En Grecia hubo una extraña dicotomía entre un proceso de individualización de los artistas, que ocurrió en relativamente poco tiempo, y la casi total indiferencia del público. Ya en el siglo VI antes de Cristo, durante el período arcaico, aparecen firmas de artistas en estatuas y vasos. Cualquiera que sea la interpretación de tales inscripciones —orgullo ante una obra afortunada o deseo del artista de escribir su nombre para sus contemporáneos y la posteridad— no podemos dudar de que estos maestros consideraban una obra de arte como distinta de otros tipos de artesanía. Esta creencia en la unicidad de la creación artística les impulsaba a firmar sus obras, igual que lo harían los artistas medievales mil seiscientos años más tarde. También se sabe por fuentes fidedignas que el arquitecto y escultor de mediados del siglo VI Teodoro de Samos fundió un autorretrato en bronce, «celebrado por ser un retrato prodigioso»¹, señal segura de la conciencia de su personalidad. Este mismo Teodoro escribió un tratado sobre el templo de Juno en Samos², y ésta no era más que una de las varias obras contemporáneas que trataban de arquitectura³. El siglo V antes de Cristo, el período clásico del arte griego, dio lugar a una literatura diversificada de temas artísticos escritos por artistas. Comenzó con la famosa obra de Policleto, titulada *Canon*, que trata sobre las proporciones del cuerpo humano, y fue seguida por el compendio del pintor Timantes y los tratados de varios pintores del siglo IV: Pánfilo sobre aritmética y geometría, Eufranor sobre simetría y color, la teoría del arte de Apeles, Melantio sobre pintura y Nicias sobre temática, por citar algunos de los escritos más importantes⁴. Desgraciadamente ninguno de estos tratados ha llegado hasta nosotros, y aunque algunos pudieron haber sido una especie de manuales técnicos, no diferentes de los de la Edad Media, existen razones para pensar que la mayoría de ellos demostraba el intento del artista de abordar sus problemas en un nivel teórico, de discutir sus principios, de ver el arte como una profesión intelectual, al contrario de la antigua tradición según la cual el arte era una artesanía más entre otras muchas⁵. No podemos dudar de que esta literatura, que nace en la segunda mitad del siglo V y se vigoriza en el IV, refleja una *volte-face* entre los artistas, similar a la de los siglos XV y XVI.

Hay otros factores que apuntan en la misma dirección. Plinio (23-79 p. C.), cuya *Historia naturalis* contiene la mayoría de los datos que tenemos sobre los artistas griegos, cuenta que Pánfilo (h. 390-340 a. C.), el maestro de Apeles, «fue el primer pintor con una formación esmerada en todas las ciencias, sobre todo en aritmética y geometría, sin la cual, según mantenía, no se podía perfeccionar el arte»⁶. Igual que en el Renacimiento nos encontramos con el nuevo ideal del pintor erudito, un hombre que poseía una formación completa, que participaba de todos los estudios intelectuales de su tiempo. Además, como en el Renacimiento, se podía alegar que al asociar el arte con las matemáticas y la ciencia, aquél se elevaba a una profesión «liberal». Debido a la influencia de Pánfilo, nos informa Plinio

¹ Plinio, xxxiv, 83; Sellers, 1896, 69.

² Los arqueólogos, sin embargo, no se ponen de acuerdo sobre si el escultor y el arquitecto Teodoro eran dos o la misma persona; véase Thieme-Becker, *Künstler-Lexikon*, XXXII, 1938, 598.

³ Vitruvio, VII, Prefacio, 12 y ss.

⁴ De entre la abundante literatura arqueológica, para ampliar conocimientos mencionamos a Overbeck, 1868; Sellers, 1896; Kalkmann, 1898.

⁵ Véase también Dresdner, 1915, 22 y ss.

⁶ Plinio, xxxv, 76; Sellers, 119.

nio, la pintura «era la primera materia que se enseñaba a los niños nacidos libres, y este arte era aceptado como un paso preliminar hacia una educación liberal»⁷. Y, del mismo modo que en el Renacimiento los artistas cambiaron su modo de vivir. Querían asemejarse a los señores en cuanto a su vestimenta y porte, y negaban que la parte manual de su trabajo fuera laboriosa. A finales del siglo V se dice que Parrasio, el rival de Zeuxis, firmó una de sus pinturas: «uno que vive lujosamente...» Ateneo de Náucratis, que a comienzos del siglo III d. C. escribió una obra histórica sobre «Los misterios de la cocina», sabía de muy buena fuente que:

Como señal de su vida lujosa (Parrasio), vestía una capa púrpura y llevaba una toca blanca en la cabeza, y se apoyaba en un báculo con espirales doradas, y ataba sus zapatos con cordones dorados. «Su trabajo artístico tampoco le resultaba fatigoso, sino cómodo, de modo que trabajaba cantando, como nos cuenta Teofrasto en su tratado sobre la Felicidad»⁸.

Si tiene razón Plinio, Zeuxis tenía un gusto semejante: «Acumuló una gran riqueza, y para hacer alarde de ella en Olimpia, puso su nombre tejido en letras doradas en las bordaduras de sus vestidos»⁹.

¿Qué éxito alcanzaron los artistas en lograr el reconocimiento general de la diferencia entre arte y artesanía y de la nobleza de su profesión? ¿Qué éxito tuvieron en despertar la reacción del público ante su sentido, altamente desarrollado, del orgullo personal y en atraer el interés hacia una persona como creador de imágenes? No se cita ni a los artistas clásicos ni a sus obras en la literatura contemporánea. Herodoto y Tucídides describen los materiales preciosos pero no las obras que enriquecían. Píndaro elogia a los atletas victoriosos pero no los monumentos erigidos para perpetuar su fama. Aristófanes cita a ciudadanos de todas las profesiones —músicos, poetas, luchadores, políticos— pero nunca artistas. Ninguno de los grandes oradores áticos hasta Demóstenes (384-322 a. C.) y Esquines (389-314 a. C.) muestra el menor interés por el arte y los artistas¹⁰. No fue hasta finales del siglo IV cuando el historiador Duris de Samos (n. h. 340 a. C.), discípulo de Teofrasto, escribió sus libros sobre las *Vidas de pintores y escultores*, de los cuales sólo se conservan unos pocos fragmentos. Una cuidadosa reconstrucción filológica ha demostrado que Duris fue atraído por anécdotas que él realzaba con su viva imaginación¹¹. No obstante, su obra inauguró la literatura biográfica sobre artistas y demostró, por primera vez, una cierta curiosidad hacia su personalidad y conducta. Por falta de otros datos los autores posteriores se apoyaron en él. Pero no se desarrolló una literatura crítica ni una historia del arte con una base amplia en la Antigüedad.

Todo lo contrario sucedió en el Renacimiento, y esto resalta la diferencia entre la postura griega y la renacentista. Aparte del hecho de que se conserva en su totalidad la producción literaria renacentista relacionada con el arte y los artistas, la emancipación del artista del Renacimiento fue acompañada de un vivo interés por parte del público. Por existir tanta información, salieron a relucir muchos problemas y dificultades que nunca se habían tratado en la Antigüedad. Por tanto, estudiado dentro de la perspectiva histórica, el problema de la personalidad de los ar-

⁷ *Ibid.*

⁸ Ateneo de Náucratis, xii, 543 y ss., citado según Sellers, pág. Iv. Plinio (xxxv, 71) es menos explícito que Ateneo. Se ha demostrado la probabilidad de que la fuente de ambos autores era, en última instancia, Duris de Samos (véase más abajo). No parece haber motivos para considerar apócrifas las inscripciones de Parrasio; véase Sellers, lvii y ss.

⁹ Plinio, xxxv, 62; Sellers, 107.

¹⁰ Birt, 1902, 10 y ss.

¹¹ Sellers, xlvii y ss.; Kalkmann, 1898, 144 y ss. Para una defensa de Duris, véase Schweitzer, 1925, 103.

tistas en la Grecia clásica y la Italia renacentista tiene menos en común de lo que parece a primera vista.

En el caso de los grandes maestros griegos la explicación del silencio de sus contemporáneos es doble: social y filosófica¹². El trabajo manual en Grecia corría principalmente a cargo de los esclavos; y los pintores y escultores apenas eran mejor considerados que los esclavos puesto que, al igual que otros artesanos, trabajaban para ganar dinero. Los pintores tenían una ventaja social con respecto de los escultores ya que su trabajo requería un menor esfuerzo físico. Se valoraban los logros técnicos de una obra de arte en lugar de la creatividad. Así como sucedía con otros productos del trabajo manual, sólo se valoraba la perfección de la obra de acuerdo con las normas y reglas del oficio¹³. Se cita a los artistas en compañía de barberos, cocineros y herreros. En el diálogo pseudoplatónico *Alcibiades* se agrupan arquitectos, escultores y zapateros como trabajadores manuales. En alguna ocasión parece que los artistas intentaron superar este prejuicio social trabajando sin retribución. Así se dice que el pintor Polignoto decoró gratuitamente¹⁴ el peristilo de Atenas y que Zeuxis, que tenía suficientes recursos económicos al final de su vida, regalaba sus pinturas, asegurando —según la tradición— que no tenían precio¹⁵.

Los argumentos filosóficos apoyaban el punto de vista tradicional. Sócrates (n. 469 a. C.), hijo de un escultor, pudo haber aprendido el oficio de su padre en su juventud y, sin embargo, estimaba en poco a los artistas. En sus *Recuerdos de Sócrates* Jenofonte cuenta que el filósofo había explicado a dos artistas, el oscuro escultor Kleiton y el pintor Parrasio, que se podía representar el alma aunque fuera invisible. Los artistas, según daba a entender por el carácter del discurso, no tenían ni podían tener la más mínima idea de los puntos más sutiles de su oficio¹⁶. Tanto Platón como Aristóteles asignaban a las artes visuales un lugar muy por debajo de la música y la poesía. Para los griegos, a partir de Homero y Hesiodo, la inspiración estaba reservada a los poetas y los músicos. La doctrina platónica del entusiasmo* divino admitía a éstos pero no a los artistas. Estos últimos realizan meras imitaciones del mundo físico que, a su vez, es sólo una imagen del universo espiritual, divino e intangible. Tal es la esencia del pensamiento de Platón acerca del arte. Aunque su teoría de la Hermosura constituye una parte importante de su filosofía, se excluye de ella a las artes visuales. Aristóteles tampoco ideó una teoría del arte, a pesar de que su teoría poética tuvo una importancia incalculable.

Por tanto, no es de esperar que la personalidad de los artistas despertara un gran interés ni que estimulara especulaciones. No obstante, en tiempos de Aristóteles se dio un cambio; los libros de Duris indican que había un público interesado en la vida de los artistas. En la época helénica el interés por el arte y la crítica se convirtió en una señal de cultura. El mismo Aristóteles aprobaba la enseñanza del arte en las escuelas, y el dibujo, e incluso el modelado, eran considerados como una diversión aceptable para diletantes. Se crearon colecciones particulares; se desarrolló un próspero mercado de obras de arte y se pagaban sumas muy elevadas por obras maestras. (Esta nueva actitud sería todavía más marcada cuando el centro del Mundo Antiguo se trasladó de Grecia a Roma.) Parte del prejuicio social contra

¹² Para los siguientes: Birt, 1902; Dresdner, 1915, 20 y ss.; Poeschel, 1925; Schweitzer, 1925, 36 y ss.; Zilse, 1926, 22 y ss.

¹³ Véase especialmente Schweitzer, 68 y ss.

¹⁴ Plinio, xxxv, 59; Sellers, 105.

¹⁵ Plinio, xxxv, 62; Sellers, 109.

¹⁶ Jenofonte, *Memorabilia* III, X, 1-8 (ed. Marchant, 1923, 231 y ss.).

* Se emplea el término «entusiasmo» siempre en el sentido etimológico de *ἐνθουσιασμός*. Los poetas y músicos creían que recibían la inspiración de los dioses y que éstos se apropiaban de su ser cuando creaban sus obras.

los artistas también parece haber desaparecido. Alejandro Magno demostró su preferencia por Apeles al nombrarle para un cargo parecido al de pintor de Corte. Existen motivos para pensar que ambos convivían amigablemente¹⁷. La tradición cuenta que el pintor no dudaba en reprender al Rey cuando éste demostraba su ignorancia en asuntos artísticos, y el generoso monarca le regaló su concubina preferida, Pancapse, de la cual se había enamorado Apeles¹⁸. Tales anécdotas moralizantes, claro está, eran transferibles y también se contaban de otros artistas¹⁹.

El giro de la filosofía antigua, particularmente la estoica, hacia la subjetividad permitió que la sociedad apreciara las obras de arte por lo que tenían de realizaciones de creadores individuales. Ahora a los artistas se les consideraba capaces de inspiración y éxtasis. Los escritores clásicos tardíos no lo dudaban: para Filóstrato (h. 170-245 d. C.), el sensible autor de las *Imágenes*, los poetas y los pintores compartían una misma experiencia; y hasta el vulgar Pausanias (finales del siglo II d. C.) reconocía que las grandes obras de arte se realizaban con la gracia de Dios²⁰.

Aunque parece que en una fecha relativamente tardía los artistas adquirieron la talla de individualidades creativas cara al público, hay que considerar dos puntos enfrentados. En primer lugar, coexistiendo con el proceso de emancipación, sobrevivía la tendencia a juzgar a los artistas de acuerdo con la tradición platónica y, por tanto, en el Mundo Antiguo nunca se llegó a superar del todo el estigma asociado a las artes visuales. En segundo lugar, cuanto más se avanza en el tiempo tanto más aumenta el interés del público, de los coleccionistas y escritores hacia los artistas de la época clásica griega. Tenemos que ampliar ambos puntos.

Todavía trescientos años después de Platón, Séneca reprochó a los que veneraban las imágenes de los dioses pero desacreditaban a los escultores que las hacían, y en otro pasaje se negó expresamente a colocar la pintura y la escultura en la órbita de las artes liberales²¹. Medio siglo después, Plutarco (h. 40-120 d. C.) escribió: «Gozamos con la obra y despreciamos al autor; los perfumes y tintes, por ejemplo, nos deleitan, pero consideramos a los perfumistas y tintoreros como gente mezquina y vulgar.» De la misma manera ningún joven de buena familia querría ser Fidias o Policleto por mucho que admirara su arte²². El escritor satírico Luciano (h. 125-h. 190 d. C.), que empezó siendo escultor, se hacía eco de la opinión de Plutarco cuando escribe que la Enseñanza (παιδεία) le advirtió en un sueño que, haciéndose escultor,

no serás más que un jornalero, trabajando con tu cuerpo... recibiendo pagas exiguas y mezquinas, humilde, una figura insignificante en público... uno más entre el populacho.

«Aunque te convirtieras en un Fidias o un Policleto y crearas muchas obras maravillosas, todos elogiarían tu artesanía, cierto es, pero ninguno de los que te vieran —si fuera sensato— querría ser como tú; pues como quiera que fuera tu obra, serías considerado como un artífice, un artesano, uno que vive del trabajo de sus manos»²³.

Tales observaciones, procedentes de un filósofo, historiador y escritor de primera categoría, hablan claramente por sí mismas y señalan que el interés por la personalidad y la conducta de los artistas seguía siendo más bien limitado.

¹⁷ Plinio, xxxv, 85.

¹⁸ *Ibid.*, 86 y ss.

¹⁹ Sellers, lix y ss.; Schweitzer, 1925, 58.

²⁰ Schweitzer, 80-81.

²¹ El primer pasaje lo cita Lactancio, *Instit.*, II, 2 (*Patr. Lat.*, vi, 258 y ss.); el segundo lo cita Séneca, *Epist. mor.* 88, 13 (1920, II, 359); véase también Zilsel, 1926, 27.

²² Plutarco, ed. Perrin, III, 1916; Pericles, i, 4-5, ii, 1; Dresdner, 1915, 33.

²³ Luciano, ed. Harmon, III, 1947, *Somn.* 9; Dresdner, *ibid.*

Nuestro segundo punto tiene una influencia todavía más restrictiva. Puesto que se veía el pasado con ojos cada vez más nostálgicos, sabemos poco de los contemporáneos de los autores. Plinio y otros lamentaban la degeneración artística de su tiempo.

Es extraordinario (escribió Plinio) que cuando el precio dado por obras de arte ha subido tantísimo, el arte mismo deba haber perdido su pretensión de nuestro respeto. La verdad es que la finalidad del artista, como la de todos los demás en nuestros tiempos, es la de ganar dinero, no la fama como en días pasados, cuando los más nobles de su nación consideraban el arte como uno de los caminos hacia la gloria, e incluso lo atribuían a los dioses²⁴.

De manera parecida Petronio, en su cínica valoración de la Roma de Nerón, comentó:

El anhelo de la ganancia es el causante de que las artes se pasasen de moda. En los buenos tiempos, cuando los hombres aún estimaban la verdad desnuda, florecían las verdaderas artes... «No te asombres de que la pintura se haya pasado de moda, puesto que tanto los dioses como los hombres conspiran para celebrar un grano de oro por encima de cualquier obra de esos necios griegos Apeles y Fidias»²⁵.

Las últimas palabras son, claro está, satíricas. Los «necios griegos» estaban rodeados de una aureola difícilmente igualada en el Renacimiento, y Plinio y Petronio muestran cuán equivocada estaba su generación respecto al alcance de la apreciación del arte en los buenos tiempos. Al contrario del Renacimiento, cuando los artistas animaban a un comentario contemporáneo sobre su conducta, los datos biográficos de los grandes artistas de los siglos V y IV antes de Cristo circularon siglos más tarde. Por esta razón el separar los hechos reales de los ficticios es mucho más difícil que en el caso de los artistas del Renacimiento.

No obstante, las citas antiguas dan lugar a la reflexión, particularmente cuando refieren unos rasgos de carácter tan repetidos entre los artistas como pueden ser el orgullo, la pasión y la ambición. El escultor Calímaco (segunda mitad del siglo V a. C.), por ejemplo, había ganado su apodo de «el pesado» por su desmesurada preocupación por los detalles²⁶, y al escultor Apolodoro (a caballo entre los siglos V y IV a. C.) le llamaban «el loco» porque era un «duro crítico de su propia obra y a menudo rompía una estatua acabada por ser incapaz de alcanzar el ideal al que aspiraba»²⁷. Es fácil creer que las dotes de Apolodoro estaban muy por debajo de su ambición. Según Jenofonte²⁸, era algo lerdo —los altos ideales que le había enseñado su maestro Sócrates y la presencia de un contemporáneo tan brillante como Praxiteles tenían que haber pesado mucho sobre su mente, torpe pero ambiciosa. Del pintor Protógenes (finales del siglo IV a. C.), Plinio dice con cautela: «la historia cuenta que mientras estaba trabajando en su obra maestra comía sólo altramuces echados en remojo para poder apagar rápidamente su hambre y sed sin entorpecer sus facultades entregándose a la comida»²⁹. El que Protógenes se limitara a comer altramuces o no es imposible de averiguar, por supuesto, pero bien pudo ser que viviera frugalmente. Parece haber sido un autodidacta extremadamente pobre que alcanzó la fama al final de su vida.

²⁴ Plinio, xxxiv, 5; Sellers, 7.

²⁵ Petronio, ed. Mitchell, 1923, capítulo 88.

²⁶ Plinio, xxxiv, 81; Sellers, 67.

²⁷ Plinio, xxxiv, 81; Sellers, 67.

²⁸ Jenofonte, 1947, 504 (28).

²⁹ Plinio, xxxv, 102; Sellers, 139.

Tales historias, que probablemente son verdades adornadas, retratan a los artistas como algo excéntricos, y esta excentricidad fue uno de los rasgos más señalados de los artistas occidentales. También volveremos a encontrar otros rasgos, como la jactancia desmesurada y el orgullo que se les atribuye a los pintores Zeuxis, Parrasio y Apolodoro; la libertad con que se dirigían a los grandes (Apeles), y la satisfacción por el rango elevado del que gozaba su profesión. En cuanto a este último punto, no fueron sólo van Dyck y Guido Reni los que siguieron el ejemplo de Zeuxis y Parrasio, sino también artistas romanos. Plinio informa acerca de su contemporáneo, el pintor Fabullus, decorador de la *Domus Aurea* de Nerón, que pintaba unas pocas horas al día y que «siempre vestía su toga, incluso cuando estaba subido a un andamio»³⁰.

2. La regresión medieval y la lucha por la libertad

A pesar de las conquistas de los artistas a lo largo de muchos siglos, a pesar de que incluso emperadores romanos como Nerón, Adriano y Marco Aurelio habían pintado y esculpido³¹, Roma nunca admitió a las artes visuales en la órbita de las artes liberales, es decir, en el cuerpo de conocimientos teóricos que debería saber un hombre libre. Las artes liberales continuaron siendo la piedra angular de la educación cristiana y esto implicaba la exclusión de las artes visuales de la esfera superior de la sociedad durante toda la Edad Media. Pero el aire amable de la sociedad imperial romana, la vida cultivada, impensable sin arte, los coleccionistas particulares, los *connoisseurs*, el esnobismo artístico, todo esto desapareció cuando sobrevino la decadencia y la destrucción de Roma. Ya no había un público educado para el cual los nombres de los artistas griegos tuvieran algún sentido; pronto se olvidó la nueva posición del artista y éste fue rebajado de nuevo al modesto rango de artífice y artesano.

Ya no se asociaban ciertos tipos de conducta con los artistas, no sólo porque no hubo ningún Plinio medieval para anotarlos y transmitirlos, sino porque con el cambio de condiciones la personalidad de los artesanos-artistas despertaba poco interés. Tal era la reacción general todavía en la época de Dante. Benvenuto da Imola, profesor en Bolonia y comentarista de Dante, informa que el público se preguntaba por qué Dante immortalizaba a «hombres de nombre desconocido y bajo oficio». Pero esto, según Benvenuto, demostraba el ingenio de Dante, «pues así silenciosamente da a entender cómo el amor por la gloria agarra de modo tan indiferente a todo hombre, que incluso los pequeños artífices (*parvi artifices*) están ávidos por alcanzarla, lo mismo que vemos que los pintores ponen su nombre en su obra»³². De hecho, a partir del siglo XI sabemos el nombre de muchos artistas y, a juzgar por algunas de sus inscripciones en las que se halagan a sí mismos (como la de Rainaldus, uno de los arquitectos de la catedral de Pisa (después de 1063) o la de Lanfrancus, de la catedral de Módena (1099)), podemos pensar con toda seguridad que no dudaban de su propio mérito³³. El artesano medieval, contento de ser un miembro anónimo de su gremio y dedicado a su trabajo sólo para glorificar a Dios, es un mito, igual que lo era el sueño de Plinio, de una época dorada de los artistas en tiempos remotos. En la actualidad se sabe que unos cuantos maestros excepcionales alcanzaron puestos de confianza y distinción, sobre todo en

³⁰ Plinio, xxxv, 120; Sellers, 149.

³¹ Jucker, 1950, 85.

³² Citado según Coulton, 1953, 82.

³³ Conocemos inscripciones de artistas a partir del siglo VIII: véase Jahn, 1960, 153. Para la valoración de tales inscripciones, véase Schapiro, 1947, 148.

Francia e Italia, pero, en palabras del obispo Otto von Freising (m. 1158), la mayoría no fue admitida en los cargos más altos y eran alejados «como la plaga... de los estudios más nobles y liberales»³⁴.

El desarrollo de las ciudades del Norte y de las comunas italianas obligó a la formación de una jerarquía social y una organización profesional: la población obrera urbana tuvo que afiliarse a los gremios, llamados «*Arti*» en Italia. En Florencia, por ejemplo, después de 1293 no disfrutaba de derechos municipales quien no fuera miembro de la corporación que representaba sus intereses profesionales³⁵. Durante la primera mitad del siglo XIV muchos gremios recibieron cartas constitucionales o de franquicia que siguieron vigentes e incontrovertidas durante cien años o a veces muchos más. Pero el siglo XIV y la primera mitad del XV vieron el auge de los gremios.

Los primeros gremios de pintores se fundaron en Italia: en Perusa en 1286, en Venecia en 1290, en Verona en 1303, en Florencia en 1339 y en Siena en 1355; y aparecieron muchos más a lo largo del siglo XIV. En los países situados al norte de los Alpes estos gremios fueron establecidos, en general, algo más tarde, aunque Magdeburgo parece haber tenido un gremio de pintores ya en 1206³⁶; Gante tenía un gremio en 1338, Praga en 1348, Francfort en 1377 y Viena en 1410. Estos gremios solían comprender otros oficios afines como los vidrieros, doradores, entalladores, ebanistas e incluso talabarteros y fabricantes de papel. Los escultores y arquitectos se agrupaban con los picapedreros y los albañiles. Únicamente los maestros que por nacimiento o por concesión especial eran ciudadanos de su lugar de residencia tenían el derecho de asociarse a los gremios locales y de abrir talleres y aceptar aprendices.

Los gremios se interesaban por el hombre en todos sus aspectos: vigilaban las obligaciones religiosas de sus miembros, dirigían la formación de los aprendices, supervisaban los contratos, fijaban el trato con los clientes e incluso tenían jurisdicción sobre sus afiliados. Además, miraban por el bienestar físico y moral de sus miembros. Inútil es decir que no todos los miembros de los gremios eran dechados de virtud; de otra forma no hubiera sido necesario controlarlos por medio de un sistema rígido y difícil de evadir. Las Ordenanzas de los albañiles londinenses de 1481 prohibían «el lenguaje descortés y las medias palabras»³⁷; la mayoría de los gremios prohibía la blasfemia, las maldiciones, el lenguaje impúdico y el tener armas en los talleres. El estatuto de los albañiles alemanes de 1459 disponía que «el albañil jamás censurará la obra de su maestro, ya sea en público o en privado»³⁸; y el Gremio de Pintores de Cremona se arrogó el derecho de destruir pinturas indecentes y de castigar a su autor³⁹. Francfort, Munich, Praga y Brujas impusieron un período de prueba a los oficiales itinerantes, y tenían que dar prueba de su respetabilidad antes de que se les permitiera residir en esas ciudades y hacerse miembro de un gremio local⁴⁰. Estos ejemplos dan una idea de la naturaleza de la vigilancia que ejercían los gremios. No era fácil que un artista hiciera valer su propia personalidad o que fuera indisciplinado.

Parece que los gremios tenían una influencia igualatoria porque los artistas eran artesanos *de jure* y *de facto*; tenían una formación bien controlada, como

³⁴ Booz, 1956, 148.

³⁵ Doren, 1908, 1.

³⁶ Hay una lista de citas tempranas de los gremios de pintores en 18 ciudades norteamericanas en Huth (1923, 88).

³⁷ Knoop, 1933, 225.

³⁸ Coulton, 1953, 370.

³⁹ F. Sacchi, *Notizie pittoriche Cremonesi*, 1872, 324; Janitschek, 1879, 78. De los estatutos de 11 de agosto de 1470.

⁴⁰ Huth, 1923, 10.

también lo era su vida diaria. Los estudiosos han llegado a conclusiones contradictorias: Coulton opina que el sistema gremial tenía un efecto nivelador sobre la originalidad⁴¹, pero Doren, el historiador de los gremios florentinos, no cree que el sistema interfiriera con el libre desarrollo y la manifestación de la individualidad del artista⁴². Es indudablemente cierto que la ciudad alimenta el individualismo, pero los problemas que los artistas renacentistas tenían para afirmar su personalidad sólo parecen revolucionarios y categóricamente verdaderos cuando se los pone en relación con el artesano regido por su gremio⁴³. La famosa tesis de Jacob Burckhardt acerca de la liberación del individuo en la época del Renacimiento sigue siendo válida, sobre todo en el campo de las artes visuales, a pesar de que Burckhardt las excluyera de su *Cultura del Renacimiento*. Muchas páginas de este libro tratarán problemas engendrados por la liberación de los artistas del monopolio gremial. Un temprano caso de desacato de las leyes gremiales es el de Brunelleschi, que se negó a pagar la cuota. El *Arte de Maestri de Pietra e Legnami* —el gremio al cual pertenecían todos los que trabajaban en la construcción— le hizo encarcelar el día 20 de agosto de 1434⁴⁴. En este caso, las autoridades catedralicias no tardaron en tomar contramedidas: once días después Brunelleschi fue puesto en libertad y pudo continuar su obra maestra, la cúpula de Florencia, sin nuevas intervenciones por parte del gremio despechado.

El reto que hizo Brunelleschi a las leyes gremiales tiene una importancia no meramente personal: salió victorioso y estableció el derecho que tenía un hombre libre de velar por sus propios intereses y actuar de acuerdo con su conciencia. Seguramente no fue el suyo el primer caso, pero la fama tanto del hombre en cuestión como de su misión confiere una importancia simbólica al hecho. Además, el clima intelectual florentino favorecía un proceso de emancipación artística más rápida y completa que en cualquier otro lugar.

El desafío de Brunelleschi se repitió en numerosas ocasiones y la lucha continuó a lo largo de los siglos. El conflicto más notorio entre los guardianes de la tradición y un representante del nuevo orden tuvo lugar en Génova a finales del siglo XVI. Merece la pena detallar los acontecimientos. El protagonista era Giovanni Battista Paggi (1554-1627), descendiente de una familia noble. Como había matado a un hombre durante una reyerta, le desterraron de Génova y huyó a Florencia donde tuvo una vida próspera como pintor⁴⁵. Cuando Paggi declaró su intención de volver a su ciudad natal, los pintores genoveses se rebelaron, incluso antes de levantársele el destierro —la fama de Paggi y su rango social le hacían a un rival peligroso. Invocando las viejas leyes gremiales los pintores exigían que a Paggi se le prohibiera practicar su arte porque carecía de los siete años de aprendizaje obligatorio. Paggi no se dio por vencido. Su hermano, un médico eminente, junto con algunos patricios cultos y otros amigos le prestaron su total apoyo. La causa fue llevada ante una comisión del Senado genovés para que emitiesen el fallo.

Se conserva el parecer de Paggi en una serie de cartas a su hermano, escritas en Florencia, y más tarde en un curioso folleto (*«la tavola del Paggi»*) titulado *Diffinizione ossia divisione della Pittura* y publicado en 1607⁴⁶. Impresionan la pasión y la convicción de sus cartas; argumentaba, entre otras cosas, que el arte «puede aprenderse perfectamente sin un maestro porque el primer requisito para su estudio es un conocimiento de la teoría, que se basa en las matemáticas, la geometría,

⁴¹ Coulton, 1953, 218, 370.

⁴² Doren, 1908, 769.

⁴³ Wittkower, 1961, 297.

⁴⁴ Fabriczy, 1892, 97.

⁴⁵ Thieme-Becker, *Künstler-Lexikon*, sub voce.

⁴⁶ Schlosser, 1956, 397.

la aritmética, la filosofía y otras nobles ciencias que se pueden sacar de los libros»⁴⁷. Lo demás, según Paggi, es observación y experiencia. Subrayaba una y otra vez la necesidad de una formación completa y pretendía que no se admitiesen más que hombres cultos y de buena familia al estudio del arte. Alegaba que ésta sería la mejor manera de disuadir a la clase baja de degradar la gloriosa profesión, y así los ciudadanos de ilustre cuna se enorgullecerían de contar entre los artistas a sus hijos. La línea de ataque y la defensa de Paggi estaban de acuerdo con el parecer por esas fechas muy arraigado entre los artistas italianos cultos y aceptado por muchos amantes del arte. No sorprende, por tanto, el que se echara abajo la apelación de los pintores genoveses: el día 10 de octubre de 1590 la comisión del Senado declaró que las leyes gremiales eran aplicables únicamente a aquellos pintores que mantenían tiendas.

Si, retrospectivamente, la victoria de Paggi en la lucha contra una tradición ya gastada parece ser una decisión tomada de antemano, no deberíamos de olvidar que los organismos sociales y profesionales, una vez arraigados, tienen una muerte lenta, casi tan lenta como la de los prejuicios. Soprani, el biógrafo de Paggi, informa, sin duda correctamente, que en Amberes, Rubens tuvo que enfrentarse con dificultades parecidas a las de su colega y amigo genovés. En una carta fechada en 1613, que actualmente no se conserva, pidió a Paggi una copia del fallo del tribunal que tal vez pudiera servirle de precedente en su propia causa⁴⁸.

Incluso los artistas florentinos, que estaban acostumbrados a vivir su propia vida sin la intervención de organismos profesionales, tuvieron que esperar hasta 1571 para legalizar su situación. En aquel año un decreto del Gran Duque eximió a los académicos de la afiliación gremial. En Roma la lucha salió a la luz una y otra vez durante el siglo XVII, y la autoridad de los gremios no se quebró definitivamente hasta mediados del siglo XVIII⁴⁹. También en Francia los gremios defendieron sus derechos con ahínco hasta que el arraigo de la Real Academia puso fin a su poder. En Inglaterra los retratistas, pintores de coches y pintores de brocha gorda eran iguales, miembros de la Compañía de Pintores y Tintoreros durante todo el siglo XVII, y los pintores eran considerados como artesanos humildes incluso cuando ya gozaban de otro rango en Francia.

Perpetuando conceptos medievales, mucha gente mantenía vivos los prejuicios sociales contra esta profesión durante generaciones. Condivi, el criado y biógrafo de Miguel Ángel, cuenta que a la familia de su maestro le parecía vergonzoso que uno de los suyos quisiera ser artista y que su padre pegaba al joven, en un vano intento de hacerle cambiar de propósito. La escultura era una profesión todavía peor que la pintura y, aunque el pintor Granacci, el primer maestro de Miguel Ángel, intentó explicar a su padre la diferencia entre un escultor y un cantero (*«tra scultore e scarpellino»*), el anciano se negó a darse a razones. Únicamente las súplicas de Lorenzo el Magnífico le hicieron cambiar de parecer⁵⁰. La actitud ilustrada del gran Médicis no siempre fue compartida, parece ser, por el papa humanista Pío II, puesto que el «escultor del palacio apostólico», Giovanni d'Andrea di Varese, tenía que comer con sastres, cocineros, porteros, palafreneros, barrenderos, muleros y aguadores⁵¹. Por su parte, a partir del siglo XVI todos los grandes artistas insistían en que hubiera una clara distinción entre arte y artesanía, pero muchos

⁴⁷ Bottari (VI, 56-97) tiene la correspondencia de Paggi; véase particularmente 83 y ss., 89; también 189 y ss., 195. Además, Soprani (1768, I, 112 y ss., particularmente 124-30, 136-38); Guhl (1880, II, 37-46).

⁴⁸ Soprani, 126 y ss.

⁴⁹ Para esto y lo siguiente, véase Pevsner, 1940, 112 y ss., 32 y ss.

⁵⁰ Condivi, 1927, 11, 16.

⁵¹ Müntz, 1878, I, 259.

clientes, especialmente en el Norte, dudaban en reconocer esta distinción —quizá no tanto en teoría como en la práctica. Los pintores, que en la Edad Media ocupaban un puesto un poco más elevado que los palafreneros y pinches de cocina de la Corte francesa, en el siglo XVI no habían pasado de «*valets de chambre*», título que compartían con poetas, músicos y bufones y que todavía les agrupaba por debajo del personal militar, eclesiástico y administrativo de la casa real⁵². Las familias burguesas francesas todavía reaccionaban del mismo modo que lo habían hecho los Buonarroti ciento cincuenta años antes. Los padres de Charles Alfonse Dufresnoy no querían que su hijo fuera pintor porque «consideraban que la pintura era un oficio vil en lugar de la más noble de todas las artes»⁵³.

Todavía a mediados del siglo XVIII Diderot afirmó que sólo se permitía ser artista a los hijos de familias pobres —«nos plus grands artistes sont sortis de plus basses conditions». En las biografías colectivas alemanas del siglo XVIII, se sigue tratando a los artistas junto con los artesanos y mecánicos, aunque se hace distinción entre las «bellas» artes y las «mecánicas»; y el escritor alemán Friedrich Nicolai contaba a las sombrereras y a los pirotécnicos entre los «artistas notables» de la Viena del siglo XVIII⁵⁴.

En las memorias del siglo XIX el lector se encuentra a menudo con una tendencia a considerar al arte como una profesión ignominiosa. Así lo recuerda el pintor alemán Walter Firl: «En 1879 mi decisión de dedicarme al arte de la pintura todavía se veía como una idea de lo más estrafalaria, casi ridícula»⁵⁵; y Sir Francis Oppenheimer escribe que su padre le cerró su casa cuando decidió cambiar el foro inglés por la vida de artista en París, en 1897⁵⁶.

Pero el prejuicio contra los artistas en el siglo XIX fue debido probablemente a la oposición burguesa a la vida bohemia y no al antiguo convencimiento de la inferioridad social de la profesión.

Es indudablemente cierto que en la Edad Media se reclutaba a los artistas laicos, igual que a los demás artesanos, de los estratos inferiores de la sociedad. Esta situación evolucionaba, pero muy lentamente. A pesar del nuevo derrotero ideológico trazado por los artistas a partir de comienzos del siglo XV, en este momento pocos ciudadanos decorosos habrían escogido la carrera de artista.

Con algunas excepciones, como Alberti, Brunelleschi y Leonardo, los dos últimos hijos de notarios muy respetados, no sería fácil hacer una lista de artistas del siglo XV que procedieran de familia de la clase media alta o de la nobleza: la aristocracia, los banqueros, los comerciantes y la Iglesia desaprobaban al unísono la profesión. Los artistas del centro más progresista, Florencia, tampoco son excepciones a la regla⁵⁷. Uccello era hijo de un barbero; Castagno, de un labrador; el padre de Fra Filippo Lipi era carnicero, el de Botticelli, curtidor, el de Fra Bartolomeo, mulero, el de Andrea del Sarto, sastre; y Pollaiuolo procedía de una familia de polleros. Además, igual que en la Edad Media, era frecuente que los hijos varones entrasen en el taller del padre, continuando una tradición familiar de pintura o escultura que a menudo alcanzaba varias generaciones. Cinco generaciones de la familia Ghiberti fueron orfebres y escultores; tres generaciones de los della Robbia trabajaron durante casi ciento cincuenta años.

⁵² Laborde, 1850, I, 38 y ss.

⁵³ R. de Piles, 1699, 498.

⁵⁴ Doppelmayr, 1730; Stetten, 1779-88; Nicolai, 1785; Schlosser, 1924, 428, 439.

⁵⁵ Zils, 1913.

⁵⁶ Oppenheimer, 1960, 108.

⁵⁷ Hay una lista en Wackernagel (1938, 336). Para la procedencia de la clase media baja de los artistas medievales, así como las familias que se dedican a la misma artesanía durante varias generaciones, véase Coulton (1953, 199).

Mientras se estimaba en poco la profesión, los escritores no se decidían a preocuparse seriamente por los artistas. Florencia, de nuevo, abrió el camino, comenzando, antes de 1400, con *Le vite d'uomini illustri fiorentini* de Filippo Villani, y continuando con las monografías anónimas, fechadas a mediados del siglo XV, de Alberti y Brunelleschi, las primeras de su género; las biografías colectivas de artistas de Antonio Billi, el Anónimo Maglabechiano y Giovanni Battista Gelli⁵⁸ y, finalmente, la gran obra, compendio de todos los esfuerzos anteriores, las *Vidas* de Vasari, fechadas en 1550, la piedra angular de la literatura sobre la Historia del Arte. Sin embargo, E. Zilsel⁵⁹ ha calculado que las biografías colectivas de italianos famosos escritas en el siglo XV y la primera mitad del XVI dedicaron sólo un 4,5 por 100 de la obra a los artistas frente a un 49 por 100 a los escritores, un 30 por 100 a los héroes políticos y militares, un 10 por 100 a los dignatarios eclesiásticos y un 6,5 por 100 a los médicos. Estas estadísticas, claro está, sólo pueden considerarse como un índice de la poca importancia que tenían los artistas dentro del ambiente cultural en relación con otras profesiones. También es característico que los artistas suelen aparecer al final de la jerarquía social. Pero este cuadro general de toda Italia no refleja la consideración que otorgó el público a los artistas en Florencia a partir de mediados del siglo XV. En 1458 el diarista Landucci enumeró catorce hombres famosos, activos en ese momento, de los cuales nada menos que siete eran artistas⁶⁰.

Después del largo intermedio de la Edad Media los escritos biográficos de artistas del siglo XV reavivaron un género de la literatura que, como hemos visto, había florecido modestamente en la Antigüedad clásica. Incluso antes del nacimiento de la nueva literatura biográfica, el siglo XIV había mostrado un interés anecdótico por la conducta de los artistas. En el *Decamerón* de Boccaccio y las *novelle* toscanas, los artistas son casi siempre promotores de bromas graciosas y burlescas. Para Boccaccio el pintor era un hombre chistoso, atrevido, muy astuto, de costumbres algo relajadas, y no estaba cargado de una excesiva erudición. Y en una *novella* de Franco Sacchetti, escrita a finales del siglo XIV, se encuentra a la mujer de un pintor exclamando: «¡Vosotros los pintores sois todos caprichosos y veleidosos; estáis siempre borrachos y no os avergonzáis tan siquiera!»⁶¹. Esta sorprendente afirmación parece ser una definición profética de lo que será el bohemio, pero no nos debería incitar a llegar a una conclusión demasiado tajante. Sólo indica que ni siquiera la rigurosa organización de los gremios pudo contener ciertos rasgos frívolos del carácter de los artistas, porque estas anécdotas no se hubieran ideado ni tampoco se hubieran leído si no se hiciesen eco de un juicio popular acerca de los artistas. La mayoría de las historias que se cuentan en las *novelle* toscanas pertenecen a un género parecido al de los tópicos anecdóticos de la literatura antigua sobre artistas. Aunque las *novelle* tuvieron una cierta influencia sobre la literatura artística posterior, Vasari todavía incorporó algunas en sus *Vidas*, no hay una estrecha relación entre los primeros escritos cuya finalidad era la de divertir al lector y los posteriores estudios históricos destinados a instruirle; tampoco existe tal relación entre los dos géneros en cuanto a su concepto del artista. En los siglos XV y XVI la figura del artista pierde sus connotaciones alegres y festivas.

A juzgar por los datos que conocemos, los artistas medievales callaban sus pareceres, descontando las inscripciones de elogio hacia su persona, a las que ya hemos

⁵⁸ Schlosser, 1924, 167 y ss.

⁵⁹ Zilsel, 1926, 159 y ss.

⁶⁰ Landucci, ed. Jervis, 1927, 2 y ss. Los artistas citados son: Donatello, Desiderio, Antonio Rossellino, Castagno, Domenico Veneziano y los dos Pollaiuolo.

⁶¹ «Novela 84», véase Sacchetti, 1946, 191; Floerke, 1913, 257. La obra de Floerke contiene todo el material importante sacado de varios autores.

hecho referencia. No nos ha llegado ningún documento que indique que no estaban satisfechos de ser equiparados con bordadores, cerrajeros y relojeros. Tanto los manuales del artista medieval como la estética de esa época dan la impresión de que, igual que los sastres, tejedores y demás artesanos, los artistas encontraban satisfacción en la perfección técnica de su obra⁶².

3. *El nuevo prototipo del artista*

Pero llegó el día en que los artistas comenzaron a sublevarse contra el orden jerárquico del cual formaban parte, el día que juzgaron que el organismo destinado a proteger sus intereses era una cárcel en lugar de un asilo. Esta nueva ideología, irreconciliable con el orden establecido, salió a relucir por vez primera en Florencia. Los mismos artistas empezaron a propagarla justo en el momento en que Brunelleschi hacía valer sus derechos ante las leyes del gremio. Ya antes de 1437 el pintor Cennino Cennini había escrito *Il libro dell'arte*, que en muchos aspectos conservaba aún el carácter práctico de los manuales medievales. Sin embargo, también retrata al artista nuevo, cuya conducta glosa de la siguiente manera:

Vuestra vida debería regirse siempre como si estudiarais teología, filosofía o las demás ciencias, es decir: comer y beber con moderación por lo menos dos veces al día, escogiendo comidas ligeras pero sustanciosas y vinos suaves.

Hay otra regla más que, si se sigue, hará que vuestra mano sea tan ligera que flote, incluso vuele como una hoja llevada por el viento, y es: no disfrutar en exceso de la compañía de las mujeres⁶³.

En lo que alcanza a nuestros conocimientos, es la primera exhortación escrita por un artista y dirigida a sus colegas en la que aconseja emular la dignidad y templanza del hombre erudito. Poco después Lorenzo Ghiberti (m. 1455), pintor, escultor y arquitecto, compuso su monumental tratado de arte y artistas que incluye la primera autobiografía que se sabe escrita por un artista. Este hecho, de por sí, tiene una importancia extraordinaria, porque una autobiografía obliga a mirar la vida de uno mismo desde fuera, viéndola dentro de la historia y formando parte de ella; precisa la distancia de la autocensura, y la introspección se convirtió en un rasgo importante para la nueva raza de artistas. Hacia el final de su autobiografía Ghiberti afirma con orgullo nada disimulado: «Pocas son las cosas importantes creadas en nuestro país que no hayan sido proyectadas y llevadas a cabo por mi propia mano»⁶⁴. Si es permisible interpretar esta frase en el sentido de que Ghiberti daba importancia al hecho de que no se limitaba a seguir órdenes sino que él mismo «diseñaba», es decir, que inventaba «cosas de importancia», entonces sus palabras, junto con el modelo de Cennini para un *modus vivendi* culto, describen sucintamente lo que estaba sucediendo: se creaba un nuevo tipo de artista, un artista sustancialmente diferente del antiguo artesano porque era consciente de sus facultades intelectuales y creativas.

Pero el *locus classicus* de este nuevo prototipo es el breve tratado *De pictura* de Leon Battista Alberti, escrito en 1436⁶⁵. Cuando el joven estudioso y escritor visitó Florencia en 1434 le complació encontrar allí «artes desconocidas y nunca vistas». Brunelleschi, Donatello, Luca della Robbia y Ghiberti estaban en su apogeo, y

⁶² Para un punto de vista algo diferente, véase Schapiro, 1947.

⁶³ Cennini, ed. Thompson, 1932, 16.

⁶⁴ Schlosser, 1912, 51; Krautheimer, 1956, 306 y ss.

⁶⁵ Para lo que sigue: Janitschek (1877) y Alberti (ed. Spencer, 1965, 40, 63, 66, 67, 79, 91).

Masaccio había muerto pocos años antes en la flor de su vida. Inspirado por artistas sensibles y clientes comprensivos, Alberti escribió y difundió su tratado. Para él la pintura, la más noble de las artes, «tiene en sí un poder divino». Es «el mejor adorno para las cosas y el más antiguo, digna de los hombres libres, grata para los entendidos y para los que no lo son». Opina que «un gran aprecio por la pintura es el mejor indicio de una mente cabal», y aconseja que «la primera gran preocupación del que busque lograr eminencia en la pintura sea la de adquirir la fama y renombre de los clásicos», meta alcanzable únicamente si se dedica todo el tiempo y pensamiento al estudio. Aparte de aprender las técnicas necesarias, el «artista moderno» debería dominar la geometría, la óptica y la perspectiva y saber las reglas de composición; tiene que ser versado en el mecanismo del cuerpo humano porque «los vuelos del alma» se reflejan en «los movimientos del cuerpo». Pero el atributo más noble, la *inventio*, sólo se adquirirá «familiarizándose con poetas, retóricos y otros igualmente entendidos en las letras». Alberti también señala que los buenos modales y elegante porte hacen más a la hora de conseguir clientela y dinero contante que la mera destreza técnica y la diligencia.

Queda claro que ya no bastaba ser un artesano excelente. El nuevo artista tenía que ser un «*uomo buono et docto in buone lettere*» un hombre de buen carácter y grandes conocimientos. El artista renacentista había entrado en el escenario europeo. Había llegado la hora de admitir a la pintura, la escultura y la arquitectura en el círculo de las artes liberales. Para alzar las artes visuales del nivel de lo mecánico al de las artes liberales había que proporcionarles una sólida base teórica, y el primero y más importante paso en esta dirección lo dio Alberti. Con el acceso de las artes visuales al círculo de las artes liberales, cosa que habían suplicado los artistas de los siglos XV y XVI en palabra y pintura, el artista ascendió de obrero a intelectual⁶⁶. Ahora su profesión se equiparaba a la poesía y las ciencias teóricas. Para el artista emancipado los viejos gremios artesanales eran una supervivencia anacrónica.

El proceso de liberación fue alentado por la mala interpretación del lugar que habían ocupado los artistas en la Antigüedad⁶⁷. Alberti adujo el elevado rango social de los pintores antiguos para dar prestigio a sus sucesores modernos; hacia finales del siglo XV, Filarete afirmó que la pintura, que en su tiempo aún se consideraba un oficio vil, era practicada incluso por los emperadores romanos, y Giovanni Sanzio, padre de Rafael, no era el primero en sostener que los griegos no permitían practicar la pintura a los esclavos. Miguel Ángel también vivió en el error, si no se equivoca su biógrafo Condivi, pensando que los clásicos no admitían a los plebeyos al ejercicio del arte⁶⁸.

En su *De pictura* Alberti expuso su prototipo del artista bien asentado y socialmente integrado, aceptado en los círculos académicos de todos los tiempos⁶⁹. Pero la liberación del lazo protector del gremio también condujo a la aparición de un tipo de artista diferente —que se negaba a aceptar las convenciones sociales, que pertenecía, en opinión del público, a una clase propia y que con el tiempo se convirtió en lo que actualmente se denomina «bohemia». Estos dos tipos de artista, el conformista y el inconformista, reclamarán nuestra atención en los capítulos siguientes.

⁶⁶ Pevsner, 1940, 306; Wittkower, 1952, 4 y ss.

⁶⁷ Para lo que sigue: Zilsel, 146 y ss.

⁶⁸ Condivi, 1927, 102.

⁶⁹ Clark, 1944, 20.

CAPITULO II

Artistas y clientes: Observaciones sobre una relación dinámica

Igual que otras mercancías, el arte depende de fabricantes y compradores. La suerte del artista, y no sólo su bienestar físico, está íntimamente relacionada con la reacción del cliente. Ninguna fórmula sencilla puede determinar esta compleja interdependencia. Pero se puede hacer una afirmación histórica con bastante certeza: mientras los gremios actuaban de intermediario entre el artista y el cliente, los problemas que pudieron surgir eran de una naturaleza sustancialmente diferente de los que hubo tras la emancipación del artista. El papel del artesano-artista vigilado en la sociedad medieval quizá no fuera diferente del que Platón asignaba a artistas y artesanos en su Estado ideal. Al desintegrarse el sistema medieval, surgieron conflictos que Platón había considerado perjudiciales para el bienestar moral y la disciplina de una sociedad integrada. Acéptense o no las conclusiones negativas de Platón, a partir de ese momento el artista pudo negociar con el cliente desde una posición ventajosa. Algunos aspectos de esta relación en vías de evolución, sobre todo en el período crítico de la transición, serán examinados en las páginas que siguen. A modo de introducción, quizá sea útil recordar cómo ganaban los artistas su sustento en los cuatro o cinco siglos que precedieron a la Revolución francesa.

1. Recursos económicos y usos profesionales

El maestro que quisiera abrir un taller propio podía seguir dos caminos: encabezar un taller, con frecuencia heredado de su padre, o entrar al servicio de un maestro. Esta segunda práctica ganó en importancia al aumentar el número de pequeñas cortes y el amor a la pompa, primero y sobre todo en Italia, y más tarde también en Alemania, Austria, Francia e Inglaterra. En España este tipo de clientela quedó restringido casi totalmente a la Corte de Madrid, y los Países Bajos con su sociedad burguesa apenas lo conocieron. Un pintor de Corte solía pasar a formar parte de la casa reinante. Además de un salario fijo se le asignaba una vivienda, comida, vino y otras necesidades, y podía contar con generosos regalos en forma de dinero u otros objetos de valor después de acabar una obra importante.

Tenía que pintar o esculpir todo lo que le mandara su protector y se le obligaba a dar trazas para los decorados teatrales o para fiestas y cualquier otro trabajo ocasional que le fuera encargado. No se le permitía aceptar encargos de otros clientes sin un permiso especial de su protector. Los artistas de Corte disfrutaban no sólo de una seguridad económica sino también de privilegios especiales, como la exención de la obligación de asociarse al gremio. Todavía en 1646, los envidiosos maestros del gremio pidieron al *Parlement* francés que limitara al número de «*Brevetaires*» a cuatro para el Rey y otros tantos para la Reina¹. En Inglaterra el puesto de pintor de Corte lo ocuparon extranjeros eminentes durante cien años. A Van Dyck, pintor de Corte de Carlos I de Inglaterra, le sucedieron Peter Lely y Godfrey Kneller. La dignidad de caballero que se confirió a estos artistas-caballeros demuestra que un abismo les separaba socialmente de sus colegas menos afortunados, miembros de la Compañía de Pintores y Tintoreros. Pero los artistas de la Corte seguían siendo criados de su señor por muy elevada que fuera su posición en ella.

Igual que el oficio del artista de la Corte, el mantener un taller también estaba arraigado en la tradición medieval y así continuó durante muchos siglos. Tales establecimientos iban desde pequeñas organizaciones de uno o dos aprendices hasta las muy grandes que empleaban diez veces ese número o más. Después de 1407 Ghiberti tenía veintiún ayudantes² para hacer la primera puerta de bronce del Baptisterio de Florencia, y puede ser que Donatello tuviera otros tantos en Padua³. El taller de Riemenschneider, que tenía varios oficiales y trece aprendices, parece haber sido la excepción en Alemania hacia 1500⁴. El taller más grande jamás dirigido por un escultor fue el de Bernini; crecía según iba aumentando el número de obras que ejecutaba para la Iglesia⁵. A veces precisaba docenas de artistas y artesanos para llevar a cabo sus trazas. Puesto que normalmente el jefe de un taller era el que empleaba a los ayudantes, estas organizaciones se parecían a negocios; sin embargo, en el caso de Bernini, la cancellería papal pagaba los salarios de sus ayudantes de taller y el artista se salvó del estigma del mercantilismo.

Los maestros famosos no tenían que basar sus ingresos única y exclusivamente en los encargos que se les hacía. Con frecuencia se les honraba, y sus rentas se aumentaban considerablemente, con cargos públicos o administrativos o con dádivas que llegaban con una cierta regularidad. Entre otros muchos se puede citar a Giovanni Bellini, Tiziano y otros posteriores que recibían unos honorarios anuales que provenían de la renta del *Fondaco dei Tedeschi* de Venecia, con la única obligación de pintar un retrato del *Dux* reinante; Fra Sebastiano del Piombo y Guglielmo della Porta fueron nombrados para el puesto de Guardasellos del Papa que conllevaba un buen salario; y a Durero el Emperador Maximiliano le concedió un privilegio que le daba derecho a una renta anual de la Oficina de Recaudación de Impuestos de Nuremberg. En boga sobre todo en la Italia del siglo XVI, este tipo de patrocinio, que ponía fondos públicos a la disposición de los artistas, también se hizo extensible a poetas y eruditos cuya sinecura era frecuentemente su único ingreso estable.

¹ Pevsner, 1940, 83.

² Krauthemer, 1956, 108, 369 y ss.

³ Jansen, 163-69. El contrato del 29 de abril de 1447 para el altar mayor de S. Antonio cita a cuatro «escultores y discípulos». En otros documentos posteriores aparecen cinco *garzoni* y *lavoranti*. Había además fundidores, orfebres, canteros, albañiles y pintores que probablemente no estaban adscritos al taller de Donatello.

⁴ Huth, 1923, 18.

⁵ Wittkower, 1958, 210; también véase *idem*, 1955, 39 y ss.

Los jefes de taller que trabajaban por su propia cuenta aprovechaban las épocas flojas para reponer sus existencias. Por supuesto que estos usos propios de comerciantes ni siquiera se les ocurrían a los grandes. Un Rafael, un Tiziano o un Rubens podrían haberse entregado a todo tipo de especulación financiera pero, como artistas, se limitaban a ejecutar sus encargos. Eran los artistas comerciantes los que perjudicaban la buena fama de toda la profesión. En el siglo XIV los pintores acostumbraban a tener en su taller cuadros a medio acabar, con frecuencia preparados por los aprendices, y dispuestos a recibir los toques finales del maestro según las indicaciones del cliente⁶. Franco Sacchetti (h. 1335-h. 1400), en su octogésimocuarta *novella*, describió el taller de un artista sienés «que era ante todo pintor de Crucifijos, de los cuales siempre había varios en su casa, acabados y sin acabar, a veces cuatro o incluso seis»⁷. La fabricación de piezas casi idénticas era el uso del artesano.

Los artistas alemanes de la época ofrecían sus «mercancías» no sólo en sus talleres, sino también en la calle y a la puerta de las iglesias⁸, y la venta de cuadros en las teras fue habitual durante mucho tiempo en muchos países (fig. 2). Los artistas nortños del siglo XVII que pintaban escenas populares en Roma, los *bambocianti*, empleaban todo tipo de estratagemas para vender sus obras⁹. Incluso en el siglo XVIII encontramos talleres acomo el de la familia Guardi en Venecia, que tenía una buena selección de pinturas y que funcionaba de igual manera que la tienda de un joyero o de cualquier otro artesano de hoy. También especulaban los escultores. Esta costumbre viene de mucho tiempo atrás. En York, un maestro albañil, que murió hacia 1322, comerciaba con lápidas sepulcrales¹⁰. Se sabe que el escultor inglés Nicolás Hill demandó a su agente en 1491 por cuestión de los réditos de la venta de cincuenta y nueve cabezas de San Juan Bautista; con toda probabilidad estas cabezas se hicieron para la venta copiando un único modelo¹¹. Poca diferencia hay entre un «artista» tal y el cantero que almacenaba un surtido de las molduras más populares¹².

Nicolás Hill se servía de un corredor para vender sus obras, pero el mercader especializado en obras de arte apenas se conocía antes del siglo XVI. Se le precisaba como consecuencia de la mayor demanda de objetos de reducido tamaño, como pinturas de caballete y bronce; en este último caso, sin embargo, su aparición fue el resultado de cambios radicales en la profesión. Durante casi todo el siglo XV los prestamistas y los comerciantes en general, que actuaban como agentes ocasionales, siguieron tratando la obra de arte como cualquier otro producto¹³. Un ejemplo precoz fue Francesco di Marco Datini, vecino de Prato, cuyos negocios le retuvieron varios años en Aviñón. Entre una rica selección de mercancías, Datini también comerciaba con cuadros de tema religioso. Un pedido enviado el 10 de julio de 1373 a Nicolás y Ludovico del Bono, mercaderes florentinos, da una buena idea de lo que solicitaba. Datini pidió «una tabla de Nuestra Señora... con muchas figuras. Que esté en el centro Nuestro Señor en la cruz, o Nuestra Señora, cualquiera que encontréis —no me importa. También una tabla de Nuestra Señora... un poco más pequeña. Estas dos tablas deben tener buenas figuras: las necesito

⁶ Davidsohn, 1925, IV, ii, 29; véase también Piattoli, 1929, 235.

⁷ Sacchetti, ed. Pernicone, 1946, 187; Floerke, 1913, 252.

⁸ Huth, 1923, 19 ss.

⁹ Véase el capítulo IX, págs. 201 y 210.

¹⁰ Coulton, 1953, 79.

¹¹ Knoop y Jones, 1933, 105.

¹² Salzmänn, 1952, 123 y ss.

¹³ Huth, 1923, 20.

para hombres que las quisieran escogidas»¹⁴. La empresa servía sobre todo a una clientela que quería pinturas baratas. Un socio de Datini escribió a Florencia en 1387: «Si no encontráis nada bueno por un precio razonable, dejadlo, pues no hay una gran demanda... deberían comprarse cuando el maestro que las hace anda necesitado»¹⁵.

En el noble florentino Giovanni Battista della Palla encontramos lo que quizá sea el primer marchante de arte¹⁶. A partir de los últimos años de la década de 1520 exportaba obras italianas de primera categoría a Francia, y así inició un comercio que no haría sino extenderse en las centurias siguientes. Este desarrollo sólo era posible en una época en la que las obras de arte eran valoradas como la creación personal de los grandes maestros, cuando se compraban nombres y se pagaban precios elevados. Sin esta consciencia de que los artistas formaban una categoría propia, totalmente divorciada de las artesanías tradicionales, no hubiera podido existir el nuevo tipo de comerciante de obras de arte. Por otra parte, una vez que se arraigó, el marchante se convirtió en un tercer elemento entre el artista y el comprador. Hay una relación directa entre el aumento de su influencia y la neutralización de la del comprador, y de esa manera jugó un papel en el aislamiento del artista. Sin embargo, con la sola excepción de la Holanda del siglo XVII, no se sintió el peso de esta tendencia hasta tiempos más recientes. No obstante, la situación allí era algo contradictoria porque en Holanda los artistas no eran tan libres ni los marchantes tan entendidos como sus colegas italianos.

A diferencia de sus compañeros del Sur, los artistas holandeses rara vez se disputaban grandes encargos públicos y apenas existía la posibilidad de un cargo asalariado. Por consiguiente, el mercado se inundó de pequeñas pinturas de caballete, los precios eran casi ridículos, la competencia feroz; de ahí que los artistas recurrieran a todo tipo de ardidés para vender sus obras y aumentar sus ingresos¹⁷. Ofrecían sus productos en las ferias y mercados callejeros o los entregaban a los buhoneros; los rifaban en la lotería o los subastaban. Y sobre todo firmaban contratos, cuyas condiciones frecuentemente eran desastrosas, con marchantes de cuadros. Citemos un solo caso: según Roger de Piles, el famoso retratista Gaspar Netscher «trabajó mucho tiempo para comerciantes que, explotando su facilidad de producción, le pagaban muy poco por sus cuadros y los vendían por precios muy elevados»¹⁸. Los gremios, que aún funcionaban, hacían todo lo posible para aliviar la situación, organizando y legalizando ventas y subastas y restringiendo rigurosamente la competencia extranjera, pero sin resultado positivo. Eran completamente incapaces de establecer un sólido equilibrio entre la oferta y la demanda.

Muchos artistas buscaron su salvación en el pluriempleo, no sólo como marchantes de cuadros, como Rembrandt o Vermeer, sino en trabajos completamente ajenos a su profesión. Jan van Goyen se dedicaba a bienes inmuebles y tulipanes; Aert van der Neer tenía una posada en Amsterdam, Jan Steen una cervcería en Delft y una posada en Leyden; Jan van de Cappelle continuó el negocio de tintes de su padre; Jacob Ruisdael era barbero y Joost van Craebeeck panadero; Philip Koninck era propietario de una compañía de transportes fluviales y Hobbema ocupaba un puesto de catador de vinos de importación¹⁹.

No era nada raro que los artistas holandeses tuviesen un trabajo asalariado in-

¹⁴ Origo, 1957, 41 y ss.

¹⁵ *Ibid.*, 42; véase también Piatoli, 1929, 1930.

¹⁶ Wackernagel, 1938, 289 y ss.

¹⁷ Para lo que sigue, véase sobre todo a Floerke, 1905; Thieme, 1959.

¹⁸ Roger de Piles, 1699, 455.

¹⁹ Floerke, 1905, 87; Thieme, 1959, 16 y ss.; véase también Pevsner, 1940, 135; Haser, 1951, 465 y siguientes; Thieme-Becker, *Künstler-Lexikon*, sub voce.

dependiente de su verdadera profesión. La creciente competencia incitó a los artistas tardomedievales alemanes a tomar una solución semejante²⁰. En alguna ocasión los gremios llegaron a tomar medidas para impedir el pluriempleo entre los pintores.

Los artistas-caballeros italianos y franceses del siglo XVII hubieran considerado degradante aumentar sus ganancias mezclándose en el comercio. No obstante, la compra-venta de obras de arte antiguas y modernas era una práctica común, sobre todo en Roma, donde tantos artistas tenían que ganar de qué vivir a duras penas y donde las obras antiguas, que continuamente se estaban descubriendo, prometían una fácil ganancia. Muchas veces sacaban su sustento trabajando mano a mano con mercaderes como el notorio inglés Jenkins, de cuyos oscuros negocios se hablará en otro lugar²¹. En alguna ocasión, incluso los grandes artistas sucumbieron a la tentación de probar fortuna en negocios artísticos ocasionales. En Roma, de joven, Reynolds especuló con el *Neptuno y Tritón* de Bernini; pero nunca logró venderlo en Londres. El grupo —actualmente uno de los tesoros del Museo Victoria y Alberto— pasó a formar parte de su patrimonio²².

Los artistas acuden forzosamente al pluriempleo siempre que la oferta excede en mucho a la demanda. Esto puede suceder cuando el mercado está saturado de obras de arte o donde éste aún no se ha logrado implantar. Así, los primeros artistas americanos solían compaginar varias profesiones²³. James Claypoole tenía una librería en Filadelfia y el primer maestro de Benjamín West, William Williams, que se asentó en Pensilvania hacia 1750, se ganaba la vida con cualquier trabajo que se le ofreciera; era por etapas profesor de música, estuquista, arquitecto y jardinero. Otros, igual que los artistas holandeses de los siglos XVII y XVIII (fig. 3), tuvieron que rebajarse a trabajos «viles», como pintar cubos para apagar incendios, letreros, esferas de relojes y arcas —tarear que los artistas italianos habían despreciado trescientos años antes en el curso de la lucha por su reconocimiento.

Es indudablemente correcto afirmar que la importancia del mercader de arte en la Holanda del siglo XVII presagió su desarrollo posterior. El trato directo entre el artista y su cliente se cortó en gran parte, y por primera vez en la historia muchos artistas trabajaban continuamente aislados. Aunque hay un abismo entre el artista controlado por el gremio y el artista controlado por el marchante, la mayoría de los artistas en ningún caso había progresado socialmente tanto como los teóricos optimistas del siglo XV habían esperado. Debido a esta discrepancia entre las condiciones reales y las ideales, gran parte del público continuó estimando en poco la profesión.

2. La tasación de obras de arte antiguas y modernas

Esta valoración del artista no se puede dissociar del sistema de tasación. El hecho de que los artistas ganasen dinero por medio de trabajos manuales les colocaba al final de la jerarquía social en la Antigüedad²⁴. Podría argüirse que un estigma semejante marcó a los artistas en épocas posteriores, mientras ellos, como los artesanos u oficiales, recibieron un jornal o una paga semanal o mientras sus ganancias dependieron de factores externos tales como la cantidad de oro y lapislázuli.

²⁰ Huth, 1923, 77 y ss.

²¹ Véase el capítulo VIII, pág. 195.

²² Wittkower, 1955, 179.

²³ Bridenbaugh, 1942, 164.

²⁴ Véase *supra*, pág. 16.

li empleada, el número de figuras, las dimensiones de la obra y el tiempo que se tardaba en ejecutarla. En general, el artista medieval era un jornalero. En la Inglaterra del siglo XIII un buen albañil recibía unos tres peniques al día²⁵ e, igual que este mero artesano, un gran arquitecto como Henry de Yevele (h. 1320-1400) también recibía un jornal²⁶. Una investigación extraordinariamente escrupulosa acerca de la iglesia de San Victor en Xanten demuestra que los jornales de los arquitectos no variaron sustancialmente entre 1374 y 1519²⁷.

Cuando el público empezó a tomar conciencia de la diferencia entre artesanos y artistas, las viejas normas para calcular la remuneración cayeron lentamente en desuso. Hay claros indicios de este hecho en la Florencia del siglo XV²⁸. E incluso allí sobrevivió gran parte del antiguo sistema de fijar los precios. Fra Filippo Lippi, por ejemplo, recibió por la *Coronación de la Virgen* (1441-47, Galleria degli Uffizi) seis veces la suma pagada por el Altar Barbadori para la iglesia del S. Spirito (actualmente conservado en el Louvre), pintado varios años antes, sin duda, porque el cuadro más reciente, aunque no era mucho más grande, contenía un número de figuras cinco veces mayor. En las centurias siguientes tampoco se abandonó por completo la práctica tradicional de pagar a los artistas según las reglas que gobernaban los oficios. Aunque parezca sorprendente, en la Holanda del siglo XVII todavía se acostumbraba a fijar el precio de una pintura calculando el número de días que se trabajó en ella; el salario fluctuaba entre cinco y diez *escalins* diarios²⁹.

En lugar de metálico, era frecuente que los artistas cambiasen sus productos por otros géneros. No había nada degradante en este tipo de trueque, como parece dar a entender el Doctor Antal cuando dice en su libro *Florentine Painting and its Social Background* que «la remuneración de los artistas era en general módica; a menudo, sobre todo en el caso de los encargos monásticos, incluso se satisfacía la cantidad en especie»³⁰. En realidad, el pago en especie no demuestra la explotación de artesanos pobres por clérigos astutos; tales recompensas eran una parte integral del sistema de pagos hasta comienzos del siglo XVIII. El libro de cuentas del actualmente olvidado pintor boloñés Marcantonio Franceschini (1648-1729), que abarca desde 1684 hasta poco antes de su muerte, nos permite ver este uso aún vigente en fecha tardía³¹. En una ocasión, por ejemplo, recibió dos palmatorias de plata, tres *putti* de bronce y otros bienes por un valor total de doscientas liras a cambio de una pintura pequeña. En 1704 «presentó» un cobre a un genovés, que le agradeció el gesto con una caja de bombones que Franceschini no tardó en vender por setenta y cinco liras. Registró éstos y otros pagos en especie, como lienzos, plata labrada, muebles, joyas, medias de seda y fruta escarchada, en su libro de cuentas, igual que las cantidades en metálico. Se decía comúnmente que Franceschini había ganado unas 250.000 liras con sus obras y se le consideraba un hombre riquísimo.

El trueque no sólo era un sistema de pago completamente aceptable al artista-caballero —incluso lucrativo a veces, como demuestra el caso de Franceschini— sino que, en forma de regalos, llegó a ser el premio acostumbrado al ingenio artístico. En otras palabras, en el siglo XVII tales recompensas parciales en especie

²⁵ Coulton, 1953, 76; *ibid.*, para más detalles; Salzmann, 1952, 68 y ss.

²⁶ Coulton, 1953, 78; Harvey, 1944, 22. Yevele también consiguió contratos de un tipo más moderno.

²⁷ Beissel, 1884, 149 y ss.

²⁸ Lerner-Lehmkuhl, 1936, 54; véase también Wackernagel, 1938, 346 y ss. (el capítulo que trata la regulación de los precios).

²⁹ Thieme, 1959, 18. El poder adquisitivo de cinco *escalins* era suficiente para vivir.

³⁰ Antal, 1947, 282; véase también Wackernagel, 1938, 352.

³¹ Zucchini, 1942, 66 y ss.

fueron una señal del aprecio especial que los clientes agradecidos o sus rivales concedían a artistas de distinción.

Incluso antes de finalizar el siglo XV, los artistas italianos emancipados disputaban sobre el sistema de pago tradicional. Argüían que el arte no se podía remunerar siguiendo las pautas de las mercancías vulgares. Esta convicción está tan firmemente arraigada en la actualidad que no admite discrepancia. Pero se precisaba tiempo y paciencia para hacerla llegar a los compradores y al público. Cuando sacaron el tema a relucir por primera vez, los argumentos eran algo ambiguos. A comienzos del siglo XV Cennini escribió en su manual para artistas: «Existen algunos que ejercen las artes por pobreza y necesidad...; pero los que se dedican a ellas por amor al arte y nobleza de espíritu son dignos de alabanza por encima de todos los demás»³². En este caso Cennini quizás hiciera referencia a la ética del taller medieval³³; pero, al hacer distinción entre los que trabajan para vivir y otros devotos de la noble profesión que viven para trabajar, no hacía más que repetir una idea que se había convertido en un tópico. Antes de Cennini, Filippo Villani, en *Le vite d'uomini illustri fiorentini*, había descrito a Giotto, incorrectamente, como un hombre que tenía más interés por la fama que por la riqueza³⁴. «Esta ideología de autoengaño, introducida por Petrarca e inspirada en la Antigüedad»³⁵, fue abrazada por Ghiberti y también por Alberti. «La codicia», dice este último a sus lectores, «es enemiga de la eminencia artística»³⁶. De nuevo se supone que se refería principalmente a los que tenían al arte por un negocio en lugar de una vocación. Alberti prosigue, sosteniendo que la primera preocupación del artista debería ser la de adquirir el renombre y la fama de los clásicos. De manera semejante Leonardo afirma que «mucha mayor gloria proviene de la virtud de los mortales que de sus tesoros»³⁷.

Pero durante el Quattrocento es raro encontrar sugerencias sobre cómo modificar el sistema de pago ya establecido; sin embargo, entre los artistas se debatía la cuestión. Un reflejo de esta polémica se encuentra ya a mediados del siglo XV en el siguiente pasaje de la pluma de San Antonino, arzobispo de Florencia (1389-1459): «Los pintores reivindican, más o menos razonablemente, que se les pague por su arte, no sólo por el trabajo desarrollado sino sobre todo en función de su aplicación y experiencia»³⁸. El Arzobispo no parece demasiado convencido de la justicia de la petición de los artistas, y queda claro que todavía consideraba el arte como un oficio³⁹. Hasta bien entrado el siglo XVI los artistas no manifestaron enérgicamente el hecho de que la recompensa de una obra de arte dependía del ingenio y no del tiempo empleado en hacerla⁴⁰. Este «descubrimiento» ya no volvería a perderse y, gustosos o no, los compradores hubieron de tenerlo en cuenta. Una vez rechazadas las normas tradicionales para fijar el precio de una obra de arte, se dio lugar a un procedimiento algo irracional. *La Leda* de Miguel Ángel, pintada para el Duque Alfonso I d'Este, de Ferrara, es un ejemplo revelador no sólo de la incertidumbre por parte del comprador sino también de las posibilidades

³² Cennini, ed. Thompson, 1932, 3.

³³ Es la opinión de Zilsel (1926, 145).

³⁴ Villani, 1847, 47; Antal, 1947, 376.

³⁵ Antal, *ibid.* Para la evolución del ideal de la gloria, véase Zilsel (1926, 117 y ss.).

³⁶ Janitschek, 1877, 99.

³⁷ Ludwig, 1888, I, 120, núm. 65.

³⁸ El pasaje se encuentra en el apartado «*De statu mercatorum et artificiorum*» de la *Summa Theologica* de San Antonino. Lo cita Gilbert (1959, 76).

³⁹ Véase la nota anterior. En otra parte clasificó la arquitectura como un «arte mecánico»; véase Coulton (1953, 83 y ss.).

⁴⁰ Véase el capítulo III, pág. 66.

económicas que tenían los artistas. El 22 de octubre de 1530 el Duque escribió al maestro que, en cuanto al pago, no haría ninguna sugerencia sino aceptar plenamente el juicio de Miguel Angel acerca del valor de la obra⁴¹.

El concepto medieval del «justo precio» hizo que el artista fuera económicamente dependiente del comprador (ya fuera la Iglesia, la corporación municipal o el gremio), puesto que el comprador tenía el poder de fijar el salario. En lo tocante a los grandes artistas de los siglos XVI y XVII, el cambio fue completo, porque el comprador ya no tenía más remedio que aceptar el precio cotizado por el artista. Es característica la experiencia del coleccionista Sir Dudley Carleton. En una carta fechada el 25 de noviembre de 1620 y escrita por su agente Tobías Matthew, éste dice acerca de sus gestiones con Rubens: «(A Rubens) le hablé del precio con toda mi discreción, pero sus exigencias son como las leyes de los medos y los persas, que no pueden alterarse... el cruel pintor cortés no rebaja su precio»⁴².

Había llegado el día en que los grandes artistas podrían pedir, y de hecho recibir, cantidades inopinadas y acumular riquezas impensables para los maestros de los siglos XIV y XV —la señal más tangible de que la imagen del artista había sufrido un cambio radical, por lo menos cara a la *élite*.

3. *Las creencias religiosas y las vicisitudes del patrocinio*

En tanto que los gremios eran poderosos y vigilaban a la par los derechos y las obligaciones de artista y comprador, ambas partes se sometían a una corporación. Aunque se favorecía al comprador por ser la parte social y económicamente más fuerte, se puede hablar de una relación integrada. Cuando ésta se vino abajo, fueron los individuos los que tuvieron que llegar a un acuerdo mutuo. Tanto los artistas como los clientes tenían que maniobrar en busca de nuevas posiciones. Pero otros factores ajenos al control de ambos hicieron también su aparición en el escenario histórico. El primer cliente del artista medieval había sido la Iglesia, y luego la realeza y la nobleza. A partir del siglo XII los municipios, comunas y gremios adquirieron importancia y un número elevado de arquitectos, escultores y pintores se ocuparon de obras municipales como el ayuntamiento, lugares de asamblea y casas gremiales. Además, con el desarrollo de las ciudades se gestó una cultura cívica característica; con el tiempo, el ciudadano adinerado se convirtió en un comprador en potencia, y más tarde en un cliente poderoso.

Aun cuando, a partir de comienzos del siglo XV, estos nuevos clientes fueron adquiriendo una importancia cada vez mayor, los problemas que empezaron a acechar a la Iglesia y que finalmente condujeron a la ruptura de su unidad privaron a muchos artistas que vivían al norte de los Alpes de su mayor y más constante cliente. Es más, los mismos artistas se vieron obligados a tomar decisiones personales de las cuales dependía su trabajo, su futuro y a veces hasta su propia vida. Si no en teoría, al menos en la práctica, el abismo que separaba a los artistas de los artesanos se ensanchó de repente con una fuerza inesperada, porque un guarnicionero o un zapatero podría tomar una parte tan apasionada en las controversias religiosas del día como un pintor o un escultor, pero ni las sillas ni los zapatos entraban en conflicto con la fe del que los hacía, mientras que la imaginaria religiosa sí podía, y de hecho así sucedía a menudo. Donde los artistas se vieran privados de su razón de ser por su propia conciencia, estaría amenazada la subsisten-

⁴¹ Campori, 1881, 138 y ss.

⁴² Rooses y Ruelens, 1898, II, 261. Hemos modernizado la ortografía antigua.

cia de los artesanos por causa del celo de los demás. Su dilema se ve en la siguiente carta de un iluminador de naipes.

En 1452 los sermones del monje Capistranus hicieron tal impresión en los burgheses de Nuremberg que tiraron a grandes fogatas todas sus «fruslerías diabólicas»: trineos y tableros, vestidos elegantes y dados. Pero la mayor abominación eran los naipes y un tal Michel Winterperg, que tenía por oficio iluminarlos, se encontró sin trabajo. Puesto que a nadie se le permitía cambiar su lugar de residencia sin permiso, Winterperg dirigió la siguiente petición a los concejales:

Cuando el piadoso padre y otros sacerdotes predicaron aquí en esta población que yo no podría salvar mi alma ante Dios con mi oficio, que es la iluminación de naipes, lo dejé por completo. Pero no sé ningún otro oficio para poder criar a mis hijos aquí, y ruego a Vuestras Señorías, con la mayor humildad, que me concedáis la gracia de ir a Feucht (cerca de Nuremberg) y residir allí, y a la vez permitirme conservar mis derechos aquí; con mucho gusto seguiré pagando mis impuestos como si aún residiera aquí y confío en que Vuestras Señorías no nieguen mi petición...⁴³.

La lógica de Winterperg es admirable: lo que era pecaminoso en Nuremberg era permitido por Dios en Feucht.

Una solución tan feliz no se presentó a los grandes artistas de la época de la Reforma. Entre los reformadores, solamente Calvino tenía ideas rigurosamente iconoclastas. Ni Lutero ni Zwinglio se oponía a las obras de arte en cuanto no fuesen adoradas. Así volvió a surgir la vieja polémica de si una obra de arte de tema religioso era un símbolo o un ídolo⁴⁴. Durero se pronunció claramente en este asunto. En la dedicatoria de su *Unterweisung der Messung mit dem Zirkel und Richtscheit*, publicado en 1525, escribió que los jóvenes pintores

...no sólo deberían arder de amor por el arte sino también llegar a una mejor y verdadera comprensión del mismo, sin turbarse por el hecho de que entre nosotros y en nuestro tiempo el arte de la pintura está muy calumniado y se dice que está al servicio de la idolatría. Porque un cristiano no caerá en la superstición por medio de una pintura o un retrato como tampoco cometerá un asesinato un hombre honrado porque lleve un arma consigo. ¡Sí sería poco razonable el hombre que adorara pinturas, madera o piedra! Se saca mayor provecho que daño de un cuadro si está hecho con decencia, con destreza y bien⁴⁵.

Aquí Durero atacaba las ideas y actividades de disidentes «izquierdistas» como Carlstadt, el antiguo partidario de Lutero; y con la conciencia limpia se reservó el derecho de pintar cuadros religiosos igual que Lucas Cranach y otros fieles luteranos. Ya no se puede dudar de que Durero simpatizara con la mayoría de las enseñanzas de Lutero⁴⁶. Se ve en sus cartas, en las anotaciones de su diario durante su viaje por los Países Bajos y en otros muchos documentos. Su amigo Pirckheimer, que se desilusionó pronto, advirtió en una carta escrita tras la muerte del pintor:

Confieso que yo también fui al principio un buen luterano como nuestro difunto Alberto Durero, porque esperábamos que la infamia romana y los engaños maliciosos de los monjes y sacerdotes fuesen corregidos, pero parece que las cosas

⁴³ Guhl, 1880, II, 356.

⁴⁴ Coulton (1953, 371 y ss.) hace un buen estudio del problema.

⁴⁵ Lange-Fuhse, 1893, 181.

⁴⁶ Zucker, 1886; Panofsky, 1943, I, 233; Rupprich, 1956, 92, 85 y ss., 106 y ss., 113, 166 y ss., y *passim*; Saxl, 1957, 267-76; Weixlgärtner, 1949, 120 y ss., con alguna reserva.

han ido de mal en peor, hasta tal punto que los bribones protestantes hacen parecer piadosos a los otros⁴⁷.

Como a Lutero, a Durero le repelían las tendencias radicales y esto le impulsó a expresar sus creencias en las tablas monumentales de los *Cuatro Apóstoles*—donados al concejo de Nuremberg a manera de solemne advertencia tanto contra los herejes izquierdistas como contra los papistas⁴⁸.

El conservador Durero no tenía nada que temer. Pero otros muchos artistas que se pusieron de parte de los reformadores radicales pagaron caro sus creencias. Cuando el descontento latente del campesinado alemán explotó en la Guerra de 1524, barriendo todo lo que se le pusiera por delante, grandes sectores de la población urbana simpatizaron con los rebeldes que, como se ha dicho, se anticiparon a la mayoría de los planteamientos de la Revolución francesa. Pero sus aspiraciones no eran sólo sociales y políticas; estaban obsesionados también por las utopías evangélicas del amor cristiano y la justicia divina—ideales encendidos por el contraste entre su extrema pobreza y la riqueza de los clérigos, comerciantes y príncipes. Lutero, que al principio no se mostraba contrario al apoyo de los aldeanos, posteriormente prestó su enorme prestigio a la causa del poder tradicional de los príncipes, y en su libelo *Contra los salteadores y asesinos actuales* (1525) pidió una sangrienta represión de la Guerra. Después del fracaso del movimiento, Durero descargó sus sentimientos en la traza mordaz de un monumento dedicado a los aldeanos vendidos que publicó en 1525 en el tercer libro de su *Unterweisung der Messung* (fig. 5).

Los cabecillas de la desventurada guerra eran puritanos en extremo; ya en 1521 Carlstadt quería hacer quitar todos los cuadros de las iglesias. En esta etapa Lutero lo aceptó, si tales acciones eran sancionadas por las autoridades⁴⁹. Pero más tarde protestó cuando, en 1522, se emprendió en serio la destrucción de las obras de arte, a pesar de que nunca abogó por su conservación alegando su valor edificante o educativo. Si se tienen en cuenta estas tendencias, es todavía más sorprendente el que muchos artistas se pusieran de parte no sólo de Lutero sino de la guerra, porque tenían que saber que su victoria les privaría para siempre de su más importante cliente, la Iglesia (fig. 4).

La absoluta incongruencia de su postura se puede corregir a través del diario de Jorge Breu el Viejo (1480-1537): a pesar de tener un gran taller en Augsburgo donde ejecutaba muchos cuadros religiosos, todavía describió con la mayor satisfacción la destrucción en gran escala de obras de arte en su ciudad natal.

18 de enero. Aquella tarde el magistrado, junto con otros del concejo y también los carpinteros, albañiles y herreros que eran necesarios para la obra, fueron a la iglesia de Nuestra Señora, cerraron las puertas y ese día rompieron y destruyeron altares, estatuas, pinturas y todas las imágenes que habían servido a la idolatría. Al atardecer comenzaron en San Ulrico, derribando, rompiendo y destruyendo todo lo que había en la casa parroquial y también en la iglesia.

24 de enero. Las pinturas y altares de San Mauricio fueron rotos y destruidos, y asimismo los de San Jorge. (Los clérigos) dirigieron grandes lamentos contra la población de Augsburgo (diciendo que) habían sufrido malos tratos. ¡Oh, que no hubiesen sido expulsados hace muchos años aquellos padres benditos!⁵⁰.

Fue terrible la suerte de algunos artistas que habían tomado una parte activa en la insurrección. Entre los que se unieron a la causa de los aldeanos figuraba el gran

⁴⁷ Zucker, 1886, 2.

⁴⁸ Panofsky, 1943, I, 233.

⁴⁹ Para Lutero y el arte, véase Lehrfeldt (1892, sobre todo 51 y ss.), Preuss (1931, 51 y ss.), Weixlgärner (1979, 124 y ss.).

⁵⁰ Roth, 1906, 76 y ss.

Tilman Riemenschneider, honorable ciudadano de Wurzburg, que había desempeñado cargos municipales desde 1504 y fue elegido alcalde en el año 1520-21⁵¹. Después de sofocada la Guerra, le metieron en la cárcel y le torturaron. Aún vivió seis años más (m. 1531), pero la experiencia había quebrantado su espíritu. Ninguna obra importante salió de su taller tras su puesta en libertad.

Jerg Ratgeb, un pintor de la misma generación, fue todavía más desafortunado⁵². Aunque descendía de siervos y estaba casado con otra sierva, fue un ciudadano respetado; pero su pasado condicionó su apoyo a los que pretendían abolir la servidumbre. Cuando los rebeldes tomaron Stuttgart, le eligieron miembro del concejo y sirvió a los aldeanos en calidad de consejero de guerra. A Ratgeb le apresaron en una batalla y le descuartizaron públicamente en el mercado de Pforzheim.

Los artistas rebeldes salieron mejor parados en la ciudad de Nuremberg. Allí los escritos de Carlstadt y Tomás Münzer, el más enérgico de los cabecillas aldeanos, había encontrado una gran audiencia a pesar de la vigilancia de las autoridades. Cuando, a comienzos de 1525, los jóvenes pintores colegas de Durero, Jorge Pencz y los hermanos Bartel y Sebald Beham, fueron llamados a comparecer ante los tribunales, no dejaron lugar a dudas de que estaban saturados de la ilegal literatura revolucionaria y de que conservaban sus creencias pese a todo⁵³. En su sentencia se les declaró «impíos descreídos» y se añadió que la ciudad tenía que protegerse ante la propagación de este veneno maligno. Además, había que castigarles por haberse negado a reconocer la autoridad establecida. Les condenaron a la cárcel, pero poco después fueron puestos en libertad y exiliados de Nuremberg. Sin embargo, no tardaron en ser indultados y se les permitió regresar.

No todos los casos están igualmente bien documentados. Pero cualquiera que fuera su postura exacta, la Reforma puso fin a la carrera de dos pintores, Hans Herbst (1468-1550) y Matías Grünewald. Herbst, actualmente conocido sólo por especialistas, era un artista de buena posición en su tiempo⁵⁴. Miembro de una familia acomodada de Estrasburgo, en 1492 le recibieron en el gremio de pintores de Basilea, donde pasó el resto de su vida. En febrero de 1529 la Reforma llegó a la ciudad, aunque no sin encontrar oposición. Erasmo abandonó Basilea. Herbst, uno de los dirigentes del gremio, criticó el nuevo orden, fue encarcelado y sólo se le puso en libertad después de haberse retractado públicamente. Su nieto, el erudito Teodoro Zwinger, relató después que la conversión de Herbst al protestantismo fue del todo sincera —hasta tal punto que «ya no apreciaba su arte idólatra y decidió cabalmente abstenerse de la pintura»⁵⁵. Es probable que Herbst tuviera un verdadero cambio de parecer y que nunca volviera a pintar. No parece que haya llegado hasta nosotros ningún cuadro de su mano, ni siquiera procedente de su etapa católica.

La actitud de uno de los mejores artistas alemanes, Matías Grünewald, también se presta a la conjetura. A diferencia del expansivo Durero, ni una sola palabra nos ha llegado de su pluma. Un esmerado estudio estableció⁵⁶ que nació en Würzburg entre 1465 y 1480, que su verdadero nombre era Mathis Neithardt, que vivió en Seligenstadt, un pueblo cercano a Aschaffenburg, desde 1510 hasta 1525 y que fue pintor de Corte de dos arzobispos sucesivos de Mainz que fijaron su lu-

⁵¹ Bier, 1925, 4 y ss.

⁵² Zülch, 1943, 165 y ss.

⁵³ Baader, 1862, II, 53 y ss., 74; Seibt, 1882, 4 y ss.

⁵⁴ E. His, en el *Schweizerisches Künstler-Lexikon* (1908, II) de Carl Brun; H. Koeger, en el *Thieme-Becker Künstler-Lexikon*, sub voce.

⁵⁵ Zwinger, 1604, tomo xx, libro iii, 3701.

⁵⁶ Para lo que sigue: Zülch (1938), Weixlgärtner (1949).

gar de residencia en Aschaffenburg. El primero fue Ulrico von Gemmingen, el segundo, a partir de 1514, Alberto von Brandenburg, generoso mecenas de las artes y poderoso príncipe de la Iglesia quien, a los veinticuatro años, unió los obispados de Magdeburgo, Halberstadt y Mainz. Von Brandenburg simpatizaba con las ideas de Lutero y, de hecho, hacia 1520 la totalidad de la diócesis de Mainz estuvo a punto de adherirse a la Reforma. El día 7 de mayo de 1525, estando von Brandenburg en Magdeburgo, el cabildo de la catedral de Mainz capituló ante los rebeldes⁵⁷, pero el triunfo de los victoriosos aldeanos fue fugaz. La venganza de los católicos a su vuelta tomó un giro violentísimo. Von Brandenburg pasó de amigo a enemigo implacable de la Reforma. Todos los simpatizantes, entre ellos Grünewald, perdieron su puesto en la Corte. En 1526 marchó o posiblemente huyó a la ciudad imperial independiente de Francfort, que se había convertido en un asilo para los perseguidos.

Al año siguiente von Brandenburg envió una carta amenazadora a Francfort solicitando la entrega de todos los partícipes en la guerra de 1525. Grünewald pasó primero, tal vez, a Magdeburgo y después a Halle. Había dejado todos sus bienes no fácilmente transportables en Seligenstadt. En Francfort probó a fabricar y vender jabón con propiedades curativas y en Halle trabajó como ingeniero de obras hidráulicas. Allí murió a fines de agosto de 1528. Un inventario de los bienes que tenía almacenados en Francfort cita una gran cantidad de literatura luterana entre sus posesiones, pero también dos rosarios; esto ha movido a algunos estudiosos a creer que nunca rompió con su antigua fe. Pero la adhesión de Grünewald al protestantismo ya no puede dudarse. No obstante nos queda un problema inquietante: ¿es que Grünewald no encontró compradores en Francfort y Halle o se había convertido en iconoclasta como Herbst? No lo sabemos. Él y su obra «cayeron en olvido» tan rápidamente que Sandrart, un gran admirador de sus dibujos y pinturas, no pudo encontrar «ningún hombre vivo capaz de dar cuenta de sus actividades ni por vía oral ni por escrito»⁵⁸.

Ya fuera autoimpuesto o forzado, el dilema de Grünewald era el del arte alemán en general. El juicio de Jacob Burckhardt sigue siendo válido: «con la caída del catolicismo, los pintores y escultores habían perdido el noventa por ciento de su trabajo», y, además, una sensación de abatimiento y cohibición invadió simultáneamente a comprador y artista⁵⁹. Es irónico que la liberación personal, la autodeterminación y la abnegación de los artistas, resultado de la contienda religiosa, fueran premiados con una decadencia inexorable. Donde triunfó la Reforma, el patrocinio de la Iglesia dejó de existir casi por completo.

Durante los primeros años de la Reforma la situación era normalmente fluida. Los artistas inclinados al protestantismo consentían en trabajar para clientes de toda tendencia religiosa y los compradores eran igualmente abiertos a la hora de escoger entre artistas. Holbein es un caso a tener en cuenta. Aunque se acercó pronto a la causa luterana, continuó trabajando para clientes católicos. Incluso, después de haber abrazado públicamente el protestantismo en 1530, volvió a Londres en 1531 en calidad de pintor de Corte del Rey Enrique VIII, enemigo declarado de Lutero. Pero más tarde, la cuestión religiosa fue decisiva incluso a la hora de adjudicar encargos municipales y particulares. Los artistas católicos encontraron difícil-

⁵⁷ Franz, 1933, 318.

⁵⁸ Sandrart, 81 y ss.

⁵⁹ Burckhardt, 1929, VII, 314, 328 y ss., 344. Las declaraciones de la renta de los artistas revelan los cambios de su situación económica, por ejemplo: en 1523 Cristóbal Bockstorfer, un estimado pintor de Constance, pagó impuestos sobre bienes valorados en 300 libras; sobre bienes valorados en 150 libras en 1524, y en 45 libras en 1525; entre 1530 y 1543 nunca pagó más de 30 libras (véase Rott, 1933, 89).

tades para conseguir encargos de compradores protestantes y viceversa. La intolerancia destruyó la vida de muchos artistas. No era frecuente que un artista hiciera constar sus reacciones por escrito, pero podemos citar un caso aquí.

El arquitecto protestante Elías Holl (1573-1646), cuyo padre, abuelo y bisabuelo ya habían sido maestros de obras y maestros albañiles en Augsburgo, empezó un diario en 1620, después de acabar su obra maestra, el ayuntamiento de su ciudad natal. Describe elocuentemente cómo había sido zarandeado de un lado para otro por causa de los cambios del clima religioso y cómo, por fin, estuvo al borde de una crisis mental. En 1629 un decreto del emperador Fernando II amenazó con despedir a todos los funcionarios que no volviesen a la fe católica. Holl se negó a obedecer la orden. Poco después sucedió lo inevitable. Confesó en su diario:

En este año de 1630, yo, Elías Holl, que he sido con la ayuda de Dios nombrado maestro de obras de Augsburgo estos treinta años, he sido relevado de mi cargo por mis superiores, y eso sólo porque no estaba dispuesto a asistir a las iglesias papistas, a renegar de mi verdadera religión, ni a «acomodarme» como ellos dicen⁶⁰.

Holl quería abandonar Augsburgo y probar suerte en otra parte. Pero no se le permitía sacar más de la sexta parte de sus ahorros. Puesto que tenía que alimentar a ocho de sus doce hijos supervivientes, se vio obligado a permanecer allí y aceptar un trabajo de albañil. Cuando Gustavo Adolfo de Suecia conquistó Baviera a comienzos de 1632, todos los protestantes fueron restablecidos en sus antiguos cargos. Holl, que por entonces contaba cincuenta y nueve años y estaba apesadumbrado, se regocijó con este cambio de fortuna, aunque le proporcionó poco alivio. Escribió en su diario: «Aparte de obras arquitectónicas, el ingeniero sueco me instaba de tal manera a hacer todo tipo de fortificaciones difíciles que apenas descansaba ni de día ni de noche»⁶¹.

No bien acabó el verano cuando Gustavo Adolfo volvió a perder Baviera. Augsburgo, sitiado por las tropas imperiales, estaba asolado tanto por el hambre y un brote de peste como por la ocupación militar. En 1635 Holl apuntaba que Augsburgo era católico de nuevo y se quejaba de que el peso del

... alojamiento de los soldados y de los impuestos era tal, que se hubiera conmovido una piedra. He perdido todos mis víveres y demás provisiones; que Dios no tarde en darnos la felicidad a mí y a los míos y también a todos los demás queridos amigos en Cristo que igualmente sufrieron muchos daños y pérdidas en este mundo; si no es aquí en esta vida, que la conceda en ese otro mundo de eterno júbilo y anhelada gloria. Amén⁶².

Podría ser igualmente peligroso no tomar partido alguno. Iñigo Jones, por lo visto un convencido librepensador, era, ciertamente, tan estimado en la Corte de Carlos I de Inglaterra que no llegó a peligrar su cargo mientras el Rey conservó su trono. Pero es imposible saber qué le hubiera sucedido de haber sido más poderoso el partido católico. En una carta del 17 de septiembre de 1636 dirigida a *Propaganda Fide* en Roma, Jean-Marie Trélon, el superior de los Capuchinos de la reina Enriqueta María, mantenía que la capilla de la Reina de Somerset House «se acabó no sin grandes dificultades; el arquitecto (Iñigo Jones), uno de esos puritanos, o

⁶⁰ Meyer, 1873, 60.

⁶¹ *Ibid.*, 61.

⁶² *Ibid.*, 62.

mejor dicho, de esas personas sin religión, trabajó a regañadientes...»⁶³. El Padre superior, en sus sospechas del «puritano» Jones, llegó a imputarle la premeditada dilatación de la obra por motivos anticatólicos.

Un libertino de la Holanda calvinista, el pintor Johannes Symonis van der Beeck, llamado Torrentius, cayó en la red de la hipocresía religiosa. Personalidad singularmente interesante, se le acusaba de pertenecer a la secta atea de los rosacruces, de corromper a la juventud, de tener una relajada vida sexual, de practicar la magia negra y de estar aliado con el diablo. En 1627 fue torturado y condenado a veinte años de prisión, pero le pusieron en libertad tras la intervención de Carlos I de Inglaterra. Después de una estancia de varios años en Londres, volvió a Amsterdam donde murió al poco tiempo. Sus pinturas fueron quemadas públicamente y, a pesar del gran revuelo que levantaron en un primer momento, pocas de ellas se han conservado⁶⁴.

4. *El patrocinio de los comerciantes y la emancipación de los artistas*

En el siglo XIV, la naciente clase media de ciudades como Florencia y Gante suplantó a la antigua aristocracia en cuanto a poder político y riqueza, y rivalizaba con ella en cuanto a prestigio social. No tardaron en aspirar a un modo de vida cultivado y precisaron un número de artistas cada vez mayor. Pero incluso durante toda la primera mitad del siglo XV, su patrocinio aún se orientaba principalmente hacia obras municipales o religiosas, y en mucho menor grado al embellecimiento de sus propiedades personales. En un estudio reciente el Profesor Gombrich nos recuerda que Cosme de Médicis encargó la mayoría de sus edificios y demás obras de arte tanto por principios morales y conveniencia política como para engrandecer su prestigio⁶⁵. Es característica la actitud semejante de muchos clientes menos ilustres del mismo período. La construcción y decoración de iglesias y capillas, tan frecuente entre clientes de profesión mercantil, no sólo era un deber piadoso sino también una manifestación de orgullo personal y familiar, y una forma infalible de impresionar a los rivales. Tales obras, visibles a los ojos del público, implicaban también el acrecentamiento del «gran esplendor del Estado»⁶⁶.

Estos clientes respetaron a los hombres que trabajaban para ellos y lo demostraron en su preferencia por los maestros más cultos y puestos al día, como Masaccio, Donatello, Brunelleschi, Uccello —pero no les estimaron como «artistas» en el nuevo sentido propuesto por Alberti. No se les ocurrió mencionar el nombre de sus artistas ni examinar su personalidad. El extenso patrocinio de Cosme de Médicis el Viejo jamás le estimuló, como tampoco a sus amigos, a elogiar el ingenio de Brunelleschi, Michelozzo o Donatello. Señal de esta falta de interés por la personalidad del artista es el hecho de que ningún contemporáneo dejó constancia del nombre del arquitecto del más importante palacio florentino, el Palacio Pitti, y su identidad ha suscitado interminables controversias entre los historiadores del arte⁶⁷.

Se nota un cambio de actitud a partir de mediados del siglo XV aproximadamente. Es patente en la siguiente anotación en el diario del rico comerciante florentino Giovanni Rucellai:

⁶³ Wittkower, 1948, 50 y ss.

⁶⁴ Bredius, 1909; Culberg, 1925; Rehorst, 1939.

⁶⁵ Gombrich, 1960, 279 y ss.; Waskernagel, 1938, 241.

⁶⁶ En palabras de Lorenzo de Médicis (véase Gombrich, 1960, 285).

⁶⁷ Busse, 1930, 110 y ss.

Memoria. Tenemos en nuestra casa más esculturas y pinturas, más obras taraceadas de madera y mosaico de las manos de los mejores maestros que han estado con nosotros durante mucho tiempo, no sólo en Florencia sino en toda Italia, y sus nombres son los siguientes: el maestro Domenico de Venecia (Domenico Veneziano), pintor; Fra Filippo de la Orden (carmelitana), pintor; Giuliano da Maiano, carpintero, maestro de taraceas y mosaicos; Antonio di Jacopo del Pollaiuolo, grabador; Maso Finiguerra, orfebre, grabador; Andrea del Verrocchio, escultor y pintor; Vettorino di Lorenzo Bartolucci (Vittorio Ghiberti), entallador; Andrea del Castagno, llamado Andrea degli impiccati⁶⁸, pintor; Paolo Uccello, pintor; Desiderio da Settignano y Giovanni Bertini, escultores⁶⁹.

Rucellai tuvo su cupo de empresas piadosas, pero esta cita revela su orgullo por los artistas que le servían y un interés por su personalidad; aquí aparece como un hombre menos preocupado por reunir decoraciones anónimas para su palacio que por coleccionar obras de maestros famosos.

Por esas mismas fechas algunos artistas empezaron a ser aceptados en sociedad, y las cartas que se conservan demuestran que también podían ser íntimos de sus clientes. Fra Filippo Lippi se dirigió al hijo de Cosme de Médicis, Giovanni, con la palabra «*Charissimo*» (20 de julio de 1437)⁷⁰ y Benozzo Gozzoli con la expresión «*amico mio singularissimo*» (11 de septiembre de 1459)⁷¹. Aunque los humanistas mantuvieron un extraño silencio en su correspondencia y sus escritos, ellos también favorecían a los artistas⁷², porque éstos compartían su creencia absoluta en la nobleza de la erudición. Tal fue el origen modesto. Pero a finales del Quattrocento y comienzos del Cinquecento algunos artistas merecieron pertenecer a la *élite*.

Sabemos que en la segunda mitad del siglo XV un número cada vez mayor de ciudadanos florentinos se prestaba a proyectos extravagantes y magníficos. Un observador sobrio anotó en su diario del año de 1489-90: «Los hombres están locos por construir en esta época, así que hay escasez de maestros de obras y de materiales»⁷³. Da una lista de las obras en construcción, entre ellas el Palazzo Gondi y la villa de Lorenzo de Médicis en Poggio a Caiano, pero, sobre todo, pensaba en el Palazzo Strozzi, comenzado en 1489 para el banquero Filippo Strozzi. Uno de los grandes monumentos al orgullo cívico, el palacio y su dueño (que no lo vio acabado) son ejemplos notables del nuevo estilo de vida.

Aunque últimamente los estudiosos han desechado la «época dorada» de Lorenzo el Magnífico como una leyenda⁷⁴, su figura todavía simboliza el cambio que se dio en el comprador a finales del siglo XV. Su alto rango social y los rasgos más sobresalientes de su carácter —el anhelo del lujo, la complacencia en los *objets d'art* por su valor intrínseco, el aprecio de la calidad y de la autoría, su criterio excelente, y su egotismo, característicos del coleccionista empedernido—, todo esto parece haberle habilitado para desempeñar el papel histórico que la tradición quizá no le haya asignado tan injustamente. Se ha dicho que posiblemente sentía un mayor interés por los hombres que por su obra⁷⁵. Su interés se hacía extensible incluso al recuerdo de los maestros fallecidos. Mandó erigir un sepulcro para Fra Filippo Lippi en la catedral de Spoleto veinte años después de la muerte del artista, y su «poeta de Corte» Poliziano escribió el panegírico. También abogó por la coloca-

⁶⁸ Véase el capítulo VIII, pág. 178.

⁶⁹ Perosa, 1960, 23 y ss.

⁷⁰ Gaye, I, 175.

⁷¹ *Ibid.*, 192.

⁷² Por ejemplo, la amistad de Nicolò Niccoli con Brunelleschi, Donatello y otros.

⁷³ Landucci, 1883, 59.

⁷⁴ Chastel, 1959, 11 y ss.

⁷⁵ *Ibid.*, 19.

ción de una lápida conmemorativa de Giotto en la catedral florentina⁷⁶. Lorenzo comprendía plenamente el deseo de reconocimiento por parte del artista. Una carta dirigida a él y escrita por Bertoldo, su escultor preferido, atestigua la desenvoltura e intimidad de su trato. De tono festivo y juguetón, Bertoldo la termina con la afirmación de que estaba decidido a abandonar la búsqueda del arte y dedicarse a la cocina⁷⁷.

La nueva clase de clientes —burgueses adinerados y nobles con un pasado burgués— con su alto sentido del individualismo, su aprecio de la libertad y del espíritu emprendedor, su carácter progresista y competitivo, veía a los artistas de modo diferente que los poderes establecidos. Estos clientes encontraban en sus artistas una actitud frente a la vida que ellos mismos abrazaban, y fueron lo suficientemente tolerantes como para considerar a los más destacados maestros sus iguales. Entonces se hizo bastante frecuente el que los artistas, no sólo en Florencia sino también al norte de los Alpes⁷⁸, accedieran a cargos públicos, señal visible de rango y dignidad. Aunque todo esto bien pudo haber acelerado el proceso de la emancipación de los artistas, la profesión en sí no se juzgaba necesariamente con la misma liberalidad. A comienzos del siglo XVI el amigo de Rafael, Baltasar de Castiglione, dijo categóricamente que «el elogio del artista no implica el elogio de las artes»⁷⁹, lo cual significa que la actitud hacia un gran artista y hacia su profesión no era una sola. ¡Cuán diferente de la afirmación de Plutarco: «Gozamos con la obra y despreciamos al autor»!

Tal vez algunos artistas dieron demasiada importancia al pronto apoyo de su lucha por la libertad. Veremos que reivindicaron sus derechos de hombres libres de modo algo imprevisible y no siempre inofensivo.

5. *La «volte-face» en las relaciones entre artista y cliente*

El 1 de abril de 1438 Domenico Veneciano (m. 1461), que con justicia se cuenta entre las primeras grandes figuras del Renacimiento florentino, escribió la siguiente carta a Piero de Médicis, hijo de Cosme y entonces un joven de veintidós años:

Acabo de enterarme de que Cosme ha resuelto encargar, esto es, mandar pintar una pala de altar, y que desea una obra magnífica. Esto me agrada mucho, y me complacería aún más si, con vuestra ayuda, fuera posible que yo la pintara. Si esto sucediera confío en Dios que podría presentaros una obra maravillosa, a pesar de que viven maestros tan buenos como Fra Filippo y Fra Giovanni, quienes tienen mucho trabajo. El grande y verdadero deseo que tengo de seros útil me impulsa a la osadía de ofrecer mis servicios. Si mi obra fuera menos buena que la de cualquier otro, me sometería a la pena que mereciera y estoy dispuesto a presentar la prueba (de mi habilidad) que fuera necesaria.

Pero si la obra fuera tan grande que Cosme está considerando encargarla a varios maestros, o si está decidido a confiarla a alguien en concreto y no a ningún otro, entonces, os ruego que os sirváis de vuestros favores para que se me permita ejecutar al menos un pequeña parte. Si supiérais cómo deseo crear algo glorioso para vos especialmente, no me negaríais vuestros favores⁸⁰.

⁷⁶ Vasari, II, 630; Wackernagel, 1938, 268.

⁷⁷ Frey, 1907, 77.

⁷⁸ Véase *supra*, pág. 37.

⁷⁹ Castiglione, 1948, libros I, L.

⁸⁰ Gaye, I, 136.

Este lenguaje era bien entendido en Florencia. El artista se inspiraba en la ética de una clientela de comerciantes y hacía todo lo posible por superar la competencia de sus colegas. Pero se acercaba la hora en que se cambiarían los papeles, y entonces sería el cliente el que suplicaría al artista.

Las pequeñas Cortes italianas de los siglos XV y XVI, con sus aspiraciones artísticas y culturales, son un fiel antecedente de la cercana *volte-face*. Pocas cortes principescas rivalizaban con la de Mantua, donde en el cambio de siglo la marquesa Isabel d'Este desplegaba una actividad ambiciosa e incesante. Era una de las más entusiastas coleccionistas de arte antiguo y moderno de su tiempo y procuró animar a los artistas eminentes a contribuir con obras para su famoso *studiolo*. Merece la pena señalar algunos episodios registrados en su extensa correspondencia.

El 19 de enero de 1503 Perugino, que se encontraba en Florencia en ese momento, firmó un contrato⁸¹ cuyas condiciones siguen la tradición medieval. Había de pintar un cuadro alegórico y se estipulaban los más nimios detalles en cuanto al contenido, número de personajes, su tamaño, expresiones, vestido y gestos, junto con una minuciosa descripción de los atributos que deberían llevar y del paisaje que les rodearía. Al final venía una directriz categórica: «Tenéis la libertad de omitir personajes, pero no de añadir nada propio.» La pintura había de entregarse antes de junio del mismo año pero, a pesar de una correspondencia interminable y continuas presiones por parte de los agentes de la Marquesa, la obra (actualmente en el Louvre) no se acabó hasta dos años más tarde.

Isabel d'Este se daba perfecta cuenta del hecho de que no todos los artistas estarían dispuestos a firmar un contrato tan pasado de moda. Deseosa de tener una obra de Leonardo para su colección, se sirvió de la vía diplomática para conseguir su empeño. En 1501 escribió al Vicario general de los Carmelitas de Florencia lo siguiente:

Vuestra Reverencia podría averiguar si (Leonardo) se encargaría de pintar un cuadro para nuestro estudio. Si consintiera, dejaríamos el tema y el tiempo a su juicio; pero si rehúsa, por lo menos podríais inducirle a pintar un cuadrillo de la Madona, tan dulce y santa como su propia naturaleza⁸².

Innecesario es decir que Isabel d'Este fracasó en su intento. Tampoco pudo citar a Giovanni Bellini a la acción. Sus prolongadas negociaciones con el anciano maestro demuestran que no podían resignarse a la fastidiosa conducta nueva de los artistas. A Bellini le había enviado una suma a cuenta de un cuadro para su *studiolo*. Como tardaba en llegar, se impacientó y solicitó la devolución de la cantidad. En 1504, después de ocho años, Bellini la apaciguó al enviarle una *Natividad* que ella estimaba mucho. Pero aún no había rastro de la pintura destinada al *studiolo*. Sucedieron nuevas negociaciones, en las cuales Pietro Bembo, humanista y poeta, amigo de muchos artistas y confidente y asesor de la Marquesa, hacía de intermediario. En enero de 1506 Bembo estaba en Venecia y en esta ocasión le escribió afable pero inflexiblemente:

Bellini, a quien he visto últimamente, está muy deseoso de servir a Vuestra Excelencia en cuanto haya recibido las medidas del lienzo. La composición de la obra que, según escribís Vuestra Excelencia, yo debería de sugerir, habrá que dejársela

⁸¹ Canuti, 1931, I, 176 y ss.; II, 212 y ss.

⁸² Beltrami, 1919, 65; en traducción de Cartwright (1932, I, 318).

a su propia imaginación. Le desagrada que se le impongan condiciones precisas, prefiriendo, como él dice, dejar vagar su pensamiento a voluntad en sus pinturas; según él, de esa manera causarán satisfacción en el espectador⁸³.

El año en que se escribió esta carta, Alberto Durero pasó una temporada en Venecia; conoció a todos los artistas importantes y fue particularmente bien recibido por Giovanni Bellini. Impresionado por la gran estima en que se tenía a los artistas, al contrario de las condiciones existentes en su propio país, en una carta a su amigo Pirckheimer exclamó: «Aquí soy un señor y en casa un mero parásito»⁸⁴. La pasiva resistencia por parte de Bellini ante las amenazas de la Marquesa muestra cómo soplaban el viento: el patriarca de los artistas venecianos no se dejaba intimidar. Bembo, claro está, dominaba el nuevo vocabulario: invención, imaginación, libertad de acción. Al predicar este nuevo evangelio, el humanista contribuyó a convertir al cliente.

Los artistas no cambiaron su conducta de repente o premeditadamente. Recurrieron más bien a tácticas evasivas como el desacato de las leyes gremiales o el negarse a satisfacer las peticiones de los clientes. Naturalmente, antes de entender lo que sucedía, los compradores se dieron por ofendidos. Lo sabemos por el hermano de la Marquesa, el duque Alfonso de Ferrara, que quería rivalizar con el *studiolo* de su hermana y tenía a sus agentes ocupados intentando presionar a los pintores morosos. El mismo Rafael había prometido hacer un *Triunfo de Baco* para el cual el Duque había adelantado cincuenta ducados. En abril de 1519 escribió a su agente en Roma:

Estamos esperando con la mayor impaciencia una pintura que nos está ejecutando Rafael de Urbino. Ha dicho en muchas ocasiones que la acabaría pronto, pero hace ya mucho tiempo que empezó a servirnos y aún no está disponible. Por eso queremos que le solicitéis hábilmente y le roguéis de nuestra parte que dé los toques finales cuanto antes, recordándole que cuanto más rápidamente recibamos el cuadro tanto más nos agradecerá, pues es el único que nos falta para completar nuestra pequeña estancia⁸⁵.

Durante cinco meses el agente intentó alcanzar el resultado apetecido. La idea de solicitar hábilmente al gran Rafael obviamente le ponía nervioso y confiaba en devolver la misión nada envidiosa a su superior. El 3 de septiembre escribió al Duque: «Ahora debería decir a Vuestra Excelencia, pero no sé si hago bien, que cuando Vuestra Excelencia tenga ánimo podría escribirle de su propio puño y letra, lo que posiblemente tenga mayor peso que mis razones para inducirle a poner mano a la obra»⁸⁶. Pero el Duque era demasiado inteligente para quedar al descubierto y correr el riesgo de ofender al artista favorito del Papa. A vuelta de correo contestó:

No deseamos escribir personalmente a Rafael de Urbino como aconsejasteis, sino queremos que vayáis a él y le digáis que tenéis cartas nuestras en las que escribimos que ahora hace tres años que nos dio su palabra, y que así no se trata a personas como nosotros. Si no cumple su promesa para con nosotros, obraremos de tal manera que se dará cuenta de qué mal hizo en engañarnos. Y además, podéis decirle, como si saliera de vos, que debería evitar el provocar nuestro enojo, pues-

⁸³ Gaye, II, 71; Cartwright (1932, I, 341-61) estudia las negociaciones; véase también Walker (1956, 17 y ss.).

⁸⁴ Rupprich, 1956, I, 59: la carta del 13 de octubre de 1506.

⁸⁵ Golzio, 1936, 95.

⁸⁶ *Ibid.*, 96.

to que hasta ahora ha gozado de nuestro afecto; que de igual modo que puede aspirar a servirse de nosotros si cumple su palabra; así, de lo contrario, si no la cumple, sepa que un día se arrepentirá de ello. Todo esto, por supuesto, entre él y vos»⁸⁷.

El Duque siguió vacilando entre la persuasión y la amenaza, pero cuando pasó el invierno de 1519-20 sin ningún resultado, decidió usar un lenguaje más fuerte. El 20 de enero de año nuevo pidió a su agente que fuera

... a ver a Rafael de Urbino y preguntarle qué ha hecho con la obra que debería de haber ejecutado para nosotros; y si no le sacáis más que en el pasado decidle, como si saliera de vos, que debería de considerar bien lo que pueda significar el dar su palabra a uno de nuestro rango, y luego no mostrar mayor aprecio por nosotros que por un vil plebeyo; que, puesto que ha mentido tan a menudo, vos mismo creéis que al final nos ofenderemos. Hacednos saber la contestación que os da⁸⁸.

La respuesta llegó el 21 de marzo de 1520: «Hablé con Rafael de Urbino y le encontré como de costumbre elocuente y muy dispuesto a estar al servicio de Vuestra Alteza»⁸⁹.

El Duque nunca recibió su cuadro. El 6 de abril de 1520 murió Rafael. Otro agente enérgico atendía los negocios del Duque en Roma y con gran dificultad recuperó de sus maldispuestos herederos los cincuenta ducados que Rafael había recibido a cuenta de la pintura⁹⁰.

El Duque se enfrentó con otra situación irritante parecida en sus negociaciones con Tiziano. El artista había acordado pintar tres *Bacanales* para la galería ducal y la ejecución de uno de ellos, probablemente el *Baco y Ariadna* (actualmente en la National Gallery de Londres), duró años. «Ocupaos vos» instruyó el Duque a su agente veneciano en noviembre de 1520,

de hablar con Tiziano y recordarle que hizo promesas al abandonar Ferrara que de momento no ha juzgado conveniente guardar. Entre otras cosas, dijo que pintaría un lienzo que esperamos recibir sin demora, y como no merecemos que falte a su deber, exhortadle a proceder de modo que no nos enfademos con él, y que encuentre el medio de acabar nuestro lienzo inmediatamente⁹¹.

El Duque era un verdadero entusiasta del arte y un nuevo tipo de *connoisseur* para el cual únicamente lo mejor era lo suficientemente bueno. Si bien sus negociaciones con Rafael y Tiziano todavía muestran algo de la vieja actitud, sus cualidades como cliente se revelan en su trato con Miguel Ángel. Se conocieron por primera vez en Roma en 1512 cuando el Duque consiguió un permiso para inspeccionar el techo de la Capilla Sixtina desde los andamios. Su admiración por Miguel Ángel no tenía límite. En 1529, cuando éste pasó una corta estancia en Ferrara, «el Duque le recibió con grandes demostraciones de alegría», según cuenta Condivi. Es probable que supiera directamente del maestro que en esta ocasión el mismo Duque «abrió la habitación donde guardaba sus tesoros, mostrando todo su contenido con sus propias manos». Esta actitud es característica de los *connoisseurs*, y se puede señalar que al enseñarle su casa personalmente, el Duque trató a Miguel Ángel como a uno de su propia clase. Cuando se acercó la hora de su par-

⁸⁷ *Ibid.*, 97.

⁸⁸ *Ibid.*, 105.

⁸⁹ *Ibid.*, 106.

⁹⁰ *Ibid.*, 144.

⁹¹ Campori, 1874, 590; en traducción de Crowe y Cavalcaselle (1877, I, 236); Walker, 1956, 45.

tida, «el Duque le dijo en broma: “Ahora sois mi prisionero. Si queréis que os ponga en libertad, exijo que prometáis hacerme algo de vuestra mano, según vuestro gusto y fantasía (*come bene vi viene*), ya sea escultura o pintura”»⁹².

Aun en el caso de que Condivi hubiera adornado los hechos, no tenemos motivos para dudar de que tuviera lugar una conversación parecida ni de que el Duque le diera toda clase de libertades en todos los aspectos. A su regreso a Florencia, el maestro pintó la *Leda y el Cisne*, a la que ya hemos hecho referencia, para el Duque.

A continuación, tuvo lugar el famoso incidente que ejemplifica los cambios revolucionarios que se habían dado en la profesión. Cuando estuvo acabado el cuadro, el Duque mandó a uno de sus cortesanos a Florencia encargándole la feliz conducción del cuadro a Ferrara. En la carta que envió con el cortesano el comprador, que no cabía en sí de gozo, se dirigió a Miguel Ángel con las palabras «Queridísimo amigo». Pero el Duque se había equivocado a la hora de escoger su enviado. Éste se refirió al cuadro como «*una poca cosa*» y al parecer trató al artista con menosprecio. Después de un vivo intercambio de palabras Miguel Ángel le puso en la calle⁹³. El Duque había perdido su deseada adquisición. Para dar mayor realce a la afrenta Miguel Ángel regaló la pintura a su criado Antonio Mini que estaba a punto de emigrar a Francia.

6. Julio II y Miguel Ángel

Hasta la Iglesia, guardián de la tradición, había llegado a un acuerdo con el nuevo tipo de artista. Poco después de 1500 el ambiente romano era propicio para un cambio. Un Papa testarudo y guerrero, Julio II, dejaba huella de su fuerte personalidad en Roma. Al reunir en su Corte el gran trío formado por Bramante, Rafael y Miguel Ángel y encargarles obras de una magnificencia sin par, se convirtió en el más importante mecenas del Mundo occidental de todos los tiempos. No es sorprendente que un hombre de su calibre comprendiera las idiosincrasias de estos artistas y que estuviera dispuesto a tolerarlas *ad maiorem dei gloriam*. Es más, se ha afirmado en muchas ocasiones que existía un estrecho vínculo de comprensión entre Julio II y Miguel Ángel; si hay un dato que lo pruebe, es la ecuanimidad con la que el irascible pontífice soportó más de una vez la conducta inaudita del gran artista.

Una crisis en sus relaciones estuvo a punto de causar un incidente diplomático entre Roma y Florencia en 1505. El año anterior Julio II había encargado a Miguel Ángel la traza de su magnífico sepulcro marmóreo, pero el interés del Papa no tardó en centrarse en los proyectos para la reconstrucción de San Pedro. También surgieron dificultades económicas, y el artista, amargado y desalentado, se impacientó y abandonó Roma enfurecido para apresurarse a marchar a su Florencia natal. Su propia versión se conserva en una carta, fechada el 2 de mayo de 1506, escrita en Florencia y dirigida al arquitecto Giuliano da Sangallo:

Antes de abandonar su presencia pedí parte del dinero necesario para proseguir la obra (del sepulcro del Papa). Su santidad me dijo que volviera el lunes. Así lo hice, y el martes, y el miércoles, y el jueves, como comprobó el Papa. Por fin, el viernes por la mañana me despidieron o, más llanamente, me pusieron en la calle.

⁹² Condivi, 1926, 67 ss.; Symonds, 1893, I, 441 y ss.

⁹³ Condivi, *loc. cit.*

El hombre que llevó esto a cabo dijo que me conocía pero que tales eran sus órdenes. Estaba totalmente abatido⁹⁴.

Antes que perder un artista que verdaderamente le gustaba y a quien admiraba, Julio II movió cielo y tierra para llegar a una reconciliación. El 8 de julio de 1506 dirigió la siguiente carta a las autoridades florentinas:

Miguel Ángel el escultor, que nos abandonó sin razón y por mero capricho, tiene, según tenemos entendido, miedo de volver aunque nosotros, que conocemos los humores de hombres como él, nada tenemos en contra suya. No obstante, de modo que pueda desechar cualquier sospecha, confiamos en que por vuestra lealtad hacia nosotros le prometáis en nuestro nombre que si vuelve no será perjudicado ni injuriado y que le restableceremos el mismo favor apostólico que gozaba antes de abandonarnos⁹⁵.

Miguel Ángel volvió a Roma, pero su carácter melancólico no estaba dotado de la capacidad de olvidar. Durante varias décadas siguió dando vueltas a las viejas injurias. En una carta fechada en enero de 1524, su ira volvió a brotar con la misma vehemencia:

El papa Julio cambió de opinión acerca del sepulcro y no quiso que se hiciera. Sin saberlo, le solicité dinero y fui expulsado de la cámara. Enfurecido a causa de tal insulto, abandoné Roma al momento. Lo que estaba almacenado en mi casa se perdió⁹⁶.

Y aún después de treinta años todavía se acordaba de todos los detalles:

Insté al Papa con todas mis fuerzas a proseguir con el asunto (del sepulcro), y mandó a un camarero que me despidiera una mañana que acudí para tratar este tema. Regresé a casa y escribí lo siguiente al Papa: «Santísimo Padre, he sido echado del palacio hoy siguiendo vuestras órdenes; por cuyo motivo pongo en vuestro conocimiento que a partir de ahora, si me necesitáis, tenéis que buscarme en otra parte que no sea Roma.» Fui y cogí la posta y viajé hacia Florencia. El Papa, cuando hubo leído mi carta, envió a cinco jinetes en mi búsqueda, los cuales me alcanzaron en Poggibonsi unas tres horas después del anochecer, y me dieron una carta del Papa a este efecto: «Cuando hayáis leído ésta, regresad a Roma inmediatamente, so pena de caer en nuestra desgracia.» Entonces contesté al Papa que en cuanto saldara sus obligaciones hacia mi persona volvería; de otra manera no debería de tener esperanza de volverme a ver nunca. Más tarde, cuando estaba en Florencia, Julio envió tres memoriales a la *Signoria*. Al recibir el último la *Signoria* envió por mí y dijo: «No queremos ir a la guerra con el papa Julio por vuestra culpa. Debéis volver; y si lo hacéis, os escribiremos cartas de tal autoridad que si él os perjudicara, lo haría a esta *Signoria*.» Hicieron eso y yo volví con el Papa⁹⁷.

Estas cartas revelan algo más que el choque entre dos personalidades tercas. Hasta ese momento un artista jamás había osado volver la espalda a un Papa y ningún cliente había demostrado tanta comprensión por «el carácter de tales hombres». A pesar de su conducta violenta y autocrática el Papa Julio II fue lo suficientemente abierto como para renunciar a su derecho de sumisión reverencial por parte de un

⁹⁴ Milanesi, 1875, ccxliii; en traducción de Symonds (1893, I, 155).

⁹⁵ Bottari, III, 472; en traducción de Symonds (I, 180), con variantes.

⁹⁶ Carta dirigida a Giovanfrancesco Fattuci. Milanesi, cccxxiii; en traducción de Symonds (I, 156).

⁹⁷ Carta dirigida al Monseñor Aliotti en octubre de 1542; en traducción de Symonds (I, 157 y ss.), con variantes.

artista cuyo ingenio comprendía de lleno. En lo espiritual, Julio II trataba a Miguel Ángel como a su igual.

7. La dilación de los artistas

Hemos visto cómo la lentitud de los artistas llevaba la paciencia de Alfonso e Isabel d'Este a su justo límite; pero su experiencia no era única —la dilación era un mal pandémico. Así, el hijo de Isabel d'Este, Federico Gonzaga I, Duque de Mantua, deseoso de ir a vivir a su recién construido Palazzo del Te, tuvo que aguzar a su arquitecto y pintor de Corte, Giulio Romano, en una carta fechada en 1528 que recuerda otras muchas:

Giulio. Puesto que nos han dado a entender que ningún pintor está trabajando en nuestras habitaciones del Palazzo del Te, creemos que no estarán acabadas ni para agosto, como nos prometisteis, ni tampoco para septiembre u octubre. Los numerosos aplazamientos de la fecha de acabar la obra tal vez nos hayan hecho gracia hasta ahora, pero como vemos que esta última fecha también pasará sin nuestra satisfacción, os decimos que si queréis acabarla para el plazo prometido, debéis avivar la obra diligentemente; si no lo hacéis, nosotros proporcionaremos otros pintores que la acabarán⁹⁸.

Claro está que tanto el cliente como el pintor sabían que éstas eran amenazas vanas, porque la despreocupación de los artistas con relación a las fechas de entrega era proverbial. Su dilación se consideraba como un rasgo común a todos. Isabel d'Este la explicaba como debida a la *bizarria* de su carácter⁹⁹. En la correspondencia relacionada con el *David* de bronce (actualmente perdido), obra de Miguel Ángel destinada a Pedro de Rohan, Mariscal de Gié, *Signoria* de Florencia, este último informó, en abril de 1503, que el artista había prometido la obra para una fecha muy cercana, pero «en vista del carácter de tales hombres», parecía imposible saber cuándo la obra estaría acabada. El que «tales hombres» pueda entenderse como una referencia a la profesión en general se confirma en una carta anterior (de diciembre de 1502) en la cual se señala la falta de seriedad de los pintores y escultores¹⁰⁰. La conducta de Miguel Ángel fomentaba tales ideas. Respondiendo a la pregunta de Julio II de cuándo acabaría el techo de la Capilla Sixtina, se dice que contestó: *quando potrò*, «¡cuando pueda!»¹⁰¹.

Pero sería erróneo creer que la dilación era un rasgo que se desarrolló como resultado de la recién ganada libertad del artista. Semejantes quejas fueron levantadas contra los artesanos-artistas de la Edad Media y son frecuentes en los primeros años del Quattrocento, en una época en la que los artistas aún estaban sujetos a los reglamentos gremiales. A finales del siglo XIV el comerciante Francesco di Marco Datini, a quien ya encontramos como marchante de cuadros, estaba tan harto que juró no volver a tener nada que ver con los pintores jamás, porque «son todos del mismo molde»¹⁰². En general, los clientes intentaron asegurar la entrega puntual estipulando un plazo en un contrato notarial con una pena estipulada para el caso de incumplimiento¹⁰³.

⁹⁸ Gaye, II, 163.

⁹⁹ Carta dirigida a su poeta de Corte, Paride de Ceresari, con fecha del 10 de noviembre de 1504; Canuti, II, 223, documento 346.

¹⁰⁰ Ambas cartas van dirigidas a sus representantes florentinos en Francia (véase Gaye, II, 59, 60).

¹⁰¹ Condivi, 1926, 53.

¹⁰² Piattoli, 1930, 101; Wackernagel, 1938, 370.

¹⁰³ Lerner-Kehmkuhl, 1936, 27 y ss.; Huth, 1923, 28.

Sin embargo, las trasgresiones estaban a la orden del día. Citemos únicamente el ejemplo de Jacopo della Quercia: la Comuna de Siena le concedió veinte meses para llevar a cabo la *Fonte Gaia*, empezando a contar desde abril de 1409; después de muchas interrupciones terminó la fuente con un retraso de diez años. El contrato del día 26 de marzo de 1425 estipuló un plazo de dos años para hacer los relieves de las puertas de San Petronio de Bolonia, pero cuando della Quercia murió al cabo de más de trece años, la obra estaba aún sin acabar¹⁰⁴.

La dilación no es —y jamás fue— privativa de los artistas. De hecho, todos sabemos por nuestra amarga experiencia que todos los oficios y profesiones dan un plazo de entrega con el único resultado de no cumplir su promesa. Pero en dos aspectos las demoras de los artistas difieren de tales acontecimientos diarios. El artista emancipado solía pensar que el plazo que se le imponía era incompatible con el proceso creativo; y el público, al señalar la dilación como un rasgo característico de los artistas, contribuyó a formar la imagen del artista alienado, a pesar de que en este caso concreto seguramente actuaba de la misma manera que la mayoría de los hombres.

¹⁰⁴ Biagi, 1946, 63 y ss., 70 y ss.

CAPITULO III

La actitud de los artistas hacia su trabajo

1. La personalidad de los artistas y el comienzo del Renacimiento

Durante más de dos generaciones el problema del comienzo del Renacimiento ha sido debatido por historiadores de todas las disciplinas¹. No es nuestra intención entrar en la arena de los combatientes ni contribuir con una teoría personal. Nos preocupa la personalidad de los artistas y sólo en este contexto queremos abordar el problema de la periodización. Conocemos personalidades artísticas bien definidas a partir de mediados del siglo XII por lo menos. ¿Es prueba, como a veces se ha dicho, de que nos encontramos en el umbral de una nueva fase histórica? La obra de arte siempre ha sido producto de un individuo y la falta de documentos literarios referentes a su persona no quiere decir que careciera de individualidad. También se ha dicho que en Italia, si no en otra parte, surgió un nuevo tipo de artista ya a comienzos del siglo XIV: el artista con una formación sólida, gran preocupación cultural y de elevado rango social, en una palabra, el *uomo universale*, el hombre universalmente dotado e instruido, un arquetipo que normalmente asociamos con artistas posteriores como Leonardo da Vinci, Miguel Ángel y Rafael.

Los primeros documentos e inscripciones contienen epítelos como *doctus*, *expertus*, *probus*, *sapiens*, *prudens*, *praestans*, y *artificiosus*, pero no nos deberían de engañar. Hacen referencia a la maestría técnica aplicada a la obra y nada más. Cuando en un documento de 1200² al arquitecto del castillo de Ardres, situado cerca de Saint-Omer, se le llama *doctum geometricalis operis*, se le alaba como hombre hábil en la aplicación de la geometría y no como un matemático erudito. Y cuando en la inscripción de la tumba de Pedro de Montreuil, el gran arquitecto que murió en 1266, se lee: «Llorad, pues aquí yace Pedro, nacido en Montreuil, una persona inmejorable y en vida *doctor latomorum*, no se le elogia —en traducción española— como «doctor erudito» sino como «maestro de albañiles».

No existe ningún motivo para limitar nuestra búsqueda del «artista universal»

¹ Para un estudio más detallado, véase W. K. Ferguson (1948) y Erwin Panofsky (1960).

² Para lo que sigue, véase John Harvey, 1950, 40 y ss., 50 y ss.

a la Baja Edad Media. San Eloy, que murió siendo obispo de Noyon (Flandes) en 658, parece haber poseído muchos de los rasgos característicos³. Comenzó su carrera como aprendiz de un orfebre; con el tiempo fue un artista de gran perfección y favorito de reyes. Cuentan que tenía hermosas manos y dedos estilizados (índice de su rango social), que era un lector apasionado y un amante de las joyas valiosas y los suntuosos vestidos de seda, que tenía criados y estaba rodeado de un círculo de discípulos devotos. Su carrera fue coronada con su elevación a obispo después de haber pronunciado los votos. Aquí, igual que en otros casos, ya no es posible separar los hechos ciertos de los ficticios. Pero aun estando en un terreno histórico mucho más firme, no es fácil valorar correctamente los documentos. Cuando se habla de Giotto como *doctus*, *expertus* y *famosus*, ¿no es ésta la conocida terminología sancionada por la tradición? Y cuando Dante, en los célebres versos del «Purgatorio (XI)», ensalza a Giotto

—Creía Cimabue ser árbitro en el campo de la pintura,
y ahora es Giotto a quien se aclama,
de modo que ha quedado oscurecida la fama de aquél...—

o cuando el comentarista de Dante, Ser Andrea Lancia, escribiendo en 1333-34, todavía en vida de Giotto, dice de él que «era y es entre los pintores conocidos el mejor»⁴, ¿son las voces del homenaje rendido a la grandeza individual, los primeros frutos del moderno concepto de la Fama, que para Burckhardt era uno de los síntomas más reveladores del Renacimiento? De nuevo hemos oído este lenguaje en una época muy anterior. A finales del siglo XI la *Crónica* de los abades de San Albano hace un elogio de Roberto, el albañil de la iglesia abacial, por ser «el que superó a todos los albañiles de su tiempo»⁵, y en el segundo cuarto del siglo XII se dice de Lanfredo, arquitecto del castillo de Ivry, que «su talento aventajaba al de todos los artesanos de la Galia».

Tampoco parece admisible sacar conclusiones acerca del rango social de los artistas a partir de la elevada posición que alcanzaron algunos mucho antes del siglo XV. No era raro que los maestros de la Edad Media perteneciesen a la casa real o que les concediesen puestos de confianza y autoridad dentro de la comunidad. A partir del siglo XIII, los arquitectos estaban particularmente bien pagados y reunían fortunas considerables. El hecho de que Simone Martini posiblemente fuera armado caballero⁶, que Giotto fuera rico y que en un documento de 1330 el rey Roberto de Nápoles le llamara «nuestro querido y leal pintor de Corte» y le contara entre sus *familiares*, no indica un cambio general en el rango de los artistas.

No pueden considerarse señales de una nueva época ni el aprecio de la calidad artística o del estilo individual por parte de algunos miembros de la sociedad ni la próspera situación económica de algunos artistas. Una búsqueda paciente conducirá al descubrimiento de uno o de todos estos rasgos en fechas todavía más tempranas, como ha demostrado el caso de San Eloy del siglo VII.

³ Schlosser, 1891, 1976.

⁴ Murray, 1953, 64 y ss. Paatz (1950, 85 y ss.) creía que el empleo de términos como *doctus*, *expertus* y *famosus* nos permite llegar a la conclusión de que ya en 1344 el gobierno florentino, al encargar obras públicas a Giotto, hacía una clara distinción entre los valores manuales y espirituales del arte.

⁵ Véase la nota 2.

⁶ Los documentos se limitan a mencionar que en 1317 el rey Roberto aprobó la concesión de una pensión anual a un cierto «cavaliere Simone Martini», que pudo o no haber sido el famoso pintor; pero en la actualidad los estudiosos se inclinan a aceptar que el pintor era el destinatario de la pensión; véase Paccagnini, 1955, 93.

En los capítulos anteriores tuvimos ocasión de observar una nueva conciencia de su personalidad entre los artistas del siglo XV, la aparición entre ellos de un nuevo ideal de erudición, de un nuevo concepto del proceso creativo y de un cambio significativo en las relaciones entre el artista y el comprador. El siglo XV fue testigo de cambios de largo alcance en lo que podría llamarse la personalidad colectiva de los artistas. El estudio de los diferentes aspectos de la actitud del artista respecto a su trabajo confirmará la idea de que, durante este período, su conducta muestra señales convincentes de un cambio cuya importancia sólo puede significar la llegada de una nueva época. Para este período reserváramos el término «Renaacimiento».

2. *Artesanos y artífices itinerantes*

Mientras las aspiraciones sociales e intelectuales de los artistas eran las mismas que las de los artesanos, vivieron y trabajaron como todos los demás artífices. La mayoría de los artesanos medievales, expertos en su trabajo, eran hombres libres frente a los siervos. Estaba fijado su ascenso de aprendiz a oficial y finalmente a maestro; estaban escritos sus derechos y obligaciones para con sus clientes; la ley estipulaba su horario y sus días libres. Esta rutina únicamente dejó de regir cuando, como sucedía a menudo, el artesano se hizo itinerante, vagando de lugar en lugar e incluso de país en país.

Se sabe que en el siglo XIII albañiles ingleses trabajaron en el palacio papal de Aviñón; el maestro albañil de San Luis, Rey de Francia, acompañó a su soberano en sus viajes y trabajó en Chipre y Tierra Santa; bordadores y tallistas de alabastro ingleses viajaron a Francia, Alemania y Noruega. La construcción de las grandes catedrales atrajo a un elevado número de artesanos. A partir del comentario del Abate Suger, escrito antes de mediados del siglo XII, en el que dice que «convocó a los artistas más expertos de diversas partes» y que «los artistas bárbaros eran aún más dados a la ornamentación»⁷ que sus propios compatriotas, podemos concluir que algunos de los orfebres y plateros, entalladores y vidrieros que decoraron la iglesia abacial de St. Denis acudieron desde muy lejos. Esta lista podría llenar fácilmente muchas páginas.

El artista itinerante más interesante y también el más famoso, Villard de Honecourt, nació cerca de Cambray y trabajó y estudió en Francia, Suiza y Hungría antes de mediados del siglo XIII. El cuaderno que contiene los apuntes que tomó en sus viajes nos proporciona una rara oportunidad para conocer las múltiples preocupaciones y talentos de un arquitecto medieval. En una página escribió con orgullo: «He estado en muchos países como se puede ver en este libro»⁸ (fig. 6).

Aunque las razones para explicar estas migraciones son varias, se destacan dos que son decisivas: la formación y las presiones económicas. Era tradicional que los oficiales acabasen sus años de formación ampliando conocimientos en otras ciudades o países. Por otra parte, algunos como los albañiles y otros artesanos relacionados con la construcción, tenían necesidad de viajar bien por razones climáticas —durante los duros inviernos nórdicos era natural que buscasen trabajo en lugares más templados— o sencillamente porque había oportunidades más prometedoras en otras partes (fig. 7).

Al contrario de estos movimientos autoimpuestos u obligados por condiciones varias, los maestros bien conocidos viajaban a destinos alejados de su país nativo cuando se les llamaba. Hay muchos casos documentados, pero aquí sólo se citarán

⁷ Panofsky, 1948, 57, 61.

⁸ Hahnloser, 1935, 49 y ss.

dos de los más famosos: el nombramiento del maestro Guillermo de Sens, después de 1174, como arquitecto de la catedral de Canterbury y, a finales del siglo XIV, el llamamiento de Heinrich Parler de Gmündlen a Milán para dar su consejo sobre la continuación de la obra del Duomo. Ni que decir tiene que los viajes de estos maestros jugaron un papel importante en la transmisión y difusión de conocimientos artísticos de formas y de estilos. También dan testimonio del excelente estado de las comunicaciones durante la Edad Media. Pero como estos viajes se emprendieron por invitación, como tantas otras que se han hecho a artistas y arquitectos a lo largo de los siglos, no atañen al problema que estudiamos.

En los siglos XIV y XV las migraciones de artífices y artesanos tuvieron un carácter algo diferente. Se podría decir que la emigración reemplazó a la migración. Los problemas económicos y conflictos políticos que azotaron a Centroeuropa obligaron a gran número de personas a abandonar su país natal. Muchos cruzaron los Alpes y se establecieron en Italia. En Florencia, a finales del siglo XIV, los tejedores de Flandes, Brabante y el sur de Alemania excedían en número a los tejedores nativos. Se encontraban tejedores y bordadores de tapices procedentes del Norte, e incluso guarnicioneros, peleteros, curtidores, barberos y otros artesanos extranjeros en todas las ciudades italianas importantes⁹. Entre 1420 y 1450 se citan ochocientos nombres como miembros de la cofradía de zapateros extranjeros, fundada en Roma a finales del siglo XIV; en los treinta y un años que transcurren entre 1500 y 1531 encontramos más de dos mil nombres. Habían acudido desde los Países Bajos, Alemania y Austria. Otros oficios también estaban en manos de extranjeros. Así, a finales del siglo XV y durante todo el XVI, la mayoría de los posaderos establecidos al sur de los Alpes eran de origen alemán o flamenco. Los pintores, escultores y arquitectos no representaban más que una pequeña parte de esta migración en masa. En su país adoptivo los artesanos y artífices extranjeros, igual que los comerciantes extranjeros, se establecieron en las ciudades. Los que permanecieron en su país natal también mostraron una creciente tendencia a asentarse. Únicamente los oficiales continuaron su tradicional vida errante como parte de su formación.

Hay que ver la conducta de los artistas a partir del siglo XV en relación con el modo de vida característico de la *petite bourgeoisie*, a la que pertenecían en opinión de la mayoría de sus contemporáneos. Los artistas manifiestan una y otra vez una preferencia por la vida itinerante. ¿Perpetuaban una anticuada costumbre medieval? Es evidente que el malestar económico seguía siendo un elemento primordial. Pero es más importante señalar que ahora, probablemente por primera vez en la historia, la fuerza que impelía su *Wanderlust* entraba con frecuencia en conflicto con sus intereses económicos, hecho que explica el abismo cada vez mayor entre su clase y sus nuevas aspiraciones sociales: les movía una extraña combinación del deseo de allegar nuevos conocimientos y un anhelo de libertad mucho más agudos que cualquier inquietud que pudieran haber tenido sus antecesores.

3. La atracción de Roma

«Ni pintores ni escultores ni arquitectos pueden producir obras significativas si no hacen el viaje a Roma.» FRANCISCO DE HOLLANDA, *Tractato de Pintura Antigua*, 1548.

El polémico viaje de Brunelleschi y Donatello a Roma a comienzos del siglo XV da la pauta: Vasari dice que los dos íntimos amigos decidieron volver la espalda a Florencia y pasar una temporada estudiando en Roma.

⁹ Para lo que sigue, véase especialmente Vaes (1919, 181, 183).

Brunelleschi vendió una pequeña propiedad que tenía en Settignano y partieron de Florencia hacia Roma. Allí, viendo la magnificencia de los edificios y la perfección de los templos, Brunelleschi estaba tan extasiado que parecía fuera de sí. Y así, después de haber dado orden de medir las cornisas y levantar el plano de los edificios, continuaron él y Donatello, sin reparar en el tiempo y los gastos; no había lugar dentro o cerca de Roma que no estudiaran y no había nada bueno de lo cual, si era posible, no tomaran las medidas. Y como Filippo estaba libre de preocupaciones familiares, podía dedicarse enteramente a sus estudios. No le importaba el comer y el dormir: su único interés era la arquitectura del pasado¹⁰.

Luego continúa Vasari:

Si encontraban por ventura trozos enterrados de capiteles, columnas, cornisas o cimientos de edificios, empleaban a unos obreros y les mandaban excavar hasta el final. Por este motivo se difundió un rumor en Roma y la gente que les veía pasar por las calles descuidadamente vestidos les llamaba «esos que buscan tesoros», porque se creía que se dedicaban a la geomancia con este fin¹¹.

Los amigos volvieron a Florencia siguiendo rutas diferentes. Donatello se paró en Cortona, donde admiró un hermoso sarcófago antiguo. De vuelta en Florencia describió:

... la excelencia de su ejecución. Filippo Brunelleschi se inflamó de un ardiente deseo de verlo y se marchó a pie tal y como estaba, con su capa, gorro y zapatos de madera, sin decir adónde iba, dejándose llevar a Cortona por la devoción y amor que tenía al arte¹².

Donde reinaban esta «devoción y amor», donde acuciaba la erudición, no se permitía la interferencia de cualquier otra consideración. Ahora la erudición significaba el estudio de la Antigüedad, y la Antigüedad significaba Roma; por tanto, los artistas fueron atraídos irresistiblemente a Roma. Redactada casi un siglo y medio después del episodio, la relación de Vasari del viaje de Brunelleschi y Donatello a Roma y su secuela en Cortona puede ser hasta cierto punto ficticia. Con frecuencia los historiadores del arte critican injustamente la veracidad de Vasari; en este caso, sin embargo, se inspiró en gran parte en la *Vida* anónima de Brunelleschi, escrita poco después de la muerte del maestro y todavía hoy en día nuestra principal fuente biográfica¹³. Además, el sarcófago supuestamente tan admirado por Donatello se conserva aún en la catedral de Cortona. Esto no comprueba la historia de Vasari, pero por lo menos la apoya.

Aun cuando se hayan tejido leyendas acerca de los dos primeros adictos a la Antigüedad romana no tenemos motivo para dudar de que estos artistas emprendieran el camino con un claro propósito y meta. Iniciaron una peregrinación que traería a miles de artistas a Roma en las centurias siguientes, buscando todos ellos el dominio de su arte a través del estudio del pasado histórico de Roma.

Sin embargo, puede argumentarse que los artistas llegaron tarde a esta búsqueda. Antes que ellos Dante, en su *De Monarchia*, había mirado con esperanza hacia Roma para alentar la restauración del Imperio Universal. Su discípulo Cola

¹⁰ Vasari, II, 337.

¹¹ *Idem*, 338.

¹² *Idem*, 339 y ss.

¹³ Manetti, 1927. No hay unanimidad entre los estudiosos en cuanto al viaje: si tuvo lugar entre 1403 y 1405 o mucho más tarde. Para los pros y los contras de la literatura moderna de la Historia del Arte, véase Janson (1957, II, 99 y ss.).

de Rienzo, elegido Tribuno del pueblo romano durante la Revolución de 1347, creía poder ayudar a restablecer la grandeza política de Roma imbuyéndose de su esencia mediante la reunión e interpretación de inscripciones romanas. Petrarca, entusiasta partidario de Rienzo, sobrepasó los objetivos políticos y nacionales del Tribuno: le cautivó Roma como ciudad. A través suyo los recuerdos históricos y las impresiones visuales se funden en una imagen abrumadora de la Ciudad Eterna. Todo su ser respondió con una tremenda emoción a lo que percibían sus ojos. En una carta fechada en marzo de 1337 manifestó a su amigo, el cardenal Giovanni Colonna:

Al presente apenas si puedo comenzar a escribir, estoy demasiado abrumado por el milagro de tanta grandeza y tantas sorpresas. Quiero decir, sin embargo, una cosa: ha sucedido lo contrario de lo que esperábais. Según recuerdo, estabais en contra de mi visita a Roma, advirtiéndome que la vista de la ciudad en ruinas contrastaría demasiado tristemente con todo lo que yo había oído y leído de ella, de modo que disminuiría mi ferviente entusiasmo. Y yo mismo tampoco estaba remiso a posponer mi visita a pesar de mis grandes anhelos, porque temía que la vista que tendría ante mis ojos menoscabara la imagen formada por mi mente. La realidad es siempre enemiga de los nombres famosos. Pero esta vez, ¡oh, maravilla!, no ha disminuido nada, sino que lo ha excedido en todo. Verdaderamente, ¡Roma fue más grande de lo que yo había pensado; más grandes también son sus ruinas! Ya no estoy admirado de que esta ciudad haya conquistado al mundo. Únicamente me sorprende el que sucediera tan tarde¹⁴.

Cinco años más tarde intentó persuadir al papa Clemente VI para que volviera desde Aviñón a Roma. En su petición pone en boca de la *Roma* personificada el ruego al Papa de que vaya a Roma para poner fin a su sufrimiento. Pero, añade,

...si la Providencia niega mi deseo, consoladme desde lejos y pensad en mí... Mis vastos templos tambalean bajo el peso de su edad, mis castillos tiemblan sobre sus muros en ruinas. Pronto se caerán estrepitosamente al suelo si nadie viene a restaurarlos... Con todo, mi majestad sobrevive triunfante entre los cascotes caídos de todas aquellas ruinas¹⁵.

Pasaron más de dos generaciones antes de que los artistas pudieran ver Roma como ya lo había hecho con anterioridad Petrarca. Pero entonces se puso en movimiento una avalancha. Roma dio una dirección a sus costumbres itinerantes y Roma cambió la aproximación de muchos artistas a su trabajo. Copiar los antiguos monumentos, medir, excavar, reconstruir, coleccionar —todo esto se convirtió en actividades vitales en el proceso de rejuvenecimiento que experimentó Italia y a continuación todo el mundo occidental. El espíritu que animaba a los artistas del siglo XV encuentra expresión en muchos pasajes de los *Diez Libros de Arquitectura* de Leon Battista Alberti, escritos hacia 1450. Dice que en Roma se conservaban

...muchos ejemplos de las obras antiguas, templos y teatros, de las cuales, como de los maestros más perfectos, había mucho que aprender; pero esto lo vi, y lo vi con lágrimas, desmoronarse a diario.

No había en ninguna parte ruinas de obras antiguas de mérito que no examinara yo para ver si podía aprender algo de ellas. Así, continuamente buscaba, reflexionaba, medía y hacía dibujo de todo lo que tuviera noticia, hasta que aprendí todo artificio o invención que se había utilizado en aquellas estructuras antiguas¹⁶.

¹⁴ Petrarca, ed. Fracassetti, 1859, II, 14; véase Tatham, 1925, I, 338.

¹⁵ *Ídem*, 1581, III, 191. *Epistolae metricae*, II, 5.

¹⁶ Alberti, 1550, libro VI, capítulo 1. La traducción obedece a la edición de Leoni de 1715-20.

La historia de la atracción de Roma está llena de episodios dramáticos, de los cuales sólo pueden referirse aquí unos pocos. A menudo el llegar a Roma se convertía en una verdadera obsesión, y a veces parece haber ocasionado complicaciones psicológicas que seguramente desconocía el artesano itinerante de la Edad Media. Podemos sospechar que tal crisis le sobrevino al joven pintor ferrarés Benvenuto Garofalo (1481-1559), que repentinamente abandonó el trabajo que su maestro Boccaccino le había encontrado:

Sin decirme ni «mu» (se quejó Boccaccino al padre de Garofalo) se ha ido, aunque no sé adónde. Le había proporcionado trabajo, pero se marchó dejando todo sin acabar. Esto es a modo de advertencia, para que tome medidas para en-contrarle. Si se le puede creer, decía que quería ver Roma. Quizá se haya ido a esa ciudad¹⁷.

Más convincentes que este caso equívoco son otros que nos permiten profundizar de verdad en el alma del artista. Está bien documentada la larga vacilación del joven Poussin entre marcharse a Roma o quedarse en París. Su biógrafo Passeri describe la incertidumbre y angustia de Poussin antes de tomar una determinación decisiva. Nacido en 1594, había dejado su suelo nativo, Les Andelys, a los dieciocho años para instalarse en París.

Pero en su interior se hacía cada vez más ardiente el deseo de ver Roma y de residir allí. Por fin su impaciencia era tal que decidió emprender el camino, pero aunque se apresuró a hacer el viaje, una vez que había cruzado los Alpes y llegado a Toscana sintió, como él mismo dijo, sin saber por qué, el impulso de regresar a París. Así, por lo que fuera, volvió a París. De allí se trasladó a Lyon y permaneció varios años en esa ciudad trabajando en esto y aquello. Sin embargo, de nuevo sintió el poderoso estímulo de ver Roma, y este deseo se iba haciendo cada vez más fuerte. Pero había contraído una pequeña deuda con un comerciante que le sirvió de pretexto para quedarse —le parecía una cadena que trababa su libertad. Al final, incapaz de aguantar ya más aquella ciudad, pidió al comerciante que tuviera paciencia, pues traspasaría parte de la deuda a su padre, del cual recibiría pronta satisfacción. El comerciante cedió cortésmente y aceptó la oferta de Nicolás.

Habiendo solucionado esta dificultad, comenzó su viaje a Roma, a pesar de tener poco dinero —por haber gastado, como un desesperado, todo lo que poseía en una tarde con sus amigos¹⁸.

Sin embargo, en lugar de dirigirse hacia el Sur, se encaminó hacia el Norte, diciendo que tenía que regresar a París para ganar dinero. Allí no tardó en entrar en el círculo del poeta italiano Giovan Battista Marino, para quien trabajó una corta temporada. Marino estaba decidido a instalarse en Roma e instaba a Poussin a acompañarle. No pudo ser; empero la presencia de Marino en Roma constituía, sin duda, un atractivo más para Poussin cuando finalmente dio el paso predestinado: «Por fin, en 1624 decidió por tercera vez viajar a Roma y llegó allí rápidamente en buen estado de ánimo a finales de abril»¹⁹.

¹⁷ Gaye, I, 345. Esta carta, supuestamente escrita en Cremona el 29 de enero de 1499, ha sido publicada muchas veces (por ejemplo: Venturi, 1929, 280; Gardner, 1911, 170, en traducción inglesa), pero por razones de cronología en ocasiones se ha creído que o bien la fecha está equivocada o incluso que la carta entera es apócrifa; véase Puerari, 1957, 203, nota 114.

¹⁸ Passeri, 322 y ss. La noticia de Bellori sólo se diferencia en pequeños detalles.

¹⁹ *Ibid.*, 324. Ahora sabemos que Poussin llegó a Roma a comienzos de marzo; véase Costello, 1955, 298.

Poussin había llegado para quedarse. Quizá dudara tanto tiempo porque en el fondo pensaba que el viaje a Roma sería un paso irrevocable. Resultó que Roma le cautivó por completo. Únicamente en Roma podía cumplir su destino y desarrollar su estilo clásico, con consecuencias incalculables para la historia de la pintura, tanto de su tiempo como de las centurias siguientes. Sólo abandonó Roma una vez más. En 1640 aceptó una invitación para ir a París y llevar a cabo las decoraciones de la *Grande Galerie* del Louvre. Fue la experiencia más desesperante de sus años maduros. Desde París escribió a su amigo y cliente romano Cassiano del Pozzo: «Si permaneciera mucho tiempo en este país, me vería obligado a convertirme en peón. Los estudios y otras valiosas observaciones de la Antigüedad u otras fuentes, aquí son completamente desconocidos»²⁰.

La atracción de Roma le hizo un exiliado de por vida.

De otro gran francés, estricto contemporáneo de Poussin, el grabador Jacques Callot, nacido en Nancy, en el seno de una familia acaudalada, en 1592, se cuenta que se escapó de casa a los doce años y llegó a Florencia en compañía de una banda de gitanos pedigrües y ambulantes. Florencia, sin embargo, no era su meta; prosiguió hasta Roma, donde fue descubierto y devuelto a Nancy. Pero la vida regalada de un joven señorito no tenía atractivo para él. Se volvió a escapar una segunda vez, pero sólo llegó hasta Turín; allí le descubrió su hermano y puso un precipitado fin a la aventura²¹. Es posible que toda la historia sea ficticia. Sin embargo, Baldinucci cuenta que «un compatriota de Callot que le conocía bien» le había dicho que el joven artista dejó la comodidad de la casa paterna, hizo un largo y lúgubre viaje a Roma... y para realizar sus sueños se sometió a las angustias de una vida pobre y dura»²². Sabemos que Callot estaba en Nancy en 1607 y que un año más tarde, a los dieciséis años, viajó a Roma de acuerdo con su condición social, acompañado por el conde Tornielle de Géberviller que actuaba de embajador lorenés ante la Corte papal.

Exista o no algún elemento de verdad en las juveniles escapadas de Callot, los relatos casi contemporáneos de los biógrafos, generalmente dignos de confianza, indican que los rigores que sufrían para llegar a Roma y estudiar allí aumentaban el prestigio de los artistas de cara al público.

En 1666, un año después de la muerte de Poussin, se fundó la Academia Francesa en Roma —una rama de la Academia Real de París. En adelante el viaje a Roma pasó a ser una institución oficialmente sancionada, y el *Prix de Rome* era considerado el premio más distinguido que pudiera ganar un joven francés aspirante a artista. Igual que la institución madre, la Academia romana era mantenida y dirigida por el Estado. También tenía su propia jerarquía de funcionarios que animaban y dirigían a los estudiantes y asesoraban su trabajo. Además se prestaron a la tediosa rutina de enviar a París largas y a menudo aburridas relaciones, todas conservadas y publicadas²³. No obstante, la implacable mano de la burocracia no pudo apagar la emoción que proporcionaba el estudio de los monumentos romanos. La promesa de la satisfacción intelectual y artística todavía operaba como un imán, y aún más después de que Rafael, Miguel Ángel y otros grandes maestros renacentistas dieran lustre a la gloria de la Roma clásica. Con el paso del tiempo, muchas naciones siguieron el ejemplo de los franceses, incluso después de que Roma cediese su primacía artística a París.

Ya existían artistas académicos mucho antes de la fundación de la Academia

²⁰ Holt, 1947, 373 y ss.

²¹ Félibien (III, 1725, 362 y ss.) narra las juveniles hazañas de Callot con gran lujo de detalles.

²² Baldinucci, IV, 372.

²³ Montaignon, 189 y ss.

francesa. Vasari, con su curiosidad intelectual, su infatigable entusiasmo y sus miras dogmáticas, fue él el prototipo de la nueva especie. En su autobiografía recuerda cómo, en su juventud, había decidido «jamás huir de ninguna fatiga, incomodidad, desvelo y pena» con el fin de «conseguir a través del trabajo y estudio diligentes una parte de aquella grandeza y rango que han alcanzado tantos otros». Sintomáticamente, el énfasis está en el triunfo social, y esto parece estar en desacuerdo con la prosecución de estudios serios, pero Vasari da una relación bastante impresionante de su arduo trabajo diario:

No quedó nada notable en Roma en aquella época, ni después en Florencia, ni en cualquier otro lugar donde me detuve, que no dibujara en mi juventud; y no sólo pinturas, sino también esculturas y obras arquitectónicas, antiguas y modernas. Y aparte del beneficio que saqué de dibujar la bóveda y capilla de Miguel Ángel, asimismo dibujé todas las obras de Rafael, Polidoro (da Caravaggio), y Baldassare de Siena (Peruzzi) en compañía de Francesco Salviati. De modo que ambos tuviésemos dibujo de todo, hacíamos cosas diferentes durante el día y entonces copiábamos los dibujos del otro durante la noche para ganar tiempo y ampliar nuestros estudios; las más veces tomábamos la comida matutina de pie, y eso que era escasa²⁴.

También explica que él consideraba que una estancia romana de muchos meses dedicada al estudio y posibilitada por el cardenal Hipólito de Médicis fue su «verdadero y principal maestro de las artes».

Como Rembrandt nunca tuvo esta experiencia ni la consiguiente disciplina intelectual, los contemporáneos suyos inclinados hacia el academicismo, que eran muchos, le miraron como un fracasado y no como un pintor logrado. El totalmente italianizado Sandrart concedió que a Rembrandt «no le faltaba la observación de la naturaleza ni escatimaba el trabajo y la constante aplicación», pero deploraba el hecho de que

jamás visitara Italia ni otros lugares donde pudiera haber estudiado antigüedades y teoría del arte; y como únicamente sabía leer holandés —y eso con dificultad— encontró poca ayuda en los libros. Así nunca cambió sus costumbres y no dudaba en contradecir nuestras teorías de la anatomía y las proporciones del cuerpo humano, de la perspectiva y la utilidad de las estatuas clásicas, o del arte del dibujo de Rafael y la enseñanza racional del arte; también argumentaba en contra de las academias, tan sumamente necesarias para nuestra profesión, razonando que se debería de seguir única y exclusivamente a la naturaleza y a ninguna otra autoridad²⁵.

Si bien el futuro de la pintura europea estaba en Rembrandt, que resistió la seductora llamada del Sur, los académicos, que en todas partes controlaban la enseñanza del arte oficial, seguían fomentando el viaje a Italia como algo obligatorio. De hecho, en el curso del siglo XVIII el público en general se unió a los artistas en números cada vez mayores: el *Grand Tour* de Italia con Roma como meta se convirtió en un requisito perentorio para un hombre de buena educación. Un hombre tal, nos asegura el Earl de Shaftesbury, debe formar

... su criterio de las artes... según los verdaderos modelos de la perfección. Si viaja a Roma, que averigüe cuáles son las ruinas arquitectónicas más puras, los mejores restos de estatuas, las mejores pinturas de Rafael o de un Carache (sic). Por muy anticuados, toscos o deplorables que le parezcan a primera vista, que resuelva

²⁴ Vasari, VII, 654.

²⁵ Sandrart, 202.

verlos una y otra vez hasta que llegue a saborearlos y a descubrir sus recónditas gracias y perfecciones²⁶.

A finales del siglo, Roma dio lugar a una gran polémica entre las pretensiones divergentes de formalidad académica y libertad personal. Los enfrentados eran el mediocre pintor alemán Jacob Asmus Carstens (1754-98) y el ministro prusiano von Heinitz. Tras una juventud difícil, Carstens fue a estudiar a la Academia de Copenhague. En 1783 partió para Roma junto con su hermano, también pintor, y un amigo, el escultor Busch. Como los antiguos artesanos itinerantes, fueron a pie, pero no pasaron de Mantua. En 1788 Carstens apareció en Berlín, donde con el tiempo fue nombrado Profesor de la Academia. La preocupación de conocer Roma no parecía haberlo abandonado y pronto expuso su idea al Ministro, que le concedió la excedencia. En octubre de 1792 llegó a Roma disfrutando todo su salario de profesor y una generosa dieta. Al principio, su correspondencia con Berlín fue bastante cortés, pero al tercer año de su estancia romana decidió renunciar a su cargo académico sin ningún remordimiento por sus compromisos económicos. El Ministro se enojó con razón. «¿Qué servicios útiles habéis prestado a la Academia a cambio de todo este dinero?», le preguntó al pintor en una carta del 19 de diciembre de 1795, pidiéndole que devolviera la cantidad íntegra. En su interminable respuesta del 20 de febrero de 1796, Carstens se quejó de recibir un trato injusto porque, arguyó, «he disfrutado con el propósito correcto y concienzudamente la pensión que me concedió Su Majestad para proseguir mis estudios... niego tener obligaciones con la Academia». La carta termina en un punto culminante que hay que reproducir en su totalidad:

Deseo decir a Vuestra Excelencia que no pertenezco a la Academia de Berlín, sino a la humanidad. Nunca cruzó por mi mente, ni tampoco me he comprometido en ninguna ocasión, a convertirme en el esclavo de una academia durante el resto de mi vida a cambio de una pensión que fue un regalo que se me hizo durante unos pocos años para adiestrar mi talento. Únicamente aquí, entre las mejores obras de arte del mundo, puedo estudiar y continuaré al límite de mi capacidad, justificándome ante el mundo con mis obras. Renunciando a todas las ventajas de mi puesto, prefiero enfrentarme con la pobreza, un futuro incierto y, en vista de mi ya débil constitución, una vejez posiblemente frágil y desvalida, para cumplir con mi deber y mi vocación. Mis facultades me han sido confiadas por Dios; debo ser un mayordomo concienzudo de modo que, cuando llegue el día que me diga: «Da cuenta de tu mayordomía» no tenga que decir: «Señor, el talento que me confiaste lo enterré en Berlín»²⁷.

El disparatado sacrificio heroico ofrecido por Carstens a los *manes* romanos resultó ser en vano. Aparte de unos pocos especialistas, el mundo apenas se fija ya en su obra. Su seco clasicismo era fruto de su formación académica (fig. 8), pero su anhelo de libertad parece presagiar una nueva era. Por otra parte, su conducta quizá no fuera tan diferente de la del joven Garofalo en una época preacadémica. Ambos se negaron a aceptar su responsabilidad y a someterse a la autoridad, si bien bajo condiciones completamente distintas. Existe una fina línea divisoria entre el ardor y la obsesión, y si Roma se convirtió en la obsesión de muchos artistas, ostentaron un estado de ánimo característico de la profesión a partir del Renacimiento.

²⁶ Shaftesbury, 1732, I, 338.

²⁷ Parte de la traducción sigue a Pevsner (1940, 197). La totalidad de la correspondencia fue publicada por primera vez por el amigo de Carstens, Fernow (1806). Véase también E. Cassirer (1919, 97-105) y Heine (1928, 108 y ss.).

4. La obsesión por el trabajo

Se puede objetar que nuestra última afirmación no es realmente reveladora. Si se define «obsesión» como «una preocupación persistente e ineludible por una idea o un sentimiento»²⁸, la mayoría de las personas que están en su sano juicio, o en todo caso los que tengan fuertes inclinaciones de ánimo, están «obsesionados». Nosotros, al escribir este libro, estamos en compañía de los apasionados aficionados del fútbol, jugadores de cartas, filatélicos, el inventor de la primera voltereta, y el pedante que cuenta los sustantivos en Homero. Dejando a un lado las obsesiones psicóticas, las obsesiones «normales», sea la que fuere su causa psicológica básica, forman parte de las actitudes más características del comportamiento del *homo sapiens*; por tanto, es de esperar que se manifiesten también entre los artistas. Pero las obsesiones tienen asimismo una historia colectiva e impersonal que obedece a épocas, regiones, estratos sociales, profesiones y otros muchos factores: a partir del siglo XV Roma se convirtió en una obsesión colectiva de los artistas.

No fue la única. En ese mismo período el control ejercido por los gremios empezó a relajarse y se notaron cambios concomitantes, unos verdaderos y otros imaginarios, en la actitud del artista hacia su trabajo. En lugar de someterse a la rutina dispuesta por las reglas de un taller, ahora el artista trabajaba a menudo por su propia cuenta y desarrolló costumbres compatibles con su libertad. Entre otras idiosincrasias que habían tenido un alcance limitado en tiempos anteriores, está la evolución de un celo excesivo por el estudio y el trabajo. Por causa del prejuicio de Vasari sólo estamos comparativamente bien informados acerca de los artistas toscanos de los siglos XV y XVI, pero hay que tener en cuenta que los florentinos fueron, de hecho, los artistas más progresistas de Europa en aquella etapa crítica; y si Vasari da la impresión de que sus compatriotas mostraban una mayor obsesión por su trabajo que los demás, quizá no estuviera totalmente equivocado, pues fue en Florencia donde este nuevo tipo de artista tomó una forma visible por primera vez.

Hemos tenido que discutir la fiabilidad de Vasari en más de una ocasión. Para los artistas del siglo XV contaba con una tradición variopinta; pero, aunque parte de la materia que sigue sea anecdótica, nos ponemos de parte de Plutarco al aceptar el valor de una anécdota para caracterizar a hombres eminentes. En tiempos de Vasari, aún se recordaba que el gran Masaccio (1401-28)

... fue una persona muy despistada y descuidada; habiendo fijado su mente y voluntad sólo en cuestiones de arte, le importaba poco su persona y todavía menos la de los demás. Y como nunca, bajo ninguna circunstancia, pensaba en las penas y preocupaciones del mundo, ni tampoco en su ropa, y no tenía costumbre de cobrar el dinero de sus deudores sino cuando padecía de la mayor necesidad, a Tommaso todo el mundo le llamaba Masaccio (forma despectiva)²⁹.

El corolario de la obsesión por el trabajo es la indiferencia ante el vestido, la limpieza, la comida, la familia, las noticias, en resumen, ante todo lo que sea ajeno al objeto de la fijación. Las *Vidas* de Vasari se recrean en este tema y merece la pena señalar los diferentes puntos de vista que toma ante este solo motivo.

Luca della Robbia (1400-82) fundó un taller que luego heredaron su sobrino y los hijos de éste y que abastecía iglesias y edificios públicos a la vez que casas par-

²⁸ Webster, *International Dictionary*.

²⁹ Vasari, II, 289.

ticulares con un número verdaderamente sorprendente de obras de mayólica. Su padre le había colocado primeramente con un orfebre, pero decidió hacerse escultor.

Habiendo abandonado el oficio de orfebre, se aplicó de tal manera que no hizo otra cosa sino manejar con ahínco el cínzel todo el día y dibujar toda la noche; y esto lo hacía con tanto celo que a menudo, viendo que tenía los pies helados por la noche y queriendo calentarlos sin levantarse de su dibujo, los ponía en una cesta llena de virutas³⁰.

De Paolo Uccello (1397-1475), discípulo de Ghiberti y amigo de Donatello, un gran investigador aparte de ser un gran pintor, se narraba que

...sin detenerse nunca ni un solo momento, seguía sus estudios de los problemas más difíciles del arte de (la perspectiva). Por causa de estas investigaciones se recluía en su casa, casi como un ermitaño, durante semanas y meses, sin saber mucho de lo que sucedía en el mundo y sin dejarse ver. Pasando su tiempo en estos caprichos, conoció, durante su vida, más pobreza que fama.

Dejó a una mujer que contaba que Paolo pasaba toda la noche en su mesa de dibujo, intentando descubrir las reglas de la perspectiva, y cuando ella le llamaba a la cama, contestaba: «¡Ay, cuán dulce es esta perspectiva!»³¹.

Un conciudadano de Vasari llegó a un punto verdaderamente alarmante por su devoción al estudio del cuerpo humano. Bartolomeo Torri, cuya fecha de nacimiento se desconoce, pero que murió joven en 1554, abandonó su Arezzo natal para estudiar con Giulio Clovio en Roma. Un conocido común de Clovio y Vasari relató que Clovio tuvo que echar a Torri de su casa

...por el solo motivo de esta inmundia Anatomía, pues guardaba tantos miembros y trozos de cadáveres debajo de su cama y por todas sus habitaciones que envenenaban toda la casa. Además, al descuidar su persona y pensar que vivir como un filósofo loco, sucio y voluntarioso y esquivar la compañía de otros hombres era la mejor manera de hacerse grande e inmortal, se perdió por completo³².

Hasta los pintores menores fueron llevados, parece ser, por una ola de entusiasmo general. Si no fuera por la parcialidad de Vasari hacia todos los artistas toscanos, el nombre de Cristofano Gherardi (1508-66) podría haber caído fácilmente en el olvido. Nacido en Santo Sepolcro, cerca de Arezzo, Gherardi tuvo un corto aprendizaje con Rosso Fiorentino; después entró en el taller de Vasari y permaneció al servicio de su compatriota hasta su muerte. Su pasión por las obras decorativas como los grutescos, guirnaldas de frutas, etcétera, fue tan grande que

apenas había despuntado el día cuando Cristofano acudía a su trabajo, el cual hacía con tanto cuidado y le deleitaba tanto que muy a menudo no se vestía correctamente; con frecuencia incluso sucedía que con las prisas se ponía unos zapatos —que guardaba debajo de la cama— que no formaban par, sino que eran de dos tipos; y muy a menudo se ponía la capa del revés, con la capucha por dentro³³.

³⁰ *Ídem*, II, 168.

³¹ *Ídem*, II, 204, 205, 217.

³² *Ídem*, VI, 16.

³³ *Ídem*, VI, 241.

Siguiendo el ejemplo de Vasari, los biógrafos posteriores también gustaron de aderezar sus relatos con reminiscencias semejantes; el espíritu de dedicación que tenían los pioneros renacentistas parecía alentar igualmente en las generaciones sucesivas. De nuevo, a primera vista, tenemos pocos motivos para rechazar la sustancia de sus anécdotas; apenas celebrarían la diligencia de un artista si de hecho hubiera sido un notorio holgazán. No queremos abusar de la paciencia del lector con demasiadas historias, pero se pueden dar una o dos escogidas de la obra de cada uno de los biógrafos más famosos.

El pintor y arquitecto Ludovico Cigoli (1559-1613) se destaca cada vez más claramente como uno de los grandes maestros de finales del siglo XVI. Nació cerca de Empoli y a los trece años marchó a Florencia, donde entró en el taller de Alessandro Allori, un pintor tardomanierista que gozaba de una fama considerable. Los historiadores del arte que tratan a Cigoli rara vez mencionan su precaria salud juvenil y su grave crisis. La noticia de Baldinucci es circunstancial:

Alessandro Allori tenía unas cuantas habitaciones en el claustro de la venerable basílica de San Lorenzo; como estudioso de la anatomía, continuamente llevaba allí cadáveres humanos que desollaba y disecaba según sus necesidades. No sé si el joven Cigoli (quien, hay que recordar, era en esa época aún niño) quería hacer compañía a su maestro o si deseaba satisfacer su inclinación por estudios tan necesarios para su arte, pero el hecho es que pasó días y a veces noches enteras entre estas operaciones melancólicas. Al final, su juventud ya no pudo resistir más la gran repugnancia que sufrían sus sentidos por el horroroso espectáculo de los muertos y el olor a putrefacción. Por fin cayó bajo el peso de una enfermedad que, entre otros tormentos, no sólo le privaba de la memoria, sino que de cuando en cuando le producía paroxismos epilépticos; hasta tal punto que para salvar su vida los médicos le obligaron a abandonar Florencia³⁴.

En su empeño por llegar a comprender la estructura y movimientos del cuerpo humano, los artistas de los siglos XV y XVI llegaron a extremos inconcebibles. La Iglesia, claro está, objetaba por principio la profanación de los muertos, pero algunos clérigos amigos resultaban útiles para este asunto. Condivi, el biógrafo de Miguel Ángel, nos da a entender que el prior de S. Spirito conspiraba con el joven maestro para posibilitarle el estudio de los cadáveres en una habitación especial del monasterio. El infatigable Leonardo disecó nada menos que treinta cadáveres, y todavía se conservan 779 dibujos para un libro de anatomía que pensaba publicar. Tal entusiasmo decayó en el siglo XVII cuando ya no era necesario que los artistas ahondasen en este campo: encontraron sus academias bien provistas de esqueletos y hombres clásicos que aún pueden verse en las escuelas de arte, reliquias superfluas de una actividad que antaño tuvo un interés atrayente. En todo caso, durante mucho tiempo pareció seguir siendo una cuestión de honra profesional probar la devoción al arte suprimiendo toda reacción instintiva ante un trabajo tan horrible como es la disección bajo las condiciones más antihigiénicas. Un contemporáneo de Cigoli, el pintor y grabador holandés Hendrick Goltzius (1558-1617), debió de superar incluso el coraje sus colegas al enfrentarse con la putrefacción. En octubre de 1590 abandonó Haarlem por Roma, adonde llegó a comienzos de 1591.

En aquella época la pobre Italia estaba oprimida por una gran escasez con una elevada mortalidad. Las calles estaban, digamos, cubiertas de cadáveres, algunos muertos de hambre, otros de enfermedad. Goltzius se vio dibujando en lugares donde el hedor de los cuerpos sin vida le acercaba al desmayo, tal era el fervor con el que se había lanzado a sus estudios³⁵.

³⁴ Baldinucci, III, 235 y ss.

³⁵ *Ídem*, III, 183 y ss.

Giacomo Palma (1544-1628), llamado Palma el Joven para distinguirlo de su tío Palma el Viejo, comenzó su carrera estando aún en plena actividad el anciano Tiziano y Miguel Ángel. Su larga vida activa se extiende desde el florecimiento tardío del Renacimiento, a través del período manierista, hasta el Barroco. Antes de morir, artistas como Rubens y Bernini habían creado muchas de sus obras maestras. Pero, sin dejarse perturbar por los cambios que había vivido, Palma continuó la tradición manierista de su juventud y, siendo un pintor muy devoto, se mostró igualmente inalterable en su vida afectiva.

Era de muy buena constitución y, como no tenía otra preocupación que su trabajo, vivió siempre muy alejado de aquellas atribulaciones y pasiones que en poco tiempo llevan a un hombre a la tumba. Así, cuando se estaba enterrando a su esposa, empezó a pintar y cuando las mujeres volvieron del entierro, les preguntó si la habían acomodado bien³⁶.

Carlo Maratti (1625-1713), el primer pintor romano a finales del siglo XVII, elaboró su estilo acabado a partir de los estudios apasionados de su juventud. Entonces siempre permanecía «muy alejado de todo tipo de frivolidad juvenil». No pasaba ni un solo día

...sin que estudiara las obras siempre loables de Rafael. Era el primero en entrar en aquellas estancias (del Vaticano) y el último en abandonarlas, sin hacer caso del calor o de las heladas ni de los excesos de las estaciones. Soportaba el invierno sin calefacción y en verano no desperdiciaba la luz del día en sueños. Como alimento y sustento no llevaba más que pan y una pequeña frasca de vino junto con algún otro ligero refrigerio para apaciguar el hambre. Entonces, después de haber dibujado todo el día, abandonaba San Pedro y las Estancias para ir a la caída de la tarde a la Academia de su maestro (Andrea Sacchi), que vivía lejos, en la calle Rosella, cerca de las Quattro Fontane. Después de cerrada la Academia recorría de nuevo la misma distancia o aún más, en la oscuridad de la noche, al Trastevere y San Pietro in Montorio, donde estaba alojado su hermano, sin temer ni el viento ni la lluvia y sin pararse nunca por ningún motivo que pudiera detenerle. En casa, después de haberse refrescado y haber descansado un poco, comenzaba su velada nocturna ejercitando su ingeniosidad en temas originales, dándoles forma en fantasías y dibujos³⁷.

También puede citarse la atractiva figura de un pintor menor, el veneciano Niccolò Cassana. Gozaba de una cierta reputación por sus retratos y escenas mitológicas. Después de haber trabajado en la Corte florentina, pasó los últimos años de su vida en Inglaterra, donde su temible genio sureño —«todo fuego y llama»— debió causar un gran revuelo.

Cuando pintaba, Niccoletto se enfrascaba en su trabajo de tal manera que no advertía tan siquiera que se le hacía una pregunta. Y cuando sus colores no resultaban tan vivos y cálidos como él hubiera querido, se ponía casi frenético, tirándose al suelo y gritando: «Quiero espíritu en esta figura, quiero que hable, que se mueva, y quiero que circule la sangre por sus venas.» En resumen, decía que quería todo lo que echaba en falta. Entonces, volviendo a coger sus pinceles, la repintaba, corrigiendo aquí, añadiendo allí según juzgara necesario, prosiguiendo o bien contento o dando salida a una ira aún mayor: tal era su deseo de ser más que meramente bueno³⁸.

³⁶ Ridolfi, II, 203.

³⁷ Bellori, II, 139 y ss.

³⁸ Soprani, II, 16.

Antón Rafael Mengs (1728-79), cuyas pinturas neoclásicas son el insípido producto de su creencia apasionada en los principios académicos, fue un trabajador incansable. Nacido en Bohemia, se estableció en Roma y murió en Madrid. Su biógrafo y amigo, el Caballero de Azara, ministro español en Roma, habla de sus costumbres:

Al despuntar el día empezaba su trabajo y, sin otra interrupción que para comer, continuaba hasta la noche; entonces, tomando muy poco alimento, se encerraba en su casa para hacer algún otro trabajo, ya dibujando o preparando materiales para el día siguiente.

Su único placer durante su vida fue la pintura y el estudio, de lo cual no le podía distraer nunca nada³⁹.

Un pasaje de una carta de Salvator Rosa puede servir para cerrar esta antología. Famoso por su chispeante agudeza, celebrado como poeta y compositor, pintor de escenas de batallas que tuvieron una enorme popularidad y también de pequeñas marinas y paisajes, Rosa invariablemente despreciaba el fácil éxito de estas obras, porque para él —defensor de la tradición clásica— únicamente los temas religiosos o históricos constituían géneros mayores. Cuando, finalmente, «después de pasar treinta años en Roma, treinta años de esperanzas frustradas y constantes desilusiones», se le encargó un retablo, su alegría no tuvo límite y su aplicación a la obra fue extremada. «Voltead las campanas», escribió el 11 de octubre de 1669 a su amigo Giovan Battista Ricciardi cuando había acabado el gran cuadro del Martirio de los *Santos Cosme y Damián* para S. Giovanni dei Fiorentini de Roma. «Esta obra no sólo me ha tenido alejado de la pluma, sino también de todo lo demás del mundo, y os puedo decir que a veces se me olvidaba comer. Mi esfuerzo ha sido tan grande que hacia el final me vi obligado a pasar dos días en la cama»⁴⁰.

Passeri, un amigo de Rosa, se encontró con el pintor en el Pincio una tarde poco después de la presentación de la obra. La satisfacción personal de Rosa era irri- tante y molesta, pues se vanagloriaba de haber superado a Miguel Angel, y Passeri se apresuró a cambiar el tema de la conversación⁴¹. La pintura misma (fig. 9) prueba que el esfuerzo y el resultado no siempre están a la par.

En 1547, tres años antes de la aparición de las *Vidas* de Vasari, Johann Neudörfer de Nuremberg escribió una de las primeras colecciones alemanas de notas biográficas de artistas. La sola comparación de los títulos revela la diferencia entre el nuevo enfoque artístico italiano y el tradicional alemán. Vasari llamó su obra *Vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*; Neudörfer tituló la suya *Información sobre los artistas y artesanos de Nuremberg*, y sus breves textos prueban que de ninguna manera diferenciaba entre pintores, escultores y artesanos. Además, mientras Vasari, así como todos los biógrafos italianos que le siguieron, insistió en la obsesión por el trabajo como un rasgo característico de la nueva raza de artistas, Neudörfer se limitó a mencionarlo de paso y sin hacer discriminaciones. Habla de un relojero «tan dedicado a su arte que perdió por completo la memoria —más que eso, el uso de la razón—» y del cerrajero «tan excesivamente celoso en sus búsquedas y meditaciones que se olvidaba de comer»⁴². Debido al nuevo concepto italiano del arte y de los artistas, los «excesivamente celosos» cerrajeros y relojeros desaparecieron de los escritos eruditos, y únicamente se consideraban dignos de atención los pintores, escultores y arquitectos inspira-

³⁹ Mengs, 1796, 23, 30.

⁴⁰ Bottari, II, 38 y ss. Ricciardi era profesor de filosofía moral en Pisa.

⁴¹ Passeri, 396.

⁴² Neudörfer, 1875, 78 y ss.

dos. Cuanto más se desligaban los artistas de los artesanos tanto más se esperaba que ostentasen —y de hecho los ostentaron— síntomas de una conducta que no se acercaba a la del ciudadano medio.

Pero el texto de Neudörfer recuerda nuestra anterior observación de que las obsesiones no fueron de ninguna manera privativas del nuevo tipo de artista. Sería imprudente mantener que los artistas renacentistas mostraron una dedicación más intensa a su trabajo que los artesanos medievales. No obstante, como ya no estaban sujetos a un horario fijo en el taller, podían cultivar libremente su propia idiosincrasia y, si querían, a todas las horas. En esto tampoco difieren tanto de otros grupos profesionales, intelectuales sobre todo; pero al insistir en la diferencia, se fue creando la imagen de los artistas como formando un grupo aparte. Otros rasgos de carácter, en parte contradictorios a lo que hemos visto hasta ahora, ayudaron a perfilar esta imagen, aunque dotándola de una cierta ambigüedad. Parecía que este nuevo tipo de artista no sólo estaba muy entregado a su trabajo, sino que también podría ser excepcionalmente perezoso —hasta tal punto que su pereza se hizo proverbial.

5. *El ocio creativo*

Jacques était paresseux comme tous les vrais artistes.

HENRY MURGER, *Scènes de la vie de Bohème*.

Nuestra preocupación aquí no es, claro está, la holgazanería congénita, intemporal e internacional, azote o consuelo de la humanidad según el punto de vista de cada cual. La indolencia a la que nos referimos es diferente en su esencia y sugerimos, por tanto, que debería de llamarse «ocio creativo». Uno de los rasgos del artista emancipado fue su necesidad de introspección, y la introspección requiere reposo, a veces de una duración considerable. La diestra mano del artesano puede ser obligada a trabajar a voluntad, pero el «don de inspiración» no puede ser forzado. A partir de finales del siglo XV encontramos en algunos artistas períodos de un trabajo de lo más intenso y concentrado alternados con imprevisibles intervalos de inactividad. No son muy frecuentes las citas antiguas de esta conducta insólita por parte de los artistas, pero algunas son muy explícitas. Un contemporáneo de Leonardo da Vinci ha dejado una gráfica descripción del proceimiento de este último cuando pintaba la *Santa Cena*. En sus palabras

Leonardo tenía la costumbre —lo he visto y observado muchas veces— de ir pronto por la mañana y subirse al andamio, puesto que la Santa Cena está a bastante altura del suelo, y de quedarse allí sin dejar su pincel desde el alba hasta el crepúsculo, olvidándose de comer y beber, pintando todo el tiempo. Luego, durante dos, tres o cuatro días no la tocaba y sin embargo, permanecía allí, a veces una hora, a veces dos al día, absorto en la contemplación, reflexionando, examinando y juzgando sus propias figuras. También lo he visto —según dictaba su capricho o antojo— abandonar la Corte Vecchia, donde estaba trabajando en aquel soberbio caballo suyo de barro, e irse al mediodía, cuando más alto está el sol, derecho a la iglesia de Santa María delle Grazie donde, subiéndose al andamio, cogía el pincel y daba una o dos pinceladas a aquellas figuras, y entonces inmediatamente se marchaba de nuevo a cualquier otro lugar⁴³.

⁴³ El relato procede del escritor Matteo Bandello (1485-1561); introduce una de sus famosas *novelle*. Se educó con su tío, el Prior del monasterio de S. María delle Grazie y, por lo tanto, tuvo muchas ocasiones

El mismo Leonardo «razonó que a veces las grandes inteligencias producen más cuando menos trabajan. Pues con su entendimiento buscan imágenes y dan forma a aquellas ideas cabales que después se limitan a expresar y representar con sus manos»⁴⁴.

Igual que Leonardo, Pontormo también es un caso a tener en cuenta. No tenemos por qué dudar de la referencia de Vasari: «A veces, al ponerse a trabajar, empezaba a meditar tan profundamente acerca de lo que iba a hacer que se iba sin haber hecho otra cosa en todo el día que estar de pie absorto en sus pensamientos»⁴⁵.

El escultor Rustici afirmaba que «los hombres que se afanan todo el día, es decir, quienes trabajan para vivir y no para tener honor, son en realidad obreros; las obras de arte no se pueden realizar sin una larga reflexión»⁴⁶.

Hay que considerar estos pasajes en conjunción con otro problema: el talento innato del artista. A partir de comienzos del siglo XVI son frecuentes las afirmaciones de que los artistas nacen, no se hacen. Leonardo insistía en que la pintura «no puede enseñarse a los que no estén dotados por la naturaleza» y declaraba que la pintura era más sublime que las ciencias, porque las obras de arte son inimitables⁴⁷. El veneciano Aretino, uno de los *literati* más dotados del siglo XVI, fue un apasionado defensor del ingenio artístico innato⁴⁸; en una carta de 1547 expresó su convencimiento epigramáticamente: «El arte es un don de la bondadosa naturaleza y nos es otorgado en la cuna»⁴⁹. Su amigo Ludovico Dolce, en su *Dialogo della Pittura intitolato l'Aretino* de 1557, hizo suya esta noción⁵⁰; y posteriormente, en ese mismo siglo, Lomazzo reiteró que «los que no nacen pintores no pueden alcanzar excelencia en este arte, es decir, si no están bendecidos con dones creativos y conceptos del arte desde la cuna»⁵¹. La obra del artista así dotado por la naturaleza no se puede medir en términos del número de horas dedicadas al trabajo manual.

Lo que opinaban los artistas acerca de este tema poco antes de mediados del siglo XVI puede colegirse de los *Diálogos* de Francisco de Hollanda. Hollanda pone las siguientes palabras en boca de Miguel Ángel, y el que fuesen ciertamente dichas o no tiene poca importancia para nuestro contexto:

Valoro en alto grado la obra hecha por un gran maestro aunque le haya costado tiempo realizarla.

Las obras no hay que juzgarlas por la cantidad de trabajo inútil que se dedica a ellas sino según el valor de la habilidad y maestría de su autor. De no ser así, no se daría un mayor pago a un abogado por una hora que dedica a un caso importante que a un tejedor por toda la tela que teje durante su vida o a un campesino que trabaja todo el día en sus cultivos⁵².

Pueden alternarse períodos de estudio, reflexión y trabajo, y el tiempo dedicado a la obra en sí ya no tiene nada que ver con su valor monetario. Vasari tenía noticia de muchos artistas que consideraban que el tiempo era algo suyo y se entregaban al

de ver trabajar a Leonardo. Aunque en esa época Matteo contaba sólo doce años y es probable que la *novella* se escribiera cuarenta años más tarde, no hay motivos para dudar de la exactitud básica del recuerdo del escritor; véase F. Flora, 1952, I, 646 (Parte I, *Novella* 58); véase también Vasari, IV, 30.

⁴⁴ Vasari, IV, 30 y ss.

⁴⁵ *Idem*, VI, 289.

⁴⁶ *Idem*, VI, 600.

⁴⁷ Richter, 1939, I, 35, núm. 8.

⁴⁸ Zissel, 1926, 237 y ss.

⁴⁹ Carta fechada en septiembre de 1547; véase Aretino (ed. 1957), II, 180.

⁵⁰ Dolce (ed. Barocchi), 1960, 146, 161, 187, 201.

⁵¹ Lomazzo, 34.

⁵² Hollanda, 1899, 98 y ss.; traducción inglesa de Holt (1947, 212).

«ocio creativo». Pero preferimos poner un ejemplo más tardío en un escenario diferente. El relato procede de la pluma del alemán Sandrart y el artista es Jan Lys (1597-1629).

Nacido en el norte de Alemania, Lys había ido a Haarlem cuando tenía unos dieciocho años. Tras una estancia de tres o cuatro años inició su viaje a Italia, llegando a Venecia en 1621. Compartió una casa con el sobrio y cerebral Sandrart, que se quedó un poco asustado a causa de la conducta excéntrica de su amigo mayor. Escribe Sandrart:

Lys tenía costumbre de meditar durante mucho tiempo antes de empezar a trabajar, pero después de tomar una determinación, nunca vacilaba. Cuando vivíamos juntos en Venecia, a menudo no volvía a casa en dos o tres días. Entonces venía a nuestra habitación de noche, ponía colores rápidamente en su paleta, los mezclaba según sus necesidades y trabajaba toda la noche. Hacía el alba descansaba un poco y luego seguía pintando dos o tres días y noches sin apenas hacer una pausa para dormir o comer. No obstante lo mucho que me oponía a su conducta, protestando que quebrantaría su salud y acortaría su vida, todo fue en vano. Seguía su curso, pasando varios días y noches no sé dónde, hasta que su bolsa estaba vacía. Entonces, según su costumbre, hacía de noche día y de día noche. Así le dejé y fui a Roma. Había prometido seguirme nada más acabar la obra que tenía empezada, pero la fortuna adversa frustró su intención: como tantos otros, a este desordenado Johan Lys se le llevó la gran peste de 1629⁵³.

Sandrart parece insinuar que en el caso de Lys los períodos de meditación eran interrumpidos por otros de libertinaje. Sentía poca comprensión o simpatía por este modo de vida, porque chocaba con su fuerte sentido del decoro. En el próximo capítulo veremos cómo la conducta de cada artista sigue su propia línea determinada.

El ciclo de inacción y trabajo concentrado probablemente era propio de muchos artistas tras su emancipación. Pero tal conducta, en última instancia, es un problema de personalidad y no meramente de temperamento «artístico». Una vez más tenemos que señalar que la mayoría de las personas, miembros sobre todo de las clases profesionales, necesitan períodos de ocio para entregarse a la meditación y la actividad creativa, pero mientras que con frecuencia las circunstancias les impiden mantener un ritmo satisfactorio, los artistas, normalmente dueños de su tiempo, pueden seguir sus inclinaciones naturales. Así, muchos artistas renacentistas, resueltos a satisfacer su anhelo por la introspección, se apartaron visiblemente de la tradición del taller.

Los artistas conocieron, y conocen, otro tipo de inercia, la que proviene de una sensación de insuficiencia o resignación. Podemos mencionar el caso de Sebastiano del Piombo que «pasó de hombre celoso e diligente a ser de lo más perezoso y dejado». Vasari, envidioso del éxito inicial del pintor en Roma y de la calurosa amistad de Miguel Ángel, creía que la culpa la tenía en parte «la grandiosa liberalidad del papa Clemente VII» que otorgó «a Sebastiano un galardón demasiado valioso» al nombrarle Guardasellos del Papa en 1531, y en parte culpaba al pintor por encontrar «tanto placer en perder el tiempo en conversaciones caprichosas que pasaba días enteros sin hacer nada»⁵⁴. Pero Vasari también cita lo que bien pudo haber sido la explicación del propio Sebastiano:

Ya que tengo un medio de sustento, no volveré a pintar porque existen hoy en el mundo hombres geniales que hacen en dos meses lo que yo antes hacía en dos años; y creo que si vivo bastante tiempo, que tampoco será mucho, me encontraré

⁵³ Sandrart, 188.

⁵⁴ Vasari, V, 581.

con que se ha pintado todo. Y puesto que estos maestros pueden hacer tanto, está bien que también haya uno que no haga nada, de modo que ellos tengan más que hacer⁵⁵.

Cerca de un siglo más tarde, Andrea Sacchi (1599-1661), uno de los grandes maestros del Barroco romano, discurrió de manera semejante. Passeri cuenta que

trabajaba con la mente inquieta; como sabía perfectamente la diferencia entre lo bueno y lo mejor, no estaba nunca contento. Cuando unos amigos suyos le reprocharon su holgazanería y le preguntaron por qué era tan lento en su trabajo, contestó: «Porque Rafael y Aníbal Carracci me asustan y me hacen desesperar.» Y añadió que era el gran infortunio de su tiempo no tener amigos con quienes departir sobre las dificultades inherentes a la profesión de pintor y que esto se debía a dos razones: los hombres o bien desconocían estas dificultades o, sabiéndolas, no las querían discutir⁵⁶.

No obstante, al contrario de Sebastiano del Piombo, Sacchi perseveró. Estuvo intensamente preocupado por los problemas teóricos y, de hecho, tuvo muchas oportunidades para tratarlos. Aunque «pasaba días enteros sin tocar un pincel, siguió trabajando hasta el final mismo de la vida»⁵⁷.

Veremos en un contexto diferente que la desesperación nacida de la sensación de insuficiencia profesional parece haber sido relativamente rara entre los artistas y, en todo caso, no fue un trance al que sucumbía fácilmente el nuevo tipo de artista. La desesperación del alma solitaria sin embargo, les era demasiado conocida. Pues la soledad y la reclusión figuran entre los fenómenos visibles que separan a los artistas renacentistas del artesano medieval.

6. La creación en solitario

Con los hombres no podéis vivir.
Sus pensamientos, maneras, deseos no son vuestros;
Y solitario sois desdichado.

MATTHEW ARNOLD, *Empedocles*

No es nuestra intención elaborar la fascinante historia del problema de la soledad en su aspecto general. Pero para ver la conducta de innumerables artistas en una perspectiva más amplia, debemos recordar que el aislamiento pertenece a un cierto modo de vida intelectual tanto en Oriente como en Occidente. Anacoretas y hombres de letras, filósofos y místicos anhelaban, y a menudo alcanzaban, este tipo de existencia. Ciertamente el retiro narcisista del mundo tiene motivaciones ambiguas y efectos ambivalentes: puede conducir igualmente al descontento y a la grata liberación. Petrarca, uno de los primeros italianos que anheló la vida retirada, dio expresión literaria tanto a su júbilo como a su desesperación. A menudo describía a sus amigos su vagar solitario por los bosques de Vaucluse «renunciando al tumulto de las ciudades, esquivando los umbrales de los orgullosos, riéndose de las preocupaciones del pueblo, igualmente alejado de la alegría y de la tristeza»⁵⁸. Pero en *De Secreto Conflictu* describió las pesadillas que le acosaban: una especie de melancolía («acidia») «me agarra a veces tan tenazmente que estoy ator-

⁵⁵ *Ídem*, 583 y ss.

⁵⁶ Passeri, 296, 302 y ss.

⁵⁷ Pascoli, I, 19.

⁵⁸ Wilkins, 1958, 34.

mentado durante largos días y noches; para mí éste es un tiempo sin luz ni vida —es un oscuro infierno y una amarguísima muerte»⁵⁹.

Miguel Ángel, que sufrió todas las agonías de la reclusión, también experimentó sus sensaciones más placenteras: «No se encuentra la paz sino en el bosque», escribió a Vasari desde una posada de Spoleto⁶⁰. Pero no es este aspecto arcádico de la vida apartada el que tenemos que considerar, pues el recluso intelectual del Renacimiento sentía antes que nada las angustias de la soledad. Erasmo, el más europeo de los humanistas del siglo XVI, incensantemente activo y aparentemente todo lo contrario de un recluso, tenía, sin embargo, un carácter de lo más retraído. «Siempre he deseado estar solo, y no hay cosa que odie tanto como los partidarios declarados», y se llama a sí mismo «el más desgraciado de todos los hombres, el tres veces desdichado Erasmo»⁶¹. Muchos artistas de finales del siglo XV y la primera mitad del siglo XVI se ajustaban a este tipo. Cuando se alinearon con los eruditos y los poetas se apartaron de su antiguo dominio y desarrollaron, a menudo en grado excesivo, los síntomas ya conocidos de la clase a la que se unían.

Como nos interesa la actitud del artista ante su trabajo, nos atañe aquí el examen de un aspecto concreto de la reclusión, a saber, la creación en solitario. Es bien sabido que Miguel Ángel jamás permitía a nadie, ni siquiera al Papa, estar cerca de él mientras trabajaba. La crítica ha considerado, equivocadamente, que ésta era una debilidad personal de Miguel Ángel. En realidad, artistas como Piero di Cosimo, Pontorno y otros muchos se comportaron de modo semejante. Podían haber obrado impulsivamente con frecuencia, pero sabían justificar su conducta. Leonardo escribió que «el pintor debe vivir solo, contemplar lo que percibe su ojo y conversar consigo mismo»⁶². Incluso Vasari, pintor él mismo, explicó (VII, 270) que «el amor por su arte vuelve al artista «solitario y meditabundo» y juzgó necesario «que el que emprenda el estudio del arte rehuya la compañía de los hombres». Defiende al recluso contra «los que le acusan de ser caprichoso y extraño», señalando que quienquiera que «desea trabajar bien debe alejarse de ciudades y preocupaciones, porque la perfección requiere meditación, soledad y una mente tranquila y nada distraída». El escultor Giovan Francesco Rustici (1474-1554), que había estudiado con Leonardo,

solía decir en su madurez que hay que pensar primero, luego hacer los bosquejos y después los dibujos. Entonces hay que dejarlos durante semanas y meses sin mirarlos; luego se escoge el mejor y se empieza a trabajar. Esto no lo pueden hacer todos, ni los que sólo trabajan por el lucro. Y añadía que uno no debe enseñar sus obras a nadie antes de acabarlas, de modo que las pueda modificar sin vacilar todas las veces y tan a fondo como quiera⁶³.

Este pasaje proporciona también una excelente percepción de la importancia concedida a la autocrítica como el único juicio válido y la total exclusión del comprador como parte activa durante la creación de la obra.

Franciabigio (1482-1525), seguidor de Andrea del Sarto, tomó una determinación desesperada cuando los buenos padres de SS. Annunziata de Florencia destaparon, junto con los frescos de Del Sarto, sus *Desposorios de la Virgen*, creyendo equivocadamente que la obra estaba acabada.

⁵⁹ Petrarca, 1955, 106. Para la 'acidia', véase *infra* (capítulo V).

⁶⁰ Carta fechada el 28 de diciembre de 1556; Milanesi, 1875, núm. cdlxxix.

⁶¹ Huizinga, 1957, 123, 125.

⁶² Ludwig, 1888, 114, núm. 58a.

⁶³ Vasari, VI, 600.

A la mañana siguiente a Francia se le dio la noticia de que habían sido descubiertos tanto los frescos suyos como los de Andrea, con lo cual Francia casi murió de aflicción; y lleno de ira contra los padres por causa de su presunción y la falta de respeto con que le habían tratado, salió precipitadamente, llegó ante su obra, se subió al andamio que aún no se había desmantelado, y con una llana que se encontraba allí destrozó algunas cabezas femeninas, causó desperfectos en la cabeza de la Virgen y destruyó, casi totalmente, una figura desnuda que rompe un báculo⁶⁴.

¿Qué provocó esta explosión de iracundia meridional? Por lo visto el artista no quería que nadie viera el fresco, hecho en competencia con Del Sarto, antes de que él mismo lo considerara acabado. Las señales de su llana, aún visibles en la actualidad (fig. 16), prueban la exactitud de la noticia de Vasari.

Vasari nos proporciona otros ejemplos de artistas de esta generación que guardaban celosamente sus secretos. El pintor ferrarés Ercole Grandi (h. 1463-1531), nos cuenta, «era de carácter excéntrico, sobre todo cuando trabajaba, pues impuso la costumbre de no dejarse ver de ningún hombre, fuera o no pintor»⁶⁵.

Hombres más afables que Miguel Ángel o Pontormo se entregaban al trabajo en solitario. Tintoretto (1518-94), «de naturaleza agradable y bondadosa», felizmente casado y querido por sus amigos, con los cuales «conversaba muy amigablemente», era sin embargo, de

una naturaleza tan retraída que vivía muy lejos de toda jovialidad a causa de las continuas labores y preocupaciones a las cuales estaba sujeto por el estudio y ejercicio de su arte. Cuando no estaba ocupado en la pintura, pasaba la mayoría del tiempo retirado en su estudio, que estaba situado en la parte más apartada de su casa, donde su trabajo requería que una luz estuviera encendida todo el día. Aquí, pasando las horas destinadas al descanso, disponía, con la ayuda de modelos hechos por él mismo, aquellas composiciones necesarias para las obras que tenía que ejecutar. Rara vez admitía allí a nadie sino a los criados, ni siquiera a los amigos y menos a otros artistas; tampoco permitió que otros pintores le viesen trabajar jamás⁶⁶.

A la hora de redactar, Ridolfi, el biógrafo de Tintoretto, juzgó necesario defender al artista, explicando algo oscuramente: «El arte de la pintura no vuelve excéntrico al hombre, como piensan algunos, sino que le hace cauteloso y preparado para toda contingencia.»

Parece que la actitud de los artistas empezó a cambiar incluso antes del siglo XVII. Ya no se consideraba la creación en solitario como un requisito para el triunfo. Únicamente en situaciones extremas imponían los artistas un sigilo tan completo como el de Guido Reni antes de llegar a un acuerdo, en 1627, para pintar un fresco en San Pedro que, sin embargo, nunca se llegó a ejecutar. «He pedido (escribió en una carta fechada el 19 de agosto de 1627) que ni un alma, ni siquiera los cardenales, se suban al andamio, y toda la congregación lo aceptó»⁶⁷.

Los grandes maestros del siglo XVII estaban lejos de ser reclusos. Rubens y Bernini, los exponentes más típicos de su tiempo, eran grandes señores de modales civilizados que nunca impidieron que las visitas inspeccionasen su estudio. Ni siquiera les importaba trabajar a la vista de terceros. Las normas de conducta profesional establecidas en el siglo XVII continuaron vigentes a lo largo del siglo XVIII en

⁶⁴ *Ídem*, V, 192 y ss.

⁶⁵ *Ídem*, III, 145.

⁶⁶ Ridolfi, 64 y ss.

⁶⁷ Bottari, I, 296.

los círculos académicos. Si Miguel Ángel pudiera haber observado a Canova en su estudio, se hubiera mostrado sorprendido. El pintor alemán C. L. Fernow nos informa que Canova tenía la «loable costumbre» de que le leyesen los clásicos mientras trabajaba⁶⁸.

En este capítulo hemos examinado los cambios de actitud que tuvieron los artistas hacia su trabajo y no los cambios en el método de trabajar. El rendirse a la atracción de Roma en lugar de seguir las costumbres migratorias medievales es una señal tan válida de una reorientación básica como lo son la obsesión por el trabajo, el ocio creativo y la creación en solitario. Citados por primera vez en la literatura contemporánea con referencia a un círculo florentino claramente definido, estos aspectos puramente psicológicos no tardaron en considerarse típicos de la profesión en lugares muy alejados de las fronteras de Toscana. Pero cuando los primeros artistas abrazaron un nuevo ideal de conducta profesional, el inconformismo perdió gran parte de su atractivo. Durante los doscientos años siguientes existió como una mera tendencia oculta, aunque salió a la luz esporádicamente.

⁶⁸ Fernow, 1806, 102 y ss.

CAPITULO IV

Conducta excéntrica y modales nobles

1. Los excéntricos florentinos de comienzos del siglo XVI

Los relatos de la extraña conducta de los artistas son tan viejos como la literatura que trata sobre ellos, y los adjetivos utilizados para describir sus debilidades son innumerables. Absurdo, peculiar, loco, fantástico, raro, excéntrico, caprichoso, antojadizo, risible y también fascinante (porque la conducta inconformista tiene su atractivo) son algunos de los epítetos. Algunas palabras han cambiado de significado en el curso del tiempo; tampoco pueden traducirse de un idioma a otro sin perder su sabor particular. Al escoger «conducta excéntrica» como título del capítulo, nos hemos dado cuenta de las posibles objeciones semánticas a la palabra «excéntrico»; pero nos pareció que tenía el mayor número de connotaciones y que estaba más de acuerdo con nuestros textos que otro término moderno, desconocido a otros escritores cuya finalidad era observar y no interpretar el comportamiento de los artistas. Juan Luis Vives (1492-1540), el gran humanista español, expresó este punto de vista típico del siglo XVI en su libro *De Anima et Vita*, publicado en 1538. «Lo que es el alma», escribió, «no nos importa saberlo; cómo es, cuáles son sus manifestaciones, es de la mayor importancia».

Eran las manifestaciones externas, igual que los aspectos filosóficos y morales de los problemas psicológicos, y no sus causas, lo que interesaba a los biógrafos de los artistas y esto es lo que pusieron de relieve. Hemos presentado sus historias en grupos de rasgos de conducta similares y en orden más o menos cronológico en lugar de disponerlas por categorías psicológicas, teniendo en cuenta que el mismo término «psicológico» fue desconocido hasta la última década del siglo XVI.

Debe recordarse que el tema de la conducta extravagante del artista, conocido por los clásicos, no volvió a entrar en la literatura hasta el siglo XIV. Muchos cuentos y anécdotas, narrados una y otra vez, primeramente en las *novelle* toscanas y más tarde en toda Europa, deben ser tomados por lo que pretendían ser: una lectura ligera destinada a entretener por medio de convincentes retratos literarios. La mayoría de estos cuentos pertenecen al grupo de tópicos literarios que investigaron Kris y Kurz¹ de modo general. Pero si leemos en una carta de finales del siglo XIV

¹ Kris y Kurz, 1934.

escrita por el comerciante Francesco Datini advertencias como: «esos pintores actúan todos de modo engañoso» o «hacen exactamente lo que les da la gana», podemos creer que los personajes de las *novelle* no fueron meras invenciones².

En la segunda mitad del siglo XV la actitud empezó a cambiar. Con el mayor interés por la personalidad del artista, también encontramos descripciones esencialmente fiables sobre su comportamiento. Con toda probabilidad será históricamente cierto que los primeros biógrafos se encontraron con un grupo de artistas particularmente «raros».

Una de las primeras noticias fidedignas sobre un artista excéntrico aparece en la *Crónica borgoñesa* de Girolamo Borselli y alude al escultor Niccolò dell'Arca (h. 1435-94). Nativo tal vez de Bari, dell'Arca parece haber pasado los primeros años de su vida activa viajando. Se cree que trabajó en Dalmacia, Nápoles y, muy probablemente, también en Francia. En 1463 se estableció definitivamente en Bolonia. El cronista, que murió en 1497, tres años más tarde que dell'Arca, tuvo amplias oportunidades para observar al artista a lo largo de tres décadas. Las siguientes características le parecieron dignas de ser anotadas por su rareza:

Niccolò dell'Arca no quiso tener discípulos ni enseñar a nadie. Era raro y tenía modales bárbaros; era tan tosco que repelía a cualquiera. Por regla general carecía hasta de las mínimas necesidades vitales; como era cabezota, jamás aceptó el consejo de los amigos³.

Aislada, esta mención de extrañas debilidades y costumbres tendría un interés puramente biográfico. Únicamente en el caso de poder señalar rasgos de conducta similares que aparecen simultáneamente o en rápida sucesión en un cierto número de artistas, estaríamos autorizados a sacar conclusiones de una naturaleza más general. Ciertamente, por su obvia aversión a estar acompañado en su taller, su terquedad y peculiar comportamiento, Niccolò dell'Arca forma parte de un grupo bien definido de artistas contemporáneos. Es de nuevo en Florencia y también en una o dos generaciones activas hacia 1500 en donde se distingue un círculo de artistas excéntricos.

Uno de los primeros es Piero di Cosimo (1461-1521), de quien se conocen pocas fechas y datos, aunque la biografía de Vasari le retrata muy vivamente. En vida se le alababa sobre todo por sus decorados para fiestas, en particular por su *Triunfo de la Muerte* (1511), una enorme carroza negra adornada con huesos y cruces blancas y tirada por bueyes. Inspirada claramente en los *Trionfi* de Petrarca, estaba coronada por una enorme figura de la Muerte esgrimiendo su guadaña. Encima de la carroza había muchos sarcófagos con su tapa, y cada vez que se paraba la carroza, se abrían las tapas y salían figuras vestidas de negro con su esqueleto perfilado en pintura blanca. Entonces, sentándose sobre su tumba, y acompañados de otros «esqueletos» a caballo, cantaban las endechas apropiadas. Se creía que el espectáculo tenía un fondo político y las endechas gustaron de tal manera que unos cuarenta años más tarde Vasari no pudo por menos que publicar una muestra que en traducción aproximada sería:

Somos muertos como veis
Muertos como un día seréis
Como vos, tuvimos vida y aliento
Nos seguiréis en la muerte⁴.

² Piattoli, 1930, 131.

³ G. Borselli (*Crónica gestorum ac factorum memorabilium civitatis Bononlae*), en Muratori, XXIII, ii, 113.

⁴ Vasari, IV, 137.

Por recoger coplas conocidas de la *Danza de la Muerte* medieval, algunos creían que el inventor de esta función, tan acertada como extraña, estaba «algo loco», cosa nada sorprendente. Se sabía que

...no le importaba nada su propia comodidad y se limitó a comer sólo huevos duros, los cuales, para ahorrar combustible, cocía mientras calentaba la cola, y no seis u ocho a la vez sino unos cincuenta y, guardándolos en una cesta, los iba comiendo poco a poco. Esta vida la gozaba de tal manera que, en comparación, cualquier otra le parecía servidumbre. No podía soportar el llanto de los niños, las toses de los hombres, el retintín de los cascabeles ni el canto llano de los frailes; y cuando la lluvia caía a raudales del cielo, le deleitaba verla caer a chorros desde los tejados y salpicar el suelo. Le aterraban los relámpagos y cuando oía un gran trueno se envolvía en su manto y, tras haber cerrado las ventanas y la puerta de su habitación con llave, se agazapaba en un rincón hasta que pasara la tormenta. Era muy variado y original en su conversación y a veces decía cosas tan extraordinarias que los que le oían se partían de risa. Pero de viejo era tan raro y excéntrico que no se podía hacer nada con él. No aguantaba la presencia de los ayudantes, y su necedad le privaba de todo posible auxilio. Cuando quería trabajar y no podía, por causa de su perlesía, se enfurecía y quería obligar a sus manos a dejar de temblar, pero, mientras refunfuñaba, se le caía el tiento de pintor, o incluso sus pinceles. Era un espectáculo lastimoso. Las moscas le hacían rabiar y hasta las sombras le molestaban⁵.

Jacopo Pontormo (1499-1556), una generación más joven que Piero di Cosimo y durante una breve temporada discípulo suyo, fue a su modo tan excéntrico como su maestro. Huérfano desde muy pequeño, comenzó su aprendizaje probablemente a los once años y se le consideraba un prodigio. Ya adulto se convirtió en uno de los más destacados pintores del Manierismo florentino. Bronzino, el devoto discípulo de Pontormo, era amigo de Vasari y es muy posible que le contara muchos detalles de la vida de su maestro. Además, es probable que Vasari, que conocía someramente a Pontormo, viera con sus propios ojos la extraña casa que el pintor se había construido y que

...parecía un edificio para un hombre excéntrico y solitario más que una morada bien ordenada; para llegar a la habitación donde solía dormir y a veces trabajar, tenía que subir una escalera de madera que, al llegar, tiraba hacia arriba con una polea para que nadie subiera la escalera sin su deseo o conocimiento. Pero lo que más enojaba a los demás era que no trabajaba salvo cuando y para quien le complacía, y siguiendo su propia inclinación, de modo que a menudo cuando acudían a él los nobles que deseaban una obra de su mano, y una vez en particular el excelente Octaviano de Médicis, se negaba a servirles y luego hacía cualquier cosa para un sujeto vulgar y ordinario por un precio miserable.

Jacopo era un hombre moderado y cortés; su manera de vestir y modo de vivir eran más mezquinos que decorosos y casi siempre vivía solo, sin querer que nadie le sirviera o le preparara las comidas.

Tenía tanto miedo a la muerte que no podía oír hablar de ella, y huía de la presencia de cadáveres. Jamás acudía a fiestas, ni a ninguna parte donde se reuniera la gente, por no verse rodeado por la muchedumbre; y era increíblemente solitario⁶.

Esta noticia evoca la cualidad misteriosa del arte de Pontormo (fig. 10). Pero no se presta a la especulación porque el fondo de veracidad que tiene la *Vida* de Pon-

⁵ *Ibid.*, IV, 142 y ss.

⁶ *Ibid.*, 279, 288, 289.

tormo de Vasari está corroborado en un inestimable documento de la mano del propio pintor. De 1554 a 1556, es decir, durante los últimos años de su vida, Pontormo escribió un diario en el que anotaba día tras día, a veces de hora en hora, todo lo que cruzaba por su mente. Es un testimonio conmovedor de un hombre solitario e introspectivo, entregado a su trabajo y atormentado por las preocupaciones de su quebrantada salud. En esos años estaba ocupado en los frescos de S. Lorenzo, empezados en 1546 y todavía inconclusos a su muerte. Apunta secamente el progreso de la obra, acompañando las anotaciones con pequeños dibujos al margen. Cita todos los cambios del tiempo, toda irregularidad de su condición física: *cuánto tiempo* duró un desvanecimiento; *por qué* le pudiera haber torturado un oscuro dolor; las medidas que tomó para aliviarlo. Puso por escrito no sólo lo que comía, sino también la cantidad: tantos higos o huevos, tantos gramos de pan, pescado o carne y si era hervido, asado o frito. Por poner un ejemplo, éstas son las anotaciones de los últimos días de marzo de 1555:

El miércoles hice lo que faltaba del *putto* y tuve que estar agachado incómodamente todo el día, de modo que el jueves tenía un dolor de riñones, y el viernes, aparte del dolor, estaba indispuerto y no me encontraba bien y no cené aquella noche; y la mañana del día 29 hice la mano y la mitad del brazo de la figura grande (San Lorenzo) y la rodilla y aquella parte de la pierna donde descansa su mano. Eso fue el dicho viernes, y esa tarde no cené. Y no probé comida hasta el sábado por la noche cuando tomé trescientos gramos de pan y dos huevos y una ensalada de flores de borraja. El domingo 31 almorcé en casa de Daniello, pescado y capón; por la tarde no cené y el lunes por la mañana estaba distraído por los dolores de mi cuerpo. Me levanté y entonces, debido al viento y el frío, volví a la cama y me quedé allí hasta las seis y todo el día me encontré indispuerto, pero por la tarde cené un poco de carne cocida con remolacha y mantequilla; y me quedé así sin saber qué me pasaba. Creo que el haber vuelto a la cama me debió perjudicar, sin embargo ahora a las cuatro de la madrugada parece que me encuentro mucho mejor⁷.

A fin de que no se piense que estos dos grandes pintores, Piero di Cosimo y Pontormo, son típicos casos fronterizos entre el genio y la locura, quisiéramos citar las extrañas costumbres de Graffione Fiorentino (1455-1527), un contemporáneo de Piero di Cosimo, aunque algo mayor que éste. Sus insípidas pinturas no muestran señal alguna de inspiración; no obstante, «era una persona extraña y fantasiosa. En su casa nunca comía en ninguna mesa puesta con un mantel que no fuera sus propios bocetos y no dormía en otra cama que un arca llena de paja, sin sábanas»⁸.

En esta misma época también había en Florencia «un grupo o mejor dicho una pandilla de amigos», jóvenes artistas que gustaban de *épater le bourgeois*. Su cabeza fue Jacone (m. 1553), discípulo de Andrea del Sarto y durante una temporada ayudante de Pontormo. Pasaban su tiempo «en una sucesión de cenas y festejos», haciendo chistes «de todos y de todo». Además,

so pretexto de vivir como filósofos, vivían como marranos y fieras salvajes; jamás se lavaban las manos, ni la cara, ni la cabeza ni la barba; no barrían sus casas y nunca hacían su cama salvo una vez cada dos meses; ponían la mesa con bocetos de sus propios cuadros, y sólo bebían de la botella o el jarro; y esta miserable existencia suya, viviendo, como se dice, de la mano a la boca, era tenida por ellos como la mejor vida del mundo⁹.

⁷ Cecchi, 1956, 34 y ss.

⁸ Vasari, II, 598.

⁹ *Ibid.*, VI, 451.

No podemos dudar de que artistas como Piero di Cosimo y Pontormo fueran hombres hondamente perturbados y probablemente casos clínicos. Pero siempre ha habido neuróticos en todas las profesiones. No sabemos cuántos artesanos-artistas medievales fueron neuróticos y, aunque hubiera muchos (lo cual no es probable), tampoco interesaría porque nadie habría prestado una atención especial a sus problemas. Pero ahora los artistas empezaban a hacer su entrada entre la *élite* y su conducta se convirtió en un asunto público, de otro modo no se hubiera discutido abiertamente o en letra impresa. Además, a hombres como Piero di Cosimo y Pontormo se les consideraba excéntricos y no enfermos, como seres típicos y no excepcionales, y ayudaron a dar forma a la imagen del nuevo artista.

2. *La «angustia de mente y alma» de Miguel Ángel*

A los nombres que hemos citado hasta podríamos haber añadido los de Rustici y Sodoma y otros muchos que han encontrado un lugar en otra parte de este libro. Pero un examen de los artistas renacentistas «excéntricos» no puede pasar por alto a Leonardo da Vinci (1452-1519) y Miguel Ángel Buonarroti (1474-1564), cuyas enigmáticas personalidades requerirían más espacio que el que tenemos a nuestra disposición. No nos excedemos al afirmar que ningún escritor que se ha dedicado a estudiarlos inició su trabajo sin intentar describir y explorar su carácter. Es comprensible el atractivo de tal indagación, aunque el resultado está condenado de antemano a quedar inconcluso. Leonardo y Miguel Ángel eran toscanos los dos y ambos mostraron la misma mente inquisitiva y la ardiente devoción al raciocinio que hemos llegado a asociar con el espíritu florentino desde tiempos de Dante. Pero en todos los demás aspectos tenían poco en común.

El frenesí endemoniado de creación de Miguel Ángel, su facultad casi única de expresar sus ideas con igual vigor en escultura, pintura, arquitectura y también en poesía, su devoción absoluta a los pocos amigos que quería de verdad y su incapacidad de ser afable con los que no le caían bien, su pasión por la belleza, expresada en muchos poemas suyos, y el total descuido de la compostura de su persona y de su vida cotidiana —todo esto intrigaba a sus contemporáneos tanto o más que a la posteridad. Apenas habrá adjetivos que no se hayan utilizado, en una u otra ocasión, para describir su personalidad. Se le ha llamado avaro y generoso, sobrehumano y pueril, modesto y vanidoso, violento, suspicaz, celoso, misántropo, extravagante, atormentado, extraño y terrible; y esta lista dista de ser completa. Ni una sola de las gracias, como tampoco la buena apariencia, la dulzura que el destino supuestamente había derramado sobre Rafael suavizó la rudeza del carácter de Miguel Ángel. Era feo (Fig. 12), de trato áspero, demasiado susceptible, inflexible. Era ciertamente un hombre de incómoda convivencia. Incluso cuando era joven, entre los veintiuno y los veinticinco años, llevaba una vida solitaria y miserable en Roma, alejado de las relaciones sociales y del embeleso de la Corte papal, a pesar de su casi increíble triunfo como artista. Su padre estaba alarmado. El 19 de diciembre de 1500, después de que su hijo menor Buonarroto hubo visitado a Miguel Ángel en Roma, escribió desde Florencia:

Buonarrotto me dice que vives en Roma con gran economía, o mejor dicho, penuria. Ahora bien, la economía es buena, pero la penuria es mala, pues es un vicio ofensivo a Dios y a los hombres, y, lo que es más, pernicioso tanto para el alma como para el cuerpo. Mientras seas joven, podrías durante un tiempo resistir estas privaciones; pero cuando te falte el vigor de la juventud, entonces harán su aparición la enfermedad y las dolencias, porque éstas se deben a tales incomodidades,

la vida mezquina y las costumbres ruines. Como dije, la economía es buena, pero sobre todo huye de la avaricia. Vive razonablemente bien y mira que no carezca de nada¹⁰.

El ideal burgués del padre de vivir moderado y sentido común no tuvo nunca atractivo alguno para el hijo. Se aferró tenazmente a sus propias costumbres, tanto en su vida privada como en la profesional: no toleró ningún ayudante con talento a su lado y se negó a colaborar con cualquiera. Ninguno de los aprendices de su taller se convirtió en un artista importante. Su obstinación y desconfianza le llevaron a muchas dificultades con sus colegas. El proyecto para la fachada de S. Lorenzo en Florencia es un caso a tener en cuenta. El Papa León X había prometido a Jacopo Sansovino que haría una parte de la decoración escultórica de la fachada, pero Miguel Ángel insistió en hacer toda la obra él solo. La noticia de Vasari es correcta: se conserva una carta de puño y letra del escultor fechada el 30 de junio de 1517 que injuria a Miguel Ángel de una manera muy violenta:

El Papa, el Cardenal y Jacopo Salviati (cuñado del Papa y amigo de Miguel Ángel) son hombres que, cuando dicen que sí, hacen un contrato, ya que cumplen su palabra; no son lo que vos decís. Los medís con vuestra propia vara; pues ni los contratos ni las promesas os importan a vos, que siempre decís que no o que sí, según os parezca ventajoso. Debo informaros que el Papa me prometió las esculturas y también Jacopo Salviati...

He hecho todo lo posible para acrecentar vuestros intereses y honra. No habiéndome dado cuenta antes de que nunca hacéis una merced a nadie y de que, empezando por mí mismo, el esperar una gracia de vos sería lo mismo que querer que el agua no mojara. Tengo razón en lo que digo, puesto que a menudo hemos tenido discusiones, y que sea maldito el día en que dijerais algo bueno de cualquier persona de esta tierra¹¹.

Treinta años más tarde, en una carta al duque Cosme de Médicis, el celoso Baccio Bandinelli recordó la fachada de S. Lorenzo y dijo: «la razón por la cual Miguel Ángel nunca acabó ninguna escultura suya es sencillamente que jamás quiso la ayuda de nadie por miedo de formar maestros»¹².

Miguel Ángel probablemente permaneció imperturbable ante tales acusaciones. Podía, de hecho, ser servicial y generoso, pero juzgaba mal al género humano y con demasiada frecuencia concedía su favor a personas de poco mérito. Sus dos biógrafos devotos hicieron todo lo posible para convencerse a sí mismos y a sus lectores de su liberalidad. Condivi explicó que le importaba más «hacer el bien que parecer hacerlo», y Vasari, tras enumerar los muchos dibujos, modelos y bocetos que Miguel Ángel había regalado a amigos y colegas, exclamó: «¿Quién puede acusar de avaricia a aquél que regala lo que pudiera haberle aportado miles de coronas?»

Todos los que conocían bien a Miguel Ángel eran completamente conscientes de su difícil carácter. En 1512, durante una audiencia, el Papa dijo a Sebastiano del Piombo acerca de su persona: «Es terrible, como veis, y no se le puede tratar»¹³. La *terribilità* de Miguel Ángel se hizo proverbial, para señalar tanto la atormentada vehemencia de su temperamento como la sublimidad de su arte. La continua introspección le hizo un buen crítico de sí mismo y algunas reflexiones

¹⁰ Gotti, 1875, I, 23, según la traducción de Symonds (1893, I, 80).

¹¹ *Idem*, I, 136, según la traducción de Symonds (I, 315 y ss.).

¹² Carta del 7 de diciembre de 1547; Bottari, I, 71.

¹³ Gaye, II, 489.

suyas hacen más para esclarecer su personalidad que las opiniones de sus amigos y enemigos.

En más de una ocasión Miguel Ángel nos permite percibir los problemas que le llegaban al fondo del alma. Su esencia está tal vez en tres versos de un soneto inacabado:

El entendimiento cabal no lo tiene
quien no haya experimentado la inmensidad
del arte y de la vida¹⁴.

Esa experiencia sólo se puede obtener a través del aislamiento, y el aislamiento significa agonía.

Su sufrimiento es el hilo conductor de muchas cartas suyas. Cuando era un joven de veintidós años ya escribió a su padre: «No os admiréis de que haya escrito a veces cartas irascibles, porque a menudo sufro una gran angustia de mente y alma» (*«gran passione»*)¹⁵. Ésta es la clave. En 1509 cuenta a su hermano Buonarroto: «Vivo aquí en gran angustia y con la mayor fatiga corporal; no tengo amigos ni los busco. Ni siquiera tengo tiempo bastante para comer lo necesario»¹⁶. Y tres años más tarde, de nuevo a su padre: «Vivo de una forma sórdida, sin reparar ni en la vida ni en los honores —es decir, en el mundo— y padezco las mayores privaciones e innumerables aflicciones y temores (*«mille sospetti»*)»¹⁷.

En 1524 escribe a su amigo Pietro Gondi:

Nadie trabó relaciones conmigo jamás —hablo de los jornaleros a los que no hice el bien con todo mi corazón—. Después una mala pasada de mi genio o alguna locura (*«pazzia»*), que dicen es propio de mi naturaleza, que no perjudica a nadie más que a mí, les da pie para hablar mal de mí y calumniar mi carácter¹⁸.

Cuando tenía cincuenta años decía a Sebastiano del Piombo acerca de una cena: «Ésta me proporcionó el mayor placer puesto que me sacó un poco de mi melancolía, o digamos de mi loco talante; no sólo disfruté de la cena, que era de lo más agradable, sino mucho más de la conversación»¹⁹.

En cartas fechadas en 1542 a sus amigos Nicolás Martelli y Luigi del Riccio lamentaba sus deficiencias como artista. Al primero le escribió: «Soy un hombre pobre y de poco mérito, que sigue trabajando en el arte que Dios me dio, para alargar mi vida lo más posible»²⁰. Y al segundo: «La pintura y la escultura, el trabajo y la buena fe han sido mi ruina y ando continuamente de mal en peor. ¡Mejor me hubiera sido dedicarme a hacer cerillas en mi juventud! No tendría tal angustia de alma»²¹. A los setenta y cuatro años escribió a su amigo Giovan Francesco Fattuci: «Diréis que estoy viejo y loco; pero yo contesto que no hay otro método mejor para seguir sano y libre de aflicciones que estar loco»²². Y por esa misma época expresó la paradoja de diferente manera en un famoso soneto:

¹⁴ Frey, 1897, LXXX, 2.

¹⁵ Carta del 19 de agosto de 1497; Milanesi, 1875, núm. ii; Symonds, 1893, I, 79.

¹⁶ Carta del 17 de octubre (*¿17 de noviembre?*) de 1509; Milanesi, 1875, núm. lxxx; Symonds, 1893, I, 221; véase también Frey (1961, núm. 35).

¹⁷ Carta de octubre de 1512; Milanesi, 1875, núm. xxxvii; Symonds, 1893, I, 233.

¹⁸ Carta del 26 de enero de 1524; Milanesi, 1875, núm. ccclxxxvii; Symonds, 1893, I, 374.

¹⁹ Carta de mayo de 1525; Milanesi, 1875, núm. ccxcxvii; Symonds, 1893, I, 396.

²⁰ Carta del 20 de enero de 1542; Milanesi, 1875, núm. cdxxii; Symonds, 1893, II, 68.

²¹ Carta de octubre de 1542; Milanesi, 1875, núm. cdxxxiv; Symonds, 1893, II, 74.

²² Carta de octubre de 1549; Milanesi, 1875, núm. cdlxv. Frey (1961, 151) fecha esta carta en 1547.

La mia allegrez' è la maniconia
E'l mio riposo son questi disagi

Mi alegría es la melancolía
Mi reposo son estos apuros²³.

La última cita no deja lugar a dudas de que el gozo agonizante que le producía la introspección era una experiencia grata para Miguel Ángel. Pero sería equivocado creer, como se hace a menudo, que Miguel Ángel era la excepción. Los artistas tratados en el primer apartado de este capítulo muestran muchos rasgos de personalidad semejantes.

3. *El distanciamiento de Leonardo*

El solitario Miguel Ángel se muestra, no obstante, prolífico a la hora de facilitar indicios acerca de su carácter, su vida y su trabajo. La gran mayoría de sus cartas y sonetos tratan de *sus* reacciones personales, *su* estado de ánimo, *sus* emociones, *sus* pensamientos acerca de la hermosura, del amor, de la religión y del significado último de la vida y del arte. Los escritos de Leonardo le revelan como la misma antítesis de Miguel Ángel. Las 5.300 páginas de sus cuadernos que se conservan están llenas de todos los tipos de observación concebibles —sin embargo, son observaciones de una naturaleza totalmente objetiva. En él incluso la penetrante introspección tuvo el carácter de una experiencia de la cual las emociones estaban excluidas. Si no se equivoca Vasari, Leonardo era hermoso, afable, generoso y un excelente conversador, querido de todos²⁴. Miguel Ángel, no obstante sus costumbres solitarias, nunca logró verse libre de situaciones embrolladas; para mejor o peor eran tan suyas como el latido de su corazón. Leonardo, a pesar de su cortesía, permaneció siempre alejado, evitando todo tipo de complicaciones. «De sus inclinaciones, sus gustos, su salud, su opinión acerca de los acontecimientos contemporáneos, no sabemos casi nada», escribe Sir Kenneth Clark²⁵. Y el profesor Heydenreich dice que «su circunspección, su naturaleza impersonal debió ser tan grande que formó una barrera infranqueable entre él y los demás»²⁶. Anotó asuntos de interés público o personal sin revelar la más mínima emoción: «El miércoles, nueve de julio de 1504 murió mi padre Ser Piero da Vinci, notario del Palazzo del Podestà; tenía ochenta años; dejó diez hijos y dos hijas»²⁷. ¿Puede ser mayor el despegue? Una nota de objetividad semejante se encuentra en sus comentarios de desastres:

El décimo día de diciembre, a las nueve horas de la mañana, se incendió la plaza. El día dieciocho de diciembre de 1511, a las nueve horas de la mañana, un segundo incendio fue provocado por los suizos...²⁸.

²³ Frey, 1897, LXXXI.

²⁴ Vasari, IV, 17, 21, 44, 50.

²⁵ Kenneth Clark, 1958, 159.

²⁶ Heydenreich, 1954, 20.

²⁷ *Ibid.*, 19.

²⁸ Mac Curdy, 1952, 134.

Unas pocas observaciones generales, esparcidas por todos sus escritos, parecen testimoniar su deseo de evitar, en lo humanamente posible, las distracciones de la monotonía de la vida cotidiana y las tentaciones de la amistad. El tenor de estas notas puede medirse en los siguientes ejemplos:

La pasión intelectual ahuyenta la sensualidad.

Quienquiera que no refrene el deseo lujurioso se coloca al nivel de las bestias.

Ni os prometáis ni hagáis cosas si veis que al privaros de ellas os causan perjuicio material. Esto se prueba por experiencia: que el que nunca confía en ningún hombre jamás será engañado.

El recuerdo de los beneficios enseña ingratitud; es frágil.

A fin de que el bienestar del cuerpo no dañe a la mente, el pintor o dibujante debe permanecer siempre solitario.

Mientras estáis solo sois totalmente dueño de vos mismo, y si tenéis un compañero sois dueño de la mitad de vuestra persona, y cada vez menos, en proporción a la discreción de su conducta.

Creced en paciencia cuando os encontréis con grandes injusticias, y entonces no podrán atormentar vuestra mente²⁹.

Tales eran las reglas según las cuales Leonardo procuraba vivir. Pero su autorretrato de Turín (fig. 11), dibujado cuando tenía unos sesenta años y representándose con las profundas arrugas de un pensador de venerable edad, tiene una boca que expresa amargura y desilusión. También nos habla su hondo escepticismo desde una carta extraordinaria dirigida a su hermanastro Domenico (?), más de treinta años menor que él:

Mi querido hermano: La presente se envía solamente para informarte que hace poco tiempo recibí una carta tuya por la cual supe que tienes un heredero, circunstancia que tengo entendido te ha proporcionado un grandísimo placer. Ahora bien, en cuanto te había juzgado poseedor de la prudencia, estoy ahora completamente convencido de que estoy tan lejos de tener un juicio acertado como tú de tener prudencia, en vista de que te has estado congratulando de haber creado un enemigo vigilante, que procurará con todas sus fuerzas la libertad, que sólo puede conseguirse a tu muerte³⁰.

Uno se pregunta qué habrán pensado el hermano y su familia de esta carta congratulatoria. Es improbable que se hubiesen combinado en otra ocasión el análisis freudiano *ante festum* y el distanciamiento personal de un modo semejante. Es este alejamiento lo que nos impulsó a incluir a Leonardo en este capítulo. A los ojos del mundo su impasibilidad, su control absoluto sobre sus inclinaciones y pasiones debieron haber parecido tan «excéntricos» como las complicaciones que tuvo Miguel Ángel por causa de su excesiva sensibilidad.

Pero, ¿cómo podemos reconciliar el retrato literario de Vasari con esta opinión? Vasari debió su información sobre Leonardo en gran parte al amigo devoto de éste, Francesco de Melzi, quien, junto con Andrea Salai, fue el único que tenía una íntima amistad con este maestro tantos años mayor que él y a quien adoraba. Esto no podía por menos que matizar las noticias de Vasari. Además, nos parece que en la *Vida* de Leonardo Vasari recurrió a la misma técnica de idealización que utilizó en el caso de Rafael, de lo cual se volverá a hablar en otro lugar. Ciertamente, no se pueden poner en duda ciertas cualidades que había atribuido a Leonardo, como son su liberalidad, elegancia y aversión hacia todo cuanto fuese

²⁹ *Ibid.*, 1945, I, 72, 86, 96, 97; 1952, 172, 207.

³⁰ Mac Curdy, 1945, II, 538.

ruin. Es fácil admitir las palabras del mismo Leonardo en cuanto que «no le había estorbado ni la avaricia ni el descuido, sino sólo la falta de tiempo»³¹. Tampoco se le puede acusar de haberse dejado llevar nunca por intereses mercenarios:

En cuanto a bienes y riquezas materiales, a éstos los deberíais de tener siempre miedo.

¡Ruego que no me despreciéis! No soy pobre. Pobre en cambio es el hombre que desee muchas cosas³².

Por otra parte, la relación de Vasari no está libre de contradicciones. Las historias acerca del carácter inconstante de Leonardo debieron de haberle inducido a afirmar que «podría haber sacado gran provecho de su erudición y conocimiento de las letras, si no hubiera sido tan variable e inestable»³³.

Otro contemporáneo llegó a la misma conclusión: «Su vida es variada y muy irregular, así que parece estar viviendo de día en día»³⁴. Vasari también es, hasta cierto punto, crítico de su manía por la perfección y lamenta el que la mayoría de sus obras quedaran inconclusas. Esto le movió a «creer que su terquedad entorpecía su mente, en sumo grado brillante. Además, buscaba constantemente la excelencia por encima de la excelencia y la perfección más allá de la perfección»³⁵.

Por añadidura, Vasari nos informa de los innumerables inventos extraños y ex-céntricos (*pazzie* es la palabra que él emplea) que Leonardo puso en su casa para asustar a las visitas³⁶. Finalmente, hay que mencionar su extravagante modo de vestir y sus ideas nada ortodoxas acerca de la comida. En una época en que las costumbres alimenticias distaban mucho de ser moderadas, Leonardo fue un declarado vegetariano³⁷. El explorador contemporáneo Andrea Corsali, describiendo las costumbres de ciertos indígenas en una carta dirigida a Giuliano de Médicis, escribió: «No comen nada que contenga sangre; y entre ellos acuerdan no hacer daño a ningún ser vivo, igual que nuestro Leonardo.»

Es evidente que la singularidad de Leonardo era conocida y discutida públicamente. Cuando describió al hombre como un «carnívoro» y dijo que era un «sepulcro para otros animales, un ataúd para los muertos... un cofre lleno de corrupción», es verdad que parafraseó un pasaje de Ovidio³⁸, un pasaje, sin embargo, con el que estaba totalmente de acuerdo, como demostró en la siguiente exclamación: «¡Rey de los animales, como lo habéis descrito (es decir, al hombre)... yo diría en cambio —Rey de las bestias!»

Nos aventuramos a concluir que a pesar de la reverencia ante su excepcional curiosidad intelectual y la universalidad de su genio, a pesar de la magia de su mente inusitadamente fértil y creativa, la personalidad de Leonardo fue tan desconocida para sus contemporáneos como lo es hoy para nosotros. Las costumbres inconformistas de un hombre tan notable como era él tenían que haber contribuido mucho a la impresión de rareza que suscitaba y haber envuelto en el misterio a este otro gran solitario del Renacimiento.

El curioso fenómeno de la aparición, más bien repentina, en el escenario histó-

³¹ *Ibid.*, 1952, 209.

³² *Ibid.*, 207.

³³ Vasari, IV, 18.

³⁴ Carta del Vicario General carmelitano, Fra Pietro da Novellara, a Isabel d'Este con fecha del 3 de abril de 1501; Beltrami, 1919; Cartwright, 1932, I, 319.

³⁵ Vasari, IV, 34.

³⁶ *Ibid.*, 46 y ss.

³⁷ Bavetta, 1953, núm. 9, 10.

³⁸ Mac Curdy, 1952, 117 y ss.

rico, en un periodo específico y en un lugar concreto, de un número de artistas «raros, extraños, extravagantes» precisa una explicación. Algunos autores han alegado que la crisis política, económica y religiosa fue la raíz de los males de Pontorno y los demás artistas. Apenas parece necesario rechazar *expressis verbis* tales deducciones causales. Los cataclismos que ensombrecen a toda una comunidad y las desgracias compartidas por todos rara vez dan lugar a una reacción anormal en individuos aislados. Hay todavía menos fundamento para suponer que un determinado grupo profesional resultara más vulnerable a los efectos de los contratiempos generales que los demás.

También se ha dicho que la estructura social en vías de renovación y la aparición de nuevos ideales y conceptos en el Renacimiento contribuyeron a crear nuevos tipos de personalidad, y esto parece hasta cierto punto acertado. La psicología del comerciante renacentista florentino, por ejemplo, muestra unas características distintivas. Meticulosos en los asuntos económicos, netamente calculadores, prudentes, circunspectos, seguros de sí mismos y duros como piedras, estos hombres eran a la vez ciudadanos orgullosos, interesados en temas culturales y campeones de un nuevo estilo de vida civilizada. El estado capitalista más avanzado de Europa también engendró un tipo casi moderno de comerciante capitalista. Los artistas, en cambio, a pesar de sentir la misma motivación y nuevas ideas que sus clientes no pudieron enfrentarse con la realidad; quisiéramos limitarnos meramente a sugerir que los artistas florentinos entre, aproximadamente, 1470 y 1530 tuvieron que hacer cara a dificultades para las cuales sus iguales intelectuales, los literatos, filósofos y escritores estaban mejor preparados. Por vez primera desde la Antigüedad, también los artistas tuvieron que abordar problemas que siempre habían conocido las mentes creativas. Algunos de estos artistas buscaron refugio contra sus conciudadanos en varias formas de alienación y esto, a su vez, ayudó a fomentar la idea de que los artistas por su misma naturaleza eran un grupo de gente singular y curioso.

4. *Tribulaciones de mente y cuerpo*

Otras historias de artistas excéntricos no tardaron en aparecer en las páginas de la literatura biográfica poco después de Vasari. Los siguientes casos darán un índice del tenor de tales noticias. Podemos empezar por el patético Jacob Cornelisz. Cobaert o Copé, como se le llamaba en Italia. Se desconoce el año en el que nació. Llegó a Roma procedente de los Países Bajos y encontró trabajo con el famoso escultor Guglielmo della Porta, que murió en 1577. Copé se estableció en Roma y ganó su sustento haciendo modelos para orfebres y entalladores de marfil y mármol. Hasta 1615, cuando tenía casi ochenta años, no cerró sus ojos a un mundo al cual había permanecido extraño y en donde la desaparición de su figura fantasmal «pálida, medio muerta y con los anteojos siempre en la nariz» no dejó un gran vacío. Sin embargo, Copé había tenido un sueño. Durante mucho más de treinta años todo su secreto esfuerzo se había volcado en la creación de una única obra original en mármol, la estatua de *San Mateo* destinada primeramente a la capilla Contarelli de S. Luigi dei Francesi (fig. 14). Era una obra nerviosa, extraña y carente de inspiración, que quedó inacabada a la muerte de Copé³⁹. Su biógrafo Baglione, que con toda probabilidad le conoció personalmente, sentía poca simpatía por el anciano escultor que

³⁹ Acabada por Pompeo Ferruci, se encuentra actualmente en SS. Trinità dei Pellegrini; Hess, 1951, 186 y ss.

pasó toda su vida trabajando en esta estatua, sin permitir que nadie le viera nunca e incapaz de dejarla. Aunque no tenía ninguna experiencia con el mármol, rechazó todo consejo o ayuda. Este hombre no se hizo amigo de nadie y vivió como un animal; tampoco quiso que ni hombre ni mujer entrasen en su casa. Si por ventura estaba enfermo, dejaba caer una cuerda por la ventana, y llamando a alguna ama de casa vecina, le rogaba que comprara lo que fuera necesario. Una vez que estaba colocada la compra en una cesta atada a la cuerda, la volvía a subir. De esta manera pasó mucho tiempo —enemigo del trato humano. Era solitario, suspicaz y melancólico; no se fiaba de nadie⁴⁰.

El pintor Federico Barocci (1528/35-1612) puede ocupar un segundo lugar en este apartado. Nacido en Urbino, perteneció a una vieja familia con una larga tradición pictórica y recibió una esmerada formación en arquitectura, geometría y perspectiva de su tío, el arquitecto Bartolomé Genga. A pesar de tener mucho talento y ser de gran importancia para la formación del estilo barroco en pintura, no fue un genio comparable a los más grandes. Sus obras religiosas fueron muy apreciadas; pero lo prolífico de su producción asombró a los que conocían las dificultades bajo las cuales trabajaba.

Ciertamente parece increíble (escribe Bellori) saber de tantas obras públicas y también privadas que han sido ejecutadas por este maestro con la mayor diligencia y máximo estudio combinados con la más viva observación y talento natural, cuando su enfermedad incurable sólo le permitía trabajar una hora por la mañana y otra por la tarde. Tampoco podía dedicar gran esfuerzo a la meditación ni mucho menos tocar un pincel ni trazar una sola línea; y cuando enseñaba a los jóvenes, como hacía a menudo, restaba ese tiempo de las únicas horas en las que se le permitía trabajar. Todo el resto del día lo pasaba con dolores ocasionados por los continuos vómitos que le sobrevenían nada más comer.

Por la noche apenas dormía, e incluso durante aquel breve rato era atormentado por sueños horribles, y a veces gemía y hacía tanto ruido que una persona se quedaba con él y le despertaba a propósito, para librarle de esta opresión. Así continuó desde el día que creyó que había sido envenenado hasta su muerte, es decir, durante cincuenta y dos años, y apenas parece posible que en medio de unos sufrimientos tan largos, ininterrumpidos y atroces pudiera soportar la fatiga y el rigor de la pintura sin jamás descansar o disfrutar de unas horas de ocio⁴¹.

A pesar de que publicó sus *Vite* sesenta años después de la muerte de Barocci, Bellori, claro está, había empezado a reunir su material muchos años antes, de modo que su información bien pudo proceder de personas que habían conocido al pintor. Además, la fiabilidad de la relación de Bellori se ve comprobada en cartas escritas por el mismo Barocci y también por los que mantenían estrechas relaciones con él.

En 1573 Barocci envió una pintura acompañada de la siguiente carta a uno de sus clientes:

Os envío el cuadro (fig. 13), que sé seguro que no os satisfará, porque yo mismo no estoy contento con él. Y sin embargo, ha nacido de tantas fatigas y tribulaciones que he sufrido y aún soporto cada día, que os juro que estoy fuera de mí. Es-tando tan perturbada mi mente, no pude razonar bien lo que he hecho. Pero me dis-

⁴⁰ Baglione, 95.

⁴¹ Bellori, I, 197 y ss. Para más información acerca de la enfermedad de Barocci, véase Olsen (1955, 22).

culparéis si no he cumplido vuestros deseos, pues así lo ha decretado la providencia y mi quebrantada salud que siempre me atormenta⁴².

Diecisiete años más tarde su salud no había mejorado. En 1590 un cliente suyo, el duque Francesco Maria II de Pésaro, escribió a su embajador en Madrid, Bernardo Maschi:

Casi nos parece que bromeáis cuando preguntáis si el conde Cincione (el Secretario de Estado español) pudiera tener una pintura de la mano de Barocci, pues habéis oído más de una vez que no solamente es una empresa difícil sacar obras de las manos de ese señor, sino que es absolutamente imposible. Habéis sido informado no sólo de su lentitud, que es en extremo increíble, y de las constantes indisposiciones que le molestan cada vez más, incapacitándole para el trabajo la mayor parte del tiempo, sino también de su desesperación siempre que alguien hace mención de encargarle alguna obra. También os han contado cómo, habiendo aceptado encargos hace unos diez años que ya le han sido pagados hace mucho tiempo, se niega obstinadamente a aceptar otro hasta no haber entregado aquéllos⁴³.

En 1597 el duque Francesco Maria tuvo que enviar una respuesta igualmente negativa al príncipe Andrea Doria. Escribía:

Por la carta que he tenido de Vuestra Excelencia entiendo que es vuestra voluntad obtener de aquí un cuadro devoto. Me gustaría poder servirlos en este asunto como en cualquier otro, pero respecto de las obras de Barocci debo decir a Vuestra Excelencia que trabaja tan poco a causa de su mala salud que ni yo mismo consigo nunca sacar ni una sola obra de sus manos que no se haya hecho expresamente para enviarla de inmediato⁴⁴.

Barocci alcanzó los setenta y siete años por lo menos, y considerando su intenso padecer durante los últimos cincuenta, se lee con cierta admiración que murió «lento de entusiasmo por la vida y con todos sus sentidos intactos». La primera reacción, claro está, es pensar que sus quejas revelan algún tipo de neurosis o enfermedad psicósomática. Por otra parte, su desorden podría haber sido causado, según cuenta Bellori, por un intento de envenenamiento perpetrado por algunos colegas envidiosos. El que las consecuencias de esta nefanda acción le hiciesen o no, física o psicológicamente, enfermo de por vida, debe permanecer en el plano de la conjetura, así como la historia misma. En todo caso, el envenenamiento fue tan extensamente practicado durante siglos que bien pudo haber sido la raíz de sus problemas. Las pócimas y polvos mortíferos eran fáciles de conseguir y difíciles de detectar antes de la llegada del análisis químico. Los temores de Barocci recuerdan los de Lucas van Leyden (1494-1533) quien se dice estaba igualmente atormentado por sospechas de que rivales envidiosos le hubiesen administrado un veneno. Como Barocci, van Leyden pasó mucho tiempo en la cama; sin embargo, y de nuevo igual que Barocci, ejecutó un número asombrosamente elevado de obras⁴⁵.

El pavor del envenenamiento fue acentuado por una creencia muy extendida en la brujería y la magia negra, y de ninguna manera fueron únicamente los ignorantes o las personas de mediana educación los que daban por supuesto los poderes de

⁴² Carta a Simonetto Anastagi de Urbino con fecha del 2 de octubre de 1573; Bottari, III, 84. El cuadro citado en la carta es el *Descanso en la Huida a Egipto*, actualmente en la Pinacoteca Vaticana; véase Olsen (1955, 121).

⁴³ Gronau, 1935, 200.

⁴⁴ Pollak, 1913, 4; Gronau, 1935, 208.

⁴⁵ Van Mander, 1906, I, 127.

los hechizos. Guido Reni (1575-1624), uno de los más grandes pintores del siglo XVII, fue víctima de tales supersticiones. Mientras que Barocci pudo haber tenido razones para creerse envenenado, Reni, según nos informa Malvasia, vivía en un mundo de terrores imaginarios,

... temiendo siempre el veneno y la brujería. Jamás permitía mujeres en su casa. Detestaba tener algo que ver con ellas, pero en casos de absoluta necesidad, se deshacía de ellas muy rápidamente. En particular, temía a las viejas y las huía, quejándose de que cada vez que iba de compras o se paraba para regatear, siempre había alguna por allí. Quería criados de la mayor simpleza, hasta el límite de la deficiencia mental. Si recibía regalos de comida de personas importantes y no los podía devolver, los tiraba o los dejaba sin tocar para que los comiesen los gusanos.

Habiendo concebido una sospecha similar (de brujería), cuando se perdió una de sus zapatillas por la casa, se encolerizó y lo mismo sucedió cuando encontró una camisa de mujer entre su ropa. Todo había que mojarlo en agua pura y secarlo otra vez. A partir de entonces quería que su Marcos hiciera la colada con sus propias manos.

Un día, mientras le miraba pintar me preguntó si alguien podría hechizar las manos de una persona de modo que ya no pudiera manejar el pincel y trabajara mal forzosamente. Le sucedía a veces que veía en su mente, como si fuera una visión, las más hermosas creaciones, mientras que la torpe y recalcitrante mano, rebelándose contra el intelecto, se negaba del todo a ejecutarlas. Sabedor de sus pensamientos, le dije francamente que no, e intenté hasta el punto que lo permitía mi juventud darle alguna razón oportuna. Contestó que en Roma un francés le había enseñado un sortilegio mediante el cual se podría, al tocarle a uno la mano de un modo amistoso, comunicarle en poco tiempo una enfermedad incurable de la cual moriría infaliblemente. Tenía, sin embargo, un antídoto para sí mismo⁴⁶.

Los historiadores del arte no conceden un alto grado de fiabilidad a Malvasia —nosotros creemos que injustamente. Los rasgos íntimos que cuenta como testigo ocular tienen el sello de la confianza. Incluso la relación entre la «idea» sublime del artista y la incapacidad de su mano para representarla estaría muy presente, con seguridad, en la mente de Reni, porque formaba parte de los temas clásicos de la teoría italiana del arte.

Algunas debilidades de Gaspar Celio (1571-1640), contemporáneo romano del boloñés Reni, nos recuerdan en ciertos aspectos a los del círculo florentino. Celio fue un pintor mediocre, pero excesivamente ambicioso, codicioso de títulos y honores (véase la pág. 223), que logró hacerse Presidente de la Accademia di S. Luca de Roma pese a una fuerte oposición. Durante su presidencia causó problemas y disgustos en todas partes porque, como cuenta Baglione,

... era soberbio y no apreciaba a ninguno de su profesión. Al contrario, no sólo osaba criticar a los artistas vivos con la mayor libertad, sino también a los más eminentes maestros que hemos tenido en nuestro siglo. Tenía sus propias opiniones, y siempre se consideró superior a los demás. Era tan excéntrico que no quería que ningún ser viviente entrara en su casa, y no sólo tenía las ventanas cerradas de modo que nadie se asomara al exterior, sino que también las cerró con clavos para que no pudieran abrirse. Si por ventura alguien llamaba a la puerta, se le contestaba, aunque no veía quién lo hacía; y la puerta permanecía cerrada con llave y atrancada igual que la entrada de cualquier prisión secreta, de modo que la gente rara vez entraba en su casa. De esta manera, tuvo a su mujer encerrada durante cuarenta y cinco años, sin que respirara aire libre excepto cuando salía para ir a la iglesia⁴⁷.

⁴⁶ Malvasia, II, 49.

⁴⁷ Baglione, 264 y ss.

Apenas hay que mencionar el hecho de que la literatura biográfica de los artistas de periodos posteriores contenga innumerables referencias de rasgos tan «excéntricos» como la excesiva vanidad y confianza en sí mismo y también la iracundia, la vaguedad en el discurso y en los hechos, el recelo y la informalidad, la suma reticencia y la insufrible locuacidad, y otros muchos caprichos de uno u otro tipo. El eminente grabador Giovanni Battista Piranesi (1720-1778), por ejemplo, cuyos aguafuertes de ruinas romanas evocan recuerdos agradables y nostálgicos en muchos salones, fue descrito por el arquitecto británico James Lewis, que le conocía bien, como «extremadamente vanidoso en cuanto a sus obras... y sensible en extremo a la adulación»⁴⁸. Y un amigo de Piranesi, el arquitecto Robert Adam, le hizo el siguiente retrato literario en una carta de 19 de octubre de 1755, dirigida a su hermano James:

Piranesi es de tal carácter que elude toda enseñanza; su modo de hablar es tan disparatado, sus expresiones tan violentas y fantásticas que una indirecta veneciana es todo lo más que se le puede sacar, jamás algo concreto y bien hilado. De modo que después de un cuarto de hora estás hastiado de su compañía⁴⁹.

Pero estaría de más registrar aquí otros ejemplos parecidos. A estas alturas preferimos concentrarnos en algunas idiosincrasias, cuyo efecto acumulativo, sin duda alguna, fortaleció la creencia en la conducta excéntrica de los artistas.

5. *La manía por la limpieza*

Entre todas las aficciones y obsesiones varias que acecharon a los artistas en los siglos que estudiamos, la manía por la limpieza fue notablemente rara. Tenemos delante la noticia de Soprani acerca de Giovan Domenico Cappellino y la relación de Sandrart referente a Gérard Dou. El mismo cuidado y admiración con que ambos biógrafos tratan el tema parecen indicar la novedad de su experiencia.

El genovés Giovan Domenico Cappellino (1580-1651), un pintor insignificante,

era de una naturaleza seria y retraída y por tanto ajeno, incluso en su juventud, a aquellas diversiones y distracciones que hacen extraviarse a los jóvenes. Esto le ayudó a permanecer fresco, sano y vigoroso durante mucho tiempo. Fue siempre moderado y circunspecto en el hablar, y quería que sus discípulos fuesen iguales.

Su predilección por la limpieza fue increíble. No quería que ninguno de sus mozos sacudiese su casaca, moviera las sillas o anduviera descuidadamente por la habitación donde estaba pintando, por miedo de que el polvo que se levantara cayera en su paleta. Cada vez que pedía la caja de pinceles o cualquier otra cosa que estuviera encima de una mesita, después de coger lo que necesitaba, insistía en que se volviera a colocar exactamente en el mismo sitio y dentro del área señalada por el polvo, que acaso hubiera sido levantado por el menor movimiento. Si por necesidad un pescadero o tendero entraba en la casa, tenía mucho cuidado de que no tocara nada, y si por ventura tocaban algo, lo mandaba limpiar inmediatamente de tal manera que parecía que había sido contaminado o infestado.

Esta escrupulosa limpieza suya llegó a tal extremo que no tocaba las monedas que veía sucias o manchadas de tierra, y si lo estaban, mandaba limpiarlas a su mozo. Cuando salía de casa, el que le acompañara tenía que medir sus pasos geométricamente y pisar muy ligero, sin levantar polvo o salpicar barro. Un día, mientras andaba por una determinada calle, vio que un chico, que llevaba una bo-

⁴⁸ Farington, 1924, IV, 192.

⁴⁹ Stillman, 1961.

tella de aceite en las manos, había pasado por su lado. Esto le preocupó de tal manera que regresó a casa a toda prisa, se quitó la casaca y temeroso de haberse manchado, no se la volvió a poner. Una vez que su madre se cayó en el barro, se abstuvo durante un tiempo de acercarse a ella, diciendo continuamente que percibía el olor a barro.

Ya había vivido en una casa por muchos años cuando un día tuvo un ligero dolor de cabeza y, sospechando que pudiera deberse a que los rayos del sol se reflejaban desde un muro cercano a su habitación, se cambió de casa. Pero la nueva tampoco le satisfizo, porque como se había vaciado el osario de una iglesia en la vecindad, se quejaba continuamente del mal olor.

Si contara todos los fastidiosos escrúpulos de este hombre, no acabaría nunca. No obstante todo este exagerado y afectado cuidado por la limpieza, este pintor terminó sucio y desatendido. Sucio, porque jamás permitía que nadie barriera la habitación donde dormía ni dejaba entrar allí para hacer su cama o mudarle las sábanas, lo que él mismo hizo muy pocas veces en toda su vida; desatendido, porque llevando una vida tan retirada, ni siquiera pidió auxilio cuando yacía agonizante⁵⁰.

El pintor holandés Gérard Dou (1613-75) fue uno de los representantes mejor conocidos de la *petite manière*. Había trabajado como tallador de cristal, antes de comenzar a pintar sus tan apreciadas escenas de género. Dou, que nunca salió de su país natal, permaneció soltero. Cuando viajó por los Países Bajos, Sandrart visitó al artista y le llamaron la atención sus costumbres curiosas. Esto es lo que dijo de él:

Una vez fui con el artista van Laer a ver a Gérard Dou y su obra. Cuando, entre otras cosas, elogiamos el gran cuidado que prodigaba a la pintura del palo de una escoba apenas más grande que una uña, replicó que necesitaría tres días para terminarlo. Ciertamente fue un notabilísimo pintor de naturalezas muertas.

Vendía sus obras de pequeño formato, la más grande de las cuales medía aproximadamente un palmo, por 600, 800 o incluso 1.000 florines holandeses o más. El precio de sus pinturas lo calculaba según las horas que les había dedicado, apuntándolas cada día. Por cada hora cobraba una libra en moneda flamenca, que equivale a tres *talers* y medio. No trabajaba si no hacía buen tiempo, y para todo necesitaba modelos. Durante sus últimos años siempre molía sus colores sobre cristal y hacía sus propios pinceles. El polvo le trastornaba tanto que encerraba su paleta, pinceles y pinturas con el mayor cuidado. Al ponerse a trabajar esperaba mucho tiempo para que se posara el polvo, entonces, cautelosamente, sacaba su paleta de una cajita que tenía a su lado, y preparaba sus colores y sus pinceles meticulosamente, cerrando todo nada más terminar el trabajo de ese día⁵¹ (fig. 17).

6. Alquimistas y nigromantes

A partir de la Edad Media, se ha denostado o elogiado a los alquimistas con igual fervor según se les considerara diletantes, fraudulentos, o al menos descarriados, de prácticas secretas y ocultas o se les juzgara genuinos exploradores de la esfera de las ciencias naturales. Dante los proscribió al Infierno; Petrarca no vio en los estudios alquímicos sino «humo, cenizas, sudores, palabras vanas, supercherías y vergüenza». Rubens, según Sandrart, declinó la oferta del «renombrado Master Brendel de Londres» de entrar en consorcio con él, de modo que se enriqueciesen juntos (siempre que Rubens le proporcionara una casa y el capital necesario) con las palabras: «Master Brendlin, vos llegáis con veinte años de retra-

⁵⁰ Soprani, I, 180 y ss.

⁵¹ Sandrart, 195 y ss.

so, porque en el ínterin he encontrado la verdadera piedra filosofal en mis pinceles y colores»⁵².

De otra parte hubo innumerables defensores de la alquimia, entre los cuales podemos señalar a Salomón Trismosinus, un erudito del siglo XVI al que se le atribuyó la obra en otro tiempo famosa, *Splendor Solis*; la llamó «noble alquimia —el arte más querido y el solaz de los pobres— un don de Dios». Lutero tenía otras razones para ponerse de parte de los alquimistas. «Le gustaba el buen arte de la alquimia» no sólo porque era «verdaderamente la filosofía de los sabios antiguos» y «de gran utilidad en tratar metales sino también por su significado alegórico y secreto que es muy hermoso y simboliza la resurrección de los muertos el Día del Juicio».

Los defensores de la alquimia permanecieron impertérritos ante la fuerte oposición. La codicia y la credulidad o, si se prefiere, el incansable *Forschergeist* no cesaban de excitar su imaginación. Ni la censura, ni las amonestaciones, ni los edictos papales o leyes civiles que prohibían sus prácticas pudieron detener la búsqueda de la piedra filosofal o los intentos de transmutar los metales viles en oro. Si se tiene en cuenta el enorme atractivo de la alquimia no es sorprendente encontrar artistas entre sus devotos —únicamente asombra el que tan pocos hayan sucumbido a esta seductora afición.

El racional Vasari sintió, como sería de esperar, repulsión por los devotos de la magia negra. En su prototipo del artista sumamente razonable y equilibrado tenían poca cabida los que abandonaran su vocación por un capricho. Criticó a Cosimo Roselli (1439-1507), maestro de Piero di Cosimo y uno de los pintores florentinos llamados a Roma para decorar la Capilla Sixtina, por haber sido «tan atraído por la alquimia que gastó todo lo que tenía, como hacen todos los que se meten en ella. Así derrochó su vida y al final se vio reducido de una vida fácil a la mayor pobreza»⁵³.

El relato de Vasari acerca de la pasión funesta que destruyó la vida y obra de Parmigianino (1503-1540) está impregnada de la misma indignación. En 1531 este gran artista original recibió el encargo de pintar las bóvedas de la cúpula de la Steccata, la famosa iglesia renacentista de Parma, su ciudad natal. Pero se quedó tan profundamente absorto en las experiencias alquímicas que

...empezó a abandonar la obra, o al menos a proseguirla tan lentamente, que era evidente que sacaba poco placer de ella. Y esto sucedió porque había comenzado a estudiar la alquimia y había dejado su arte por completo, pensando que se haría rico antes congelando el mercurio. Así, agobiando su cerebro, y no en concebir hermosas invenciones y en ejecutarlas con pinceles y colores, malgastó días enteros jugando con carbón, botellas de vidrio y otros disparates semejantes que le hicieron gastar más en un día de lo que ganaba con una semana de trabajo en la iglesia de la Steccata. Sin otros ingresos y necesitando vivir de alguna manera, se desgastaba poco a poco en su horno. Y lo que era peor, los de la Cofradía de la Steccata, al advertir que había abandonado la obra totalmente, y habiéndole pagado acaso más por adelantado de lo que había ganado, como se hace a menudo, entablaron un pleito contra él. En consecuencia, pensando que era mejor alejarse, huyó una noche con algunos amigos a Casal Maggiore. Entonces, habiendo alejado de su cabeza un poco la alquimia, pintó una tabla para la iglesia de S. Esteban.

Al final, con su mente todavía obsesionada por la alquimia, Parmigianino, como tantos otros, se volvió totalmente loco. De una persona melindrosa y dulce, se transformó en un hombre casi salvaje e irreconocible con una larga barba y cabellos desgreñados. Reducido a tal estado y habiéndose vuelto melancólico y ex-

⁵² *Ibid.*, 158. Para lo que sigue véase Seligmann (1948), Holmyard (1957), Hartlaub (1959).

⁵³ Vasari, III, 190.

céntrico, cayó víctima de una fiebre alta y una cruel fluxión, que en pocos días le hizo pasar a mejor vida. De esta manera encontró alivio de los tormentos de este mundo, que jamás vio sino como un lugar lleno de aflicciones y zozobras. Le enterraron desnudo, como había mandado, con una cruz de madera de ciprés en su pecho⁵⁴.

Cuando se hizo patente que la obsesión de Parmigianino le impediría acabar sus frescos para la Steccata, los exasperados Comisionados de la obra empezaron a pensar en alguien que le reemplazara y se lo propusieron a Giulio Romano. Parmigianino, dándose cuenta finalmente de la gravedad de su situación, intentó desesperadamente salvar su encargo. Giulio Romano, pintor de Corte en Mantua y hombre de mundo y aun de principios, supo desembarazarse de una situación delicada. Aunque en un primer momento había aceptado la oferta de los Comisionados, se retiró diplomáticamente del asunto. En mayo de 1540 escribió a Parma:

Agradecería un consejo acerca de lo que debería hacer en cuanto a la obra en cuestión para la cual prometí un diseño. Entre pintores no se acostumbra participar en la obra de otro si el que lo empezó no está de acuerdo y satisfecho, lo cual no se me había dicho de manera tajante fuera el caso; pero entendí que el Maestro Francesco (Parmigianino) no deseaba acabar la susodicha obra y que tampoco Vuestras Excelencias querían que la acabara porque os había hecho esperar demasiado tiempo.

Precisamente por estas razones, el susodicho Maestro Francesco ahora me ha enviado a un joven barbilampiño y muy arrogante que me contó una larga historia y habló enigmáticamente; era muy devoto y leal al dicho Maestro Francesco y sabía mejor que un abogado defender su caso y confundir el vuestro de tal manera que, según le entiendo, el resultado no podría ser sino un escándalo —cosa que yo aborrezco mucho, tanto más cuanto que mi economía no depende de tan problemáticas ganancias.

Ruego a los que tengo por dechados de sabiduría y discreción que os pongáis en mi situación. Puesto que por mi naturaleza anhele vivir en paz, juzgo conveniente devolveros los veinticinco escudos o que el susodicho Maestro Francesco me escriba una carta declarando su consentimiento en esta empresa. Para probar mi situación adjunto una carta suya en la cual veréis cuánto se queja y hasta qué punto se siente ofendido⁵⁵.

Se conserva la carta de Parmigianino a Giulio Romano. Fue escrita el 4 de abril de 1540. Cuatro meses y medio más tarde murió Parmigianino sin haber trabajado más en la Steccata. Es imposible decir si la obsesión de Parmigianino por la alquimia «puede considerarse en el fondo dotada de un matiz religioso»⁵⁶ o no. Pero el impresionante dibujo de su *Autorretrato* de Chatsworth⁵⁷ (fig. 18) demuestra que en la época de los frescos de la Steccata se veía como un pensador noble con rasgos que recuerdan la cabeza de Cristo, curiosamente semejante a la interpretación que Dürero había hecho de sí mismo una generación antes.

Un contemporáneo de Parmigianino, célebre por una dedicación igualmente reprensible, fue Silvio Corsini (1495-1547). Se entregó a la nigromancia. Escultor y estuquista de Fiésole, había encontrado trabajo en Florencia, Génova y Milán, pero también vivió

⁵⁴ Vasari, V, 231 y ss. El relato de Vasari viene de Girolamo Bedoli, que se casó con una prima de Parmigianino; cfr. Popham (1953, 19).

⁵⁵ Gualandi, 1845, II, 10, núm. 153.

⁵⁶ Freedberg, 1950, 87.

⁵⁷ *Ibid.*, 256; Popham, 1953, 20.

...en Pisa con toda su familia durante algún tiempo; y una vez cuando era sacristán de la Compañía de la Misericordia, que en aquella ciudad acompañaba a los condenados a muerte al lugar de ejecución, se le metió en la cabeza el más extraño capricho del mundo. Una noche desenterró el cadáver de uno que habían ahorcado el día anterior y lo diseccionó por amor al arte. Como era un excéntrico y quizás incluso un nigromante, y una persona que creía en los hechizos y tonterías semejantes, lo desolló por completo, y con la piel curada siguiendo un método que había aprendido, se hizo un justillo que llevó durante un tiempo sobre su camisa sin decirlo a nadie, creyendo que tenía alguna gran virtud. Pero habiéndole reprendido una vez un buen Padre a quien había confesado el hecho, se quitó el justillo y le dio sepultura como el monje le había mandado⁵⁸.

El hecho de que Giovan Francesco Rustici (1474-1554) fuera un florentino de noble familia, admitido en un grupo selecto de señores que se reunían en los jardines de los Médicis y amigo de Leonardo da Vinci ablandó considerablemente la pluma de Vasari. Trató las incursiones de Rustici en la nigromancia más como un capricho de señor que como el descarrío de un artista de su vocación. Pensó que

...jamás hubo un hombre más divertido o imaginativo que Giovan Francesco, ni que se deleitara más con los animales. Había domesticado un puerco espín de tal modo que se quedaba debajo de la mesa como un perro, y a veces se frotaba contra las piernas de la gente con lo que se las recogían muy rápidamente. Tenía un águila, y también un cuervo que sabía decir muchísimas cosas, tan claramente, que era igual que un ser humano. También se aplicó al estudio de la nigromancia por medio de la cual, me dicen, dio extraños sustos a sus criados y ayudantes; y así vivía sin cuidado alguno. Habiéndose construido una habitación casi como un vivero en donde mantenía muchas serpientes, o mejor dicho culebras de hierba, que no se podían escapar, obtenía el mayor placer, sobre todo en verano, de pararse a observar sus frenéticas y locas travesuras⁵⁹.

Un escultor genovés del siglo XVII llegó a pagar con su vida su interés por la alquimia. Domenico Parodi (1653-1703), menos distinguido que su padre Filippo, discípulo de Bernini, gozó sin embargo, de una cierta reputación, de modo que

...cuando el almirante Pekenburgh llegó a Génova con una escuadra de barcos ingleses, quiso un retrato suyo en mármol y con este fin retrasó su marcha por algún tiempo. En el ínterin Domenico ejecutó la obra a la mayor satisfacción del Almirante, de modo que además de pagar el precio acordado, le hizo un regalo de cuarenta doblones y le invitó muy afectuosamente a acompañarle a Inglaterra. Pero Parodi rehusó la invitación debido a unos fantásticos caprichos suyos. Si no se hubiera entregado a éstos, hubiera sido tal vez más experto en su arte; tampoco hubiera conocido la muerte miserable que luego contará.

Domenico era amante de las letras y las ciencias y había gastado todo lo que podía ganar en libros costosos. Había formado una rica biblioteca de más de setecientos tomos raros, entre los cuales pasaba la mayor parte de su tiempo, ignorante de lo que perdía por esta distracción de su profesión. Entre aquellos libros había unos cuantos que trataban de metalurgia y del modo falaz de hacer oro. Como era demasiado crédulo, se entregó a largos experimentos y uno de éstos le costó la vida. Porque un día, habiéndose encerrado en su habitación para hacer un extracto de antimonio, los vapores ponzoñosos penetraron hasta sus órganos vitales. Sintiendo aturrido, salió precipitadamente, pero ya estaba medio muerto, y no sobrevivió a este accidente más de tres días. Sucedió en el año de 1703, cuando tenía cincuenta años⁶⁰.

⁵⁸ Vasari, IV, 483 y ss.

⁵⁹ *Idem*, VI, 608 y ss.

⁶⁰ Soprani, II, 120 y ss.

7. Pasatiempos extraños

Otro «furor» menos siniestro que la pasión por las artes ocultas, aunque también fuente de disgustos, fue la entrega a lo que actualmente llamamos «pasatiempos». Estas ocupaciones ajenas a su vocación que tenían algunos artistas dieron lugar a reacciones confusas por parte de sus biógrafos, que a medias admiraban y deploraban las energías y el ingenio derrochados fuera de su arte. Propiamente, la voz *hobby*, surgida en Inglaterra a comienzos del siglo XIX, no existe en italiano; el término más equivalente serían las palabras *ghiribizzo* y *pazzia*, literalmente «capricho» y «extravagancia», señal de que, a los italianos por lo menos, la gente que tiene pasatiempos parece algo extraña y ridícula. Se creería que los artistas, envueltos en su trabajo, rara vez necesitasen esta salida para sus deseos y emociones reprimidos. Cherubino Alberti (1542-1615) fue más bien una excepción, al menos en su tiempos. Pintor respetable y grabador próspero, fue elevado al rango de *cavaliere* durante el papado de Clemente VIII y fue durante un tiempo presidente de la Academia di S. Luca. Además, perteneció a una antigua familia de artistas y era un hombre que

tenía una mujer e hijos y vivía cómodamente porque todo lo que había ganado Giovan Battista Alberti (m. 1601), su hermano, pasó a él como heredero. Gozando de los frutos del trabajo de Giovanni, vivió en su casa próspero y honrado. Sin embargo, cayó en un estado de melancolía, o así lo juzgaron sus amigos, que consistía en su deseo de construir diversas catapultas, como las que se utilizaron en tiempos pasados, antes de la introducción de la artillería. Con este capricho pasaba todo su tiempo, y mandó hacer tantas armas de este tipo que su casa estaba llena de ellas, y experimentaba ya con una ya con otra, ensayando cuál lanzaría mayor o menor peso. Era ridículo que intentara manejar catapultas en un tiempo en que se usaban grandes mosquetes y formidables cañones. Quería que todos sus amigos las probaran y él mismo perdió tiempo que podía haber empleado mejor en perfeccionarse⁶¹.

Baglione, por supuesto, tenía razón. Las catapultas eran la artillería de la Antigüedad clásica. El cañón se había usado ya en el siglo XIV y en tiempos de Alberti era un arma muy eficaz. Sus experimentos anacrónicos, por tanto, parecen algo risibles.

Mientras que el biógrafo de Alberti, Giovanni Baglione, pintor él mismo, obviamente no sentía ninguna simpatía por un colega que se desviara del arduo camino, el erudito abate Baldinucci fue más tolerante. El versátil Cavaliere Paolo Guidotti (1560-1629) que, siguiendo la mejor tradición renacentista, fue pintor, escultor y arquitecto, estudioso de las matemáticas, astronomía, anatomía y derecho, amante de la música y poeta, despertó su curiosidad, no su ira. El pintor Matteo Boselli, «un hombre de gran confianza que había pasado mucho tiempo en la escuela de Paolo Guidotti», contó a Baldinucci que

... a Paolo una vez se le metió en la cabeza que podría buscar el modo de volar. Con mucha maña y un gran trabajo construyó unas alas hechas de barba de ballena cubiertas de plumas, que batía por medio de muelles dispuestos debajo de sus brazos, de modo que le ayudasen a levantar las alas en el acto de volar. Después de muchísimos ensayos por fin se puso a prueba, lanzándose desde un alto y, ayudado por las alas, recorrió aproximadamente la cuarta parte de una milla, sin volar,

⁶¹ Baglione, 126.

creo, pero cayendo más despacio de lo que hubiera caído sin ellas. Así continuó Guidotti hasta que, cansado por el extenuante movimiento de sus brazos, cayó sobre un tejado que se desplomó y, precipitándose por la brecha, se encontró en la habitación de abajo, habiendo sufrido una rotura de cadera en la caída, lo que le redujo a un triste estado. El mismo Boselli afirmó que había visto con sus propios ojos los fragmentos del aparato. «Guidotti sentía tal curiosidad por los temas de la anatomía que acostumbraba a ir de noche a aquellos cementerios donde sabía que se había enterrado a un hombre recientemente, y del cadáver exhumado quitaba aquella parte del cuerpo que necesitaba para su estudio, y llevándola a un lugar solitario, como por ejemplo la parte más alta del Coliseo, la disecaba y hacía tantos estudios como necesitaba»⁶².

El interés de Guidotti por volar debería de haberle asegurado un puesto, aunque admitimos que no demasiado distinguido, en la larga historia de los pioneros, que data de la Antigüedad y en última instancia proviene de la mitología. Pero los experimentos infinitamente más serios de Leonardo ya habían probado que las alas emplumadas eran inadecuadas y destinadas al fracaso.

Uno de los primeros pintores alemanes del siglo XVII, Nikolaus Prucker o Brucker (1620-1694), se perdió por completo a causa de sus pasatiempos.

Dedicó demasiado tiempo a sus pájaros, particularmente a los estorninos, a los que enseñó a hablar, y también a la construcción de pequeños escenarios en los cuales representaba comedias y teatro con títeres que se movían mediante hilos; a éstos los hacía saltar alegremente e interpretar alguna festiva gallarda u otro baile con el acompañamiento de su laúd. Además, inventó toda clase de instrumentos útiles para la pintura, como pueden ser paletas, barnices y otras cosas semejantes y, en particular, un curioso maniquí de madera cuyos miembros eran todos móviles, hasta la unión más pequeña de los dedos⁶³.

El mecenas de Brucker, el Elector Maximiliano de Baviera, apreciaba al artista. Le mandó a Italia, le nombró pintor de Corte y le regaló la casa donde tenía su taller. El regalo incluía la licencia para vender cerveza en el local. Esta antigua y laureada bebida nacional, «grandes preocupaciones familiares» y el abandono de su arte por sus pasatiempos redujeron a Brucker a la penuria. Al final, tuvo que componérselas para vivir vendiendo pequeñas escaleras de madera para gallineros que hacía en su casa y ofrecía en los mercados callejeros.

8. *Críticos de los artistas excéntricos en el siglo XVI*

La relación entre muchos casos individuales de este capítulo es realmente somera. Hombres como Piero di Cosimo y Pontormo tenían una personalidad muy perturbada; Copé era un recluso desabrido; Gaspar Celio vacilaba entre la farronería y un aislamiento voluntario. Barocci parece haber sido un hipocondríaco en grado extremo, atormentado por dolores y sueños horrorosos; el tenor de su carta de 1573 refleja su agonía. Reni y Piranesi, por otro lado, pertenecen a categorías completamente diferentes. El primero compartió en gran parte las supersticiones de su época, mientras que este último compaginó la vanidad con una mente singularmente imprevisible. Cappellino y Dou vivieron obsesionados por el fetiche de la limpieza. Otros sacrificaron su reputación profesional, su sa-

⁶² Baldinucci, III, 637 y ss.

⁶³ Sandrart, 199.

lud, su felicidad e incluso su vida a modas contemporáneas como la alquimia y la nigromancia o a otra fijación de su propia cosecha.

Un cuadro caleidoscópico de rarezas —pero, ¿pertenece a la personalidad artística? Evolucionando con el tiempo, estas excentricidades tan variadas y locas como la vida misma, se encuentran en otros grupos profesionales a lo largo de la historia y en muchos periodos. La mayoría de los artistas aquí mencionados fueron individuos más o menos neuróticos entre una gran masa de artistas completamente «normales» y —aunque no hay un modo concreto de probarlo— apenas representarían un porcentaje excepcionalmente elevado de la profesión aun en el caso de sumar otros muchos nombres a la lista. ¿Debemos, entonces, concluir que fue una invención literaria del Renacimiento la de considerar a los artistas como un grupo particularmente excéntrico?

Nos parece un juicio precipitado. Ya hemos tenido ocasión de examinar con cierta profundidad el puesto destacado que ocupaba el grupo de artistas florentinos activos a partir de 1550. Las observaciones hechas hasta este momento, y también las que siguen, conducen a la conclusión de que a finales del siglo XV apareció un nuevo tipo de artista con rasgos de personalidad distintos. La actitud de estos artistas hacia su trabajo se caracteriza por un periodo de actividad frenética alternado con pausas creativas, su carácter psicológico por una introspección dolorosa, su temperamento por una tendencia hacia la melancolía, y su conducta social por un anhelo de soledad y por excentricidades de una interminable variedad. Si este análisis fuera acertado, resultaría que artistas como Barocci y Copé también se conforman a la tipología.

Pero es innecesario entregarse a especulaciones, porque la realidad del nuevo tipo de artista se pone de relieve mediante la violencia de la reacción en contra suya. A mediados del siglo XVI el artista inconformista con sus debilidades y excentricidades ya no estaba «de moda». Se creía que los artistas debían fundirse discretamente con la *élite* social e intelectual. El mismo Vasari, para quien cualquier tipo de extravagancia era anatema, elogia a Rafael,

... dotado por la Naturaleza de toda aquella humildad y virtud que a veces se encuentra en los que, más que otros, suman a su carácter humano y suave el adorno hermosísimo de la afabilidad bienaventurada. Esto le hizo mostrarse dulce y agradable a todos y bajo cualquier circunstancia.

Es verdad que hasta entonces la mayoría de los artistas tenían por naturaleza un aire loco y extraño; por lo tanto, aparte de su alejamiento de la realidad y su excentricidad, ostentaron la oscura sombra del vicio antes que la radiante claridad de aquellas virtudes que hacen a los hombres inmortales. Rafael, al contrario, resplandecía muy brillantemente por poseer todas las más raras virtudes del alma, acompañadas de tanta gracia, erudición, hermosura, modestia y conducta excelente que todo esto hubiera bastado para encubrir hasta el peor vicio y el mayor defecto⁶⁴.

Incluso antes de escribirse estas palabras, Francisco de Hollanda atribuyó la siguiente declaración a Miguel Ángel, seguramente para darle el peso de una mayor autoridad:

La gente propaga mil mentiras perniciosas acerca de los pintores. Son extraños, solitarios e insupportables, se dice, mientras que de hecho no son diferentes de otros seres humanos. Únicamente los necios creen que son *fantásticos e fantesiosos*, excéntricos y caprichosos⁶⁵.

⁶⁴ Vasari, IV, 315 y ss.

⁶⁵ Hollanda, 21.

El más claro rechazo del artista excéntrico procede de la pluma de Giovan Battista Armenini, que se formó como pintor en Roma entre 1550 y 1556. En su *Dei veri precetti della pittura* de 1587 escribe:

Ha surgido una espantosa costumbre entre el pueblo e incluso entre los eruditos, a quienes parece natural que un pintor de la mayor distinción muestre señales de algún vicio feo y nefando aliado con un temperamento caprichoso y excéntrico que brota de su mente abstrusa. Y lo peor es que muchos artistas, ignorantes, se creen muy excepcionales al afectar melancolía y excentricidad.

A modo de argumento en contra de este parecer, Armenini cita ejemplos de grandes maestros eruditos, antiguos y modernos, y, haciendo referencia a su vida pura, continúa:

Ciertamente éste es el modo según el cual los pintores se hacen grandes y famosos, y no por medio de caprichos y rarezas, según hemos dicho. Por tanto se aconseja a los artistas que se alejen de los vicios de la locura, grosería y extravagancia, que no aspiren a la originalidad comportándose desordenadamente o utilizando un lenguaje nauseabundo. Esta es la conducta de los hombres abyectos y depravados; tampoco sirve de pretexto el que los ignorantes se escuden en las dificultades que encuentran en perfeccionarse. El ejemplo de tantos artistas excelentes demuestra que es todo lo contrario⁶⁶.

De modo semejante el milanés Giovan Paolo Lomazzo (1538-1600), que también había empezado como pintor, alaba la dignidad y cordura del arte y de los artistas en sus ampliamente leídos tratados. En su *Idea del templo della pittura* de 1590 leemos que el artista debe poder

...dar cuenta razonada de todo. Esto, verdaderamente, constituye la esencia del arte del pintor. Además (i.e. tal actitud) le hará moderado, humano y circunspecto en todas sus acciones. Esto también se puede aprender de la filosofía, como prueba el sabio Leonardo, el asceta Miguel Ángel, el "matemático" Mantegna, los dos filósofos Rafael y Gaudenzio (Ferrari) y el gran druida Durero. Merecieron elogios y fama no sólo por la excelencia de su arte, sino por su humanidad y la urbanidad de su conducta que les hacía sumamente queridos y solicitados por todos con los que conversaban. Y esta faceta parece tanto más necesaria en los pintores y los honrará tanto más cuanto que, generalmente, se les considera como seres vulgares —que suelen juzgar indiscriminadamente y sin reflexión—, caprichosos y poco menos que locos, porque la mayoría de los pintores se muestran excéntricos y llevados frecuentemente por los humores en sus conversaciones. No quiero preguntar ahora si esto dimana de su propia naturaleza o de las dificultades intrínsecas de su arte, de la cual están continuamente saturados mientras investigan sus secretos y sus problemas más difíciles⁶⁷.

Esta colección de declaraciones es en extremo reveladora y tenemos que examinarla detenidamente. En primer lugar, nos aseguran que había habido y que aún existían artistas que mostraban de modo ostensible una conducta nada conformista. Esto había desembocado en la creencia popular en la excentricidad de los que estaban entregados a la profesión y, a su vez, alentaba a los aspirantes a artista a vivir de acuerdo con esta reputación. Pero los escritores de mediados y finales del siglo XVI desautorizaron esta imagen del artista típico y la reemplazaron por otra nueva: el artista-filósofo conformista, bien educado y racional, ricamente dotado

⁶⁶ Armenini, 231, 236.

⁶⁷ Lomazzo, 33.

por la naturaleza de todas las gracias y virtudes. El mismo Vasari creó el prototipo en el retrato literario del carácter y conducta de Rafael. En adelante, este retrato literario fue el arquetipo durante generaciones. Ahora, incluso, se decía que Miguel Ángel había respondido al nuevo patrón.

9. La imagen del noble artista

Incluso antes de la aparición de la primera edición del Vasari, el pintor veneciano Paolo Pini había sentado las bases para la conducta del perfecto artista caballero:

Un pintor debería aborrecer, sobre todo, vicios como la codicia, aquella parte vil y despreciable de la naturaleza humana, los juegos impropios y deshonestos, la intemperancia, madre de la ignorancia y la holgazanería; tampoco debería vivir para comer, sino alimentarse moderadamente para vivir; si no le guía la razón, debería huir del trato sexual, pues debilita la virilidad, humilla la mente, causa melancolía y acorta la vida; no debería tratar a la gente vil, ignorante o imprudente, sino conversar con aquellos de los que puede aprender y sacar provecho y honra. Debería vestirse de acuerdo con su condición, no estar nunca sin criado, y hacer uso de todas las comodidades que pueda y que se hicieron para los seres humanos⁶⁸.

Ciertamente, la nueva imagen del artista correspondía en gran parte con la visión vanguardista de León Battista Alberti, expuesta en su *De Pictura* más de cien años antes. Pero mientras Alberti representaba a su pintor ideal como un hombre erudito, versado en las artes liberales, sin prestar particular atención a su conducta, ahora se prestaba atención a su moralidad en el más amplio sentido de la palabra. Era preciso tal cambio porque el artista inconformista parecía tener una personalidad depravada y carente de principios. Por el contrario, el arte excelso de un Rafael sólo podía proceder de un alma magnánima. Este concepto se derivaba, en última instancia, de la creencia neoplatónica que imbuyó el pensamiento renacentista: que el cuerpo del hombre es espejo de su alma y, como corolario, que la obra del artista lo es de su alma. Marsilio Ficino expresó esta idea con claridad en su *Theologica Platonica*, la piedra clave de la filosofía renacentista:

En las pinturas y los edificios brilla la inteligencia y la habilidad del escultor. Además, podemos ver en ellos la actitud y la imagen, por así decirlo, de su mente; porque en estas obras la mente expresa y se refleja de la misma forma que un espejo refleja la cara de un hombre que se mira en él⁶⁹.

Según esta teoría, un carácter depravado no puede producir obras de gran categoría. El concepto estrechamente relacionado de que el pintor siempre se pinta a sí mismo (*ogni dipintore dipigne sè*), observación de Cosme de Médicis recogida por Poliziano⁷⁰, se repitió a menudo en la literatura de la teoría del arte hasta bien entrado el siglo XVIII y ha vuelto a aparecer en la psicología moderna.

No necesitamos dar muchos ejemplos de la continuidad de lo que se convirtió en un tópico: el que la moralidad de un hombre y la calidad de su obra son insepa-

⁶⁸ Pini, 1548; véase Barocchi (1960, 136 y ss.). Cennini ya había expresado semejantes pretensiones (véase el capítulo I, págs. 25 y ss.).

⁶⁹ Ficino, *Opera omnia*, Basilea, 1576, 229; se cita según Gombrich (1945, 59).

⁷⁰ Gutkind, 1938, 234.

rables. Baste citar lo siguiente de una obra pionera para Inglaterra, *An Essay on the Theory of Painting*, escrita por Jonathan Richardson en 1715:

El camino para ser un pintor excelente es ser un hombre excelente.

La misma mente del pintor debería tener gracia y magnanimidad; debería tener una formación hermosa y noble.

Un pintor debería tener un carácter amable y feliz, de modo que las ideas sublimes y hermosas encuentren allí acogida⁷¹.

Incluso después de entrar en escena el concepto moderno del genio, fueron primeramente las cualidades exaltadas, sublimes y armoniosas las que caracterizaban a los más grandes, mientras que la asociación tan conocida del genio y la locura no fue subrayada hasta el siglo XIX. El abad Du Bos dedicó muchas páginas de sus *Reflexions Critiques sur la Poésie et sur la Peinture* (1719) a este tema. Amplió algunos puntos, como el siguiente:

Le génie est presque toujours accompagné de hauteur... Hablo de la nobleza del corazón y de la mente.

La vivacidad y la delicadeza del sentimiento son inseparables del talento.

El genio no se encuentra en un hombre de carácter frío y talante indolente.

Son artistas geniales los que tienen una sensibilidad mucho más exquisita que la gente normal⁷².

Los escritores influenciados por el tópico de la nobleza del artista tuvieron la comprensible inclinación de idealizar las vidas y personalidades de sus héroes. Como ejemplo de esta actitud podemos hacer referencia al retrato literario hecho por Charles Perrault de su contemporáneo, el pintor Pierre Mignard (1612-95), publicado en los *Hommes Illustres* de Perrault en 1696 y popularizado a través de la versión abreviada añadida a la segunda edición del *Abrégé de la Vie des Peintres* de Roger de Piles:

Sus buenas cualidades no se limitaban a su talento profesional; su *esprit*, su amabilidad y el atractivo de sus modales le ganaron muchos amigos que siempre le eran muy afectos. Su amistad era fiel, cariñosa y firme. La integridad y la rectitud eran por naturaleza suyas. Finalmente, los hombres honrados encontraban tanto deleite en su conversación como en sus cuadros⁷³.

Luego⁷⁴ veremos que el carácter de Mignard también podría verse desde un punto de vista completamente distinto.

La cuestión del conformismo también tiene, claro está, un importante aspecto sociológico, porque desde la aparición de las academias como organizaciones profesionales —hecho que comenzó en la Italia del siglo XVI y continuó durante más de doscientos años— el artista se vio en el papel de señor, y el público se acomodó a esta idea. Las vicisitudes de este tipo de artista se examinarán en otro capítulo. El decoro, se puede decir, estuvo a la orden del día, y ésta es una de las razones que explica la relativa escasez de revelaciones desfavorables en las biografías de los artistas de este período. Aun cuando ciertos aspirantes a artistas mostraron un

⁷¹ Richardson, 1715, 34, 199, 201.

⁷² Du Bos, 1746, II, 19 y ss., 54, 96, 366. Para el concepto del «genio equilibrado», véase también *infra*, capítulo XI, pág. 262.

⁷³ De Piles, 1715, 518.

⁷⁴ Véase *infra*, pág. 224.

comportamiento más galante que el de los excéntricos, no fueron necesariamente mejores hombres.

Mirando hacia atrás desde la situación del artista académico, ahora podemos comprender mejor el trance de su colega preacadémico. A semejanza del artista medieval, el académico disfrutó de los beneficios de una organización profesional, un punto hacia el cual gravitaba su vida. El artista renacentista, por el contrario, puesto que ya no participaba de la vieja estructura social ni todavía de la nueva, tuvo que defenderse a sí mismo. Pero la evolución dio una vuelta completa. La lucha del artista renacentista por librarse de las trabas de los gremios se repitió en la lucha del artista romántico por librarse de las ataduras de la academia. Del mismo modo que el individualismo del artista renacentista puso fin a la situación de protección del artesano tårdomedieval, así el nuevo vocabulario romántico —el entusiasmo, la ingenuidad, la espontaneidad, el sentimiento, la autonomía de la creación artística, la intuición, la visión total, etc.—, volvieron del revés los principios más importantes del artista académico. Surgió el espectro del artista como una especie de ser elevado por encima del resto de la humanidad, alienado del mundo y responsable únicamente ante su propio ingenio en cuanto a pensamiento y acción: tomó forma la imagen del bohemio, alentada tanto por la ideología y conducta de los artistas como por la reacción de la sociedad al margen de la cual vivían. De esta manera, hacia finales del siglo XVIII y a comienzos del XIX, vemos el germen de los problemas de personalidad que, bajo circunstancias afines, habían importunado a los artistas del círculo renacentista florentino. Con mucha razón, entonces, podemos hablar de un período protobohe-mio hacia 1500, separado de la época bohemia propiamente dicha por los siglos en los que predominó el artista conformista.

Siempre ha sido peligroso fragmentar la historia con el fin de clasificar los cambios de concepto. Por supuesto que el género de artistas anticonformistas había llegado definitivamente y se pueden distinguir incluso los diferentes centros donde prosperó. Por otra parte, tendremos ocasión de ver que este tipo tuvo muchas facetas, particularmente en el siglo XVII. Pero como ya hemos comentado, en comparación con la sólida situación del artista caballero, los protobohe-mios estaban relegados, en general, a un segundo plano. A pesar de figuras como Caravaggio o Borromini, se puede afirmar que Bernini y Rubens, Lebrun y Reynolds son los que personifican más ajustadamente el ideal del artista de los siglos XVII y XVIII como un hombre de mundo *versátil*, sencillo, bien educado y atractivo.

10. *Rubens, el perfecto caballero*

Miguel Ángel, el gran solitario, es tan representativo del siglo XVI como Rubens, el más galante y prudente de todos los artistas, lo es del siglo XVII. Por tanto, parece apropiado concluir este capítulo con unas palabras acerca de la personalidad de Rubens.

Sería difícil encontrar otro artista que compaginara tan perfectamente el genio de un gran pintor y la habilidad de un político profesional, que fuera un consumado lingüista y un lector voraz, que se desarrollara igual con artistas, eruditos y reyes, y que fuera, además, bendecido con garbo, buen semblante y dos matrimonios sumamente armoniosos. Su biógrafo italiano Bellori describe su afabilidad y prudencia, su erudición y elocuencia, su mente aguda, amplia cultura y dominio de todo tipo de temas. Fue, por supuesto, un artista al gusto de Sandrart. El escritor alemán lo conocía bien y apuntó que

... fue generalmente muy estimado a causa de su agradable conversación, su dominio de idiomas, y sus finos modales.

Rápido y diligente en su trabajo, era cortés y amable con cualquiera, y como todos le encontraban agradable se hizo muy popular.

Le serví gozoso puesto que, como artista, podía hacerme estupendas advertencias profesionales a través de sus disertaciones, consejos y conversación, tanto como por sus obras.

Le juzgué no sólo un artista excelente, sino igualmente dotado a la perfección de muchísimas virtudes⁷⁵.

Era un hombre excepcionalmente favorecido por la naturaleza y su carácter resplandece a través de su abundante correspondencia, gran parte de la cual ha llegado hasta nosotros. En una carta a su erudito amigo Peiresc trata su reciente enlace matrimonial con Elena Fourment, hija de un comerciante y que entonces tenía dieciséis años, treinta y siete menos que él.

Me decidí a casarme otra vez, puesto que aún no estaba inclinado a vivir la vida mortificada de un célibe, creyendo que, si debemos poner en primer lugar la continencia, *frui-mur licita voluptate cum gratiarum actione* (gocemos de los placeres legítimos dando gracias). He tomado una esposa joven de una familia honrada pero de la clase media, a pesar de que todo el mundo intentara persuadirme de que contrajera matrimonio en el seno de la Corte. Pero temía *commune illud nobilitatis malum superbiam praesertim in illo sexu* (al orgullo, aquel vicio inherente a la nobleza, sobre todo en ese sexo; cfr. Salustio, *Yugurta*, 68), y por eso escogí una que no se sonrojara al verme coger mis pinceles en la mano. Y, a decir verdad, me hubiera costado cambiar el inapreciable tesoro de la libertad por las caricias de una vieja⁷⁶.

Únicamente un hombre muy equilibrado, seguro de sí mismo y de ninguna manera ambicioso podría afirmar tan desapasionadamente las motivaciones de sus acciones. Rubens no se dolía del estigma social que conllevaba la profesión de artista en ciertos círculos cortesanos, ni tampoco hay señal alguna en sus cartas de que estuviese resentido de sus escasos enemigos o críticos, uno de los cuales le creía «un hombre ambicioso y codicioso, que sólo aspira a que se hable de él y que busca favores»⁷⁷.

Su gran éxito y riqueza le hicieron seguro de sí mismo, pero nunca vanidoso. Sin jactarse podría decir de su persona como artista:

Confieso que estoy, por instinto innato, más capacitado para ejecutar obras muy grandes que pequeñas curiosidades. Cada cual según sus dotes; mi talento es tal que ningún trabajo, a pesar de sus grandes medidas o la temática complicada, ha sobrecogido jamás a mi ánimo⁷⁸.

Y con la misma certidumbre podía escribir de sí mismo como político: «Os aseguro que en asuntos públicos soy el hombre más desapasionado del mundo, excepto en lo que concierne a mis bienes y a mi persona. Quiero decir (*ceteris paribus*) que considero al mundo entero como mi país, y creo que debería ser muy bien recibido en todas partes»⁷⁹.

Rubens era una de esas pocas personas cuya mente nunca estaba desocupada y

⁷⁵ Sandrart, 156, 157.

⁷⁶ Magurn, 1955, 157.

⁷⁷ *Ibid.*, 288.

⁷⁸ *Ibid.*, 77.

⁷⁹ *Ibid.*, 102.

cuyas facultades de concentración eran tales que ni siquiera un alarde de ostentación le hace menos impresionante. Otto Sperling, un danés que pasó por Amberes en 1621 y le visitó en su estudio, dejó este recuerdo de su experiencia:

Fuimos a ver al celebrado y muy eminente pintor Rubens, a quien encontramos trabajando. Aunque ocupado con su pintura, había mandado que le leyesen a Tácito a la vez que él dictaba una carta. Guardamos silencio por miedo a molestarle, pero se dirigía a nosotros sin interrumpir su trabajo; mientras continuaba la lectura y seguía dictando su carta, contestaba nuestras preguntas como para darnos prueba de sus grandes facultades⁸⁰.

Sea o no totalmente convincente esta relación, evoca una imagen gráfica de la facilidad y versatilidad que figuraban entre los dones naturales de este gran artista callógrafo.

⁸⁰ Rooses-Ruelens, 1898, II, 156.

CAPÍTULO V

El genio, la locura y la melancolía

1. *El genio y la locura*

De todos los intrincados problemas referentes a la naturaleza y la personalidad de los artistas, pocos han dado lugar a una investigación más ardua que el de la relación entre el genio y la locura. Tratado por primera vez en Grecia hace casi dos mil quinientos años, el problema no ha perdido nada de su curioso atractivo y urgencia. Es cierto que prevaleció el silencio durante la Edad Media, al menos en lo tocante a los artistas, pero desde los tiempos posmedievales nunca ha sido totalmente abandonada la idea de que el talento y el genio artísticos dependen de un tipo de personalidad cuyo equilibrio es precario.

Platón diferenció entre la locura clínica y la locura creativa —aquella locura inspirada que poseen los profetas y los poetas. Más tarde, con el adelanto helenístico (véase la pág. 16), los artistas fueron admitidos en el círculo de los creadores inspirados. El Renacimiento volvió a esta interpretación helenística de la teoría platónica de los *furiosos*. Pero el concepto renacentista del *divino artista* tenía una doble raíz. No sólo derivaba de la teoría de Platón del entusiasmo poético, sino también del concepto medieval de Dios Padre como artista: como arquitecto del universo. Cuando ya en 1436, Alberti sugirió en su tratado *De pictura* que el artista bien puede considerarse, por así decirlo, otro dios, un *alter deus*¹, es probable que estuviera pensando en el *deus artifex* medieval. Cualquiera que fuera la fuente de Alberti, es evidente que insinuó que el artista debería alejarse del común de la gente «normal».

Marsilio Ficino, el gran filósofo florentino y comentarista de los *Diálogos* de Platón, fue el que abrió el camino para la difusión del pensamiento platónico. Ficino resumió sus ideas sobre la inspiración en una carta de 1457 dirigida a su amigo Pellegrino Agli. Aquí pueden parafrasearse unos pasajes de esta larga exposición: el alma, que a través de los sentidos intenta alcanzar la mayor hermosura divina y la armonía, es llevada al éxtasis por el frenesí divino. Platón llama al amor celestial el deseo inenarrable, lo que nos mueve a reconocer la hermosura divina. El ver un cuerpo hermoso excita el deseo ardiente de la hermosura divina y, por tanto, los inspirados están arrebatados a un estado de locura divina².

¹ Janitschek, 1877, 90 y ss.

² Ficino, 1561, II, 1365. Véase también Chastel (1954, 129 y ss.).

A partir de entonces, la idea de que el verdadero artista creaba en un estado de locura inspirada fue muy discutida y, generalmente, aceptada. No tenemos necesidad de seguir explorando la profunda influencia de la teoría de Platón de los *furores*³, sino de volver la vista a otra tradición, según la cual el genio no distaba mucho de la verdadera locura. El aforismo tantas veces citado de Séneca: «*nullum magnum ingenium sine mixtura dementiae fuit*» —jamás ha habido un gran talento sin algún toque de locura—⁴ parece expresar este punto de vista. En realidad, el comentario que lo acompaña desvanece toda duda de que se refiriera al fuego platónico de la inspiración divina y no a la demencia. Pero cuando el pasaje se citaba fuera de contexto, como solía hacerse a partir del siglo XVII, sugería un significado distinto. El pareado de Dryden:

Great wits are sure to madness near allied,
And thin partitions do their bounds divide,

El gran genio ciertamente está cercano a la locura
Y una fina línea separa sus confines

e incluso las palabras de Schopenhauer: «El genio está más cercano a la locura que la inteligencia media», hacen eco de la cita mal interpretada de Séneca.

Durante el siglo XIX la diagnosis clínica confirmó la suposición anterior del parentesco entre el genio y la locura. A comienzos del siglo, Lamartine ya hablaba de «*cette maladie qu'on appelle génie*»; a finales del siglo la idea de la enfermedad estaba tan firmemente arraigada que una revista popular declaró que «no faltan pruebas que autorizan la suposición de que el genio es una condición mórbida especial»⁵. Mientras tanto, una escuela de psicólogos profesionales, representada por hombres como el francés Moreau (1804-84), el italiano Lombroso (1836-1909) y el alemán Moebius (1853-1907), había puesto en correlación la psicosis y la actividad artística⁶. Sus descubrimientos influyeron de un modo considerable en los psiquiatras del siglo XX. A comienzos del siglo, Courbon sostenía que «la megalomanía... está generalizada entre los artistas»⁷, mientras que Lange-Eichbaum, cuya obra enciclopédica *El genio, la locura y la fama* gozó y sigue gozando de una popularidad excesiva, concluye que «la mayoría de los genios tenían una anomalía psicopática... muchos eran también neuróticos»⁸. Los psicoanalistas dogmáticos tampoco se alejan del esquema básico, aunque la terminología ha cambiado. Los artistas, nos informan, están expuestos a complejos de Edipo y de culpabilidad, narcisismo y «una mayor propensión a la bisexualidad»⁹, o son víctimas de su «*super-ego* así como de frustraciones y traumas psíquicos»¹⁰.

El pensamiento psiquiátrico conquistó a grandes sectores del público. Un escritor como Proust sostuvo que «todo lo grande que hay en el mundo proviene de neuróticos. Sólo ellos han fundado religiones y han creado nuestras obras maestras»¹¹. Y Lionel Trilling estima que la supuesta relación entre las enfermedades

³ Véase, entre otros autores, el estudio excelente de Yates (1947, 80 y ss.) y *passim*.

⁴ *De tranquillitate animi*, XVII, 10-12; véase Séneca (1932, II, 285). Según Séneca la cita es de Aristóteles. Como tal ya la había citado Petrarca en *De secreto conflictu* (1955, 174).

⁵ Pilgrim, 1893, 368.

⁶ Zilboorg, 1941, 462 ss.; Lange-Eichbaum, 1956, *passim*. Véase también *infra* (capítulo XII).

⁷ Courbon, 1906, 44 y ss.

⁸ Lange-Eichbaum, 1942, 244. Véase también la reciente afirmación de J. Portnoy: «Artists tend to be Neurotic Personalities» (*Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XIX, 1960, 193).

⁹ Lowenfeld, «Psychic Trauma and Productive Experience in the Artist», en *Art and Psychoanalysis*, 1957, 298.

¹⁰ Dracoulides, 1952, 16.

¹¹ *The Maxims of Marcel Proust*, edición y traducción de Justin O'Brien (Nueva York, 1961).

mentales y el genio artístico es «una de las nociones características de nuestra cultura»¹².

Aunque, sin duda, la opinión de la mayoría concuerda con la idea de que el talento artístico es concedido a un hombre a expensas del equilibrio sentimental, falsificaríamos la situación si omitiésemos las voces disidentes. En el último capítulo hemos visto que, a partir del retrato literario de Rafael hecho por Vasari, el genio también fue descrito como la cumbre de la perfección moral e intelectual y del equilibrio. Esta imagen del genio encontró un vivo defensor en Charles Lamb, que en su ensayo sobre *The Sanity of True Genius* negó la conexión entre el genio y la locura:

Muy lejos de la actitud establecida, de que el genio tiene un necesario parentesco con la locura, el mayor genio, al contrario se encontrará siempre en los escritores más cuerdos. Es imposible que la mente conciba a un Shakespeare loco. La grandeza del genio, entendida aquí sobre todo como talento poético, se manifiesta en el equilibrio admirable de todas las facultades. La locura es el resultado de forzar o cometer excesos con cualquiera de ellas¹³.

Charles Lamb tenía seguidores incluso entre los médicos. C. Pelman, un psicólogo de comienzos del siglo XX, expresó el convencimiento de que

...los genios locos fueron muchos menos que aquéllos aún más grandes que no mostraron huella de locura. Puede afirmarse con toda seguridad que ni uno de los grandes genios padecía una enfermedad mental; en el caso de caer en la locura, entonces disminuyeron las facultades creativas (Coleridge, de Quincey y otros)¹⁴.

Aquí Pelman se sublevó claramente contra Lombroso y su escuela.

No pocos psiquiatras modernos comparten el punto de vista de Pelman. «La psicosis no es nunca productiva de por sí..., sólo la mente de un hombre puede ser creativa, jamás lo será una enfermedad mental»¹⁵ resume esta postura, que ha encontrado apoyo en estudios que combinan técnicas psiquiátricas y estadísticas¹⁶. El psicoanalista D. Schneider también se aparta de la opinión psicoanalítica mayoritaria cuando escribe:

La vida de los hombres y mujeres de talento abunda señaladamente en episodios de inhibición, desesperación, volubilidad, irascibilidad, desasosiego —que alternan con episodios de productividad—. Se ha supuesto que estos desequilibrios fuesen intrínsecos al genio; claro está que no son privativos del artista —existen en jugadores de béisbol y camioneros y pilares de la sociedad¹⁷.

En los dos capítulos anteriores hemos hecho observaciones semejantes¹⁸ pero, al reunir los datos históricos y psicológicos, creemos haber tomado nota de un problema que no reconocen las investigaciones enfocadas desde un punto de vista puramente psicológico. La noción del «artista loco» es una realidad histórica, y al descartarla por equivocada se niega la existencia de un símbolo genérico y profundamente significativo.

¹² Trilling, «Art and Neurosis», en *Art and Psychoanalysis*, 1957, 503.

¹³ Lamb, 1859, 434.

¹⁴ Pelman, 1912, 218.

¹⁵ Frankl, 1958, 291.

¹⁶ Véase el trabajo de Adele Juda (1953) y la ponencia presentada por Eliot Slater y Alfred Meyer en la reunión de la Osler Society (1959); hay una reseña en el *Times* de Londres del 10 de julio de 1959.

¹⁷ Schneider, 1950, 9.

¹⁸ Véase *supra*, págs. 60, 67 y ss., 93.

Un verdadero anticlímax, más radical aún que el juicio de Schneider, es el de dos psicólogos, según los cuales,

el pintor o escritor no es único y no tiene una necesidad especial de que se comprenda su personalidad, como tampoco el verdulero o el banquero o el hombre de la calle, todos los cuales tienen su modo particular de desarrollar su propio psiquismo, ya se muevan en el terreno del dinero (maná), del poder, de la pintura o de la política¹⁹.

Inatacable por su objetividad, esta psicología verdaderamente democrática que anula el criterio de los valores vuelve a alinear (como en tiempos medievales) al artista con el pueblo y borra los rasgos específicos de carácter que se venían asociando a las mentes creativas durante los últimos cinco siglos.

No podemos finalizar estas observaciones acerca del genio y la locura sin hacer mención de un problema semántico. Los psicólogos modernos son generalmente escrupulosos en su uso de la terminología, pero antes del siglo XIX la palabra «loco» tenía, y en el habla común aún tiene, numerosos matices. Hemos visto que el equivalente italiano *pazzia* puede significar «tontería, rareza y excentricidad». Cuando Armenini suplicaba a los artistas que se alejasen del «vicio de la locura»²⁰, empleaba el término en un sentido amplio, porque es evidente que una mente trastornada sería incapaz de seguir su consejo. Miguel Ángel tampoco quería dar la impresión de estar clínicamente loco cuando se describió como *pazzo*. Ya hemos señalado que antes del siglo XIX casi ningún escritor pensaba que la locura fuese concomitante con el genio. Finalmente, el mote «artista loco» del *vox populi* no se refiere simplemente a una falta de estabilidad mental o sentimental. William Phillips señaló correctamente que la noción implicaba «una imagen mítica del hombre creativo: inspirado, rebelde, dedicado, obsesionado, alienado y también neurótico»²¹. Este retrato del «artista loco», que apareció en el Renacimiento, cuando los artistas habían luchado por y ganado un puesto especial en la sociedad y que aún perdura en la mente popular, está compuesto de muchos elementos heterogéneos en lugar de restringirse a la creencia de que el genio es un enfermo mental.

En resumen, dentro de la perspectiva histórica, el problema del «artista loco» nos enfrenta con tres formas intrínsecamente diferentes de locura: primeramente la *mania* de Platón, la locura sagrada del entusiasmo y de la inspiración; en segundo lugar, la locura o las enajenaciones mentales de tipo vario, y finalmente, una alusión más bien vaga al comportamiento excéntrico. Aquí no nos preocupa el el problema teórico del genio y la locura, sino el problema concreto de cómo tanto los escritores como el público veían y describían el carácter y la conducta de los artistas en el pasado. Para este propósito nuestras tres categorías proporcionan un punto de referencia insuficiente. Antes del revolucionario desarrollo de la ciencia médica moderna, se interpretaba el carácter en términos de la antigua doctrina de los humores. Es necesario un conocimiento de esta doctrina para mejor comprender la imagen del «artista loco» que viene admitiéndose desde el Renacimiento.

2. El temperamento saturnino

Los griegos fueron los primeros en clasificar la infinita variedad de la mente humana como una derivación de los cuatro humores. Hipócrates, el gran médico

¹⁹ Pasto y Kivisto, 1953, 81 y ss.

²⁰ Véase *supra*, pág. 94.

²¹ Phillips, «Introduction: Art and Neurosis», en *Art and Psychoanalysis*, 1957, pág. xiv.

del siglo V a. C., parece haber dejado firmemente asentada la teoría según la cual el cuerpo humano consta de cuatro humores o sustancias fluidas: sangre, flema, bilis amarilla y bilis negra. La salud depende del equilibrio de estas sustancias, y un exceso de cualquiera produce una enfermedad. A través de Galeno, el médico del siglo II d. C. cuyos prolíficos escritos contienen la exposición más completa del pensamiento médico griego, la «patología humoral»²² pasó a la Edad Media y al Renacimiento. Al asociar los humores con la psicología, se convirtieron en los factores determinantes del temperamento del hombre: el predominio de la sangre, se decía, engendraba tipos sanguíneos; el de la flema, tipos flemáticos; el de la bilis amarilla, tipos coléricos; y el de la bilis negra, tipos melancólicos. Desde aquí sólo hubo que dar un pequeño paso para relacionar los temperamentos no sólo con los caracteres fisiológicos sino también con las predisposiciones intelectuales y profesionales. Aristóteles²³ fue el que postuló por primera vez una conexión entre el humor melancólico y un talento sobresaliente para las artes y las ciencias. «Todos los hombres extraordinarios que destacan en la filosofía, la política, la poesía y las artes», sostenía, son manifiestamente melancólicos. Así dio lugar a la creencia en la relación entre el genio y la melancolía. Pero la melancolía de tales hombres es un don precario, porque si la bilis negra no se temple convenientemente, puede ocasionar una depresión, epilepsia, parálisis, apatía y lo que actualmente llamamos estado de ansiedad —en una palabra, aunque sólo el *homo melancholicus* es capaz de subirse a las alturas más sublimes, también está propenso a situaciones rayanas con la locura. Durante mucho tiempo el temperamento melancólico conservó la cualidad ambivalente en la definición aristotélica. No obstante, hay que resaltar el hecho de que para Aristóteles y aquellos influidos por él, la melancolía no conduce simplemente a las alternativas de genio o locura, diligencia o pereza, provecho o despilfarro; era muy consciente de las muchas etapas intermedias entre ambos polos, y éste es un aspecto de gran importancia para nuestro contexto.

Aunque el concepto aristotélico de la melancolía nunca cayó en el olvido, la Edad Media vio en ella un desorden principalmente físico²⁴ y la Iglesia la condenó por acercarse al vicio de la acidia (*acedia*). No se volvió a autorizar la postura de Aristóteles plenamente hasta finales del siglo XV. En su *De vita triplici* (1482-89), Marsilio Ficino demostró que la melancolía, el temperamento ambivalente de los nacidos bajo el igualmente ambivalente planeta Saturno, era un don divino, y él, el celoso platónico, cerró el círculo al reconciliar las ideas de Aristóteles y Platón, pues sostenía que la melancolía de los grandes era simplemente una metonimia por la *mania* divina de Platón²⁵. El Renacimiento aceptó la conclusión de Ficino: únicamente el temperamento melancólico era capaz del entusiasmo creativo de Platón.

Para comprender plenamente la fuerza extraordinaria de la doctrina clásica de los temperamentos, hay que verla en conjunción con la creencia en la astrología, que ejerció una influencia cada vez mayor a partir del siglo XII. Los estudiosos renacentistas, intentando reforzar la base «científica» de la astrología, recurrieron a los escritos de los últimos astrónomos y astrólogos clásicos para confirmar la relación causal entre las estrellas y todas las emanaciones de la vida terrestre. El mis-

²² Véase Taylor (1928, 588).

²³ Aristóteles, *Problemata*, XXX, 1 (traducción inglesa, 1927, VII, 953 y ss.). El texto se cita en Panofsky-Saxl (1923, 93 y ss.). Queremos dar a conocer nuestra deuda a esta notable obra para el contenido de las páginas siguientes.

²⁴ Panofsky-Saxl, 1923, 20 y ss.

²⁵ *Ibid.*, 32 y ss., 104 y ss. (el texto de Ficino). Otros autores recogieron esta idea de Ficino; por ejemplo el médico Girolamo Fracastoro (1483-1553) en su *Turris sive de intellectione*; véase Zilsel, 1926, 277.

mo Ficino, en el tercer libro de *De vita triplici*, estudió todo el campo de la medicina en relación con la astrología. El temperamento de un hombre era determinado por su planeta: mientras que los hombres nacidos bajo el signo de Júpiter son sanguíneos y los nacidos bajo el de Marte coléricos, Saturno determina el temperamento melancólico. Dependiendo de la conjunción de Saturno en el momento de nacer, el *melancholicus* será cuerdo y capaz de raras hazañas o enfermo y condenado a la inercia y la torpeza. No hay que resaltar la importancia de los horóscopos como método para fijar el temperamento de una persona. La creencia en el determinismo astrológico dio lugar a una concepción del mundo como macrocosmos y microcosmos, la cual desapareció por completo con la victoria de las ciencias empíricas; pero el caos se mantuvo en medio de la ilustración.

Las estrellas determinaban no sólo los humores sino también los intereses vocacionales y el talento. El campo de la influencia vocacional de cada planeta era el resultado de un largo y complicado proceso de transmisión de las creencias antiguas. No podemos penetrar en este extraño capítulo de la imaginación humana y el pensamiento circular. Baste decir, que cuando los griegos idearon su sistema mitológico celestial entre los siglos V y III a. C., dotaron a los planetas y las constelaciones de las cualidades atribuidas a sus dioses²⁶. Más tarde, se creía que estas mismas cualidades determinaban la suerte del hombre en la tierra. Así el planeta rojo recibió el nombre del dios guerrero Marte; la guerra, el pillaje, el estupro y la miseria eran su dominio y aquéllos que nacían bajo su signo estaban predestinados a ser soldados y asesinos. El planeta veloz se llamó Mercurio por el alado mensajero de los dioses. Su equivalente griego, Hermes, fue venerado como el dios del comercio y como el inventor de las ciencias, la música y las artes. Por esta razón sus «hijos» son aplicados y dedicados al estudio; son relojeros, organeros, escultores y pintores (fig. 19). Según la tradición astrológica, por tanto, los artistas nacerían bajo el signo de Mercurio.

¿Cómo, entonces, se les relaciona con el siniestro, taciturno y solitario Saturno? El cambio de «patrocinio» de Mercurio a Saturno se efectuó en el Renacimiento y por muy buenas razones. En la revalorización de la postura aristotélica que hizo Ficino, hemos visto que los hombres dotados del genio tenían un temperamento saturnino y no mercurial, y Saturno, por lo tanto, debe reivindicarse como su planeta. En este contexto Ficino sólo incluyó a eruditos y escritores. Pero los artistas renacentistas, que se consideraban iguales o incluso superiores a los hombres de letras, no pudieron renunciar a su naturaleza saturnina, prerrogativa de los creadores exaltados (fig. 1).

La obra de Ficino, más que cualquier otra, dio la pauta para una nueva aproximación al problema. A partir de entonces hasta los hombres medianamente dotados fueron clasificados como saturninos y, a la inversa, no se creía posible ninguna obra intelectual o artística sobresaliente si su autor no era melancólico. En el siglo XVI una verdadera ola de «conducta melancólica» barrió Europa²⁷. Estaban a la orden del día cualidades temperamentales asociadas con la melancolía, como la sensibilidad, la veleidad, la soledad y la excentricidad, y su manifestación adquirió un cierto valor de esnobismo²⁸, comparable a la *Weltschmerz* de los Románticos o la amargura de nuestros Jóvenes Airados. No sorprende que la melancolía sea un tópico al que se recurre con frecuencia en las *Vidas* de Vasari. Incluso artistas menores como Parri Spinelli (m. 1452) —que «acortó su vida porque era por natura-

²⁶ Boll, 1926, 48.

²⁷ Babb, 1951.

²⁸ *Ibid.*, 75 y ss.

leza melancólico y solitario»²⁹ y Lorenzo Vecchietta (1412-80) —«una persona melancólica y solitaria, siempre absorta en contemplaciones»³⁰ se unen a la compañía saturnina. En cuanto a los grandes maestros, su melancolía no dejaba lugar a la duda. Melanchton nos cuenta que Durero era un *melancholicus*³¹, y el mismo artista nos dejó una autorrevelación intensamente conmovedora en la figura taciturna de su grabado de la *Melancolía* (fig. 20)³². Un contemporáneo dice de Rafael, aún en vida del artista, que «está inclinado a la melancolía como todos los hombres de excepcional talento»³³; y en la *Escuela de Atenas* Rafael dio su propia interpretación de Miguel Ángel: le representó sumido en sus pensamientos con la postura tradicional de la *Melancolía* (fig. 21)³⁴. Uno se siente obligado a deducir que los artistas renacentistas ostentaban rasgos de personalidad que se ajustaban a las ideas vigentes acerca del talento creativo y que, consciente o inconscientemente, los biógrafos y contemporáneos atribuían al carácter de los artistas lo que esperaban encontrar en ellos. Hay que tener cuidado de no tomar tal información literalmente o usarla como un dato histórico sobre el cual montar teorías psicológicas.

Ahora también podemos esclarecer la «locura» y «melancolía» de Miguel Ángel³⁵. Es verdad que Miguel Ángel, al utilizar la palabra *pazzia* para caracterizar su estado de ánimo, hace referencia a sus obsesiones inconformistas y no a la «locura» platónica. No obstante su énfasis casi narcisista en la *pazzia* sería impensable sin un conocimiento del concepto platónico de la *mania*. Hemos mencionado el hecho de que los artistas renacentistas tomaron para sí esta condición de inspirado frenesí, pues daba a su arte el aura que Platón había concedido a la poesía. La relación postulada por Ficino entre la «locura» platónica y la «melancolía» aristotélica encuentra su eco en el uso que Miguel Ángel hace de estos términos, y hay razones para suponer que esta unión era la que muchos artistas renacentistas consideraban fundamental para su propia creatividad. En un tratado escrito en 1585, Romano Alberti, posteriormente secretario de la Accademia di S. Luca de Roma, codificó la pretensión del artista de pertenecer a la estirpe de los melancólicos. Se opuso ingeniosamente al desdén platoniano por la mera imitación de la naturaleza al explicar que

... los pintores se hacen melancólicos porque, al querer imitar, deben retener visiones fijas en su mente de modo que luego las puedan reproducir como las han visto en la realidad. y esto no sólo una vez sino continuamente, siendo tal su misión en esta vida. De esta manera mantienen sus mentes tan abstraídas y apartadas de la realidad que, en consecuencia, se vuelven melancólicos, lo que, dice Aristóteles, significa habilidad y talento porque, como él sostiene, casi todas las personas talentosas y sagaces han sido melancólicos³⁶.

En esa misma época Timothy Bright, en su *On Melancholy*, resumió la definición generalmente aceptada del *melancholicus*. Es, nos dice,

²⁹ Vasari, II, 285.

³⁰ *Ibid.*, III, 78.

³¹ Warburg, 1932, 529.

³² Para un análisis detallado del grabado, véase Panofsky-Saxl (1923).

³³ Carta del embajador ferrarés Paulucci del 17 de diciembre de 1519; *ibid.*, 31. Se cita menos a la melancolía en el siglo XVII, pero véase, por ejemplo, la *natura malinconica* de Reni, mencionada por Malvasia (1678, II, 59), además de los casos examinados en el capítulo IV y en el presente capítulo.

³⁴ Redig de Campos (1946, 83 y ss.) lo demostró de modo convincente.

³⁵ Véase *supra*, pág. 78.

³⁶ Romano Alberti, *Trattato della nobilità della pittura*, Roma, 1585, citado por Panzacchi (1902, 303); véase también Panofsky-Saxl (1923, 31).

...frío y seco, de color negro y atezado, de una sustancia que se inclina hacia la dureza, enjuto y escaso de carnes..., tiene una memoria bastante buena si la fantasía no la borra; es firme en sus opiniones, que difícilmente cambia una vez que haya tomado una resolución; dudoso antes y tardo en su deliberación; suspiraz, arduo en sus estudios, y circunspecto, propenso a sueños espantosos y terribles; en sus afectos, triste y lleno de miedo, es difícilmente incitado a la ira pero la guarda mucho tiempo y no se reconcilia fácilmente; envidioso y celoso, pronto a optar por la peor parte de los lances y desmesuradamente apasionado. De estas dos disposiciones del cerebro y del corazón surgen la soledad, los gemidos, las lágrimas..., los suspiros, los sollozos, la lamentación, una cara resignada y cabizbaja, sonrojada y tímida, de paso lento, silencioso, perezoso; rehúsa conocer y frecuentar a los hombres; se deleita más en la soledad y la oscuridad³⁷.

Como demuestran estas dos citas, la doctrina clásica de los temperamentos ofrecía una explicación satisfactoria del talento de los artistas, así como de su conducta extraña y excéntrica. A través del texto de Bright queda claro que muchos de los casos examinados en el capítulo anterior muestran los rasgos de la naturaleza melancólica.

Pero ahora, incluso en el apogeo de la moda melancólica, se planteaban dudas que con el tiempo ayudaron a desbancar el concepto renacentista del *melancholicus*. En primer lugar, hubo una conciencia cada vez mayor de las limitaciones epistemológicas en cuanto a problemas psíquicos. Ya en 1538 Juan Luis Vives lo expresó con estas palabras: «No hay nada más recóndito, oscuro y desconocido para todos que la mente humana, y hasta ahora no se ha podido expresar y explicar su extensión mediante las palabras apropiadas»³⁸.

Los eruditos debatieron acerca del polémico temperamento melancólico tan acaloradamente como se discute hoy en día el psicoanálisis. «La Torre de Babel», exclamó Robert Burton (1576/7-1640), jamás produjo tal confusión de lenguas como hace el caos de la melancolía con sus síntomas». En segundo lugar, la Iglesia, que siempre había mirado de soslayo a la melancolía, fue más crítica que nunca en la época de la Contrarreforma. La inteligente mística Santa Teresa determinó que «hay más y menos de este humor. Ciertamente creo que el demonio en algunas personas le toma por medianero, para si pudiese ganarlas». Haciendo eco de la distinción aristotélica, diferencia la «melancolía» como «enfermedad grave» de la melancolía «de condiciones libres y poco humildes y mal donadas» que, a su parecer es un desorden que «ahora se usa más que suele y es que toda la propia voluntad y libertad llaman ya melancolía»³⁹. Así, la Iglesia tomó nota del nuevo modo de vida individualista de las mentes independientes, pero obviamente no podía unirse a la moda del momento.

Finalmente, y esto es muy importante, un cierto número de escritores empezaron a censurar la melancolía. Siempre les había preocupado la cuestión de cómo evitar la influencia negativa del humor melancólico. En *De vita triplici* Ficino da unos consejos detallados acerca de la comida y el régimen de vida⁴⁰ y, en particular, recomendando el poder terapéutico de la música⁴¹, reconociendo desde que David tocó el arpa para Saúl: «Saúl encontraba calma y bienestar y el espíritu malo se apartaba de él» (I Samuel 16, 23)⁴². Hacia mediados del siglo XVI, el pintor veneciano Paolo Pini, en

³⁷ Bright, 1586, capítulo XX.

³⁸ J. L. Vives, *De anima ed vita*, Basilea, 1538, iii; citado según Zilboorg (1941, 191).

³⁹ Teresa de Jesús, *Libro de las Fundaciones, Obras completas*, Madrid, Editorial de Espiritualidad, 2.ª ed., 1976, cap. VII, págs. 431, 434.

⁴⁰ Walker, 1958, 5.

⁴¹ *Ibid.*, 6.

⁴² Bandmann, 1960, 11 y ss.

su *Dialogo di Pittura*⁴³, consideró a la melancolía como un mal en lugar de una bendición. Uno de los interlocutores ficticios, el pintor florentino Fabio, se presenta como un *melancholicus* en grado extremo⁴⁴ (y hasta este punto Pini reconoce nominalmente la moda); Pini, por boca de Fabio, también está convencido de que «las estrellas siembran en nosotros las cualidades de su propia naturaleza»⁴⁵. Sin embargo, por otra parte recomienda el deporte, el ejercicio físico y la jovialidad para «poner en orden la digestión, destruir la melancolía y también *purificare la virtù dell'uomo* —«purificar la virtud del hombre»—, lo que debería de interpretarse como una referencia a la sublime cualidad de la función artística⁴⁶. Esta actitud antimelancólica de la nueva generación tiene su paralelo en la nueva imagen del artista conformista que hemos examinado⁴⁷. En general, junto con el «proto-bohemio», el artista melancólico había pasado de moda en el siglo XVII. Los grandes maestros de la época, Bernini y Rubens, Rembrandt y Velázquez, jamás fueron descritos como melancólicos y no mostraron huella de la aflicción. Hasta la época romántica, con artistas como Caspar David Friedrich⁴⁸, la melancolía no volvió a aparecer como una condición de catarsis mental y sentimental.

Es interesante señalar que Timothy Bright, que publicó su tratado en 1586, ya no sentía simpatía por el humor melancólico. «De los sentidos internos», escribió, «entiendo que las fantasías son el mayor derroche de estas almas». El erudito Robert Burton, profesor de Christ Church (Oxford), en su *Anatomy of Melancholy* de 1621, fue aún menos comprensivo. Podía reírse de, y también tronar contra, aquellos «críticos imperiosos, chanceros gramaticales, figurones, anticuarios singulares y el resto de nuestros artistas y filósofos», a los que juzgó «una especie de hombres locos como los consideró Séneca»⁴⁹.

El tomo de Burton, difícilmente manejable, no sólo consiste en una colección ecléctica de materia miscelánea. Su exploración de las causas, síntomas y remedios para la melancolía también refleja el creciente interés de su época por el estudio de la psicología patológica⁵⁰. Su libro tuvo un enorme e inmediato éxito y aparecieron cinco ediciones en vida suya. No obstante, una psicopatología todavía relacionada en último grado con Aristóteles y Galeno había pasado de moda. Burton cayó pronto en el olvido y sólo fue resucitado en el siglo XIX⁵¹. El interés del siglo XVII se desvió por un lado a la investigación empírica y por otro al estudio de los *affetti*, las emociones, que en 1649 encontró su libro clásico en *Les Passions de l'Âme*, de Descartes. En 1697 G. E. Stahl, en su *Lehre von den Temperamenten*, destruyó la patología humoral; y en 1713 Bernardino Ramazzini, en *De morbis artificum*, el primer trabajo sobre enfermedades vocacionales, atribuyó «los ataques de melancolía» de los pintores a «las cualidades nocivas de los colores que utilizan».

Los primeros biógrafos no tuvieron más remedio que considerar la antigua doctrina de los temperamentos como un hecho comprobado. No tenían otra terminología y la mayoría continuó usando la establecida hasta bien entrado el siglo XVII e incluso en el siglo XVIII. Al clasificar a un artista como melancólico,

⁴³ Pini, 1548; ed. Barocchi (1960).

⁴⁴ *Ibid.*, 97.

⁴⁵ *Ibid.*, 132.

⁴⁶ *Ibid.*, 135. La terapia era, claro está, tradicional. La palabra *virtù* en su acepción de calidad o eficacia en el trabajo se utilizaba mucho en el siglo XVI; véase, por ejemplo, Daniele Barbaro, en su comentario de Vitruvio de 1556 (I, 1): «La virtù consiste nell'applicazione», es decir, la *virtù* es el cuidado con el cual la teoría se traduce a la práctica o la idea a la forma.

⁴⁷ Para esto y lo que sigue, véase el capítulo IV, págs. 94 y ss.

⁴⁸ Hartlaub, *Caspar David Friedrichs Melancholie*, 1951, 217.

⁴⁹ Burton, edición de Dell y Jordan-Smith, 1955. Para Séneca, véase *supra*, pág. 101.

⁵⁰ Una buena introducción a Burton se encuentra en Babb (1959). Evans (1944) resalta la modernidad de Burton.

⁵¹ Hubo 41 ediciones a lo largo del siglo XIX.

aceptaron implícitamente la actitud de Aristóteles y Ficino de que la melancolía era el temperamento de los creadores contemplativos. Pero seguían siendo conscientes de la tenue línea entre la melancolía «positiva» y la «negativa». Pueden apuntar varios síntomas de alejamiento de una norma hipotética sin expresar claramente, empero, una opinión acerca del punto de la escala que —según Aristóteles— separa una disposición melancólica «positiva» de la melancolía clínica. No obstante, con frecuencia es posible distinguir entre la melancolía tratada como un tópico y una verdadera condición patológica. De hecho, tenemos referencias de un número de casos que parecen haber sido considerados como melancólicos «enfermos».

Parece justificado escoger unos pocos relatos para estudiarlos más de cerca, porque muestran con cierto detalle qué observaciones se hacían y qué criterios se usaban para reconocer los desórdenes mentales y cómo se veía la relación entre la enfermedad y la productividad. Únicamente nuestro último ejemplo, el de Meserschmidt, que vivió hasta casi el final del siglo XVIII, no fue ni implícita ni explícitamente descrito como melancólico.

Antes de pasar a estos casos, debería señalarse que es imposible estimar, con siquiera una cierta seguridad, cuán elevado era el número de artistas perturbados en proporción con las demás profesiones. Además, nos hemos interesado por los artistas cuya enfermedad no condujo a una esterilidad creativa permanente. Un gran artista como John Robert Cozens, que se volvió loco sin esperanzas de recuperación en 1794, dejó de trabajar por completo. No se han apuntado muchos casos similares. En nuestro contexto tales artistas dejan de interesarnos después del acceso de su desgracia.

3. *El historial de Hugo van der Goes*

Uno de los primeros testimonios fiables acerca de un artista enfermo mental es el de Hugo van der Goes, el gran pintor flamenco de la segunda mitad del siglo XV. Se conocen pocos datos acerca de la vida de van der Goes, pero un intento de reconstrucción del clima espiritual en el que trabajaba tal vez nos ayude a comprender por qué este pintor tan sumamente próspero entró en un monasterio y qué causó su crisis. Nacido probablemente hacia 1435, Van der Goes era un maestro libre del gremio de pintores de Gante en 1467. Unos siete u ocho años más tarde, en el apogeo de su carrera, se unió al Roode Clooster cerca de Bruselas en calidad de hermano *conversi* —un rango entre hermano laico y monje. En 1438 este monasterio estaba afiliado a la Congregación Windesheim que había sido fundada unos sesenta años antes por los Hermanos de la Vida común (Agustinos). La hermandad creció con una rapidez extraordinaria y a finales del siglo XV la Congregación Windesheim contaba más de ochenta y seis comunidades religiosas, la mayoría situadas en Holanda y en la provincia eclesiástica de Colonia, lo que atestigua el celo reformador dentro de la Iglesia católica y la pronta respuesta de la población⁵². No hay nada ni sorprendente ni morboso en el hecho de que Van der Goes compartiera el fervor religioso de su ambiente. En su tiempo, la regla monástica, originariamente severa en grado extremo, se había relajado un tanto bajo la influencia moderadora de Tomás de Kempis, el miembro más famoso de la Congregación Windesheim⁵³; y a Van der Goes, cuando entró en el monasterio, no sólo se le permitió seguir pintando sino que también le concedieron privilegios es-

⁵² Grube, 1881; Kettlewell, 1882.

⁵³ Para Tomás de Kempis (1380-1471), véase Kettlewell (1882).

peciales. Gaspar Ofhuys (1456-1523), el cronista del Roode Clooster⁵⁴, los enumera, no sin una nota de indignación:

Inmediatamente después de su iniciación y a lo largo del noviciado el Padre Tomás (Vessem o Wysem), el Prior, le permitió buscar consuelo y diversión de muchos modos según el uso de los mundanos, aunque con las mejores intenciones, porque Hugo había sido una persona honrada entre ellos. Y así sucedió que mientras estuvo entre nosotros, conoció mejor la pompa del mundo que los modos de hacer penitencia y de humillarse. Esto encontró una fuerte oposición por parte de algunos. Los novicios, decían, deberían ser humillados e indudablemente no exaltados. Pero como era tan eminentemente instruido en el arte de pintar cuadros, más de una vez le visitaron personas de alto rango, e incluso su Majestad Serena, el Archiduque Maximiliano (el futuro emperador alemán), porque estaban todos encendidos con el deseo de ver sus cuadros.

Unos cinco años después de entrar en el monasterio Van der Goes emprendió un viaje en compañía de varios monjes, entre ellos su hermanastro Nicolás, que también había hecho los votos. Este Nicolás informó al cronista de lo que había sucedido durante el viaje:

Una noche durante el viaje de regreso el hermano Hugo fue acometido por una extraña enfermedad de su mente. Gritaba incesantemente que estaba perdido y sentenciado a la condenación eterna. Incluso se hubiera lesionado de no haberlo impedido por la fuerza sus compañeros.

Finalmente, los viajeros llegaron a Bruselas con mucho retraso y enviaron un recado al Prior para que fuera a ayudarles. El padre Tomás abandonó el monasterio inmediatamente.

Viendo a este hombre enfermo y enterado de todo lo que había sucedido, sospechó que el hermano Hugo padecía el mismo mal que en otro tiempo había afligido al Rey Saúl, y reflexionando que la enfermedad de Saúl había remitido cuando David tocó su arpa, inmediatamente dio orden de tocar música frecuentemente en presencia de Hugo. El padre Tomás también dispuso otras diversiones y pasatiempos con el fin de disipar las fantasmagorías que nublaban su mente enferma. Sin embargo, no mejoró su condición; siguió hablando incoherentemente y considerándose hijo de la perdición.

El primer recurso, entonces, fue el remedio tradicional de la terapia musical —método al que Ficino también atribuyó una influencia beneficiosa en los casos de aflicciones melancólicas⁵⁵. El hermano Ofhuys sigue contando que Van de Goes volvió al monasterio, donde le cuidaron día y noche, a pesar de los rumores de abandono difundidos «por muchísima gente, incluso por los de alto rango». El escritor se había hecho *infirmarius* del monasterio poco después de 1482, y sus conocimientos médicos le posibilitaron el proporcionar una relación cuidadosamente razonada del carácter y causas de la dolencia de Van der Goes. Se abstuvo de hacer un diagnóstico decisivo, pero explicó que

...ciertas personas hablaron de un caso extraordinario de *frenesis magna*, el gran frenesí del cerebro⁵⁶. Otros, sin embargo, le creyeron poseído de un demonio.

⁵⁴ Para el texto latino y la traducción alemana de la Crónica, véase Sander (1912, 519 y ss., 543 y siguientes). Una traducción francesa se encuentra en Destrée (1914, 12 y ss., 219; el texto latino se encuentra a partir de la pág. 215). La crónica se escribió entre 1509 y 1513.

⁵⁵ Véase *supra*, pág. 107.

⁵⁶ Según la terminología medieval el *frenesis* formaba parte de la melancolía.

De hecho tenía síntomas de ambas enfermedades desdichadas, aunque siempre he entendido que a lo largo de su enfermedad ni una sola vez intentó herir a nadie más que a sí mismo. Esto, no obstante, no se tiene por típico ni de los que padecen de frenesíes ni de los posesos. En realidad, lo que realmente le aquejaba sólo Dios lo sabe. Así tenemos dos opiniones divergentes acerca de la enfermedad de nuestro hermano; por una parte podríamos decir que el suyo fue un caso de enfermedad natural, a saber, un caso especial de aflicción mental. Hay, claro está, varios tipos de esta enfermedad que dependen de la causa original: algunas veces está en las comidas melancólicas (es decir, las que producen bilis negra), otras veces en el consumo de vinos fuertes que calientan los jugos del cuerpo y los hacen ceniza. Además, los frenesíes pueden ser ocasionados por ciertos tormentos del alma, como el desasosiego, la tristeza, los estudios excesivos y las ansiedades del alma. Finalmente, el frensi puede ser causado por la virulencia de jugos nocivos, si estos abundan en el cuerpo de un hombre propenso a esa dolencia.

En relación con los padecimientos anteriores, puedo decir que nuestro hermano estaba muy atribulado por su causa. Estaba sumamente preocupado, por ejemplo, por cómo acabar los muchos cuadros que aún le quedaban por pintar —en efecto, se decía, por lo menos en aquella época, que necesitaría como poco nueve años para esa empresa. También se dedicaba con demasiada frecuencia a la lectura de un libro flamenco. Si además sumamos el consumo de vino, aunque sin duda lo hacía por deferencia hacia sus invitados, no puedo por menos de temer que eso no hacía sino empeorar su natural propensión morbosa.

La patología humoral clásica era la base de este análisis objetivo⁵⁷; pero ahora el médico cede al eclesiástico y al moralista inflexible. Los viejos resentimientos se mezclan con la metafísica cuando el escritor expone, a modo de hipótesis,

... que fue la providencia sumamente piadosa de Dios la que decretó esta enfermedad. Este hermano había sido hartamente adulado en nuestra Orden por causa de su gran arte —de hecho, su nombre se hizo más famoso de esta manera que si se hubiera quedado en el mundo. Pero como era, al fin y al cabo, tan humano como los demás, había desarrollado un concepto más bien elevado de su persona debido a los muchos honores, visitas y obsequios que se le hacían. Pero Dios, que no deseaba su perdición, en su gran misericordia le envió esta aflicción purificadora que de verdad le abatió fuertemente. Porque se arrepintió el hermano Hugo y nada más recuperarse ejerció la mayor humildad. Voluntariamente desistió de comer en nuestro refectorio. A partir de entonces tomó sus comidas humildemente con los hermanos laicos de nuestro monasterio.

El *infirmarius* concluye esta parte de su relato con una meditación piadosa:

He sido tan detallado a propósito porque digo para mí que Dios ha permitido todos estos acontecimientos no sólo para castigar el pecado, quiero decir para amonestar al pecador y darle oportunidad de enmendarse, sino también para darnos una buena lección.

La relación de Ofhuys nos da una visión clara de la enfermedad del pintor. Atravesó una fase prepatológica, otra patológica y una tercera pospatológica. Entre 1475, aproximadamente, y 1480, Van der Goes parecía estar en su sano juicio. A comienzos de 1481 sufrió un fuerte ataque de depresión que, sin embargo, se le pasó y tras su recuperación, presumiblemente, pudo volver a pintar durante el breve espacio de tiempo que transcurrió hasta su muerte en 1482. Parece ser que nadie, ni siquiera el observador Ofhuys, descubrió síntoma alguno de la enfermedad antes de su crisis. Ya hemos indicado que en su tiempo el retiro de Van der Goes

⁵⁷ Sander, *op. cit.*, ha demostrado que Ofhuys había estudiado detenidamente a Galeno.

dentro de los muros protectores del monasterio distaba mucho de ser un hecho extraño, particularmente si se tienen en cuenta las condiciones liberales que se le ofrecieron. ¿Cómo, entonces, se puede explicar su crisis? Explicaciones tales como la historia, que no se ha comprobado, de unos amores desgraciados o su desesperanza de lograr la perfección de su arte (que han sido propuestas hasta la fecha)⁵⁸ son demasiado trilladas como para ser aceptables. El compañero de Van der Goes propuso una explicación más convincente. Al contrario de la tesis de causa y efecto entre la predisposición mórbida y la facultad creativa (que en ese momento era aceptada plenamente en el Sur), Ofhuys argüía que el éxito del arte de Van der Goes fue lo que había generado su enfermedad. Su fama, los muchos honores que se le habían otorgado, su trato privilegiado con los grandes y los ricos dentro de los muros del monasterio, le habían ocasionado un conflicto con sus deberes y convicciones religiosos: la crisis de Van der Goes, en otras palabras, fue la escapatoria a los escrúpulos de su conciencia. No cabe duda de que la obra de Van der Goes refleja su profunda piedad; pero, curiosamente, los estudiosos modernos no se han fijado en que estaba profundamente endeudado con la enseñanza de Tomás de Kempis en sus interpretaciones de la Historia Sagrada. Como muchos devotos, Van der Goes tenía que haber leído y releído la *Imitación de Cristo*⁵⁹, obra escrita con toda probabilidad por Tomás de Kempis en 1441. Aquí encontré consejos como: «Frecuenta a los humildes, a los devotos y los virtuosos... La paz inagotable está con los humildes... Sin duda, es mejor el campesino humilde que sirve a Dios que el filósofo orgulloso que estudia el curso de los cielos y se descuida a sí mismo».

Un análisis en detalle de la «Cabalgata de los Reyes Magos» del *Tríptico Portinari* (fig. 22), pintado por Van der Goes poco antes de unirse a los Hermanos de la Vida común, demuestra que estaba imbuido de estas ideas. Uno de los dos heraldos, vestido como un *dandy* borgoñón, se ha apeado y pregunta el camino con las palabras de San Mateo: «¿Dónde está el Rey de los judíos que ha nacido?» Se vuelve hacia un hombre pobre y macilento, y es quien le sabe guiar. Al fondo están los tres Reyes, representados como personajes desagradables que recuerdan a los filósofos que estudian el curso de los cielos y abandonan su alma. Por el camino, entre los árboles del bosque, hay otros pobres con los ojos vueltos hacia el séquito real que se aproxima. Van der Goes fue probablemente el primer pintor que introdujo los rostros feos y los cuerpos retorcidos de los humildes y los pobres en la imaginería religiosa, no como pecadores repulsivos sino como personas iluminadas por Dios.

Fueron precisamente las enseñanzas de Tomás de Kempis y el espíritu de Windesheim, hacia los cuales se había encaminado tan claramente antes de hacer los votos, los que también le proporcionaron dudas, conflictos y la desgracia final. Los estatutos de Windesheim requerían que los que habían sido recibidos en la Hermandad «fuesen constantes en la religión, que estuviesen alejados del mundo, despreocupados por el vestir, prontos a confesar sus pecados y a dar a conocer sus tentaciones; deberían practicar voluntariamente la mortificación de los sentidos y guardar silencio y quietud»⁶⁰. En la *Imitación de Cristo* se trata el tema de la mortificación de los sentidos desde muchos puntos de vista:

Conviérteme, oh Dios, a Ti, y no me dejes perseguir las cosas mundanas... No te extravíes, alma mía, tras las vanidades y extravagancias falsas... Rehúsa ser con-

⁵⁸ Dupré y Devaux, 1910; Destrée, 1914, 16 y ss., 67.

⁵⁹ Tomás de Kempis, *De imitationes Christi*. Hay una edición moderna asequible en inglés en los Penguin Classics (1952).

⁶⁰ Grube, 1881 y 1886.

solado superficialmente si pudieras renovarte por dentro... Muchas son las trampas tendidas a las almas que voluntariamente se desvían... Entonces vete a tu celda y mora allí, y ten por grave estar en otra parte.

En el *Pequeño Abecedario de los Monjes*, recopilado por Tomás de Kempis, los hermanos encontraron normas de conducta que se les advirtió «tuviesen constantemente en la mente y procurasen de continuo someterse a ellas»:

Evita la conversación de los hombres mundanos, pues no puedes estar saciado de Dios y de los hombres, de cosas eternas y de otras transitorias.

El diablo está continuamente tentándote a buscar cosas sublimes, de perseguir honores.

No empieces a vagar tras los varios deseos del mundo, cuando te tienta el diablo. El escuchar las cosas perniciosas es perjudicial para el alma; el contemplar la hermosura es tentación⁶¹.

La piedad de Tomás Kempis era austera. Su mente se dirigía totalmente a los asuntos del alma. No hay ninguna señal de que gozara alguna vez de las manifestaciones terrestres del amor divino ni de que elogiara, como San Francisco, las criaturas de Dios en la tierra. Únicamente hay exhortaciones de no sucumbir a «la afición por las cosas pasajeras» —aquellas «cosas» que constituyen la vida del pintor.

Dividido entre los dictados de su arte y los de la vida monástica, siempre temeroso de faltar o en su trabajo o en sus obligaciones religiosas, incapaz de renunciar al «consuelo y diversión» del mundo y el atractivo que éste tenía para los sentidos, viviendo dentro de una comunidad de hermanos austeros cuya animosidad no podría por menos que notar, Van der Goes se encaminó directamente a una crisis. Esta fue inevitable porque siguió siendo cautivo tanto de sus convicciones religiosas como de su arte. Pensamos que cayó víctima del azote de la *pusillanimitas* o «escrupulosidad»⁶², esa enfermedad religiosa frecuente a finales de la Edad Media y de nuevo en el catolicismo postridentino, cuya esencia es una duda morbosa de la suficiencia de la devoción. Los que son apresados por esta enfermedad están sobrecogidos por el peso de sus pecados y atormentados por el miedo del castigo y la retribución; y en hombres de inclinación melancólica, la escrupulosidad puede conducir a una crisis total. Todos los síntomas de la enfermedad de Van der Goes señalan en esta dirección: su convicción de estar perdido y condenado a la maldición eterna, así como sus tendencias suicidas.

Al contrario de la opinión general⁶³, sugerimos que Van der Goes pintó por lo menos una obra después de recuperarse, la conmovedora *Dormición de la Virgen* (fig. 23). En este cuadro el pintor se sometió de lleno al espíritu de renuncia de Tomás de Kempis. No queda rastro de preocupaciones mundanas; ni siquiera la luz suaviza el extremado rigor de esta escena. La seca descripción de Ofhuys del arrepentimiento del pintor y de su humildad después de su dolencia prueba que Van der Goes buscó el camino de la redención, por lo visto el único que le quedaba, para recobrar la paz espiritual. Pero su tormento interior, su pesar y su angustia nos hablan desde el rostro afligido y profundamente arrugado y desde las manos flacas de los Apóstoles que velan a la Virgen moribunda, de la postración absoluta.

⁶¹ Kettlewell, 1882, II, 120 y ss.

⁶² Heiler, 1923, 261 y ss.

⁶³ La *Dormición de la Virgen* suele fecharse antes de la enfermedad de van der Goes; véase Panofsky (1953, 337).

4. *Los melancólicos del siglo XVII*

Aníbal Carracci

No fue ni la locura temporal lo que elevó a Van der Goes al rango del genio, ni su inestabilidad mental lo que produjo la intensidad del sentimiento en sus pinturas. Van der Goes vivió en una época muy revuelta y fervientemente religiosa. Su obra refleja el clima religioso contemporáneo tanto como su propia experiencia —una afirmación demasiado obvia para mencionarse si no fuera por el hecho de que su enfermedad ha sido utilizada repetidas veces como prueba de la relación entre el genio y la locura—. Los que sostienen esta opinión basándose en la tensión y emoción de sus lienzos hacen caso omiso del hecho de que un pintor tan profundamente perturbado como Aníbal Carracci (1560-1609) creara obras de una elegancia clásica a pesar de su enfermedad.

El 15 de julio de 1609 Monseñor Agucchi, un erudito amigo de muchos artistas, escribió desde Roma al canónigo Dulcini de Bolonia:

No sé cómo empezar a escribiros. Ahora son casi las dos de la madrugada y acabo de regresar de ver al señor Aníbal Carracci —que en gloria esté— pasar a otra vida. Marchó recientemente, casi como si estuviera cansado de la vida, a buscar la muerte a Nápoles y, no habiéndola encontrado allí, volvió para hacerle frente en Roma, en esta estación espantosa que es la más peligrosa para cambiar de aires.

No me enteré ni de su regreso ni de su enfermedad hasta esta mañana.

No sé cuál es la opinión de la gente ahí, pero entre los mejores pintores de Roma era tenido por el primer artista viviente en este momento. Y aunque estos últimos cinco años apenas ha podido trabajar, no obstante conservó sus conocimientos y su juicio y comenzaba de nuevo a pintar algunas cositas dignas de él, como se podía ver en una hermosísima Madona, pintada en secreto poco antes de irse a Nápoles⁶⁴.

El cese del trabajo de Carracci y el acontecimiento que se creía lo había motivado no eran secretos en Roma. Baglione, que le conocía bien, lo trató extensamente en su biografía del pintor.

Aníbal Carracci, después de acabar una hermosa obra para la Galería Farnese, se descorazonó y cayó en una profunda melancolía que por poco le llevó al otro mundo. Había esperado cumplido agradecimiento por sus trabajos de la magnanimidad del Príncipe Farnesio, pero fueron traicionadas sus esperanzas. Esto se debió a un cierto don Giovanni, un español, cortesano y favorito del Cardenal que, para probar cuán cuidadosamente manejaba los intereses del Príncipe, mandó presentar a Aníbal una fuente con sólo quinientos escudos de oro como recompensa de diez años de trabajo continuo que había hecho con trato cuidado y exquisita habilidad. Por eso, Carracci cayó en tal humor que no quería pintar ya más. Para eludir las exigencias del Cardenal, que quería acabar ciertas habitaciones del palacio, decidió probar fortuna y para evitar nuevos disgustos marchó a Nápoles. Allí, tras una estancia de varios días, se encontró peor y decidió volver a Roma. Habiendo llegado a esta ciudad, cayó enfermo; su condición se vio agravada por sus problemas y le sobrevino una fiebre maligna⁶⁵.

⁶⁴ Bottari, II, 486 y ss.

⁶⁵ Baglione, 102.

Sabemos a través de una carta escrita por el mismo cardenal Farnesio que Carracci cayó enfermo en los primeros meses de 1605⁶⁶, y otras cartas de 1606 y 1607 confirman que la indisposición persistía. El contemporáneo de Carracci, el médico Giulio Mancini, describió sus síntomas en términos bastante precisos: «Se puso enfermo por una obnubilación de la mente y la memoria de modo que se quedaba sin habla y sin memoria y corría peligro de muerte instantánea. Sin embargo, con cuidado, al final podía hacer algún trabajo»⁶⁷. Mancini deja en blanco la causa de la enfermedad, aunque también menciona el disgusto que tuvo Carracci por la recompensa que le ofreció el cardenal Eduardo Farnesio. La historia pasó de boca en boca en los estudios romanos y aún se contaba, algo embellecida, en 1665 durante la estancia de Bernini en París⁶⁸. De modo semejante, tanto Bellori como Sandrart añaden detalles al relato de Baglione —es imposible saber ahora si son habladurías de estudio o de su propia cosecha. Bellori dice que la alta fiebre que Carracci contrajo en el viaje de Nápoles a Roma «no aceleró tanto su muerte como la enfermedad amorosa que no mencionó a los médicos que, inadvertidos, le sangraron de una vena»⁶⁹.

Sandrart llegó aún más lejos. Lo que Agucchi y Mancini no mencionaron tan siquiera, a lo que Baglione aludía como «indisposiciones» de Carracci y Bellori como su «enfermedad amorosa», lo llamó Sandrart su «debilidad» y afirmó que Carracci llevó una «vida perversa desprovista de virtudes, aunque antes de su fin se redimió del abismo de la iniquidad»⁷⁰. Estas palabras duras son reveladoras de la actitud moralista del académico nórdico en lugar de hacer justicia al gran pintor boloñés. Nadie más cita otra inmoralidad o disipación en la conducta de Carracci. Así se le recordaba en su ciudad natal: «Ni limpio ni bien vestido, con su cuello torcido, su sombrero puesto de prisa y de cualquier manera y su barba desgredada, Aníbal Carracci parecía un filósofo clásico, abstraído y solo»⁷¹ (fig. 25).

Nacido en Bolonia en 1560, Carracci sólo tenía cuarenta y nueve años cuando murió. Apenas había cumplido los veinte años, se juntó con su hermano Agustín y su primo mayor Ludovico para fundar un estudio común que pronto se convirtió en una escuela famosa y en centro de jóvenes pintores progresistas. En 1595 el cardenal y príncipe Eduardo Farnesio le llamó a Roma para decorar parte del palacio Farnese y allí creó uno de los ciclos de frescos más importantes y más admirados de Europa. Siguiendo la usanza del tiempo, el Cardenal les dio a él y a sus ayudantes una asignación mientras trabajaban en el palacio y, de nuevo según la costumbre, hizo un regalo a Aníbal al final. Aun cuando la suma que se le ofreció defraudó las esperanzas del artista, su supuesta desesperación por la tacañería de su cliente, no sin precedente en tales casos, parece totalmente desproporcionada. La fama de Carracci estaba sólidamente establecida en esa época; muchos encargos interesantes podrían haber sido suyos sólo con pedirlos. Empero, durante cinco años no realizó apenas trabajo alguno —señal, seguramente, de una grave crisis.

No podemos ofrecer un análisis clínico del caso de Carracci, pero las noticias parecen indicar que padeció un repentino empeoramiento de su melancolía latente. En los breves intervalos de mejoría y, más tarde, tras su recuperación parcial, pudo coger los pinceles. Las pocas obras de este periodo no muestran ninguna señal de dolor o desasosiego. Al contrario, son más severas y más clásicas en su forma que

⁶⁶ Tietze, 1906-1907, 147, núm. 1.

⁶⁷ Mancini, 1956, I, 218.

⁶⁸ Chantelou (1885), bajo el epígrafe del 22 de julio de 1665.

⁶⁹ Bellori, I, 86.

⁷⁰ Sandrart, 275.

⁷¹ Malvasia, I, 327.

sus pinturas anteriores. Mancini mantiene que «sin duda alguna antes de su enfermedad sus pinturas eran mejores»⁷². Esto es cierto en cuanto que parte de su obra tardía fue ejecutada por ayudantes inexpertos⁷³. Pero aunque sus propias pinturas carecen del brillo, de la desenvoltura y del vigor de su producción anterior, no descubren una merma en sus facultades creativas. De hecho, su intensidad y grandeza introdujeron un estilo que dio la pauta para los artistas de tendencia clasicista.

Mastelletta

Un número sorprendentemente elevado de artistas del círculo de los Carracci demostró tener una «mente inestable» —en palabras de Cardanus⁷⁴. Se cita a Guido Reni, Albani y Domenichino en otros capítulos, pero debería de incluirse aquí un artista menos conocido pero muy dotado. Giovan Andrea Donducci, llamado el Mastelletta (1575-1655), fue un pintor muy apreciado hasta que llegó a estar demasiado desequilibrado para trabajar de modo continuado. Nacido en Bolonia, entró en la «Academia» de los Carracci en su primera juventud y pronto fue considerado un prodigio. Pero le disgustaba la disciplina escolar y los interminables estudios de desnudos le aburrían. Hacia 1610 marchó a Roma durante una breve temporada. A su regreso a Bolonia se instaló en una pequeña casa de campo de la que era propietario y en donde podía proseguir su vida de acuerdo con sus apetenencias. Malvasia, el biógrafo de Mastelletta, nos dejó un buen retrato literario del carácter del artista antes de su crisis.

Era tan enemigo de la compañía y del elogio que cuando los clientes venían a verle pintar se escondía detrás de los lienzos, y si se le rogaba que saliera y explicara su obra, ocultaba su cabeza en el pecho y mascullaba unas pocas palabras. Si se daban por satisfechos y le alababan, contestaba ásperamente que era ignorante, y que no sabía hacer las cosas, y que cuando algo salía bien había sido por ventura y por suerte. Únicamente la gente humilde y vulgar encontraba mejor acogida⁷⁵.

Malvasia sigue contando con gran detalle la historia de las últimas décadas de la vida del pintor. El desastroso curso de sus lances estuvo de nuevo, parece ser, relacionado con un envenenamiento real o imaginario. A grandes rasgos la historia de Mastelletta es la siguiente: uno de los pocos hombres a los que Mastelletta apreciaba era un tal Donino, un tintorero, que una vez le persuadió para que invitara gente a cenar. La comida acabaría «en una de aquellas juergas rústicas que le gustaban a Mastelletta y cuyas travesuras sabía reproducir tan bien en sus lienzos». Mastelletta dispuso una opípara comida, durante la cual apareció Donino con un plato de golosinas que, según dijo, había proporcionado un cierto Prior, un antiguo cliente del pintor. Después de repartir los dulces, el alborozo «fue repentinamente interrumpido por gritos de agonía y lamento. Tres de los invitados resultaron envenenados, y dos de ellos murieron antes de la madrugada». Mastelletta huyó y encontró asilo en una iglesia, pero otros, incluido el inocente y cándido Donino, fueron arrestados. Durante el juicio subsiguiente, Donino fue sometido a fuertes torturas, puesto que había sólidas pruebas en contra suya. Pero los verdaderos

⁷² Mancini, I, 219.

⁷³ Para una sólida interpretación de la obra tardía de Aníbal Carracci, véase Posner (1960, 1 y siguientes).

⁷⁴ Véase el capítulo XII, pág. 268.

⁷⁵ Malvasia, II, 96 y ss.

culpables, que «demostraron su delito al darse a la fuga», fueron ciertos parientes del pintor. La idea del envenenamiento se les había metido en la cabeza cuando, al acudir a elogiar al pintor, fueron acusados por él de haber planeado atentados contra su vida con la esperanza de heredarle si muriera intestado. Malvasia prog-

sigue:

Lo que fue de Mastelletta después de haber escapado de este suceso es fácilmente imaginable. Enemigo de sus amigos, receloso de todos, odioso incluso a sí mismo, extraño, inaccesible, peor, en efecto que una bestia. No confiaba en ninguno para prepararle la comida, y por tanto compraba su comida día a día, y comía ahora en ésta, ahora en aquella taberna. Dudoso de que la lavandera envenenara su ropa, usaba la misma camisa durante meses seguidos. Cuando estaba gastada, se ponía una recién comprada en la tienda, y estiraba la raída y zarrapastrosa sobre un bastidor y la encolaba. Éstas eran las menos de sus sospechas. No tardó en retirarse a una casa pequeña en un paraje despoblado, de modo que ninguno supiera o viera dónde vivía. Allí permanecía escondido durante semanas seguidas sin dejarse ver —de modo que perdió los encargos que antes habían sido numerosos por causa de sus precios razonables y trabajo expedito. No hacía sino pequeños cobres y lienzos que llevaba debajo del brazo, lleno de miedo, a algún barbero u otra tienda desacreditada para venderlos a un precio bajo, lo que movía a todos aquellos que le conocían a una profunda compasión.

Reducido a un estado tan infeliz que ya no sabía de qué vivir, acudió a los Padres de San Francisco, para los cuales había pintado oficial y extraoficialmente, pidiendo que le admitiesen en calidad de hermano laico. Siempre pintaba para ellos gustosamente, vistiendo un mono y envolviéndose en una capa hechos de su lana, y compartía su comida. Pero siempre quiso comer solo, y nunca se dejaba ver en el refectorio, ni siquiera en ocasión de las mayores solemnidades, aunque el Padre Guardián le rogaba cariñosamente que acudiera. Sin embargo, renunció a la llave de su habitación y abandonó el lugar. Pocos días después imploró a los Reverendos Canónigos de S. Salvatore que le dispensasen el mismo favor, lo que aquellos nobles monjes le concedieron afablemente. No sólo le permitían tomar su misma comida por separado, asignándole dos buenas habitaciones del convento, sino que también le consintieron el libre uso de una pequeña casa de campo en S. Polo di Ravone, que era tanto más deleitoso y aceptable para él por estar completamente derrumbada y deteriorada, un nido de ratones, ranas y otros animales repugnantes. Pero nunca se ponía el vestido acostumbrado de la Orden y se dejaba ver poco, excepto en la cocina a la hora de comer. Asombraba y hacía reír al cocinero y a los pinches de cocina porque ponía la sopa, la carne, la entrada, así como el queso y la fruta, todo en un plato. Cuando le pedían explicaciones, contestaba que era un error hacer distinciones, puesto que todas estas viandas se mezclarían de todas formas dentro del cuerpo. Jamás permitía que se barriera su habitación, ni que se mudaran sus sábanas. Semanas y meses pasaron sin que se viera al pobre anciano por el convento, y se creía que estaba en S. Polo en su ermita cuando de repente se supo que había muerto, habiendo sido recogido, decían, por unos parientes suyos que no heredaron sino los harapos que le cubrían.

Así, por fin, terminó la vida miserable de este buen hombre que había sido de buenas costumbres y, lo que es más digno de alabanza, virgen; nunca había tenido ningún trato familiar con las mujeres⁷⁶.

Es evidente que Mastelletta estuvo seriamente perturbado durante muchos años de su vida. Con su creciente aislamiento del mundo, abandonó la escala monumental y el grandioso estilo de su obra temprana, pero encontró el perfecto medio de expresión —infinitamente más personal— en sus paisajes de formato de gabinete. De nuevo, estos cuadros no muestran señal alguna de una mente enferma (fig. 26).

⁷⁶ *Ibid.*

Debemos, no obstante, admitir que por falta de una monografía satisfactoria sobre ese artista es actualmente imposible fecharlos con un cierto grado de certeza. Parece probable que muchos pequeños paisajes pintados con una pincelada nerviosa y poblados de figuras fantasmales daten de antes de la crisis definitiva. Estas pinturas comparten su cualidad imaginativa y romántica con la obra de otros artistas contemporáneos; el primero de ellos, el alemán Adán Elsheimer, cuya vida y formación exigen ahora nuestra atención.

Adam Elsheimer

Nacido en Francfort en 1578, Elsheimer abandonó Alemania a los veinte años y viajó sin prisa vía Munich y Venecia a Roma, adonde llegó en 1600, sin abandonar jamás la ciudad papal. Sus pequeños paisajes, íntimos y profundamente poéticos, constituyeron el mayor contraste posible con la «*Gran Maniera*» romana, pero inmediatamente encontraron muchos admiradores entre los *cognoscenti* y muchos imitadores entre sus colegas. Converso al catolicismo, fue bien recibido por algunos eruditos conversos, alemanes y holandeses, y logró la amistad de pintores como Rubens y Paul Brill. Joven, próspero y querido, parecía tener delante una brillante carrera. Con todo distaba de ser feliz. Sandrart le describe como un hombre que

...se preocupaba mucho por su obra. Tumbado o sentado durante días seguidos delante de unos árboles hermosos, se los aprendía tan bien que podía pintarlos en casa sin un dibujo, y su memoria y su mente estaban tan disciplinadas que podían reproducirlos muy fielmente.

Al final, este método fatigoso le cansó y aumentó su natural propensión a la melancolía. Era mal administrador de sus asuntos domésticos y, como estaba casado con una mujer romana con la cual tuvo ocho hijos, estaba con frecuencia necesitado a pesar de que recibía buenos honorarios por su obra⁷⁷.

Su esposa, romana, era con toda probabilidad de ascendencia escocesa. Había enviudado hacía dos meses escasos cuando Elsheimer se casó con ella y encontró otros dos maridos en rápida sucesión después de la muerte del pintor. Es muy verosímil que ella fuera una compañera poco satisfactoria para un joven pintor susceptible en sumo grado, y bien pudo haber contribuido a «su natural propensión a la melancolía» que nubló los últimos años de su corta vida. Baglione y el médico Giulio Mancini, los dos contemporáneos del pintor y residentes ambos en Roma, hablaron de su depresión y el creciente abandono de su obra. El escritor español Martínez, que todavía tendría información de primera mano de los contemporáneos de Elsheimer, dice: «Era solitario e introspectivo, hasta tal punto que andaba abstraído por las calles, sin hablar nunca con nadie si no se dirigían primero a él»⁷⁸.

El mismo Sandrart tenía sus notas biográficas de muy buena mano. Entrevistó al anciano maestro de Elsheimer en Francfort, así como a otro pintor que le recordaba claramente. Fue todavía más lejos. Mientras estaba en Utrecht en 1625 visitó a Hendrick Goudt, el hombre que supuestamente fue la causa de la prisión de Elsheimer —aquel ultraje del cual nunca se recuperó. Goudt, un adinerado holandés de buena familia, había aprendido las técnicas del aguafuerte y del grabado. En 1605 marchó a Roma, donde al principio parece convivió con Elsheimer recibiendo un trato de discípulo y amigo. Luego llegó a un arreglo o consorcio con el

⁷⁷ Sandrart, 162.

⁷⁸ Weizäcker, 1936, nota 174.

artista, que aceptó ciertas cantidades de dinero en pago parcial de obras futuras —un proyecto que resultó de lo más desafortunado. El pintor se sumergió en una melancolía todavía más profunda; trabajaba cada vez menos y se refugió casi completamente en sí mismo. Goudt, que vio mermar las posibilidades de conseguir un rédito a cambio de sus adelantos, le mandó encarcelar a causa de sus deudas. Allí, citando a Sandrart, Elsheimer «no hizo nada para mejorar su situación con el trabajo —como podía y debería de haber hecho, sino que estaba tan abatido que cayó enfermo, y aunque fue puesto en libertad, abandonó este mundo poco después».

Hendrick Goudt —el Signor Enrico como le llamaban en Roma— volvió a Holanda poco después de la muerte de su socio. Era un hombre extraño, vanidoso, codicioso de títulos y honores, converso al catolicismo, como decían algunos, con el fin de acceder a un cargo papal. Cuando Sandrart le visitó en Utrecht, hacía años que venía padeciendo «una indisposición cerebral». De hecho se había vuelto chocho en 1627 y sólo mostraba un vivo interés cuando podía hablar de su amigo Elsheimer y de sus años romanos. Murió demente en 1648.

Rubens habló de Elsheimer, su estricto contemporáneo, en dos cartas dirigidas al Doctor Faber, su médico romano. En 1609 pidió a Faber que saludara al «Signor Adam, Signor Enrico y otros amigos cuya conversación me hace añorar frecuentemente Roma». La segunda carta, escrita en enero de 1611, cuando Rubens recibió la noticia de la muerte de Elsheimer, es un documento conmovedor del afecto y de la fe en su talento que el joven alemán le había inspirado.

He recibido de vos dos cartas de muy diferente tenor y contenido. La primera era totalmente festiva y alegre; pero la segunda, del 18 de diciembre, fue portadora de la noticia más cruel —la de la muerte de nuestro querido Signor Adam— que me resultó muy amarga. Ciertamente, después de tal pérdida, nuestra profesión entera debería de vestirse de luto. No se le podrá reemplazar fácilmente; en mi opinión no tenía igual en las pequeñas figuras, en los paisajes y en otros muchos temas. Ha muerto en la flor de sus estudios, y *adhuc sua messis in herbat erat*. Se podría haber esperado de él *resnunquam visae nunquam videndae; in summa ostenderunt terris hunc tantum fata*.

Por mi parte, jamás he sentido mi corazón más profundamente traspasado de dolor que con esta noticia, y nunca miraré con buenos ojos a los que le han conducido a tan desgraciado fin. Ruego a Dios que perdone al Signor Adam su pecado de acidia, por medio del cual ha privado al mundo de las cosas más hermosas, se ha ocasionado muchos sufrimientos a sí mismo, y finalmente, creo, se ha reducido a la desesperación, cuando con sus propias manos podía haber acumulado una gran fortuna y haberse hecho respetar por todo el mundo⁷⁹.

En las más recientes biografías de Elsheimer algunos estudiosos han expresado sorpresa por el uso que hizo Rubens de las duras palabras «pecado de acidia» (*accidia*) para describir lo que ellos no consideran haber sido otra cosa que la incapacidad de ganar dinero. Pero Rubens era un hombre muy generoso y considerado, abierto, bien educado y un experto en escribir cartas. Es indudable que nunca habría utilizado un lenguaje tan fuerte a menos que hablara en propiedad y con fundamento. Elsheimer era hijo de un sastre provinciano. El joven pintor había abandonado el ambiente totalmente respetable de un pequeño artesano por el atractivo y la miseria de una colonia de artistas extranjeros en Roma. Cambió de religión, casó con una mujer dudosa, pasó a depender sin duda económicamente y tal vez psicológicamente de un chiflado —medio artista, medio hombre de mundo—, vivió la pavorosa experiencia de una cárcel romana y sufrió una crisis mental.

⁷⁹ Magurn, 1955, 53 y ss.

Rubens acusó a personas anónimas de haber ocasionado este lastimoso fin, y el Doctor Faber sabía en quiénes pensaba.

Fueran las que fueran las fuerzas que en último grado destruyeron a este gran artista, Rubens sabía que Elsheimer, indeciso y aturdido, era totalmente incapaz de hacer cara a sus problemas. Pero ni Rubens ni cualquier otro biógrafo se dio cuenta de que Elsheimer probablemente había estado enfermo durante mucho tiempo, que era un melancólico verdaderamente «patológico»⁸⁰. Con todo, hasta el final pudo pintar sus visiones de un mundo más apacible, lleno de una luz misteriosa y de un encanto romántico, con una fuerza y convicción rara vez igualadas (fig. 27).

Francesco Duquesnoy

Una cosa era que los artistas del Norte estudiasen una temporada en Italia y luego volvieran a casa, como hicieron Durero y tantos otros, enriquecidos por sus experiencias y sus impresiones. Otra cosa muy diferente era que se estableciesen en el Sur. Las dificultades de echar raíces en un ambiente ajeno son siempre grandes. En el caso de Francesco Duquesnoy, un escultor flamenco (1595-1643), que marchó desde Bruselas a Roma en 1618 sin un céntimo y dependiendo totalmente de la benevolencia de desconocidos, hay que tener en cuenta unas circunstancias particularmente agravantes: su misma personalidad, poco complaciente, y la presencia de la figura abrumadora del joven Bernini disminuyeron considerablemente sus posibilidades de conseguir importantes encargos escultóricos. Aunque las pequeñas obras de Duquesnoy en bronce, marfil y barro encontraron un público entusiasta y a pesar de que, en la década de 1620, se hizo amigo del círculo clasicista de Sacchi y Poussin (cuya casa compartía), tuvo que ganarse la vida principalmente mediante la restauración de estatuas antiguas. Pero después de casi diez años en Roma su talento excepcional fue reconocido. En 1627 Bernini le permitió compartir la decoración escultórica del *Baldacchino* de San Pedro; y en 1629 le dieron uno de los dos encargos más importantes de su carrera: la monumental estatua de *San Andrés* para San Pedro y la figura de tamaño natural de *Santa Susana* para la iglesia de S. Maria di Loreto de Roma. La elegante *Santa Susana* (fig. 29), con la sencillez clásica de la postura y su serenidad de expresión, fue acogida con el mayor entusiasmo. Ninguno de los que admiren el encanto y la elegancia de esta estatua podría sospechar que fuera obra de un hombre profundamente deprimido, «tan titubeante y cauteloso en cada detalle que gastó su vida en la indecisión. Tampoco tomó determinación alguna sin una larga y tediosa consideración que alcanzaba a menudencias de ninguna importancia. Esta incapacidad suya fue la causa de que obtuviera pocos trabajos y dinero, porque su lentitud exasperaba a aquéllos que querían obras suyas»⁸¹.

Incluso su amigo y gran admirador Bellori tuvo que admitir que

...Francesco era lento y laborioso en sus invenciones, no estaba satisfecho si no copiaba una y otra vez de la Antigüedad o de la naturaleza: hasta tal punto que hacía varios estudios no sólo para los miembros principales como una mano o un pie, sino también para un dedo o un pliegue. Y eso tampoco le parecía bastante⁸².

⁸⁰ Pero el empleo de la palabra *acedía* por parte de Rubens tal vez signifique que consideraba melancólico a su amigo; para *acacia* véase *supra* (pág. 104) y también Saxl (1957, 296).

⁸¹ Passeri, 112.

⁸² Bellori, II, 14.

Passeri, que era aún niño cuando murió Duquesnoy, admiró al artista por su «gusto exquisito y profundo entendimiento». En cuanto a la personalidad de Duquesnoy, refería lo que otros le habían contado, a saber, que el escultor

...no quería que le trataran con familiaridad, evitando en lo que fuera posible las ataduras de la amistad. Esto le hizo poco querido y poco agradable, y sintió el resultado perjudicial de esta actitud en tiempos de necesidad, encontrándose falto de seguidores y partidarios⁸³.

Además, Duquesnoy fue atormentado por sospechas mórbidas de que querían espiar sus obras. Era perseguido por temores «acerca de su pobreza y oprimido por un gran cansancio», de modo que, en palabras de Bellori,

el infeliz estado de ánimo de este hombre excelente era digno de mucha compasión. El elogio de su obra (*virtù*) le animaba poco, sintiéndose enfermo, postrado en cama por la gota y perturbaciones melancólicas, tan débil que con el menor esfuerzo se le iba la cabeza y se desmayaba⁸⁴.

Una invitación de Luis XIV para establecerse en París como escultor de Corte le proporcionó un gran consuelo. Ahora

...este gran hombre, que hasta entonces venía siendo afligido y atormentado por varias dolencias, por fin respiraba libre, animándose con la idea de que su suerte mejoraría con el cambio de aire, y que su salud se restablecería totalmente.

Mientras tanto, continuaban sus indisposiciones —bien a causa de su duro trabajo o por el pensamiento pernicioso que le preocupaba—; su salud estaba muy debilitada como si padeciera un continuo mareo. Esta queja suya progresó de tal modo que empezó a estar fuera de sí y a dar señales de una verdadera locura, no de tipo violento y furioso, sino solamente delirios⁸⁵.

En 1643, camino de embarcar para Francia, Duquesnoy murió en Livorno. Rumores y especulaciones acerca de la enfermedad y muerte del escultor agitaron los estudios romanos. Cuando el viajero inglés John Evelyn se detuvo en la Ciudad Eterna un año más tarde, anotó en su diario: «Como escultores y arquitectos, encontramos que Bernini y Algardi son tenidos en la mayor estima, y como escultor a Fiamingo, el que hizo el *Andrea* de San Pedro y que se dice murió loco porque aquél fue colocado con mala luz»⁸⁶.

¿La condición precaria de Duquesnoy empeoró hacia el final hasta tal punto que se volvió loco? Cualquiera que sea la verdad, había sido un caso fronterizo durante muchos años. Así se revela a sus contemporáneos mediante su conducta y sus demoras. Sin sus testimonios la posterioridad hubiera encontrado muchas dificultades para formular la imagen de un hombre que logró, mejor que cualquier otro escultor anterior o posterior, representar la sencillez feliz y natural de los niños.

Carlo Dolci

El estado de ánimo de Carlo Dolci recuerda en cierta manera el de Duquesnoy. Se ha conservado una descripción gráfica y detallada de la creciente depresión de

⁸³ Passeri, 114 y ss.

⁸⁴ Bellori, II, 11.

⁸⁵ Passeri, 114.

⁸⁶ Evelyn, edición de Beer (1955, V, 38).

Dolci en la biografía escrita por Baldinucci, su amigo de toda la vida. Nacido en Florencia en 1616, Dolci comenzó su formación a los nueve años. En 1648 se hizo miembro de la *Accademia del Disegno* florentina y unos pocos años más tarde se casó, a la edad relativamente mayor de treinta y ocho años. Sus pinturas, a menudo melosas y sensibleras, muy aplaudidas por la sociedad cortesana, tal vez no fuesen tan general y ardientemente admiradas como Baldinucci, el ferviente partidario de los pintores toscanos, nos quiere hacer creer. Por otra parte, el informe de Baldinucci ayuda a explicar la cualidad zalamera de muchas obras de Dolci (fig. 28):

Desde su niñez Dolci había adquirido la costumbre de frecuentar la Orden benedictina y, creciendo cada día su devoción, hizo el firme voto de no pintar en toda su vida sino cuadros o historias sagradas, y de representarlos de tal manera que moviesen a la piedad cristiana a cualquiera que los contemplara. Sin embargo, obedeciendo a su confesor, a veces accedía a pintar temas morales o indiferentes, es decir, representaba la figura de alguna Virtud o Arte, pero tan modestamente ataviadas que era una cosa singular de ver. Siempre acostumbraba a dar cuenta de sus intenciones en el revés de toda obra que se pusiera a hacer, anotando todos sus pensamientos, el día que la comenzó y el nombre del Santo cuya fiesta se celebraba aquel día. Durante la Semana de Pascua nunca quiso pintar sino temas relacionados con la Pasión de Nuestro Señor.

En circunstancias oportunas, le aconsejaron casarse en el año de 1654. Se dispuso su boda, y era encantador contemplar a nuestro pintor representando el papel de novio —es decir, verle de una gravedad remilgada, su persona gallardamente engalanada, jubiloso y festivo— pero al mismo tiempo totalmente llevado de emociones y palabras de sentimiento y devoción. Cuando llegó la mañana en la que tenía que dar la alianza a la novia, no faltaba nadie más que el novio. Buscaron a Carlino por todas partes, hasta que finalmente se le encontró rezando en la capilla de la Crucifixión de S. S. Annunziata⁸⁷.

En la Pascua Florida de 1672, muy en contra de su voluntad, Dolci fue enviado a Innsbruck por Ana de Médicis. Había de ir en calidad de pintor de Corte en ocasión de las nupcias de su hija y el emperador Leopoldo. Cuando volvió a Florencia en septiembre

...el pobre Carlo empezó a sufrir incontables desgracias. Éstas fueron ocasionadas por un pernicioso humor melancólico que, debido a su naturaleza pusilánime, reservada y tímida, le había rendido tan completamente que ya no era posible intercambiar una palabra con él, ni mucho menos sostener una conversación. Únicamente se expresaba por medio de suspiros, el efecto visible de una mortal angustia del corazón. Sus amigos más íntimos se esforzaban en alejarle de aquellos pensamientos que le hacían creer que había perdido ya toda su habilidad y que no valía para nada. Estaba tanto más apesadumbrado sintiéndose agobiado por la manutención de siete hijas, y no añadía poco peso a las preocupaciones de su atormentada mente el aspecto de su esposa la cual, estando obligada a cuidarle día y noche, veía su salud arruinada por la fatiga⁸⁸.

Baldinucci intentó todo lo que estaba a su alcance para ayudar a su amigo. Se ofreció para llevarle al campo, pero todos sus esfuerzos resultaron vanos. Un aficionado, discípulo de Dolci, Domenico Baldinotti, tuvo más éxito. Ideó un plan en compañía del confesor del pintor. Un día los dos fueron juntos a casa de Dolci:

Baldinotti cogió una paleta, dispuso los colores sobre ella, preparó la espátula y los pinceles, y entonces disparó una gran arma de fuego —es decir, el cura, toman-

⁸⁷ Baldinucci, V, 341 y ss., 349 y ss.

⁸⁸ *Idem*, V, 354.

do su posición, ordenó a Dolci que obedeciera y acabara el velo de una de las dos imágenes de la siempre gloriosa Virgen María que ya estaba muy avanzada. El pintor obedeció, y la obra salió tan bien que sus fuertes temores de haber perdido toda habilidad artística se disiparon de inmediato y se desvanecieron aquellos oscuros fantasmas⁸⁹.

Gracias a este afortunado ardid Dolci se recuperó lo suficiente como para pintar muchas cosas, aunque su método de trabajar seguía siendo extremadamente laborioso. Baldinucci continúa diciendo:

Tal vez parezca extraño saber que acabó tantas obras, siendo tan lento o, para ser más exacto, tardando tanto con cada cosa, porque a veces estaba semanas con un solo pie.

Durante el año de 1682 Luca Giordano, el famoso pintor, llegó a Florencia desde Nápoles, de donde le habían llamado.

Giordano quiso visitar el estudio de los pintores más renombrados y entre aquéllos, el de nuestro Carlo. Éste le recibió con demostraciones del más sincero afecto, enseñándole todas sus obras. Giordano le alabó en sumo grado. Entonces, con aquella manera suya, libre y festiva, con su gracioso hablar napolitano, empezó a hablar así: «Todo me agrada, Carlo; pero si seguís así, quiero decir, si tardáis tanto en acabar vuestras obras, creo que está muy lejos el día en que reunáis los ciento cincuenta mil escudos que mi pincel me ha propocionado, y creo que seguramente moriréis de hambre.» Estas palabras, dichas en tono de chanza, fueron otros tantos puñales que hirieron el corazón del pobre Carlo, y a partir de entonces se vio acometido por multitud de pensamientos desesperados y empezó a mostrar señales de lo que ocurriría después. Ya había acabado el hermosísimo cuadro (que sería el último) de la Adoración de los Magos, y lo mandó llevar al Palacio de la Gran Duquesa Vittoria a quien le gustó mucho. La propia *Serenissima* envió por él, y a su llegada Su Majestad mandó traer el hermoso cuadro y, habiéndolo elogiado mucho en su presencia, mandó devolverlo a su sitio. Entonces, por orden de la misma *Serenissima*, se trajo otro cuadro que acababa de pintar Giordano, y Su Majestad dijo: «¿Qué os parece este cuadro?, Carlo. ¿Podríais creer, en efecto, que se ha hecho, como verdaderamente ha sido, en el espacio de muy pocos días?» A causa de este incidente, Carlino, cuya mente ya estaba oprimida por turbios pensamientos, empezó a cambiar extrañamente, y con una opinión equivocada de sí mismo, característica de los melancólicos extremados, fomentó la idea fija de que no había en todo el mundo un maestro tan sin mérito como él.

Volvió a casa totalmente cambiado, en un estado de ánimo confusísimo, para mayor pesar y pismo de su familia. A partir de aquel momento sus pensamientos se desviaron del arte hacia extrañas vacilaciones de oscuras fantasías⁹⁰.

Dolci no se recuperó y murió en 1686.

5. ¿Estaba loco Franz Xaver Messerschmidt?

El último artista que pensamos examinar en el presente contexto es el escultor alemán Franz Xaver Messerschmidt (1736-83). Le hemos dedicado un espacio mayor del que tal vez justifique su importancia, pero Messerschmidt se ha convertido en un caso ejemplar —uno se inclina a decir en el caso ejemplar por excelencia— de los problemas relacionados con los artistas y la locura desde que el

⁸⁹ *Ídem*, V, 355.

⁹⁰ *Ídem*, V, 358 y ss.

Doctor Ernst Kris, en un estudio detallado y brillante de hace treinta años⁹¹, estudió la obra de Messerschmidt en relación con la documentación literaria disponible. El trabajo de Kris tiene la nota adicional de estar escrito por un estudioso que no fue sólo un historiador del arte con una buena formación sino también un psicoanalista que ejercía su profesión. Aunque nos atañen más las opiniones de sus contemporáneos que la investigación psicoanalítica para la cual, además, carecemos de las calificaciones necesarias, el estudio de Kris tiene un interés tan fuera de lo común que no podemos resistir la tentación de examinar sus conclusiones desde un punto de vista histórico, que no médico. Podemos añadir que al hacerlo anticipamos algunas preguntas a las que volveremos en el último capítulo.

Hijo de una familia de artesanos grande pero pobre del sur de Alemania, Messerschmidt hizo su aprendizaje en Munich y, probablemente, en Graz. A los dieciséis años fue a Viena donde estudió dos años en la Academia. Su talento manifiesto cayó en gracia y a partir de 1760, más o menos, recibió muchos encargos de la Corte Imperial y de la nobleza. En 1765 viajó a Roma y posteriormente es muy posible que fuera a París y Londres. Lleno de nuevas impresiones, que se reflejan en sus obras, volvió a Viena. En 1769 consiguió un puesto de profesor en la Academia. Apenas dos años más tarde cayó enfermo y su carrera académica se interrumpió. No le despidieron de hecho, pero cuando la cátedra de escultura quedó vacante en 1774 sus esperanzas de obtener el nombramiento se vieron frustradas porque, en palabras del Primer Ministro, el conde Kaunitz,

...este hombre, bien debido a su pobreza o a su disposición natural, desde hace tres años viene padeciendo algún desorden en su cabeza que, aunque ahora ha remitido, permitiéndole trabajar como antes, sin embargo se manifiesta de vez en cuando en una imaginación no del todo cuerda. Aunque lamento las circunstancias de este hombre, por otra parte hábil, y desearía que mejorasen, jamás podría aconsejar a Su Majestad que nombrara como maestro de jóvenes académicos a un hombre del que tal vez se mofasen en todo momento por haber tenido la mente perturbada alguna vez, que aún no está sana del todo, hacia el cual todos los demás profesores y directores son hostiles; que todavía tiene extrañas ideas en la cabeza y que, por tanto, no puede estar nunca completamente tranquilo⁹².

Profundamente ofendido, Messerschmidt se negó a aceptar la pensión que le ofreció Kaunitz y se marchó de Viena. Fue primeramente a Munich y, en 1777, a Bratislava, donde la presencia de un famoso escultor que había trabajado para la Corte Imperial de Viena causó un revuelo considerable.

Las esculturas de Messerschmidt, sobre todo sus retratos de tipo busto, siempre habían gozado de un gran prestigio, pero en la última década de su vida una empresa extraordinaria, una gran serie de bustos de carácter, encareció su fama. Aunque había elegido vivir la vida de un recluso, muchas visitas acudieron a ver al curioso escultor y sus extrañas creaciones. Su curiosidad no siempre era satisfecha. Una visita le encontró en su «pequeña habitación —malhumorado—», poco dispues-

⁹¹ Kris, 1932, 169 y ss. Un resumen de este detenido estudio que incorpora nuevos aspectos del problema apareció en *Psychoanalytic Explorations* (1953, 128 y ss.) como el capítulo 4 de la parte II, que lleva por título «The Art of The Insane». Para la mayoría de los datos acerca de la vida de Messerschmidt estamos en deuda con los estudios del Doctor Kris.

⁹² Para el texto alemán, véase Kris (1932, 174). Nosotros tradujimos el alemán *der alle übrigen Professores und Directores für seine Feinde hat*, por «hacia el cual todos los demás profesores y directores son hostiles», mientras que Kris (1953, 130) traduce: «él cree que todos los demás profesores y directores son enemigos suyos» y cuenta esta creencia «entre los primeros síntomas de su enfermedad» (página 149). Es importante la interpretación de este pasaje puesto que a Kris le sirve de base para probar la manía persecutoria de Messerschmidt. Si nuestra traducción es correcta, Messerschmidt no estaba equivocado al considerarse «víctima de la pandilla académica».

to a la conversación. «Había decidido no enseñar nada a nadie; quería trabajar para sí mismo y para nadie más». La visita pensó que «este hombre honrado mezclaba mucho orgullo con una cierta locura, el resultado de lo cual se podía ver en su aspecto macilento»⁹³.

Otra visita, con más suerte, escribió: «Haber estado en Pressburg (Bratislava) y no haber visto al famoso escultor deshonraría a un amante del arte» y, después de haber inspeccionado el lugar donde Messerschmidt «estudiaba sus cabezas egipcias», se asombró de descubrir que el escultor era «no sólo un artista sino también un vidente»⁹⁴.

Pero la visita más afortunada fue Friedrich Nicolai, que acudió a ver al artista en 1781. El escritor erudito y algo pedante ganó la confianza del escultor ignorante y enigmático, y la incongruente pareja debió de conversar durante horas. Nicolai publicó un detallado informe de la entrevista⁹⁵, que en líneas generales puede seguirse a través de sus propias palabras. Encontró a Messerschmidt

igualmente notable como artista y como hombre. Era una persona de una fortaleza de cuerpo y espíritu poco comunes —en su arte un genio extraordinario, en la vida cotidiana un poco dado a rarezas que arrancan principalmente de su amor por la independencia.

En 1765 fue a Roma donde llamó la atención de todos los artistas que estudiaban allí y ganó la amistad de los primeros de entre ellos⁹⁶.

La entrevista entre ambos hombres tuvo lugar en la «casita (del artista) cerca del Danubio en el barrio llamado Zuckermanndl». De este lugar dice Nicolai en una nota: «Este barrio es propiedad del conde Palffy. Está situado en los terrenos que pertenecen al palacio y goza de varios privilegios» —lo cual parece bastante más agradable que la descripción del Doctor Kris de «una casa en las afueras de la ciudad, cerca del cementerio judío, en lo que era considerado generalmente una vecindad peligrosa»⁹⁷.

Nicolai continúa:

Allí vivía, por lo común de encargos corrientes, muy frugalmente, pero independiente y muy contento. Le encontré en aquella casita solitaria físicamente robusto y de buen ánimo. Tenía un aire muy cándido y sencillo y pronto fuimos amigos bastante íntimos.

Todo su mobiliario consistía en una flauta, una pipa para el tabaco, un jarro de agua y un viejo libro italiano sobre las proporciones de la figura humana. Esto fue lo único que quiso conservar de sus antiguos bienes. Aparte de esto tenía colgada cerca de la ventana media hoja (de papel) con un dibujo de una estatua egipcia sin brazos que siempre contemplaba con gran admiración y reverencia. Estaba relacionada con un cierto disparate suyo que exageraba mucho.

Messerschmidt era un hombre de vivas pasiones; sin embargo anhelaba vehementemente la soledad. Era incapaz de perjudicar a nadie, pero las injusticias que le habían hecho le hirieron profundamente. Le amargarón, pero conservó su jovial firmeza. Vivía sólo para su arte; en todo lo que no estaba relacionado con él era muy ignorante, aunque era capaz y muy deseoso de aprender. En Viena había coincidido con gentes que se jactaban de tener conocimientos secretos, contactos

⁹³ Se trata de la visita de Johann Georg Meusel; véase Kris (1932, 228, Apéndice).

⁹⁴ Friedel, *Briefe aus Wien*, 1784; véase Kris, *ibid.*

⁹⁵ Nicolai, 1785, VI, 401 y ss. *Idem* para todas las demás citas de Nicolai.

⁹⁶ Nicolai supo esto a través de personas que habían conocido a Messerschmidt en Roma. También le dijeron que el joven alemán vivía muy sencillamente, más afín a un peón que a otros estudiosos del arte extranjeros que solían disfrutar de subvenciones o becas.

⁹⁷ Kris, 1953, 131.

con espíritus invisibles y poderes sobre todas las fuerzas de la naturaleza. Este tipo de personas es muy frecuente en toda Europa y sobre todo en Alemania.

Messerschmidt trató de convencer a Nicolai de que realmente veía fantasmas, una facultad que achacaba a su castidad, porque únicamente las personas de vida pura podían ver lo invisible. Nicolai le pidió que explicara estas nociones. La respuesta, «algo vacilante y no del todo clara», reveló que el escultor no dudaba por un solo momento de la verdadera existencia de espíritus que le perturbaban y asustaban mucho, especialmente por la noche. Su peor atormentador era el espíritu de la proporción. Messerschmidt ideó una teoría complicadísima sobre las proporciones humanas; su secreto estaba encerrado en el egipcio Hermes. El espíritu de la proporción, envidioso de los descubrimientos asombrosos de Messerschmidt, infligía dolores en varias partes de su cuerpo y el escultor, conocedor de las relaciones misteriosas entre ciertas partes del cuerpo y varias partes de la cara, tenía que pellizcarse aquí y allí para romper el influjo que el espíritu tenía sobre él. «Satisfecho de este sistema de dominar al espíritu celoso, resolvió realizar estudios acerca de las proporciones de las muecas para beneficio de la posteridad. Según él, había sesenta y cuatro variedades de muecas.»

Nicolai le vio trabajar en la sexagésimoprimer cabeza. «Cada treinta segundos se miraba al espejo y con el mayor cuidado ponía la cara que necesitaba.»

Messerschmidt prefería estos «visajes torcidos» en sumo grado a sus demás obras. Dos llamadas «Cabezas hócico» le deleitaban de un modo especial; pero, aunque era muy comunicativo acerca de los demás bustos, de éstos no estaba dispuesto a hablar. Nicolai comprendió que eran «imágenes del espíritu de la proporción. Messerschmidt sólo las miraba brevemente con la mirada fija. Dijo que el espíritu le había pellizcado y él había pellizcado al espíritu a su vez, y que aquellos bustos fueron el resultado de ello. Había pensado: “¡Ya os obligaré!”, pero casi se muere en el empeño».

Messerschmidt fue un artista dotado y siempre ha ocupado un lugar entre los mejores escultores alemanes de su tiempo. Durante su carrera, los bustos y estatuas evolucionaron desde un florido estilo barroco a un neoclasicismo reposado y sobrio, en un acuerdo total con el rumbo general del arte europeo (figs. 30, 31). Es más difícil discernir una evolución en sus bustos de carácter, pues había dado el paso decisivo hacia el clasicismo antes de empezar a trabajar en ellos.

La serie de bustos fue comenzada hacia 1770. Había acabado doce cabezas ya en 1777 y realizó las restantes cincuenta y siete en los últimos seis años de su vida —una importante proeza en vista de que al mismo tiempo estaba ocupado en varios retratos del tamaño de busto o mayores y probablemente con otras obras de tamaño reducido, actualmente perdidas. Messerschmidt nunca fue uno de los maestros mundiales sobresalientes, pero sus encargos tardíos se comparan favorablemente con los de su primer período (figs. 30, 31). De los sesenta y nueve bustos de carácter que fueron encontrados en su estudio después de su muerte, se han conservado cuarenta y nueve. La mayoría está realizada en plomo, unos pocos en piedra y tan sólo uno en madera. Su calidad varía. Algunos son verdaderamente expresivos (fig. 32); unos son decididamente raros (fig. 33), a la vez que otros no pasan de ser muecas vacías (fig. 34). Pero habría sido difícil encontrar cualquier otro maestro de su talla que pudiera haber sostenido una mayor calidad a lo largo de una serie tan extensa.

Los contemporáneos de Messerschmidt quizás estuviesen más impresionados por su valor como curiosidad que por los méritos artísticos de estas cabezas. Después de su muerte fueron exhibidas en uno de los puestos del Prater, el famoso parque de atracciones de Viena. Los críticos posteriores se sintieron algo intran-

quilos ante ellas. No acertaron a explicar este interés patentemente obsesivo por las contorsiones faciales. Los bustos han sido descritos como ilustraciones de la teoría de Mesmer (1734-1815), que creía que las condiciones psicológicas y fisiológicas del hombre estaban gobernadas por las fuerzas magnéticas del sistema nervioso⁹⁸, como el producto de un «artista pedantemente naturalista —un sarcástico excéntrico desdeñoso que se mofaba de las flaquezas de sus semejantes—»⁹⁹, como la manifestación de la «angustia de una solitaria alma creativa»¹⁰⁰. Estos críticos también diferían en su opinión acerca de la personalidad de Messerschmidt. Feulner, que no desechó del todo las observaciones de Nicolai, «se habría inclinado a considerar los estudios de fisonomía como la realización de fantasías esquizofrénicas si este tipo de autorretrato e ironía dirigida hacia uno mismo no se hubiera sometido conscientemente a la disciplina artística»¹⁰¹. Tietze-Conrat rechazó las memorias de Nicolai por ser «observaciones hechas a través de los anteojos de un apóstol superficial de la Ilustración» y prefirió «ver en las oscuras palabras que Nicolai repite a modo de confesiones del maestro la repulsa de éste ante un interrogador molesto». No encontró «nada en aquellos bustos de carácter que revelara espiritualidad, supersticiones o una mente torcida»¹⁰². En cuanto a la calidad de los encargos escultóricos de Messerschmidt, el Doctor Kris está de acuerdo en gran parte con sus predecesores de la historia del arte. Señala que las obras tempranas «superan el tradicional nivel artístico (del barroco austríaco-bávaro) en muchos aspectos», y escribe que «incluso en las obras de su período tardío su soberana maestría para representar semejanzas, su habilidad sobresaliente como retratista permanecieron inalteradas»¹⁰³. El Doctor Kris discrepa de los escritores anteriores en su interpretación de la personalidad del artista. Aquí se impone el psicoanalista. Citando aquellos pasajes de los documentos que apoyan un análisis freudiano, y tras un detallado examen de algunos de los aspectos más curiosos de los rostros, llega al diagnóstico de que «verdaderamente estamos tratando una psicosis en la que dominan tendencias paranoicas y que encaja en el cuadro general de la esquizofrenia»¹⁰⁴.

Gran parte de esta disparidad de opiniones, o al menos así nos parece, es cuestión de confianza y énfasis —confianza, queremos decir, en la fiabilidad de las fuentes, y énfasis porque la parte de la documentación literaria y visual que se quiere resaltar tiene que ser una cuestión de preferencia—. Ni las fuentes ni la obra de Messerschmidt ofrecen un caso claro. Ambas contienen indicios tanto de la salud mental como de las «ilusiones paranoicas» de la mente del artista. Al contrario de sus predecesores, el Doctor Kris creía que la clave de la personalidad y de la obra de Messerschmidt estaba en su locura.

Ante opiniones tan contradictorias quisiéramos volver a repasar brevemente los datos y añadir algunos puntos hasta aquí inadvertidos. La carta del conde Kaunitz y algunas observaciones de las visitas de Messerschmidt, sin duda, indican que el artista no siempre tenía la mente despejada, pero también podría dar la impresión de tener una salud robusta y una personalidad alegre. No cabe duda de que por lo menos una parte de su personalidad había permanecido intacta. Incluso durante el período de su mayor preocupación por sus problemáticos estudios de fisonomía, es decir, en los últimos ocho o diez años de su vida, llevó a cabo cierto número de

⁹⁸ Ig, 1885.

⁹⁹ Feulner, 1929, 44.

¹⁰⁰ Tietze-Conrat, 1920, 29.

¹⁰¹ Feulner, *ibíd.*

¹⁰² Tietze-Conrat, 1920, 29.

¹⁰³ Kris, 1953, 132.

¹⁰⁴ *Idem.*

obras perfectamente normales: un busto conmemorativo de la difunta esposa de su maestro, por lo menos cuatro retratos de busto, dos retratos de tamaño natural y tres (y muy probablemente más) retratos en forma de relieve, un número de encargos nada insignificante para un artista que llevaba una vida retirada. Entre sus retratados figuraban duques y duquesas, el famoso médico personal de la emperatriz María Teresa, el doctor van Swieten, el conocido bibliotecario e historiador Martín George Kovachich y el igualmente bien conocido Ignaz Aurelius Fessler¹⁰⁵ (fig. 31), y es difícil creer que todos o cualquiera de ellos hubiesen confiado su retrato (y su dinero) a un escultor notoriamente loco. Crear conjuntamente arte «oficial» y obras de una naturaleza «íntima» no es en sí inusitado. La práctica apareció ya a comienzos del siglo XVI y se hizo cada vez más frecuente y señalada, por ejemplo la obra de Goya, el gran contemporáneo de Messerschmidt. Tampoco es señal de locura el que Messerschmidt dotara a sus obras «privadas» de un significado personal. Aunque obras como los dibujos de Miguel Ángel, dedicados a su amigo Tommaso Cavalieri, se conocen inmediatamente como escenas mitológicas, su recóndito significado personal no fue inteligible más que a muy pocas personas de su tiempo y actualmente puede reconstruirse sólo a base de testimonios literarios¹⁰⁶. Para despertar una reacción en el espectador, una obra de arte debe transmitir directamente al menos una intención, y esto lo hacen la mayoría de los bustos de carácter de Messerschmidt, aunque no todos. Podemos reconocer espontáneamente gestos como la risa, el desdén, la cólera, la estupidez, el pesar, la tranquilidad, el aburrimiento, aunque no acertemos a saber el mensaje privado que el artista quería comunicar¹⁰⁷. Nos parece —como les parecía a otros estudiosos con la excepción del Doctor Kris¹⁰⁸— que la mayoría de las cabezas de carácter mantienen su unidad orgánica. Las creaciones de los psicóticos, por otra parte, expresan poco sin una clave verbal y su estructura desaparece invariablemente.

El Doctor Kris quisiera que viéramos en los bustos de carácter un intento por parte de Messerschmidt de «volver a tomar contacto, un procedimiento para curarse a sí mismo»¹⁰⁹. De aquí pasa a descifrar los estímulos subconscientes que condujeron a la extraña empresa del artista en lugar de buscar los motivos conscientes. Antes de proseguir con el Doctor Kris, podemos preguntar hasta qué punto las ideas de Messerschmidt coincidían con las de su tiempo. En muchos aspectos este escultor alemán medianamente importante estaba a caballo entre dos mundos. Pasó de la clase media baja de su origen al ambiente intelectual y académico de la clase alta vienesa. Allí conoció algunas mentes ilustradas, pero también tuvo contacto con los aficionados de las prácticas ocultas. Como no recibió una educación formal, permaneció ignorante aunque le absorbieron los problemas teóricos y esotéricos. Por muy extraña que nos parezca su preocupación por las proporciones, la fisonomía y el espiritismo habían sido la base de la teoría del arte desde los tiempos de Leon Battista Alberti. Los artistas, filósofos y teólogos al mismo tiempo veían las proporciones como el orden misterioso que gobierna el universo, y este orden

¹⁰⁵ Fessler (1756-1839), el más interesante de los retratados por Messerschmidt, empezó su carrera como Capuchino en Viena, salió de la Orden, se hizo profesor de lenguas orientales de la Universidad de Lemberg (1784), organizó la logia masónica de Berlín y, finalmente, fue nombrado Obispo de la iglesia evangélica de Rusia (1819). Véase Wurzbach (*Biographisches Lexikon des Kaisertums Österreich*, Viena, 1891).

¹⁰⁶ Panofsky, 1939, 213 y ss.

¹⁰⁷ El título de los bustos individuales es, hasta cierto punto, engañoso. Datan de después de la muerte de Messerschmidt.

¹⁰⁸ Kris, 1953, 136: «En la mayoría de los bustos no se ha logrado una expresión comprensible», página 144: «Con frecuencia los bustos de Messerschmidt dan la impresión de carecer de unidad de expresión; ciertos elementos parecen oponerse claramente a otros.»

¹⁰⁹ *Ibid.*, 144.

era el que los artistas se esforzaban en captar en sus obras. La fisonomía también fue una vieja prerrogativa de los artistas. Recordemos a Leonardo, los Carracci, Lebrun y otros. En el siglo XVII el estudio de los sentimientos y su expresión fisonómica se había convertido en una parte integral de la enseñanza académica¹¹⁰. Además, la teoría de una relación entre ciertas partes del cuerpo y la cara tiene una larga historia¹¹¹. Ni siquiera la lucha de Messerschmidt con fantasmas y demonios sería, de por sí, prueba de su demencia si no se cree que un gran número de personas ha estado trastornado durante siglos. Bajo cualquier nombre con el que se elija clasificarla —ocultismo, magia negra, espiritismo, demonología, etcétera—, la preocupación por los poderes sobrenaturales ha tenido un enorme atractivo, y no sólo para los incultos¹¹². Las grandes autoridades sostenían la creencia en la existencia de fuerzas diabólicas y demoníacas como se corrobora en las innumerables víctimas de la Inquisición. No está de más recordar que las últimas dos brujas, juzgadas y condenadas por jueces presumiblemente muy cuerdos, fueron degolladas en 1775 y 1782, una en Alemania, la otra en Suiza.

Es uno de los aspectos raros de la historia el que el siglo XVIII, la Edad de la Razón, también vio un renacimiento de las creencias y ritos mágicos y la fundación de un gran número de sociedades secretas con centros en Inglaterra, Francia y especialmente en Austria y Alemania. Nicolai, la personificación de la Ilustración del siglo XVIII, estaba naturalmente espantado de cualquier indicio de superstición e irracionalidad. Sin saber qué «viejo libro italiano sobre las proporciones humanas» era el que Messerschmidt había estimado tan encarecidamente, o a qué sociedad secreta había pertenecido en Viena, es imposible decir hasta qué punto sus demonios eran el producto de sus ilusiones o miembros reconocidos de la «tribu diabólica», descrita y discutida en muchas publicaciones, representada en los pliegos de cordel tan extensamente vendidos, invocada en innumerables reuniones secretas, y totalmente condenada por los racionalistas. Únicamente la figura egipcia colgada cerca de la ventana en la habitación del escultor se reconoce inmediatamente. Sin duda, acertó Nicolai en identificarla como una representación de Hermes Trismegistos, el venerable dios egipcio helenizado del conocimiento esotérico, al que los filósofos renacentistas habían redescubierto y que ha aparecido en muchos tratados a partir de entonces.

En último lugar se debería de decir algo acerca de la castidad de Messerschmidt, la cual dio mucho que hablar tanto a Nicolai como al Doctor Kris. Su preocupación por una vida pura se ve de otro modo si recordamos que no sólo la Iglesia, sino también las sectas ocultas dieron una gran importancia al ejercicio de la continencia y lo consideraron un requisito previo para alcanzar una percepción clara y un conocimiento profundo. Por ejemplo, las reglas para ser recibido en la Orden rosacruz, establecidas entre 1767 y 1777, estipularon que antes de ser admitido como miembro un candidato deberá aprender a seguir el camino de la virtud y a abstenerse de todos los placeres sensuales¹¹³. Ni siquiera las creencias más extravagantes pueden citarse como prueba de la locura de un individuo si las comparten muchos miles de personas a lo largo de ciento de años.

No obstante, Messerschmidt pudo haber estado, y probablemente estaba, loco de remate; pero, a pesar de la interpretación psicoanalítica del Doctor Kris, seguimos sin saber de modo cierto la causa por la que el artista «sufrió alguna perturbación de la cabeza». El análisis de Kris se basa en suposiciones que, en ocasiones,

¹¹⁰ *Ibid.*, 134 y ss., para una explicación más detenida.

¹¹¹ Data de la «Introducción» de Vitruvio a su libro tercero.

¹¹² Para la creencia en la demonología de Ficino y otros filósofos posteriores, véase Walker (1958).

¹¹³ A. Marx, 1929.

son puras conjeturas. Nos dice, por ejemplo, que la disposición muscular en forma de faja alrededor de la boca de los bustos de Messerschmidt es una representación simbólica del cinturón de castidad¹¹⁴, y uno se pregunta si esta asociación no surgiría del subconsciente del analista y no del del artista. ¿Cómo se puede probar que las fantasías anales jugaron un papel importante en las ilusiones de Messerschmidt y que su «identificación esquizofrénica con Dios el Creador» era la raíz de su temor del demonio por las proporciones?¹¹⁵

Hemos mencionado estos pocos, aunque notables puntos, con el riesgo de falsificar la teoría cuidadosamente elaborada por Kris. Tal vez sea demasiado pronto decir hasta qué punto su interpretación sobrevivirá. Pero una observación suya, hecha aquí y en otra parte, tiene una gran importancia para cualquier estudio posterior de la actividad artística y la locura: su reconocimiento de que la actividad creativa del artista puede permanecer inalterada, parcial o incluso totalmente, por una enfermedad mental. Sin embargo, es precisamente este reconocimiento lo que en un caso como el de Messerschmidt casi imposibilita el trazar una línea entre la producción «cuerda» y la «psicótica». Kris optó por señalar la rigidez, el vacío, la uniformidad de expresión, las muecas estereotipadas y el gesto «deshecho» de algunos bustos de carácter como indicios típicos de la esquizofrenia. Obviamente, el percibir todos estos rasgos, como lo hizo Kris, depende de la sensibilidad del crítico individual. Incluso los que sigan las observaciones estilísticas de Kris pueden preferir ver las limitaciones del talento de Messerschmidt en sus obras menos convincentes.

Quedan por tratar las dos *Cabezas* (fig. 33) que, como hemos visto, tenían un singular valor sentimental para Messerschmidt. Dentro de la serie de los bustos de carácter son el único indicio seguro de una ruptura entre la comunicación «normal» y el mundo ilusorio en el que vivía el escultor. Para Kris son «la expresión más clara del núcleo sexual de las ilusiones de Messerschmidt»¹¹⁶. Kris estaba interesado en esclarecer «hasta qué punto y de qué manera los mecanismos psicóticos pueden influir en la actividad creativa»¹¹⁷. Esto es ciertamente una empresa importante. Pero el lector puede encontrar que el seguir la monótona huella de los estímulos del subconsciente oscurece las situaciones históricas más de lo que las aclara.

¹¹⁴ Kris, 1953, 142.

¹¹⁵ *Ibid.*, 145 y ss., 150.

¹¹⁶ *Ibid.*, 141. Otros autores, que en general comparten su misma opinión, también son citados por Kris.

¹¹⁷ Kris, 1953, 129.

CAPÍTULO VI

El suicidio entre los artistas

It matters not how a man dies, but how he lives.
No importa cómo muere un hombre sino cómo vive.

DR. JOHNSON

1. *Estudio estadístico*

Los psiquiatras son de la opinión de que muchos tipos psicológicos diferentes son propensos al suicidio. Según Zilboorg «no hay una sola entidad clínica (como las psicosis depresivas, las neurosis compulsivas, etc.) reconocida por la psiquiatría que esté inmune de una tendencia suicida»¹. Es ésta una afirmación significativa en el contexto de nuestro estudio. Pues, si la imagen del «artista loco», según evolucionó a través de un largo periodo de tiempo, estuviera basada en datos objetivos, los artistas deberían de ser particularmente más propensos al suicidio. Sin embargo, parece ser todo lo contrario. Nuestra investigación, llevada a cabo con la ayuda de amigos y colegas², condujo al descubrimiento de un número sorprendentemente reducido de artistas muertos por su propia mano.

Incluso las inclinaciones hacia el suicidio se mencionan rara vez en las fuentes. Son sumamente excepcionales casos como el del artista florentino Andrea Feltrini (1477-1548). Feltrini, un pintor menor, se dedicaba sobre todo a obras decorativas. Vasari, que le conoció bien durante toda su vida, le llamó «el mejor hombre que jamás cogiera un pincel», pero dijo que

... era de una naturaleza tan tímida que nunca emprendía ninguna obra por cuenta propia porque temía exigir dinero a cambio de su trabajo.

Torturado por un humor melancólico, estuvo a punto de quitarse la vida muchas veces, pero estaba tan cuidadosamente vigilado y tan bien protegido por su compañero Mariotto que vivió hasta la vejez³.

¹ Zilboorg, 1936, 271.

² Agradecemos esta valiosa información a Colin Eisler, S. J. Gudlaugsson y J. B. Trapp.

³ Vasari, V, 208, 210.

Pero se puede imputar nuestra afirmación apodíctica de la escasez de suicidios. Es verdaderamente difícil imaginar cómo la cuestión de los números puede pasar del nivel de una conjetura. Durante largos periodos de la historia europea existió un estigma acerca del suicidio, y es seguro que los parientes, amigos y biógrafos de los suicidas se servían de todos los medios posibles para ocultar un acto tan vehementemente condenado por la Iglesia y la sociedad. Además, muchos suicidios, particularmente por envenenamiento, probablemente no fueron descubiertos nunca⁴. El suicidio no dejó de ser un crimen en la mayoría de los países europeos hasta la Revolución francesa.

Luego habría que establecer la proporción de suicidios entre los artistas y otras profesiones, pero de nuevo los datos no son concluyentes. La ciencia de la estadística se incorporó al campo de la investigación en fecha tardía y, con la excepción de Suecia, se compilaron pocas estadísticas de suicidios antes de la segunda mitad del siglo XIX. Aun entonces, el procedimiento no se coordinó, sino que variaba de un lugar a otro. En unos países se consultaban los archivos policiales, en otros las partidas de defunción de los médicos; tampoco podemos estar seguros de que se registrasen todos o tan siquiera la mayoría de los casos. Además, las tablas estadísticas, generalmente, fueron redactadas bajo epígrafes que son inútiles para nosotros, como la proporción de suicidios entre varones y hembras, entre casados y solteros, o la frecuencia comparativa de su incidencia entre las diversas sectas religiosas. Hasta las clasificaciones, según las profesiones, tienen escaso valor para nuestra investigación, porque estos cuadros sinópticos varían demasiado en su definición de los grupos profesionales⁵. Como norma, a los artistas no se les cita siquiera como una unidad; presumiblemente están relegados al apartado de «otras profesiones». Pero en un análisis estadístico según las profesiones, para los años que van desde 1866 a 1876, en Italia, los artistas sí aparecen por separado⁶ y este estudio presta apoyo a nuestra tesis de que son poco propensos al suicidio —menos, de hecho, que todos los demás profesionales con la excepción del clero.

Se ha dicho que en tiempos medievales la autodestrucción era tan inusitada que no se registra «ningún suicidio notable» entre el 400 y 1400 p.C.⁷. Algunos estudiosos creen que a partir del siglo XVI el número de suicidios aumentó desmesuradamente⁸ y también, se supone, el interés del público por el hecho macabro. Un autor, contando únicamente las obras teóricas más importantes, ha calculado que se escribieron cuatro tratados sobre el suicidio entre 1551 y 1589, mientras que 15 aparecieron en el siglo XVII, 84 en el siglo XVIII y 540 en el siglo XIX⁹. Pero, claro está, el número total de libros publicados también aumentó enormemente de siglo en siglo.

Por alguna razón desconocida las gentes del siglo XVIII parecen haber estado convencidas de que Inglaterra tenía la mayor proporción de suicidios. Roland Bartel, un estudioso norteamericano que investigó esta curiosa convicción, cita a Defoe, que escribió que los informes contemporáneos de Londres hacían pensar que en Inglaterra había más suicidios cada año que en todo el resto de Europa en conjunto¹⁰. Un turista francés observó que «los ingleses mueren por su propia

⁴ Pelman, 1912, 69 y ss.

⁵ Los estudiosos modernos han reconocido los defectos de la estadística; véase, por ejemplo, la «Introducción» que George Simpson hace a Durkheim (1951, 18 y ss.).

⁶ Morselli, 1882, 244.

⁷ Fedden, 1938, 145.

⁸ Pero según Durkheim (1951, 368), «los suicidios sólo aumentaron ligeramente hasta el siglo XVIII».

⁹ Motta, 1890.

¹⁰ Bartel, 1960, 145. También para la siguiente cita. Hay que señalar que en el siglo XIX Inglaterra parece haber tenido menos suicidios que cualquier otro país europeo (Durkheim, 1951, 160).

mano con la misma indiferencia que por la de otra persona» y un alemán se sorprendió de las muchas muertes voluntarias «cometidas por personas de buena familia así como por la hez del pueblo». No hace falta señalar que se culpaba al clima inglés de estos actos de desesperación, explicación que tranquilizó a Jefferson, porque confiaba en que «los cielos despejados de América protegiesen a su pueblo de cualquier inclinación de ahorcarse que hubiesen heredado de sus antepasados ingleses»¹¹. Los que presumiblemente no conocían el clima inglés, o se habían acostumbrado a él, preferían echar la culpa de la autoaniquilación de los británicos a un exceso de carne o té.

Mencionamos estas disparatadas declaraciones porque muestran hasta qué punto la gente estaba perpleja cuando se les confrontaba con el fenómeno del suicidio. Pero sería imprudente esperar que siquiera los datos fundamentales relacionados con el suicidio hubiesen sido esclarecidos por las investigaciones de los últimos cien años. Basándose en las estadísticas, algunos estudiosos descubrieron que el número de muertes voluntarias descendió en tiempos de desastres comunes como las guerras; otros opinaron que, al contrario, «los periodos de desorganización son particularmente favorables al suicidio»¹². Unos creen que los muy cultos son los más dados a la autodestrucción; otros encabezan la lista con los que trabajan en fábricas. Algunos buscan causas sociales y económicas; otros, motivos psicológicos. Para el no entendido todos estos argumentos y refutaciones parecen tener algo de fundamento y también algo de equivocación. Parece que el suicidio es un problema tanto social como psicológico y hay tantos motivos individuales como suicidios. Se lee casi con alivio la confirmación de este axioma por parte de un psiquiatra que investigó 1.817 casos que llegaron al General Hospital de Cincinnati (Ohio, USA). «Los intentos de suicidio», concluye, «se dan en una gran variedad de individuos bajo una variedad de circunstancias»¹³.

Pocos libros que tratan del suicidio¹⁴ —y ninguna estadística— mencionan el suicidio perpetrado por razones filosóficas. Sin embargo, la libertad de escoger voluntariamente la muerte fue considerado por los estoicos romanos y luego por los estoicos renacentistas como el derecho natural y supremo del hombre. El suicidio no sólo empezó a encontrar un lugar en la literatura de la época, sino que los suicidios *all'antica*, como el de Filippo Strozzi en 1538, acontecían realmente. Es más, los suicidios clásicos, como los de Lucrecia, Dido, Marco Curcio y otros muchos, ahora eran celebrados por los artistas como símbolos de la Castidad, la Virtud, el Amor y el Valor. Pero es dudoso que algún artista siguiera los nobles ejemplos de la Antigüedad. Los casos que han llegado a nuestro conocimiento son menos heroicos. Nos cuentan las aflicciones, sufrimientos y frustraciones de hombres atormentados. Antes de dedicarles nuestra atención, debemos intentar contestar la pregunta de por qué los suicidios entre artistas son aparentemente menos que entre las demás profesiones.

La melancolía y la inclinación hacia el suicidio están estrechamente relacionadas y uno se puede preguntar por qué el melancólico artista renacentista y posrenacentista sucumbía tan pocas veces al deseo de la muerte. Hombres como Piero di Cosimo y Pontormo, por muy tristes y solitarios que estuviesen, encontraban una salida para su descontento en el estímulo y éxtasis de la creación. Al conceder un énfasis desmesurado a una satisfacción particular suya, compensaban la falta de los placeres predilectos de los demás.

¹¹ Bartel, 1960, 149.

¹² Fedden, 1938, 155.

¹³ Piker, 1938, 97 y ss.

¹⁴ El de Fedden es una excepción.

Esto nos lleva a otro punto: llámese lo que sea —el entusiasmo platónico, la creatividad de Prometeo, el talento innato o las cualidades exaltadas del *divino artista*—, la convicción de estar así dotados proporciona a los artistas consuelo en situaciones en que otros hombres tal vez hubiesen cedido a la desesperación. En un capítulo anterior hemos notado que la desesperación nacida de una sensación de insuficiencia personal es rara entre los artistas. En palabras de un artista del siglo XIX¹⁵, «le sostiene en la miseria del presente la esperanza de un futuro dorado». Además, no se debería subestimar este elemento de alivio. Dondequiera que la imagen del artista loco tenga validez, la conducta neurótica, difícilmente tolerada en una persona normal, es disculpada e incluso esperada de los artistas. Un escritor del siglo XVI animó a Raffaele da Montelupo, un colaborador de Miguel Ángel, con estas palabras: «El ser escultor conlleva un privilegio que os permite cualquier extravagancia»¹⁶. Esta actitud del público facilitaba la adaptación de los artistas y disminuyó su evasión hacia el suicidio.

2. Rosso Fiorentino

La muerte de Rosso Fiorentino (1494-1540), el primer suicidio narrado en la literatura de la Historia del Arte, plantea de inmediato unos problemas típicos. La única fuente contemporánea del supuesto acto de autoextinción de Rosso es Vasari, que estaba en Italia cuando el pintor murió en Francia. ¿Estuvo correctamente informado Vasari acerca de la muerte de su amigo o aceptó con demasiada facilidad rumores infundados o incluso maliciosos? ¿Por qué puso fin a su propia vida el artista, que entonces contaba sólo cuarenta y seis años y estaba en el apogeo de su fama? Estas preguntas son pertinentes porque atañen tanto a la vida y muerte de un gran artista como a las fuentes contemporáneas. Los datos principales, en su mayor parte comunicados por Vasari, son los siguientes.

Giovan Battista, llamado *Il Rosso*, nació en Florencia. Bien educado, muy leído y dotado en sumo grado, fue una de las cabezas del grupo florentino de pintores manieristas. A partir de 1523-24 trabajó en Roma, le apresaron los alemanes durante el Saqueo de Roma de 1527 pero se escapó, y después de tres años de llevar una vida bastante agitada en el centro y norte de Italia, decidió marchar a Francia, donde fue bien recibido por la Corte francesa así como por la colonia florentina. En París, en palabras de Vasari,

... pintó algunos cuadros que presentó al rey Francisco I y que luego fueron colgados en la Galería de Fontainebleau; el Rey se complació infinitamente en ellos, pero mucho más en la noble presencia, conversación y trato de Rosso, que era alto, pelirrojo, de acuerdo con su nombre, y muy serio, circunspecto y mirado en todas sus acciones¹⁷.

El Rey no tardó en encargar a Rosso la mayor empresa de su carrera, la decoración de la *Grande Galerie* de Fontainebleau (fig. 35). Entre otras muchas obras menores, ejecutó diseños «para todos los vasos del aparador del Rey, para los arrees de los caballos, para bailes de máscaras y para los *trionfi*»¹⁸. Además,

¹⁵ Zils, 1913, 192. El pasaje está sacado de la autobiografía de Albert von Keller.

¹⁶ Carta de Anibal Caro con fecha del 16 de febrero de 1538; Bottari, III, 199.

¹⁷ Vasari, V, 167.

¹⁸ *Idem*, 170.

fue «nombrado superintendente de todos los edificios, pinturas y demás ornamentos» de Fontainebleau. Su remuneración era generosa. Aunque vivió la mayor parte del tiempo en habitaciones de Fontainebleau, tenía a su disposición una casa en París, disfrutaba una asignación de cuatrocientos escudos y le dieron

...una canonjía de la Sainte Chapelle (que estaba bajo la jurisdicción de Nôtre Dame) de París, y tantos otros ingresos y beneficios que Rosso vivía como un noble. Mantenía muchos criados y caballos, daba banquetes y era extraordinariamente bondadoso con todos sus amigos y conocidos, especialmente con los forasteros italianos que llegaban a aquella parte¹⁹.

Pero el célebre pintor y distinguido cortesano no siempre fue dueño de su genio. En la primera parte de su biografía Vasari narra largamente cómo, en la época de su vagar por Italia, Rosso había llegado a las manos con un cura que había protestado de su conducta durante la misa. Por causa de esta conducta escandalosa tuvo que huir en la oscuridad de la noche. Una falta semejante de dominio de sí mismo probablemente condujo a la ruina de Rosso. Un pintor florentino, colaborador y amigo íntimo, Francesco Pellegrini, fue a pasar una temporada con él. Un día Rosso estaba furioso al ver que le habían robado unos cien ducados.

Sospechando que nadie sino Francesco pudiera haber hecho esto, le mandó arrestar e interrogar rigurosamente bajo tortura. Pero Pellegrino, afirmando su inocencia y declarando nada más que la verdad, finalmente fue puesto en libertad; movido con justicia a la cólera, demostró su resentimiento hacia Rosso por la vergonzosa acusación que había sido injustamente levantada contra él.

Pellegrini le puso querella por difamación y Rosso,

incapaz de justificarse o defenderse, se dio cuenta de que estaba en un apuro. No sólo había acusado falsamente a su amigo, sino que había manchado su propia honra; y ya se desdijera o tomara otras medidas humillantes, siempre sería considerado como un hombre injusto y malvado. Resolviendo, por tanto, matarse con su propia mano antes que ser castigado por otros, siguió este procedimiento: un día, cuando el Rey se hallaba por casualidad en Fontainebleau, Rosso mandó un aldeano a París para comprar una destilación muy venenosa, fingiendo que quería usarla para hacer colores y barnices pero con la intención de envenenarse, lo cual hizo²⁰.

Como de costumbre, la historia de Vasari no ha sido unánimemente aceptada. Un estudioso dice que la *Vida* de Rosso, escrita por Vasari, está bien documentada y casi sin error²¹. Otro se inclina firmemente a descartar el suicidio como legendario. Encontró documentos que prueban que Rosso dejó de asistir a las reuniones del Capítulo de Nôtre Dame en abril de 1540 y que murió el día 20 de noviembre del mismo año —no, como escribe Vasari, en 1541. Por tanto, sugiere que el pintor pudiera haber caído enfermo aquella primavera y falleciera por causas naturales siete meses más tarde, una conjetura para la cual se apoya en el hecho de que se celebró *un obit triple* por el alma del difunto unos pocos días después de su muerte²².

¹⁹ *Ibid.*, 169.

²⁰ *Ibid.*, 172 y ss.

²¹ Kusenbergh, 1931, I.

²² Roy, 1920, 82-93.

M. Roy, el autor del trabajo, fue bastante prudente en sus conclusiones. Pero a pesar de sus reservas, actualmente se acepta como hecho comprobado que erró Vasari y que Rosso no se suicidó. No obstante, ninguna de las observaciones de Roy se opone al relato de Vasari. En cuanto a la fecha de la muerte de Rosso, Vasari, como no era un historiador moderno, nunca se preocupó muy seriamente por las fechas. En este caso un error es tanto más comprensible porque pudo haber pensado en el invierno de 1540-41 —porque no le informaron bien o porque no se acordó, al redactar la *vida*, de que el suceso tuvo lugar antes de cambiar el año. Es más, ni la ausencia de Rosso de las reuniones del Capítulo ni la celebración de una misa tras su muerte prueba la tesis del autor. Es imposible averiguar qué es lo que impedía a Rosso desempeñar sus obligaciones como canónigo. Se podría argumentar igualmente que la agitación y las preocupaciones del juicio referido por Vasari le absorbían por completo. Los documentos también demuestran que en la época de su muerte Rosso tenía grandes deudas y debía una considerable suma de dinero a Pellegrini²³. ¿No puede ser que tales asuntos influyesen en la conducta de un hombre acostumbrado a vivir bien?

La celebración de una misa de difuntos por el alma del pintor parece ser un argumento válido en contra de su suicidio a primera vista. Sabemos que la Iglesia consideraba al suicidio como un delito criminal. Las deliberaciones del Concilio de Praga de 1563 estaban aún vigentes. Estipularon que las víctimas del suicidio «no se honrasen con súplica alguna en el santo sacrificio de la misa...»²⁴. Por otra parte, la Iglesia jamás abandonó a un suicida si el pecador tuvo tiempo de confesarse y recibir la Extremaunción. Pensamos que el efecto del veneno fue lo suficientemente lento como para poderle administrar los últimos sacramentos.

Tenemos motivos para suponer que ésta es la interpretación correcta. La prueba más sólida de Roy en contra del suicidio —la orden de los canónigos de celebrar una misa de difuntos por el alma del pintor— puede interpretarse como señal de que las circunstancias de su muerte habían creado una situación delicada. El documento dice que hasta ese momento los canónigos solían celebrar misas por un compañero fallecido inmediatamente, o cuanto antes, después de su muerte, en varias iglesias catedralicias y colegiadas. A partir de entonces se suspendió esta costumbre y la sustituyeron por una sola misa de difuntos *sans autre solennité* en la Sainte Chappelle. Parece que la nueva regla fue implantada con vistas al caso de Rosso: no se había celebrado ninguna misa por él el domingo de su muerte²⁵, acaecida presumiblemente en Fontainebleau, ni tampoco después.

Además, se conserva la noticia de una extraña inscripción destinada a un epitafio en Florencia. Vasari la publicó en su primera edición de 1550, es decir, diez años después de la muerte del artista. La omitió en la segunda edición de 1568, evidentemente porque no se llegó a poner. Una traducción libre del latín sería la siguiente:

La Valentía y la Desesperación movieron a Florencia a erigir este monumento al florentino Rosso, famosísimo en toda Italia y Francia por sus invenciones y composiciones así como por las varias expresiones de su carácter, el cual, como quería evitar el castigo del desagravio, trocó el veneno por el patíbulo

²³ *Ibid.*, 92.

²⁴ Durkheim, 1951, 327.

²⁵ Roy, 1920, 88.

y perdió la vida mezquinamente en Francia tanto por la grandeza de su espíritu como por la copa de veneno.

Guglielmo della Valle, editor de la edición de Vasari de 1791-94, calificó esta inscripción de «verdaderamente poco religiosa». El publicar un suicidio de esa manera en una iglesia parece bastante singular, y la franqueza de la declaración imposibilitó su aceptación. Por otra parte, prueba que el suicidio de Rosso era comúnmente sabido en Florencia una década después de su muerte.

3. *Francesco Bassano*

La muerte de Francesco Bassano (1549-92) está registrada en estos términos en el Libro de Defunciones de la parroquia de San Canziano: «El 3 de julio de 1592 murió Messer Francesco Bassano, pintor, de cuarenta y dos años, después de haber padecido largo tiempo consunción y a consecuencia de haberse tirado finalmente por una ventana, en un acceso de frenesí, hace ocho meses».²⁶ Esta acción desesperada no fue un secreto ni siquiera en Roma. Baglione lo contó cincuenta años más tarde como un rumor.²⁷ Los biógrafos de Bassano nos han comunicado las circunstancias de su desdichado fin.

Educado bajo la tutela de su padre Jacopo, Francesco casó a los veintinueve años y al año siguiente abandonó por vez primera su pueblo natal de Bassano y el taller de su padre para establecerse en Venecia. La fama de su padre y su propio talento, indudable aunque menor, le procuró muchos encargos y unas buenas rentas. Pero la presencia de maestros como Tintoretto, Veronés y Palma el Joven, y el excesivo celo de su padre, que se presentaba en Venecia frecuentemente para vigilar la obra de su hijo en el Palacio ducal, no hicieron sino disminuir la confianza que tenía Francesco en sí mismo, la cual nunca fue grande. Su joven contemporáneo, el escritor Ridolfi, habla de su «simpleza» y dice que había heredado de su madre «un cierto aturdimiento que con el paso del tiempo aumentó de tal manera que su mente quedó perturbada».²⁸

Verci, el otro biógrafo del artista, era también nativo de Bassano; se habrá basado en la sólida tradición local, a pesar de que escribió aproximadamente un siglo después de Ridolfi, en el que se inspiró en gran parte. Dice que Francesco,

por ser de natural muy callado y dulce, tímido y solitario (fig. 24), se volvió hostil a toda compañía y diversión; no le importaba nada sino la continua aplicación al estudio de su arte. Llevaba una vida pura e inocente. Su mente era tan ingenua, simple y crédula que cualquier historia fabulosa que oyera o leyera le llenaba de miedo y perturbaciones; con su imaginación vivamente impresionada por aquellos cuentos exagerados, seguía las desventuras de personajes ficticios que le movían a sollozos y lágrimas. Atormentado por esta debilidad, su espíritu, desgastado por sus infatigables trabajos de pintura, cayó en una cruel hipocondría que a menudo le privaba de sus sentidos. Finalmente, preso de una fuerte obsesión, creyó que iba a ser arrestado, con lo cual huía incansable de habitación en habitación, escondiéndose de sus amigos, incluso de los criados, y casi llegó a desconfiar de su esposa, porque sospechaba que pudiera entregarle a la policía. Sin embargo, ella, que le amaba tiernamente, le cuidaba, y al mismo tiempo, para que le curasen los médicos, mandó a varias personas vigilarle continuamente. Pero todo cuidado fue en vano, pues un día, cuando

²⁶ Venturi, 1929, IX, iv, 1261.

²⁷ Baglione, 61.

²⁸ Ridolfi, I, 399.

por casualidad le habían dejado solo, al oír que alguien llamaba muy ruidosamente a la puerta, creyó que había venido a buscarle el alguacil. Al instante huyó aterrado y, asomándose a una ventana, se tiró precipitadamente, dando con su sien en una piedra, y resultó mortalmente herido²⁹.

4. *Francesco Borromini*

El intento de suicidio de Bassano podía discutirse libremente porque vivió suficiente tiempo para redimir su pecado. Por la misma razón nunca se intentó ocultar el acto de Borromini: de hecho, su suicidio es probablemente el único entre los de los artistas que se recuerda fácilmente, incluso hoy en día, quizá no tanto porque su enfermedad y muerte estén especialmente bien documentadas, sino porque parecen consecuentes con la trágica vida y la extraña arquitectura de esta figura, la más enigmática entre los grandes maestros del Barroco romano.

Nacido en un pequeño pueblo situado en el lago de Como, Francesco Borromini (1599-1667) marchó a Roma hacia 1620. Durante casi una década trabajó como albañil y delineante arquitectónico, adquiriendo grandes conocimientos técnicos bajo la dirección de su pariente, el anciano Carlo Maderno. Esta habilidad técnica y no su ingenio movió a Bernini a emplearle en alguna de sus propias empresas técnicas. Borromini no recibió su primer encargo independiente, la pequeña iglesia de S. Carlo alle Quattro Fontane, hasta los treinta y cinco años. El que le encargó esta obra escribió que «en opinión de todos no se puede encontrar en todo el mundo nada comparable en mérito artístico, fantasía, excelencia y singularidad»³⁰ (fig. 37). A partir de ese momento, en vida suya y después de su muerte, la obra de Borromini provocó reacciones encontradas. Algunos admiraron sus creaciones imaginativas y nobles, aunque tal vez se sintiesen algo inquietos por sus «ideas extrañas y fascinantes»³¹. Otros, como Bellori, que le juzgaron con un prejuicio clasicista, expresaron su aversión llamándole un «arquitecto gótico» —en esa época un epíteto de lo más denigrante— «un ignorante total, un corruptor de la arquitectura, la vergüenza de nuestro siglo»³². Su biógrafo, Passeri, advirtió que su «gusto en cuestiones de arquitectura era singular, y no se podía imitar sin reservas», y dos años antes de la muerte de Borromini, en una conversación en un salón de París, Bernini y otros convinieron en que su arquitectura era «quimérica»³³. Su modo de vivir también le hacía destacarse.

Se hacía ver en todas partes porque insistía en aparecer constantemente con la misma ropa, pues no quería seguir los usos normales de vestirse.

Borromini no fue un hombre adinerado, pues no se permitió ser tiranizado por asuntos económicos o por el peso de una familia; y, como no se sometió al vínculo del matrimonio, no tenía ningún deseo de acumular riquezas³⁴.

No es probable que un hombre tal viviera en buenas relaciones con sus clientes y colegas y, de hecho, se vio en muchísimas situaciones difíciles, especialmente en sus últimos años. Tras la muerte de Inocencio X sufrió la experiencia humillante de ser despedido como arquitecto de la iglesia de S. Agnese en la Piazza

²⁹ Verci, 1775, 156 y ss.

³⁰ Hempel, 1924, 47.

³¹ Pascoli, I, 302.

³² Portoghesi, 1958, 17; procede de las notas de Bellori a la obra de Baglione.

³³ Chantelou, 1885, anotación del 20 de octubre de 1665.

³⁴ Passeri, 365 y ss.

Navona por el príncipe Camillo Pamphili y de ver como su sucesor al mismo Rainaldi a quien él había expulsado sólo cuatro años antes. Parece que era irascible y despiadado cuando estaba enfadado. Una vez, cuando trabajaba en San Juan de Letrán, sorprendió allí a un hombre estropeando unos bloques de mármol. Borromini le mandó apresar y pegar tan severamente que murió³⁵. Sus contemporáneos hablaron de su envidia. Se sintió especialmente frustrado por Bernini, cuyo éxito y fama eclipsaron los suyos, pero de cuya inferioridad como arquitecto estaba convencido. Todo esto

... le pesó y le atormentó tanto que, para desechar el ataque de melancolía que le oprimía decidió marcharse de viaje y fue a Lombardía. Pero cuando regresó a Roma volvió su melancolía, razón por la cual pasó semanas enteras encerrado en su casa, sin abandonarla jamás³⁶.

A los sesenta y ocho años Borromini cayó gravemente enfermo. Estaba «afligido de una fiebre que daba señales de cierta violencia y malignidad»³⁷ y

... fue acometido otra vez con una violencia aún mayor por una hipocondría que le redujo en pocos días a tal estado que ya no le reconocía nadie como Borromini, tan macilento estaba su cuerpo y tan pavorosa su cara. Se le torcía la boca de mil maneras; ponía los ojos en blanco de una manera que daba miedo y a veces rugía y se estremecía como un león airado. Su sobrino (Bernardo) consultó a los médicos, escuchó los consejos de los amigos y mandó que le visitasen varios curas. Todos convinieron en que no se le debía dejar nunca a solas, ni darle ocasión para trabajar y que deberían de intentar hacerle dormir a toda costa, de modo que su espíritu se tranquilizara. Ésta fue la orden precisa que recibieron todos los criados de su sobrino y que cumplieron. Pero en lugar de mejorar, su enfermedad empeoró. Viendo que jamás se le obedecía, puesto que todo lo que pedía le era denegado, se imaginó que esto se hacía para enojarle y no por su propio bien, así que aumentó su desasosiego y con el paso del tiempo su hipocondría se convirtió en dolores de pecho, asma y una especie de frenesí intermitente. Una tarde, mediado el verano, se había echado por fin en la cama, pero después de dormir apenas una hora se volvió a despertar, llamó al criado de guardia y pidió una luz y lo necesario para escribir. Al decirle el criado que éstos le habían sido prohibidos por los médicos y por su sobrino, volvió a la cama e intentó dormirse. Pero como no lo conseguía en esas horas calurosas y sofocantes, empezó a dar vueltas agitadamente, como de costumbre, hasta que se le oyó exclamar: «¿Cuándo dejaréis de afligirme?, oh pensamientos lúgubres. ¿Cuándo dejará de agitarse mi mente? ¿Cuándo me abandonarán todos estos pesares?... ¿Qué hayo yo aún en esta vida cruel y aborrecible?» Se levantó hecho una furia y corrió hacia una espada que, desgraciadamente para él y por el descuido de los que le servían, estaba sobre una mesa; y dejándose caer bárbaramente sobre la punta se atravesó de pecho a espalda. El criado entró corriendo al sentir el ruido y, viendo el terrible espectáculo, llamó a los demás en su auxilio, y así, medio muerto y cubierto de sangre, le llevaron a la cama. Dándose cuenta entonces de que verdaderamente había llegado al final de su vida, llamó a su confesor e hizo testamento³⁸.

Aunque no se publicó hasta 1730, este relato es indudablemente correcto y corresponde en todo lo principal con la declaración del propio Borromini. El accidente

³⁵ Bertolotti, 1881, II, 32 y ss.

³⁶ Pascoli, I, 302.

³⁷ Passeri, 365.

³⁸ Pascoli, I, 303 y ss.

ocurrió en la madrugada del 2 de agosto de 1667. Borromini vivió todo el día. Mortalmente herido, estaba, sin embargo, totalmente consciente y tenía la mente despejada. Dio perfecta cuenta de lo sucedido, firmó el protocolo con su propia mano y recibió la Extremaunción³⁹. De acuerdo con sus deseos fue enterrado junto a su pariente Carlo Maderno, su querido maestro y mejor amigo.

5. *Pietro Testa*

Los biógrafos de Pietro Testa no encontraron ninguna circunstancia atenuante para explicar su caso. El pintor murió solo. Sus amigos se tomaron la molestia de explicar su repentino fin como un accidente desgaciado, pero en la actualidad se cree con bastante certeza que se trató de un suicidio.

Testa (1607/11?-1650) nació en Lucca. Llegó a Roma antes de 1630, siendo discípulo primero de Domenichino y después de Pietro de Cortona. Trabajador prolífico, sobre todo como grabador, mostraba también un interés apasionado por los estudios históricos y teóricos, pero estaba claro que no tenía éxito. Passeri lamentó el que Testa «nunca pudo obtener para sí la protección de aquéllos que podían ayudarle a ascender en el mundo».

Recientemente se ha sugerido que el fracaso de Testa se debió a su preferencia por temas extraños (fig. 36) y a que abandonó la pintura en favor del arte menor del grabado, y que la falta de una reacción favorable agravó su conflicto interno: Testa estaba dividido entre sus innatas inclinaciones románticas y sus patentes teorías clásicas⁴⁰.

Sus biógrafos están de acuerdo al describir las dificultades bajo las cuales trabajaba. Passeri dice que

... no sabía ser uno de aquellos astutos que sonríe con los labios y lleva una navaja bajo su casaca. Su grande y noble talento le inclinó firmemente hacia la filosofía, y le hizo preferir el retiro y la soledad, lo que constituyó su mayor desventaja, puesto que nunca pudo acomodarse a jugar al cortesano en las antecámaras⁴¹.

El escritor sigue describiendo cómo Testa «se abandonó a una melancolía profunda», cómo solía ir «solo a los parajes más solitarios», y piensa, o finge creer, que el pintor se ahogó accidentalmente durante uno de estos paseos. Los rumores del suicidio empezaron a circular de inmediato. Passeri los llama «calumnias e invenciones maliciosas»; Baldinucci intentó sofocarlos explicando que Testa o bien se había resbalado o que «la tierra se movió debajo de sus pies» mientras observaba el reflejo de un arco iris en las aguas del Tíber⁴². Sandrart, para el cual había trabajado Testa en Roma a finales de la década de 1630, tiene otra explicación diferente: «Un día, a orillas del Tíber, una repentina ráfaga de aire llevó su sombrero al río y cuando intentó recuperarlo, con muy mala suerte, se cayó al río, y como no había quién le socorriera, se ahogó de la manera más triste»⁴³.

Sandrart conocía bien a Testa y le apreciaba. Nos ha dejado un hermoso retrato literario del «tímido *stoicus*», al que encontró viviendo en la pobreza más

³⁹ Bertolotti, 1881, II, 37 y ss.

⁴⁰ Marabottini, 1954, 116.

⁴¹ Passeri, 184.

⁴² Baldinucci, V, 314 y ss.

⁴³ Sandrart, 289.

espantosa y al cual con frecuencia «proporcionaba alimentos, ropa y dinero». Habría ofendido su sentido de la decencia y del decoro confesar el acto pecaminoso de su amigo.

6. *Marco Ricci*

Mientras que los biógrafos de Testa buscaron explicaciones más bien insustanciales para una muerte que probablemente no fue por causas naturales, un contemporáneo de Marco Ricci (1676-1730) convirtió la muerte, muy posiblemente natural, del pintor en un suicidio muy discutible. Un cuaderno de 1738 contiene las siguientes observaciones sobre el famoso paisajista veneciano:

Murió en casa de su tío Sebastiano de una fiebre y un catarro, después de haber vivido con su tío durante trece años.

En el ardor de su juventud Marco fue un mozo vicioso y dado a la mala vida; tampoco le avergonzaba mezclarse con los viles plebeyos en las tabernas. Una noche en una taberna se sintió ofendido por ciertas palabras pronunciadas por un *gondoliere*, con lo cual cogió una jarra, la rompió en la cabeza de aquel desgraciado y le mató. Entonces su tío le mandó a Spalato, en Dalmacia, con una recomendación para un dotado paisajista con el cual aprendió mucho. Permaneció allí unos cuatro años y luego volvió a Venecia donde su tío, entretanto, había aplacado a las autoridades. Se decía que Marco era muy excéntrico. Después de su regreso de Inglaterra, viviendo en la casa de su tío en Venecia, de repente se le ocurrió que quería morir, pero como un caballero. Una mañana, por tanto, se vistió de un modo muy singular, con una espada a un lado, y se echó encima de la cama⁴⁴.

Se encerró en su habitación y, aunque tenía mucha hambre, se quedó en la cama dos días y dos noches. Su familia se alarmó. Sin saber si se había marchado o si estaba en su habitación, finalmente forzaron la puerta y encontraron a Marco, medio muerto de hambre, con su extraño atuendo, esperando la muerte. Sin embargo, pronto se restableció y no repitió este experimento en concreto, pero se dice que murió mediante el recurso, no menos singular, de cambiar la prescripción de su médico para una medicina inocua por otra mortífera. Probablemente no se determinará nunca si la historia entera es una invención, si el mismo médico la hizo circular para ocultar su propio error o si Marco, al serle negado el privilegio de una muerte caballeresca, realmente se envenenó. En vista de lo que se estudiará en los capítulos posteriores nos limitaremos a esta observación: ni su vida disipada ni su genio incontrolable es necesariamente indicativo de una mente inestable.

Cinco suicidios, de los cuales solamente dos han podido ser comprobados, parecen un número extraordinariamente pequeño en relación con los muchos miles de artistas italianos que murieron entre aproximadamente 1450 y 1800. El que esta cifra no diste demasiado de la realidad tal vez se corrobore en sentido negativo, a través del diario florentino empezado por Lucas Landucci en 1450 y seguido por un escritor anónimo hasta 1542. En esos noventa y dos años encontramos ocho suicidios citados en total, ninguno cometido por un artista.

⁴⁴ Fogolari, 1913, 156. El cuaderno (*Zibaldon*) de un autor anónimo se encuentra actualmente en la biblioteca del Seminario patriarcal de Venecia.

7. *El suicidio entre los artistas del Norte*

Holanda e Inglaterra

En los países nortños la situación no fue muy diferente. Houbraken parece haber tenido noticia de sólo tres suicidios, el del poco conocido Jacob de Wolf (m. 1685) que «fijó su puñal en un ángulo de su habitación, se dejó caer sobre él, y así terminó su vida», el de Pieter van Laer, un caso dudoso⁴⁵, y el de Emanuel de Witte, sospechoso de haberse ahogado.

La vida de De Witte (1617-92) está bien documentada. Sus mejores obras, sobre todo sus interiores de iglesias, primorosamente compuestos (fig. 39), ocupan un puesto importante en el arte del siglo XVII. A pesar de los muchos encargos, tenía continuos problemas económicos. Se daba a la bebida y al juego; tuvo que empeñar el menaje de su casa, sus muebles y sus pinturas; debía el alquiler de varios años y aceptaba dinero a cuenta de pinturas que únicamente entregaba después de que sus exasperados clientes hubiesen llevado el asunto ante los tribunales. A los setenta años De Witte formó parte de una banda de cuatro, acusada de un comportamiento desenfrenado y multada por su «gran insolencia» y «ruido». Entonces,

... cuando vio que la Fortuna le había vuelto la espalda, que todos le huían y le miraban como a un extraño en su propio país, se sumió en la pobreza y perdió la confianza en sí mismo. «Igual que difería de los demás en su modo de vida, así también se diferenció en la muerte, porque parece ser que puso fin a su vida por su propia mano»⁴⁶.

En Inglaterra no se suicidó ninguno de los artistas más conocidos. Tenemos noticia de Henry Tilson (1659-95), uno de los muchos retratistas menores que lograba parecidos más o menos afortunados de la aristocracia y la clase media inglesa. Vertue, todavía influido por la noción de Burton de que el genio melancólico hacía una vida «libre del ejercicio físico», le describe como una persona

... mucho más aceptable para los curiosos del arte que para la señorita que había cortejado durante mucho tiempo hasta que finalmente, debido a un estado de melancolía causado por su rigor y por su vida sedentaria, se pegó un tiro en el corazón con su pistola⁴⁷.

La muerte de Edward Dayes (1763-1804), que había alcanzado una cierta fama por sus retratos en miniatura, medias tintas y acuarelas, no causó, al parecer, un gran revuelo.

Su temperamento no era ni amigable ni feliz: probablemente debido a esto aceleró su muerte por su propia mano. Este acontecimiento melancólico tuvo lugar durante la última semana de mayo de 1804 en su casa de Francis Street, Bedford Square, donde había residido varios años⁴⁸.

⁴⁵ Houbraken (1880, 156) escribe que Pieter van Laer cometió suicidio ahogándose. Pudo haber sacado este dato de Roger de Piles (1699, 427). Pero Sandrart, amigo íntimo de Pieter van Laer, no menciona el suicidio y el bien informado Passeri (véase la página 160) dice que murió de sífilis. Para Wolfe, véase Houbraken (págs. 406 y ss.).

⁴⁶ *Ibid.*, 124 y ss.

⁴⁷ Woodward, 1949, 35.

⁴⁸ Edwards, 1808, 285.

Las tensiones y los amargos rencores que agitaron a los artistas de la Real Academia francesa se ponen de relieve a través de la vida y muerte de François Le Moyne (1688-1737). Nacido en París, Le Moyne entró en la Real Academia a los trece años. Después de cinco años de estudios, recibió su primer premio, la medalla de la Academia de tercera clase. Al año siguiente logró la medalla de primera clase y en 1711 ganó el *Prix de Rome*, pero, debido a las guerras, no pudo ir a Italia hasta 1724 y entonces sólo pudo quedarse siete meses. Así, Le Moyne pasó su vida entera en un ambiente de celos amargos, intrigas incesantes y enemistades implacables que envenenaban el mundo del arte oficial de París en esa época. Le consumía la ambición. Se quejaba a su amigo, el escritor Dézallier d'Argenville, de que sus pinturas tuvieran «terribles vecinos en el salón». Temeroso de que alguien le excediera en brillantez, trabajó incesantemente y muy por encima de sus fuerzas. Era conocido por su

... irritabilidad, causada por su anhelo de reconocimiento y honores de los cuales era sin duda digno, pero que, según él, casi nunca igualaban sus méritos. Como jamás encontró a nadie que no fuera, a sus ojos, su inferior, estimó insuficiente todo lo que se le concediera, y por la misma razón juzgó todo lo que se le prometiera como muy por debajo de lo debido⁴⁹.

Ni su cuerpo ni su mente pudo soportar la tensión y su salud se quebrantó:

Le Moyne había sufrido severos dolores de cabeza que a veces le impedían trabajar. La muerte de su esposa acaeció cuando preparaba sus obras para el salón. Estaba tan afligido por la pérdida, que abandonó su estudio durante una temporada.

En los últimos seis meses de su vida le atacó una consunción que le impedía descansar. Sospechaba de todo el mundo. se creía constantemente perseguido por agentes de la policía. Sus amigos intentaron distraerle; le leyeron la historia de Roma, y cuando algún romano de nobles pensamientos se suicidaba, mandaba leer de nuevo el pasaje, exclamando: «¡Esa sí que es una muerte hermosa!»⁵⁰.

Esta es la única ocasión en que hemos encontrado una alusión al derecho estoico de la autoextinción, pero la muerte de Le Moyne no tuvo ningún aura de grandeza clásica. A sus amigos les pareció evidente que había que tomar medidas drásticas respecto del artista, cuyas facultades mentales se estaban deteriorando manifiestamente, así que

... la mañana del 4 de junio de 1737, diez meses después de que Le Moyne fuera nombrado *première peintre*, el señor Berger, el amigo con el que había viajado a Italia, fue a su casa según se había convenido la noche anterior. Con pretexto de llevarle varios días al campo para descansar, en realidad había venido para encerrarle y probar aquellos remedios que se acostumbran en tales casos. Pero ya sea que Le Moyne lo sospechaba o bien se imaginaba que le iban a llevar a la cárcel —idea que le había obsesionado durante mucho tiempo— se encerró en su habitación nada más oír acercarse a su amigo, y en silencio se atravesó nueve veces con su espada. Ignorante de esta tragedia su amigo le ro-

⁴⁹ Lépicié, 1752, II, 114.

⁵⁰ Dézallier d'Argenville, 1762, IV, 423 y ss.

gaba insistentemente que le abriera. Cuando amenazó con forzar la puerta, Le Moyne reunió suficientes fuerzas para obedecerle y apareció en el estado al cual le había reducido su frenesí; pero en aquel mismo instante cayó muerto⁵¹.

Al fijarnos en la corta vida de un oscuro y joven pintor francés nos encontramos en un mundo diferente. Por muy secos y escuetos que sean los pocos testimonios que se conservan, evocan el ambiente de los comienzos del Romanticismo, el mundo de *La Bohème*.

Jean-Louis Sauce, hijo de un botero, nació en París en 1760 y allí murió en 1788. A los veintitrés años aprobó el examen de ingreso en la Academia y fue admitido como alumno. Al año siguiente ya ganó la tan duramente disputada «primera medalla». En aquel año también se enamoró y en consecuencia

...vivió tres años con una encajetera llamada Geneviève-Rosalie Poirier con quien había prometido casarse. Habiéndola encontrado la víspera de la boda, la condujo a su habitación en la quinta planta de una casa de la rue de Vaugirard. Tras una opípara cena que compartió el escultor Spercius de la rue de Pot-de-fer, e indudablemente excitado por el coñac, Sauce se abalanzó sobre la desgraciada joven; le descargó dos tiros de pistola y la atravesó con su espada a pesar de sus gritos y ruegos de piedad. Entonces se tiró por la ventana y se rompió la cabeza contra el empedrado. El médico contó nada menos que seis heridas en el cuerpo de la víctima; pero no son muy profundas y se espera poderle salvar la vida.

El casero se niega a encargarse del cadáver del suicida⁵².

No se sabe nada de la obra de Sauce, excepto que cinco dibujos de pluma y bistre fueron vendidos en una subasta de 1814 por ocho francos; aún se conservan dos de estos dibujos (fig. 41).

Dinamarca

Concluiremos este capítulo con el relato del suicidio de dos artistas daneses, el pintor Eric Pauelson o Poulsen (1749-90) y el escultor Johannes Wiedewelt (1731-1802). El modesto talento y la vida al parecer tranquila de Pauelson no han movido a sus biógrafos a comentar los motivos de su acción. Nos dicen que pasó tres años viajando por Alemania, Francia, Suiza e Italia cuando ya contaba más de treinta años; que fue rechazada su solicitud de recepción en la Accademia di S. Luca, pero que llegó a ser miembro de las Academias de Düsseldorf, Bolonia y Florencia tras su regreso a Dinamarca en 1784. Cuatro años más tarde le mandó a Noruega el Príncipe heredero danés y las acuarelas de paisajes noruegos que trajo consigo le granjearon cuantiosos elogios. No hemos podido descubrir por qué ni cómo puso fin a su vida a los cuarenta y un años⁵³.

Wiedewelt, por otra parte, ha suscitado más atención. «En otro tiempo orgullo de sus compatriotas»⁵⁴, actualmente se le recuerda por su amistad con Winckelmann y no por la calidad de su obra. Cuando era un prometedor joven de diecinueve años, Wiedewelt marchó a París y, después de estudiar con Coustou, continuó a Roma donde conoció a Winckelmann. Nació una estrecha amistad y bajo la influencia del estudioso, más viejo, el joven escultor se convirtió en uno de los primeros y más ardientes partidarios de las doctrinas neoclásicas. Cuando Wiede-

⁵¹ Lépicié, 1752, II, 115 y ss.

⁵² *Nouvelles Archives de l'Art Français*, 2.^a serie, VI, 1885, 206.

⁵³ Hannover, 1907.

⁵⁴ Justi, 1898, II, 75 y ss.

welt volvió a Copenhague, tras una ausencia de siete años, impresionó a sus compatriotas tanto por su erudición y dominio de idiomas clásicos y modernos como por su arte. La novedad de su estilo encubrió lo endeble de su talento⁵⁵. Tuvo un éxito inmediato, su ascensión en cuanto a cargos y honores fue rápida. Un año después de su llegada fue nombrado escultor de Corte y miembro de la Academia. A los treinta años fue profesor de escultura, a los cuarenta y uno Director de la Academia, cargo que desempeñó durante casi veinte años.

Pero con el paso de los años Wiedewelt no pudo mantener su preeminencia ante la competencia de la joven generación y, sobre todo, ante la creciente fama de su discípulo Thorwaldsen. Su solicitud de 1788 para el puesto de escultor de Corte del Rey de Prusia fue denegada a favor del joven Schadow (1764-1850), más de treinta años menor que él. Al final, cargado con el cuidado de dos hermanas ancianas y un amigo incapacitado, abrumado por una pobreza cada vez mayor y por su mala salud, puso fin a sus sufrimientos ahogándose.

8. Conclusión

A los cinco suicidios italianos hemos podido sumar nueve perpetrados en el norte de Europa. Estos 14 incidentes (que incluyen cuatro inciertos) tuvieron lugar en el curso de unos cuatrocientos cincuenta años, es decir, entre aproximadamente 1350 y 1800, el único periodo para el cual los datos son medianamente fidedignos. Si estudiamos esta cifra llegamos al siguiente resultado: no se registra ningún suicidio anterior a 1500; aparecen dos casos en el siglo XVI, seis en el siglo XVII y seis durante los ciento cuatro años siguientes. Parece sintomático que cuatro de los 14 suicidios (o de los diez comprobados) ocurrieran en el breve espacio de dieciséis años, hacia finales del siglo XVIII y a comienzos del siglo XIX, en una época en la que el suicidio había perdido parte de su estigma y había llegado a ser, en parte por la influencia del *Werther* de Goethe, mucho más frecuente entre profesionales e intelectuales que en cualquier época anterior.

Aunque nuestras estadísticas ciertamente distan mucho de ser fiables, creemos que marcan correctamente la tendencia general y demuestran, si se necesitan pruebas, que los artistas, en cuanto al suicidio, se comportan de un modo más normal que la gente «común».

Cuando las fuentes son suficientemente detalladas dan unas explicaciones razonables de estas muertes autoimpuestas. Así Rosso, supuestamente, actuó impulsado por una tacha en su sentido de la honra; el concepto renacentista de la honra (véase el capítulo VIII) hace plausible esta explicación. Francesco Bassano y Le Moyne se volvieron claramente locos; ambos padecían una manía persecutoria. Tres artistas —Borromini, Testa y Tilson— fueron descritos con el término ya familiar de melancólicos; Ricci y de Witte responden a la figura del artista excéntrico y lujurioso; Wiedewelt obró por desesperación. En cuanto a Sauce, nos dicen que probablemente estaba borracho. Estas noticias no son ni mejores ni peores que las que leemos hoy en día en la prensa.

Ninguno de los primeros biógrafos hizo intento alguno de buscar el reflejo de las tendencias suicidas de un artista en el carácter específico de su obra. Naturalmente no se esperarían investigaciones psicopatológicas antes de comienzos del siglo XIX, pero la teoría neoplatónica, según la cual existe una relación entre la mente y la obra, de modo que aquélla se ve reflejada en ésta como en un espejo, tampoco se encuentra citada en ninguna parte. No es necesario señalar que esta

⁵⁵ Tesdorpf, 1933, 78.

teoría tenía poca utilidad práctica. Aunque favorable al autor a la hora de hacer alarde de su erudición, no tenía cabida en los escritos «corrientes» como lo son las biografías. Pero las investigaciones modernas de la historia del arte tampoco han explorado esta cuestión: apenas un solo historiador se ha valido de la nueva metodología científica —con una notable excepción digna de mención.

En su trabajo sobre Borromini, Hans Sedlmayr⁵⁶, usando la terminología psicofísica, intentó descubrir rasgos compatibles con la mente inestable de Borromini en su arquitectura. Argumenta que Borromini fue una persona «esquizotímica», es decir, una persona cuya condición esquizoide no sobrepasa los límites de la normalidad. Pero, según Sedlmayr, el suicidio de Borromini encaja en el marco de una esquizofrenia en aumento y, en consecuencia, encuentra los indicios típicos de este proceso patológico en la obra tardía del arquitecto (fig. 38). El mismo Sedlmayr no desconocía los defectos de su tesis. Lógicamente, muchos artistas de constitución análoga a la de Borromini también deberían de mostrar características semejantes en su arte —y esto es imposible de demostrar. Así, incluso en este caso clásico, el enigma de la relación entre la obra y la personalidad del suicida queda por aclarar.

⁵⁶ Sedlmayr, 1930, 117 y ss. Para una crítica de la hipótesis de Sedlmayr, véase también Kris (1932, 172).

CAPÍTULO VII

Celibato, amor y libertinaje

El tema al cual se dedica este capítulo —las intrigas amorosas de los artistas—, ha generado opiniones singularmente contradictorias entre los estudiosos. Hay quienes encuentran que los artistas muestran una marcada inclinación hacia el celibato, a la vez que otros mantienen que tienen una marcada propensión amorosa o incluso promiscua. Los biógrafos del siglo XIX a menudo describieron a los artistas del pasado como hombres de familia, sencillos y constantes. Las historias que afirmaban lo contrario se tomaron bien como excepciones bien como invenciones maliciosas. Los escritores modernos, por otra parte, se inclinan a descubrir una tendencia hacia la homosexualidad entre los artistas, antiguos y modernos.

La clave del asunto está en que ambos puntos de vista pueden encontrar apoyo en los textos. Cualquier cifra de artistas solteros puede ser fácilmente equiparada con igual número de artistas felizmente casados, y tampoco sería difícil encontrar a un Don Juan por cada misógino. Y la práctica común de escudriñar solamente la vida de los «grandes» maestros tampoco nos permite sacar conclusiones generales. Debemos declarar, desde el principio, que no somos parte interesada, pudiendo confesar, por tanto, que no hemos descubierto ningún medio fiable de calcular la preponderancia o la ausencia de uno u otro tipo de relaciones amorosas entre los artistas. Lo único que podemos demostrar es que, a lo largo de los siglos, las costumbres sexuales de los artistas tienden a variar según el diferente clima moral.

1. *El celibato*

Los ejemplos clásicos de artistas célibes, citados una y otra vez, son, por supuesto, Miguel Ángel, Leonardo y Rafael. Pero no existe ningún rasgo común que motive su aversión o su abstención respecto al matrimonio.

Miguel Ángel, el gran solitario, tenía un poderoso sentido de la familia. Como buen italiano cumplió con sus obligaciones filiales. Ayudó a sus hermanos y a su sobrino Lionardo con consejos y dinero aunque se quejaba constantemente de las exigencias respecto de su tiempo y su bolsa. Muchas cartas suyas muestran que tenía necesidad de la amistad y del afecto y que él respondía calurosa, aunque irregularmente, siempre que se le ofreciesen. Es dudoso que estuviera enamorado de

una mujer alguna vez; su devoción a los jóvenes hermosos está bien atestiguada. Las cartas cruzadas con Gherardo Perini (1522) y Febo del Poggio (1534), personajes ambos por otra parte poco conocidos, y los poemas dedicados a la memoria del sobrino de Luigi del Riccio, Cecchino Bracci (1544), expresan claramente esta inclinación¹. Pero no parece haber tenido ninguna vez relación profunda y duradera, ni en su juventud ni en su madurez. Cuando Tommaso Cavalieri y Vittoria Colonna aparecieron en su vida estaba en el umbral de la vejez.

Cavalieri, joven noble romano, y Miguel Ángel se encontraron por primera vez en 1532, cuando el artista contaba cincuenta y ocho años. Su consiguiente amistad duró desde aquel día hasta febrero de 1564 cuando Tommaso Cavalieri, junto con otros dos amigos, dos médicos y un viejo criado, rodearon al maestro moribundo.

Las relaciones de Miguel Ángel y Vittoria Colonna, Marquesa de Pescara (1490-1547), datan de 1538, cuando él tenía más de sesenta años y ella se aproximaba a los cincuenta. Desposada de niña y casada con el Marqués de Pescara a los diecinueve años, Vittoria Colonna veía pocas veces a su esposo, que pasó la mayor parte de su vida en campañas militares y que murió en 1525. La viuda, sin hijos y de mediana edad, sin ser bendecida por la hermosura, sabía sacar el mayor provecho de sus dotes intelectuales. Aunque vivía medianamente retirada, dividiendo su tiempo entre Roma, Ischia y los conventos de Orvieto y Viterbo, mantenía una extensa correspondencia con muchos hombres eruditos. Cuando la conoció Miguel Ángel, había adquirido cierta fama como poetisa y una gran reputación de piadosa, aunque en algunos sectores sus ideas neocatólicas habían despertado sospechas. El escultor y la noble dama intercambiaron cartas, madrigales y sonetos, y Miguel Ángel le envió algunos de sus dibujos religiosos más piadosos en señal de su veneración y amistad. En sus encuentros en Roma conversaban acerca de ideas sublimes, a menudo en compañía de un círculo pequeño y selecto de admiradores. Francisco de Hollanda perpetuó por escrito lo que él afirmaba ser la sustancia de sus pláticas. Leyendo las pocas cartas de Vittoria Colonna dirigidas a Miguel Ángel que se conservan, no se llega a entender la fascinación que estas efusiones algo afectadas y más bien tortuosas tenían para él que las recibía. Quizá fuera una de aquellas personas cuya originalidad brillaba más en la palabra hablada que en la escrita. No se puede dudar de que Miguel Ángel estuviera profundamente impresionado por ella. Muchos años después de su muerte atesoraba cada palabra de su pluma que poseía. Había conservado sus cartas y mandó encuadernar ciento cuarenta y tres sonetos suyos en un libro que «acostumbraba a prestar a muchas personas, y ahora todos ellos han sido publicados»², según informó a su sobrino.

Miguel Ángel nunca mostró ninguna reticencia en dar a conocer sus sentimientos y pasiones, no sólo a los destinatarios de sus cartas y poemas sino también a otros muchos conocidos suyos. Sus poemas de amor circularon entre sus amigos. Más de una vez pidió a su amigo, el banquero Luigi del Riccio, que corrigiera sonetos dirigidos a Tommaso Cavalieri. Sebastiano del Piombo, entre otros, llevaba mensajes de afecto del artista a Cavalieri y viceversa. Tanto Miguel Ángel como Ricci ensalzaban la hermosura de Cecchino Bracci y compartieron su pesar por la muerte del joven a los quince años. El significado «personal» del que Miguel Ángel dotó a los dibujos para Tommaso Cavalieri sólo aparece velado para nosotros —su mensaje, sin duda, fue menos oscuro para los que hablaban su mismo lenguaje. Parece improbable que Miguel Ángel sintiera remordimientos a causa de

¹ Para Perini y Febo di Poggio, véase Frey (1961, 78, 105, 365 y ss.; e *Ídem.*, 1897, 504 y ss.). Para Luigi del Riccio y Cecchino Bracci, véase Steinmann (1930, 1932); Frey, 1897, núm. lxxiii, 355 y ss.

² Frey, 1961, 166; la carta de Miguel Ángel con fecha del 7 de marzo de 1551; Symonds, 1893, II, 97. Acerca de Miguel Ángel y Vittoria Colonna, véase Tolnay (1960, V, 51 y ss.).

estas amistades, y menos probable aún que su amor platónico hubiera sido «rechazado por su naturaleza» como se ha afirmado últimamente³. Él y los que estaban a su alrededor consideraban el amor platónico como la forma de unión espiritual más sublime que pudieran alcanzar los hombres, en nada comparable con las prácticas reprensibles de los no iniciados. Aprobamos plenamente la opinión del profesor Panofsky de que «entre todos sus contemporáneos Miguel Ángel fue el único que adoptó el neoplatonismo, no en ciertos aspectos, sino en su totalidad» y que «puede llamarse único platónico genuino entre los artistas influidos por el neoplatonismo»⁴.

El verdadero carácter de los poemas amorosos de Miguel Ángel no tardó en ser malentendido y una época remilgada temió que los poemas le revelasen como homosexual. Su sobrino-nieto, el primer editor de estos poemas (1623), creyó oportuno expurgar la colección⁵. Los críticos posteriores inventaron disculpas absurdas para limpiar el nombre del venerado maestro del estigma de la perversión⁶. Guasti, Symonds, Frey y otros se dieron cuenta de que gran parte del lenguaje exaltado de los poemas y cartas eran fórmulas literarias, ampliamente utilizadas como prueba de erudición y del conocimiento de los grandes modelos del pasado.

El celibato de Leonardo parece haber surgido de un rechazo de todo vínculo. Aunque indudablemente en su juventud tuvo fuertes inclinaciones homosexuales (pág. 165), ni necesitaba ni ofrecía amistades de ningún tipo. En su madurez miraba con desprecio la satisfacción de los instintos animales y con el paso de los años desarrolló unas costumbres casi misantrópicas.

Rafael, al contrario, no fue nada enemigo de casarse. Para él era una cuestión de escoger bien y en buena hora. En el ínterin, gozó en sumo grado de la compañía de las mujeres, y luego daremos alguna prueba de su disposición nada célibe.

Entonces, como ahora, los solteros empedernidos fueron el blanco de muchas burlas. La siguiente anécdota de la aversión que tenía Botticelli al matrimonio aparece por primera vez en un manuscrito de autor anónimo fechable entre 1537 y 1542, es decir, poco después de la muerte del pintor en 1510. Después, en 1622, se publicó con otras historias burlescas; es muy probable que contenga algo de verdad, a pesar de que haya sido embellecida en el proceso literario.

Una vez, cuando Tommaso Soderini apremiaba a Sandro Boticelli a buscar esposa, éste le contestó: Os contaré lo que me sucedió una noche hace poco. Soñé que había tomado una esposa y esto me pesó de tal manera que me desperté. Y para no dormirme y no volver a soñar, me levanté y anduve como loco por toda Florencia durante toda la noche. Con esto Messer Tommaso comprendió que no debería volver a tocar el tema⁷.

Otros artistas permanecieron solteros por más o menos las mismas razones que mueven a los célibes de todos los tiempos, independientemente de su profesión. La lista es larga y distinguida. Incluye hombres como Alberti, Pontormo, Rosso, van Dyck, Claudio Lorena, Reni, Watteau y Reynolds. Dudamos de que se pueda encontrar un común denominador en estos casos o de que se puedan vislumbrar rasgos típicos en las obras de artistas célibes. No obstante se han hecho intentos, incluso por parte de estudiosos, para los cuales la palabra «psicología» era anatema. El gran Wilhelm von Bode observó:

³ Eissler, 1961, 131.

⁴ Panofsky, 1939, 180.

⁵ Steinmann-Wittkower, 1927, 56, núm. 307.

⁶ Por ejemplo, Gotti (1875, I, 231).

⁷ C. Frey, 1892, 104; *Facezie*, 1622, edición de Floerke (1913, 78).

El peculiar fenómeno de que las Madonas más deliciosas siempre han sido pintadas y modeladas por artistas solteros como Botticelli, Luca della Robbia, Donatello, Leonardo y Rafael, ¿no puede deberse a lo siguiente: que el anhelo de la mujer ideal estimulaba la imaginación y la creatividad de los artistas más que la satisfacción de sus deseos?⁸.

En realidad, Bode expresó a su manera lo que llamaríamos «represión» y «sublimación» en el lenguaje moderno. Tales observaciones no pasaron nunca por la mente de los escritores anteriores al siglo XIX. Miraban el estado de soltería de los artistas desde un punto de vista puramente pragmático. Pongamos sólo dos ejemplos: nos informan que Brunelleschi y Donatello, estando en Roma en su juventud, disfrutaron de su independencia porque «los problemas familiares no les preocupaban, puesto que ninguno tenía mujer ni hijos, ni aquí ni en otra parte»⁹. Guido Reni, según Malvasia, «fue generalmente considerado virgen, y jamás dio motivos para el menor escándalo»¹⁰.

2. Rafael, el amante

Cuando Rafael tenía veintiún años estuvo a punto de llevar a cabo una unión de lo más deseable con una sobrina del Cardenal Bibiena, su gran mecenas, pero se interpuso la muerte, que le robó a su prometida. Rafael permaneció soltero, no por causa de algún anhelo vago de un ideal inalcanzable, sino por unas razones muy prácticas que expuso en una carta a su tío, Simone Ciarla, el 1 de julio de 1514:

Respecto del matrimonio (*torre donna*)¹¹ respondo que estoy contentísimo y eternamente agradecido a Dios porque no acepté ni la primera que me queríais dar ni ninguna otra, y en este sentido fui más sagaz que vos que las sugerísteis. Estoy seguro de que ahora convendréis en que jamás hubiera llegado a donde estoy, con 3.000 ducados de oro ahorrados en Roma¹².

Rafael prosigue enumerando las obras que estaba haciendo para León X en el Vaticano y en San Pedro y los ingresos muy considerables que de ellas percibía. Pero toda esta inmensa carga de trabajo no le impidió estar locamente enamorado. Unos pocos años más tarde estaba ocupado con los frescos de Cupido y Psique para la Villa Farnesina de Agostino Chigi. En aquella época Vasari recuerda que Rafael

...era una persona muy apasionada, aficionado a las mujeres y siempre dispuesto a servir las; por causa de esta inclinación sus amigos fueron más complacientes e indulgentes por lo que respecta a su búsqueda de los placeres carnales de lo que probablemente era correcto. Así, cuando su querido amigo Agostino Chigi le encargó la pintura de la primera *loggia* de su palacio, Rafael no podía prestar mucha atención a su trabajo debido a su gran amor por su amante. Agostino sintió tal desesperación que, a pesar de las dificultades, con la ayuda de otros y de sus propios medios y otros varios dispuso que esta dama fuera a vivir todo el tiempo con Rafael donde estaba trabajando; y de este modo la obra fue llevada a su término¹³.

⁸ Bode, 1921, 197.

⁹ Manetti, edición de Toesca (1927, 21).

¹⁰ Malvasia, 1678, II, 72.

¹¹ *Torre* (de *togliere*) significa «tomar una mujer», es decir «casarse».

¹² Golzio, 1936, 31.

¹³ Vasari, IV, 366 y ss.

El primer biógrafo moderno de Rafael, J.-D. Passavant, rechazó indignado esta historia como una «invención despreciable y absurda»¹⁴. De acuerdo con su postura, el relato ha sido generalmente descartado como una de las aberraciones menos disculpables de Vasari. Ciertamente, desde el punto de vista de la ética victoriana había que considerar cualquier declaración semejante como un insulto al «noble carácter» de Rafael. Pero la moral del siglo XVI difería de la de los tiempos modernos. Para Vasari el episodio de la Farnesina no parecía maligno o degradante; de otra manera no lo hubiera contado, puesto que había escrito acerca del carácter de Rafael con palabras de gran admiración (véase el capítulo IV).

No negamos que Vasari aceptaba con demasiada credulidad los rumores que circularon en el ambiente artístico después de la muerte de Rafael. En la actualidad se suele convenir en que Vasari no pudo acertar en atribuir la muerte prematura de Rafael a sus excesos amorosos¹⁵. El pintor cayó enfermo de una fiebre violenta a finales de marzo de año de 1520 y murió el día 6 de abril. Muchas cartas divulgaron la noticia por toda Italia, pero ninguna hace ni siquiera alusión a la causa de muerte citada por Vasari.

No obstante, el mismo Rafael era el culpable de los rumores referentes a sus intrigas amorosas. En la época de los preparativos para la *Disputa* de la Camera della Segnatura sus sentimientos fueron excitados por unos pensamientos menos sublimes que el Sacrificio de la Eucaristía representado en el fresco. Estaba tan cabalmente enamorado de la dama que le había robado el corazón que apuntó poemas de amor en varios dibujos preparatorios de esta obra¹⁶ (fig. 42). Si bien no es buena poesía, no se puede negar el que sea sensual. Aquí se puede citar al menos uno:

Amor me habéis trabado con una cara hermosa
floreceda como las rosas y como la blanca nieve,
con ojos chispeantes que me penetran con su luz
y palabras que llenan mi alma de su dulce gracia.
Ni mar ni río apagará el fuego
que arde dentro de mí. Pero no me quejaré.
Cuanto más me consume más estoy gozoso
de saborear mi tormento y mi deseo.
¡Cuán cara la cadena, cuán ligero el dichoso yugo
de esos encantadores brazos que me apretaban!
Moriría mil muertes si este lazo fuera roto.
Basta. En silencio recordaré nuestro pasado.
Una gran alegría mata. Aunque no hablara ya más
empero os amaría hasta el final.

Jamás se sabrá si esta hechicera fue o no la mujer que, según Vasari, Rafael amó «hasta la muerte»¹⁷ y a la cual, cuando moría, «como buen cristiano despidió antes de hacer su testamento pero a quien legó lo suficiente como para asegurarle una vida honesta»¹⁸. La posteridad ha tejido leyendas acerca de esta mujer y otras que pasaron por la vida de Rafael. ¿Quién es la misteriosa *Donna Velata* del Palacio Pitti? (fig. 43). ¿Era una mujer llamada Caterina, porque la pintura en su

¹⁴ Passavant, 1860, II, 281.

¹⁵ Portigliotti, 1920, 23 y ss.

¹⁶ Golzio, 1936, 181 y ss. Lo que sigue es una traducción libre de un poema en el reverso de una hoja conservada en el Ashmolean Museum de Oxford. Fischel (1925, *Abteilung* 6, 306 y ss.) publica y estudia todos los poemas de amor.

¹⁷ Vasari, IV, 355.

¹⁸ *Ibid.*, 382.

estado original pudo haber ostentado una rueda, una palma y un nimbo? Y, ¿es la misma legendaria hija del panadero del Trastévere que Rafael retrató en la llamada *Fornarina*, actualmente en la Galleria Nazionale de Roma? —una pintura tan famosa en su día que aún se conservan copias contemporáneas en Roma y en otras partes. Tampoco sabemos si Rafael eternizaría las facciones de su amada en la *Madona Sixtina* o en otra tierna pintura suya de la Virgen. Fiel a la ideología neoplatónica, entonces en boga, explicó, en una carta a Baltasar Castiglione, que para representar mujeres hermosas en sus cuadros «me sirvo de una cierta idea que he formulado en mi mente»¹⁹.

3. Libertinaje y arte religioso

La fuga de Lucrecia Buti con Filippo Lippi

En un capítulo anterior hemos visto que los escritores y mecenas renacentistas y barrocos tenían sus teorías acerca del comportamiento apropiado de los artistas²⁰. Antes de consolidarse estas ideas, apenas se suscitaba la cuestión de si los que hacían imágenes sagradas deberían ser también hombres de una conducta ejemplar.

El escándalo de la fuga de Fray Filippo Lippi con una monja pudo dar pábulo a las lenguas, pero no disminuyó la fuerza de su imaginaria religiosa. Filippo Lippi (1406-68), fraile él mismo, recibió, en palabras de Vasari,

...de las monjas de S. Margarita (de Prato), el encargo de pintar la tabla para su altar mayor; en esto trabajaba cuando un día se fijó en una hija de Francesco Buti, ciudadano de Florencia, que vivía allí como pupila o novicia. Puestos sus ojos en Lucrecia (pues éste era el nombre de la joven), que era muy hermosa y elegante, Fra Filippo convenció a las monjas para que le dejaran retratarla como la imagen de Nuestra Señora en la obra que estaba haciendo para ellas. Concedida esta oportunidad y enamorándose aún más de ella, buscó medios y arbitrios para esconderla de las monjas y fugarse con ella el día que ella fuera a ver la Faja de Nuestra Señora, reliquia venerada en ese pueblo y entonces expuesta. Esto trajo mucha deshonra a las monjas y a su padre Francesco, a quien nunca se volvió a ver alegre (véase la nota 25). Hizo todos los esfuerzos posibles para recuperarla, pero ella, bien por miedo, bien por alguna otra razón, se negó a volver e insistió en quedarse con Filippo (Filippino Lippi) quien, igual que su padre, fue un excelente y famoso pintor²¹.

Vasari claramente se complacía en la historia. Casi cien años después del acontecimiento, sacó el mejor partido posible de esta sensacional contribución a la *chronique scandaleuse*. Por otro lado, no se molestó en mencionar que en 1450 el buen fraile falsificó una firma, fue torturado y confesó²². En la actualidad, un artista no mejoraría su carrera, ciertamente, si falsificara un documento. Pero en 1540 el episodio despertó poco interés, pues Fra Filippo Lippi ni fue encarcelado ni privado de sus funciones clericales. Por tanto, parece improbable que Vasari intentara salvar la reputación del pintor cuando observó en su valoración final: «Fra Filippo vivió honradamente de su trabajo, gastando sumas extraordinarias en los placeres del amor, en los cuales seguía deleitándose hasta el mismísimo final de su

¹⁹ Golzio, 1936, 30. Varios datos que aparecen en esta carta nos permiten fecharla en 1514. Se ha perdido el autógrafo y Golzio trata los problemas que presenta la carta.

²⁰ Véase *supra*, págs. 93 y ss.

²¹ Vasari, II, 620 y ss.

²² Documentos publicados por Milanesi, en Vasari (III, 490).

vida»²³. Obviamente, incluso a ojos de Vasari, la atrevida búsqueda de «los placeres del amor», por parte de Fra Filippo Lippi, no rebajó su noble reputación de artista.

El relato de Vasari del rapto es correcto en todo lo esencial. En cuanto a los detalles fue superado incluso por la realidad. Según los documentos²⁴ Lucrecia Buti no era discípula o novicia, sino una monja profesa cuando se fugó en 1456 con Fra Filippo Lippi, entonces capellán de S. Margarita de Prato. La exposición anual de la Sagrada Faja, durante la cual se les permitía a las monjas salir del convento y participar en las celebraciones, atraía multitudes de personas, y en la confusión general, el capellán y la monja se escaparon a la vecina casa de Fra Filippo Lippi. La Madre Superiora y las autoridades eclesiásticas intentaron evitar un escándalo público, pero cuando huyeron primero la hermana de Lucrecia, Spinetta Buti, y poco después otras tres monjas, hubo que tomar medidas: se tardó dos años en devolver las cinco fugitivas al redil. Todas ellas, incluso Lucrecia que en el ínterin había alumbrado al hijo de Filippo Lippi, volvieron a cumplir el año requerido a las novicias antes de que, arrodilladas ante el altar mayor, vela en mano, de nuevo fueron investidas como monjas. La ceremonia tuvo lugar en diciembre de 1459, en presencia del vicario de Prato, el obispo de Pistoia y la abadesa del convento. Las arrepentidas prometieron solemnemente «constancia, cambiar su conducta, castidad y obediencia al reglamento del dicho convento». Pero su cambio de parecer tuvo una duración breve. En menos de un año tres de las monjas, dos veces profesas, habían reanudado sus relaciones con sus antiguos *beaux* y Lucrecia y Spinetta lograron escaparse una segunda vez. No se sabe exactamente cuándo sucedió ésto, pero en 1461 ambas estaban ya instaladas en casa de Fra Filippo. Esta vez Cosme de Médicis acudió en auxilio de los amantes. Gracias a su intercesión el Papa relevó al fraile de sus votos. Al mismo tiempo, empero, Filippo Lippi perdió todos sus cargos clericales y los ingresos que los acompañaban.

Filippo y Lucrecia, como tantos otros huérfanos que habían perdido sus padres en su primera juventud²⁵, fueron destinados por sus parientes a una vida monástica a una edad en que en ellos no tenían voz ni voto en el asunto. La práctica de entregar a los monasterios a niños que luego descubrirían que no tenían ninguna vocación por la vida religiosa dio lugar, inevitablemente, a muchísimos monjes y monjas cínicos. Pero esto sólo puede explicar en parte la extraordinaria relajación moral entre los miembros del clero, la cual se ve confirmada en muchos documentos de la época y que, en años posteriores, fue una de las principales quejas de todos los reformadores eclesiásticos. Tronando contra los eclesiásticos descarriados, Savonarola exclamó en un sermón de 1493: «podéis ver a sacerdotes que juegan abiertamente, que frecuentan las tabernas, que mantienen concubinas y cometen pecados semejantes» y censuró a las monjas que «están todo el día en la reja y parlotean con jóvenes mundanos»²⁶.

La romántica intriga amorosa de Fra Filippo Lippi debe su notoriedad no sólo al vivo relato de Vasari, sino sobre todo al hecho de que su protagonista fuera uno de los grandes maestros renacentistas, y monje, nada menos, pintor de imágenes sagradas, que no paraba en escrúpulos para satisfacer su apetito carnal. La conducta irreverente de este monje-pintor dio pábulo al antiguo debate del artista renacentista mundano frente al piadoso. ¿Cómo era posible que un hombre de su fibra moral ejecutara obras piadosas y pasara toda una vida pintándolas? (fig. 44).

²³ *Ibid.*, II, 628.

²⁴ Milanese, en Vasari (II, 633 y ss.).

²⁵ El padre de Lucrecia murió en 1450 cuando ella tenía quince años, por lo tanto no es cierta la referencia que hace Vasari al pesar de su padre.

²⁶ Villari y Casanova, 1898, 43.

La explicación obvia, es que, exceptuando el breve intermedio de Savonarola, pocas personas en el siglo XV y comienzos del siglo XVI vieron una contradicción entre la conducta licenciosa y las obras religiosas de un artista. Ni los papas, los cardenales o príncipes, ni los biógrafos, creyeron de ningún modo incongruente encargar la imagerie sacra más importante a libertinos bien conocidos y a nadie le sorprendía el que realizasen sus obras con verdadera pasión y entusiasmo. Esto también explica por qué tantas historias de artistas licenciosos fueron divulgadas y aceptadas más fácilmente por las primeras generaciones que por las más tardías.

Los artistas renacentistas sin principios

Juzgado desde el punto de vista de la ética moderna, este tema presenta un grave problema. Al contrario de los historiadores del arte, que generalmente evitan la cuestión por completo, un neotomista como Jacques Maritain le dedica mucha atención. Primero cita el aforismo atribuido a Fra Angelico: «para pintar los hechos de Cristo, el artista debe vivir siempre en Cristo»²⁷. Esto, sin embargo, enlaza con la conocida doctrina neoplatónica (véase el capítulo IV) y puede, por tanto, ser la interpretación de Vasari de la filosofía vital de Fra Angélico y no la del pintor. Pero Maritain sabía perfectamente que, al referirse a Fra Angélico, se daba por admitido el punto que se discute, y preguntó acertadamente «cómo los artistas, tan desprovistos de piedad como fueron muchos en los siglos XIV y XV, pudieron haber ejecutado obras inspiradas por un sentimiento religioso tan intenso»²⁸. Descubrió que estos artistas aún estaban «empapados de la Fe en cuanto a la estructura mental de su ser». Hegel argumentaba de modo semejante, como nos recuerda el profesor Schapiro²⁹, que «en una época piadosa no es necesario ser religioso para crear una obra de arte verdaderamente religiosa». Aunque esto es obviamente cierto, queda el hecho de que la relajación moral marcó a los artistas tardomedievales y renacentistas como hijos de su propio tiempo.

Fra Filippo Lippi estaba en buena y numerosa compañía. Es cierto, sin embargo, que en algunas ocasiones la ley se metía con estos hombres. A comienzos del siglo, Jacopo della Quercia tuvo problemas. Su ayudante en Lucca, Giovanni da Imola, tuvo una intriga amorosa ilícita y para reunir dinero para pagar un chantaje, empeñó los objetos de valor de la dama —que legalmente eran propiedad de su marido— a Quercia. En diciembre de 1413 estalló el escándalo. Giovanni da Imola fue a la cárcel. Quercia huyó de Lucca a Siena. El gobierno sienés acudió en su ayuda y le declaró públicamente un hombre honrado y enemigo de todos los vicios³⁰.

En 1547 el veneciano Carlo Crivelli (n. 1430/35-m. después de 1493) fue condenado a seis meses de cárcel y una multa de doscientas liras por haber secuestrado a la esposa de un marinero ausente y mantenerla escondida en su casa durante muchos meses, «conociéndola carnalmente, desdenado por Dios y la santidad del matrimonio»³¹. Pero la reputación de Crivelli no sufrió: en 1490 le armó caballero el rey Fernando II de Nápoles³², y durante el resto de su vida añadió orgullosamente a su firma los epítetos *eques laureatus* o *miles*. Una vez más, la conducta

²⁷ Vasari, II, 520; Maritain, 1946, 55.

²⁸ *Ibid.*, 163.

²⁹ Schapiro, 1947, 131.

³⁰ Milanese, 1856, III, 281; Bacci, 1929, 130 y ss.

³¹ Drey, 1927, 16, 113 y ss.

³² *Ibid.*, 22, 116.

inmoral no tiene ninguna influencia en las magníficas y profundamente religiosas obras de este maestro (fig. 45).

Entre los artistas florentinos de la generación siguiente hay que explicar la inconsecuencia entre la vida y la obra de un hombre como Domenico Puligo (1475-1527), pintor poco notable de cuadros religiosos para clientes privados. Era tan «adicto a los placeres del mundo» que era «reacio a soportar grandes fatigas» y ejecutaba sus obras de prisa para ganar dinero, y «relacionándose con sus compañeros alegres y festivos, con músicos y damas hermosas, murió en el año 1527, en busca de una intriga amorosa, habiéndose contagiado de la peste en casa de una de sus amantes»³³.

La misma contradicción entre la conducta y la obra aparece en Mariotto Albertinello (1474-1515). Pintó únicamente escenas bíblicas, aunque su vida distaba mucho de ser virtuosa —a pesar de su amistad y los años de colaboración con Fra Bartolomeo, aquel pintor piadoso que, por influencia de Savonarola, se había metido monje en el monasterio de San Marcos. Vasari nos relata que

Albertinelli era una persona de lo más inquieto, adicto a los placeres carnales y a todas las cosas buenas de la vida; empezó a odiar las sutilezas y requiebros de la pintura y, herido por la lengua de otros pintores, resolvió dedicarse a otro arte más humilde, menos fatigoso y más placentero³⁴.

El artista abrió una posada y una taberna, pero después de una temporada prefirió volver a su antigua profesión. Consiguió un encargo en Viterbo, el cual interrumpió porque «sintió el deseo de ver Roma». No obstante, se vio nuevamente atraído por Viterbo.

...donde tenía varias queridas a quienes deseaba demostrar cuánto las había echado de menos en Roma y lo bien que hacía el viejo juego³⁵. Esto lo hacía con un esfuerzo supremo. Pero puesto que no era ni lo bastante joven ni lo suficientemente valiente para tal empresa, se vio obligado a retirarse a la cama —de lo cual culpaba al aire de aquel lugar y mandó que le llevaran a Florencia. No le valieron ni los auxilios ni el descanso, pues murió de su mal en pocos días, a los cuarenta y cinco años³⁶.

A lo largo del siglo XVI la situación cambió. Muchos artistas se volvieron extremadamente puntillosos en cuestiones de moral. A partir de entonces —parafraseando a Émile Mâle— «habrá artistas cristianos y no arte religioso». Pero no obstante el nuevo código de conducta, a pesar de la Reforma y la Contrarreforma, no se podía suprimir al viejo Adán. Los tempranos creadores disolutos de arte religioso encontraron dignos sucesores.

4. *El libertinaje entre los artistas de los siglos XVI y XVII*

El libertinaje no tiene prejuicios. El pecado mortal de lujuria reina por igual entre los talentosos y los mediocres, los prósperos y los desdichados, los diligentes y los holgazanes.

³³ Vasari, IV, 467.

³⁴ *Ibid.*, IV, 222.

³⁵ Vasari emplea la palabra *giostra*, es decir, torneo. En la Edad Media el empleo de tales palabras para referirse a temas eróticos era frecuente (véase Huizinga, 1924, 151).

³⁶ Vasari, IV, 225.

Un artista tan ampliamente conocido como el florentino Pierino del Vaga (1501-47), trabajador ávido, dotado de una mente original y una fértil imaginación, encontró «la única felicidad... y reposó de sus fatigas» en las tabernas, nos cuenta el bien informado Vasari,

...y así, habiendo echado a perder su constitución con las fatigas de su arte y los excesos del comer y del amar, fue acometido por el asma que, minando sus fuerzas poco a poco, finalmente derivó en una tisis; y un atardecer, hablando con un amigo cerca de su casa, cayó muerto de un ataque apopléctico a los cuarenta y siete años³⁷.

Taddeo Landini (1550-96), escultor y arquitecto, conocido sobre todo por su elegante *Fontana delle Tartarughe* de Roma, «fue querido y respetado por el Papa Clemente VIII», aunque los «buenos ratos» que disfrutaba le ocasionaron «una sífilis tan aguda y terrible» que «se le cayó la nariz»³⁸.

Pieter van Laer (*II Bamboccio*) (1592/95-1642), amigo de Poussin, Claudio Lorena y Sandrart,

se cansó de Roma donde, bien por culpa de la providencia o por la mala administración no pudo acumular ningún capital, a pesar de haber ganado mucho dinero por las muchas oportunidades que tuvo de recibir una buena remuneración. Es verdad que las mujeres libres fueron la causa principal de su incesante sed de dinero.

Volvió a Holanda, su país natal, donde

...había tal demanda de sus obras que no podía satisfacer a todos. Pero como en lo que toca a las mujeres todo el mundo es igual, así Bamboccio se encontraba en los mismos apuros en todas partes. En Haarlem, su ciudad natal, se contagió de una cierta enfermedad que le trajo poca alegría a pesar de que la había contraído mediante sus placeres³⁹.

El remilgado Sandrart, que llamó a van Laer uno de sus más íntimos amigos, elogió su bondad, modestia, buen humor y carácter sosegado⁴⁰ —sin decir ni una palabra de su apetito insaciable en cuanto a las relaciones sexuales.

Entre los artistas menores encontramos granujas tan destacados como Cristofano Allori (1577-1621). Un hombre que frecuentaba la alta sociedad y que «tocaba, bailaba y rimaba muy hábilmente», durante una temporada se había unido a una hermandad religiosa de Florencia que se dedicaba a

...convertir y guiar a personas de todo tipo y condición hacia una vida ejemplar y pura.

Pero, al final, tentado quizá por los festejos y diversiones en los que siempre estaba puesta su mente, abandonó la oración y la hermandad. Volvió a sus distracciones hasta que se enamoró profundamente de una mujer hermosísima llamada la Mazzafirra. Con ella solía derrochar todas sus considerables ganancias, y a causa de los celos y otros mil males que tales relaciones suelen traer consigo, tuvo una vida totalmente desgraciada. Puesto que hemos citado a la Mazzafirra, tam-

³⁷ *Ibid.*, V, 630. La traducción es de de Vere (VI, 223 y ss.).

³⁸ Baglione, 60.

³⁹ Passeri, 74. Según Passeri, van Laer murió de la enfermedad. Para otra tradición véase el capítulo VI, nota 45.

⁴⁰ Sandrart, 183.

bién deberíamos de decir que utilizó su rostro, retratado en vivo, para representar a Judit en uno de los cuadros más curiosos que jamás saliera de su mano⁴¹ (fig. 48).

Esta pintura, de grandes dimensiones, es una de las mejores obras de Allori, y nadie será tan poco caritativo como para culpar al pintor por haberse enamorado de la exótica hermosura de su amante. Si acierta Baldinucci —y parece estar bien informado— la criada de Judit representa a la madre de Mazzafirra, y Allori se autorretrató en la cabeza de Holofernes: como símbolo de sus sufrimientos «a manos de» su amada.

O podemos citar a Francesco Romanelli (h. 1610-42), hábil pintor de frescos, protegido de los Barberini en Roma y de Mazarino en Francia. Mientras estuvo en París le encargaron la decoración de algunas habitaciones del Louvre.

En poco tiempo había preparado los bocetos y comenzó a pintar la primera cámara. Pero aún no la había acabado del todo cuando empezó a saborear los frutos amargos de la vida alegre y pródiga a la cual se había abandonado en aquella ciudad, aprovechándose de su libertad. Lejos de su esposa, disfrutaba de la compañía continua y de la conversación íntima de las mujeres, la culpa de lo cual estribaba en su temperamento ardoroso y muy inclinado a las aventuras amorosas. Por esto, fue acometido de la enfermedad penosa que generalmente acompaña tales diversiones⁴².

Mazarino quiso que la esposa de Romanelli se uniera a su marido en París. Pero en una carta al Cardenal Francesco Barberini, el pintor alegó la urgencia de su trabajo como pretexto para declinar aquella oferta⁴³.

Y también Giovan Antonio Paracca (antes de 1560-1642/6), llamado *Il Valsoldo* por su pueblo natal, cerca de Lugano. Sus estatuas más bien frías y poco atractivas, destinadas en su mayor parte a iglesias romanas, obtuvieron un cierto éxito, pero

...era un hombre dado a las fiestas y no trabajaba cuando no necesitaba dinero. En aquellos tiempos en que había mucha demanda por obras de arte ganó grandes sumas; y mientras éstas duraron vivió como un caballero, gastando libremente. Alquiló un hermoso jardín, y con sus alegres fiestas y andanzas, lleno de sífilis y falto de dinero, se hundió en una gran penuria y se vio obligado a acudir al asilo de pobres. Y allí, en plena actividad, murió este gran artista⁴⁴.

Está claro que los biógrafos, sin disculpar el libertinaje, tampoco se horrorizaron de ello y, en efecto, parece haber prevalecido una actitud más bien caritativa en todas partes. Un documento legal puede servir de prueba.

En febrero de 1683 comparecieron ante el tribunal eclesiástico de Roma dos pintores, Andrea Maffei (hermano mayor del artista Giacomo [mucho mejor conocido]) y Nicolò Galtieri, discípulo de Andrea. Habían acudido a registrar un *matrimonio di urgenza* porque Andrea Maffei había seducido a la hermana del joven. La chica tenía sólo diecinueve años; Andrea declaró tener «unos treinta» (en realidad tenía cuarenta años). Se casaron el mismo día, pero tanto la madre como la criatura murieron en el parto. No obstante, se había salvado la honra de la familia Galtieri, así que la triste consecuencia de la conducta de Maffei no se le tuvo en cuenta sino que se achacó a la «mala suerte», y la familia sub-

⁴¹ Baldinucci, III, 125 y ss.

⁴² *Ibid.*, V, 431.

⁴³ Carta del 18 de marzo de 1647; Pollak, 1913, 54.

⁴⁴ Baglione, 75.

sanó la pérdida de Maffei otorgándole la hermana de la difunta en segundas nupcias⁴⁵.

5. *Agostino Tassi, seductor de Artemisia Gentileschi*

A comienzos del siglo XVII un caso semejante de seducción causó un gran revuelo público en Roma —no por la violación de un código moral sino porque el culpable se había negado a aceptar las esperadas consecuencias. Por esta razón, el padre ofendido llevó el asunto ante los tribunales. Los personajes principales de lo que se convirtió en una causa célebre fueron el pintor Orazio Gentileschi, su talentosa hija Artemisia, y Agostino Tassi, amigo de Orazio y profesor de la joven. En 1612, cuando Artemisia tenía quince años y Tassi más de treinta, Orazio Gentileschi dirigió la siguiente petición al Papa:

Una hija del suplicante ha sido desflorada a la fuerza y conocida carnalmente muchas veces por Agostino Tassi, pintor, amigo íntimo y colega del suplicante. También está envuelto en este asunto obsceno un amigo de Tassi, Cosimo Quorli. Se sabe que, aparte de la desfloración, el dicho Cósimo, con sus mentiras, ha arrancado de las manos de la joven varias pinturas y, especialmente, una Judit de considerables dimensiones. Y puesto que, Bendito Padre, éste es un hecho tan brutal y depravado, y ha causado detrimentos y perjuicios tan serios y gravosos al pobre solicitante, particularmente porque fue perpretado so pretexto de amistad, se siente como si todo esto le hubiera matado⁴⁶.

El consiguiente juicio duró varios meses. Artemisia fue interrogada por primera vez el 18 de marzo de 1612. Declaró que durante el último año, encontrándose un día a solas con su profesor en casa de su padre en la via della Croce, tuvo lugar la violación «no obstante su fuerte resistencia y las heridas que ella le había inflingido». Para calmarla, el pintor habló del matrimonio y en consecuencia ella se consideraba como su esposa, pero, cuando se dio cuenta de que no iba a cumplir su promesa, reveló todo a su padre que entonces acudió a la vía legal. Dos meses más tarde, Artemisia fue interrogada nuevamente bajo tortura. Cuando se le pusieron las empulgueras gritó a Tassi: «Esta es la alianza que me diste, y éstas tus promesas.» Se convocó como testigos a todos los miembros de la casa Gentileschi, así como a quince o dieciséis artistas. Entre ellos estaba un tal G. B. Stiattesi, amigo íntimo de Tassi, que declaró que había conocido al pintor cuando éste vivía en Livorno,

...casado con una tal María, que le abandono por uno de sus amantes. Tassi, tras haberla buscado en vano y, enterado de que estaba en la provincia de Mantua, mandó a unos mercenarios que la matasen. Al abandonarle su esposa, fue a Roma con su cuñada (que entonces tenía catorce años), y un año antes del actual juicio fue procesado por incesto⁴⁷. Sé que amaba a Artemisia, de quien había recibido un cuadro que representaba a Judit; no le había dicho que no quería casarse con ella porque creía que también había sido violada por Cósimo Quorli.

Dos días después, el 26 de marzo, se llamó a Tassi para dar su testimonio. Era un gran experto en los procedimientos jurídicos y sabía rebatir todos los cargos

⁴⁵ Protà-Giurleo, 1953, 68 y ss.

⁴⁶ Éste y los siguientes documentos se encuentran en Bertolotti (1876, 193-220); Orbaan, 1927, 158; Passeri, 122.

⁴⁷ Mantener relaciones sexuales con una cuñada en vida de la esposa se consideraba como incesto.

con hábiles evasiones o descarados contraataques. Abrió su defensa con las palabras: «Me he visto prisionero más de ocho días ya; fui cogido en la vía della Lungara y no me puedo imaginar por qué razón.» Preguntado por su pasado, admitió que había estado en la cárcel dos o tres veces. Explicó que había «viajado (desde Toscana) a conocer el mundo en las galeras del Gran Duque, por orden suya —una frase ambigua: se sabía que había sido condenado a las galeras»⁴⁸. Interrogado acerca de su esposa, su respuesta fue: «Murió, no sé cómo ni cuando, pues la dejé en Lucca.» Declaró que Gentileschi y Stiattesi habían sido sus mejores amigos, pero que entonces eran enemigos suyos porque le debían dinero. Su antigua amistad con Stiattesi fue atestiguada ante el tribunal mediante varios poemas de amor dirigidos a éste y otro destinado a Tassi, al parecer de puño y letra de Stiattesi.

En el siguiente interrogatorio de testigos, Tassi colmó de injurias a Gentileschi y especialmente a Stiattesi, al cual acusaba ahora abiertamente de haber perpetrado la violación de Artemisia, y dos días después ofreció voluntariamente la noticia de que «un tal Jerónimo, pintor modenés, había gozado de la hija de Gentileschi y él (Tassi) había ayudado a darle una paliza». Pero Tassi no salió de este trance con tanto éxito como había tenido el año anterior cuando se le acusó de mantener relaciones ilícitas con su cuñada. En esa ocasión su propia hermana Olimpia compareció como testigo en contra suya declarando:

Este hermano mío es un bribón y un desgraciado que vive de su ingenio; jamás quiso comportarse bien desde su niñez y, por tanto, marchó de Roma a Livorno, donde existen autos y cargos contra él por las picardías que perpetró mientras estuvo fuera de Roma.

Pasó más de ocho meses en la cárcel de Corte Savella, pero al final el caso fue sobreesido.

Los pleitos de Tassi debieron de ser bien conocidos en todo el país. El caso de Artemisia, ciertamente, había causado sensación. Pero a Tassi no le preocupó y a sus clientes no les importó. En los años posteriores al escándalo recibió sus más importantes encargos para decorar palacios de familias romanas tan eminentes como los Peretti, los Rospigliosi, los Lancelotti, los Ludovisi, los Pamphili (fig. 40), incluso el palacio de papel del Quirinal. Sólo para demostrar que no se reformó tras sus anteriores hazañas, podemos mencionar que se vio involucrado de nuevo en pleitos en 1619, 1622 y 1630. En 1622, cuando estaba ya lejos de ser joven, fue demandado por la prostituta Cecilia Durantis, conocida como «Pies bonitos», por haberle propinado un golpe en un ojo, mordido en brazo derecho y desvalijado su casa. Como de costumbre, Tassi negó la acusación.

La lista de las correrías de Tassi es impresionante: incluye la violación, el incesto, la sodomía, y posiblemente el homicidio. Cumplió una condena en una galera toscana, fue demandado por deudas y encarcelado por su conducta desenfrenada, pero nunca —como afirmó orgullosamente— por bandido. ¿Hasta qué punto perjudicó su reputación todo esto? Una declaración después de su muerte se limitó a mencionar su fama como pintor de batallas, perspectivas, marinas y paisajes⁴⁹; según Sandrart fue querido por su buen humor e ingenio⁵⁰; Mancini, escribiendo hacia 1620 (casi un cuarto de siglo antes de la muerte de Tassi), le describió como un hombre salado y agudo pero cuya lengua suelta contrariaba a mu-

⁴⁸ Passeri, 118.

⁴⁹ Hess, 1935, 34.

⁵⁰ Sandrart, 209.

chos amigos suyos; además era astuto y sabía defenderse⁵¹. Sólo Passeri pone una nota crítica. A pesar de concederle grandes elogios como artista, juzga abominable su conducta: «licencioso en extremo», «un genio a la hora de contar mentiras», impertinente, jactancioso, falso, parlero, constantemente envuelto en pendencias, nada piadoso y nada temeroso de Dios —estos epítetos son una buena selección del retrato literario de Passeri⁵². Pero se ocultaban los delitos más graves, precisamente los que actualmente llevarían a un hombre a la cárcel por muchos años. Se puede deducir cómo se le juzgaba a Tassi en los círculos más nobles por una observación que Passeri toma del Papa Inocencio X, en cuyo palacio familiar había trabajado el artista cuando éste era aún cardenal (fig. 40). El Papa dijo que, de todos los pintores con los que había tenido trato, sólo Tassi no le había engañado. Sus oyentes creían que esto era algo paradójico, y el Papa explicó:

Siempre hemos tenido una mala opinión de muchos de los que pertenecían a esta profesión; sin embargo, al verlos a menudo, lograban dar la impresión de ser hombres buenos y honrados. Pero como a Agostino le consideraba malvado, cada experiencia nos ha dado la razón, y así no nos engañamos en lo que pensábamos de él⁵³.

Pero según la mentalidad moderna, lo más enigmático del asunto es que Orazio Gentileschi y Tassi no tardaron en perdonarse y en olvidar el tema, renovando su vieja amistad. Artemisia, una joven lasciva y precoz, tuvo luego una carrera distinguida y muy honorable como artista.

6. Amor ilícito, ideal y platónico

En las páginas anteriores hemos indicado que el libertinaje, e incluso el crimen, carecían del estigma que conllevan hoy en día. Toda su actitud hacia el sexo era completamente diferente de la nuestra; unas cuantas notas más respecto de este tema pueden encontrar cabida aquí.

Hacia mediados del siglo XIV, un cierto Paolo di Messer Pace de Certaldo apuntó una miscelánea de aforismos, proverbios y máximas entremezclados con muchos consejos sobre todo tipo de cuestiones prácticas. Entre ellos encontramos el siguiente aviso. «Tened mucho cuidado de no frecuentar la compañía o la amistad de hombres que tienen fama de ser traidores, o herejes, o monederos falsos, u homicidas, o asesinos, o glotones, ni de calumniadores ni sodomitas»⁵⁴.

Los apuntes fragmentarios del manuscrito de Certaldo fueron acertadamente titulados por un editor moderno *El libro de los buenos modales*. Por lo que se puede juzgar, Certaldo, descendiente de una buena familia florentina, intentó escribir un vademécum para la sociedad cortés. En este contexto sus advertencias suenan raras al oído moderno; evocan una sociedad a la cual había que enseñar cuestiones de ética rudimentaria. Puede parecer igualmente extraño que el sexo juegue un papel subordinado en la lista de Certaldo. Únicamente se señala a los sodomitas entre las compañías indeseables, mientras que los libertinos parecen haber recibido la bendición del autor. Esta prueba *per negationem* encuentra apoyo en el hecho de que el amor ilícito fue común y abiertamente practicado por todos los estamentos sociales. La conducta de algunos Papas renacentistas, prín-

⁵¹ Mancini, 1956, I, 252.

⁵² Passeri, 117 y *passim*.

⁵³ *Ibid.*, 128.

⁵⁴ Morpurgo, 1921, lxii, núm. 85.

cipes de sangre y aristócratas es demasiado bien conocida como para necesitar una mención especial. Los chistes burdos de Durero (o sus sanas chanzas, en palabras de algunos biógrafos) en las cartas venecianas, ilustran la desvergüenza de la clase media educada. «Item, hiedes tanto a ramera que lo puedo oler desde aquí», es una de las frases traducibles e imprimibles entre las alusiones nada ambiguas a las intrigas amorosas de su mecenas, el humanista alemán Willibald Pirckheimer⁵⁵. Debido al interés por la «mejora moral» a la cual fue sometido posteriormente Durero, este pasaje se lee del siguiente modo en la versión victoriana de Conway: «Me parece que tenéis olor a galantería a vuestro alrededor; lo huelo incluso a esta distancia»⁵⁶. En otra carta Durero pidió a su amigo que saludara en su nombre al prior agustino Eucharius Carl: «Recuerdos de mi parte a nuestro prior. Decidle que ruegue a Dios que me proteja, y especialmente del mal francés. Porque no conozco nada que tema más, puesto que lo padece casi todo el mundo. Muchas personas están muy desfiguradas y mueren por su causa»⁵⁷.

La sífilis era el azote de la época; fue llevada a Italia por el ejército francés de Carlos VIII (de allí su nombre) y se extendió incontrolada y de una manera muy alarmante en Florencia en la época de los mayores triunfos de Savonarola.

La obscenidad y la indecencia no se limitaron a la sociedad renacentista⁵⁸: una larga tradición se remonta a la Antigüedad y aún más atrás hacia el remoto pasado del hombre primitivo. La aproximación libertina a los temas sexuales en el Renacimiento sigue las costumbres medievales: las obscenidades de las *Cent Nouvelles Nouvelles* encontraron su secuela en las *Novelle* florentinas de los siglos XIV y XV y las *Facietae* del siglo XVI. En la tardía Edad Media sorprendentes indecencias invadían las iglesias; todos conocemos las representaciones burdas e inequívocamente sexuales que se encuentran en los sitiales de coros, en los capiteles y en los márgenes de los manuscritos religiosos. El profesor Huizinga ha demostrado cómo «la religión y el amor están mezclados con una especie de ingenua impudicia» en ciertas obras literarias medievales. Donde este espíritu corría desenfrenado se fundieron la piedad y la blasfemia. Ahora podemos entender mejor por qué un extrovertido sensual, como Fra Filippo Lippi, no causaba ninguna sensación y por qué ningún contemporáneo descubría disonancia alguna entre su conducta y su obra.

La Antigüedad no sólo produjo el *Ars amandi* de Ovidio con su exposición pedante de los placeres animales, sino también el concepto filosófico del amor platónico. Esta dualidad de amor espiritual y amor sensual se mantuvo a lo largo de la Edad Media, cuando los filósofos y teólogos discutían el contraste entre el amor sacro y profano —el amor de Dios que abre las Puertas del Paraíso y el amor de los sentidos que conduce al Infierno—. Pero con la poesía de los trovadores hizo su entrada un nuevo ideal de amor cortés, puro, refinado y hermoso, lo más alejado de la lasciva literatura erótica de la Edad Media e igualmente de los usos sexuales de todos los estratos de la sociedad. No desapareció el dualismo en la literatura amorosa. Se manifiesta en el contraste entre el amor espiritual de Dante y las voluptuosas historias de amor narradas en el *Decamerón* de Boccaccio. Está patente, más tarde, en la antítesis entre el nuevo concepto de amor que se difundió con el neoplatonismo del Renacimiento italiano, y en las elegantes obscenidades publicadas por los eruditos humanistas. A comienzos del siglo XVI, el concepto platónico del amor dio lugar a un torrente de tratados, todos los cuales exponían la antigua

⁵⁵ Carta del 8 de septiembre de 1506. Heidrich, 1918, 143.

⁵⁶ Conway, 1958, 55.

⁵⁷ Heidrich, 1918, 139.

⁵⁸ Para lo que sigue, entre otras obras: Huizinga (1924, 146 y ss.). Burckhardt (1944, 261, el capítulo titulado «Moral y Religión»), Robb (1935, 176 y ss.).

doctrina de la hermosura divina reflejada en la Tierra, a la contemplación de la cual debería dedicarse el alma. Miguel Ángel vivió, pensó y sintió en términos de este concepto del amor:

Los que están bendecidos de la sabiduría pueden percibir que toda la hermosura de este mundo no es sino un espejo de aquella fuente celestial de donde mana todo lo viviente.

(FREY, lxiv)

Era, sin embargo, otro tipo de literatura la que cautivaba al público educado. Los autores eran humanistas consumados. Es verdad que un libro como el *Hermaphroditus*⁵⁹ de Antonio Beccadelli, dedicado a Cosme de Médicis y que circuló manuscrito en 1425, fue duramente atacado por miembros del clero y que la efigie de Beccadelli fue quemada públicamente en Milán y Bolonia. No obstante, el libro se copió una y otra vez y lo leyeron con deleite muchísimas personas, entre ellos altos dignatarios de la Iglesia. En 1432 el autor de estas «desvergonzadas voluptuosidades», que describen «los pecados de Sodoma y Gomorra» (Symonds), fue coronado con los laureles de poeta por el emperador Sigismundo de Parma. Luego fue elevado al rango de Cavaliere en la Corte de Nápoles y murió rico y honrado.

Las *Facetiae* del contemporáneo de Beccadelli, Francesco Poggio (1380-1459), agotaron varias ediciones y se leyeron tanto en el resto de Europa como en Italia, y las *Sátiras* de Filelfo (escritas entre 1448 y 1453), que los críticos del siglo XIX consideraban «las composiciones más nauseabundas que jamás engendraran la burda malevolencia y las fantasías depravadas» (Symonds), fueron premiadas con quinientos ducados de oro por el entusiasmado Papa Nicolás V.

Éstos son sólo tres ejemplos de un número muy elevado de libros, pocos de los cuales han sido traducidos a idiomas modernos. Por lo común, los historiadores y críticos literarios se han limitado a citar unos extractos púdicamente en su latín original. Gran parte de esta literatura es tan desenfadada que un gran estudioso italiano consideró que «no sería correcto dar siquiera la más mínima indicación» de su contenido⁶⁰.

Claro que sería tan equivocado suponer que todo lector de obscenidades fuera él mismo un depravado como sugerir que todo aficionado a las novelas policíacas tuviera inclinaciones homicidas; y hay que recordar que se elogiaba y premiaba a los autores tanto por la elegancia de su estilo al escribir en latín como por su imaginación licenciosa. Pero a pesar de que las consideraciones estéticas entraban a formar parte del tema, no cabe duda de que se toleraba y disfrutaba un grado de obscenidad rara vez igualado antes o después.

A la vez que este tipo de literatura, tan obviamente en desacuerdo con las enseñanzas de la Iglesia y los principios de la moral, ayudaba a propagar el amor ilícito y la perversión sexual de una forma aceptable e incluso delectable, apareció otra aproximación al amor que, en cierto modo, procede de las tiernas pasiones cantadas por los trovadores. Baltasar Castiglione incorporó a su *Cortésano*, escrito entre 1508 y 1516, el ideal de un amor cortés y magnánimo. Por este libro, que se convertiría en la guía de los buenos modales de toda Europa, sabemos que «un beso es el entretejer de cuerpo y alma», que el amante «no hará daño alguno al marido, padre, hermanos o parientes de la mujer amada. No le dará motivo de ser objeto de calumnias..., llevará consigo eternamente su precioso tesoro encerrado

⁵⁹ Symonds, 1877, II, 254 y ss.; Vittorio Rosso, *Storia letteraria d'Italia. Il Quattrocento*, Milán, 1938, 127 y ss.

⁶⁰ A. della Torre, 1902, 297.

firmemente en su corazón»⁶¹. Tenemos motivo para creer que Rafael, que estaba muy cerca de Castiglione y su círculo y que parece haber vivido de acuerdo con las normas de conducta propuestas por su amigo, también se conformó como amante a los preceptos urbanos de este último (fig. 43).

En aquella época las ideas caballerescas de Castiglione se reducían a unas pocas y muy escogidas. Para darse cuenta de la actitud de la mayoría, no hay más que estudiar el carácter de las diversiones públicas, privadas y cortesanas. Únicamente podemos insinuar la falta de inhibición que caracterizaba tantas festividades antes de la Revolución francesa. Los organizadores de diversiones populares sabían explotar los instintos más soeces de la población. En 1514 se dispuso una «cacería» en la Piazza della Signoria de Florencia para la cual se trajeron muchas bestias como leones, osos, leopardos, toros y venados. Entre los forasteros había varios cardenales que habían acudido desde Roma, a propósito, para ver el espectáculo.

Todo estaba muy bien dispuesto, excepto que alguien que no temía a Dios hizo una cosa abominable en esta Piazza; en presencia de cuarenta mil mujeres y niñas puso una yegua en un cerco junto con los caballos, de modo que se podían ver las cópulas; y ésto disgustó mucho a las personas decentes y bien criadas, y creo que disgustó hasta a los mal criados⁶².

Esto es del virtuoso Landucci —pero, ¿era acertado su juicio? Otro diarista, Cambio, dejó constancia de la indignación general pero se le escapó el que «esta fiesta era una diversión de lo más maravillosa para que la contemplasen los jóvenes»⁶³. Al introducir esta nota picante, los organizadores repitieron una diversión que, según el Maestro de Ceremonias papal, John Burchard, el Papa Alejandro VI y su hija Lucrecia Borgia habían presenciado con fruición desde las ventanas del palacio vaticano. Que la opinión popular no estaba de parte de los ciudadanos «decentes y bien criados», puede probarse por un infinito número de hechos: representaciones teatrales obscenas y otras diversiones predilectas como el Carnaval romano, en el cual se hacía una carrera entre viejos, jorobados y judíos desnudos por las calles de la ciudad —costumbre que no fue abolida hasta 1668.

Las festividades promiscuas que divertieron a la Corte y a la nobleza francesa en el siglo XVII y, sobre todo en el XVIII, siempre han sido notorias. Pero hay poca diferencia entre su gusto y el de las patricias de Lübeck en el siglo XV, que frecuentaban las tabernas y lugares de prostitución de ese puerto hanseático para satisfacer sus inclinaciones lujuriosas. Tampoco hay dónde escoger entre las fiestas de St. Cloud y Versalles o Nápoles, donde en 1669 la Duquesa de Medina ideó un baile de máscaras al cual ella y otras veintitrés bellezas acudieron desnudas⁶⁴.

Estos ejemplos también indican que la Reforma y la Contrarreforma no tuvieron ningún efecto duradero en la moral pública. Aunque es verdad que se escribieron innumerables tratados sobre las relaciones decorosas entre ambos sexos, y aunque el catolicismo reformado se esforzó por todos los medios en refrenar la sensualidad y el libertinaje, a la larga el único resultado fue una creciente hipocresía. Pero antes que abundar en este tema quisiéramos volver a la advertencia de Paolo da Certaldo en contra de asociarse con sodomitas y ver hasta qué punto se siguió su consejo.

⁶¹ Castiglione (1528). Adaptación de la traducción de Sir Thomas Hoby (1561), edición de 1948, 315, 317.

⁶² Landucci, 1883, 346. La traducción inglesa de Alice de Rosen Jervis (1927) ha sido reformada de modo que el pasaje sea más aceptable para el lector moderno.

⁶³ *Ibid.* Este pasaje también fue suprimido en la traducción inglesa.

⁶⁴ Sandulli, 1934, 305.

7. El «pecado nefando»

La opinión pública y la homosexualidad

El gran abismo entre el comportamiento deseable y el efectivo es especialmente patente en la lucha implacable, pero infructuosa, contra la homosexualidad. Desde tiempos bíblicos siempre ha sido considerado como un pecado y la lista de Paolo da Certaldo prueba que en el siglo XIV ocupaba un puesto entre los peores crímenes. En un sermón de diciembre de 1305 Fra Giordano exclamó en Florencia: «¡Oh, cuántos sodomitas hay entre los ciudadanos!, o mejor dicho: todos ellos se entregan a este vicio»⁶⁵. Los documentos posteriores ponen de manifiesto que las leyes no fueron eficaces en combatir este vicio en concreto. En su sermón del 1 de noviembre de 1494, Savonarola amonestó públicamente a los sacerdotes de Florencia:

Abandonad vuestra pompa, vuestros banquetes y vuestras comidas opíparas. Abandonad, os digo, vuestras concubinas y vuestros jóvenes barbilampiños. Abandonad, repito, aquel pecado nefando, abandonad aquel vicio abominable que ha traído la cólera de Dios sobre vosotros, o si no: ¡ay!, ¡ay de vosotros!

La elocuencia de Savonarola, claro está, hizo una honda impresión en la gente. Pero, aparte de sus antagonistas declarados, muchos fueron meramente intimidados a una sumisión temporal. De allí que con manifiesto alivio, tras la muerte del monje, «un cierto Benvenuto del Bianco, miembro del Consejo de los Diez, volviéndose a uno de sus colegas, dijo: «¡Ahora podemos practicar la sodomía de nuevo!»⁶⁷. Aunque iban en manadas a escuchar los sermones de Savonarola, la gente no cambió notablemente su modo de vida. El gran reformador murió en la hoguera en 1498. Sólo cuatro años más tarde se vio la necesidad de reforzar las leyes existentes sobre la moralidad. En 1502 Landucci escribió en su diario: «Reformaron ciertas leyes piadosas contra el pecado nefando y contra la blasfemia; y decretaron otras buenas leyes»⁶⁸. Estas reformas no parecen haber surtido los resultados deseados, porque a comienzos de 1506 hubo que tomar medidas más rígidas. De nuevo, según Landucci,

...los «Ocho» publicaron un edicto al efecto de que aquellos convictos de cierta infamia —y eran varios—, perderían la cabeza si no comparecían; habían osado amenazar a un padre si no les entregaba a su hijo. Los jóvenes de Sodoma no fueron peores cuando pidieron los ángeles a Lot. Y aquéllos merecen el mismo castigo que les sobrevino a éstos. Apunto esto mal de mi grado porque es el pecado nefando. Que Dios me perdone⁶⁹.

Las penas impuestas —al menos sobre el papel— a los transgresores florentinos variaban según las circunstancias. Los hombres adultos eran castrados; los niños y jóvenes entre los catorce y dieciocho años tenían que pagar la suma considerable de cien liras y cinco veces esa cantidad si tenían más de dieciocho años; el castigo de los alcahuetes era una multa o la pérdida de una mano y, en el caso de reinciden-

⁶⁵ Davidsohn, 1927, IV, iii, 320.

⁶⁶ Villari y Casanova, 1898, 61, 63.

⁶⁷ Villari y Casanova, 507.

⁶⁸ Landucci, 1883, 251. En la traducción inglesa, pág. 201.

⁶⁹ *Ibid.*, 273 y ss. y 218 (traducción inglesa).

cia, de un pie; los padres que permitían que se abusase de sus hijos fueron tratados como alcahuetes; la casa en donde se perpetraba la sodomía se destruía; cualquiera que fuera encontrado de día o de noche en un viñedo o una habitación cerrada con llave con un joven que no fuera pariente suyo era sospechoso⁷⁰.

Otras ciudades tomaron medidas semejantes. Venecia, como Florencia, tuvo que revisar las penas y ampliar las leyes varias veces en pocos años (1418, 1422, 1431, 1455)⁷¹, porque el número de transgresores aumentaba de una manera alarmante. Si tenemos en cuenta, por ejemplo, que las prostitutas venecianas encontraron más lucrativo vestir ropas varoniles para atraer clientes, podemos concluir con toda seguridad, que los culpables fueron no sólo unos pocos Papas y príncipes, sino que surgieron en gran parte del pueblo anónimo y olvidado.

A pesar de la actitud inequívoca de la Iglesia, las autoridades y los ciudadanos «bien educados» ante el «pecado nefando», hubo una notable laxitud en hacer cumplir la ley. Esto procedía, en parte, de una apatía general hacia las transgresiones en un mundo acostumbrado al crimen, la violencia y los excesos de toda clase, y en parte de la tolerancia de las clases cultas, inspiradas por los humanistas, para los cuales el amor homosexual contaba con la bendición de los filósofos griegos.

La denuncia de Leonardo y sus relaciones con Salai

Estas consideraciones pueden explicar hasta cierto punto por qué casi nunca se tiene noticia de artistas procesados, aunque su modo de vida o sus relaciones sentimentales fueran tan poco secretos como los de los demás ciudadanos. Una de las pocas excepciones es la denuncia en la que estaba implicada el joven Leonardo. Como la causa contra él fue presentada por vía anónima, la mayoría de los estudiosos de Leonardo la han desechado como un libelo infame y han tomado su absolución como prueba de su inocencia. Pero las actas conservadas en el archivo florentino realmente no permiten sacar unas conclusiones tan categóricas. Las denuncias anónimas, por muy despreciables que nos parezcan, constituían una base perfectamente legal para las tramitaciones jurídicas en la Florencia de aquella época. Cualquiera que creyera tener un motivo de querella justificable contra un transgresor podía echar su acusación escrita en el *tamburo*, una especie de caja en forma de tambor dispuesta con ese propósito en el Palazzo Vecchio. Las denuncias serían luego examinadas y la justicia seguiría su curso si se encontraban testigos.

El 9 de abril de 1476 se envió una denuncia contra Jacopo Saltarelli, modelo de artista, y contra cuatro ciudadanos florentinos. Decía:

Os notifico, *Signori Officiali*, de un hecho cierto, a saber, que Jacopo Saltarelli, hermano de Giovanni Saltarelli, vive con éste último en la orfebrería de Vacchereccia (Via Vacchereccia, que va desde la via Por S. Maria a la Piazza della Signoria) enfrente del *tamburo*: viste de negro y tiene unos diecisiete años. Este Jacopo ha sido cómplice en muchos lances viles y consiente en complacer a aquellas personas que le pidan tal iniquidad. Y de este modo ha tenido muchos tratos, es decir, ha servido a varias docenas de personas acerca de las cuales sé muchas cosas y aquí nombraré a unos pocos:

Bartholomeo di Pasquino, orfebre, que vive en Vacchereccia; Lionardo di Ser Piero da Vinci, que vive con Andrea de Verrocchio; Baccino el sastre, que vive por Or San Michele, en esa calle donde hay dos grandes tiendas de tundidores (via dei

⁷⁰ Davidsohn, 1927, IV, iii, 321.

⁷¹ Burckhardt, 1908, II, 362, 363.

Cimatori) y que conduce a la loggia dei Cierchi; recientemente ha abierto una sastrería; Lionardo Tornabuoni, llamado *il teri*, viste de negro. Éstos cometieron sodomía con el dicho Jacopo: y esto lo atestiguo ante vos⁷².

Los testigos necesarios no parecen haber comparecido puesto que los demandados fueron puestos en libertad: *absoluti cum condizione ut retamburentur*, absueltos a condición de que nada más fuera encontrado en el *tamburo*. El 7 de junio de 1476 se envió la misma queja, una vez más, pero de nuevo fue condicionalmente desestimada. No se han encontrado otros testimonios en los archivos.

No es sorprendente que nadie deseara atestiguar en favor de las denuncias. Al menos uno, y muy probablemente dos de los acusados, eran hijos de padres influyentes que estaban en situación de proteger a su prole descarriada del escándalo del encarcelamiento o de algo peor. Leonardo Tornabuoni, del cual no se tienen más noticias, era con toda probabilidad hijo de Piero, primo hermano de Lorenzo el Magnífico, y el padre de Leonardo da Vinci era un notario muy conocido de la Signoria. ¿Quién se hubiera atrevido a hacerse enemigo de tales hombres? Además, el delito, de haberse cometido, apenas hubiera levantado un revuelo de indignación. Considerando el clima moral y literario al que los jueces de Leonardo estaban acostumbrados, muchas acusaciones parecidas probablemente fueron tratadas como asuntos rutinarios y se permitía que prescribieran.

Probablemente no se sabrá nunca si Leonardo fue acusado justa o injustamente, pero el que pudiera sentirse atraído por gente indigna se prueba, por lo menos, en un caso bien documentado⁷³. En 1490 acogió en su casa al niño de diez años Gian Giacomo de Caprotti, un hermoso joven de pelo rizado. Al día siguiente Leonardo le encargó ropa nueva. Inmediatamente el mozo robó el dinero destinado a pagar su traje. A lo largo del primer año robó dos puntas de plata del estudio, dinero de un desconocido y un trozo de cuero turco, con el cual Leonardo pensaba hacerse un par de botas y que Gian Giacomo vendió por veinte sueldos para comprarse golosinas. Durante ese año también adquirió veinticuatro pares de zapatos, algunos de los cuales presumiblemente vendió. Su mayor placer era vagar por la calle. Este chico, de apariencia seráfica, aparece en los cuadernos de Leonardo como Salaij o Salai, nombre que causó alguna confusión hasta que se demostró convincentemente que era derivado de la epopeya *Morgante* de Luigi Pulci, donde se utilizaba como sinónimo de «Satanás». Sin embargo, con los años, Leonardo compró al diablillo una sortija y un collar, pantalones hechos según la moda y telas para camisas, y una capa bordada en plata. Aunque le llama «ladrón, mentiroso, terco, glotón» en su cuaderno, se lo llevó en todos sus viajes italianos, compró un ajuar para su hermana, instaló a su padre como colono en su viñedo y le recordó generosamente en su testamento.

Salai se quedó con Leonardo hasta 1516, es decir, durante veintiséis años. Murió en 1524 de una herida de arma de fuego; se desconoce si accidentalmente o no. Su fisonomía se ha conservado en cierto número de dibujos y pinturas, algunos de mano del propio Leonardo.

¿Por qué aguantó Leonardo tanto tiempo a un joven cuyos defectos conocía de sobra? Sin duda, al principio se sintió fuertemente atraído por la perfección física del joven (fig. 47) y al mismo tiempo avergonzado de su propia reacción —no creemos que porque se opusiera en principio a las relaciones homosexuales, sino porque desaprobaba, como él mismo escribe repetidamente, todo «placer lascivo». Una alegoría de «El Placer y el Dolor» (o «Lujuria y Arrepentimiento») que data de co-

⁷² Beltrami, 1919, 4 y ss.

⁷³ Toda la materia relacionada con lo que sigue fue bien estructurada por Möller (1928, 139 y ss.).

mienzos de la década de 1490, traduce sus pensamientos en forma pictórica (fig. 46). No tenemos que recurrir a hipótesis para descifrar este dibujo crítico, pues el mismo Leonardo proporcionó una inscripción explicativa. El considerar sus palabras bien razonadas como «libres asociaciones» y «fantasías concebidas tumbado en la cama»⁷⁴ no hace justicia a su aguda capacidad de raciocinio y presenta toda su personalidad bajo una perspectiva errónea. El dibujo y el texto no le muestran entregándose a «ensueños sexuales» como se ha mantenido recientemente⁷⁵, sino que manifestan en forma alegórica un esfuerzo consciente por aclarar sus reacciones. Hay poca diferencia entre la «vida instintiva» de dos hombres, pero todo un mundo entre un soñador incapaz de expresarse y otro que sabe racionalizar sus instintos y expresarlos en una obra de arte. Ésta es la diferencia que separa a ciertos hombres de la mayoría y no los deseos subconscientes que comparten con el resto del género humano.

Los esfuerzos conscientes de Leonardo estaban dirigidos a la subyugación de la sensualidad; los de Miguel Ángel a su intensificación. Tras años de búsqueda infructuosa, Miguel Ángel encontró en Cavalieri la respuesta perfecta a su búsqueda del amor «perfecto». Tras algún fracaso inicial, Leonardo logró reprimir sus «instintos animales» de tal manera que presumiblemente pudo desprenderse del pequeño «Satanás», incluso a pesar de su contacto diario, manteniéndole en calidad de una mezcla útil de modelo, criado y ayudante de estudio. Ya ni le atraía ni le repelía; había dominado al «Placer» junto con «Las Tribulaciones y el Arrepentimiento».

Giovanantonio Bazzi, el «sodomita»

La preferencia que Leonardo sentía por su poco satisfactorio discípulo la tenían que conocer muchos clientes suyos, pero no les preocupó por un solo momento, ni tampoco disminuyó el respeto que tenían por su genio. La misma imperturbabilidad, tan difícil de comprender para muchos estudiosos del siglo XIX, caracterizó la actitud de los clientes de Giovanantonio Bazzi (1477-1549). Su apodo «Sodoma» ha sido fuente de extrañeza para los admiradores de su arte. Uno de los más celebrados pintores sieneses, también trabajó con gran éxito en Milán, Florencia y Roma, donde en 1518 fue honrado por el papa León X con el título de «Cavaliere», a pesar de que por esas fechas hacía, al menos, cinco años que era conocido en todas partes como «Sodoma». Elogiado como uno de los mejores artistas renacentistas por anteriores historiadores del arte, ha perdido últimamente parte de su renombre tal vez exagerado y las críticas de Vasari no parecen ahora tan injustas y malévolas como parecieron a otra generación de críticos. Vasari escribió de él: «Si Gianantonio hubiera sido tan diligente y virtuoso como afortunado, y si no se hubiera comportado tan salvajemente hacia el final de su siempre irregular y bestial vida, no se hubiera visto en tan tristes apuros en su vejez»⁷⁶.

Pero el virtuoso Vasari no estaba aparentemente molesto por la «bestialidad» de Sodoma. Relata alegremente que el pintor era

... un hombre jovial y licencioso que divertía y entretenía a los demás con su vida de escasa castidad, como consecuencia de la cual —y porque siempre se rodeaba de chicos y jóvenes barbilampiños a los que quería desmesuradamente— adquirió el

⁷⁴ Eissler, 1961, 111. El texto original y la traducción se encuentran en Richter (1939, I, 385, número 676).

⁷⁵ Eissler, *loc. cit.*

⁷⁶ Vasari, VI, 379.

apodo de Sodoma. Esto no sólo no le molestó ni le enojó, sino que se enorgulleció de ello, componiendo estrofas y poemas satíricos al respecto, los cuales cantaba muy graciosamente acompañándose con su laúd. Aparte de esto se deleitaba en tener en su casa muchas clases de animales extraordinarios: tejones, ardillas, monos, titíes, burros enanos, caballos bereberes para las carreras del *Palio*, jacas de Elba, arrendajos, gallinas de Bantam, tórtolas de la India y tantas otras criaturas como podía conseguir. Pero sobre todo tenía un cuervo que había aprendido a hablar tan bien, que podía imitar la voz de Gianantonio, especialmente a la hora de contestar a alguien que llamaba a la puerta (fig. 49).

Todos estos animales «estaban tan domesticados que vivían con él en la casa, haciendo las cabriolas más extrañas y los ruidos más preternaturales, de modo que su casa parecía propiamente un Arca de Noé»⁷⁷.

Puede parecer no poco absurdo que Vasari hablara a la vez del libertinaje de Sodoma y su divertido zoo personal, pero indudablemente indica que una «rareza» era tan buena —o tan mala— como cualquier otra a los ojos de su época. Además, el mantener animales raros tenía un cierto valor de esnobismo. Los ricos pagaban elevadas sumas por animales y pájaros importados de África y lugares tan lejanos como la India. Otros menos pudientes se contentaban con animales menos exóticos. También se sabe que Piero di Cosimo, Leonardo y Rustici se deleitaban en coleccionar criaturas raras que, como Sodoma, utilizaban en ocasiones como modelos. Que Sodoma era verdaderamente un *snob* se manifiesta en su modo de vestir. Después de alabar la obra de Sodoma para Agostino Chigi en la Farnesina, que mostraba sus «cualidades más excelentes y su talento natural», Vasari continúa

...pero siempre hacía burla de todos y trabajaba según le dictaba su antojo; no le importaba nada más que vestirse pomposamente, llevar casacas recamadas, capas adornadas con telas de oro, las más ricas gorras, collares y bagatelas semejantes, baratijas de bufones y saltimbanquis: todo lo cual proporcionaba a Agostino Chigi, que gustaba de estos caprichos, la mayor diversión del mundo⁷⁸.

La descripción de Vasari de la conducta de Sodoma permaneció incontrovertible durante mucho tiempo. Cien años después de Vasari el historiador sienés Ugurgieri habló del artista como de un hombre «caprichoso y jocos» que «vivía al día». En apoyo de esta reputación, apuntó que confiando en

el gran renombre y autoridad que disfrutaba en su ciudad natal a causa de la excelencia de su arte, Sodoma se permitió una cierta licencia que fue tolerada por las autoridades: cuando en 1531 todos los ciudadanos tenían que dar cuenta de sus posesiones (para los impuestos) él presentó la siguiente declaración ridícula:

Yo, Gio. Antonio Sodoma di Bucatura declaro ante vos, honorables ciudadanos, designados para recaudar impuestos:

Tengo una huerta en la Fonte Nova que yo cultivo para que otros la cosechen; una casa, donde vivo en la (via) Vallerozzi, por la cual tengo un pleito con Niccolò dei Libri. En la actualidad tengo ocho caballos, cabras con apodo y yo soy el capón que los cuida. Tengo un mono y un cuervo que habla, el cual mantengo a fin de que enseñe a hablar a un burro teólogo, que está en la jaula, una lechuza para asustar a los locos, un mochuelo y no os diré nada del búho leonado por causa del susodicho mono. Poseo dos pavos reales, dos perros, dos gatos, un cernícalo, un halcón y seis gallinas con dieciocho pollitas; y dos pavos, y otras muchas aves que serían difíciles de describir. También poseo tres salvajes perversas, es decir, tres

⁷⁷ *Ibid.*, 380.

⁷⁸ *Ibid.*, 386 y ss.

mujeres. Tengo más de treinta hijos adultos, y en cuanto a cargas pesadas, Excelencias, reconoceréis que tengo bastante que llevar. Además, según los estatutos, cualquiera que tenga doce hijos está exento de pagar impuestos a la ciudad. Por tanto os deseo el bien. Adiós.

Sodoma Sodoma *derivatum* M. Sodoma⁷⁹.

No se ha registrado la reacción de los próceres de la ciudad. De ningún modo estaría de acuerdo con un estudioso alemán, convencido de que el apodo del pintor era «completamente injustificable» puesto que «el alma sensible de este artista era incapaz de cualquier aberración sexual o delito contra la ley»⁸⁰, que hace todo lo posible para hacernos «comprender psicológicamente» que «el alma sana y doliente de Bazzi soportó el apodo de Sodoma con despecho».

En un caso, por lo menos, un artista tuvo que pagar con su vida el «pecado nefando», probablemente no tanto por haberlo cometido como por haber sido cogido *in flagrante* bajo las circunstancias más perjudiciales posibles: Jérôme Duquesnoy (1602-54), hermano de François, cometió sodomía en una capilla de la catedral de Brujas y fue condenado a muerte por estrangulación⁸¹. El respetable Sandrart dice de él: «La decencia nos prohíbe mencionar lo que hizo. Pero murió como había vivido —un ejemplo y lección para todos sin excepción de que la virtud y el vicio reciben su recompensa»⁸².

8. Conducta moral y arte obsceno

La actitud de los críticos que intentan vindicar la conducta de Sodoma y otros artistas «amorales» se deriva en última instancia de la teoría neoplatónica, según la cual, una obra hermosa sólo puede ser creada por un alma hermosa. A la inversa, un artista lascivo no puede ejecutar sino arte obsceno. Cuando los artistas empezaron a convencerse de la relación causal entre su conducta y su obra, muchos de ellos se esforzaron en vivir irrepudablemente.

Siempre hubo algunos que consideraron que su modo de vivir y su arte eran inseparables, y esto fue especialmente cierto en épocas de las grandes efervescencias religiosas. Hugo van der Goes, influenciado por el movimiento reformista agustino, y Fra Bartolomeo, que seguía a Savonarola, no son sino dos ejemplos notables de finales del siglo XV y comienzos del siglo XVI. Podemos sumar los nombres de Fra Angelico, el devoto fraile de San Marcos, y los de Domenico Ghirlandajo⁸³ y Andrea del Sarto⁸⁴, que se unieron a hermandades religiosas. Pero el impacto del movimiento reformista católico movió a un número sin precedente de artistas a tomar los votos o, cuando permanecieron en el mundo, a preocuparse por vivir de acuerdo con la norma moral prescrita por la Iglesia. Muchos artistas manieristas y barrocos, que han sido tantas veces atacados por el carácter erótico de su arte, fueron, en realidad, más respetables y más responsables que sus precursores renacentistas.

Sólo se pueden mencionar aquí muy pocos ejemplos. De Francesco Furini (h. 1600-46), famoso por su interpretación sensual, si bien algo sentimental, del

⁷⁹ G. della Valle, 1786, III, 244. Al profesor Mario Praz le agradecemos su generosa ayuda para traducir este difícil documento. Los juegos de palabras y las indirectas obscenas no se pueden traducir al inglés.

⁸⁰ Kupffer, 1908, 80, 162.

⁸¹ Eekhoud, 1900, 277 y ss.

⁸² Sandrart, 234.

⁸³ Vasari, III, 277, núm. 2.

⁸⁴ *Ibid.*, V, 71.

cuerpo femenino, sabemos que a los cuarenta años consideró la posibilidad de hacerse sacerdote «para alejarse aún más de las tentaciones del mundo, particularmente de aquellas a las que estaba expuesto por la costumbre de tener modelos vivos para pintar sus desnudos»⁸⁵.

Los hermanos Jacques y Guillaume Courtois, miembros renombrados de la colonia de artistas franceses en Roma a mediados del siglo XVII, llegaron a ingresar en la Orden jesuita como hermanos legos⁸⁶. El paisajista genovés Carlo Antonio Tavella (1668-1738) era, en cambio, un hombre familiar:

Era tan temeroso de Dios que para evitar cualquier ocasión de trato social, conversación vana o frivolidad mundana llevaba una vida casi solitaria. Su casa parecía más bien una ermita que la morada de un pintor. Se observaba una especie de regla monástica, pues había horas destinadas a la oración en voz alta, a la meditación personal, al comer y al trabajo. En esto pueden ver todos qué bien educaba a su familia⁸⁷.

La conducta de Bernini como esposo, padre, amigo, y hombre de mundo fue ejemplar. Era profundamente religioso, oía misa cada mañana y durante cuarenta años fue andando hasta el Gesù, donde pasaba algún tiempo en oración. Más allá de la religiosidad media se puede colocar a un artista como Philippe de Champaigne (1602-74). Cuando era ya un hombre maduro, se sintió atraído por las doctrinas severas de los Jansenistas y amoldó su vida a sus austeros principios.

Tales artistas creían que tenían una gran responsabilidad. El mal ejemplo de los artistas disolutos quizá no fuera, para la virtud de sus conciudadanos, una amenaza mayor que la de los demás libertinos, pero en sus obras los artistas tenían un poderoso medio de corrupción que era enteramente personal. La conciencia de este peligro data de los primeros documentos. La *República* de Platón se viene a la mente de inmediato:

...debemos vigilar también a los artesanos de todo tipo y prohibirles que dejen el sello de la bajeza, el libertinaje, la vileza, la indecencia en la pintura y la escultura, o en la arquitectura, o en cualquier otra obra de sus manos; y el que no sepa obedecer no ejercerá su arte en nuestro estado. No permitiríamos que nuestros Guardianes se criasen entre representaciones de deformidad moral, como en alguna dehesa inmunda donde, día tras día, alimentándose de todo tipo de hierbajos venenosos, reunirían, poco a poco e insensiblemente, una masa de corrupción en su misma alma⁸⁸.

Se podría escribir un capítulo impresionante dentro de la historia de la civilización acerca de la destrucción de obras de arte que se consideraron poco edificantes, sacrílegas y obscenas. En 1470 un decreto del gremio de pintores de Cremona prohibió a sus miembros, so pena de treinta y dos sueldos de multa y la destrucción de las obras ofensivas, pintar y vender cuadros indecentes⁸⁹. Savonarola bramó no sólo contra las decoraciones ostentosas de las iglesias, sino también contra la indecencia desvergonzada del arte contemporáneo. «Os digo que la Virgen se vestía como una mujer pobre... y vosotros la representáis como una ramera», exclamó en uno de sus sermones⁹⁰. Pero fue durante la Contrarreforma cuando el decoro llegó

⁸⁵ Baldinucci, IV, 634.

⁸⁶ *Ibid.*, V, 213 y ss.

⁸⁷ Soprani, II, 205.

⁸⁸ *La República*, 401b. En traducción inglesa de F. M. Cornford (1941, 87 y ss.).

⁸⁹ Janitschek, 1879, 78.

⁹⁰ Wackernagel, 1938, 300; Schnitzer, 1923, I, 392 y ss., II, 807 y ss.

a tener una importancia suprema en el arte. El concilio tridentino decretó: «Debe evitarse toda lascivia, de modo que las figuras no se pintarán ni se adornarán con una hermosura que incite a la lujuria»⁹¹.

Los teólogos y escritores de la Contrarreforma, como San Carlos Borromeo, el cardenal Gabriel Paleotti, arzobispo de Bolonia, y el flamenco Molanus dictaron una nueva pauta de decencia para el arte. ¿Qué era en su opinión lo obsceno? Era, sobre todo, la figura desnuda, en la cual los artistas del Renacimiento habían puesto su mayor empeño —considerando al hombre, creado a imagen de Dios, como la medida de la armonía universal.

Mucho antes del Concilio de Trento se elevaron protestas violentas contra los desnudos en el *Juicio Final* de Miguel Ángel. La obra fue acabada en 1541. Cuatro años después, nada menos que el propio Pietro Aretino, uno de los escritores más lascivos del siglo XVI, dirigió a Miguel Ángel su conocida carta acusatoria e injuriosa. Furioso porque el maestro no le había enviado unos dibujos que ambicionaba, Aretino censuró a Miguel Ángel por haber pintado «cosas de las cuales uno apartaría los ojos incluso en un burdel» y juzgó el proyecto «más apto para una deliciosa sala de baños que para la capilla más noble de la Tierra»⁹². La carta contiene indirectas de lo más obscenas, e incluso insinuaciones acerca de las relaciones indecentes de Miguel Ángel con muchachos jóvenes. Con instinto seguro Aretino percibió el cambio de espíritu de la época. Dio lugar a otros ataques menos personales y finalmente, en 1555, diez años después de que Aretino publicara la acusación, el papa Pablo IV mandó a Daniele da Volterra, discípulo de Miguel Ángel, que vistiera la figuras ofensivas (figs. 50, 51). Incluso cien años más tarde el tema era todavía un tópico. Una sátira de Salvator Rosa (1615-73) termina con los versos:

A Daniele de Volterra entonces se le dijo que aprisa hiciera pantalones para el Juicio Final —tan grande y terrible era contemplar aquel horror⁹³.

Quizá, la más explícita declaración de un artista sobre la cuestión de la falta de decoro proceda del escultor Bartolommeo Ammanati (1511-92). Formuló sus opiniones en una carta sumamente larga de agosto de 1582, dirigida a sus compañeros académicos de la Accademia del Disegno florentina. A pesar del tenor remilgado de la epístola, hay que admitir que Ammanati hace un excelente análisis del carácter y la influencia del arte obsceno; se da perfecta cuenta de la extraordinaria fuerza de las manifestaciones visuales y de la reacción en cadena desde el pensamiento obsceno en el creador hasta el efecto obsceno en el espectador. Sólo podemos publicar una parte relativamente pequeña de este extraño documento, que también refleja el cambio de la conducta personal ocasionado por la intensidad del resurgir católico en Italia. Ammanati aconseja a sus amigos

...que tengáis cuidado, por amor de Dios; y si vuestra salvación os preocupa, no caigáis en el error y el pecado en el cual he caído mientras trabajaba, a saber: el de hacer figuras más completamente desvestidas y desnudas. En esto he seguido el uso, no el abuso de aquéllos que lo hicieron antes que yo y que no pensaron que es mucho más honrado mostrarse como hombre honesto y casto que como vano y lascivo, a pesar de que trabajaron de un modo muy excelente. En verdad, el mío no es un error o defecto pequeño y no tengo otro modo de enmendarlo y corregirlo, puesto que es imposible cambiar mis figuras o decir a quienquiera las vea, que me arrepiento de haberlas hecho así, sino confesándolo y escribiéndolo públicamente,

⁹¹ Blunt (1940, 118), en un importante capítulo titulado «El Concilio de Trento y el arte religioso».

⁹² La carta entera está traducida en Symonds (II, 51 y ss.).

⁹³ Rosa, 1892, I, 237 y ss.

haciendo saber a todos que obré mal, y cuán dolido y arrepentido estoy, y de esta manera advierto a todos los demás para que no caigáis en un vicio tan nocivo. Pues antes que ofender a la sociedad y todavía más a nuestro bendito Señor dando mal ejemplo a cualquiera, se debería desear la muerte tanto del cuerpo como de la fama. Es un pecado muy grave y muy grande hacer estatuas, sátiros, faunos y semejantes cosas desnudas, descubriendo aquellas partes que deberían taparse y que no se pueden mirar sino con vergüenza: tanto la razón como el arte nos enseñan que deberían de cubrirse. Pues si no procede de ellos ningún otro daño, es cierta una cosa: que otros comprenden la mente deshonesta y el deseo insaciable de complacer que tiene el artista, de lo cual se deduce que tales obras atestiguan la conducta de su creador. Por tanto, confieso (en lo que me atañe) haber ofendido hasta ese punto a la gran majestad de Dios, aunque no fui movido por el deseo de ofenderle. Pero no me disculpo por esto, porque veo que el mal efecto es el mismo; y la ignorancia, la costumbre y las cosas semejantes no mitigan mi culpa lo más mínimo. El hombre debe saber lo que hace, y qué efectos pueden resultar y resultarán al final de sus hechos y obras. Por tanto, mis queridísimos hermanos de la Academia, que esta advertencia os sea aceptable, pues la hago con todo el afecto de mi corazón: no hagáis jamás figuras que puedan resultar lascivas o impúdicas, hablo de las figuras completamente desnudas, ni hagáis cualquier otra cosa que pudiera inducir a un hombre o una mujer de cualquier edad a pensamientos malvados hacia los cuales, desgraciadamente, esta corrupta naturaleza nuestra está demasiado dispuesta a moverse sin necesidad de otra invitación. Por tanto, os aconsejo que os guardéis con todo cuidado, de modo que en vuestros años maduros y prudentes no os sintáis, como yo ahora, avergonzados y dolidos de haber actuado así y especialmente de haber ofendido a Dios, puesto que nadie sabe si tendrá tiempo de pedir perdón ni tampoco si tendrá que rendir cuentas durante toda la eternidad por el mal ejemplo que ha dado y que existe y, desgraciadamente, existirá para avergonzarle y vilipendiarle durante mucho tiempo, y que, con tanto cuidado y vigilancia, ha intentado hacer inmortal⁹⁴.

Ammanati sigue elogiando los méritos de las estatuas hermosamente vestidas como el *Moisés* de Miguel Ángel en S. Pietro in Vincoli y lamentando la presteza de algunos artistas para hacer cosas que «complacen únicamente a los sentidos». Por muy «vergonzosos» que sean algunos escritos antiguos y modernos, dice, es mucho peor hacer estatuas y cuadros que muevan a pensamientos malignos; pues los escritos profanos no son accesibles a todos, pero las pinturas y esculturas indecentes, expuestas en lugares públicos y, lo peor de todo, hasta en las iglesias, pueden ser vistas por todos, y, con una sola mirada, despertarán pensamientos «indecorosos y obscenos» en el espectador.

Ammanati tenía setenta y un años cuando escribió esta carta que fue su testamento espiritual. Unos dieciocho meses más tarde, el 16 de febrero de 1581, él y su esposa, la poetisa Laura Battiferri, legaron sus bienes mundanos al Colegio jesuita de Florencia, que se albergaba en una vieja casa parroquial contigua a la pequeña iglesia de S. Giovannino en la via dei Martelli y para la renovación de la cual Ammanati ya había empezado a dar trazas en 1572⁹⁵. A partir de esa fecha dedicó la mayor parte de su atención a proyectos arquitectónicos, abandonando gradualmente las obras escultóricas, lo que al parecer se debió principalmente a sus crecientes escrúpulos religiosos y morales, aunque el fracaso de su última gran empresa escultórica, la *Fuente de Neptuno* en la Piazza della Signoria, pudo haber sido un factor contribuyente. El inmenso Neptuno de mármol no fue, en modo alguno, un éxito, pero las elegantes figuras de bronce que rodean al gigante poderoso son obras maestras de invención y ejecución (fig. 42). A Ammanati se le

⁹⁴ Bottari, III, 532 y ss. La carta entera se encuentra traducida en Holt (1947, 252).

⁹⁵ Para las relaciones de Ammanati con los jesuitas, véase Pirri (1943, 6 y ss.).

recuerda sobre todo por ellas, pero su sensualidad manifiesta las aprensiones de un artista, cuya vida y cuya obra estuvieron dirigidas por los padres jesuitas en los últimos años.

Nuestra atención ha estado enfocada hacia la relación entre la conducta personal y el arte obsceno —no en el problema del arte obsceno como tal. Pero como se ha tocado el tema, podemos añadir unas pocas observaciones generales más.

Incluso la poca materia reunida en este apartado habrá puesto de relieve la dificultad de definir lo que realmente es arte obsceno. Se puede decir, con seguridad, que obras ideadas como obscenas podrían ser consideradas como inofensivas y virtuosas y, más frecuentemente, obras que querían ser sinceras o festivas, alegres o divertidas pueden interpretarse como obscenas. Tales interpretaciones dependen en gran parte de los conceptos de moral que prevalecen en una época dada. Pocos en la Florencia del siglo XV encontraron obscenidad alguna en el arte contemporáneo, y tampoco se solía poner objeciones a las figuras desnudas hasta que una época remilgada las juzgó de forma diferente. Cuando Savonarola abrió los ojos de sus conciudadanos, algunas mujeres confesaron que el hermoso cuerpo del San Sebastián de San Marcos, obra de Fra Bartolomeo, un pintor moralmente irreprochable, les despertaba pensamientos lascivos. Por esa razón el cuadro fue primeramente trasladado desde la iglesia al monasterio y luego se vendió⁹⁶. Pero hay que admitir que en la civilización cristiana de Occidente la desnudez siempre ha planteado problemas. Antes de la Contrarreforma apenas se suscitó la cuestión de hasta qué punto estaban relacionadas la conducta moral y la integridad artística. Para la Edad Media y el Primer Renacimiento el problema apenas existía. A pesar de la franca sensualidad y sexualidad de muchas obras medievales (fig. 53), sus creadores bien pudieron haber sido hombres reverentes y piadosos, del mismo modo que las pinturas religiosas de Fra Filippo, tan puras, fueron obra de un artista de dudosas normas morales. Sin embargo, una vez que los artistas tuvieron conciencia del problema la situación cambió. Cuando sus obras tenían que reflejar una vida regida por los mejores principios, hizo su aparición la sensiblería o incluso la hipocresía, marcando obras de muchos maestros, entre ellos las de Francesco Furini (fig. 56) y Carlo Dolce. Otros, como Rubens y Bernini, supieron combinar las austeras exigencias de la conducta moral con una sensualidad sana, y su obra lo demuestra. Cuando el afable Charles de Brosse, *président des parlements* de Dijon, escribió las memorias de su viaje italiano de 1739-40, dijo de la *Santa Teresa* de Bernini, que se consideraba como el epitome del éxtasis divino: «Si esto es amor divino, lo conozco bien»⁹⁷ (fig. 54).

⁹⁶ Vasari, IV, 188.

⁹⁷ Brosse, 1931.

CAPÍTULO VIII

Los artistas y la ley

Horace Walpole, escribiendo acerca del grabador William Wynne Ryland, ajusticiado en agosto de 1783 «por falsificar y poner en circulación letras de cambio», dice que esta «acción infortunada... ha destruido su reputación como hombre; pero su nombre como artista siempre será tenido en la mayor estima»¹. Ésta es una frase reveladora. El contraste entre la fama del artista y la reputación del hombre tiene implicaciones filosóficas y psicológicas que, a nuestro leal saber y entender, apenas se discutían en los siglos XVI y XVII. Está claro que la separación entre un hombre y su obra niega el concepto neoplatónico reinante, según el cual un gran artista no podía ser un hombre malo (véase el capítulo IV —concepto implícitamente aceptado por muchos historiadores del arte que tienden a reducir al grado mínimo la conducta criminal y desenfrenada de los artistas. ¿Cómo se juzgaba la criminalidad de los artistas en el Renacimiento y después? Hay tres casos que pueden servir de introducción al problema que nos ocupa.

1. *Tres casos de artistas criminales*

El gran escultor germano-polaco Veit Stoss (m. 1533) demandó a un comerciante de Nuremberg en 1503 por no pagar una deuda de 1.265 florines. Resultó que la prueba más importante, un pagaré supuestamente escrito, firmado y sellado por el comerciante, había sido falsificado por el escultor. Aunque Stoss creía tener razón porque pensaba que el comerciante le había engañado², persistía el hecho de que había falsificado un documento legal, y esto se castigaba con pena de muerte. Pero, atendiendo a las numerosas peticiones presentadas en su favor, sólo se le marcó ambas mejillas con un hierro candente y fue puesto en libertad después de haber jurado que jamás abandonaría la ciudad. Antes de un año renegó de su jura-

¹ Walpole, 1937, V, 221 y ss.

² Para esto y lo que sigue, véase Baader (1860, I, 14 y ss.), Lochner (en Neudörfer, 1875, 86 y ss.), y Lossnitzer (1912, 94 y ss. y XXV y ss.). Stoss había invertido una suma con un mercader, Jacob Baner. Éste devolvió el dinero y, siguiendo su consejo, Stoss lo volvió a invertir con otro mercader que le ocasionó un desfalco. Stoss argumentaba que su mala fortuna era debida al consejo de Baner. Y el artista creía que el falso pagaré convencería al tribunal de que Baner aún no había devuelto el dinero.

mento y se fugó, pero se le permitió volver a condición de que fuera a la cárcel durante cuatro semanas y no volviera a marcharse de la ciudad sin un permiso especial —una restricción que, de cumplirse, le hubiera perjudicado, puesto que acostumbraba a llevar sus tallas en madera a las ferias del sur y centro de Alemania. Además, era difícil que un hombre marcado encontrara aprendices o consiguiera la ayuda de otros maestros. Intentando desesperadamente mejorar su situación cívica y económica, logró adquirir del Rey (luego Emperador) Maximiliano una cédula de restitución y rehabilitación y, por intervención del mismo, pudo trabajar en la Corte real y moverse hasta una milla de las puertas de la ciudad, con la condición de no pasar la noche fuera de casa sin ponerlo en conocimiento del magistrado.

Stoss debió forzar la paciencia de los próceres de la ciudad a su justo límite. En 1506 volvieron a enviarle a la cárcel, esta vez por continuas peticiones injustificadas de dinero, y no midieron sus palabras al vituperar su conducta desenfrenada. Le llamaron *ein unruhiger heilloser Bürger* —un ciudadano impaciente y malvado— «que creaba muchos problemas a los honorables padres de la ciudad y a la ciudad misma», y en un pleito de 1527 se le cita como *ein irrig und geschreyig Mann* —un hombre desordenado y chismoso. Enfrentados con la delicada tarea de examinar los antecedentes penales de sus héroes, los historiadores, dentro del limitado interés que conceden a los detalles biográficos, frecuentemente intentan desecher los hechos documentados. Se usaban términos eufemísticos como *Sturmgeist* (temperamento impetuoso)³ para eliminar el estigma de la delincuencia de la personalidad de Veit Stoss a título póstumo.

Jacques van Loo (1614-70), hijo de un pintor, había logrado una buena reputación en Amsterdam, en donde se estableció a los veintiocho años. En 1660 se vio implicado en una pendencia con un comerciante de vino, un individuo brutal y molesto, que gustaba de provocar a la gente para hacer alarde de sus fuerzas. Van Loo mató a su peligroso adversario de una puñalada en el estómago y huyó del país apresuradamente. Fue proscrito para siempre *in absentia*⁴. Al año siguiente fijó su residencia en París donde nadie parece haberle tenido en cuenta ni el homicidio ni la fuga. Fue inmediatamente elegido miembro asociado de la Real Academia y dos años más tarde le honraron con el título de socio de pleno derecho de aquella ilustre institución. Sus hijos, nietos y biznietos fueron pintores bien conocidos y distinguidos académicos.

Ni Veit Stoss ni Jacques van Loo carecían de encargos importantes a pesar de sus hechos criminales. Stoss tuvo la disculpa de que intentaba deshacer un agravio que había sufrido; van Loo quizá matara en defensa propia. Nos resulta más difícil comprender la actitud conciliadora de los clientes italianos de Pieter Mulier. Mulier (h. 1637-1701), un pintor holandés, se había convertido al catolicismo cuando tenía unos treinta años, durante una visita a Amberes. Después marchó a Roma, bien provisto de recomendaciones del padre carmelita descalzo que le había recibido en la Iglesia. Por tanto no tardó en encontrar trabajo. Se enamoró y casó con la hermana de su discípulo preferido, pero pronto lamentó este paso. Aunque era extremadamente celoso, Mulier se cansó de su esposa y decidió desembarazarse de la tediosa unión. Huyó, encaminándose a Génova donde llevó una vida de lo más alegre y se volvió a enamorar de inmediato, pero la chica no estaba dispuesta a ceder a sus ruegos sin haber pasado por la iglesia. La única solución a este obstáculo, o así le parecía, era deshacerse de una vez para siempre de la dama romana y quedar libre para casarse con su amor genovés.

³ Zulch, 1938, 50.

⁴ Bredius, 1916, 47 y ss.

Habiendo llegado a un acuerdo con un mercenario, Mulier le envió a Roma con órdenes de ir a buscar a su esposa y matarla donde más le conviniera en el camino de vuelta. Nada más llegar a Roma el asesino fue a ver a la esposa y, entre-gándole las cartas de su esposo, le dijo que debería prepararse para partir lo más rápidamente posible, pues él sólo podía permanecer allí por poco tiempo y por tanto deseaba que se diera prisa. La pobre mujer, viendo aquella cara horrible, des-confiaba, porque sabía lo poco que la quería su esposo. Aplazó la salida lo más posible. Pero como también recibió por correo órdenes categóricas de marcharse inmediatamente, se dispuso —aunque contra su voluntad— para el viaje y partió con el abominable verdugo que la mató salvajemente en los alrededores de Sarzana. La terrible noticia llegó hasta Génova y, como Mulier imprudentemente pre-sionaba para casarse rápidamente, dio ocasión a todos de sospechar lo que había acontecido; hasta los que intentaban defenderle y disculparle en público decían para sí que era culpable. Hubo tantos murmullos y habladurías que por fin actuó la Justicia y Mulier fue enviado a la cárcel⁵.

El artista fue primeramente condenado a muerte, pero sus amigos lograron apelar la sentencia y dilatar los autos durante años. Todo ese tiempo Mulier pintaba diligentemente en la cárcel. Al final, el Tribunal genovés cedió a las peticiones de dos poderosos clientes milaneses: el conde Borromeo y el Gobernador de Milán intervinieron y consiguieron su puesta en libertad. Mulier abandonó Génova inmediatamente y fue a Milán donde trabajó con tanto éxito que en poco tiempo pudo «mantener una casa magnífica, un carruaje y ujieres, y construir un hermoso zoo que llenó de todo tipo de animales que le servían de modelo». Mientras él vivía así en esplendor, olvidó por completo a su segunda esposa que «estaba casi reducida a la mendicidad». Hacia el final de su vida parece haber padecido toda clase de indisposiciones que le impedían trabajar, de modo que tuvo que pedir dinero prestado. Vivía en estas circunstancias tan míseras cuando una fiebre aguda puso fin a su tempestuosa vida.

2. *Los aspectos legales y psicológicos del crimen en el Renacimiento*

Nosotros los italianos somos más irreligiosos y corruptos que los demás

MAQUIAVELO

La actitud manifiestamente indiferente y aparentemente cínica de las altas autoridades públicas hacia las violaciones más escandalosas de la ley y del decoro debe, sin embargo, juzgarse a partir de un concepto de crimen y castigo que tenía sus raíces en la Edad Media, cuando la interpretación del bien y del mal, con frecuencia, era arbitraria y la sentencia se basaba en un juicio de ordalías antes que en principios estrictamente legales. Las leyes hechas por los hombres eran falibles, pero la voluntad inescrutable de Dios era aceptada con resignada paciencia.

En 1494 el florentino Landucci anotó en su diario que una noche su hijo había sido apuñalado

... en la mejilla, y no levemente, sin que podamos imaginar por quién. Creemos que debe haber sido un error, puesto que nunca ha ofendido a nadie ni sospecha de que alguien le tenga rencor: aconteció en castigo de nuestros pecados. Perdone voluntariamente al agresor, como espero que Dios me perdone, y ruego a Dios que le perdone y que no le mande al Infierno por esto⁶.

⁵ Pascoli, I, 177 y ss.

⁶ Landucci, 1883, 93; traducción inglesa de A. de Rosen Jervis (1927, 77).

El mismo Landucci cuenta una historia que en 1510 excitó a toda Florencia y a los estados vecinos:

En esta época había un Cardenal (Francesco Alidosi, el entonces legado en Bología) tan falto de temor de Dios que se las ideó para seducir mediante regalos a una joven florentina, hija de un hombre digno, un buen ciudadano y de casa antigua, que estaba casada con otro hombre digno, cuyos nombres no mencionaré para guardar su honra. El Cardenal la hizo llevar secretamente a Bología (donde estaba con el Papa) con gran tristeza de su padre, madre y parientes. El asunto era odioso para todos. Finalmente, al cabo de unos días, la devolvieron entre muchos murmullos acerca de la desgracia que había acaecido a la ciudad, porque toda la gente lo sabía. Pues aunque era un caso privado, se consideraba que atañía a toda Florencia».

Alidosi, favorito de Julio II, a quien el Papa nombró Obispo de Bología en octubre de 1510, no sobrevivió mucho tiempo a su depravada acción. En mayo de 1511 un ejército francés entró en Bología. Alidosi huyó; se rumoreaba que había intrigado con los franceses. En Rávena se encontró con el Duque de Urbino, capitán del ejército papal y su principal enemigo, que se encargó de hacer justicia personalmente. «Con las palabras: “Vos, traidor. ¡Habéis deshonrado a la Santa Iglesia!” introdujo con violencia la espada en su pecho, atravesándole de parte a parte.» Y añade Landucci: «¡Mirad la justicia de Dios! Pues éste era el Cardenal que raptó a la joven florentina... Según todos los relatos había hecho muchas cosas similares, e incluso peores»⁷.

Hay que recordar que los transgresores de la ley infestaban todos los países y todos los estratos sociales. Las pasiones desenfundadas, la violencia y las felonías de todo tipo no estaban circunscritas a una «clase criminal». Reyes y Papas, miembros de la aristocracia y del clero, burgueses, artesanos y aldeanos eran todos capaces de crímenes que ahora, como norma, están reservados a los profesionales especializados o a los maniáticos. Jacob Burckhardt⁸ cita el caso de un sacerdote ferrarés que cometió un asesinato el mismo día en que celebró su primera misa. Habiendo recibido la absolución en Roma, procedió a matar a otras cuatro personas y a casarse con «dos esposas con las cuales viajaba. Después tomó parte en muchos asesinatos, violaba a unas mujeres, raptaba a otras por la fuerza, saqueaba por todas partes». Por estos y otros hechos fue encerrado en una jaula de hierro en el año de 1495.

Las atrocidades perpetradas en el séquito de la Corte papal, especialmente durante el reinado de los Borgia, son demasiado bien conocidas como para enumerarlas aquí. En nuestro contexto importa poco si todas las historias de envenenamientos, violaciones y asesinatos son ciertas; lo esencial es comprender las reacciones a lo que se creía había sucedido. Una anotación de Landucci en su diario del año de 1503 es de nuevo esclarecedora:

Tuvimos noticia de que Valentino (César Borgia) estaba muerto, y también cuatro cardenales. Esto no era cierto; sólo había muerto un cardenal. Se contaba que Valentino había envenenado una botella de vino y que a consecuencia de ello murió el cardenal. Y se decía, además, que el Papa había bebido también por equivocación. De ser así, con el fin de envenenar a los cardenales, había envenenado a su padre. Sólo Dios sabe si esto es verdad o no; de todas formas, el Papa estuvo agonizante un día o dos. Ved en qué situación se encuentra Valentino ahora, con tantos enemigos a su alrededor⁹.

⁷ *Ibid.*, 305-308; traducción inglesa, págs. 243, 245.

⁸ Burckhardt, 1944, 275.

⁹ Landucci, 1883, 258 y ss.; traducción inglesa, 206

Las memorias de Johannes Butzbach (1478-1526), que llegó a ser Prior del monasterio benedictino de Laach, nos llevan al ambiente del delito menor y nos dan una idea de la vida increíblemente dura de un aprendiz del siglo xv¹⁰. A los doce años, aproximadamente, sus padres le confiaron a un estudiante vagabundo que había prometido llevar al chico en sus correrías para enseñarle el mundo, así como latín y gramática. En vez de eso, le enseñó a robar y a mendigar. El muchacho logró escaparse y encontró un puesto de aprendiz con un sastre, para el cual tenía que trabajar desde las tres o las cuatro de la madrugada hasta las nueve o las diez de la noche, a veces todavía más. Tenía que traer agua, barrer la casa, mantener la lumbre, hacer los recados, cobrar las deudas y robar la cera de las velas de la iglesia, que luego se aprovechaba en el taller. A cambio se le enseñó el oficio. Buscando una vida alejada del hambre, el hurto, el frío, las palabras acerbas y las palizas, se sintió atraído por la paz monástica y fue admitido como sacerdote en un monasterio. Luego estudió en la famosa escuela de Deventer y tomó los hábitos. Entonces escribió su autobiografía en latín para educar a su hermano menor en lo referente a las costumbres del mundo, el amor de Dios y el idioma de los clásicos.

Las autoridades intentaron imponer paz y orden por todos los medios concebibles. Pidieron la ayuda del pueblo al mandar pintar los hechos y, cuando eran conocidas, las efigies de los criminales en los muros de las iglesias, palacios y edificios públicos¹¹. Uno de los primeros «carteles» de este tipo se cita en un documento de 1272. Luego, a menudo se empleaba a artistas conocidos para este tipo de trabajo: Andrea del Castagno pintó tantos que le llamaron Andrea *degli impiccati* (Andrea, «el de los ahorcados»); Botticelli retrató a los asesinos de Giuliano de Médicis después de la Conjunción de los Pazzi, y en 1529, durante el sitio de Florencia, Andrea del Sarto se empleó en retratar a los rebeldes y a los ciudadanos desleales y a los soldados que habían huido. Pero lo que quería ser un castigo a menudo era tratado como una broma. No se ha conservado ninguna de estas pinturas.

Se sentía una constante necesidad de revisar las leyes antiguas o de decretar otras nuevas. En vista de los asesinatos cometidos por los artistas, es particularmente interesante señalar la discrepancia entre la pena, a menudo brutal, para los delitos menores y la comparativa lenidad para los crímenes mayores. Landucci nos informa que en 1478 se promulgó una ley «que prohibía a cualquiera que hubiera matado a un hombre volver a Florencia». Esta cláusula, conservada en el Archivo Estatal de Florencia, comienza con las palabras:

Los grandes y magníficos *signori*, teniendo presente cuán grave es el pecado del homicidio, mediante el cual el hombre, una criatura hecha y creada a imagen de Dios es aniquilado, y buscando las razones por las cuales es tan frecuente en nuestra jurisdicción encontramos, entre otras cosas, que es fomentado por la facilidad de obtener perdón¹².

Al privar al culpable de toda esperanza de absolución e imponer nuevas y severas penas, los *Signori* esperaban disuadir a los hombres de cometer tales crímenes. Pero a pesar de todos los esfuerzos quedaban demasiadas salidas que favorecían al transgresor. El alcance de la jurisdicción, generalmente, se reducía a las fronteras de los pequeños estados, o incluso a las ciudades, de modo que era fácil evitar el juicio mediante el sencillo recurso de la huída a un territorio vecino, a la vez que la con-

¹⁰ Butzbach, 1869 y 1933.

¹¹ Davidsohn, 1900, I, 44; 1922, IV, i, 327 y ss.; 1927, IV, iii, 221 y ss.

¹² Landucci, 16. El documento aparece en una nota del editor I. de Badia. Traducción inglesa, 14.

fesión y la absolución, que se recibía con relativa facilidad, permitía al culpable hacer las paces con la Iglesia y con su propia conciencia. Además, el destierro, que parecía tan duro sobre el papel, apenas infundía terror a los hombres adaptables que no tardaban en encontrar trabajo y un nuevo hogar en un sitio donde sus hechos eran o desconocidos o pasados por alto. La habilidad y los conocimientos abrían más puertas que la falta de antecedentes penales. «El que haya aprendido todo, en ninguna parte es forastero», dijo Ghiberti siguiendo a Teofrasto; «privado de sus bienes y sin amigos es, sin embargo, ciudadano de todos los países y puede sin temor menospreciar los cambios de la Fortuna»¹³.

Otras consideraciones son igualmente importantes. La actitud hacia los malhechores era a menudo ambivalente. En Inglaterra, donde, según un informe italiano de 1496, había más criminales que en cualquier otro país, un hombre tan distinguido como el Jefe del Tribunal Supremo, Sir John Fortescue (h. 1394-h. 1476), expresó admiración por la valentía de los ladrones y salteadores¹⁴. La simpatía popular se ponía incluso de parte de los asesinos¹⁵; el desesperado que desafiaba a la ley tenía un aura de fascinación siniestra a su alrededor. Este gusto por lo violento se refleja en la literatura de todas las naciones cuyos héroes, despojados del encanto mágico de la poesía, a menudo no son más que criminales glorificados. Las historias de gánsters y de asesinatos no son sino la versión moderna de la antigua épica. Muestran la misma adulación del poder que sus prototipos antiguos y la misma indiferencia ante los hechos famosos e infames. Se cuenta que Pausanias, ávido de la gloria eterna, preguntó al filósofo Hermócrates cómo podía alcanzar mejor su meta. La respuesta fue: matar al más famoso —con lo cual Pausanias asesinó a Filipo, Rey de Macedonia. Varchi, un escritor del siglo XVI, achacó el asesinato del duque Alejandro de Médicis perpetrado por Lorenzino al deseo de fama que tenía el asesino.

Un incentivo importante para transgredir la ley derivaba de un particular sentido del honor y de la dignidad. La espada y la navaja estaban siempre prestas a defender el honor o vengar el orgullo herido. El hombre de acción no contaba con la maquinaria jurídica, imprevisible y lenta, para hacer valer sus derechos. Cuando Cellini (1500-71) perdió un pleito en París, a su parecer injustamente, se encargó del asunto inmediatamente él mismo. Estaba muy satisfecho de su actuación, como recuerda en su autobiografía:

Cuando se fallaba en mi contra, y no podía esperar ninguna satisfacción de la ley, comprendí que debía recurrir a una larga espada que llevaba a mi lado, pues siempre tenía mucho cuidado de estar provisto de buenas armas. Al primero que atacé fue a la persona que comenzó aquel pleito injusto y vejatorio; y una tarde le hice tantas heridas en las piernas y brazos, teniendo cuidado, sin embargo, de no matarle, que le privé del uso de ambas piernas... Por éste y todos los demás triunfos, di las gracias al Ser Supremo y empecé a concebir esperanzas de poder estar tranquilo durante bastante tiempo¹⁶.

¹³ Schlosser, 1912, I, 44 (Comm. II, 18); Schlosser (II, 89) demuestra que el pasaje procede de Vitruvio (Libro VI, prefacio, 2). Nuestra traducción es de Middlemore (en Burckhardt, *The Civilization of the Renaissance*, 1878, reedición 1944, 84).

¹⁴ Salzman, 1927, 215.

¹⁵ Burckhardt, 1944, 274.

¹⁶ Cellini (traducción de Roscoe), 1847, 338.

3. *Pasión y crimen en la vida de Cellini*

Por su extraordinaria autobiografía Cellini se ha convertido en una de las personalidades más conocidas del Renacimiento, y el libro mismo es una de las fuentes más importantes y polémicas para estudiar esa época. La curiosa confusión de hechos verdaderos y ficticios en sus recuerdos plantea varios problemas. La interpretación de lo que es verdad y lo que es fruto de su imaginación, de lo que es típico de la mente renacentista y lo que es significativo únicamente de Cellini es, a veces, reveladora acerca de la idiosincrasia del que hace la interpretación y no de la época o la personalidad del artista. Un escritor vio en él la suma de «las peculiaridades más ingenuas de una nación extranjera en tiempos pasados» (Kotzebue). Otros opinaban que era una excepción abominable entre los artistas honrados y reverentes del pasado; y al parecer de un psicólogo, el artista padecía de alucinaciones e ilusiones y las anomalías de su carácter indican claramente que era un paranoico¹⁷. Sin duda alguna, Goethe, el primer traductor de Cellini al alemán, tuvo un conocimiento más profundo de la psicología del artista. Los conocimientos de Goethe acerca de las implicaciones, tanto históricas como nacionales, le llevaron a ver en Cellini la encarnación del espíritu renacentista italiano. Entendiendo que en aquella época cada uno tenía que depender de sí mismo para defender sus derechos, dice: «Con cuánta fuerza destaca el carácter italiano en casos como el suyo. El ofendido, si no se venga inmediatamente, cae en una especie de fiebre que le atormenta como una enfermedad física hasta que se haya sanado con la sangre de su adversario»¹⁸. Goethe también subrayó un elemento del carácter de Cellini que con frecuencia los escritores posteriores han pasado por alto. «Nuestro héroe», dice, «tiene la imagen de la perfección moral como algo inalcanzable pero siempre presente». Esta dicotomía entre la conducta ideal y la real, entre saber lo que es correcto en teoría y hacer lo que sea conveniente en la práctica, es típica de muchos hombres de la misma época.

Después de lo que hemos dicho en el apartado anterior, apenas es necesario resaltar que ni la vida de Cellini ni su carácter muestran señales concretas de anomalías; sus «alucinaciones» tal vez parezcan menos singulares cuando se comparan con las supersticiones y creencias demonológicas que entonces estaban muy extendidas. Sin embargo, hay que decir que Cellini padecía periódicos ataques de fiebre, probablemente paludismo, y es imposible saber cómo funcionaba su cerebro durante estos ataques. Indudablemente su arte, rico en invenciones, de ejecución extraordinariamente hábil y experta, revela un hombre de una paciencia ilimitada, por la atención que presta al más mínimo detalle, y capaz de una autocrítica penetrante e implacable (fig. 58). Sus escritos, menos conocidos —sonetos y poemas—, no son obras maestras literarias, pero proceden de una mente despejada y nada torcida. Es capaz de transmutar una amarga experiencia carcelaria en un soneto sarcástico que empieza:

No hay nada como la cárcel, a mi parecer,
para conocer la diferencia entre la gracia de Dios
y la del género humano¹⁹.

¹⁷ Price, 1914, 727. Para otros estudios psiquiátricos, véase Lange-Eichbaum (1956, 507).

¹⁸ Goethe, 1910, tomo IX, 471 (en el «Apéndice» de la *Vida de Cellini*).

¹⁹ Mabellini, 1885, 119.

Un examen de los datos de la vida del artista prueba que, en todo lo esencial, su memoria no le falló, aunque su imaginación vivaz frecuentemente exageraba y enriquecía los hechos. Nació en Florencia y le pusieron como aprendiz de un orfebre cuando su padre desistió de hacerle músico. A los dieciocho o diecinueve años marchó a Roma y desde entonces hasta que alcanzó los cuarenta y cinco años nunca pasó más de cuatro, o como máximo cinco años, en un mismo lugar. A veces era su ambición lo que le impulsaba. En otras ocasiones intentaba evitar guerras o un brote de peste, o regresaba a su casa para recuperarse tras uno de sus ataques. Sus grandes dotes y habilidades, poco comunes, le procuraron trabajo donde quiera que fuera —Florencia, Roma, Ferrara, Mantua o, en el extranjero, en la Corte del rey Francisco I en París y Fontainebleau. Su genio era tan fogoso como su lengua afilada, su vanidad era tan desmesurada como sus celos, y aunque no estaba completamente desprovisto de amigos, tenía enemigos en abundancia.

Sus antecedentes penales datan de 1516. Tuvo conflictos serios con la ley por lo menos cuatro veces —aparte de encontrarse otras diez veces en apuros, no todos de carácter leve²⁰. El primero tuvo lugar en 1523, cuando evitó una pena severa huyendo de Florencia después de haber herido a dos hombres durante una reyerta; el segundo, en Roma en 1534, cuando asesinó a su rival, el orfebre Pompeo de Capitaneis. Se escondió, pero no tardó en conseguir una carta de perdón del Papa Pablo III, que estaba más interesado en la obra de Cellini que en su crimen y le volvió a recibir a su servicio. La tercera vez la justicia le prendió, irónicamente por una acusación que probablemente fue infundada: en 1538 se le acusó de haber robado el tesoro papal durante el saqueo de Roma. En el espacio de un año fue encerrado, huyó y le volvieron a coger y encarcelar, pero finalmente le pusieron en libertad. El último golpe cayó a comienzos de 1557. En ese caso, y no por primera vez, fue acusado de haber cometido sodomía cinco años antes. Fue condenado a una multa de cincuenta escudos de oro y a cuatro años en la *stinche* —la temida cárcel florentina que sólo había abandonado a finales de octubre de 1556. Pero por intercesión del duque Cosme I la sentencia fue trocada por cuatro años de arresto domiciliario. Entonces empezó a dictar sus memorias, lo que ocupó gran parte de su tiempo entre 1558 y 1562. Durante esta época, preocupado por las intrigas, acechado por sus enemigos y por problemas económicos, Cellini se preparó para hacer los votos, pero cambió de parecer y, habiendo obtenido la dispensa de sus votos, en 1565 casó con la madre de sus hijos e hijas ilegítimos y engendró otros dos hijos.

Las «aventuras» de Cellini fueron conocidas por todo lo largo y ancho de Italia. No obstante, en 1563 el Duque le confirmó el regalo de una casa y huerta cerca de S. Croce, en señal de su «singular aprecio». Ocho años después murió Cellini, siendo enterrado en SS. Annunziata con gran ceremonia. Un monje pronunció (en palabras de un documento contemporáneo) «el panegírico del signor Benvenuto en elogio, tanto de su vida y obras, como de sus excelentes cualidades morales» con gran satisfacción de todos los académicos y la multitud de personas que lucharon por entrar en la iglesia «para escuchar la alabanza de sus buenas cualidades»²¹.

Incluso una ojeada superficial de la literatura disponible y los antecedentes criminales publicados demuestra que Cellini no fue, ni mucho menos, la excepción que tantas veces se ha creído. Su única pretensión de novedad estriba en haber

²⁰ Para lo que sigue, véase en particular Greci (1930). Es impresionante el resumen de los hechos de Cellini. Se vio implicado en pendencias serias en 1516, 1523, 1524, h. 1541, 1556; fue acusado de robo (no probado): 1538, 1545; sodomía: 1523, 1543, 1548, 1557; homicidio: 1529, 1534, 1540.

²¹ Cellini (edición de Roscoe), 1847, 486.

puesto sus memorias por escrito; ningún otro artista ha dejado semejante relación de sus hechos. Pero es larga la lista de los culpables. En las páginas siguientes presentaremos unos pocos ejemplos destacados; muestran invariablemente una característica disparidad entre la magnitud del crimen y la lenidad del castigo.

4. Leone Leoni, un malvado próspero

Un contemporáneo ligeramente más joven que Cellini, Leone Leoni (1509-90), también llamado Leone Aretino, trabajó principalmente como escultor y grabador de medallas, monedas y piedras preciosas. Su actividad profesional le llevó a Milán, Venecia, Padua, Ferrara, Génova y Roma. También viajó con el séquito de Don Felipe (luego el rey Felipe II) a Alemania, y en 1551 estaba en Augsburgo con Tiziano. Se movía en los mejores círculos, desempeñaba cargos públicos, era amigo de literatos de reputación internacional como Bembo y Pietro Aretino y obtuvo grandes ganancias, especialmente por sus retratos en forma de medalla que eran muy apreciados. Recibió señales de agradecimiento: el título de Caballero de la Orden de Santiago, el nombramiento de Prior en su Arezzo natal, y el regalo del magnífico Palazzo Omenoni de Milán, que él remodeló y donde vivió con esplendor, rodeado de sus colecciones (fig. 59).

Con todo, la proclividad criminal de Leoni igualaba fácilmente la de sus contemporáneos más perversos. En la misma ciudad de Milán había sido condenado a galeras por agresión. Su propia versión del incidente fue narrada por su amigo Jacopo Giustiniani en una carta del 16 de mayo de 1540, dirigida al paisano de Leoni, Pietro Aretino. Ésta es la esencia de la historia:

Leone d'Arezzo, un hombre tan bien educado como virtuoso, me ha pedido que os escriba detalladamente las desgracias que le han acaecido hace poco tiempo, puesto que no lo puede hacer él mismo debido a su apresurada partida. Pues debéis saber que, siendo tan apoyado como querido y estimado por los nobles de esta Corte (de Milán), y por causa de su éxito y raras virtudes, fue perseguido por la envidia y mala voluntad de ciertos artistas, hermanos suyos, y especialmente por un tal Pellegrino di Leuti, alemán, joyero del Papa²².

Este alemán difundió el rumor de que Leoni había falsificado dinero. Considerando las oportunidades anteriores de Leoni, y sus posteriores logros en este campo, la acusación probablemente no fue infundada. Entre 1538 y 1540 Leoni había trabajado como grabador de la Casa de moneda papal. Más tarde, en 1543, cayó en desgracia con el duque de Ferrara por haber falsificado dinero mientras trabajaba para la Casa de moneda ferraresa²³. Esto, sin embargo, no le descalificó para ser nombrado Maestro General de la Casa de moneda de Parma y Piacenza en 1546. Leoni se sintió gravemente ofendido por el joyero alemán y le juró «venganza eterna... Y así, el día primero de marzo, a la hora del *Ave María*, le dio una cuchillada en la cara tan fuerte que parecía un monstruo horrible de contemplar y, por otra parte, le acuchilló de tal manera que sólo la muerte le puede librar».

Al día siguiente, Leoni fue arrastrado ante el magistrado «aunque había cometido el hecho con premeditación». Al principio se negó a hablar, y únicamente confesó después de que le torturasen y amenazasen con dar el mismo trato a su madre y su esposa; fue condenado a la pérdida de la mano derecha. Pero en el último momento la pena fue conmutada por el servicio en una de las galeras

²² Bottari, V, 247 y ss. También para las cifras *infra*.

²³ Venturi, 1937, X, iii, 400.

papales «en consideración a que era inocente de la mayoría de las acusaciones exceptuando el pecado de dar una cuchillada en la cara —si eso es pecado». El escritor continúa señalando cuán despiadada fue esta sentencia para «la pobre madre, esposa, hijos y hermanos que vivían todos del sudor de su frente». Pero algunos amigos de Leoni ya estaban trabajando para lograr su puesta en libertad y el escritor esperaba que:

...ahora que habéis sido informado de todo seguramente ayudaréis, con toda la celeridad posible, a liberar a vuestro Leoni que no sólo os quiere y reverencia como a un padre sino que también os adora como a un dios. Y no escatiméis vuestra pluma todopoderosa que, lo sé, es tan temida por las personas de más alto rango que pudiera librar de las galeras a un asesino homicida y mucho más a un joven virtuoso y honrado como Leoni que se encuentra allí por una simple cuchillada —y, ¿a quién?, a un hombre infame y malvado y no por otro motivo que para defender su honra. ¿Quién hubiera actuado de otra manera?

El príncipe Andrea Doria debió de tener pensamientos semejantes. Gracias a su intervención Leoni fue liberado antes de un año. Seis años después atacó y probablemente mató a su ayudante, el escultor Martino Pasqualigo, que se negó a seguirle a Milán. La brutal acción al principio escandalizó a Pietro Aretino, pero el oportuno regalo de unos retratos en forma de medalla le ayudó a cambiar de parecer: «Ahora revoco la indignación que sentía hacia vos... y os extiendo de nuevo mi acostumbrada benevolencia»²⁴. Las agresiones contra el joyero alemán y contra su ayudante pudieron haber sido explosiones de su genio irascible, pero el siguiente intento de homicidio de Leoni fue por motivos puramente mercenarios. En 1559 Tiziano envió a su hijo Orazio a Milán a cobrar su pensión española. Leoni, que debía más de un favor a Tiziano por su ayuda y sus beneficiosas recomendaciones, invitó a Orazio a ser su huésped en el Palazzo Omenoni. Todo se desarrolló normalmente hasta que Orazio recibió los dos mil ducados. Entonces, en palabras de Tiziano, «ese malvado Leoni, indigno de ostentar el título de Cavaliere y escultor imperial..., fue movido por un impulso diabólico. Se le metió en la cabeza la idea de asesinar a Orazio —de quitarle la vida para hacerse con el dinero»²⁵.

Armados de puñales, Leoni y sus criados cayeron sobre el confiado invitado. Aunque gravemente herido, Orazio puso resistencia y, ayudado por su propio criado, pudo escaparse. Leoni fue arrestado, pero no obstante la gravedad del crimen y aunque Tiziano envió una larga y detallada relación (de donde procede nuestra cita) a Felipe II de España, el agresor salió bien parado. Tuvo que pagar una multa y le desterraron de Milán. Se trasladó a Roma, donde el papa Pío IV le honró con el encargo de un monumento que había de erigirse en la catedral de Milán para su padre, el Marqués de Marignano. Como curiosidad se puede señalar que tanto el hijo de Leoni, Pompeo, como su nieto Miguel Ángel, fueron acusados de homicidio en España en el año de 1597²⁶.

Con la excepción de las de Cellini, éstas y otras muchas fechorías están casi olvidadas. La mayoría de los involucrados fueron artistas menores. Sus nombres apenas se conocen fuera de un pequeño círculo de especialistas cuyo interés por la vida de estos artistas generalmente se limita a los datos que ayudan a establecer la cronología de su obra. Si, como Veit Stoss, un criminal figuraba entre los maestros más destacados de su tiempo, sus biógrafos modernos, como regla, mitigan o incluso niegan su culpabilidad. El concebir a un gran maestro como un criminal va

²⁴ Bottari, III, 156. La carta está fechada en abril de 1546.

²⁵ Carta dirigida a Felipe II con fecha del 12 de julio de 1559. Crowe y Cavalcaselle, 1877, II, 513 y ss.

²⁶ Proske, 1956, 10.

en contra del código ético de los escritores victorianos y posvictorianos. De todos los grandes pecadores que han existido entre los artistas, únicamente Michelangelo Merisi, conocido como Caravaggio (1573-1610), no ha encontrado nunca un apolo-gista. Es su conducta, y únicamente su conducta, la que siempre ha recibido una atención especial, sobre todo por haber estado de moda en los últimos años.

5. Caravaggio, el «bohemio»

Quizá sea más fácil aceptar la combinación de un pincel agresivo y un puñal despiadado que la disonancia de las obras gratas y los hechos repugnantes. Siempre se han relacionado el estilo revolucionario de las pinturas de Caravaggio (fig. 57) y sus pasiones desenfrenadas. El efecto de lo uno sobre el espectador ha influido con frecuencia en su juicio de lo otro. Stendhal le llamó infame. Ruskin vio en sus obras «señales concretas de deseos perversos mal reprimidos». Para Roger Fry era el primer artista que «desafiara las tradiciones y la autoridad». Muchos contemporáneos suyos le detestaban pero tenían que reconocer su extraordinario genio. Los críticos recientes se han fijado más en los vínculos tradicionales de su arte que en los rasgos de su carácter, que están ligados a su época.

Casi dos tercios de la vida de Caravaggio están envueltos en una relativa oscuridad. Nació en Lombardía en 1573, prosiguiendo su formación en Milán y marchando a Roma hacia 1588, cuando apenas contaba quince años. Durante varios años tuvo que convivir con la más miserable pobreza y la mala salud, pero ya en 1597 se le cita como un «pintor famosísimo». A partir de entonces su vida está bastante bien documentada. Desde 1600 le encontramos citado frecuentemente en el registro de la policía²⁷, por primera vez en octubre de aquel mismo año cuando presencié, aunque no tomó parte, en una pendencia callejera, y de nuevo en noviembre cuando, después de anochecer, buscó camorra con otro pintor al cual amenazó con un bastón. Lo único que le impidió herirle gravemente fue la intervención de unos carniceros vecinos que se apresuraron a llegar al lugar de los hechos con luces y separaron a los contendientes. En febrero del año siguiente fue requerido por haber desenvainado su espada contra un soldado pero, a pesar de haberle hecho una herida que probablemente le dejaría una cicatriz permanente, fue absuelto porque su víctima le perdonó.

Dos años más tarde, en agosto de 1603, Baglione entabló pleito por libelo contra varios artistas. Los demandados fueron los siguientes: Onorio Longhi, Orazio Gentileschi (véase la pág. 189), el pintor menor Filippo Trisegni, y Caravaggio. Éste fue interrogado en septiembre; su defensa fue notoriamente insolente, su exposición tan torpe como confusa. El embajador francés intercedió en su favor y le pagó la fianza; fueron desechados los cargos contra él con la condición de que volviera a comparecer ante los tribunales pasado un mes y que prometiera no injuriar al demandante en el ínterin ni abandonar su casa sin el consentimiento escrito del Gobernador de Roma.

Al año siguiente se mandó comparecer a Caravaggio en dos ocasiones. La primera vez, en abril de 1604, fue demandado por un camarero de la Ostería del Moro donde había pedido un plato de alcachofas. El camarero trajo cuatro alcachofas salteadas en mantequilla y cuatro en aceite. Cuando le preguntó cuáles tenían mantequilla y cuáles aceite, le contestó: «Oledlas y lo sabréis.» Esto bastó

²⁷ La documentación para lo que sigue se encuentra en Bertolotti (1881, II, 19, 49-76). El texto italiano y la traducción inglesa de todos los documentos pertinentes (para completar a Bertolotti) se encuentra en Friedlaender (1955, 269-93).

para enfurecer a Caravaggio de tal manera que tiró el plato con alcachofas y todo a la cara del pobre camarero, hiriéndole en la mejilla. Entonces desenvainó su espada y le dio un susto de muerte. A los seis meses se le arrestó, esta vez por insultar a un alguacil. Durante los primeros seis meses del año de 1605 se vio en más apuros que nunca. En febrero fue él, por fin, el demandante en un asunto menor que trataba de la devolución de una alfombra. Pero en mayo le vemos encarcelado por tener un puñal y una espada sin licencia. Al insistir en que tenía el permiso oral del Gobernador de Roma para llevar armas, se le puso en libertad sin fianza. En julio fue demandado por injuriar a una tal Laura y su hija Isabel. Dos pintores, un zapatero y un librero le pagaron la fianza. Nueve días después agredió a un notario con el cual una noche había tenido «palabras en el Corso por cuenta de una joven llamada Lena que se puede encontrar en la Piazza Navona» y que era «su novia». Pero ambas partes fueron «exhortadas y persuadidas por amigos comunes... a hacer las paces como es propio de los buenos cristianos». Caravaggio declaró su remordimiento y se le concedió «el perdón y la paz». En septiembre fue demandado por su patrona: tras la agresión del notario había huído de su casa y, puesto que llevaba seis meses de retraso en el pago del alquiler y, además, había causado desperfectos en un techo de la casa, la señora furiosa, pidió el embargo de sus bienes. El pintor se enojó. Volvió una noche, al principio solo, luego con algunos compinches suyos, y tiró piedras a las ventanas, rompiendo las celosías.

Durante el invierno de 1605 estuvo relativamente tranquilo. No obstante, por un documento de fecha incierta, parece que un día, probablemente a finales de 1605 o comienzos de 1606, el artista fue encontrado en la cama con heridas en la garganta y la oreja izquierda. Esto levantó sospechas. Se llamó a un escribano del Tribunal de Delinquentes para interrogarle, pero a todas las preguntas Caravaggio contestaba tenazmente que las heridas eran debidas a un accidente, que se había caído sobre su espada en alguna calle —no sabía dónde— y que no había nadie con él. Esto no parecía muy convincente y se le prohibió abandonar sus habitaciones so pena de quinientos escudos.

En la primavera de 1606 se vio de nuevo implicado en una reyerta violenta. Esta vez el terrible genio de Caravaggio fue su ruina. Era un apasionado jugador de pelota, y un domingo a finales de mayo, parece ser que él y otros tres amigos, uno de los cuales era Onorio Longhi, decidieron medir su destreza contra otro equipo de jugadores cuyo capitán, Ranuccio Tommasoni, le había ganado diez escudos. Al atardecer ambas partes llegaron a las manos en el Campo de Marte. Se desenvainaron las espadas y tanto Tommasoni como Caravaggio resultaron heridos —Tommasoni de tal gravedad que murió poco después. Caravaggio se fugó y fue desterrado de Roma *in absentia*. Fue primeramente a las colinas cercanas a Roma donde encontró asilo con un cliente suyo. Se tomaron medidas para conseguir una amnistía, basándose en el hecho de que el pintor estaba también gravemente herido y que el homicidio no fue premeditado sino accidental. Las autoridades, sin embargo, fueron lentas en sus deliberaciones y Caravaggio pasó primero a Nápoles y luego, en 1608, a Malta. Trabajó mucho estos dos años y con pleno éxito. En Malta se le encargó el retrato del Gran Maestre de la Orden de Malta que, «deseando concederle una especial gracia y merced», decidió «invertirle con las insignias de nuestra Orden y la Faja de Caballero», para así complacer «el deseo de este excelente pintor» a quien en otra parte llamó «el honorable Miguel Ángel». Al conferir este honor a un homicida prófugo, para lo cual había obtenido «una autoridad papal concedida especialmente», el Gran Maestre también pensaba en su Orden, contento de que ambos «por fin puedan gloriarse de este ciudadano adoptivo con el mismo orgullo con

el que la isla de Quíos, que también está bajo nuestra jurisdicción, exalta a su Apelés»²⁸.

La alegría de Caravaggio por ser Cavaliere duró poco. Menos de tres meses después de ser armado caballero (y de recibir asimismo otras muchas mercedes), tuvo, en palabras de Baglione, «una discusión con un *cavaliere di giustizia* al cual ofendió no sé cómo». Fue encarcelado en octubre pero se fugó y «partió en secreto del distrito, en contra de lo dispuesto por los estatutos». Dos Caballeros de la Orden de Malta fueron encargados de la búsqueda del fugitivo y de descubrir cómo se había escapado. Cuando consiguió esta información, el Gran Maestre convocó una Asamblea General, privó al culpable de su hábito y proclamó solemnemente su expulsión de la Orden. Caravaggio se había encaminado a Sicilia, donde no tardó en encontrar trabajo en Siracusa, Mesina y Palermo. A finales del verano o en el otoño de 1609 volvió a la península. Llegaron a Roma noticias de que en octubre había tenido un encuentro violento y casi mortal con enemigos anónimos en Nápoles. Ocho meses más tarde desapareció de repente. Enfardeló sus pocos bienes y partió de Nápoles hacia Roma; algunos decían que esperaba ser perdonado al poco tiempo, otros que ya se le había levantado el destierro. Pero la trayectoria indirecta que eligió para el viaje de vuelta hace sospechar que no estaba demasiado seguro de cuál sería su recepción en el escenario del crimen. Sabemos que embarcó en Nápoles con destino a Porto Ercole, una bahía bajo protección española situada a unas ochenta millas al norte de Roma. Desembarcó en un paraje desierto cerca del pueblo pero la guardia española le confundió con otra persona y le encarcelaron. Puesto en libertad, al cabo de varios días se encontró con que el barco había zarpado con todas sus pertenencias. Desesperado y enfurecido, corrió por la orilla infestada de paludismo hacia Porto Ercole, donde sucumbió a una fiebre violenta y murió, según su epitafio, el 18 de julio de 1610, a la edad de treinta y ocho años, nueve meses y veinte días.

A pesar de sus antecedentes penales ininterrumpidos, Caravaggio nunca careció de distinguidos y provechosos clientes una vez que su genio fue reconocido. Eran grandes coleccionistas, aristócratas y eclesiásticos; el cardenal Escipión Borghese, sobrino de Pablo V y el hombre más cercano al trono papal, era el comprador más entusiasta de las pinturas del artista.

Se ha afirmado que Caravaggio fue el primer artista bohemio²⁹. Su vida desordenada, sus amigos sospechosos, su desprecio del decoro parecen hacer atractiva esta hipótesis. Pero, sin duda, fue un descendiente directo de los «protobohemios» de comienzos del siglo XVI y, además tenía mucha compañía en su propia época. Existen tan pocos motivos para afirmar que Caravaggio fue un artista excepcionalmente violento y preocupado como para decir que Cellini fue un paranoico. Ambos son notables en virtud de la calidad de su obra antes que en virtud de sus hechos funestos. Señalemos sólo unos pocos espíritus afines, sospechosos o declarados culpables de actos de violencia, robo o asesinato: el gran pintor alemán Konrad Witz (m. 1445)³⁰, el cremonés Boccaccio Boccaccio (h. 1467-1525)³¹, el sienés Giacomo Pacchiarotti (1474-1540)³², el romano Tommaso Luini, llamado Caravagino (1600-35)³³, el napolitano Angelo Maria Costa (siglo XVIII)³⁴, el es-

²⁸ Friedlaender, 1955, 289.

²⁹ *Idem*, 1948, 27 y ss.

³⁰ Rott, 1933, 8 y ss. Igual que Caravaggio, Witz parece haber gozado de pendencias callejeras que le pusieron en conflicto con la policía.

³¹ Fue encarcelado; luego se le acusó de haber asesinado a su esposa. Pero los documentos no son concluyentes; véase Puerari (1957, 76 y ss.).

³² Venturi, 1932, IX, iv, 319; Borghesi y Banchi, 1898, 444 y ss.

³³ Baglione (241) le cita como «el fanfarrón y el asesino sañudo y loco».

³⁴ Prota-Giurleo, 1953, 85 y ss.

pañol Alonso Cano (1601-67)³⁵, así como gran cantidad de artistas menores o carentes de toda importancia. Nunca se les cita como prueba de teorías extrínsecas, psicológicas o de cualquier otro tipo, no porque fuesen menos culpables sino porque eran menos dotados o menos visibles que los dos grandes maestros.

Los informes originales de los pleitos romanos de la época de Caravaggio son abundantes. Nos ayudan a ver la personalidad de Caravaggio bajo una perspectiva más clara al dar amplias pruebas de la violencia de los temperamentos, la facilidad con que uno injuriaba y se creía injuriado, y las sospechas y desavenencias profesionales que tenían distraídos a los artistas y ocupados a los abogados. Aquí se puede dar una selección de estos papeles.

6. *Los artistas pendencieros*

Cuando el arquitecto papal Martino Longhi murió en Roma en 1551, sus hijos menores, así como su considerable patrimonio, quedaron a cargo de un tutor. Su hijo mayor, Onorio (h. 1569-1619), vivía en Portugal a la muerte de su padre. Volvió a Roma en 1591 para atender a sus negocios y, creyéndose estafado en su legítima herencia, intentó tomarse la justicia por sus propias manos. Todavía en 1598 el indignado tutor llevó el asunto a los tribunales y declaró ante el juez:

Debéis saber que soy el tutor de los hermanos del dicho Onorio, y cuando el dicho demandado regresó de Portugal me pidió muchas cosas que decía le pertenecían y se dirigió a mí en términos altamente injuriosos. Es más, cuando estaba en casa de María la posadera, el dicho Onorio vino con otros, entre los cuales estaban el doctor Albasino y Domenico Attavante con su paje, y me empezaron a insultar, diciendo: «Vos, ladrón cornudo, quiero que muráis por estas manos» y tales cosas. Estaban armados con garrotes y habían forzado la puerta de la habitación en donde yo me encontraba³⁶.

Un año después, en 1559, Onorio, junto con «Claudio el cantero», fue demandado por la viuda Felicità Silano. Se quejaba de que:

Hace ya dos noches que el dicho Onorio llegó a mis puertas diciendo: «Abrid, vos, bruja poltrona.» Después de marcharse, volvió y quería derribar la puerta a patadas, amenazándome con otros insultos. Dijo que si yo hablaba me pegaría en la cabeza con su espada. Este mismo Claudio vino e hizo lo mismo hace cinco o seis meses, incitando a otros y, sobre todo, a Onorio a que armasen un lío en mi puerta. Yo no soy mujer para aguantar tales tratos, y por tanto ahora traigo el asunto ante los tribunales³⁷.

En 1600, 1601 y septiembre de 1603 Onorio se vio envuelto en los pleitos de Caravaggio. En noviembre de 1603 fue demandado por Tommaso o Mao Solini, pintor romano de historia y de género, discípulo del pintor y escritor Baglione. El acta del auto requiere poco comentario. Mao Solini declaró que:

Esta mañana a eso de las diez estaba en la iglesia de la Minerva, junto con mi amigo Giovanni Baglione, deseando oír misa ambos. Mientras esperábamos la

³⁵ Palomino, 1947, 989 y ss.; Wethey (1955, 12 y ss.) cree que es posible refutar las historias acerca de la violencia de Cano.

³⁶ Bertolotti, 1881, I, 70.

³⁷ *Ibid.*, 71.

misa, vi a Onorio Longhi que me hacía señas con la cabeza para que me acercara. Cuando estuve cerca de él, empezó a decir: «Quiero haceros pasar debajo de un puente de cañas, vos, espía cornudo.» A lo cual contesté que en la iglesia se me podía insultar pero que fuera no osaría decir tal cosa. A esto Onorio levantó la voz, y siempre con los mismos insultos, me invitó a salir. Salimos por la puerta que da a la parte posterior de la Minerva. Cogió un ladrillo, y le dije que lo que contaba era un hatajo de mentiras. En ese momento salió Baglione y me sujetó. Viendo que Baglione tenía un puñal, cierto abogado, Andrea di Toffa, compañero de Onorio, se volvió contra él y le dio un puñetazo. Mientras tanto Onorio había tirado el ladrillo a Baglione pero sólo tocó su sombrero. Se retiró a la iglesia. Después le encontramos en la puerta de mi casa con una espada, y me desafié. Entramos en una tienda y nos siguió, insultándome gravemente. Entre los que vieron a Onorio amenazarme estaba el escultor Tommaso della Porta; y por esto demandó a Onorio para que se le castigue puesto que no cesa de ultrajarme con indirectas y retos³⁸.

Tommaso della Porta fue un testigo recalcitrante, deseoso únicamente de asegurar que no tenía nada que ver con la pendencia, pero Baglione se explayó en su propia queja: «Como se me cayó la casaca cuando el ladrillo me dio en el sombrero, Onorio vio mi puñal y dijo a Andrea de Toffa: "Vamos a quitarle el puñal." Andrea me dio un puñetazo, y yo le di un empujón y puse la mano en mi puñal. Entonces se retiraron»³⁹.

La causa duró toda una semana. No se dejó detalle sin tocar y se entiende bien por qué Onorio Longhi tenía la reputación de ser una persona «rara, difícil de aguantar» y que «despertaba mucho odio entre sus colegas»⁴⁰.

El hijo de Onorio, llamado Martino por su abuelo, no sólo heredó el talento artístico de la familia sino también el espíritu indomable de su padre:

Mientras vivió su padre Onorio, siempre le obedecía y le seguía. Después de su muerte dio rienda suelta a su espíritu violento y licencioso y empezó a permitir que el capricho fuera el árbitro de sus acciones.

No atrajo muchos seguidores, ni le aplaudían los demás ni le imitaban como había esperado. Cuando al contemplar las obras de sus colegas arquitectos, percibía cuán lejos estaban éstas de sus propias concepciones, su mente alborotada y turbia daba lugar a ataques de rabia durante los cuales denigraba e insultaba su obra. Pero esto lo hacía tan descarada y públicamente que quedaba en ridículo por llamar la atención ruidosa y desenfrenadamente en la plaza. Todas estas explosiones no bastaron para mitigar y suavizar la impetuosidad de su bilis encolezada, pues no se abstuvo de pegar a abogados, curas y personas de todo tipo y condición, de modo que fue tratado severamente según los rigores de la ley. Al final le mandaron a la cárcel por haber buscado camorra con un abogado eminente⁴¹.

Este rufián, a quien Passeri describe como «de presencia rara, ni deforme ni delgaducho, sino de porte bizarro», fue empero un arquitecto eminente, «buen poeta y erudito en las ciencias», y se sometía por los menos a una autoridad: siempre mostró la mayor «reverencia y respeto» por su madre,

... una mujer humilde, enferma y endeble, algo coja y de pequeña estatura. Y, sin embargo, aunque era un hombre ya totalmente hecho en cuanto a edad, mente

³⁸ *Ibid.*, II, 65 y ss.

³⁹ *Ibid.*, 65 y ss.

⁴⁰ Baglione, 147.

⁴¹ Passeri, 226 y ss.

y experiencia, ella le pegaba incesantemente, sin consideración ni respeto de ninguna clase, y él recibía los golpes sin protestar, ni se enojaba ni los tomaba como motivo de resentimiento⁴².

Los Longhi no eran ni mucho menos excepcionales al ser una familia de encizañadores. Entre otros, dos generaciones de los Gentileschi mantuvieron ocupados a los tribunales. En su juventud Orazio Gentileschi (1563-1639) ocupó un puesto entre los primeros pintores de Roma y al principio su fama no fue oscurecida por sus constantes reyertas, aunque parece que en 1615 su reputación ya había empezado a sufrir las consecuencias. al menos en algunos círculos. Cosme II de Toscana consideró la posibilidad de llamar a Orazio de Florencia y pidió a Piero Guicciardini, su agente romano, que hiciera indagaciones acerca del pintor. La respuesta no fue favorable. Gentileschi, según Guicciardini, había ejecutado unas hermosísimas pinturas de pequeño formato, pero en general era «deficiente en cuanto a dibujo y composición», de modo que sus obras apenas podían complacer «a personas incluso de un entendimiento mediocre... Encima es una persona de costumbres y modo de vida tan extraños que nadie puede llevarse bien con él, ni tampoco tratarle»⁴³.

Con todo, tuvo bastante éxito en Génova y Francia a comienzos de la época de 1620 y recibió un estipendio generoso de Carlos I cuando acudió a Londres en 1626, llamado por el Rey.

Algunos de sus colegas romanos le detestaban. Caravaggio no le incluyó en su lista de *valentuomini* (es decir, buenos artistas). Baglione le tenía un rencor especial. En 1602 Baglione fue en peregrinación a Loreto y se trajo varias imágenes de la Madona, «del tipo que se llevan en el sombrero». Las regaló, y Gentileschi también estaba deseoso de tener una. Pero, explicó Baglione ante los tribunales:

...puesto que no me quedaba ninguna de plata, le mandé dos de plomo con una carta en la que amonesté que tuviera en cuenta su valor devocional antes que el monetario. Me envió la siguiente respuesta escrita a lápiz:

«A Giovanni, pintor. No os devuelvo vuestras Madonas como merecéis, sino que me quedo con ellas por su valor devocional. Pero no os tengo por un hombre con espíritu suficiente para comprarlas de otra cosa que no sea plomo; y es verdad que en todos los demás hechos vuestros habéis dado prueba de esto a todo el mundo. De modo que me río de vos y de vuestro consejo. Quisiera pedir os un favor: que colgarais un corazón de buey de la cadena que lleváis al cuello, pues éste sería un adorno parejo a vuestra grandeza. Pues os digo: si me hubiérais mandado una de plata, os la hubiera pagado, puesto que yo mismo jamás hubiera enviado una de plomo a un caballero. Y con esto os dejo, despreciando vuestra amistad»⁴⁴.

Esta carta, por la referencia que hacía a la cadena que llevaba al cuello, fue utilizada por Baglione como prueba en el pleito de libelo que presentó al año siguiente contra Caravaggio, Gentileschi y otros⁴⁵. Entre los artistas romanos habían circulado ciertos sonetos groseramente difamatorios contra Baglione y éste estaba convencido de que Orazio era uno de los autores. La cadena en cuestión era causa de mucha pesadumbre, celos y burlas. Era un collar que le había regalado el cardenal

⁴² *Ibid.*, 223.

⁴³ Crinò y Nicolson, 1961, 144.

⁴⁴ Bertolotti, 1881, II, 61 y ss.

⁴⁵ Baglione leyó la carta ante el tribunal el 13 de septiembre de 1603.

Benedetto Giustiniani, como galardón, por un cuadro del *Amor Divino* pintado para S. Giovanni Decollato (fig. 55). Gentileschi, que había pintado un *San Miguel Arcángel* para el mismo oratorio, estaba furioso a causa del tratamiento especial que Baglione había recibido del Cardenal. Criticó el cuadro rival por sus «muchas imperfecciones» y después de este lance Gentileschi y Baglione ya no se hablaban; los dos pintores ni siquiera se saludaban porque, explicó Gentileschi, «cuando paseamos por Roma él espera a que me quite el sombrero mientras que yo espero a que él haga lo mismo»⁴⁶. No me sorprende que Baglione, en su biografía de Gentileschi, no adulara precisamente a su difunto adversario:

Si Orazio hubiera sido de un temperamento más agradable (escribió), habría sido mejor artista⁴⁷, pero sus inclinaciones eran más propias de bestias que de seres humanos y no tenía ninguna consideración con nadie por muy eminente que fuera. Se aferraba a sus opiniones, ofendiendo a todos con su lengua satírica, y debemos esperar que Dios en su benevolencia le perdone sus pecados⁴⁸.

Los hijos de Orazio también tuvieron necesidad de ser perdonados muchas veces. La dudosa inocencia de su hija ya se ha tratado anteriormente. En 1641 sus hijos Francesco y Giulio fueron encarcelados en Portugal por fraude. En 1648 se cita a Francesco en un juicio de la Inquisición por haber denunciado y traicionado a un compañero de prisión —no obstante, en 1660 fue nombrado *peintre ordinaire du roi* en Angers.

La declaración de un pintor milanés, por otra parte desconocido, puede servir de conclusión a este apartado. Parece una escena de opereta, pero Francesco Sola hablaba muy en serio cuando declaró en septiembre de 1617 ante los tribunales romanos:

Contaré a Usía la razón por la cual me encuentro en prisión. Este atardecer estaba sentado en la puerta de mi casa en mangas de camisa, es decir, no llevaba mi casaca, pues en ese momento acababa de pintar, cuando un joven sin barba, que llevaba una espada, pasó bajando hacia (¿el Palacio?) Mattei.

Viendo que el joven le había clavado la vista de un modo raro, Sola también le miró descaradamente a su vez. El desconocido entonces preguntó al pintor qué quería, a lo cual contestó: «Nada.»

Entonces el joven dijo que de haber sido yo su igual me las hubiera hecho pagar. A lo que contesté que yo no me consideraba menos que él, y que yo era pintor, caballero, y un joven honrado. Entonces dio un paso hacia atrás y se dispuso a desenvainar su espada. Yo quería abalanzarme sobre él, pero la muchedumbre nos separó, y cuando llegó el cabo nos condujo a la cárcel⁴⁹.

En todos los casos que hemos examinado, en este capítulo y en el anterior, se aceptó el comportamiento criminal de los artistas con una notable ecuanimidad. ¿Debemos concluir, entonces, que los clientes y el público consideraban la excentricidad, la extravagancia, la melancolía y la «locura» como rasgos específicos de los artistas, y que consintieron sus malas acciones porque compartían sus nociones

⁴⁶ Procede de la declaración de Gentileschi ante el tribunal el 14 de septiembre de 1603. Bertolotti, 1881, II, 63. Véase también Friedlaender (1955, 278 y ss.), Martinelli (1959, 82 y ss.), y Salerno (1960, 103).

⁴⁷ El texto dice: *avrebbe fatto assai buon profitto nella virtù*. Para la interpretación de *virtù* como «la calidad de la obra», véase *supra* (capítulo V, nota 46).

⁴⁸ Baglione, 245.

⁴⁹ Bertolotti, 1881, II, 84.

del bien y del mal? Aunque hemos intentado demostrar que una relajación generalizada de la moral dio lugar a la indiferencia hacia los artistas criminales, esto seguramente no es todo. Hay, además, claros indicios de que la situación no era estática. Durante el siglo XV y comienzos del siglo XVI la gente probablemente se preocupaba menos por la criminalidad que en tiempos posteriores. Pero hubo una creciente tendencia a mitigar la culpabilidad de los artistas sencillamente por serlo. Esto es cierto incluso cuando todavía se clasificaba a los artistas como artesanos; Veit Stoss consiguió la cédula real porque sus tallas en madera eran mejores que las de cualquier otro. El artista emancipado podía declarar por vía oral su pretensión de una consideración especial. Cellini dijo que los hombres como él, «únicos en su profesión, están por encima de la ley»⁵⁰, y no pocos clientes ilustrados convinieron con él.

Con todo, la criminalidad entre los artistas apenas contribuyó a su alienación, pues al final y al cabo, igual que los ciudadanos en general, la mayoría de ellos jamás vio el interior de una cárcel. No hay, sin embargo, ningún medio de calcular la proporción aproximada de artistas procesados frente a la de los criminales de otras profesiones y oficios en los siglos que nos ocupan. Las estadísticas, como hoy las conocemos, se compilaron mucho más tarde y no se pueden sacar conclusiones de ellas. Las más tempranas prueban que entre 1881 y 1885 los miembros de las «profesiones liberales» rara vez cometieron asesinatos, pero que la bancarrota y la falsificación de la moneda eran bastante frecuentes. El mayor número de delincuentes menores de edad arrestados en 1883 procedían de la clase industrial obrera y muy pocos de familias de profesionales⁵¹. Presumiblemente el encabezamiento «profesionales liberales» incluía también a los artistas, pero no sabemos cuántos, y aunque lo supiéramos, no podríamos sacar conclusiones retrospectivas de las circunstancias que prevalecían a finales del siglo XIX. Lo único que podemos decir es que las tendencias criminales nunca han ocupado un puesto entre los rasgos descritos como típicos del «temperamento artístico».

7. La ética de la falsificación

El código penal tipifica un delito reservado a los artistas, a saber, la falsificación de obras de arte, y este capítulo quedaría incompleto sin un examen de algunos aspectos de este problema. Al contrario de la falsificación de dinero y de documentos, las obras de arte son imitadas frecuentemente sin intento de engañar, y no es nada fácil trazar una línea entre las imitaciones legítimas y las fraudulentas. Ni siquiera «los aristócratas entre los falsificadores»⁵², Bastianini (1830-68), Dosseña (1878-1937) y van Meegeren (1889-1947), confesaban haber tenido malas intenciones —exceptuando van Meegeren y eso sólo bajo fuertes presiones. Alegaban, con o sin razón, ser creadores originales y encontraron apoyo suficiente como para dificultar o imposibilitar las acusaciones.

Además, la ética de la falsificación ha cambiado con el paso del tiempo. Aunque el intento manifiesto de engañar es punible bajo las leyes actuales, no siempre fue así. Al contrario, en el siglo XVI, cuando la arqueología era una ciencia joven, los falsos que se basaban en la erudición acreditaban los conocimientos y la habilidad del artista⁵³. Las falsificaciones expertas eran apreciadas y coleccio-

⁵⁰ Cellini, 1906, I, 278 (Libro I, lxxiv).

⁵¹ Carré, 1891, 499 y ss.

⁵² La cita procede de Max J. Friedländer (*On Art and Connoisseurship*).

⁵³ Véase los comentarios pertinentes de Mitchell (1960, 455 y ss.).

nadas. Así Vasari escribe del escultor milanés Tommaso della Porta, pariente de los más famosos Giacomo y Guglielmo, que:

...sobresalía en obras de mármol y especialmente en falsificar cabezas de mármol que se vendían como antiguas; y era tan hábil en esculpir máscaras que nadie podía competir con él. Yo mismo tengo una de mármol de su mano; está colocada sobre la repisa de la chimenea de mi casa de Arezzo y todos creen que es antigua⁵⁴.

Cuando Miguel Ángel, poco después de su regreso a Florencia desde Bolonia en 1495, ejecutó su *Cupido dormido* (actualmente perdido), su mecenas Lorenzo di Pier Francesco de Médicis estaba tan impresionado del aire «antiguo» de la obra que prometió a Miguel Ángel que si «la tratáis artificialmente, de modo que parezca que ha sido excavada, lo mandaré a Roma; pasará por una antigüedad, y podréis venderla a un precio mucho más alto»⁵⁵.

Miguel Ángel accedió gustoso. La historia completa y algo complicada la narra Condivi en su *Vita di Michelangiolo*, publicada en 1553 bajo la supervisión del maestro. Miguel Ángel contaba entonces setenta y ocho años, pero su memoria era digna de confianza. Está claro que no tenía ningún remordimiento en dar a conocer a la posteridad su hazaña juvenil, ni tampoco le preocupó el aspecto moral de un engaño intencionado; aunque estaba enfadado por haber salido perdiendo económicamente en el negocio, estaba orgulloso de que su feliz imitación del estilo clásico le hubiera ganado la atención de un cliente romano y una invitación para ir a Roma.

No sólo fueron estimados los emuladores de la Antigüedad clásica, con frecuencia lo fueron también los imitadores o falsificadores del arte contemporáneo. En las *Nachrichten von Künstlern und Werkleuten* de Johann Neudörfer, escritas en 1547, encontramos alabanzas de tres artistas por sus «buenas imitaciones» de las obras de Alberto Durero. Uno de ellos, Hans Hoffmann (n. h. 1591), «era un pintor diligente... que copiaba a Alberto Durero tan asiduamente que muchas obras suyas se vendieron como originales de Durero»⁵⁶. Una de estas copias, obra de dibujante anónimo, se publica en la figura 60.

Por otra parte, desde finales del siglo xv se había extendido rápidamente el aprecio por la invención y la originalidad. Los hombres que consideraban que la Providencia o la Naturaleza confería el talento artístico y que admiraban las obras de los grandes artistas por lo que tenían de únicos e inimitables (véase la pág. 66) fomentaron el respeto por la autenticidad e, implícitamente, el rechazo de las copias o elaboraciones con intenciones fraudulentas. A partir de su emancipación, los artistas también empezaron a buscar medios de protegerse de las falsificaciones. Pero no tenían ningún recurso legal para salvaguardar su propiedad artística. Ningún falsificador de los siglos xvi y xvii tenía que vivir temeroso de ir a la cárcel. La condena moral y la pérdida de clientela era el único castigo posible. Pasaron más de doscientos años antes de que la ley se pusiera al día en una situación que amenazaba con hacerse cada vez más difícil de controlar. Nada se intentó hasta que las reclamaciones y protestas de Hogarth dieron lugar al Decreto de los derechos del grabado⁵⁷ y al menos una parcela de la producción artística fue pro-

⁵⁴ Vasari, VII, 550.

⁵⁵ Traducción de Symonds (1893, I, 50) de Condivi. No hay ningún motivo para considerar este relato apócrifo, como se ha sugerido (véase Tolnay, 1943, 202).

⁵⁶ Neudörfer, 1875, 198.

⁵⁷ El mismo Hogarth recuerda que: «... después de que se me plagiesen todas mis planchas en casi todos los formatos, yo, en 1735, pedí justicia al Parlamento, la cual conseguí en un decreto redactado de tal modo

tegida legalmente de la imitación. Los escultores y pintores tuvieron que esperar aún más tiempo. Antes de las leyes sobre la propiedad artística los artistas tenían que recurrir a su propio ingenio. Una manera obvia de defender sus derechos de autor era la de tener una lista completa de todas las obras. El *Liber Veritatis*, de Claudio Lorena, es el ejemplo más conocido de este tipo de protección.

8. El «*Liber Veritatis*» de Claudio Lorena

A los trece o catorce años Claudio Lorena (1600-82) dejó su Francia natal y marchó a Roma. Unos estudios muy rudimentarios, unos pocos años de formación como pastelero y unos conocimientos del dibujo ornamental, probablemente adquiridos de su hermano mayor, fueron todo el equipaje que el joven llevó al centro de la erudición y de las artes, el lugar de reunión de las personas de buen tono, y un foco de intrigas. Aunque nunca compensó su falta de estudios ni tampoco llegó a dominar completamente el idioma italiano, su estancia romana de más de medio siglo fue altamente próspera. Según todos los relatos, Lorena tenía una disposición particularmente apacible y agradable; era reservado de costumbres y totalmente dedicado a su trabajo. Fue liberal en sus consejos a otros artistas, bondadoso con muchos, pero amigo íntimo de pocos. Este hombre sencillo y sincero fue abriéndose camino lentamente hasta llegar a la cima de su profesión en medio de la competencia más despiadada y de los artistas más relajados de su tiempo. Aunque soñador y, en expresión de W. Friedlander, un *homo illiteratus*, no era ni un alfeñique ni un simplón y sabía protegerse. Una vez, mientras trabajaba en sus cuadros, sucedió que, en palabras de Baldinucci,

...no sólo fue plagiada su composición por unas personas envidiosas, ávidas de ganancias injustas, sino que, mediante la imitación de su estilo, en Roma se vendían copias como originales de su pluma; con esto se estaba desacreditando al maestro, el cliente para el cual se pintaban los cuadros era mal servido y se engañaba a los compradores, puesto que se les daba copias en lugar de originales. Pero el asunto no paró allí porque lo mismo aconteció con todos los cuadros que pintaba a partir de ese momento. El pobre Claudio, que era un hombre de costumbres inocentes, no sabía de quién guardarse entre las numerosas personas que acudían a su estudio ni qué decisión tomar. Cada día se le traían cuadros semejantes para que dijera si eran de su mano o no. En consecuencia, decidió llevar un libro y empezó a copiar la composición de todos los cuadros que salían de su estudio, describiendo con toque magistral las menudencias del propio cuadro, para quién se había pintado y, si mal no recuerdo, los honorarios que había percibido por él (fig. 62). A este libro le dio el nombre de *Libro de las Composiciones* o *Libro de la Verdad*⁵⁸.

El principal plagiario de Claudio fue el pintor francés Sebastien Bourdon (1616-71). Había ido a Roma muy joven y «teniendo viva imaginación, buena memoria y gran habilidad con el pincel, falsificaba con facilidad todo lo que veía, imitando el estilo de cualquiera»⁵⁹. Al falsificar no sólo a Lorena sino también a maestros como Andrea Sacchi, Michelangelo Cerquozzi y Pieter van Laer (*Il Bamboccio*), Bourdon logró eludir el hambre «en una época en que la magnificencia de nuestros reyes y su ardor por las artes aún no habían establecido subvenciones

que no sólo ha servido a mis propósitos personales sino que ha convertido a los grabados en un importante producto comercial en este país». Ireland, 1798, III, 35; Dobson, 1891, 50 y ss.

⁵⁸ Baldinucci, V, 95. Según Kitson y Röthlisberger (1959, 14 y ss., 328 y ss.), Lorena inauguró el *Liber Veritatis* hacia 1635, sobre todo para salvaguardar su reputación.

⁵⁹ Guillet de Saint-Georges, 1854, I, 88 y ss.); Lorena

para los jóvenes estudiantes que marchaban a Roma, como explicó su biógrafo francés⁶⁰, añadiendo, no sin orgullo, que Bourdon tardaba menos tiempo en ejecutar un falso que Lorena en hacer el original. Aunque, según Félibien, este pintor versátil «no tuvo la oportunidad de estudiar todo lo referente a la teoría y práctica de su arte durante su estancia en Roma»⁶¹, llegó a ser uno de los miembros fundadores de la Academia francesa y fue llamado a Estocolmo en calidad de pintor de Corte de la reina Cristina de Suecia.

El *Libro de la Verdad* de Lorena no es ni mucho menos insólito. Hasta los artistas menores, como por ejemplo Elisabetta Sirani, tenían una lista para probar la autenticidad de sus pinturas. Es discutible si la placidez de Claudio, su inercia intelectual, el hecho de que no se casara nunca revelan una naturaleza «ligera-mente anormal»; cabe la duda de que «sufriera temporalmente o incluso constantemente depresiones». Pero parece totalmente injustificado, como se ha sugerido, ver en el enfado perfectamente natural de Lorena al ser plagiado una señal de que «carecía de iniciativa y se mostraba airado y agitado únicamente cuando se veía perjudicado en el interés más inmediato y más fuerte de su vida»⁶².

9. *La falsificación de los grandes maestros y la restauración fraudulenta de las antigüedades*

Era, por supuesto, mucho más seguro para los falsificadores ensayar su destreza, habilidad e ingenio en la obra de aquéllos que ya no podían protestar, y desde los primeros maestros hasta los más recientemente fallecidos hubo pocos que no fueran imitados fraudulentamente⁶³. A partir del siglo XVII la lista de los transgresores es interminable. Un caso notorio, el del pintor Terenzio Terenzi (m. h. 1621), puede servir como prueba de otros muchos semejantes. Baglione nos cuenta que

...andaba comprando viejas tablas y marcos antiguos ennegrecidos por el humo y carcomidos que tuvieran alguna figura aunque tosca y mal hecha. Pintaba encima de éstas, y mediante el buen dibujo y mucho revolver los colores, casi las convertía en algo importante. Después de haberlas pintado, las colgaba al humo y mediante la aplicación de ciertos barnices mezclados con colores, las hacía parecer cuadros de muchos cientos de años. Con su arte e ingenio engañaba a las mentes más entendidas de su tiempo, es decir, a aquellos que tenían por profesión entender el estilo de los excelentes pintores antiguos, y los camelaba con estas tablas, como se descubrió más tarde en un caso notable.

Terenzio estaba al servicio del Cardenal Montalto cuando un día consiguió un cuadro viejo con un marco dorado hermosamente tallado. Aprovechó la ocasión para pintar en él una Madona y otras figuras que calcó de un buen dibujo, y trabajó tanto y lo hizo tan bien que al final resultó un cuadro que parecía auténtico y antiguo a todo el que no fuera de la profesión o un buen maestro. Osó presentar éste al Cardenal Montalto, su mecenas, como de la mano de Rafael Urbino, y con este acto presuntuoso y desagradecido ofendió al que le daba comida y cobijo. El Cardenal lo enseñó a los entendidos que se dieron cuenta del fraude. Esto disgustó mucho al príncipe que despidió a Terenzio, sin quererlo volver a ver⁶⁴.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ Félibien, 1725, IV, 265.

⁶² Jentsch, 1925, 228 y ss.

⁶³ La bibliografía sobre la falsificación de obras de arte es muy extensa; véase Robert G. Reisner, *Fakes and Forgeries in the Fine Arts. A Bibliography*, Nueva York, 1950.

⁶⁴ Baglione, 149 y ss.; Kurz, 1948, 32.

El Cardenal Montalto no tenía otro recurso. Era imposible formular una denuncia legal.

Un negocio muy lucrativo era la «perfección» de los mármoles antiguos. Generalmente, los falsificadores guardaban riguroso silencio acerca de sus actividades, norma inteligente de la cual era notable excepción el famoso escultor británico Joseph Nollekens. Reconocía abiertamente las suyas y consentía jovialmente en el engaño de sus amigos. Durante una estancia de diez años en Roma (1760-70) emprendió un próspero negocio marginal:

Los clientes de Nollekens, que se preciaban de ser personas de buen gusto y que tenían dinero, se sirvieron de él como conocedor muy perspicaz de fragmentos antiguos, algunos de los cuales compró por cuenta propia y, después de haber restaurado hábilmente la cabeza y los demás miembros, los teñía con agua de tabaco y los vendía, a veces como un favor, por enormes sumas⁶⁵.

Hablando de su estancia romana. Nollekens recordó que el escultor John Deare (1759-98) era

...un tipo muy presuntuoso; si no, hubiera podido ganar dinero enviando antigüedades desde Roma. Le dije que se las vendería yo, y en gran cantidad; pero los escultores de hoy en día nunca se preocupan por traer nada a casa. Son todos tan necios y engreídos acerca de sus propias habilidades. ¡Vaya!, ¿sabes que yo gané mis primeros y mejores dineros restaurando antigüedades? Hamilton (el pintor) (1723-98), Jenkins (el notorio marchante de arte) y yo acostumbrábamos a repartir lo que comprábamos; y como yo tenía que casar las piezas lo mejor posible, y limpiarlas, yo sacaba la mejor parte en las ganancias. Gavin Hamilton era buena persona; pero en cuanto a Jenkins, éste se dedicaba a proporcionar a los extranjeros *intaglios* y camafeos hechos por su propia gente, que estaba en una zona de las ruinas del Coliseo, acomodada de modo que podía trabajar a solas y a hurtadillas. Pero yo les vi trabajar, y Jenkins me dio todo un puñado de ellos para que no dijera nada a nadie más que a mí mismo. ¡Válgame Dios!, los vendía tan pronto como los hacían⁶⁶.

De la misma fuente sabemos que poco después John Barnard,

que gustaba mucho de enseñar su colección de dibujos italianos, expresó su sorpresa por el hecho de que el señor Nollekens no les prestaba suficiente atención. «Sí, lo hago», respondió, «pero vi muchos de ellos en casa de Jenkins, en Roma, mientras el hombre los hacía para mi amigo Crone, el artista, uno de tus agentes». Esto ofendió tanto al señor Barnard, que se jactaba de sus conocimientos, que borró a Nollekens de su testamento⁶⁷.

10. El robo de obras de arte

Puesto que la falsificación era un trabajo bastante largo, que requería una gran habilidad y entendimiento, algunos artistas escogieron un modo más sencillo de sacar provecho del genio de los demás: se dedicaron al robo. Los artistas oscuros robaban a los más prósperos; los aprendices hurtaban a sus maestros. Los holandeses y demás pintores extranjeros que vivían en Italia eran, a menudo, presa de sus

⁶⁵ Smith, 1949, 5 y ss.

⁶⁶ *Ibid.*, 122.

⁶⁷ *Ibid.*, 175. El paisajista Robert Crone murió en 1779.

compatriotas recién llegados a quienes extendieron su hospitalidad y que agradecieron sus atenciones llevándose sus cuadros para venderlos⁶⁸.

A finales del siglo XVI y a lo largo del siglo XVII, era muy elevado el número de artistas desocupados o con poco trabajo en Roma. Su vida era dura y las tentaciones muchas. En consecuencia, surgió una red de ladrones y peristas que abastecía el mercado de obras de arte de objetos robados. Así, en 1562 un tal Rainaldo Roffiero de Bolonia, robó un busto de alabastro del taller de su maestro Maino Mastorghi y los vendió a un albañil, que a su vez lo vendió a un escultor que vivía en la Piazza del Popolo⁶⁹. El propio Mastorghi no era, por lo visto, un dechado de virtud —nueve años antes, su amante Lucía Travisano le había denunciado por violencia y los vecinos se quejaban de su costumbre de turbar las noches cantando y tocando con sus camaradas.

En 1611 un grupo de tres artistas dieron un golpe maestro. Eran Bernardino Parasole, joven pintor, hijo de un trabajador de *intaglio*, y su esposa, una de las más conocidas diseñadoras de encajes y bordados; un pintor, amigo de Parasole, llamado Domenico, y el hermano del «Signor Terenzio, pintor del Cardenal Montalto», es decir, claro está, el Terenzio del falso Rafael. Esta vez la víctima no fue un artista sino un anticuario. El botín consistía en unos bocetos de Polidoro de Caravaggio, varios dibujos y cuatrocientas medallas. En el acta judicial no queda muy claro si los tres jóvenes fueron los ladrones o los peristas de los objetos robados⁷⁰.

No todo el botín pasó al mercado de obras de arte. Parte sirvió para enriquecer el surtido de modelos y diseños que reunían los artesanos cuya ambición era mayor que sus facultades inventivas. Cuando se forzó la entrada del taller de Miguel Ángel en Florencia, los ladrones se llevaron unos cincuenta dibujos y varios modelos de cera y barro. Un cincel que se dejó olvidado se relacionó con un orfebre, padre de Baccio Bendinelli, y ningún florentino dudaba de que estuviera implicado en el hurto⁷¹.

Un litigio muy revelador siguió al robo de los modelos que dejó a su muerte el escultor Guglielmo della Porta, famoso por sus obras en bronce y conocido sobre todo por el sepulcro del Papa Pablo III en San Pedro. Se desconoce la fecha de nacimiento de Guglielmo. Nacido cerca de Lugano, trabajó durante muchos años en Génova y marchó a Roma en 1546. Un año más tarde sucedió a Sebastiano del Piombo como Guardasellos del Papa. En 1558 hizo un testamento en el cual dejó la mayor parte de sus considerables bienes a sus dos hijos ilegítimos, Mirón, que murió joven, y Fidias, que le sobrevivió. Algún tiempo después, quizá en 1561, cuando amplió su casa, Guglielmo della Porta se casó, pero no con la madre de sus hijos, y en 1567 su esposa legítima le dio un hijo varón, Teodoro. En 1577 della Porta cambió su testamento a favor de este hijo legítimo, muriendo al poco tiempo. Su viuda casó con uno de los ayudantes del difunto maestro, Sebastiano Torrigiani, que pasó a ser tutor de Teodoro⁷².

El excluir a un hijo ilegítimo del testamento era un hecho poco frecuente. Casi siempre se hacía amplia provisión para los hijos nacidos fuera del matrimonio. Es posible que della Porta desaprobara a Fidias, su primogénito, que parece haber sido un tipo desagradable. Constantemente en deuda, sin fondos suficientes para pagar el alquiler de la casa en donde vivía con una cierta «Ángela, una mujer de

⁶⁸ Bertolotti, 1880.

⁶⁹ *Ibid.*, 1881, I, 147.

⁷⁰ *Ibid.*, I, 128 y ss.

⁷¹ Gotti, 1875, I, 203; Symonds, 1893, I, 440.

⁷² Para esto y lo que sigue, Bertolotti (1881, I, 143 y ss., II, 126-61) publica toda la documentación.

treinta años que lleva un abrigo de tela roja», Fidias quedó amargamente desilusionado al no heredar parte del patrimonio. Entabló un litigio contra su madrastra; pero al parecer fracasó, decidiendo finalmente conseguir por medios propios parte de la herencia que le había sido negada en el testamento de su padre. El legado artístico de della Porta había sido almacenado en dos habitaciones, cerradas con llave y con el sello papal hasta que Teodoro fuera mayor de edad. El contenido de estas habitaciones era muy valioso. Entre otras cosas había muchos modelos de yeso, terracota y cera (fig. 61), varios relieves de bronce con escenas de la Vida de Cristo, otros con episodios de las *Metamorfosis* de Ovidio, varias representaciones de la Crucifixión, así como dibujos y bosquejos. Una noche de 1586 Fidias forzó la entrada de las habitaciones, se llevó la mayor parte del caudal y lo vendió. El romper un sello papal era un crimen serio, punible con la muerte. Fidias fue encarcelado y condenado.

Cuando Teodoro llegó a la mayoría de edad y reclamó su herencia a su tutor, se le dijo que la mayor parte del legado artístico de su padre había desaparecido. De momento Teodoro estaba impotente. Según la ley, no podía entablar un pleito sin saber contra quién proceder y tuvo que esperar a que apareciesen las piezas robadas. En cierta ocasión, algunos modelos de Guglielmo della Porta fueron encontrados en poder de un cierto Andrea Tozzo y éste fue debidamente encarcelado. Por fin, en 1609, veintitrés años después del hurto, Teodoro logró seguir la huella de dos peristas, Antonio Gentile, orfebre y antiguo amigo de della Porta, y un fundidor de bronce, Sebastiano Marchini. Teodoro pudo probar que ambos habían hecho moldes de los modelos de su padre y que los habían vendido en su taller. Entonces solicitó judicialmente la restitución de todos los modelos y moldes que eran su legítima herencia.

Siguió un pleito larguísimo y complicado. Marchini declaró que hacía poco que había comprado varios objetos a Fidias, así como a Torrigiani veinticinco años antes, pero que nunca supo de dónde procedían. Se llamó a otros testigos y resultó que otras muchas personas habían estado implicadas en la compra y venta de los modelos en cuestión o en hacer moldes baratos de los mismos, «dispersando así la obra de della Porta y envileciendo su rara calidad con grande y notorio detrimento» de Teodoro. El espacio de tiempo que había transcurrido desde el hurto causó, por supuesto, grandes problemas. Fidias y Torrigiani ya no vivían, y fue imposible establecer el papel del tutor en el lance siniestro. ¿Había sido el instigador del crimen o se había limitado a hacer la vista gorda a la felonía de Fidias? ¿Era tan ignorante e inocente como fingía serlo el viejo Antonio Gentile? Contaba noventa años cuando tuvo que explicar la adquisición de obras que le eran familiares desde hacía muchos años, cuando las había visto tomar cuerpo en las manos de Guglielmo. Sabía perfectamente bien que habían sido legadas a Teodoro, hecho del cual él parecía estar resentido. Cuando le preguntaron durante el segundo interrogatorio si se acordaba de quién había adquirido ciertos modelos de cera, respondió: «Fidias, el hermano de Teodoro, que no dio nada a Fidias.»

Algunos testigos eran de avanzada edad y alegaron ignorancia o falta de memoria. Además de Gentile, que murió en ese mismo año, compareció Jacob Copé, un hombre también muy anciano que había sido discípulo y factótum de Guglielmo della Porta. Su testimonio fue vago en cuanto a fechas, pero reconocía claramente las obras que había ayudado a crear, y dio una pequeña definición extrínseca de los artistas: «Todos los escultores son arquitectos, y entienden de arquitectura, porque todo es un mismo arte, por así decirlo.» Otros testigos eran típicos del oscuro proletariado artístico de la época. Estaba Jacques d'Armuís, un escultor francés, que compró cantidad de modelos en Roma, los cuales expedía a su nativa Francia o revendía entre los artesanos de la ciudad. Había vendido un mo-

delo de cera a un orfebre florentino que vivía en Roma y había llevado un molde del mismo a Nápoles un joven flamenco. Un orfebre alemán, en cuyo poder se descubrió otro modelo robado, dijo que lo guardaba para un tal Gabriel, compatriota suyo, que se lo había dejado antes de abandonar Roma. No sabía a quién se lo había comprado su amigo, ni a qué precio —«y ésta es la verdad». Se decía que este mismo misterioso Gabriel había vendido otro modelo más a un tal Giovanni Potof que lo dejó a un cierto Giovanni Knopf antes de que él también desapareciera de Roma. Y así prosiguió durante siete semanas. No se conoce el resultado del litigio, pero sí esclarece, como pocas veces se ha visto, la situación del mercado ilegal de arte de la época y de aquellos artesanos olvidados que fueron a Roma en busca de trabajo y que reunieron sus exiguas ganancias aprovechándose furtivamente de las *invenzioni* de los grandes maestros. Esto, incidentalmente, puede explicar también la alta calidad de muchas obras anónimas.

CAPÍTULO IX

Avaros y derrochadores

La mayoría de los primeros biógrafos estaban muy interesados en saber cómo los artistas gastaban su dinero. Los informes que dejaron abundan en habladurías acerca de malbaratadores mientras que rara vez se cita a los tacaños y casi nunca a los avaros —hecho que probablemente causará poca sorpresa puesto que se supone generalmente que los artistas son unos derrochadores innatos. Ésta es una creencia antigua; la vemos como un *leitmotiv* en muchas *novelle* florentinas de los siglos XIV y XV, y poco después también al norte de los Alpes. Así, en uno de los cuentos burlescos publicados en 1555 por el *Meistersinger* alemán Jörg Wickram, el autor habla de un zapatero y sus dos hijos y relata cómo el mayor, un mozo sin pretensiones, siguió el oficio de su padre, mientras que

...el más joven era pintor, y como acontece con los pintores, era atrevido, raro y extravagante. Malgastaba sus ducados antes de haber ganado sus reales, y solía acaecer que empeñaba sus herramientas e hipotecaba su taller para tener dinero para sus borracheras¹.

1. Los avaros

En ninguna ocasión en la literatura acerca de los artistas hemos encontrado semejante generalización referente a la economía de los mismos. Ni un artista frugal, ni mucho menos uno avariento, se ajustaban a la imagen del hombre cortés y de ingenio: Vasari y los biógrafos del siglo XVII favorecían la conformidad, pero conformidad con el concepto de prodigalidad caballerosa de la clase alta y no con el ideal burgués de tacaña frugalidad. Cuando tratan la avaricia de los artistas, la asocian normalmente con alguna debilidad de carácter, a la vez que un derrochador puede aparecer como un hombre de carácter intachable. En general, estas obras representan a los avaros como gente insegura, temerosa de un futuro incierto porque carecen de confianza en su propia habilidad. Vasari describe a Antonio Correggio (h. 1489/94-1543), uno de los grandes genios del Renacimiento, como:

¹ Wickram (1555), edición moderna, 90.

...una persona que no tenía ninguna confianza en sí mismo ni creía que era hábil en su arte cuando comparaba sus defectos con la perfección a la que aspiraba. Se contentaba con poco, y vivía como un cristiano excelente. Agobiado por las preocupaciones familiares, Antonio siempre estaba ansioso de ahorrar dinero y de este modo se hizo de lo más avariento².

Ante la ausencia total de cualquier carta escrita por o dirigida a Correggio hay que escudriñar los pocos datos que se conocen de su vida para confrontarlos con Vasari; parece, al menos a nosotros, que los hechos no le contradicen. Correggio tenía unos veinticinco años cuando se casó con una joven de dieciséis años, sin recursos, cuya dote no sobrepasaba los doscientos cincuenta y siete ducados. Le dio cuatro hijos y le dejó viudo después de diez años de vida conyugal. En 1523 el pintor se mudó de su suelo natal, Correggio, a Parma, donde ya había trabajado y para cuya catedral crearía sus frescos más famosos. Lo poco que se sabe de los pagos que recibía por su trabajo indica que sus ingresos eran modestos, e igualmente las inversiones que pudo hacer. En 1530 tomó en alquiler una pequeña posesión por ciento noventa y cinco escudos y diez sueldos, y tres años más tarde compró un terreno en Correggio.

Murió cuando tenía aproximadamente cuarenta años. Se contaba que había emprendido un viaje a pie desde Parma, con la intención de llevar el gran peso de sesenta escudos en reales todo el largo camino hasta Correggio. Rendido de sed y fatigado, bebió agua fría. Esto le causó una fiebre violenta de la cual no se recuperó. Es fácil considerar esta historia como una leyenda, pero es injusto acusar a Vasari de la divulgación deliberada de absurdas falsedades. Cuentos de la miserable vida y oscura muerte de Correggio pervivieron durante generaciones. Podemos citar una carta supuestamente escrita en 1580 por Aníbal Carracci desde Parma a su primo Ludovico en Bolonia, pero que ahora generalmente se cree invención de Malvasia³. En nuestro contexto la autoría tiene menos importancia que la tradición local de la que hace eco en el siguiente pasaje: «Me vuelvo loco y me dan ganas de llorar cuando pienso en la desgracia del pobre Antonio. ¡Un hombre tan grande..., perdido en este lugar y donde no le reconocieron ni le elevaron hasta las estrellas, y donde murió tan mezquinamente!»

Otros artistas con fama de agarrados economizaban sus recursos con mejores resultados. Los avaros como el pintor holandés Martín van Heemskerck, el flamenco Denys Calvaert y el *bambocciante* italiano Michelangelo Cerquozzi, aunque pobres en su juventud, tuvieron una desahogada situación económica en su madurez.

Heemskerck (1498-1574) fue un trabajador prodigioso y sus ingresos debieron de ser considerables. No obstante, el bien informado van Mander nos cuenta que el pintor «tenía miedo de quedar reducido a la pobreza en su vejez, y por esa razón siempre llevó coronas de oro en su ropa hasta la muerte. Era por naturaleza frugal y tacaño». Heemskerck también tenía la reputación de haber sido «pusilánime y tan fácilmente asustadizo que, cuando la milicia desfilaba, se subía a la parte superior de la torre —tan temeroso estaba de sus disparos»⁴.

Calvaert (1540-1619) partió de Amberes para Italia cuando era muy joven. Se estableció en Bolonia, donde gozó de fama como maestro y como pintor. El relato difuso de Malvasia de la *Vida* de Calvaert se basa, en gran parte, en testimonios directos de un discípulo de éste. La resume Baldinucci, del que nos podemos fiar

² Vasari, IV, 118 y ss.

³ Malvasia, 1678, I, 366. Para el enfoque moderno, véase Gnudi (1956, 71) y la bibliografía que cita.

⁴ Van Mander, 1936, 216.

cuando habla de la extremada timidez de Calvaert, añadiendo el siguiente retrato literario:

...Calvaert dejó una gran cantidad de dinero, que había reunido tanto por fatigarse trabajando en su arte como por su exagerada economía —si no lo queremos llamar sórdida avaricia—, que siempre practicaba igualmente en su modo de vestir y de vivir. Todas estas cosas, sumadas a una naturaleza melancólica y a una propensión a las sospechas y la ira, aunque del tipo que rápidamente se enciende y que se apaga igual de rápido, le privaron de gran parte del esplendor que le correspondía por sus méritos⁵.

Cerquozzi (1602-60), un pintor romano que no abandonó nunca su suelo natal, empezó su carrera como especialista en naturalezas muertas y particularmente en escenas de batallas, por lo cual se le puso el apodo de Miguel Ángel *delle battaglie*. Bajo la influencia de Pieter van Laer, que vino a Roma en 1625, se convirtió en uno de los primeros representantes de aquel grupo de pintores «realistas» que fueron escarnecidos como *bamboccianti* por sus adversarios «clasicistas». En uno de sus poemas satíricos (*Sátira* iii) Salvator Rosa dijo de ellos que no podían pensar en otro *conchetto* sino en mendigos y pobres, pillastrones, bribones y rateros (fig. 63). Pero estas escenas «sórdidas y plebeyas» tuvieron un éxito enorme entre los diletantes que parecían «querer en pintura únicamente lo que aborrecían en la vida». Cerquozzi, después de haber pasado gran parte de su juventud pobre y enfermo en una vivienda que compartía con unos pintores holandeses, fue posteriormente un hombre rico y pudo comprarse una buena casa en el Pincio.

Sus biógrafos, que, claro está, se pusieron de lado de los académicos, se quedaron perplejos ante el éxito de Cerquozzi. Passeri, el admirador de la *Gran Maniera*, se lanzó ávidamente sobre las manías, ciertas o no, de este artista recalitrante. «Al principio», escribe Passeri,

...Cerquozzi estaba contento de mantener sus precios bajos para atraer a los diletantes y así se ganó un nombre entre los amantes del arte. Cobrando pequeñas cantidades de muchos clientes logró ganar mucho, y cuando vio que tenía dinero de sobra, su mente se confundió de tal manera que su conducta se hizo ridícula. En el pasado había sufrido grandes privaciones; ahora, viéndose con unos cientos de escudos en el bolsillo, no los sabía emplear. Se vio atraído por la vista de estas monedas acumuladas, y parecía sentir el calor del metal que estaba tan a mano para satisfacer cualquier capricho suyo. Pero lo guardó celosamente, temiendo que se lo fueran a quitar, y este miedo le robó el sueño de muchas noches. Durante el día salía perdiendo su trabajo puesto que se angustiaba de desesperación y escondía el dinero en varios rincones de la casa, donde nadie sospechara que lo hubiera guardado. Lo enterraba debajo del suelo de su habitación, y entonces, descontento, lo volvía a sacar y lo embutía en el hueco de una de esas cabezas vaciadas en yeso que copian las antigüas y que los pintores acostumbran a tener para sus estudios, cerrando el agujero con yeso para mayor seguridad. Pero, temeroso de que por algún accidente se cayera y se rompiera, descubriéndose así el tesoro oculto, lo volvía a sacar y reincidía, una vez más, en los tormentos de su manía.

Este tipo de historia puede haber sido un mero chisme de estudio, pero

la mezquindad de su vida se hizo proverbial, y cuando la gente quería tomar el pelo a alguien decían: «Eres más agarrado que Miguel Ángel (Cerquozzi)» porque gastaba muy poco en sí mismo, absteniéndose de cualquier tipo de diversión y entretenimiento para no tirar el dinero en tales liviandades. Aunque avaricioso, se

⁵ Baldinucci, III, 373.

vestía siempre con decencia, pero con la sobriedad que era propia de una persona modesta⁶.

Cerquozzi permaneció soltero, porque, explica Passeri, «prefería soportar una vida incómoda que tolerar la compañía de una esposa cuyos gastos continuos le espantaban». El escritor tampoco deja de mencionar, sin duda porque confirmaba su baja opinión de los *bamboccianti* en general, que la «conversación (de Cerquozzi) era prolija y vulgar porque utilizaba las expresiones más plebeyas pronunciadas con el peor de los acentos».

La lista de los avaros probablemente se podría alargar, aunque dudamos de que otras adiciones cambiasen mucho el esquema general. Pero no queremos terminar sin mencionar a uno de los arquetipos de la tacañería de todos los tiempos, el escultor inglés Joseph Nollekens (1737-1823). Nada tiene de patético: no le aco-saba ningún temor del futuro, no le obsesionaba ninguna mala experiencia en sus negocios pasados. Seguro de sí mismo, entendido en los negocios y siempre próspero en el trabajo, sencillamente no podía soportar el separarse de su dinero. «Consintió categóricamente que sus propios tíos vendiesen sus camas para proveerse de gachas; y sólo la afable intervención del señor Sauters-Welch, que les había visto en París, le movió a concederles treinta libras al año»⁷.

«El amigo Nollekens era un hombre miserablemente avariento», dijo Thomas Banks, un colega escultor⁸, y podía haber añadido que la señora de Nollekens era en todos los sentidos igual que su marido. Se deslucían mutuamente en idear estrategias arteras para minimizar los gastos de la casa. La habitación que hacía de salón y comedor, y que también hacía las veces de «sala de visitas», era un lugar oscuro y frío a causa del elaborado ritual que habían pensado para ahorrar velas y carbón, que para ellos «eran artículos de gran consideración», y «en cuanto al jabón», declaró su criada, «la casa no lo había conocido en cuarenta años»⁹. Aunque las paredes estaban adornadas con algunas pinturas, dibujos y grabados, y «varios pequeños modelos de Venus» ornamentaban la repisa de la chimenea, su vivienda carecía de los

...refinamientos que el escultor podía haber adquirido fácilmente. Durante muchos años dos trozos de una vieja lona verde estuvieron colgados en la parte inferior de las ventanas a modo de cortinas.

La cocina, pavimentada con trozos de piedra sueltos, estaba situada cerca del basurero, que a su vez estaba infestado de ratas; hacía ya mucho que los desagües se habían atascado; y las ventanas tenían cristales de un color verde ahumado; las rendijas de todos los cristales estaban cuidadosamente tapadas con masilla. Los estantes albergaban un solo servicio de vajilla y los platos, cuchillos y tenedores justos, y unos sueltos¹⁰.

En su avidez por no malgastar nada, Nollekens era capaz de sisar una nuez moscada, o dos, de la mesa donde estaba la ponchera en el Club de la Real Academia, o de «preocuparse muy mucho de poner un bollo en su bolsillo después de una sustanciosa comida en una posada»¹¹. Cuando murió a los ochenta y seis años se descubrió que su guardarropa contenía, aparte de su sombrero, espada y bolsa y una vieja casaca de corte que había llevado a su boda, sólo «dos camisas, dos pares de

⁶ Passeri, 287 y ss.

⁷ Smith, 1949, 59.

⁸ *Ibid.*, 1.

⁹ *Ibid.*, 82.

¹⁰ *Ibid.*, 180 y ss.

¹¹ *Ibid.*, 108 y ss.

medias, un mantel, tres sábanas y dos almohadones» junto con varios «trapos» más¹². En su testamento dejó los ingresos de nada menos que doce casas a censo y dos terrenos arrendados, así como varias rentas anuales y unas ocho mil libras en metálico que había que repartir entre sus amigos y ayudantes de taller. Había que subastar su valiosa colección de obras de arte.

J. T. Smith, el autor de la *Vida* de Nollekens, que durante años había vivido con la jubilosa expectación de una herencia sustanciosa, quedó destrozado al ver que cien libras era todo lo que se le legaba. Los numerosos ataques venenosos de su libro, publicado cinco años después de la muerte del escultor, fueron la venganza de esta desilusión. Pero tuvo que confesar que en ocasiones Nollekens había sido generoso en amparar a algún colega necesitado, que había comprado liberalmente no sólo antigüedades sino también obras y grabados de artistas contemporáneos, y que no carecía de alguna cualidad por la cual se le hacía querer. Él

...no tenía idea siquiera de que se hacía notar por sus rarezas. Sus acciones eran de lo más sencillas; y no le importaba lo que decía o hacía delante de cualquier persona por muy elevada que fuera su condición social. Una noche escandalizó de tal manera a todos los asistentes a una reunión en casa de Lady Beechey que varios caballeros se quejaron de su conducta, a lo que Sir William sólo pudo replicar: «¡Si es Nollekens, el escultor!»¹³.

2. Hans Holbein, ¿un derrochador?

Sería fácil contrarrestar estos ejemplos heterogéneos de avaros con una larga lista de derrochadores. Muchos artistas, estudiados en otros capítulos, podrían encontrar un lugar aquí; muchos, cuyo libertinaje está atestiguado por los escritores más antiguos, pero olvidado o puesto en duda por los más recientes, podrían sumarse a los manirrotos bien conocidos y muchas veces citados.

Hay que mencionar a por los menos uno de los despilfarradores discutidos: Hans Holbein el Joven (1497-1543), el estricto coetáneo de Correggio. Hay pocos informes contemporáneos de Holbein dignos de confianza, y todas sus biografías se escribieron mucho después de su muerte. La historia de la vida disipada de Holbein la contó por primera vez Charles Patin en la edición del *Elogio de la Locura* de Erasmo, hecha en Basilea en 1676. Se ha alegado, acertadamente o no, que la historia se basa únicamente en la inscripción burlona «Holbein» en una de las ilustraciones a pluma y tinta hechas por éste para la obra de Erasmo. El dibujo en cuestión muestra a un gordo bebiendo vino y haciendo el amor a una mujer (fig. 65). Pero hay algunos datos para apoyar la afirmación de Patin. Sabemos de fijo que las deudas del pintor le obligaron a pedir adelantos de sus pagos en repetidas ocasiones. El doctor Ludwig Iselin, nieto de Amerbach, el protector suizo de Holbein, anotó cómo en su breve regreso de Inglaterra en 1538, Holbein llegó a Basilea «vistiendo seda y terciopelo —el que antiguamente sólo podía comprar su vino por copas»¹⁴. También sabemos que, a pesar de su posición eminente en la Corte de Enrique VIII, nunca atesoró dinero. Ciertamente murió pobre. En su testamento sólo pudo legar un caballo y sus «bienes» con los réditos de cuya venta había que satisfacer unas pequeñas deudas: «primero al señor Antonio, el criado del Rey en Greenwich, la cantidad de diez libras esterlinas, trece chelines y siete peniques» y, en segundo lugar, «al señor Juan de Amberes, orfebre, seis libras es-

¹² *Ibid.*, 227.

¹³ *Ibid.*, 193 y ss. Se trata de Sir William Beechey, pintor y miembro de la Real Academia, que vivió entre 1753 y 1839.

¹⁴ Woltmann, 1874-76, II, 43.

terlinas»; para la manutención de dos hijos ilegítimos no pudo dejar más que siete chelines y seis peniques al mes mientras «tuviesen ama»¹⁵.

El hecho de que Holbein prohirara dos niños en Londres, a pesar de que tenía una esposa y cuatro hijos en Basilea, es pasado por alto habitualmente con un silencio discreto por parte de sus biógrafos modernos. Tampoco les gusta admitir que durante unos cuantos años, hasta que partió para Inglaterra en otoño de 1526, Holbein había mantenido una estrecha relación con Magdalena Offenburg, una mujer hermosa de noble familia pero de relajada virtud, lo que la llevó a chocar con la ley. La empleó como modelo para uno o dos de la serie de dibujos de trajes de Basilea, probablemente para la figura de la Virgen del *Retablo Gerster* de Solothurn (1522) y para la *Virgen del Burgomaestre Meyer* de Darmstadt (1526) y, sin duda, para la *Venus* (antes de 1526) (fig. 64) de Basilea y la *Lais de Corinto* (1526), la notoria cortesana griega¹⁶, también de Basilea.

Los antecedentes de Magdalena Offenburg sugieren que sus relaciones con Holbein no eran meramente platónicas. Él se había casado en 1519, pero con Magdalena Offenburg al fondo y por sus constantes ausencias de Basilea, podemos dudar de la fuerza del lazo conyugal. Tampoco parece demostrar afecto, por parte de la esposa, el que ella vendiera su retrato con dos de sus hijos (actualmente en el Museo de Basilea) incluso antes de morir su esposo.

Woltmann, el primer biógrafo moderno de Holbein, pasó por encima la cuestión de la vida disoluta del pintor observando que «existe algo que impugna tales historias con mayor seguridad y más claramente que cualquier testimonio auténtico acerca de su moralidad, a saber, las obras del maestro»¹⁷. La candidez victoriana del escritor nos desarma. En todo caso, los pocos datos que hemos podido reunir favorecen la vieja tradición.

3. La pauta de la prodigalidad en los Países Bajos

Más interesantes que los casos inconexos de derrochadores, quizá no desde un punto de vista psicológico pero sí desde el histórico o el sociológico, son ciertas normas de comportamiento libertino que surgieron hacia finales del siglo XVI y sobre todo durante el siglo XVII. Revelan las costumbres de grupos enteros de artistas que tiraban su dinero en una escala sin precedente. Uno de estos modelos se observa particularmente en los Países Bajos, otro en Italia, aunque, naturalmente, representantes de ambos tipos aparecieron en otras partes.

Frans Hals (1580/u 85/-1666) es probablemente el primero que viene a la mente cuando se piensa en los artistas pródigos neerlandeses —no tanto, sospechamos, porque muchas personas conozcan a fondo las circunstancias de su vida, sino porque sus representaciones de bebedores inveterados parecen hacer plausible en cierto modo la tradición de sus propias borracheras así como la indigencia consiguiente (fig. 68). De hecho, toda su dilatada vida fue una larga y desesperada lucha contra sus acreedores. A pesar de sus numerosos e importantes encargos nunca tenía dinero. Estaba atrasado en su cuota para el gremio —una suma de cuatro florines holandeses. Debía dinero a su zapatero, su carpintero, su panadero y al comerciante que le proporcionaba los lienzos. Su vida familiar fue caótica. Dos veces dejó de pagar la asignación acordada para los hijos de su primer matrimonio. Entre los diez hijos que tuvo con su segunda esposa, una hija causó

¹⁵ *Ibid.*, II, 42.

¹⁶ Gantner, 1960, 202, 205 y *passim* y otros casos.

¹⁷ Woltmann, 1872, 195.

tantos problemas que la madre pidió al alcalde de Haarlem que la chica «sea ingresada en la casa de corrección de esta ciudad, con la esperanza de que se reforme»¹⁸. Incapaz de sufragar los gastos de la pensión de su hijo imbecil al que no podía tener en casa, Hals tuvo que pedir ayuda al municipio. Durante los últimos cuatro años de su vida tuvo que ser mantenido con fondos públicos. En el invierno de 1663 ni siquiera tenía dinero para comprar combustible, de modo que la ciudad le proporcionó tres carretadas de turba. Con todo, de una manera u otra, Hals siempre parece haber tenido dinero suficiente para ir de parranda. Houbraken no es una fuente que los historiadores del arte vean con buenos ojos, pero es probable que tuviera el siguiente informe de buena mano:

Aunque Frans Hals estaba generalmente ebrio todas las noches, sus discípulos le tenían en la mayor estima. Los mayores le vigilaban por turnos y le sacaban de la taberna, particularmente cuando era oscuro y tarde, de modo que no se cayera al agua ni se hiciera daño de cualquier otra manera. Solían llevarle a casa, quitarle los zapatos y los calcetines, y ayudarle a meterse en la cama¹⁹.

Entre otros artistas que nacieron en el siglo XVI pero vivieron hasta bien entrado el siglo XVII podemos citar al maestro de Amberes Abraham Janssens (1573/4-1632), un pintor de temas religiosos, alegóricos, mitológicos e históricos que tuvo mucho éxito hasta que la creciente fama de Rubens eclipsó la suya propia. Sandrart le puso como «un ejemplo despreciable de la indolencia y del vicio».

Habiéndose casado neciamente con una doncella hermosa, se entregó al ocio, y habiendo llenado su casa imprudentemente de hijos, le llegaron a perturbar pensamientos melancólicos de modo que le quedaba poco tiempo para la inspiración poética o la meditación fructífera. Esto le movió a abandonar sus planes, cada vez más, y a hacerse inconstante en sus estudios. Casi despachaba apresuradamente su mejor obra para pasearse lánguidamente por la ciudad a ver si había llegado algún succulento pescado nuevo del extranjero o algún manjar italiano. Él mismo preparaba estas comidas de una manera excelente, y los consumía con buenos compañeros y buena bebida²⁰.

Hércules Seghers (1589/90-1638?), uno de los mejores grabadores holandeses al aguafuerte, era paupérrimo cuando tenía unos cuarenta años. En 1631 tuvo que vender una casa, que había comprado por unos cuatro mil florines holandeses en 1619 por, aproximadamente, la mitad de esa cantidad. Se ha sugerido que ni comerciando con cuadros pudo restablecer los fondos perdidos por los gastos que ocasionaban sus costosos experimentos con grabados al aguafuerte y sus valiosas prensas tipográficas²¹. Los primeros biógrafos le creyeron un borracho amargado y, según la tradición, «cuando regresaba a casa una noche, más borracho que de costumbre, se cayó por la escalera y se murió»²².

El más alegre de todos los pródigos incorregibles del siglo XVII fue Adriaen Brouwer (1605/6-1638). Según todas las fuentes era algo más que un mero espectador en las bulliciosas escenas que tango gustaba de pintar (fig. 66). Sea cierto o no, la descripción que da Houbraken de la escena que tuvo lugar después de concluir la venta del primer cuadro de Brouwer da una buena idea del recuerdo que dejó tras de sí. Con gran sorpresa, cuenta la historia, Brouwer recibió la cantidad de cien ducados,

¹⁸ Trivas, 1941, 9.

¹⁹ Houbraken, 48.

²⁰ Sandrart, 170.

²¹ Collins, 1953.

²² Houbraken, 218.

...pero no estaba acostumbrado a tener tanto dinero y no sabía qué hacer con él. Arrebatado de alegría, lo echó encima de su cama y se revolcó en él, entonces cogió las relucientes monedas de plata y se fue, nadie sabía dónde. A los nueve días regresó, después del atardecer, cantando y silbando. Cuando le preguntaron si aún tenía su dinero, contestó que se había desembarazado de ese estorbo. Así siguió viviendo, incapaz, siempre que tenía dinero, de abstenerse de las fiestas, del beber y de los jolgorios²³.

En general, el seguro Sandrart confirma las habladerías de estudio acerca de la vida desenfrenada de Brouwer:

...Sus obras se vendieron frecuentemente a peso para tener dinero constante, por muy excelentes y valiosas que fueran, y aunque trabajó mucho no fue él, sino principalmente otros que le siguieron, los que recibieron la recompensa de su trabajo; se comportaba de tal manera que ni su persona, ni su casa, ni su bolsa estaban provistas ante las más pequeñas necesidades. Se guasoneaba y se reía de sí mismo por ser capaz de deshacerse de todos sus medios tan rápida y limpiamente. Tan mal estaba su patrimonio, que después de su muerte le dieron un miserable entierro de pobre en un cementerio. Pero luego, tras la declaración prestada por los más entendidos de la profesión, su cadáver fue llevado con gran solemnidad a la iglesia, acompañado de los caballeros más nobles de Amberes, tanto eclesiásticos como laicos, y se esculpió un maravilloso epitafio en su lápida sepulcral²⁴.

Los contemporáneos de Brouwer, Emanuel de Witte (capítulo VI, pág. 142), Jan Lievens y Jan Miense Molenaer parecen haber llevado una vida semejante. Lievens (1607-74), famoso como pintor y grabador, amigo de Rembrandt, Rubens y van Dyck, se encontraba constantemente en apuros por culpa del dinero. Los contratos firmados por él y sus clientes fueron rotos en repetidas ocasiones y una y otra parte lo llevaba ante los tribunales. Una causa en la que estaba implicada un hijo suyo da una idea de la casa desordenada de Lievens. El joven pasaba el día blasfemando, renegando y bebiendo; desobedecía a sus padres y había hecho promesa de casamiento a una menor, a la cual visitaba de día y de noche. Lievens pidió ayuda a los tribunales. El libertino debería enmedar su vida o ser encarcelado hasta que su padre pudiera mandarle al extranjero. En sus últimos años la situación económica de Lievens era tal, que sus hijos, temiendo no heredar sino deudas a la muerte de su padre, solicitaron el derecho de renunciar a la herencia²⁵.

Molenaer (1610-68), casado con la famosa pintora Judith Leyster, hija de un insolvente, también aparece en muchos pleitos por una variedad de delitos. Entre otras cosas, fue condenado dos veces por usar un lenguaje injurioso en riñas que surgían cuando rifaba sus pinturas. Aunque cobró una herencia, y a pesar de su creciente fama y capacidad de ganar dinero, que le permitió la compra de tres casas y algún terreno en su madurez, no podía pagar las facturas del carnicero y del tendero, y cuando se liquidó su patrimonio se descubrió que Molenaer debía los intereses de tres años de un préstamo²⁶.

Con mucha vacilación mencionamos a Vermeer van Delft en este contexto. La información acerca de su vida y obra es escasa. Ninguno de los primeros biógrafos le menciona tan siquiera; su nombre fue olvidado y no volvió a aparecer hasta después de mediado el siglo XIX. Los pocos datos que se han encontrado desde entonces se exponen rápidamente.

²³ *Ibid.*, 136.

²⁴ Sandrart, 174.

²⁵ Bredius, 1915 y ss., I, 203, 212 y ss.; VII, 141.

²⁶ *Ibid.*, I, 9 y ss, 25.

Vivió entre 1632 y 1675. Se casó en 1653, a los veintiún años. En ese mismo año se hizo miembro del gremio de San Lucas en Delft, pero tardó tres años en abonar la cuota de entrada de cinco florines holandeses²⁷. Cuatro años más tarde el matrimonio reconoció una deuda de doscientos florines holandeses, y con el tiempo sumaron una cuenta de pan de nada menos que seiscientos diecisiete florines holandeses, que Vermeer satisfizo con dos cuadros. Poco antes de su muerte pidió un préstamo de mil florines holandeses, presumiblemente porque le habían salido mal sus especulaciones en el mercado de obras de arte. Su viuda presentó una declaración en la que afirmaba ser incapaz de hacer frente a las exigencias de sus acreedores. Debido a la guerra con Francia, dijo, su esposo había ganado muy poco en sus últimos años y las obras de arte que había comprado tuvieron que venderse con grandes pérdidas²⁸. También dijo que tenía que mantener a once hijos.

Como hasta ahora sólo se han encontrado unos cuarenta cuadros que sean con una cierta garantía de la mano de Vermeer, se le supone un trabajador lento y esmerado. Esto y la probabilidad de que fuera católico en un país manifiestamente protestante se han propuesto como causa de su pobreza. Pero las suposiciones parecen basarse en la admiración por su arte antes que en los pocos datos conocidos. No tenemos ningún medio de juzgar cuántos cuadros pintó Vermeer en realidad, ni cuántos se han perdido. Sabemos, sin embargo, que mientras vivía gozó de una reputación más que mediana; por un cuadro de caballete con una figura recibió trescientos florines holandeses, un precio equivalente al que se dio por una obra de Gérard Dou, que entonces era uno de los pintores mejor remunerados. Además, la penosa historia de la pobre viuda necesitada que se quedó con once hijos no carece de inexactitudes. A la muerte de su padre tres de sus hijos tenían edad de ganarse la vida; su madre era mujer de algunos medios y tuvo un funeral caro en 1688²⁹. Considerando las costumbres de los artistas de la época, las grandes deudas de Vermeer pueden indicar que él, igual que tantos colegas suyos, prefería gastar su dinero en cosas más placenteras que el pago de la cuenta del panadero.

En contraste con nuestros limitados conocimientos acerca de Vermeer, la rica documentación de Torrentiús (capítulo II, pág. 40) nos permite reconstruir su extraordinaria vida y conducta. Excesivamente aficionado a la buena vida, la ropa que estaba de moda, las continuas algazaras, los buenos caballos y las hijas de buena familia, fue el dechado de los libertinos. Su lastimoso fin se narró en otro lugar.

No tiene mucho sentido alargar esta lista de bebedores y derrochadores, pero se debería decir que la vida bulliciosa de estos artistas no era muy diferente de la de sus clientes. Entre ellos se contaban desde labradores y artesanos hasta comerciantes poderosos, todos los cuales se habían lucrado con la colonización de las Américas y del Lejano Oriente, acumulando, algunos, grandes riquezas. El juego y la especulación en una bolsa que fluctuaba desatinadamente reinaban entre todas las clases de la población; y el dinero, tan fácilmente ganado como inseguramente guardado, se gastaba rápidamente en una vida disoluta y en borracheras.

Además, los europeos del Norte nunca han sido abstemios. La cerveza y el vino se habían consumido en grandes cantidades durante siglos³⁰; ahora se sumó una nueva bebida, barata y fuerte, en forma de alcohol destilado de cereales y patatas. La ginebra, el whisky y los *schnapps* hicieron su victoriosa y asoladora entrada³¹.

²⁷ De Vries, 1948, 17. Para lo que sigue véase la página 19 y ss.

²⁸ Bredius, 1910, 62 y ss.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Schultze, 1867.

³¹ Pelman, 1912, 130.

«Lo que antes eran vicios ahora se consideran virtudes; ahora es la moda de nuestros tiempos, un honor: ahora resulta que... se considera poco caballero, un verdadero marica, un payaso sin ninguna educación, al que no bebe, indigno de compañía...», escribió Robert Burton en 1621; y después de citar algunos ejemplos de libertinaje y embriaguez de la Antigüedad clásica, habla de las «incontables personas de nuestros días» que «tienen pandillas y reuniones para beber; estos *Centauros* y *Lapitas* tiran ollas y cuencos como si fuesen otras tantas pelotas; inventan nuevos caprichos, como embutidos, anchoas, tabaco, caviar, ostras escabechadas, arenques...»³².

La miscelánea de placeres reprobables de Burton incluye un gusto que se había extendido de un modo alarmante: la pasión por el tabaco ocupaba un segundo lugar, superada únicamente por la del alcohol. Introducido en Europa a comienzos del siglo XVI, el tabaco se había usado primeramente en forma de rapé y durante mucho tiempo se tuvo por remedio infalible para toda dolencia y enfermedad. La costumbre de fumar tabaco se había iniciado en la Corte inglesa en la década de 1580; desde allí se extendió rápidamente a Holanda y al resto de Europa³³. El comercio del tabaco aumentó enormemente su importancia y, a pesar de los elevados derechos de aduana y las repetidas advertencias relativas a sus peligros, el fumar tabaco se convirtió en uno de los placeres más difundidos y costosos. Ninguna pintura holandesa del siglo XVII de tema festivo estaría completa sin pipas (fig. 67).

Ciertamente, no había nada raro en el modo en que los artistas holandeses participaron en la ola generalizada de vida disoluta. Sin embargo, sí había algo excepcional en lo que tenían que luchar para ganarse la vida. Por alguna razón inexplicable, durante mucho tiempo el número de artistas activos fue desproporcionadamente elevado en los Países Bajos. Para acrecentar su prestigio muchos se encaminaron al Sur y estudiaron unos años en la fuente que era Roma. El siguiente pasaje, escrito por un francés en el siglo XVIII, podría haberse imprimido con la misma justificación cien años antes. El viaje a Italia, dice,

...es más habitual entre los pintores holandeses o flamencos que entre los franceses. Los primeros están convencidos de que es indispensable para su ascenso. Si hubiera pintores inclinados al arte heroico, su suposición sería acertada; pero puesto que hay pocos entre ellos que se dedican a la pintura de historia, y la mayoría de ellos pintan *bambocciate*, festejos, flores, frutas, paisajes y animales —un tipo de arte poco ejercitado por los italianos— este viaje no es, quizá, tan imprescindible como ellos creen³⁴.

4. La jovialidad de los artistas

Los «*Bentvueghels*» * holandeses en Roma

Los italianos miraron a los *fiamminghi* que fueron a vivir entre ellos con sentimientos contradictorios. Muchos norteños eran protestantes y su religión les excluía de la rama más respetada de la actividad artística —los encargos a gran es-

³² Burton (primera edición de 1621), 1927, 198, 199. La pasión por el alcohol persistió. En 1750 Fielding (*An Enquiry into the Causes of the Late Increase of Robbers*) calculaba que al cabo de veinte años quedarían pocos plebeyos para beber ginebra si su consumo «continuaba como en la fecha presente». Un año más tarde Hogarth publicó su grabado titulado *Gin Lane* —la denuncia más cínica de este vicio.

³³ Cudell, 1927.

³⁴ Dézallier d'Argenville, 1762, III, 219. La primera edición data de 1745-52.

* «El nombre significa literalmente «bandada de pájaros».

cala para las iglesias. Sus pequeños cuadros de caballete, que los coleccionistas compraban gustosos, fueron despreciados por los protagonistas de la *Gran Maniera*. En la vida cotidiana los extranjeros llamaban la atención de muchas maneras. Generalmente se congregaban en un barrio. En Roma se juntaron en la pequeña zona comprendida entre la Piazza del Popolo y la Piazza di Spagna. Eran «muy dados al jolgorio», frecuentemente estaban borrachos, y mantenían ocupados a los tribunales romanos con sus transgresiones de la ley. Lo peor de todo fueron sus reuniones organizadas que a los italianos les parecían muy bárbaras. La asociación más notoria de artistas extranjeros era la de los *Bentvueghels* holandeses, fundada en 1623 para proteger los derechos e intereses de los artistas neerlandeses en Roma. Los *Bentvueghels* adquirieron una mala fama especial por sus ritos de iniciación seguidos de verdaderas orgías. Un viajero holandés al que se le permitió asistir a una de estas ceremonias describió los preparativos ideados por los artistas como más «fascinantes e ingeniosos» que la mejor escena teatral. Entonces prosigue:

En este acto sólo habla una persona, llamada el *Veldpaap* (papa del campo). Se sienta con gran dignidad en una silla alta y encumbrada y explica largamente al neófito —pues así se llama al recién iniciado— ciertas leyes y reglas tocantes al estudio de la pintura y la inviolabilidad de la institución. Entonces el recién llegado, después de haber declarado con gran humildad estar dispuesto a aceptar todo, recibe la corona de laurel del *Veldpaap* e inmediatamente todos los *Bentvueghels* presentes lanzan una gran aclamación: «¡Viva, viva, nuestro hermano nuevo!»³⁵.

Al subrayar la solemnidad del acto el invitado obviamente intentaba reparar el descrédito en que habían caído estas asambleas. Conocía perfectamente las objeciones que motivaban los ritos de iniciación y «el abuso tan indecoroso de la palabra “bautismo”». Su descripción se publicó en 1698. Escandalizado por el «bautizo» burlesco, el clero había prohibido el uso del término ya en 1669, pero la prohibición no parece haberse respetado con demasiado rigor.

Los verdaderos ritos de iniciación se hacían hasta cierto punto en secreto. El banquete que los seguía se celebraba a la vista del público. Generalmente tenía lugar en una famosa taberna cerca de una tumba antigua en la vecindad de S. Agnese fuori le Mura. Según Passeri cada participante «pagaba su parte, pero los mayores gastos recaían sobre el recién iniciado. La celebración duraba veinticuatro horas enteras, durante las cuales jamás abandonaban la mesa y mandaban traer el vino por barriles enteros»³⁶.

Un viajero francés, que visitó Roma entre 1713 y 1715, hablaba todavía de las reuniones de los *Bentvueghels* donde «todos cumplen la ley de Baco: se disfrazan de bacantes y druidas, envueltos en sábanas, y los nuevos miembros se someten a unas costumbres groseras; también se encuentra allí un comportamiento muy indecente»³⁷.

La vida típica de un *Bentvueghel* la cuenta Houbraken en su nota sobre Filip Roos —Rosa da Tivoli— (1655/7-1706). Aunque de origen alemán, Roos se había criado en Amsterdam. Cuando tenía unos veinte años marchó a Roma y pocos años después se casó con una hija del pintor italiano Giacinto Brandi (véase la página 225). El matrimonio vivía en una

...casa destartalada de Tivoli, cerca de Roma, donde criaba diversos animales grandes y pequeños para pintarlos. Por este motivo, entre los *Bentvueghels*, su mo-

³⁵ *Reizen van Cornelis de Bruyn door de vermaardste delen van Klein Azie*, Delft, 1698; citado por Hoogewerff (1952, 109ss).

³⁶ Passeri, 73.

³⁷ *Dézallier d'Argenville*, 1762, III, 219.

rada era conocida como el «Arca de Noé». Desde allí acostumbraba a ir a Roma acompañado de su criado, pero sin dinero. Entonces pintaba rápidamente un cuadro o dos en ésta o aquella posada desde donde su criado tenía que llevarlos a Roma, aún húmedos y recién salidos del caballete, para venderlos a cualquier precio; necesitaba el dinero para rescatarse a sí mismo y a su caballo de la posada, porque nadie estaba dispuesto a prestarle nada. Le Blon y otros me dijeron que sus hermanos sabían inmediatamente, desde lejos, si tenía cuartos o no, porque si no los tenía y veía a uno de sus amigos le esquivaba, pero si los tenía, se acercaba a él orgullosamente y no descansaba hasta que hubiesen gastado todo juntos en la taberna más próxima³⁸.

La escandalizada opinión pública poco pudo hacer con respecto de la conducta personal de cada *fiammingo*, pero al menos se podía poner fin a sus jaranas organizadas. En 1720 la asociación fue disuelta por decreto papal.

Las fiestas de los artistas renacentistas italianos

Las reuniones y asociaciones de los artistas italianos tampoco eran siempre modelos de decoro, pero lo nacional ocasionó menos escándalo entre el público. Por una parte, el exceso en el beber no es un vicio mediterráneo y apenas se conocían borrachines entre los artistas italianos. Además, con pocas excepciones, sus asambleas eran reuniones espléndidamente preparadas, la entrada a las cuales se consideraba un gran honor. Así, la «Compañía de la Cazuela», fundada en Florencia a comienzos del siglo XVI, restringía sus miembros a doce, cada uno de los cuales podía invitar a cuatro personas a las cenas de gala. Una de las reglas de estas reuniones festivas estipulaba que cada cual tenía que aportar un plato de su propia invención. Parece ser que los partícipes se superaban con sus inventos extravagantes y costosos. Vasari describe, con gran lujo de detalles, la contribución de Andrea del Sarto a uno de los banquetes. El centro era un templo octogonal inspirado en el Baptisterio pero elevado sobre columnas. Se levantaba sobre un pavimento de gelatina multicolor, simulando mosaicos; las columnas, que parecían de pórfido, eran salchichones; los capiteles y las basas estaban tallados en queso de Parma, la cornisa en pasta de azúcar y el ábside en mazapán. La pasta de *lasagna* con granos de pimienta para las notas y las letras formaba el libro que se encontraba en el facistol, tallado de un trozo de ternera. Unos tordos cocidos, con el pico abierto, eran los cantores dispuestos alrededor del facistol. Éstos y semejantes artificios causaron gran admiración.

Todavía más opíparas fueron las comidas dadas por la «Compañía de la Paleta» (fundada en 1512) que tenía veinticuatro miembros escogidos de entre todos los gremios florentinos y que contaba en su número a los mejores artistas y algunos de los ciudadanos más dignos. Vasari menciona nombres tan aristocráticos como Rucellai, Ginori y Médicis. La fiesta principal tenía lugar el día de San Andrés, el santo patrón de la compañía. Los banquetes se caracterizaban por sus grandes ceremonias; los invitados acudían disfrazados de lo que quisiesen; se servían comidas exquisitas, frecuentemente disfrazadas para excitar la curiosidad de la concurrencia. El conjunto abundaba en alusiones alegóricas y simbólicas, y añade Vasari: «las diversiones y juegos que hacían después de cenar lo dejaré a la imaginación de cada cual antes que contarlos yo mismo»³⁹.

³⁸ Houbraken, 270 y ss.

³⁹ Vasari, VI, 609 y ss.

Nuestra imaginación probablemente va por buen camino después de leer la descripción que Cellini hace de las fiestas de una asociación similar fundada en Roma en 1523. En una ocasión, en concreto, el presidente pidió a los miembros que trajesen a su amiga. Cellini «se vio obligado a ceder» a la dueña de su corazón a su amigo Bacchiacca, que estaba «profundamente enamorado» de la misma joven. Pero Cellini «ideó una travesura para acrecentar la alegría de la tertulia». Vistió a un chico «de unos dieciséis años..., una persona muy gentil, de tez muy fina», con hermosos ropajes femeninos y le adornó con joyas espléndidas. Logró desconcertar por completo a la asamblea. El inevitable desenlace dio lugar a muchas burlas y risas por parte de todos⁴⁰.

Este tipo de júbilo organizado se pasó de moda hacia mediados del siglo. El mismo Vasari vio su decadencia. Fue reemplazado por reuniones de convivencia en las recién fundadas academias donde los mecenas y los hombres de mundo se mezclaban con artistas y escritores. A menudo fueron ocasión para un despliegue de pródiga extravagancia pero, como satisfacían el gusto italiano por un buen espectáculo, causaron poco o ningún desagrado entre el público; distaban mucho de las reuniones desenfundadas y secrílegas de los *Bentvueghels*.

5. *La extravagancia entre los italianos*

La prodigalidad vindicada

Una cierta medida de prodigalidad era aceptable o incluso deseable a los ojos de los biógrafos, porque era considerada como una señal del alto rango social de la profesión. Andrea del Castagno (h. 1423-57), que murió cargado de deudas⁴¹, fue elogiado por Vasari por haber vivido decorosamente y por haber gastado liberalmente en vestir bien y en equipar su casa noblemente⁴². O, por poner otro ejemplo, Vasari dice que Bramante «siempre vivió de la manera más espléndida honrándose a sí mismo; y el dinero que ganó en el puesto al cual su vida distinguida le había conducido, no era nada en comparación con lo que le hubiera gustado gastar»⁴³.

Vasari veía tal conducta en términos de su propio ideal de eminencia académica. Los biógrafos posteriores tampoco hacían sino aprobar las demostraciones de prodigalidad. Passeri prefería ver a un artista disponer de su dinero a modo de gran señor antes que ahorrarlo y vivir como un artesano. Escribiendo acerca de Guercino (1591-1666), observa que cuando el pintor

...abandonó Cento (su suelo natal) para establecerse en Bolonia, era muy rudo, indiscreto y descortés, más dado a hacer disparates que a seguir las costumbres de la alta sociedad. Pero al acostumbrarse a la vida de la ciudad, adquirió modales corteses, afables y agradables, y así parecía menos inculto y tosco⁴⁴.

Con el paso del tiempo acumuló mucho dinero con el que vivía en esplendor y solaz. Nunca lo colocaba donde proporcionara intereses, sino que le gustaba tener el metálico que había reunido muy a mano para satisfacer sus deseos y necesidades inmediatas. Dijo que no quería acudir a banqueros y contadurías solicitando lo suyo, y que sus ingresos ininterrumpidos eran un capital mayor que cualquier interés que pudiera haber extraído de las inversiones⁴⁵.

⁴⁰ Cellini, 1847, 59 y ss.

⁴¹ Gronau, 1932, 503 y ss.

⁴² Vasari, II, 681.

⁴³ *Ibid.*, IV, 164. También véase *infra* (capítulo XI, pág. 248).

⁴⁴ Passeri, 357 y ss.

⁴⁵ *Ibid.*, 352 y ss.

El jugador Guido Reni

Passeri tampoco consideró que las disipaciones de Guido Reni (1575-1642) estuviesen en desacuerdo con la dignidad profesional de un artista caballero. Según él, este pintor boloñés, sumamente dotado y próspero,

...disfrutó de una condición de altísima nombradía. No había príncipe ni potentado, incluso de tierras extranjeras y distantes, que no deseara obras de su mano. En cuanto supo estas ventajas, por consideración hacia su fama y la de la profesión, fijó el precio de cada una de sus figuras en cien escudos por una de cuerpo entero, cincuenta por una de medio cuerpo, y veinticinco por una cabeza⁴⁶.

Pero Reni era un jugador inveterado. «Pintáis bien —pero también jugáis», se cuenta que le dijo el Cardenal Bentivoglio, a lo cual respondió Reni: «El dinero no me importa nada, pues tengo una mina inagotable en mis pinceles.» No obstante, llegó a ser dolorosamente evidente que incluso esta mina era inadecuada para sufragar las pérdidas de Reni en el juego.

Según aumentaban sus deudas, subía el precio de sus obras, reduciendo su tamaño de modo que se le pagaba entre cuatrocientos y quinientos escudos por figura. Esto no lo hacía movido por ansias de lucro, sino estimulado por un gran anhelo de gloria y fama, pues consideraba a la pintura digna de honor y reconocimiento por encima de todas las demás profesiones⁴⁷.

Baldinucci, en su biografía del pintor, parece ligeramente más escéptico cuando dice que Guido Reni «acostumbraba a defender con gran habilidad, e incluso quizá con una cierta arrogancia, la reputación del arte y de los artistas». Pero él tampoco pone objeciones morales a los excesos de Reni, tan sólo manifiesta su pesar por el deterioro de su obra cuando —siguiendo al bien informado Malvasia—⁴⁸ describe cómo el juego y los gastos desorbitados habían obligado al pintor a convertir su estudio en una verdadera fábrica de cuadros:

Para pagar sus deudas tuvo que pintar figuras de medio cuerpo y cabezas directamente en el lienzo (*alla prima*) y acabar sus obras más importantes con poco cuidado. También se vio obligado a pedir dinero prestado, a un interés elevado, de cualquier tipo de persona, a suplicar a sus amigos por pequeñas cantidades y, por así decirlo, venderse a sí mismo y a su libertad aceptando trabajos que se pagaban por horas.

Cuando Guido llegó a una edad avanzada..., su espíritu se vio abrumado por la preocupación que le ocasionaban sus deudas, a la vez que su vida era fatigosa porque tenía que matarse a trabajar para hacer frente a las necesidades de la vida. A través del juego conoció a gente de baja condición y naturaleza, de modo que él, que durante tantos años había tenido a su persona y su virtud en tanta estima, fue el primero en degradarse. So pretexto de ayudarle en su necesidad, esta gente le anticipaba préstamos que le cargaban de mayores obligaciones y preocupaciones. Le sacaban cuadros y dibujos a precios ínfimos y los vendían por grandes cantidades, enriqueciéndose así.

A estas desgracias se sumó otra de no poca consideración, y ésta fue el mal

⁴⁶ *Ibid.*, 95.

⁴⁷ *Ibid.*, 95 y ss.

⁴⁸ Malvasia, 1678, 45, 47, 57, *passim*.

trato que recibió de un sobrino suyo, que vendía lo que tuviera Reni en su casa, despachando con frecuencia mil copias de sus obras antes de que hubiera acabado el original⁴⁹.

Los manirrotos genoveses

Llama la atención, aunque no sorprende, el hecho de encontrar en la Génova del siglo XVII un cierto número de artistas que eran todo menos tacaños. Tras un período de trastornos políticos y económicos, los comerciantes genoveses se habían enriquecido considerablemente mediante el nuevo comercio de ultramar y las manipulaciones de la banca internacional. A partir de la segunda mitad del siglo XVI, se convirtieron en constructores en gran escala y entusiastas mecenas de las artes. Los artistas genoveses no tuvieron problemas para ganar dinero y menos para gastarlo.

El pintor Bartolomé Gagliardo (1555-1620), llamado *Lo Spagnoletto* a causa de su larga estancia en España, sacó provecho de las conexiones ultramarinas de Génova. Casi tan afamado por su habilidad como ingeniero de caminos como por sus pinturas y grabados, marchó a las Indias. El desplome de un túnel que intentaba hacer allí le obligó a abandonar el lugar apresuradamente. Regresó a Génova en secreto, trayendo consigo «una cantidad de dinero considerable».

Pero no sabía moderar sus gastos, de modo que en poco tiempo, con las fiestas, el juego y otros placeres, derrochó todo lo que tenía. Cuando sus amigos le veían gastar inmoderadamente y tirar su dinero, solían aconsejarle que gastase menos y ahorrara algo para su vejez cuando ya no pudiera ganarlo. Pero tenía costumbre de contestar que todo lo que quería era dinero bastante para comprar una urna de barro en donde colocar su cadáver y suficiente cal para quemarlo⁵⁰.

Giovacchino Assereto (1600-49), casi olvidado durante mucho tiempo y sólo recientemente redescubierto, gozó de la reputación de ser uno de los mejores pintores de la ciudad, si no de la época —opinión que él mismo compartía de lleno.

Era de temperamento feliz, mente ágil y un trabajador diligente. Por la expresión de su cara parecía tener una disposición melancólica y atormentada, pero se sabía por experiencia que era completamente diferente. Amaba desmesuradamente el alborozo y la compañía y él mismo era agudo, gracioso y brillante⁵¹.

Igualmente acomodaticio, aunque no lo revelan sus pinturas serias y a veces extáticas, era Giovanni Benedetto Castiglione (1610?-65), que «siempre trataba a sí mismo y a su familia de una manera espléndida, y como ni se refrenaba en el gastar, ni se preocupaba por ahorrar, poco les quedó a sus herederos cuando murió»⁵².

En último lugar podemos citar a Anton Maria Maragliano (1664-1739), el tallista de madera más famoso de Génova, cuyas esculturas tienen una cualidad intensa y profundamente religiosa (fig. 69).

Muchas obras suyas fueron enviadas hasta las dos Américas, y ganó enormes cantidades de dinero con ellas, hasta tal punto que, de haber sido menos pródigo, podía haber ahorrado un gran capital. Pero empleó casi todas sus ganancias en

⁴⁹ Baldinucci, IV, 21 y ss. Compárese con Sandrart (280 y ss.).

⁵⁰ Soprani, I, 141 y ss.

⁵¹ *Ibid.*, I, 277.

⁵² *Ibid.*, I, 314 y ss.

convidar a sus amigos, que no le podían hacer mayor agravio que rehusar sus invitaciones a espléndidos banquetes que siempre se daban en las tabernas más renombradas. Allí conducía a diario a un buen número de sus amigos y, aparte de los fuertes gastos, perdía mucho tiempo así. Pero a pesar de esto jamás hacía exceso de la intemperancia, porque era, al contrario, muy frugal en el comer y aún más en el beber. Prestaba grandes cantidades de dinero, con frecuencia a personas que, abusando de su afable liberalidad, no se lo devolvieron nunca⁵³.

6. Los derrochadores españoles, alemanes y franceses

Es seguramente más que coincidencia el que algunos de los inveterados despilfarradores no italianos hubieran vivido en Italia. Naturalmente, no sólo su estilo y sus nociones acerca del arte sino también su modo de vida fueron influidos por su estrecho contacto con los artistas italianos. Cuando El Greco (1541-1614) fue a Venecia de joven, vio al anciano Tiziano, su primer maestro, en toda su riqueza y gloria; joven aún fue testigo de las costumbres suntuosas de los famosos artistas romanos; después de establecerse en España él mismo llevó un tren de vida tan lujoso como la de cualquiera de ellos. A mediados del siglo XVII Jusepe Martínez escribió que «ganó muchos ducados, pero los despilfarró en una vida ostentosa; incluso mantenía a músicos asalariados en su casa de modo que pudiera gozar de todos los placeres mientras comía»⁵⁴, y Pacheco observó que «era extraordinario en todo, y tan extravagante en sus pinturas como en sus costumbres»⁵⁵.

El Greco llegó a Toledo en 1576. Le precedía una gran reputación, y él mismo tenía una opinión nada baja acerca de su talento. Los precios que se sentía con derecho de pedir eran elevados para lo que acostumbraban los españoles y varios clientes suyos litigaron por causa de sus honorarios. Después de uno de estos pleitos entablado por el pago de su *Entierro del Conde de Orgaz*, que perdió. El Greco exclamó: «Del mismo modo que esta tasación es inferior al valor de mi obra sublime, así mi nombre pasará a la posteridad como uno de los más grandes genios de la pintura española»⁵⁶.

La fama de El Greco declinaba ya en vida suya. Si, como mantiene una fuente, fue víctima de intrigas, si fueron las guerras con los Países Bajos y las consecuencias desastrosas de la expulsión de los judíos y moriscos, que hundió a Toledo, si fue una incapacidad física que le impedía trabajar, o sencillamente un cambio de gusto lo que hizo retroceder a los clientes ante su estilo tardío intensamente extático, no lo sabemos. Pero parece ser que el pintor pasó los últimos años de su vida en una relativa oscuridad y reclusión.

Cuando el escritor Francisco Pacheco visitó a El Greco en Toledo en 1611, el artista, que entonces tenía setenta años, estaba demasiado enfermo para servirle de guía, pero sorprendió a su visita con sus facultades mentales y su conversación, incluso le asombró su indomado espíritu rebelde. El hijo de El Greco pudo enseñarle muchas pinturas de su padre, pero con la excepción de muy pocos muebles, una buena biblioteca y una cocina bastante cómoda, las veinticuatro habitaciones de la casa de El Greco estaban probablemente casi vacías. Un inventario, hecho después de la muerte del maestro, no registra más que lo estrictamente necesario en ese gran domicilio⁵⁷.

El que la influencia de la vida italiana en los jóvenes artistas extranjeros fuera

⁵³ *Ibid.*, II, 171.

⁵⁴ Martínez, *Discursos practicables*. Se cita según Camón Aznar (1950, 175).

⁵⁵ Pacheco, 1956; véase Cossio, 1908, 477.

⁵⁶ Traducido en Byron y Rice (1931, 181).

⁵⁷ Camón Aznar, 1950, 169 y ss.; Marañón, 1956, 291 y ss.

conocida y temida se demuestra en una observación del arquitecto Elías Holl (1573-1646), hijo de una vieja y respetada familia de maestros de obras y maestros albañiles. Holl relata que comenzó su carrera trabajando con Jacob Fugger, «un hombre extraño» que

... estaba ebrio todos los días incluso a la hora de comer. Tenía una casa abierta, gustaba de tener invitados a diario, todos los cuales eran borrachines. Quería enviarme a Italia con su hijo, el señorito Jorge, pero mi padre me aconsejó todo lo contrario por muy buenas razones. Yo mismo hubiera ido encantado, pero no pudo ser. Tal vez hubiera aprendido pocas cosas ventajosas y pudiera haberme viado, entonces tenía diecisiete años⁵⁸.

Obviamente, en Alemania, la intemperancia de un patricio estaba tan completamente alejada de la esfera de un plebeyo que era inconcebible que corripiese a un joven artesano. Pero el ejemplo que daban los artistas italianos era otra cosa.

En 1590, el año en que Elías Holl había esperado marchar a Italia, Hans Rottenhammer (1564-1625), el más importante pintor alemán del primer estilo barroco, ya vivía en Roma, y las impresiones que tuvo allí indudablemente influyeron en su conducta posterior. Rottenhammer, nativo de Munich, pasó los últimos veinte años de su vida en Augsburgo, ganando

... grandes cantidades de dinero de emperadores, reyes y otros grandes clientes con sus maravillosas obras al óleo y al fresco; sin embargo, todas sus ganancias no le ayudaron mucho, todo lo gastaba rápidamente y siempre vivía con grandes estrecheces. Sus amigos dieron por cierto el que había ganado aproximadamente ochenta mil florines holandeses y que había gastado cerca de ochenta y dos mil, siempre malgastando más de lo que sacaba; hasta tal punto que, tras su fallecimiento, sus amigos aportaron el dinero para pagar su tumba. Otras cosas lamentables que se pudieran contar de este señor las pasaremos por alto para no oscurecer su brillante fama en las artes por las irregularidades de su vida⁵⁹.

El discreto silencio de Sandrart no oculta más que la desmesurada afición a la bebida que tenía el pintor, una pasión teutónica que compartía con muchos compatriotas.

Dos franceses, Gaspar Dughet y Jean-Nicolas Servandoni, pueden servir para redondear esta lista de manirrotos. Dughet (1613-75), hijo de padre francés y madre italiana, cuñado de Nicolás Poussin, cuyo nombre adoptó, era un paisajista inmensamente popular.

Fue bien remunerado por sus obras y ganó tanto que los que tenían un conocimiento, aunque somero, de sus negocios eran de la opinión de que a su muerte podría haber dejado por lo menos veinticinco mil escudos. Pero tal era su pasión por pasárselo bien con sus amigos, y tan grande su deseo de ir a cazar, para lo cual siempre tenía muchos perros, que raramente las ganancias de un encargo duraban hasta mezclarse con las del siguiente⁶⁰.

Dughet era romano de nacimiento y crianza y aceptaba de lleno el modo de vida de los artistas italianos. Servandoni (1695-1766), al contrario, aunque nació en Florencia y se formó en la escuela del pintor Pannini y el arquitecto G. I. Rossi, pertenecía al tipo de maestro del siglo XVIII que se encontraba a gusto en todas partes y en ninguna. Verdaderamente cosmopolitas, de modales pulidos, general-

⁵⁸ Meyer, 1873, 10; Hieber, 1923, 10.

⁵⁹ Sandrart, 154.

⁶⁰ Baldinucci, V, 303 y ss.

mente grandes extrovertidos y aficionados al lujo, estos artistas remedaban la conducta de la aristocracia. Servandoni trabajó en París, Londres, Dresde, Bruselas, Viena y Stuttgart. Era un hombre colérico y un gran luchador —y además la personificación de un despilfarrador monumental—. «Este Servandoni», escribió Diderot en el *Salon* de 1765,

... es un hombre a quien todo el oro del Perú no enriquecería, es el *Panurge* de Rabelais que tenía quince mil maneras de acumular riquezas y treinta mil de gastarlas. Gran técnico, gran arquitecto, buen pintor, maravilloso decorador, no tiene ningún talento que no le proporcione enormes dineros; no obstante, no tiene nada ni lo tendrá nunca. El Rey, la Nación, el público han renunciado a la esperanza de salvarle de la pobreza; se prefieren las deudas que tiene a las que vaya a contraer⁶¹.

En este capítulo hemos demostrado que los artistas derrochadores se adaptaban, en gran parte, al clima cultural en el que vivían. El contraste entre los placeres buscados por los artistas holandeses y los italianos, sin duda, apoya esta opinión. Si tenemos razón, ¿podemos enterrar la vieja leyenda según la cual el jovial desdén por el valor del dinero era una de las características del temperamento artístico?⁶² No es fácil responder a la pregunta porque es difícil decidir si el «temperamento artístico» es una proyección total o sólo parcial de la imaginación del público.

Aunque el lector tal vez no discuta nuestra afirmación principal, tenemos que dar énfasis al hecho de que, retrospectivamente, la prodigalidad de Franz Hals, de Brouwer o de los *Bentvueghels* enlaza con la conducta de sus antecesores y sucesores despilfarradores: todos estos casos contribuyeron a consolidar la imagen del artista bohemio. Pero, incluso el agravio más flagrante a la aproximación burguesa al dinero no disminuía el rango de los artistas como tales. Esto no era sólo el punto de vista de los biógrafos que, al fin y al cabo, no hubieran escrito acerca de los artistas sin estar profundamente comprometidos —también lo era del ciudadano medio. Frans Hals, por ejemplo, era un miembro honrado de la comunidad, a pesar de su embriaguez, su vida desenfrenada y su casa bohemía. No se puede dudar de que, incluso en una sociedad tan burguesa como la holandesa, las objeciones de tipo moral se abandonaban ante el genio artístico.

⁶¹ Seznec y Adhémar, 1960, 115; Hautecoeur (1950, III, 269) da otros datos acerca del artista.

⁶² Wackernagel (1938, 353), por ejemplo, piensa que Donatello constituye un temprano ejemplo de «la franca indiferencia por parte de los artistas ante el dinero y otros bienes».

CAPÍTULO X

Ambiciones académicas y celos profesionales

1. *El orgullo profesional*

La vida pródiga de los artistas italianos e italianizantes del siglo XVI no puede disociarse de la fundación de las academias de arte. Llegar a ser miembro de una academia era la ambición de todos, no sólo por razones de prestigio profesional, sino también porque el embeleso de un título académico se consideraba un pasaporte a otras esferas más altas de la sociedad.

El orgullo profesional, por supuesto, animó a los artistas de muchas épocas. Las anécdotas y *bons mots* transmitidos por las fuentes son muy elocuentes. Se dice que Apeles reprendió a un zapatero con la clásica réplica: «¡Zapatero, a tus zapatos!»¹. Una colección florentina de cuentos y anotaciones de un diario, atribuida a Poliziano, nos informa que Donatello se negó a obedecer repetidas órdenes de comparecer ante el Patriarca de Florencia con las palabras: «Decidle que soy tan patriarca en mi trabajo como él en el suyo»², una réplica tan expresiva y mordaz como la que Rafael —si tiene razón su amigo Baltasar de Castiglione— lanzó a dos cardenales que habían criticado los rostros colorados de los Santos Pedro y Pablo en una de las obras del artista. «Señores», contestó Rafael presumiblemente, «no hay nada milagroso en ésto. Después de mucha consideración los he pintado así, porque creo que los Santos Pedro y Pablo deben estar tan colorados en el cielo como los veis aquí: se ruborizaron al ver su Iglesia gobernada por hombres como vosotros»³. No fue menos mordaz la manera con que «en medio de un grupo numeroso» el académico francés Roberto Le Lorrain (1666-1743) menospreció, supuestamente, a un sacerdote indiscreto: «Señor cura, sólo se precisa un pequeño cuello y el nepotismo de un momento para hacer un hombre como vos, pero se tarda más de treinta años en formar a un hombre como yo —y aún entonces no siempre se logra»⁴. Tales leyendas prueban que el público sabía, muy de cerca, la elevada opinión que los artistas tenían de su profesión y que se sublevaban si no se les concedía el reconocimiento que ellos creían que les era debido.

¹ Plinio, edición de Sellers (1896).

² Poliziano, edición de Wesselski (1929, 27).

³ Castiglione, 1960, 178 (libro II, lxxvi).

⁴ Gougenot, 1854, 217 y ss.

2. *Las pretensiones de Baccio Bandinelli*

Un buen número de artistas creían que el camino hacia el reconocimiento profesional y social era el del industrioso aprendiz de Hogarth: la juiciosa acumulación de bienes mediante un trabajo asiduo, y un código de conducta que cumplía las exigencias más rigurosas de una ideología burguesa. Lo que consiguió Miguel Ángel por la grandeza de su arte, otros lo intentaron lograr aspirando a acatar las normas de la sociedad en que vivían. Baccio Bandinelli (1488-1560), el desigual competidor de Miguel Ángel, gran escultor pero hombre vanidoso, ilustra esta mentalidad poco antes del auge de las academias. Inmensamente ambicioso y cordialmente odiado por la mayoría de sus colegas, se preciaba en sus memorias⁵ de haber ganado el anhelado respeto del público; más de un Papa, así como el duque Cosme de Médicis, le favorecieron en su amistad y el propio emperador Carlos V le tenía en mucha estima. Su rapacidad era proverbial, pero nunca malgastaba sus ganancias en la buena vida. Su único interés era «enriquecerse y comprar bienes»⁶ en provecho de sus descendientes y para la gloria de su casa. Se jactaba de ser un «noble florentino», habiéndose convencido mediante una prueba circunstancial, aunque dudosa, de que descendía de «la muy antigua y muy noble sangre de los Bandinelli de Siena» y que, por tanto, el papa Alejandro III figuraba entre sus antepasados⁷. Su pretensión fue reconocida públicamente cuando Carlos V le nombró Caballero de la Orden de Santiago⁸, un honor reservado a los de noble linaje. Naturalmente, casó con una mujer de buena familia «cuya virtud y amor eran indescriptibles»⁹.

En su autobiografía explicó a sus herederos que les dejaría cuatro casas y seis arrendamientos y, además, «una casa hermosa y cómoda en Prato, donde vive el administrador del patrimonio». Todas las escrituras, títulos, contratos y documentos estaban cuidadosamente archivados y entre sus bienes tenía

...ganado, préstamos y otras cosas, así como casas llenas de muebles, particularmente la de Florencia, que está tan bien aparejada que si se tienen en cuenta los cuadros y estatuas, la concha de oro y las piedras preciosas que me regaló Carlos V, así como las copas de ágata y amatista, los objetos de plata y demás accesorios, se verá que el valor total sumaría más de cinco mil ducados¹⁰.

El método mediante el cual acumuló estas riquezas se describe en una carta enviada por Baltasar Turini, encargado de la Cancillería papal, al cardenal Cibo el 11 de mayo de 1540, con respecto al trabajo de las tumbas papales de León X y Clemente VII en S. Maria Sopra Minerva de Roma:

El cavaliere Bandinelli ha logrado manipularlos tan bien a todos, señores, que se ha embolsado la casi totalidad del dinero que había para hacer los sepulcros. Es vergonzoso haberle prometido seiscientos escudos por una historia (relieve) que se podría haber mandado hacer más hermosamente que la suya por trescientos. También se le han prometido trescientos escudos por una pequeña historia que se podría haber obtenido por ciento cincuenta, y más hermosa que la suya; y la imá-

⁵ Colasanti, 1905.

⁶ Vasari, VI, 182.

⁷ Colasanti, 1905, 413 y ss., 423; también Vasari, VI, 195.

⁸ Colasanti, 423.

⁹ *Ibid.*, 438.

¹⁰ *Ibid.*

genes de San Pedro, San Pablo, San Juan Bautista y San Juan Evangelista, por cada una de las cuales cobra cuatrocientos escudos, podrían haberse conseguido más hermosas que las suyas por doscientas. En cuanto a los dos Papas, él quiere quinientos escudos por cada uno, aunque se podrían mandar hacer por trescientos y más hermosamente que lo que él vaya a ejecutar. Mi reverendo monseñor, si sólo pudiera haber visto y ver Vuestra Eminencia la avidez y el deseo que tiene de coger todo este dinero y la afectación con que suministra estas imágenes e historias, sean hermosas o feas, no lo podríais creer; y fue y será una gran ignominia si vosotros, reverendos señores, le permitís trataros de esta manera¹¹.

Bandinelli había empezado a dictar sus memorias en 1552; murió en 1560. Durante esos ocho últimos años el escultor envejecido sufrió muchas angustias. Su hijo preferido, Clemente, hijo de una «legítima intemperancia»¹², falleció en 1554. En ese mismo año, Vasari, su enemigo principal, logró expulsarle de las obras del Palazzo Vecchio. Bandinelli se sintió despreciado e incluso escarnecido por sus colegas. En defensa propia atribuyó sus reveses no sólo a las maquinaciones de sus enemigos y al exceso de trabajo, la enfermedad, las preocupaciones familiares, las distracciones que le ocasionaban los cargos públicos y los continuos viajes inevitables, sino principalmente a su pasión por leer y escribir, que le había quitado demasiado tiempo¹³. Se jactaba de su familiaridad con la literatura clásica, con Dante y Petrarca, y afirmaba haber compuesto nada menos que doscientos sonetos, dieciocho poemas líricos, seis *sestine* y dos *trionfi*, señalando que entre sus sonetos «algunos trataban temas sagrados, otros temas morales» puesto que no encontraba ningún deleite en «los amorosos»¹⁴. Es muy significativo el que añadiera: «Antes que manejar mi cincel hubiera sido mucho más de mi agrado inmortalizar mi nombre a través de mi pluma, por ser ésta una ocupación verdaderamente simpática y liberal»¹⁵.

Indudablemente, Bandinelli se merecía la reputación que tenía de ser un bravucón insufrible; pero la avaricia, sus pretensiones de nobleza, y el ostentoso orgullo de sus proezas literarias, todo se combina para dar una pauta clara; él construyó su mundo de dinero contante y sonante y de grandes aspiraciones como un baluarte frente a las ideás medievales que aún perduraban. Al contrario de Leonardo y otros campeones, que estaban convencidos de la igualdad e incluso de la superioridad de las artes visuales sobre la poesía, Bandinelli todavía adolecía de los prejuicios tradicionales y en el fondo creía que la escultura no alcanzaba la distinción de la literatura. Igual que su joven contemporáneo y compatriota, el pintor Francesco Salviati (1510-63), quien se complacía, según Vasari, «en congeniar con hombres de entendimiento y grandes personajes, y que siempre odió a los artesanos plebeyos»¹⁶, Bandinelli tuvo que demostrar tanto a sí mismo como a los demás que había roto con las tradicionales ataduras de su clase. Una noble cuna, un matrimonio noble, unos amigos nobles, una vida familiar irreprochable, una comodidad austera, respaldada por unos recursos considerables, y sus pretensiones intelectuales; éste era su modo de trazar la línea divisoria entre los artesanos plebeyos y los artistas socialmente aceptables.

Aún quedaba por dar otro paso importante: se podía abrazar la vida «académica». Eran todavía desconocidas las academias de arte, pero Bandinelli ideó una solución. Estableció una escuela en su taller, primeramente en Roma hacia 1530 y

¹¹ Gaye, II, 278 y ss.

¹² Colasanti, 1905, 439.

¹³ *Ibid.*, 434.

¹⁴ *Ibid.*, 428.

¹⁵ *Ibid.*, 430.

¹⁶ Vasari, VII, 42.

de nuevo en Florencia algunos años más tarde —y a estas empresas les puso la etiqueta intelectual de *accademia*¹⁷. El nombre tenía un aura de erudición, de libertad y amplitud de enseñanza, de conato filosófico y vocación caballerosa. Satisfacía la buena opinión que Bandinelli tenía de sí mismo, y a su profesión le dio el prestigio que él anhelaba. Aún podemos saborear algo del embeleso mágico que el nombre debía haber evocado en esa época, sobre todo al contemplar la publicidad que Bandinelli consideró oportuna. Los grabados que copian sus originales¹⁸ muestran la academia en funciones; los jóvenes elegantes que dibujan y copian, los mayores que meditan o debaten son dechados de dedicación, concentración y disciplina (fig. 70).

3. Las academias de arte de Florencia y Roma

No se puede negar que Bandinelli percibió acertadamente el espíritu de la época. El siglo XVI se ha llamado «el siglo de las academias», y había llegado la hora de hacer una Academia de arte formal. El movimiento académico comenzó en la segunda mitad del siglo XV con las reuniones informales de la Academia platónica de Ficino en la villa que los Médicis tenían en Careggi, cerca de Florencia¹⁹. Aquí las tertulias filosóficas englobaban una amplia temática, pero apenas se trataba el arte y la teoría del arte. Es bien sabido que esta primera academia moderna fue el modelo de la variedad infinitamente rica de las academias europeas. Ya durante la primera mitad del siglo XVI la primitiva universalidad empezó a desintegrarse²⁰ y a reemplazarse por instituciones formales para la prosecución de estudios específicos que a menudo se ciñeron a un programa estrechamente delimitado.

Encontramos una lógica histórica en el hecho de que la primera academia de arte digna de ese nombre se fundó en Florencia y que su propulsor y organizador no fue sino Vasari, aquel versátil hombre de mundo, para el cual la reputación profesional y el decoro académico siempre habían sido objetivos de primordial importancia. Vasari supo perfectamente cómo debía de tratar este asunto y darle el merecido prestigio; en 1563 lanzó la *Accademia del Disegno* bajo la protección conjunta del duque Cosme de Médicis y Miguel Ángel²¹.

En ciertos aspectos los antiguos gremios fueron similares a nuestros sindicatos. Como éstos, miraban por los intereses económicos de sus miembros y les protegían ante la competencia extranjera. La nueva fundación, por otra parte, acogía entre sus miembros a artistas «de cualquier nacionalidad», a condición de que «se distinguiesen por su genio y su discreción»²². La competencia artística y no la protección corporativa abrió las puertas a la Academia. Tiziano, Tintoretto, Palladio y otros maestros famosos solicitaron ser recibidos en ella. Como hemos mencionado en otra parte, un decreto del Gran Duque en 1571 eximía a todos los académicos florentinos de pertenecer a los gremios. Ésta fue la cuña introducida oficialmente entre el arte y la artesanía.

Pero ya porque Vasari estuviera desilusionado con la evolución de la Academia y

¹⁷ Pevsner, 1940, 39ss.

¹⁸ Un grabado obra de Agostino Veneziano lleva la fecha de 1531; el otro, sin fecha, es de Enea Vico. Bandinelli hacía referencia a *mia accademia* con orgullo (Colasanti, 1905, 42?) y también al primer grabado; el segundo probablemente apareció después de haber dictado sus memorias. Véase también Pevsner, *loc. cit.*

¹⁹ El mejor estudio se encuentra en Chastel (1954, 7ss.).

²⁰ Para el desarrollo de este proceso véase Yates (1947). Véase también Pevsner (1940, 8ss.).

²¹ Pevsner, 42 ss.

²² *Ibid.*, 298.

perdiera interés por ella, ya porque los académicos ergotizasen demasiado sobre puntos triviales, o porque Florencia cediera su primacía en cuanto a temas artísticos lenta e inexorablemente a la ciudad papal, fue en Roma donde se dio el siguiente paso importante con la fundación de la *Accademia di San Luca*.

No todas las aspiraciones de los fundadores romanos se cumplieron en su totalidad; al contrario, muy poco del programa original sobrevivió más de unos cuantos años. Pero del mismo modo que las academias italianas de literatura, música, ciencias, derecho, deporte, baile, etc., inspiraron a otros países a fundar instituciones semejantes, así la *Accademia di San Luca* de Roma se convirtió en el prototipo de todas las academias de arte europeas. Francia siguió en primer lugar con la *Académie Royale*, fundada en 1648; Alemania abrió cinco academias entre 1650 y 1750; pero la *Royal Academy* inglesa no se inauguró hasta 1768. En ninguna parte las academias suplantaron completamente el viejo sistema de formación de un taller, pero lo suplementaban en un grado cada vez mayor. En París, por ejemplo, no se permitían clases con modelos vivos fuera de la *Académie Royale*; por otro lado, en Alemania los gremios todavía pudieron prohibir, en 1756, el ejercicio de la pintura a Anton Graf porque no había cumplido el periodo prescrito de aprendizaje²³.

La academia romana debió su fundación, principalmente, a la ambición y el impulso de Federico Zuccaro (1542/3-1609), que fue elegido su primer presidente²⁴. Pintor y dibujante prolífico, versátil, muy viajado y un teórico elocuente aunque prolijo, Zuccaro inmediatamente marcó el paso de una cierta pomposidad que distinguía a muchos académicos posteriores tanto en su obra como en su modo de vivir. En su discurso de inauguración del 14 de noviembre de 1593, animó a los artistas a demostrar «bondad de corazón, a tener modales rectos y urbanos, y a ser, por encima de todas las cosas, prudentes en vuestros hechos y empresas, respetuosos y obedientes a vuestros superiores, afables y corteses con vuestros iguales, benévolos y amables con vuestros inferiores». Los estatutos propuestos por Zuccaro repetían *ad nauseam* que los académicos deberían portarse «apacible y sosegadamente». No se quejarán o refunfuñarán ni sembrarán discordia o darán lugar a disensiones».

La regulación de la conducta mediante estatutos nos puede parecer hipócrita. Y, en efecto ¡cuán diferente era la realidad en la Roma de esos años! Pero sigue siendo un hecho el que estas provisiones fueran el sello oficial para la búsqueda de la conformidad defendida en muchos círculos desde mediados del siglo XVI (véase el capítulo IV). Para Zuccaro la Academia era el cuerpo legítimo que atestiguaba la elevada misión del artista y de su profesión.

El propio Zuccaro estaba decidido a promover el prestigio de la profesión mediante una patriótica contribución personal. En sus viajes por Italia, Francia, Bélgica, Inglaterra y España había reunido una considerable fortuna, gran parte de la cual gastó en la compra de un extenso terreno en la Colina Pinciana. En 1590, durante una de sus esporádicas estancias en Roma, empezó a construir una casa que parece haber sido tema de conversación en boca de todos. El embajador de Urbino escribió a su señor, el duque Francesco Maria II:

Federico Zuccaro, como Vuestra Alteza tal vez sabe por otras personas, se ha embarcado en la realización de un capricho poético que bien podrá ser la ruina para sus hijos. Ha empezado a construir un pequeño palacio sin ton ni son en un solar muy singular, que pudiera haber sido una hermosa pintura pero que fácil-

²³ Drey, 1910, nota 51.

²⁴ Para lo que sigue, véase Missirini (1823, 23 y ss., 27 y ss., 36).

mente absorberá todo el capital que haya acumulado hasta ahora, además de distraerle casi por completo de su profesión, puesto que no trabaja nada ahora, exceptuando unas cositas en casa con el fin de ganar algún dinero²⁵.

El embajador tuvo razón: la empresa excedía en mucho los recursos del pintor. No vio acabados ni las plantas superiores ni los tejados, aunque se mudó con su familia a la partes habitables de la vivienda, y en el estudio o *casa grande* agasajó a los miembros de la nueva academia bajo techos con pinturas al fresco que ilustraban el credo del artista (fig. 71). Había pensado convertir la planta baja, elegantemente decorada, en una casa para artistas pobres y nombrar a la Academia heredera de todo su patrimonio. Empero, sus hijos no heredaron más que deudas y tuvieron que arrendar primero y vender después la propiedad²⁶.

4. *La academia de Salvator Rosa*

En el siglo XVII, las academias públicas y privadas penetraron en grado todavía mayor en la vida de los artistas y, naturalmente, ejercieron una creciente influencia en su arte, su modo de pensar y su conducta. Ni siquiera un señalado individualista como Salvator Rosa (1615-73) huyó del prestigio que daban las academias, pero su vida prueba que éstas dejaban poco lugar a la afirmación de las idiosincrasias personales.

Nacido en el seno de una familia napolitana pobre, Rosa, un joven sin dinero que vestía el curioso traje español con la inevitable espada a su lado, marchó a Roma a los veinte años. Su buen ojo y agudo ingenio habían empezado a atraer una cierta atención cuando una enfermedad le obligó a regresar a Nápoles. En 1639 estaba de nuevo en Roma, esta vez resuelto a «satisfacer un deseo que siempre había acariciado: tener su nombre en boca de todos. Encontró un modo de cumplir este anhelo que iba mucho más allá de sus esperanzas, a la vez que estaba más ocupado en su arte que nunca»²⁷. Rosa había formado una compañía teatral de aficionados y sus populares improvisaciones burlescas tuvieron un éxito enorme. Pero sus pasquines en contra del poderoso Bernini le obligaron a salir presurosamente de Roma y aceptar una invitación para ir a Florencia donde pasó nueve años, tal vez los más felices de su vida. Allí fundó la *Accademia dei Percozzì*, un lugar de reunión para *literati*, artistas y *virtuosi*, donde aquellas

...magníficas cenas, a las que asistían los académicos y la crema de la nobleza, se daban a expensas de los académicos ayudados por grandes contribuciones del mismo Salvator. Y digo a guisa de conocedor que los efectos eran obvios; pues lo sabemos por una relación que hizo en esa época y por lo que él mismo confesaba..., que durante los nueve años que pasó en Florencia ganó con su pincel hasta la cantidad de nueve mil escudos, sin contar los ingresos de palacio. Cuando marchó de Florencia, sólo llevó trescientos a Roma. El remanente, aparte de lo poco que precisaba para sus gastos personales, se había gastado enteramente en beneficio de la Academia, en aquellas reuniones tan alegres y animadas... y también en complacer y agasajar a sus amigos a quienes, en todo tiempo y en todo lugar, tenía en tal estima y quería tan bien, que parecía incapaz de separarse de ellos, aunque fuera por muy poco tiempo²⁸.

²⁵ Carta del 21 de julio de 1593; Gronau, 1935, 226.

²⁶ Missirini, 1823, 65; Körte, 1935, 9, y *passim*; Heikamp, 1959, 176.

²⁷ Baldinucci, V, 439.

²⁸ *Ibid.*, V, 454.

En las reuniones de su Academia, Rosa y otros leían sus poesías y deleitaban a un público selecto con la vivaz representación de comedias²⁹.

5. *Títulos y honores*

Los títulos y honores siempre han sido símbolos de la condición social. No fueron fácilmente accesibles a los artistas mientras éstos pertenecieron a la clase artesana. Cuando llegaron a ser posibles candidatos para los premios públicos, se reconoció de un modo implícito su promoción desde su antigua condición. En el Quattrocento, tales distinciones aún eran infrecuentes, pero en los siglos XVI y XVII los artistas esperaban estas señales de reconocimiento: eran el medio de satisfacer sus aspiraciones sociales. Inútil es decir que el anhelo de añadir su título a su nombre tuvo un efecto adverso en muchas personas. Sobrevinieron interminables enemistades y la siguiente historia demostrará que no había límite alguno en la lucha por el ascenso.

Los protagonistas eran dos amigos: Orazio Borgianni (h. 1578-1616) y Gaspar Celio (1571-1640), contemporáneos menos conocidos, pero no carentes de importancia, de los muchos pintores famosos activos en Roma a comienzos del siglo XVII. Borgianni era un hombre terco y agresivo. Formado en Sicilia, marchó a Roma hacia 1604. Allí conoció al Procurador de los Frailes españoles; nació una amistad entre ellos y el Padre encargó unos cuadros del artista. Éstos le gustaron tanto que se ofreció para abordar al embajador español de Roma con el fin de conseguir el título de *Cavaliere di Cristo di Portogallo* para su amigo. Con lo cual el agradecido Borgianni envió otros a su benefactor como regalo. «Esto llegó a oídos de Gaspar Celio, su compañero, que no quería que consiguiera este ascenso; empezó a desacreditar a Borgianni ante el Padre Procurador dando a entender que esos cuadros no eran originales y ni siquiera buenas copias y que, por tanto, había sido engañado por Orazio.» El Padre se dejó convencer por Celio que ahora, a su vez, le presentó algunos cuadros. «En el ínterin llegó la orden de investir a Borgianni con las insignias de su título como había solicitado el Padre. Pero éste, habiendo cambiado de parecer igual que había cambiado de afecto, dio el título a Celio en lugar de a Borgianni». Baglione refiere que cuando Borgianni lo supo, su pesar fue tal que su salud se vio gravemente debilitada³⁰.

Es obvio que un título podía elevar el renombre de un artista a un grado no siempre conforme a sus logros. Las ventajas de ser caballero son descritas por Houbraken en su *Vida* de Sir Peter Lely (1618-80), alemán de nacimiento y sucesor de Sir Anthony van Dyck en la Corte inglesa.

Varias personas (escribe Houbraken) que habían visitado a Lely en Inglaterra me contaron cuán noblemente vivía: que se levantaba tarde por la mañana y no empezaba a trabajar antes de la nueve, que tenía varios criados y lacayos, uno de los cuales anotaba a quién tocaba posar, de modo que si una dama o quien fuera no aparecía a la hora señalada, esta persona tenía que esperar hasta que se hubiera llegado al final de la lista, antes de que le volviera a tocar. Pintaba desde las nueve de la mañana hasta las cuatro de la tarde, hora a la que comía, normalmente con invitados. Siempre mandaba poner la mesa para doce, e invitaba a comer a sus amigos así como a los extranjeros que tenían algún negocio con él. Mientras, había música y canto en otra habitación³¹.

²⁹ Ozzola, 1908, 57 y ss.

³⁰ Baglione, 134.

³¹ Houbraken, 1880, 182.

El título daba la pauta no sólo para un modo de vida caballeroso sino también para una conducta señorial que «la gente de calidad» solía tolerar únicamente en un hombre de su mismo rango.

Pero los nombramientos para un puesto cortesano, acompañados de los honores apropiados, eran extensibles a relativamente pocos artistas. La elección como miembro de una academia, por el contrario, era una posibilidad abierta a muchos. Después de la fundación de la *Royal Academy* de Londres los artistas consideraron el rango de *R. A.* —en palabras de Northcote, el discípulo de Reynolds— «comparable a un título de nobleza». Las academias también ostentaban toda una jerarquía de cargos que impresionaban al oído. El sagaz Hogarth desconfiaba de presidentes, directores, profesores, etc., y previno contra la «ridícula imitación» en Inglaterra del «disparatado desfile de la Academia francesa»³².

De hecho, en la batalla de la agudeza, la resistencia y la astucia no siempre fueron los artistas más dignos los que llegaron a la cúspide. Mientras su odiado rival Lebrun dirigía la *Académie Royale* de París, Pierre Mignard (1612-95), un próspero pintor de retratos de la alta sociedad, se mantuvo apartado de la Academia y afirmaba que iba en contra de sus principios. Esto, sin embargo, no le impidió pintar con un estilo totalmente académico ni convertirse en director de la *Accademia di San Luca* de Roma en 1664. Además, cuando Colbert murió en 1683, su sucesor Louvois «apoyó firmemente los designios de Mignard» en contra de Lebrun, favorito de su antecesor. «Al final las intrigas de Mignard y sus partidarios ocasionaron la muerte de Lebrun por los disgustos que le dieron» y quedó abierto el camino para que Mignard se apoderara de todos los cargos y rentas de su difunto antagonista³³. Un posterior simpatizante de Lebrun nos informa que Mignard «fue devorado por su insaciable deseo de riqueza». Le gustaba su arte únicamente porque «esperaba alcanzar mediante él los más altos grados y conseguir los favores de la Fortuna»³⁴. Como Director todopoderoso de la Academia había llegado al colmo de su ambición.

Mientras los artistas británicos no tenían una academia propia se aprovecharon gustosamente de la liberalidad de los italianos y buscaron ser admitidos en sus famosas instituciones. Cuando el joven arquitecto escocés Robert Adam (1728-92) fue a Italia en 1754 estaba empeñado en conocer a «las personas claves» y en «acumular un buen número de conocidos que me pudieran ser útiles en el futuro»³⁵. A este fin se equipó en París. Compró «un traje completo de terciopelo labrado de dos tonos», medias de seda, zapatos rojos de tacón, encajes y hebillas de piedras, una espada con puño dorado, cintas, una gorra blanca de castor «con encaje de hilo de oro en el borde y un botón dorado encima». Así, a guisa de caballero de recursos y hombre desocupado, prosiguió su viaje hacia el Sur en dilatadas etapas. En Génova compró unos trajes de terciopelo para ocasiones informales, «completamente lisos» pero «muy elegantes». Habiendo pasado en Florencia la época de Carnestolendas, llegó finalmente a Roma, donde alquiló «la mejor vivienda» y mantuvo un coche, varios criados y un cocinero. Después de una serie de visitas artísticas y veladas sociales, se puso a trabajar en serio. Antes de abandonar Roma, en la primavera de 1757, decidió hacer todo lo posible para

... ser nombrado profesor de Arquitectura, Pintura y Escultura en la Academia de San Lucas de Roma, cuya ceremonia y diploma me costarán al menos veinticinco

³² Hogarth, 1833, 25.

³³ Dézallier d'Argenville, 1762, IV, 81.

³⁴ Lépicié, 1752, I, 113.

³⁵ Para lo que sigue, véase Fleming (1955, 118 y ss.).

guineas. Pero es sumamente honroso y vistoso en todos los libros y cosas que se quieran publicar. Lo conseguiré fácil y grandiosamente, puesto que solicitaré a mi buen amigo el cardenal Albani que lo pida personalmente.

Por si acaso, camino del Norte, se hizo elegir miembro también de la Academia florentina.

6. *Vestidos a la moda y modales correctos*

La estudiada actitud de Robert Adam como hombre de mundo, su distinguido modo de vestir, su grandioso estilo de vida, sus contactos sociales, su pose de ocio ilimitado —todas éstas son señales características de un tipo de artista especial que podemos clasificar como el *artifex academicus*. Un modo de vivir acorde con la esfera superior de la sociedad era la estrella polar de la vida de estos artistas. Las fuentes de los siglos XVII y XVIII abundan en descripciones de los trajes a la moda y de la afabilidad de los artistas, y siquiera una lista breve sería fastidiosamente aburrida. Daremos sólo unos pocos ejemplos.

Al Cavaliere d'Arpino (1568-1640), miembro fundador de la *Accademia di S. Luca* que «gustaba de parecer extraño», se le vio hasta el día antes de su última enfermedad montando a caballo, siempre llevando espada³⁶. El poseer un buen caballo y llevar espada eran, en esa época, pertenencias importantes para un caballero. Un bribón como Agostino Tassi acostumbraba a ir siempre montando espléndidamente ataviado con su espada al lado y una cadena de oro al cuello³⁷. Guido Reni vestía en toda ocasión como un caballero³⁸. El escultor ciego Giovanni Gonnelli (1603-64) «era de aspecto elegante y jovial, sus modales eran encantadores y su conversación tan divertida como agradable. Vestía muy noblemente, y cuando andaba por la ciudad, siempre se apoyaba en el brazo de un criado muy fino»³⁹. Al contrario de su yerno Filip Roos, el pintor romano Giacinto Brandi (1623-91) vivía «con decoro e incluso con esplendor, con criados y un coche, disfrutando siempre con toda su familia la vida de un gran señor». Estaba poseído de un «deseo de dinero... no por el gusto de tenerlo cerrado en arcas bajo llave, sino para gastarlo generosamente, ocupando un puesto en la sociedad tal vez más alto de lo que corresponde a un pintor»⁴⁰.

Dondequiera que miremos nos encontramos una y otra vez con el tipo, con ligeras variantes tan sólo. Las cartas describen a Iñigo Jones como un cortesano vivaracho, vanidoso y engreído, desempeñando ante el Rey el papel del virtuoso cumplido con una gran seguridad⁴¹. Un maestro menor como John Riley (1646-91) tenía la reputación de ser un perfecto caballero, «extremadamente cortés en su conducta, de conversación agradable, y prudente en todas sus acciones. Era hijo sumiso, hermano cariñoso, maestro benévolo y amigo fiel»⁴².

Todos estos rasgos los encontramos compendiados en los más grandes maestros de este periodo, y algunos retratos literarios en el capítulo siguiente, redondearán la imagen del cumplido artista caballero, el ideal al cual aspiraban estos artistas y al cual gran parte del público y todos los biógrafos respondían de todo corazón.

³⁶ Baglione, 255.

³⁷ Passeri-Hess, 122.

³⁸ Malvasia, 1678, II, 59.

³⁹ Baldinucci, IV, 620 y ss.

⁴⁰ Pascoli, I, 131 y ss.

⁴¹ Wittkower, 1948, 50 y ss.

⁴² Dufresnoy, 1695, 348.

También hemos visto (en el capítulo IX) que los biógrafos consideraban los gastos extravagantes y el gran tren de vida como señales de éxito social. Pero cuando los artistas sobrepasaban los límites razonables, se les trataba duramente. Roger de Piles nos dice de Francis Mieris que «vivía sin ningún cuidado, sin principios y sin prevención. Su mala conducta le condujo a prisión, siendo encarcelado varias veces por deudas... Esta vida desordenada ocasionó su muerte en la flor de la edad, en 1683»⁴³.

7. *El reverso de la medalla*

Visto sumariamente el esfuerzo de los artistas por ganar el reconocimiento social —una continua lucha cuesta arriba desde los tiempos de Alberti—, parece haber sido coronado por el éxito. Las academias proporcionaban una organización social y profesional igual que otras instituciones eruditas y el *artifex academicus* había recorrido una larga distancia en el camino hacia la igualdad social. Pero no todo estaba bien aún, a pesar de los esfuerzos frenéticos de los artistas para equipararse a la alta esfera social. De hecho, los mismos artistas nunca dejaron de percibir una resistencia que no podían romper. Las amonestaciones casi históricas de Federico Zuccaro no sólo eran expresión de sus dudas acerca de la fiabilidad de sus colegas, sino que también eran sintomáticas de una inseguridad profundamente arraigada. Algunos artistas hacían frente a la situación sin sentimentalismo. Cuando Fernando I, Gran Duque de Toscana, preguntó al pintor florentino Bernardino Poccetti (1548-1642) por qué pasaba tanto tiempo con compañeros desacreditados en lugar de llevar una vida de acuerdo con sus circunstancias y méritos, Poccetti contestó:

Serenísimo, la razón es que al frecuentar esta clase de gente soy yo el señor; pero si me relacionase con algunos nobles, me pregunto si toda esta *virtù* que Vuestra Alteza me concede tan benévolamente sería suficiente para que me considerasen como algo más que un criado, porque no todos los nobles valoran tanto la *virtù* como la nobleza⁴⁴.

Tuviera lugar o no esta conversación según la refiere Baldinucci, verdaderamente refleja una actitud de la cual tomó nota hasta un hombre como Rubens, aunque en su caso pudo tratarse de un exceso de sensibilidad (capítulo IV, página 98). Muchos miembros de la nobleza estaban obviamente dispuestos a aceptar a artistas concretos en igualdad de condiciones, aun cuando vacilaban en extender este privilegio a la profesión en general.

En cuestiones de etiqueta las mujetes siempre han sido inveteradas rigoristas para las convenciones sociales, y sabían desdeñar cruelmente a las mujeres de los artistas. La esposa del pintor boloñés Alejandro Tiarini (1577-1688), miembro y profesor de la famosa *Accademia Clementina*, «una buena ciudadana rica», creía tener el derecho de ser considerada como una «señora»: «por esa razón, igual que otras damas de esa época, siempre quería llevar capa, para disgusto de aquéllas que llevaban a mal que la mujer de un pintor fuera tan atrevida»⁴⁵. Unos cien años más tarde el arquitecto Robert Adam escribió de la esposa de Allan Ramsay, que entonces vivía en Roma con su famoso y próspero marido: «a pesar de pertenecer a

⁴³ Roger de Piles, 1699, 441.

⁴⁴ Baldinucci, III, 149.

⁴⁵ Malvasia, II, 188.

tan buena familia, el ser esposa de un artista la impide ser admitida en la sociedad»⁴⁶.

El estigma asignado a los artistas de la Antigüedad nunca desapareció por completo; ni la alta sociedad, ni las clases medias (capítulo I, págs. 21 y ss.) podían perdonar al artista por trabajar con las manos.

El autorretrato de Carlo Dolci (fig. 72) es un revelador documento pictórico de la dicotomía de la vida de un artista caballero. La figura de tres cuartos está envuelta en los amplios pliegues de un vestido ceremonial. Un elegante cuello blanco pone de relieve el noble rostro que mira al espectador, ligeramente inclinado como si estuviera sobrecargado por una profunda meditación. La fina estructura de los huesos de la cabeza está enmarcada por una guedeja cuidadosamente despeinada. Un bigote digno de un pisaverde adorna el labio superior. La boca con su sonrisa pensativa, los grandes ojos tristes y las profundas arrugas se combinan para evocar el semblante de un hombre que ha experimentado todos los infortunios de la vida, pero cuya educación le ha enseñado a llevar su peso con el desprendimiento apropiado. Esta imagen del elegante *melancholicus* lleva en la mano derecha otra versión de su persona: la del artista afanado en su trabajo. Unos quevedos embarazosos descansan sobre la punta de una nariz nada aristocrática, tan sólo larga. La boca ahora es estrecha, entreabierta y débil. El ojo, pequeño y penetrante, mira fijamente el trabajo que tiene entre manos. El flaco artista, filósofo, bien vestido, también se ve como un pequeño artesano parduscamente vestido, sin afeitar y anémico.

8. Los celos en los círculos académicos

Sin excepción, la historia de las academias proporciona una lectura peregrina. Presenta invariablemente lo que el historiador de la *Royal Academy* de Londres llama «un testimonio doloroso de porfía y discordia»⁴⁷. Sería vano intentar examinar el alcance de las desavenencias motivadas por celos que agitaron a los académicos en todas partes. Sólo podemos bosquejar brevemente unos cuantos lances típicos.

Hemos dicho que la *Accademia del Disegno* florentina se fundó en 1563 bajo la dirección de Vasari. Miguel Ángel murió en Roma en 1564, pero los florentinos no podían soportar que su mejor artista fuese enterrado en otra parte. Dispusieron el traslado de su cadáver a Florencia y decidieron sepultarlo con la mayor solemnidad. Los miembros de la Academia pidieron permiso al duque Cosme de Médicis para organizar las ceremonias fúnebres y ejecutar las decoraciones apropiadas en la iglesia de S. Lorenzo. Su petición fue atendida y se prometió apoyo económico. Se nombró una comisión de cuatro personas, bajo la presidencia de don Vincenzo Borghini, para llevar a cabo el programa: Bronzino y Vasari presentaron a los pintores, Ammanati y Cellini a los escultores. En la primera sesión ya estallaron disputas violentas. La autoridad del grupo, usurpada por Vasari, fue acremente contestada por Cellini. Esto despertó la cólera de Borghini que, además, guardaba rencor a casi todos los miembros de más edad de la Academia porque le hacían ver que le consideraban incompetente en asuntos artísticos. Por tanto, sugirió a Vasari que empleara sólo a artistas jóvenes en la ejecución del elaborado catafalco planeado para las exequias y que se deshiciera del odiado Cellini, al cual llamaba un incurable lunático. Logró expulsar a Cellini de la Comisión, pero en favor de Vasari hay que decir que se opuso al deseo de Borghini de excluir

⁴⁶ Fleming, 1955, 118 y ss.

⁴⁷ Sandby, 1862, 42.

a Cellini de la segunda edición de las *Vidas*. El ofendido Cellini no asistió a la ceremonia de S. Lorenzo. Vasari, diplomáticamente, explicó la ausencia del escultor como debida a «una ligera indisposición»⁴⁸.

El pintor y escritor Giovanni Baglione (1571-1644) también tomó parte en muchas disputas surgidas entre los artistas romanos de su tiempo y podemos estar seguros de que se le escaparon pocas de las intrigas del momento. Su información de primera mano acerca de un escándalo que hizo temblar los cimientos de la *Accademia di San Luca*, muestra cuán poca atención prestaron los académicos a los consejos de Federico Zuccaro. Nuestro caso concreto derivó de la enemistad entre Tommaso Salini (h. 1575-1625), pintor sobre todo de flores y fruta conocido por su «lengua muy libre y a menudo mordaz», y Antiveduto Gramatica (1571-1626), el entonces Presidente de la Academia.

Sucedió (informa Baglione), que Antiveduto Gramatica y el Cavaliere Guidotti habían sido elegidos para resolver varias controversias entre los académicos. Antiveduto, que no quería a Salini, consiguió abolir los estatutos de la Academia y estableció una comisión de sólo veinticinco miembros, los más distinguidos de esta ilustre corporación, que fueron elegidos por sorteo, y lo manipuló de modo que Salini quedase fuera de ese número. Esto ofendió tan gravemente a este último que empezó a intrigar incansablemente contra Antiveduto. Habiendo descubierto, con la ayuda del Cavaliere Padovano (el retratista Ottavio Leoni), que Antiveduto quería dar el cuadro de San Lucas, obra de Rafael, a un gran noble y dejar en su lugar en la iglesia de la Academia una copia pintada por él mismo, recurrió a los superiores y consiguió que Antiveduto fuera despojado de la presidencia y que Simón Vouet, un francés, fuera elegido presidente en su lugar. El asunto molestó y excitó a todos; se celebraron muchas sesiones y con la ayuda del cardenal Francesco Maria del Monte la comisión fue disuelta, la Academia volvió a su antiguo estado y, sobre todo, se obtuvo de Su Santidad, el papa Urbano VIII, un breve confirmatorio. Todo esto desconcertó sobremanera a Antiveduto y, en parte, ocasionó su muerte, porque tras estos acontecimientos nunca volvió a estar bien⁴⁹.

El incidente aconteció en 1624. Salini sobrevivió un año a su acto de venganza; Gramatica murió en 1626. Vouet regresó a Francia en 1627, para convertirse en el maestro de toda una generación de pintores afortunados. Pero en su propio país nunca fue honrado con un puesto oficial como en Italia. Cuando se fundó la Academia francesa en 1648, Lebrun, el discípulo más destacado de Vouet, tuvo mucho cuidado de mantener alejado a su maestro —y también a cualquier otro posible rival.

Los comienzos de la Academia francesa no fueron propicios; durante años luchó duramente por sobrevivir. Únicamente después de la enérgica intervención de Colbert en 1661 y de una reorganización total en 1663 se estableció firmemente.

En este ambiente entró Bernini al principio del verano de 1665. Su viaje triunfal a Francia será descrito en el capítulo siguiente. Aquí tenemos que comentar los acontecimientos menos afortunados de su visita. El gran anciano, cuya palabra era ley en su patria, apenas pudo disimular su desdén por las cosas que le desagradaban en el extranjero —y eran muchas. Sus anécdotas y agudezas, que deleitaban a la Corte papal, fracasaron en el ambiente pomposo de la Corte francesa. Hablaba únicamente italiano y la nobleza francesa se aburría de sus historias interminables, se escandalizó de su falta de formalidad y sus ocasionales explosiones de mal genio, y se ofendió por su antipatía mal disimulada hacia su herencia nacional. Los artis-

⁴⁸ Frey, 1930, II, 31-48. Para la documentación de estos acontecimientos, véase también A. del Vita (1958, 15 y ss.).

⁴⁹ Baglione, 183, 177.

tas franceses, tan divididos entre sí, se unieron inmediatamente por causa de los celos del extranjero que les consumían e iniciaron una afortunada campaña de rumores contra el poderoso rival.

Bernini, que era tan generoso con los elogios como franco en sus censuras, no podía soportar las mezquinas indirectas que lanzaban aquéllos que él consideraba sus inferiores como artistas. Los constantes ataques disimulados y las murmuraciones maliciosas contra sus proyectos para el Louvre y su busto de Luis XIV le irritaban indeciblemente. Chantelou describe una escena típica durante una reunión con Perrault, el arquitecto preferido de Colbert. Un día, hacia el final de la estancia de Bernini, apareció Perrault en el estudio del Cavaliere con un cuaderno en donde había apuntado «todas las objeciones que quería exponer». Afirmó que no sólo hablaba en nombre propio y de Colbert «sino por una docena de personas», y procedió a criticar el proyecto de Bernini para el Louvre. Entonces, con el lápiz en la mano y sus dibujos sobre la mesa que tenía delante, Bernini explotó. Gritó

...que no le tocaba a él —a Perrault— poner pegajoso; estaba dispuesto a escuchar las críticas en lo referente a cuestiones de conveniencia, pero sólo a un persona más hábil que él se le podía permitir criticar el proyecto; a este respecto Perrault no era digno de limpiar sus zapatos..., sus dibujos habían sido aprobados por el Rey; se quejaría al propio Rey, y en ese momento iría a ver a M. Colbert a decirle lo agravado que estaba. M. Perrault, viendo el efecto que habían surtido sus palabras, estaba muy alarmado.

Chantelou, Paolo, el hijo de Bernini y su ayudante

...intentaron calmarle (a Bernini), pero sin éxito. Entró en la habitación contigua, diciendo unas veces que iba a ir a M. Colbert, y otras que iba al Nuncio. «Para un hombre como yo», decía el Cavaliere, «a quien el Papa mira con respeto y hasta con deferencia, tal trato es un gran insulto, y me quejaré de ello ante el Rey. Aunque me cueste la vida, pienso marcharme mañana»⁵⁰.

Pero Bernini era ante todo magnánimo. Al día siguiente aceptó las disculpas de Perrault y «acordó que todo había sido un malentendido, y que no se volvería a mentar, y que deseaba olvidarse de ello por completo». Con toda probabilidad estaba dispuesto a olvidar y perdonar, pero no contaba con la implacable resistencia de los artistas franceses ante sus diseños.

Bernini regresó a Roma en el otoño de 1665. Dos años más tarde, sus dibujos para el Louvre fueron desechados en favor de un proyecto francés que sus astutos enemigos habían manipulado con éxito a través de interminables crisis.

9. *Los maestros suspicaces*

El 30 de septiembre de 1664, antes de que Bernini emprendiera su viaje a París, el Abate Benedetti, representante de la Corte francesa para asuntos artísticos en Roma, escribió a Colbert en París:

Vuestra Excelencia habrá visto ya el proyecto (para el Louvre) del Signor Pietro da Cortona, que lo envió vía Florencia por miedo de que se lo enseñara yo al Cavaliere Bernini. Tengo entendido que ha variado mucho su idea original. Estos artistas (*questi virtuosi*) tienen celos los unos de los otros y son excéntricos, y no se puede hacer nada sin soportar sus defectos⁵¹.

⁵⁰ Chantelou, 1885. Los sucesos tuvieron lugar el 6 de octubre de 1665.

⁵¹ Depping, 1855, IV, 538.

Por la expresión de la última frase no queda claro si *questi virtuosi* se refiere sólo a Cortona y Bernini o a los artistas en conjunto, pero creemos que pocos observadores hubiesen dudado en hacer extensible a la profesión, en general, el veredicto de Benedetti. Los celos individuales, regionales o nacionales fueron descritos por los biógrafos mucho antes de que las academias proporcionasen una nueva esfera de acción para los sentimientos de envidia. Algunas antiguas rivalidades no se han olvidado nunca. Hasta los poco iniciados en la historia de los artistas saben que Torrigiano rompió la nariz a Miguel Ángel en un acceso de ira causada por los celos. Todavía, después de cuatrocientos años, se recuerda la sospecha airada de Miguel Ángel de que la envidia de Rafael y Bramante fuera lo que causó «todas las disensiones» entre él y el papa Julio II, y aún se discute si el antagonismo envidioso de Miguel Ángel hacia Leonardo es un hecho o una ficción. Apenas existe un solo artista del cual no se diga o que era víctima de los celos de los demás o que él mismo era un hombre celoso. Incluso Rubens, que era de hecho uno de los defensores más generosos de los artistas jóvenes, fue, a los ojos de Bellori, sospechoso de realizar sutiles intrigas para alejar a su discípulo van Dyck de su propio campo:

Como era muy sagaz, cuando Antonio pintó varios retratos, aprovechó la oportunidad para hacerle las mayores alabanzas y proponerle en su lugar a quienquiera que viniera a retratarse para alejarle de pintar figuras. Por las mismas razones, pero más bruscamente, Tiziano se libró de Tintoretto⁵².

Difamaciones semejantes fueron lanzadas al muy admirado Carlo Maratti en una carta escrita por Tommaso Redi (1665-1726), un pintor sienés que estudiaba en Roma. «Maratti», informó a su colega florentino Anton Domenico Gabbiani (1652-1726),

me llevó a su casa y me enseñó cosas hermosas. Tiene una casa digna de recibir a cualquier príncipe. Después me llevó de paseo a San Pedro y me habló de temas preciosos. Pero hay que tener cuidado de lo que él dice, pues hace insinuaciones sutiles y se burla a escondidas de los pintores modernos, en particular de (Luca) Giordano⁵³.

Incluso Reynolds, que había conseguido mayor fama y más favores que cualquier otro pintor inglés anterior a él o de su época, estaba supuestamente poseso de

...miedo y celos que, indudablemente, tenía de todos aquellos cuyos méritos creía ponían en peligro su propia superioridad. Este miedo lo procuraba ocultar ingeniosamente otorgando pródigamente amparo y apoyo a aquéllos que sabía con certeza jamás le pondrían obstáculos, para de este modo aparecer a ojos del mundo como un mecenas de las artes sin el riesgo de perjudicarse a sí mismo⁵⁴.

10. Las guerras internas de las escuelas locales

Bolonia

El ejemplo de Bolonia es tan bueno como cualquier otro para ilustrar las guerras sin cuartel que prevalecían incontrolablemente entre los grupos locales. En cuanto

⁵² Bellori, I, 258.

⁵³ Carta del 10 de junio de 1690. Bottari, II, 85.

⁵⁴ Northcote, 1898, 223.

la escuela boloñesa salió de la relativa oscuridad provinciana a la eminencia europea, las mutuas antipatías celosas de sus miembros se convirtieron en fuente de gran fascinación para los partidarios de las diferentes facciones locales. Se mantenían bien informados de los chismes más recientes, y por una vez la posteridad tiene poca necesidad de hacer conjeturas. Cuando el flamenco Denys Calvaert se estableció en Bolonia y abrió su taller, Albani y Reni figuraban entre sus primeros discípulos, seguidos al poco tiempo por el ligeramente más joven Domenichino. El éxito de Calvaert como maestro inspiró a los Carracci a abrir un estudio rival, y el flamenco tuvo que sufrir la humillación de ver cómo sus mejores discípulos le abandonaban. Después que Albani y Reni se pasaron al otro bando, Domenichino decidió

...imitarlos en esta resolución. A través de estos amigos consiguió un dibujo, no sé si de Ludovico o Agustín (Carracci), encontrándolo muy de su gusto, empezó a copiarlo, pero en gran secreto, para que no lo descubriera el maestro. Calvaert se había sentido dolido cuando los otros dos le abandonaron, temiendo que sufriera su reputación. Cuando, por tanto, descubrió lo que dibujaba Domenichino, se abalanzó sobre él, con tal furor, que le hirió en la cabeza de una aciaga bofetada⁵⁵.

Entonces, el padre de Domenichino se encargó del asunto y a «petición (de su hijo) le presentó a Agustín Carracci... que le recibió con toda cortesía».

Pero el ambiente de la escuela de los Carracci distaba de ser armonioso. La famosa colaboración entre los dos hermanos a veces sufría no sólo por su incompatibilidad de carácter sino también por los celos profesionales. En una carta a su primo Ludovico, escrita desde Roma, Anibal se quejó de la

insuportable pedertería de Agustín que, jamás satisfecho de lo que hacía yo y siempre buscando algo que criticar, estropeaba y destruía todo lo que yo había hecho, y él que continuamente subía a poetas, escritores y cortesanos al andamio me estorbaba y me distraía, y era la razón por la cual ni él ni nadie hacía nunca nada⁵⁶.

Los discípulos de los Carracci, sobre todo en su madurez, reñían constantemente. Cuando Guido Reni y Francesco Albani siguieron a su maestro a Roma poco después de 1600, emprendieron el viaje «como buenos amigos». Domenichino se unió a ellos algo más tarde. Al principio, los tres compartían, bastante amigablemente, una habitación en el convento de S. Prassede. Pero aunque Albani y Reni

...miraban por todas las necesidades de Domenichino, apenas quería saber nada de ellos, marchándose a solas para dibujar y satisfacer su ingenio con los estudios que él consideraba más necesarios. Volvía al atardecer a S. Prassede, y después de cenar con sus compañeros de cuarto, se acostaba para levantarse pronto por la mañana mientras que Albani y Guido trasnochaban para jugar juntos a la baraja, lo que hacían a menudo toda la noche. Y Domenichino me dijo que no le dejaban dormir mucho, porque frecuentemente les oía gritar: «Paso, paso.» «Me contó una vez que la norma rigurosa que siempre cumplía de no dejarse ver cuando trabajaba se la habían enseñado sus amigos más íntimos, a los cuales permitió verle una vez mientras pintaba. Nada más abandonar su habitación declararon que era un pintor tan afanoso y que trabajaba con tales dificultades, que era un aburrimiento verle. Después de esto juró no volver a admitir jamás a nadie»⁵⁷.

La estrecha amistad entre Reni y Albani tampoco duró mucho tiempo.

⁵⁵ Passeri-Hess, 22.

⁵⁶ Malvasia, I, 295.

⁵⁷ *Ibid.*, 23, 68.

Puesto que Guido, por ser el mayor de los dos, había ganado ya mayor renombre con su obra, y se le trataba con más respeto, deferencia y cortesía que a Albani, éste se sintió algo celoso, tanto más porque el propio Reni sabía que había llegado a ser importante y le trataba, o así le parecía a Albani, con cierta arrogancia y desdén. Se volvió mucho más amargado cuando vio que en ocasiones tenía que subordinarse a Reni y trabajar necesariamente bajo su dirección en aquellas pinturas para las cuales Guido recibía más encargos que él. Las pretensiones (de concordancia) desembocaron por fin en desavenencias patentes, difamaciones e insultos mutuos. Y de hecho, los dos se separaron para no volver a tratarse⁵⁸.

Los celos de Reni se convirtieron en una obsesión para Albani, que era conocido y temido por su «lengua satírica y afilada». Malvasia nos cuenta que

...no había pintor vivo que se librara de ser blanco de las metáforas de doble filo y los apodos que (Albani) estaba presto a poner a todos. A Guido Reni siempre le llamó el *smorza zolfanello**. Su envidia hacia el rival era tal que, cuando le oía mentar, explotaba de ira.

Una mañana Albani fue de compras; quería comprar queso piacentino. El tendero recomendó uno que también había comprado el señor Guido, con lo cual Albani estalló en cólera y salió sin comprar nada; a su joven acompañante, que le aconsejó que fuera a otra tienda, le dijo que no quedaba sitio que no hubiera sido profanado por el *smorza zolfanello*⁵⁹.

También podemos escuchar a Baldinucci:

Con el paso de los años esta rivalidad se hizo tan pública y tan intensa que en la ciudad de Bolonia nacieron dos grandes facciones, que no sólo comprendían a los alumnos, sino también a los admiradores de las dos escuelas; la una se llamaba los Albanesi, y la otra los Guidisti; y se pasaban el tiempo principalmente propagando chismes, calumnias e historias que ensalzaban a su propio ídolo y humillaban a su rival⁶⁰.

Los celos también envenenaron las relaciones entre Reni y su poderoso y joven rival Guercino, así como las de Domenichino y Lanfranco, que compitieron para el encargo de la cúpula de S. Andrea della Valle de Roma. Domenichino perdió y nunca se recuperó de la derrota.

Roma

Recién llegados Reni y Albani a Roma, su presencia fue bien acogida por algunos pintores romanos como un medio de luchar contra sus propios rivales. Si tiene razón Malvasia, el Cavaliere d'Arpino utilizó su influencia para echar al odiado Caravaggio y reemplazarle por Reni, sugiriendo que el boloñés podría trabajar igualmente bien en *quella maniera cacciata e scura* —en aquel estilo fogoso y oscuro⁶¹. De hecho, el encargo de la *Crucifixión de San Pedro* (actualmente en el Vaticano) se le dio a Reni y no a Caravaggio. Fue una de sus primeras obras romanas (1604-5) y demuestra cuán bien podía manejar el estilo de su competidor.

Hacia finales del siglo XVI y a lo largo del siglo XVII, Roma sobrepasaba a todas las demás capitales europeas en actividad constructiva. Los extensos proyectos para

⁵⁸ Passeri-Hess, 264.

* Literalmente, «el apagador de cerillas». Guido tenía fama de ser tan tacaño que guardaba las cerillas usadas.

⁵⁹ Malvasia, II, 177 y ss.

⁶⁰ Baldinucci, IV, 54.

⁶¹ Malvasia, II, 13.

nuevas iglesias y palacios y para la renovación de los viejos proporcionaban amplias promesas de trabajo para arquitectos, pintores y escultores. Pero el número extremadamente grande de artistas que se congregó en Roma trastornó el delicado equilibrio entre la oferta y la demanda. La competencia era necesariamente feroz y la lucha para conseguir trabajo despiadada. Los artistas, bendecidos con buenos encargos, raramente se escaparon de las maquinaciones de sus rivales envidiosos. Se utilizaban todos los medios posibles para desacreditar y hostigar a los afortunados.

Domenico Fontana (1543-1607), el arquitecto favorito del papa Sixto V, fue acusado por sus competidores de haber utilizado materiales de mala calidad para incrementar su ganancia, cuando la deficiente ejecución de algunas obras suyas se debió indudablemente a la impaciencia del Papa, que tenía muchas ganas de ver acabados los edificios⁶².

Dos jóvenes artistas florentinos, Giovanni da San Giovanni (1592-1636) y Francesco Furini (h. 1600-46), por poco se quedan sin trabajo a causa de la intriga de dos colegas rencorosos. Los amigos marcharon a Roma, y tras una etapa en que se mantuvieron principalmente de pan y agua *alla disperata*, después de mucho rogar, Giovanni consiguió el encargo para el fresco de *La Noche* para el palacio del cardenal Bentivoglio (luego Palazzo Pallavicini) en el Monte Cavallo. Furini sería su ayudante.

Habiendo ejecutado un boceto cuidadosamente pensado, Giovanni empezó a pintar. Al cabo del primer día había logrado acabar una figura que representaba la luna. Regresó a casa con su compañero, pero cuando volvieron a trabajar a la mañana siguiente, vieron que la pintura estaba manchada y cubierta de moho. Giovanni tuvo que rasparlo y comenzar la figura de nuevo. Pasaron el segundo, tercero, cuarto e incluso el quinto día y cada vez sucedía lo mismo, y así corrió el rumor de que el pintor florentino no hacía sino hacer y deshacer su propia obra. Esta noticia llegó rápidamente al Cardenal que requirió al pintor y le preguntó a qué jugaba.

El desesperado Giovanni explicó que tenía que ser a causa del estuco romano y que ahora sabía lo que debía hacer. Se procuró estuco florentino, pero con el mismo lamentable resultado.

El Cardenal, al ser informado de que el nuevo recurso del pintor tampoco había surtido efecto, le llamó a su presencia, diciéndole que agradecía sus esfuerzos y que ya bastaba de momento. Con lo cual, Giovanni suplicó al prelado permiso para trabajar una vez más, la última vez. Al despedirse del Cardenal dijo a Furini: «*Cecco mio*, indudablemente es algo más que el estuco o el cemento lo que se está burlando de mí.» Así que mandó subir un colchón al andamio y allí se quedaron juntos. Ambos estaban allí arriba en la oscuridad, silenciosos como ratones, cuando, a medianoche, se abrió suavemente la puerta de la habitación y se deslizaron dos personas que llevaban una candelera pequeña y una vasija que contenía cierto líquido. Subiéndose diestramente por la escalera hasta el andamio, casi habían llegado arriba cuando Giovanni, la mano en la espada, gritó en voz alta: «Aquí están estos bribones». Y junto con Furini cogieron la escalera y la tiraron hacia atrás, de modo que debido a la fuerte caída uno de los agresores se rompió una cadera y el otro un brazo.

Al amanecer del día siguiente llegó el albañil a trabajar y descubrió que los dos malhechores eran dos pintores franceses que el Cardenal mantenía en el palacio para pintar grotescos⁶³.

⁶² Pastor, 1927, XI, 648.

⁶³ Baldinucci, IV, 230-33. El fresco de Giovanni da San Giovanni titulado *La Noche* está en el Salón de Baile del palacio.

Es imposible saber hasta qué punto esta historia es una habladuría de estudio; nos inclinamos a creer que Baldinucci estaba bien informado.

No sólo los rivales que competían entre sí, sino también los antagonistas en cuestiones de principios artísticos, se vigilaban cautelosamente y no perdían ocasión de dar salida a su animosidad. Por oposición a Bernini y al estilo barroco florido, Andrea Sacchi (1599-1661) hizo lo posible por apoyar a Duquesnoy, la personificación del gusto clásico puro. Cuando Duquesnoy acabó su estatua de *Santa Susana* para la iglesia de S. Maria di Loreto, Sacchi

...la aclamó ruidosamente, y para demostrar todavía más la elevada opinión que tenía de ella, la incluyó en la pintura al óleo que estaba ejecutando para la iglesia de los Padres Capuchinos de Roma (*Milagro de San Antonio* en S. Maria della Concezione, en la via Capo de Case).

Es indudablemente cierto que el entusiasmo de Andrea no se inspiraba simplemente en sus sentimientos, en benevolencia hacia el flamenco, sino que lo usaba como una piedra para tirarla a la cabeza de alguien a quien odiaba en esa época (es decir, a Bernini). Y esto sucede a menudo: se hace un favor a uno para enojar a otro, puesto que se practica más el odio que el amor⁶⁴.

11. *Las enemistades regionales*

Algunas de las desavenencias más amargas nacieron de los celos regionales. Los italianos siempre han sido apasionadamente leales a su patria chica, la región en donde nacieron. Además, los siglos de guerras entre numerosos principados y ciudades estados les habían hecho más resentidos respecto a los «extranjeros» de las provincias cercanas que de aquéllos de países lejanos. Los versos de Dante

*or fu giammai
gente sì van come la Sanese?
Certo non la Francesa sì d'assai!*

¿Hubo alguna vez gente tan vanidosa como la sienesa?
Seguramente, ni siquiera los franceses lo son tanto.

pervivían en el corazón de todo florentino y es sintomático que aquel *campanilismo* que estaba siempre latente sólo necesitaba el incentivo de la rivalidad personal para manifestarse. El grado que podía alcanzar el mal genio puede ilustrarse a través de dos conflictos notorios, el que prevaleció incontrolado entre los artistas boloñeses y un pintor romano y otro que demuestra la cólera de los napolitanos contra todo recién llegado.

La «porta della Virtù» de Federico Zuccaro

En la primavera de 1580 el papa Gregorio XIII pidió a Federico Zuccaro que continuara la decoración de la Cappella Paolina del Vaticano, comenzada por Miguel Ángel. Al mismo tiempo, Paolo Ghiselli, el chambelán del Papa, le encargó un gran retablo para la iglesia de la Madonna del Baraccano de Bolonia⁶⁵.

⁶⁴ Passeri-Hess, 108.

⁶⁵ Para lo que sigue, véase Bertolotti (1876, 129 y ss.), Lanciarini (1893, 107 y ss., 117 y ss.); Heikamp (159, 185 y ss.); *idem*, (1960, 45 y ss.).

Pero cuando esta pintura (actualmente perdida) llegó a su destino hacia finales del año, Ghiselli estaba desilusionado y los pintores boloñeses ultrajados. Como se sintieron menospreciados por la preferencia otorgada a un artista romano, inmediatamente empezaron a criticar la obra ruidosa y cruelmente. Mantenían que Zuccaro había dejado la mayor parte de la obra en manos de sus ayudantes. Además, creían que las tres figuras principales de la pintura eran retratos caricaturescos del Papa —nativo de esa ciudad— y dos miembros de su séquito.

Zuccaro no tardó en tomar represalias. En el verano de 1581 expuso públicamente un gran cartón titulado *Porta della Virtù*, compuesto de muchas figuras alegóricas abstrusas que querían satirizar a sus detractores, y en el caso de que alguien no lo entendiera, lo mandó explicar a unos y otros. Esto causó un escándalo resonante. Los pintores boloñeses —que se vieron representados como figuras con orejas de burro, acompañando la alegoría de la Ignorancia— y los cortesanos papales ofendidos presentaron una demanda legal. El cartón se ha perdido, pero aún se conservan tres dibujos preparatorios (fig. 73), así como las actas de los procedimientos.

Zuccaro se defendió contra el grupo de los demandantes lo mejor que pudo y muy ampliamente. Cuando le preguntaron qué sabía de la crítica dirigida contra su retablo, declaró que tenía entendido que se refería a su obra, considerándola

... defectuosa en varios aspectos como si hubiera sido ejecutada por la mano del más vulgar de los pintores —por un hombre que nunca había manejado el pincel—, lo cual me dejó sorprendido y desconcertado aunque me doy cuenta de que no soy tan perfecto como debería ser.

Los defectos aducidos eran, según decían, que los colores que deberían haber sido claros eran oscuros, y aquéllos que deberían haber sido oscuros eran claros en algunas partes y que las figuras que deberían haber sido grandes eran pequeñas y las pequeñas deberían haber sido grandes, y en cuanto a la perspectiva las figuras no estaban correctamente escorzadas.

Interrogado acerca del significado de las figuras y las diversas leyendas de su cartón satírico, declaró:

Las leyendas son apropiadas para explicar aquellas figuras, y el propósito de este cartón no es otro sino que yo, habiendo sido vejado por la calumnia y la envidia dondequiera que fuera, quería hacer comprender a aquéllos, que no fueran de la profesión, que no podían censurar tan fácilmente el trabajo de otras personas; los que no tienen experiencia alguna son los que me han injuriado en todas partes.

Zuccaro manifestó, además, que la invención y la idea original fueron suyas aunque su ayudante Domenico Passignano llevó a cabo la mayor parte de la ejecución porque él estaba ocupado con otros trabajos. Preguntado si había explicado el significado de su composición a alguien, intentó suavizar sus comentarios libremente divulgados:

A decir verdad, he hablado de su interpretación y significado a otras personas, como pintores y otros que se acercaron a mí, por ser esto una cosa nueva y por querer saber ellos el tema; y les dije que el tema representaba las dificultades que los artistas tienen que sufrir para adquirir destreza (*virtù*).

También intentó minimizar el efecto que tuvo la exposición pública e insinuó que tal vez Domenico Passignano hubiera divulgado algo de la sátira dirigida contra los artistas boloñeses.

Al día siguiente se llamó a Passignano como testigo. Negó violentamente la indicación de Zuccaro.

Jamás he discutido ni comentado las imperfecciones que han encontrado en Bolonia en el cuadro de Messer Federico, ni me ha hablado de ello Messer Federico, porque si le conociérais, su carácter es tal que nunca habla con nadie de sus propios asuntos y todavía menos con sus criados.

Afirmó que la *invenzione* de la sátira fue enteramente de Zuccaro, que él había trabajado en ella sólo tres días y se había limitado a hacer lo que le ordenaron. Tampoco había dicho que las alegorías o leyendas estaban dirigidas contra los pintores boloñeses: «Jamás creeré que cualquiera pueda atestiguar lo que yo no he dicho... Messer Federico fue el inventor de esta obra; todo el que quisiera saber la interpretación tendría que ser informado por él solo.»

A Zuccaro las cosas le iban mal, pero aún intentó librarse. Pidió un segundo examen de testigos y declaró que

...aunque es cierto que el cartón pintado titulado *Porta Virtutis* ha sido ejecutado este verano, se me vino la idea hace unos cuatro años en Florencia donde no faltaban ocasiones para tales temas. Se hicieron sonetos, canciones y madrigales que condenaban mi obra cuando pinté la cúpula de S. Maria del Fiore, y éstos despertaron ideas semejantes en mí, pero a causa de estar constantemente ocupado, nunca tuve tiempo libre para llevarlos a cabo.

Signió explicando que únicamente en ese verano había podido dar un dibujo de aquellas viejas ideas a Passignano como un ejercicio para el joven «y es verdad que Domenico no sabía el significado de dicho cartón».

La defensa de Zuccaro divagó largo tiempo, pero todos sus sofismas le sirvieron de poco. Fue desterrado de Roma y le prohibieron trabajar en el Estado pontificio so pena de ser enviado a galeras⁶⁶. Le dieron cuatro días para marcharse. El pintor, que ya había viajado mucho, emprendió de nuevo el camino, dirigiéndose primero a Florencia, luego a Venecia donde le encargaron inmediatamente unos frescos para el gran salón del palacio ducal. Mientras, sus clientes y partidarios se pusieron en marcha e intentaron efectuar una reconciliación con el Papa. Antes de doce meses, a Zuccaro se le permitió trabajar en el Estado pontificio, y pasado otro año se le otorgó un perdón total para que pudiera volver a Roma y continuar los frescos de la Cappella Paolina.

Los boloñeses en Nápoles

Nuestro segundo caso está relacionado con el lugar más sagrado de Nápoles, la capilla de San Genaro, conocida como la Capilla del Tesoro, donde se conservan el cráneo y la sangre del Santo. En 1616 se resolvió decorar esta capilla con pinturas al fresco⁶⁷, y a pesar de la oposición de los artistas locales una comisión aconsejó que se llamara de Roma al Cavaliere d'Arpino para ejecutar la obra. Sin embargo, al no cumplir el contrato, los miembros de la comisión se lo propusieron a Guido Reni. Éste aceptó y llegó a Nápoles en 1621, acompañado de uno de sus discípulos y de un criado. Su estancia fue de lo más corta: un día se descubrió a su criado gravemente herido, y Reni regresó a Roma inmediatamente.

⁶⁶ Véase también Körté (1935, 75 y ss.).

⁶⁷ Para lo que sigue, véase Bellucci (1915) y Constantini (45 y ss.).

La sospecha de haber instigado el vil hecho cayó sobre el pintor napolitano Belisario Corenzio (h. 1560-h. 1640), que tenía una mala reputación. Se le arrestó pero tuvo que ser puesto en libertad por falta de pruebas. Tras una demora de dos años la comisión escogió a un artista napolitano. Eligieron a Fabrizio Santafede, que resultó ser una gran desilusión. Le despidieron en 1625 cuando Belisario Corenzio logró permiso para pintar una esquina «a prueba». Tardó más de un año en esta empresa. Los comisionados no estaban seguros de que les gustara lo que veían, pero le permitieron pintar otra esquina. Esta vez no dudaron en declararse insatisfechos; se borraron los frescos, y se llamó a Domenichino, desde Roma, para encargarse de la obra.

Hombre tímido y huraño en las mejores circunstancias, dado a «meditar todo el día en una soledad silenciosa y casi monjil» (Passeri), Domenichino vaciló. Incluso antes de firmar el contrato recibió una carta amenazadora de Nápoles. Cuando finalmente se decidió a aceptar y llegó a Nápoles a comienzos del verano de 1631,

...empezó a saborear los frutos amargos de la rivalidad y de la envidia. Al abandonar su habitación, la segunda mañana de su estancia, encontró en el ojo de la cerradura una nota que amenazaba contra su vida si no se apresuraba en regresar a Roma. Alarmado, Domenichino acudió sin demora al Virrey y le enseñó el mensaje. Éste le animó y le dio confianza en su seguridad, exhortándole a que continuara su estancia con alegría y sin miedo. Alentado por estas palabras, prosiguió, pero apenas se atrevía a salir de casa, sin ir a ninguna parte sino de su habitación al trabajo, lo que venía a ser lo mismo que no salir nada⁶⁸.

Domenichino trabajó con gran celo y al año se pudo enseñar el primero de sus frescos al público. Pero no podía con la fuerza de todos sus rivales napolitanos juntos, el primero, entre ellos, el español de nacimiento Ribera. La situación se hizo tan insoportable que, en 1634, dejando atrás a su esposa e hija, Domenichino huyó a toda prisa a Frascati, donde encontró asilo en la Villa Belvedere del cardenal Aldobrandini. Desde allí escribió al secretario del Cardenal:

Doy sinceras gracias a Su Eminencia y a su madre por concederme el favor de una habitación y el vino necesario para mi sustento.

Debo contaros cómo, habiendo tomado esta decisión poco tiempo ha, cabalgué día y noche, casi sin descanso, con la sola compañía de mi hastío y mis sospechas. Llegué aquí a los tres días y tan pronto que bien pude haber seguido hasta Roma, pero estaba tan exhausto que no creía sobrevivir. Con la ayuda de Dios, y el buen aire del Belvedere, junto con la liberalidad de los Aldobrandini, que bondadosamente se acordaron de mí, estoy tan mejorado que ahora me encuentro sano y salvo⁶⁹.

Domenichino necesitó un año para recuperarse y reunir el ánimo suficiente para volver a Nápoles donde

...se dedicó asiduamente a acabar su trabajo. Nunca volvió a ser mirado favorablemente por los *Signori* napolitanos, y fue muy amargamente calumniado por los pintores a causa de haber vuelto. Estaba singularmente dolido por esto y se sentía muy afligido⁷⁰.

El cuidado equilibrio de las composiciones de Domenichino y la elegancia de sus figuras, tan sumamente admiradas por muchos contemporáneos suyos y por las

⁶⁸ Passeri-Hess, 56.

⁶⁹ Bottari, V, 88 y ss.

⁷⁰ Passeri-Hess, 64 y ss.

generaciones posteriores, no fueron el resultado de un carácter armonioso. Domenichino fue un hombre solitario, oprimido por temores mórbidos, incapaz de mantener buenas relaciones con su familia, poco a gusto con sus amigos. No sorprende que el ambiente hostil de Nápoles

...le redujera a tal estado, que las comidas se convirtieron en la mayor tortura. Empezó a albergar la sospecha de que los alimentos que tomaba para sostener su vida pudiesen resultar el bocado de la muerte, y la hora en la cual debería haber encontrado reposo era aquélla en que sufría los mayores tormentos, motivados por las sospechas y el miedo⁷¹.

Cuando murió en Nápoles, a los sesenta años, su esposa estaba convencida de que verdaderamente había sido envenenado por sus enemigos.

⁷¹ *Ibid.*

CAPÍTULO XI

Entre el hambre y la fama

1. *La situación económica de los artistas en el Renacimiento*

En el capítulo segundo dimos un esbozo general de cómo se ganaban la vida los artistas. Ahora nos preocupa la cuestión más complicada de cuál era el importe real o relativo de sus ingresos. Se han hecho unas comparaciones interesantes entre el salario de los artistas y el de otros profesionales. En uno de estos estudios¹, por ejemplo, vemos que en una época en que Ghiberti y Fra Angelico tenían un salario anual de doscientos florines, un magistrado de la *Signoria* de Florencia cobraba seiscientos florines al año, aunque de esta cantidad tenía que pagar el sueldo de cuatro amanuenses. Los salarios de los profesionales distinguidos de medicina o derecho oscilaban entre quinientos y dos mil florines. Un copista competente en régimen de pensión completa recibía treinta florines al año —menos que un buen ayudante de estudio y más que uno mediocre. Este análisis esclarece, hasta cierto punto, la situación económica de los artistas durante el siglo XV; hasta en Florencia, el centro más avanzado, ocupaban un lugar situado obviamente en la esfera inferior de los pequeños burgueses. Pero, aunque tales cifras nos dan una idea de la posición del artista en general, no revelan la situación económica de los individuos, porque no mencionan los acostumbrados beneficios marginales, como talleres y viviendas de alquiler, la provisión de comida, combustible, herramientas y parte o la totalidad de los materiales necesarios, así como los sueldos pagados directamente por los clientes a los ayudantes y operarios. No dan razón de los réditos de fuentes ajenas a los salarios, como pueden ser ganancias suplementarias, intereses de inversiones, rentas de bienes inmuebles, de la especulación o de herencias. Las declaraciones de la renta y los testamentos, al menos los que se conservan, demuestran la gran importancia de estas partidas para los ingresos totales de los artistas.

Así, hasta los cálculos más prudentes dejarán un margen de duda. Únicamente esto se puede decir con seguridad: la carrera de artista nunca fue considerada una sinecura. La miseria de los hombres mal pagados y empleados a intervalos estaba constantemente ante los ojos de todos. Una y otra vez encon-

¹ Lerner Lehmkuhl, 1936, 36 y ss., 50 y *passim*.

tramos a los padres advirtiéndolo a sus hijos para que no se metan a una profesión tan arriesgada. No obstante, un número demasiado elevado de jóvenes esperanzados persistió en seguir su inclinación. El resultado fue un proletariado de artistas espantosamente grande. Mencionemos sólo dos cifras: en Amberes, hacia 1560, había inscritos trescientos maestros de pintura y de artes gráficas en comparación con ciento sesenta y nueve panaderos y setenta y ocho carniceros²; y de los ciento once artistas que vivían en el barrio del Campo de Marte de Roma, a mediados del siglo XVII, casi el cincuenta por ciento estaban inscritos como pobres³. Eclipsados por sus contemporáneos más afortunados, más dinámicos o más a la moda, muchos hombres talentosos estaban condenados a una vida de privaciones y frustración. Entonces, como ahora, aquellos artistas, desilusionados, achacaban su fracaso a la indiferencia de un público incomprensivo y soñaban con un pasado dorado en que el arte había sido más apreciado. En 1431 el pintor alemán Lucas Moser escribió en una de sus obras, la pala de altar de la iglesia de Tiefenbronn:

*Schri. Kunst. schri und Klag dich ser
Din begert jecz nemen mer.
So. o. we.⁴
Llora, Arte, llora, lamenta con gran pena
Ya no os quieren más.
Ay de mí.*

Vasari, que había visto mucha miseria entre sus amigos, tanto entre los pintores «independientes» como entre los de Corte, estaba espantado por la discrepancia entre «las remuneraciones extraordinarias» otorgadas a los «maestros más famosos» y el apuro de «aquellos intelectos raros que producen sus obras no sólo sin premio, sino en miserable pobreza». Creía firmemente que

...si hubiera una remuneración justa en esta época nuestra, sin duda producirían obras más importantes y mejores que los clásicos; pero puesto que se tienen que enfrentar con el hambre antes que con la fama, estos artistas desventurados permanecen ignorados y desconocidos ante la vergüenza y la desgracia de aquéllos que podrían sacarlos de la oscuridad y, sin embargo, no levantan un dedo⁵.

Este reproche no era completamente infundado. Muchos clientes gastaban unas sumas considerablemente mayores en el coleccionismo de antigüedades que en los encargos de obras de arte contemporáneas. Algunos, tras épocas de entusiasta mecenazgo, tal vez perdieron interés y se volvieron tacaños cuando se les pasó el capricho. Otros carecían del discernimiento y la valentía necesarios para favorecer a un artista desconocido. La noción de que el ingenio prospera más en la penuria, era también una disculpa cómoda utilizada por los mecenas tacaños mucho antes de que los románticos ideasen la pobreza en una guardilla como el ambiente más fértil para engendrar obras maestras. Cellini, en respuesta a la sugerencia del Papa de que un salario formal quizá le hiciera «olvidarse por completo de su admirable arte», sostuvo que

...los gatos buenos cazan más ratones cuando es para engordar y no por hambre, y los hombres de ingenio siempre ejercen sus habilidades con más propósito cuando están en circunstancias de opulencia, de modo que aquellos príncipes que

² Hauser, 1951, 466.

³ Wittkower, 1958, 211.

⁴ Waldburg-Wolfegg, 1939, 13.

⁵ Vasari, IV, 15.

sean más munificentes con tales hombres pueden ser considerados como alentadores y, por así decirlo, regadores de las plantas del ingenio; dejadas a su suerte se marchitan y mueren —es únicamente el incentivo lo que las hace brotar y florecer⁶.

2. *Andrea Schiavone, un maestro olvidado*

Los datos acerca de la vida de los artistas desfavorecidos que se habían «marchitado» en vida no son los idóneos para pasar a la posteridad, pero podemos vislumbrar su suerte a través de un caso fronterizo como el del pintor veneciano Andrea Schiavone (1522-63), cuya importancia no era tan nimia a ojos de sus contemporáneos como para privarle de un lugar en la literatura biográfica. Sin embargo, si uno se puede fiar de la tradición, los clientes potenciales, en gran parte, le hacían caso omiso. Obligado por la pobreza,

...a menudo trabajaba para pintores de arcas que, por un antiguo privilegio del Senado, tenían sus viviendas bajo los soportales de la Piazza San Marco. Pintaba pequeñas historias, hojas, grutescos y otros caprichos en las arcas que se acostumbraban a vender allí, algunas de las cuales ahora son guardadas por sus dueños como objetos raros a la vez que muchas se han dispersado. Pero no siempre existían tales encargos, ni tampoco la posibilidad de pintar cuadros para las tiendas, de modo que el pobre Andrea, con frecuencia, se vio reducido a suplicar a su amigo, el maestro Rocco della Carità, un pintor de arcas, que le emplease por jornadas, ya que el desventurado no tenía otra cosa de qué vivir. Sus obras no fueron muy apreciadas en su día, puesto que la gente sólo valoraba las de Giovanni Bellini; los ciudadanos aún se aferraban a las viejas nociones que favorecían su tipo de figuras piadosas y cuidadosamente pintadas. Además, Giorgione, Palma el Viejo y Tiziano habían aspirado y alcanzado un refinamiento tal, que sus obras embellecían no sólo los lugares públicos sino también las casas particulares, mientras que las pinturas de Andrea, aunque hábil e inteligentemente ejecutadas, fueron más apreciadas por los pintores que por el público en general⁷.

El que Schiavone fuera de verdad un pintor para pintores encuentra apoyo en el interés que por él tenía Tiziano. Por recomendación de Tiziano, Schiavone fue escogido para formar parte de un equipo de siete artistas encargados de la ejecución de los frescos del techo de la *Libreria Vecchia* de San Marcos, una de las pocas obras públicas en gran escala que hizo Schiavone.

3. *La profesión de pobreza por parte de los artistas*

Tal vez, la base menos fiable para calcular sus ganancias son las declaraciones de los mismos artistas. Las exageraciones fueron probablemente tan frecuentes como las minusvaloraciones. En 1755 el miniaturista y esmaltador suizo Rouquet publicó un librito, *The Present State of the Arts in England*, en el cual resumió treinta años de experiencia entre los pintores ingleses. Un retratista, dice,

...hace su fortuna de una manera muy extraordinaria. En cuanto ha alcanzado un cierto grado de reputación, alquila una casa digna de una persona de distinción.

Su aspiración entonces no es tanto pintar bien como pintar mucho; su designio es estar de moda.

⁶ Cellini, 1847, 126.

⁷ Ridolfi, I, 249.

Rouquet sigue describiendo cómo trata el pintor caballero a su clientela. Enseña sus cuadros en una habitación aparte de aquélla en la que trabaja. Un lacayo, que sabe de memoria todos los nombres, verdaderos e imaginarios, de las personas cuyos retratos decoran la sala de los cuadros, recibe a la gente. Si el propio maestro sale del estudio, finge tener muchos clientes, lo cual, como observa Rouquet, «muchas veces es buena manera de conseguirlos».

Sin duda, el deslumbrar al público con alardes de éxito es un recurso tan antiguo como lo contrario, las pretensiones de apuro económico para cobrar un dinero pendiente, para suplicar la exención de los impuestos o para evitar el pago de deudas. Al leer lo que los propios artistas han dicho de sus asuntos económicos, llama la atención el número de ellos que alegaba estar en la indigencia más lastimosa, aunque se sabe que trabajaban a toda capacidad. Sus cartas, a menudo, se han tomado como prueba de la actitud insensible de sus clientes y han contribuido mucho a fortalecer la noción popular del ingenio no recompensado. Con todo, el no cumplir su parte del contrato no necesariamente demuestra mala fe por parte del cliente. Los reveses personales o los trastornos económicos generales pudieron hacer auténticamente difícil, o incluso imposible, el cumplimiento de sus obligaciones. Por otro lado, no se puede dudar de que muchas cartas suplicantes se escribieron con el solo propósito de conmover el corazón del destinatario y abrir su bolsa.

Fra Filippo Lippi

Una de estas cartas es la misiva, torpemente expresada y mal escrita pero elocuente, que Fra Filippo Lippi dirigió al hijo de Cosme el Viejo, Piero de Médicis. Antes de cumplir los treinta años, Fra Filippo, el fraile del barrio pobre de S. Frediano, había emergido como uno de los jóvenes pintores prometedores de Florencia. Poco después de cumplir los treinta, pintó algunas palas de altar importantes, entre ellas la de la capilla Barbadori de S. Spirito, la cual era tan grande que su competidor, Domenico Veneziano, opinó que «aunque trabajara día y noche, no se podría hacer en menos de cinco años». Sin embargo, en 1439 se quejaba amargamente de su bolsa vacía:

Después de haber esperado trece días, por fin, he recibido vuestra carta en contestación a la mía. Esta demora me ha causado mucho daño. Finalmente contestáis que no podéis tomar ninguna decisión acerca de la tabla que debería de guardar para vos. Por Dios, éste es un modo mal educado de decirse que aunque me muriera no podréis darme una blanca. Esto me ha causado mucho pesar por varias razones; una de las cuales porque soy, como es bien sabido, uno de los monjes más pobres de Florencia, ése soy yo. Dios me ha dejado con seis sobrinas por casar que son enfermizas e inútiles y de las cuales soy la única, aunque exigua, ayuda. Si me pudierais dejar a cuenta de vuestra casa un poco de maíz y vino sería un gran consuelo para mí. Os suplico con lágrimas en los ojos que si yo muriera se lo dierais a estas pobres niñas. Os informo de que he ido a ver a Ser Antonio del Marchese para saber qué quería de mí. Dijo que si fuera a servirle nos prestaría cinco florines a cada uno y como somos doce en casa veo que no podría hacerme un par de medias⁸.

⁸ Gaye, I, 141 y ss. Para otros ejemplos, véase Wackernagel (1938, 354).

Lo difícil que es distinguir entre las necesidades verdaderas, fingidas o imaginadas, se demuestra en la correspondencia entre Mantegna e Isabel d'Este de Mantua. Después de años de negociaciones, durante los cuales había trabajado a intervalos para el marqués Ludovico Gonzaga, esposo de Isabel d'Este, Mantegna (1431-1506) finalmente aceptó las condiciones tan liberales que se le ofrecían, y en 1459 se estableció en Mantua como pintor de Corte con un buen salario mensual, una vivienda exenta de alquiler y una asignación generosa de leña y maíz. Además de estos ingresos regulares, recibía regalos de dinero y objetos de valor y se le permitía aceptar encargos ajenos. Su salario, es verdad, no siempre se pagaba puntualmente, pero con frecuencia Isabel d'Este andaba mal de dinero e incluso tuvo que empeñar sus joyas para pagar las deudas más urgentes. Pudo haber sido molesto para Mantegna el tener que pedir lo suyo, pero las cosas no le pudieron haber ido demasiado mal. Aparte de sus ganancias profesionales tenía rentas de casas y terrenos. Pudo casar a dos hijas y una sobrina con unas dotes muy respetables y parece haber gastado unas cantidades bastante elevadas en coleccionar antigüedades. Parece ser que una casa que empezó a construir en 1468, o poco después, pero en la cual probablemente no vivió nunca, se planeó para albergar su colección.

En 1506, poco antes de su muerte, Mantegna compró otra casa, como sabemos por una de sus cartas. Su vejez distaba de ser tranquila y feliz en todos los sentidos. Nunca fue un hombre paciente; por su iracundia se vio en más de un pleito legal con los vecinos. Le acosaron las preocupaciones familiares y, cuando un brote de peste trastornó la vida económica del principado, indudablemente sufrió estrecheces económicas. Pero, incluso en medio de todas sus penas y a pesar de su edad avanzada, todavía era un negociante sagaz que sabía adular a sus clientes, como demuestra su carta a Isabel d'Este del 13 de enero de 1506. Escribía:

Illustrissima Madonna Mia. Me encomiendo a vos. Como no he podido conseguir una blanca en ninguna parte desde hace muchos meses, ahora estoy más necesitado que nunca. Estoy muy avergonzado porque, esperando que las cosas tomasen otro rumbo y no queriendo ser para siempre un vagabundo errante, compré una casa por el precio de trescientos cuarenta ducados, reembolsable en tres plazos. El primer plazo ya pasó; estoy hostigado por acreedores y, como sabe Vuestra Excelencia, en el presente no se puede ni vender ni empeñar nada, y tengo otras muchas deudas. Por tanto, se me ha venido a la mente ayudarme lo mejor que pueda mediante mi posesión más querida: como me han pedido muchas veces, mucha gente, que vendiera mi querida Faustina de mármol antiguo, y como estoy movido por la necesidad que nos obliga a hacer muchas cosas, pensé escribir a Vuestra Excelencia porque si he de deshacerme de ella, preferiría mil veces que la tuviérais vos que cualquier otra persona del mundo. Su precio es de cien ducados, los cuales podría haber conseguido muchas veces de los grandes maestros. Y que os sirváis de hacerme saber la intención de Vuestra Excelencia, a quien me encomiendo infinitamente⁹.

¿Quién sabe cuán grande era su necesidad, cuán sincero su dolor por la propuesta venta de su cabeza de mármol antigua o hasta qué punto se aprovechó de la manía bien conocida de Isabel d'Este por el coleccionismo? En julio de 1506 aún se aferraba tenazmente a sus condiciones. Le había visto el agente de Isabel e informó:

⁹ Bottari, VIII, 28 y ss.

Esta mañana visité a Mantegna de parte de Vuestra Señoría. Le encontré muy quejoso acerca de su pobreza y sus necesidades; me avisó que, para satisfacerlas, tenía que empeñar cosas hasta el valor de sesenta ducados; y, además, me habló de otras deudas. Sin embargo, no quiere rebajar el precio de su *Faustina*, pues espera conseguirlo. Yo objeté que éstos no son tiempos para que alguien quiera o pueda meterse en tales gastos. A esto contestó que antes que dejarla por menos de cien ducados, se quedaría con ella él mismo¹⁰.

Isabel d'Este pidió que se le enviara el busto a prueba y, después de haberlo visto, acordó pagar el precio. Seis semanas después, la muerte puso fin a las aflicciones de Mantegna. Los ahorros de toda una vida, laboriosamente acumulados, no duraron mucho en manos de sus tres hijos y herederos. La casa que construyó para su colección todavía se conserva, aunque muy remodelada y restaurada. Pero la colección en sí no tardó en dispersarse y no se puede seguir su huella, con la excepción de la *Faustina*, que actualmente se encuentra en el Museo del Palazzo Ducale de Mantua (fig. 74). Es una obra que desilusiona y uno se pregunta si el pintor se dio cuenta de su mediocridad e intentó aprovecharse de la falta de discriminación de su cliente, o si su amor por la Antigüedad había ofuscado su propio criterio acerca de la calidad.

La obstinación y aspereza de Mantegna de ningún modo pudo manchar su reputación. Los escritores y poetas de su tiempo —Ariosto en su *Orlando Furioso*, Castiglione en su *Cortesano*, Cesariano en sus *Comentarios* de Vitrubio— le contaban entre los más grandes de la época: Leonardo, Miguel Ángel, Rafael, Tiziano; un juicio del cual pocos han disentido en más de cuatrocientos cincuenta años.

Giambologna

Hacia finales del siglo XVI se libró una dura lucha por cuestiones de dinero entre los Grandes Duques Francisco y Fernando de Médicis y dos de sus artistas de Corte, Giovanni Bologna y Bernardo Buontalenti. Bologna, nacido en Douai en 1529, marchó a Florencia en 1556; Buontalenti, siete años menor que él, era nativo de Florencia; ambos trabajaron extensamente para la Corte de los Médicis, y los dos murieron en el año de 1608.

Bologna no sólo fue uno de los escultores más influyentes de finales del siglo XVI, sino también uno de los más activos. El gran taller que mantenía y el elevado número de obras que ejecutó habrían requerido un buen organizador, además de una mente fértil. Pero sus métodos de negociar parecen haber sido singulares. El Arceadiano Simone Fortuna, encargado de negociar una estatua de mármol para el Duque de Urbino, visitó al escultor en 1581. Grandemente impresionado por la fuerza vital de Bologna, escribió al Duque el día 27 de octubre:

Nunca pierde ni una hora, ni de día ni de noche, y estoy sorprendido de cómo aguanta una fatiga tan grande sin descansar jamás.

Es el mejor hombre que se pudiera encontrar nunca, nada avariento, como prueba su gran pobreza. Su único interés es la gloria, y su suma ambición es alcanzar la excelencia de Miguel Ángel, objeto que, a juicio de muchos, parece ser ya ha logrado.

¹⁰ *Ibid.*, VIII, 31. Véase también Kristeller (1901, 496 y ss.) para otras cartas y Levi (1931, 63 y ss.) para el busto de Faustina.

Pero al tratar la parte económica de su misión, el Arcediano se quedó perplejo:

Intenté lo mejor que pude saber el coste aproximado, aunque con habilidad y tacto. No lo conseguí, porque contestó que él no valora el dinero y nunca fija los precios de antemano, cogiendo lo que se le da, y hay que añadir que todo el mundo dice que nunca se le ha pagado la mitad del precio que valen sus obras y en el que serían tasadas por otros. Al final, insistí tanto que, descubrí que por un centauro que hizo para el Cavaliere Gaddi, y otro semejante para el señor Jacomo Salviati, uno le envió una tela que valía cincuenta escudos, el otro un collar de sesenta porque afirmaba no querer nada. Yo estimo que bien se le podrían dar cien escudos por una estatua y, en mi opinión, estarían bien gastados, puesto que por ser de su mano no creo que haya que albergar ningún temor respecto de su excelencia. Aquellas cosas que hizo en su juventud y que no juzga por buenas, las compraba y aún las compra a un precio mayor del que las vendió para destruirlas¹¹.

Es cuestión de pareceres si Bologna realmente era un desinteresado económicamente o si utilizaba una estratagema bien ensayada para poner al Duque en un compromiso moral, pero verdaderamente sabía reclamar dinero cuando quería. A partir de 1583 empezó a recordar al Gran Duque Francisco sus viejas promesas, a la vez que suplicaba a la Gran Duquesa que intercediera de parte suya¹². Cuando sus vagas indirectas resultaron infructuosas, compuso, en junio de 1585, un memorial, que envió, junto con una carta de presentación, a Antonio Serguidi, secretario del Gran Duque, explicando que:

La necesidad en la que me encuentro, mi edad avanzada y las muchas promesas firmes recibidas de Su Alteza Serca me hacen tan osado como para enviaros la súplica adjunta, el contenido de la cual, si no me han cegado mis propios intereses, me parece justificado. Las obras que ejecuté para Su Alteza con la idea de que me serían pagadas —en una época en que sólo recibía trece escudos al mes para mi manutención—, eran muchas más de las que se citan aquí, y estaban tasadas en una cantidad mucho más elevada que la que ahora pido. Con todo, no pido nada como si fuera una deuda; al contrario, cualquier cosa será un regalo.

Los atrasos que reivindicaba eran considerables —quince mil escudos—; pero el pago, se apresuró a explicar, en realidad no empobrecería los cofres ducales:

Devolveré de inmediato en impuestos doscientos cincuenta de los quince mil escudos que me da, aparte de gastar el regalo de Su Alteza dentro de su estado. Ni volveré a molestar a Su Alteza, ni me sentiré avergonzado de no haber sabido ahorrar algún dinero después de tanto trabajo a lo largo de tantos años, cuando veo muchos criados y discípulos míos que han llegado a ser ricos y honrados, después de dejarme, con lo que aprendieron conmigo y con mis modelos. Y me parece que se ríen de mí pues, para permanecer al servicio de Su Alteza Serena, he rechazado muchas ofertas favorables tanto del Rey de España como del Emperador de Alemania. No lamento esto ahora y espero, gracias a la bondad de Su Alteza, no tenerme que arrepentir, por lo cual os ruego que digáis unas pocas palabras en mi favor puesto que yo no tengo ninguna práctica en ese tipo de cosas, habiendo puesto mayores esfuerzos en mis hechos que en mis palabras¹³.

Con una primera lectura esto parece bastante razonable, pero al pensarlo se plantean ciertos interrogantes. Aunque ciertamente no era joven —Bologna tenía

¹¹ Gaye, III, 440-43.

¹² Dhanens, 1956, 350, 354.

¹³ Gaye, III, 468 y ss.

unos cincuenta y cinco años cuando elevó esta petición—, intencionadamente dio un claro énfasis a su «edad avanzada». Las «promesas firmes», que recordó de repente, debían de habersele hecho muchos años antes. Bologna había entrado al servicio del Gran Duque Cosme hacia 1560, teniendo treinta y pico años y entonces los trece escudos mensuales, que él hace parecer una cantidad miserable, no eran un salario despreciable bajo ningún concepto. En 1564 Cosme se jubiló. Su hijo Francisco pasó a ser Regente y, tras la muerte de su padre en 1574, Gran Duque. Cualesquiera que fuesen sus defectos, era un verdadero amante del arte que gastaba enormes cantidades en sus villas, palacios y colecciones. Durante su reinado el salario de Bologna fue aumentado a cuarenta y cinco escudos mensuales¹⁴ —un estipendio generoso si se tiene en cuenta que el alquiler anual de su taller sólo sumaba cuarenta escudos. Prematuramente agotado por una vida febrilmente activa y disipada, Francisco perdió interés por las artes. Murió en 1585, a los cuarenta y seis años, después de haber pasado los últimos «muy huraño y en gran melancolía»¹⁵, dedicándose casi por completo al estudio de la alquimia. Bologna debió de sentirse profundamente inquieto por la diferencia entre la antigua munificencia del Gran Duque y su posterior economía. La carta del pintor parece un intento desesperado de obtener lo posible de su achacoso mecenas.

Francisco fue sucedido por su hermano Fernando, que fue un gobernante mucho mejor y más constante. Inteligente, buen político y un hábil financiero, fue «económico y frugal» en sus necesidades personales pero «maravillosamente magnífico» en lo tocante a la vida oficial de la Corte. En conjunto, a Bologna no le puede haber ido demasiado mal bajo sus varios mecenas. Era dueño de terrenos y de una casa en Florencia. Según Baldinucci, su estilo de vida era *molto decoroso e civile*, como correspondía a un hombre dos veces armado caballero. Si bien su caudal estaba en un cierto desorden, quizá incluso disminuido en su vejez, todavía pudo sufragar los gastos de transformar la capilla central detrás del altar mayor de SS. Annunziata en una capilla funeraria profusamente decorada para sí mismo y para otros artistas flamencos que murieron después que él en Florencia (fig. 75). En su testamento dejó una dotación para la manutención de la capilla y para una misa semanal que se celebraría perpetuamente por su alma.

Buontalenti

Los negocios de Bernardo Buontalenti son igualmente extraños. Su primer encargo arquitectónico, fechable en Florencia, fue la remodelación de un palacio en 1567. Pertenecía a Bianca Cappello, la notoria amante y luego segunda esposa del Duque Francisco. Aparte de algunas obras en Pisa, Siena y Livorno, Buontalenti actuaba principalmente en Florencia y, en particular, en la Corte de los Médicis. Su campo de trabajo fue extraordinariamente amplio. Fue igualmente afortunado como arquitecto, pintor, escultor, ingeniero, así como diseñador de decoraciones para fiestas y comedias, disfraces y vajillas. Sus efectos de luz y los fuegos artificiales hicieron las delicias de los florentinos amantes de los espectáculos. Aparte de los honorarios de todos estos encargos, cobraba un salario anual de doscientos cuarenta escudos como ingeniero fluvial¹⁶ y, ocasionalmente, parece haber ganado algunas pesetas de más con inventos, como un nuevo sistema para conservar la nieve a fin de mantener los alimentos frescos en verano. Se le

¹⁴ Debemos esta información a la amabilidad del profesor James Holderbaum.

¹⁵ Pieraccini, 1925, II, 144.

¹⁶ Giovannozzi (1932, 505 y ss.) y también para lo que sigue.

concedió una licencia para vender la nieve, pero las condiciones no le satisficieron. También dirigía una escuela próspera en su propia casa, en la elegante via Maggio, en donde enseñaba sus muchas artes, e instruía a los hijos de los nobles en los principios del dibujo, la perspectiva y la arquitectura. Pero en la actualidad se le conoce, ante todo, como uno de los primeros arquitectos manieristas de edificios, como el Palazzo Nonfinito.

No faltaron nunca encargos para edificios públicos y privados hasta después del cambio de siglo. Sin embargo, desde 1602 disminuyeron notablemente. Con todas las inmensas actividades que desempeñó durante casi treinta y cinco años, las ganancias de Buontalenti deberían de haber sido más que suficientes para proporcionarle una vejez acomodada. Sin embargo, en el umbral de los setenta años búblicos su situación era tal, que la pérdida de unos pocos escudos con que se le amenazaba significaba la desesperación para el anciano maestro. En 1588 el Gran Duque Fernando le concedió una pensión mensual de diez escudos y una asignación semanal de cuatro hogazas, un frasco y medio de vino, leña y otras provisiones. Durante dieciocho años parece haber recibido lo estipulado, pero en 1606 escribió a su mecenas, rogándole que se acordara de los diez escudos, porque

...ahora me dicen que éstos me han sido retirados. ¡Pobre familia mía! Aquí me encuentro, viejo y débil, lisiado por aquella caída que sufrí en la galería, de suerte que no me puedo poner derecho. Tengo quince bocas para alimentar, pues hay siete parientes, cuatro hembras y tres hombres, y me faltan dos medidas de maíz para poder vivir este año¹⁷.

En su *Vida* de Buontalenti el arquitecto Gherardo Silvano, discípulo devoto del maestro, achacó las estrecheces de los últimos años al hecho de que Buontalenti «estaba cargado con muchos sobrinos» y que «había gastado todo lo que ganara y poseyera en modelos hechos al servicio de Su Alteza», así como a la extraordinaria solicitud que mostró por sus discípulos, a los cuales amparó en todas sus necesidades hasta tal punto «que a menudo se perjudicó a sí mismo, de modo que a su muerte no dejó mucho en pos de sí»¹⁸.

4. Algunos maestros opulentos de los siglos XIV y XV

Los biógrafos se enorgullecían mucho describiendo las riquezas de los artistas destacadamente prósperos. Vasari, en particular, se complacía en perpetuar en letra de imprenta las historias que había reunido de sus acaudalados antecesores florentinos. En muchos casos, la tradición local resulta acertada. Ahora sabemos que Giotto ganó mucho más que la mayoría de sus contemporáneos. Aparte de ser muy bien remunerado por sus pinturas, era arquitecto asalariado al servicio de la ciudad de Florencia y obtenía cuantiosos ingresos de otras fuentes: tenía terrenos, arrendaba telares y prestaba dinero con interés¹⁹. Comparado con los ingresos medios de un artesano del siglo XV, Ghiberti era un hombre adinerado, en realidad uno de los artistas más ricos de su tiempo. Administrador sagaz, invirtió su dinero juiciosamente. Poseía una casa y un taller en Florencia, así como algún terreno y un viñedo en el campo; tenía un depósito y una cuenta de ahorros y había adquirido una valiosa colección de antigüedades. El profesor Krautheimer²⁰ ha comparado

¹⁷ Gaye, III, 536.

¹⁸ Giovannozzi, 1932, 522.

¹⁹ Antal, 1947, 282.

²⁰ Krautheimer, 1956, 7 y ss., 365, y *passim*.

su renta anual en el apogeo de su carrera con la de un director de sucursal de la banca Médicis, lo cual le elevaría decididamente por encima de la mayoría de sus colegas artistas, pero le colocaría por debajo de la opulenta clase mercantil. Brunelleschi fue uno de los pocos artistas cuyo capital aventajaba al de Ghiberti, mientras que Donatello, aunque también tenía una renta más que mediana, no se interesó nunca por acumular riquezas. No parece que tuviera terrenos ni ahorros, de modo que, según Vasari, en su vejez tuvo que ser amparado por los Médicis y otros amigos²¹.

Pero el gran abismo entre los artistas que «se enfrentaron con el hambre» y los que gozaron «las remuneraciones extraordinarias» otorgadas a la fama, sólo se abrió cuando aparecieron en escena los grandes maestros de finales del siglo XV y comienzos del siglo XVI. Bramante, Rafael y Tiziano eran ricos y vivían como príncipes; Miguel Ángel era rico a pesar de que vivía como pobre; a Leonardo se le ofrecieron salarios extraordinariamente liberales en Florencia, Milán y, sobre todo, más tarde, en Francia. Nunca antes en Europa occidental se había concedido un galardón tan encumbrado al ingenio, y en ninguna parte sucedió tan pronto como en Italia. La disparidad entre Norte y Sur se puede calcular al contrastar la situación económica de Durero con la de sus colegas italianos.

5. *El aspecto económico del viaje neerlandés de Durero*

En 1515 el emperador Maximiliano concedió a Durero la asignación anual de cien florines. Esta cantidad tuvo mucha importancia para el maestro de Nuremberg —luego examinaremos hasta qué punto. En la Roma de esa época Rafael, doce años más joven, había acumulado una fortuna considerable. Según Condivi, Bramante, muerto el año anterior, «gastó descomunadamente y, aunque la pensión que le concedió el Papa era cuantiosa, la encontró insuficiente para cubrir sus necesidades»²². En julio de 1520 Durero emprendió su viaje a los Países Bajos. Su razón principal era presentarse en la Corte imperial —no porque la fama de este gran pintor alemán hubiera movido a alguien a llamarle allí, sino sólo para suplicar humildemente a Carlos V el reintegro de la asignación anual que los concejales de Nuremberg habían juzgado conveniente suspender tras la muerte del emperador Maximiliano²³.

Durero, entonces un hombre de casi cincuenta años, acompañado de su esposa y una criada, viajó pagando «sus propios gastos», contando dolorosamente cada cuarto en este viaje que duró doce meses. En su diario dejó una descripción minuciosa de cuanto viera, hiciera y gastara. El Obispo de Bamberg, a quien presentó dos pinturas, una xilografía y un grabado, le obsequió, pagó su cuenta en la posada y le dio un salvoconducto para la aduana, así como tres cartas de recomendación. Entre Bamberg y Colonia, Durero cruzó treinta y dos puestos de aduana sin pagar los derechos; sólo le falló el salvoconducto del Obispo cuatro veces, y con gran enojo tuvo que dejar un depósito. Así siguió hasta Amberes, ganándose la vida por el camino. Vendió dibujos, aguafuertes y grabados de su propia mano o de la de sus discípulos: «Item. Sebald Fischer me compró en Amberes dieciséis de la pequeña Pasión a cuatro florines. Además, treinta y dos libros grandes a ocho florines. Además, seis Pasiones grabadas a tres florines»²⁴. Es meticuloso en devolver favores: «Di al maestro Joachim (Patinir) arte (es decir, una o varias obras

²¹ Wackernagel (1938, 353 y ss.) aporta otros datos acerca de la situación económica de los artistas florentinos.

²² Symonds, 1893, I, 149.

²³ Weixlgärtner, 1914, 19.

²⁴ Heidrich, 1918, 37 y ss.

suyas) por valor de un florín porque me prestó su aprendiz y colores»²⁵. Trocaba su «arte» por vino, comida, objetos curiosos y otras cosas, bajo la apariencia cortés de un cambio de regalos; dibujó el retrato de innumerables personas, entre ellos Tommaso Bombelli, un rico genovés, comerciante de seda, y sus dos hermanos; en cambio fue invitado a cenar doce veces con el señor Tommaso. Poco después apuntó: «Además, el hermano de Tommaso me dio un par de guantes a cambio de unos aguafuertes por valor de tres florines»²⁶. Los retratos en dibujo de uno de sus anfitriones, que le regaló un pedazo de coral blanco, son actualmente uno de los tesoros más apreciados del Museo de Francfort²⁷ (fig. 76). Pasó a Bruselas, donde Margarita, Regente de los Países Bajos y tía del nuevo Emperador, le prometió su ayuda²⁸. El agradecido Durero le regaló un aguafuerte de su *Pasión*. En una larga lista de dones y contradones, cambiados con muchas personas de Bruselas, no se le olvidó apuntar: «Item. seis personas que retraté en Bruselas no me han dado nada.»

Pero Durero tuvo que volver a Aquisgrán para presentar su memorial al Emperador. Por fin, en noviembre, recibió su *Confirmatio* de Carlos V «con gran dificultad y trabajo», y a través de las páginas de su diario se saca la impresión de que únicamente entonces pudo gozar realmente de su viaje. Es un poco más desprendido con el dinero. Siempre había sido vanidoso, de lo cual se reían sus amigos. Su barba traicionó su debilidad. «*Commenda me multiphariam nostro Alberto Durero*: Hacedme saber si aún corta y riza su barba», escribió el Doctor Lorenz Behaim a Willibald Pirckheimer²⁹. Ahora gastaba más en ropa, zapatos y guantes que durante la primera parte de su viaje, y compró una interesante colección de objetos curiosos. ¡Incluso jugaba un poco! También, a partir de entonces, sus peregrinaciones se convirtieron en un verdadero viaje artístico y, dondequiera que fuera, se le recibía con gran ceremonia en los gremios artísticos.

En medio de los preparativos para el viaje de regreso, a Durero se le honró con la petición de que dibujara el retrato del rey Cristián II de Dinamarca, cuñado del Emperador. El dibujo a carboncillo gustó: «Tuve que comer con el Rey y fue muy afable conmigo»³⁰. Al día siguiente, «por orden del Rey de Dinamarca», acudió a Bruselas una vez más. Allí no fue sólo un espectador en el banquete dado por el Emperador en honor del rey Cristián II, sino que también recibió una invitación para asistir al que el Rey danés ofreció en recíproca correspondencia: «Item. El domingo antes de Santa Margarita el Rey dio un gran banquete en honor del Emperador, Doña Margarita y la Reina de España, y me invitó, y yo también comí allí.» Casi en el mismo instante añade: «Me invitó el maestro Jobst, el sastre, con quien cené»³¹.

En julio de 1521 Durero estaba de nuevo en casa. Económicamente, el viaje no había sido fructuoso: «A pesar de todas mis obras y gastos, ventas y demás negocios, he tenido poca suerte en los Países Bajos en mis tratos con personas de las clases alta y baja y, en particular, Doña Margarita no me ha dado nada a cambio de todas las cosas que le regalé y le hice»³². A pesar de eso, por sus costumbres prudentes, «a lo largo de muchos años de gran esfuerzo y trabajo y con la ayuda de Dios»³³, había ahorrado la cantidad de mil florines que decidió invertir en 1524. Murió cuatro años más tarde, a la edad de cincuenta y siete.

²⁵ *Ibid.*, 38.

²⁶ *Ibid.*, 39.

²⁷ Heidrich, 1918, 37.

²⁸ *Ibid.*, 48.

²⁹ Reicke, 1940, IV, 500.

³⁰ Heidrich, 1918, 114.

³¹ *Ibid.*, 116.

³² *Ibid.*, 112.

³³ *Ibid.*, 176.

Durante su estancia neerlandesa Durero se enteró de la muerte de Rafael, acaecida en Roma en la primavera de 1520. A la edad de treinta y siete años este favorito de papas e íntimo de cardenales y príncipes dejó una fortuna calculada en dieciséis mil florines, que comprendía una casa en Urbino, otra casa, un palacio, viñedos y terrenos en o cerca de Roma —todo lo cual adquirió durante una vida activa de apenas dos décadas llevada, además, en lujo y esplendor³⁴.

6. La opulencia y la astucia financiera de Tiziano

El epitome de la vida de un gran artista renacentista fue la de Tiziano. Tras un comienzo más bien lento, se abrió camino hasta alcanzar el primer puesto frente a una competencia feroz. Acercándose ya a los cincuenta años se había ganado la admiración de toda Italia y de la mayor parte de Europa con sus retratos, cuadros mitológicos y grandes retablos. El emperador Carlos V le nombró pintor de Corte, confiriéndole el título de Conde palatino y Caballero de la Espuela Dorada. También llegó a ser hombre riquísimo. Tiziano cuidaba sus intereses financieros con habilidad, paciencia y tenacidad. Jamás, por lo que se juzga a través de su correspondencia, renunció a una demanda monetaria. Desde luego, la imagen del artista «típico», despreocupado por el valor del dinero, no le correspondía. Se le ha censurado, más de una vez, por haber sido codicioso y avariento, pero tuvo que tratar con clientes a los cuales se podían aplicar los mismos epítetos: codiciaban sus pinturas pero se resistían acérrimamente a deshacerse de su dinero a la hora de pagar. Tiziano seguía insistiendo. Ni su trabajo ni el desfile de visitas que agasajaba en su resplandeciente casa veneciana le impedían escribir largas cartas. Año tras año, con una repetición casi monótona, seguían la misma pauta: declaraciones profusas de servicio fiel, hábiles alusiones a cuadros que estaban casi acabados —que muy pronto se enviarían—, y reclamaciones explícitas de un dinero pendiente. Las frases sagazmente redondeadas que pueden parecer serviles al oído moderno no son sino las fórmulas acostumbradas de la sociedad bien educada de su tiempo. Alternan con rotundas demandas y, en ocasiones, con alusiones más bien trilladas a sus «estrecheces», «turbaciones» o «mala salud». Tiziano jamás estuvo necesitado y gozó de una constitución extraordinariamente robusta. Los extractos de su correspondencia con la Corte española, un ejemplo de intercambio epistolar entre otros muchos menos importantes, dará idea de su obstinación en el manejo de sus asuntos.

Esta correspondencia presenta otro punto de interés. El hecho de que un gran pintor creyera tener el derecho de pedir al primer monarca de la Tierra que dedicara un interés permanente a las menudencias de sus ingresos no tiene paralelo y demuestra que en ese momento, un artista de la reputación de Tiziano, creía disfrutar de una categoría especial, superior al resto de los hombres.

En 1535 ó 1536 Carlos V prometió a Tiziano un «privilegio de maíz» de la Tesorería de Nápoles; en 1541 se le concedió una pensión de cien ducados anuales pagaderos por el Tesoro milanés. Esta cantidad se duplicó en 1548. No obstante, no se le pagó nada durante años a pesar de sus continuas apelaciones a los ministros pertinentes. Por fin, en 1554, Tiziano se dirigió al propio Emperador, aprovechando la ocasión para quejarse de otra promesa más sin cumplir.

Tiziano a Carlos V
Venecia, a 10 de septiembre de 1554

Por orden de Vuestra Majestad se me asignó una pensión anual de dos mil escudos en Milán, y se me concedió un privilegio para el transporte de maíz en Ná-

³⁴ Golzio, 1936, 56, 60, 102, 108, 116 y ss. y *passim*.

poles. Este último me ha costado cientos de escudos para pagar allí a un apoderado. Finalmente, recibí una *naturaleza* en España para uno de mis hijos, a la cual correspondía una pensión anual de quinientos escudos. He tenido la mala fortuna de no conseguir ninguna de estas mercedes, y ahora pido licencia para decir una palabra acerca de ellas a Vuestra Majestad, en espera de que la mente liberal del más grande Emperador cristiano que jamás haya vivido no sufrirá que sus órdenes sean desatendidas por sus ministros. Estimaría tal beneficio como una obra de caridad, ya que ando mal de fondos, por haber estado enfermo y por haber casado a una hija. Mi súplica a la Virgen María para que interceda por mí ante Vuestra Majestad se muestra en la imagen que ahora se presenta ante Vuestra Majestad con una expresión de dolor que refleja la intensidad de mis cuitas. También envío el cuadro de la «Trinidad» (*La Gloria*, fig. 77) y, de no haber sido por las tribulaciones que he padecido lo hubiera acabado y enviado mucho antes, pero en mi deseo de satisfacer a Vuestra Majestad no me he perdonado la molestia de borrar, dos o tres veces, el trabajo de muchos días para perfeccionarlo y satisfacerme a mí mismo, pasando de ese modo más tiempo que lo normal para tal trabajo. Pero me tendré por afortunado si os doy satisfacción, y ruego a Vuestra Majestad que aceptéis mi deseo ardiente de servirlos, siendo mi mayor ambición la de complacer a Vuestra Majestad³⁵.

La carta llegó en un momento poco propicio. Fatigado por sus obligaciones imperiales, Carlos V se preparaba para retirarse a una vida de contemplación y oración. Al año siguiente entró en el monasterio de Yuste, donde murió en 1558. Su hijo Felipe le sucedió como Rey de España en 1556. Tiziano no sólo conservó su puesto de pintor de Corte favorito del nuevo gobernante, sino que incluso debió de tener éxito logrando la atención del Rey para sus reclamaciones. En 1557 mandó a su hijo Orazio a Milán, esperando recibir, al menos, parte de las pensiones atrasadas, así como algún dinero por cuadros enviados a España que debería de haber remitido la Hacienda de Génova. Sus esperanzas se vieron frustradas. Sólo después de la muerte de Carlos V dio órdenes definitivas Felipe II de saldar todas las cuentas con Tiziano, que una vez más envió a su hijo a cobrar el dinero de las Tesorerías milanesa y genovesa. Pero Orazio casi perdió la vida, así como el pago preliminar de dos mil ducados en Milán, y no llegó a Génova (véase las págs. 183 y ss.).

Tiziano, aunque furioso, permaneció impávido. Asegurando a Felipe II en 1559 «que me dedicaré siempre a vuestro servicio», le tentó con el cebo de cinco pinturas casi acabadas. Pasó otro año sin que sucediera nada. Al menos, cuatro de los cinco cuadros prometidos habían sido enviados cuando Tiziano mandó una carta tan osadamente sarcástica que se sospecha que mediaba la mano de su amigo Aretino. El 22 de abril de 1560 escribió:

Siete meses han transcurrido desde que envié los cuadros que Vuestra Majestad me encargó, y como no he recibido notificación alguna de su llegada, estaría agradecido de saber si os complacieron, porque si no, según el juicio perfecto de Vuestra Majestad, tomaría medidas para pintarlos de nuevo corrigiendo los defectos.

Las cartas con las que me favoreció Vuestra Majestad respecto del dinero que se me asignó en Génova no han surtido ningún efecto; por lo cual parece que el que puede conquistar al más poderoso y orgulloso de sus enemigos no puede procurarse la obediencia de sus ministros, y no veo cómo puedo esperar conseguir nunca las cantidades que me fueron concedidas por la gracia de Vuestra Majestad. Por tanto, suplico humildemente que la insolencia obstinada de estos subordinados sea corregida, bien mandando que mis reclamaciones sean satisfechas inmediatamente o trasladando la orden de pago a Venecia u otra parte, de modo que

³⁵ Crowe y Cavalcaselle, 1877, II, 507 y ss. (texto); la traducción se basa en el II, 231 y ss.

vuestro humilde criado pueda conseguir los frutos de la liberalidad de Vuestra Majestad³⁶.

Siguieron las consabidas promesas de otras pinturas más grandes por llegar. No se satisficieron las reclamaciones del viejo maestro antes de pasar otro año más y enviarse otra carta —o eso creyó Felipe II. Pero los astutos agentes genoveses pagaron a Tiziano en ducados, mientras que sus reclamaciones eran de oro, con una diferencia de doscientos ducados en perjuicio del pintor. No tardó en señalarlo:

Gracias a la bondad de Vuestra Majestad, por fin, he recibido el dinero de Génova, y ahora me inclino humildemente y doy las gracias por el favor que, puesto que me libra de alguna perturbación, me permitirá, espero, pasar el resto de mi vida en paz al servicio de Vuestra Majestad. Ciertamente es, en verdad, que he recibido doscientos ducados menos de lo que ordenó la primera cédula de Vuestra Majestad porque la última no especificaba que se me debería de pagar en oro; pero Vuestra Majestad sin duda mandará rectificar el asunto y recibiré la diferencia, lo cual me será utilísimo³⁷.

El Rey escribió al margen de esta carta: «Enviad el dinero (doscientos escudos) desde aquí, que será lo menos incómodo.» Todavía quedaba por liquidar el balance de la pensión milanese, así como el «privilegio» napolitano concedido en 1536, y también la vieja promesa de una pensión para Pomponio, el hijo de Tiziano. En julio de 1563³⁸ volvió a emplear su vieja técnica: dos cuadros están casi acabados y se podrán expedir muy pronto, uno es una *Santa Cena*, el otro un *Apostolado* —una obra, añade, «que será tal vez una de las más laboriosas e importantes que jamás ejecutara para Vuestra Majestad». Al no tener noticias durante varios meses, Tiziano envió otro recordatorio en diciembre, en el que prometía mandar ya la *Santa Cena*, y que terminaba: «Y, como hasta ahora no he recibido la más mínima recompensa por las numerosas obras que os he proporcionado, no pido más de la singular benevolencia y clemencia de Vuestra Majestad que mis honorarios acostumbrados de la Cámara de Milán»³⁹.

Pero la *Santa Cena* no estaba ni mucho menos acabada, ni la pensaba acabar Tiziano antes de ver su dinero. La correspondencia entre Rey y pintor se sucedía. El uno quería el cuadro, el otro el dinero. Finalmente, en marzo de 1564, Felipe II dio la largamente esperada orden a Milán y Napolés y con el mismo correo escribió a su enviado Hernández en Venecia que ahora esperaba recibir la *Santa Cena*. Siete meses más tarde el enviado pudo informar que la pintura tardaría aproximadamente otra semana más y repitió la insistencia del pintor por recibir el pago⁴⁰. El Rey volvió a mandar órdenes a Milán; de nuevo los tesoreros pusieron obstáculos.

En diciembre de 1567 Tiziano se quejaba:

También ruego humildemente a Vuestra Majestad se digne ampararme en las necesidades de mi vejez aunque sea sólo ordenando a los funcionarios que paguen mi pensión sin demora, ya que no recibo un *quatrino* sin que la mitad se gaste en comisiones e intereses, o en derechos de la gestoría y otros desembolsos, o en facturas y regalos⁴¹.

Entonces siguió reiterando las cuentas que se le debían. Pero transcurrió más tiempo y hubo que escribir más cartas hasta que, el 27 de febrero de 1576⁴², el

³⁶ *Ibid.*, 518 y ss. y 305 y ss. (traducción).

³⁷ Carta del 17 de agosto de 1561. *Ibid.*, 520 y ss. y 310 (traducción).

³⁸ *Ibid.*, 326.

³⁹ *Ibid.*, 527 y 327 (traducción).

⁴⁰ *Ibid.*, 344.

⁴¹ *Ibid.*, 536 y 381 (traducción).

⁴² *Ibid.*, 541 y 408 (traducción).

maestro, que contaba casi noventa años, cogió su pluma por última vez. Con frases bien redondeadas, recordó al Emperador su «devoto servicio», «sus muchísimos años», los cuales alcanzó «no sin privaciones», y el hecho de que «han pasado veinte años y jamás he recibido ninguna recompensa por los muchos cuadros enviados en diversas ocasiones a Vuestra Majestad».

Seis meses después, el 27 de agosto de 1576, Tiziano murió en el brote de peste que aniquiló casi la cuarta parte de la población de Venecia.

En 1556 Tiziano perdió el privilegio de la exención de pagar impuestos que había gozado durante cincuenta años. Por primera vez en su vida tuvo que declarar sus bienes⁴³. No pudo ocultar el hecho de que tenía terrenos y campos sembrados, casitas de campo, casas, aserraderos y otros bienes, pero deliberadamente tasó las cosas por debajo de su valor y tergiversó la cuantía de capital. Ni siquiera mencionó los ingresos procedentes de sus negocios de arte y antigüedades, sus pensiones y las ganancias de la venta de sus cuadros. Su fortuna era grande a pesar de la contumacia de la Corte española. Vasari, que le visitó ese año, escribió:

Tiziano ha gozado una salud y felicidad sin par, y jamás ha recibido del Cielo sino favor y bienaventuranza. Su casa ha sido visitada por tantos príncipes, hombres de letras y caballeros cuantos viniesen a Venecia, puesto que aparte de ser excelente en su arte, su compañía es agradable, su porte refinado y sus modales afables. Ha tenido rivales en Venecia, pero ninguno de gran talento. Sus ganancias han sido grandes, porque sus obras fueron siempre bien pagadas⁴⁴.

Así es como ha pervivido la memoria de Tiziano a lo largo de los siglos: un hombre feliz que había realizado su ambición como artista y como hombre de mundo. Sus contemporáneos lo dieron por supuesto, pero la posteridad ha olvidado a menudo que rara vez cogió su pincel excepto por encargo. Sus obras, que llevan la impronta de una experiencia emocional indiscutiblemente sincera y de una maestría técnica sin rival, fueron para él otros tantos objetos de comercio, trueque y soborno una vez que estuvieran listos para salir de su estudio.

La *Trinidad*, una pintura tan querida por el Emperador Carlos V que le acompañó en su retiro a Yuste, contiene el retrato de Carlos V y su familia. También figuraba el retrato de Vargas, el enviado español, que había expresado el deseo de verse plasmado junto con su real señor. Vargas dirigía los asuntos económicos del Emperador en Venecia y era, por tanto, un hombre importante para Tiziano. La prudencia obligaba a complacerle y le retrató debidamente en la figura a los pies del Emperador. ¿Qué sintió Tiziano por esta obra cuya «Reina celestial» debería de expresar en sus facciones «la intensidad de sus cuitas»? En una posdata a la carta de 10 de septiembre de 1554 (pág. 251), escribió: «El retrato del señor Vargas, introducido en la obra, se hizo a petición suya. Si no agradara a Vuestra Majestad, cualquier pintor, con unas cuantas pinceladas, podrá convertirlo en cualquier otra persona»⁴⁵.

Una y otra vez vemos que Tiziano pinta un retrato por la sola razón de que la influencia del retratado pudiera serle provechosa. Esto no hace al caso cuando al espectador le interesa contemplar las pinturas de Tiziano simplemente como obras de arte. Otra cosa es si las utiliza como base para conjeturas psicológicas; en ese caso el desprecio de los datos biográficos puede falsear las conclusiones. Esto, creemos, sucedió al autor de «Prolegomena to a Psychology of Art»⁴⁶, que divide toda actividad artística en dos clases principales: la *play class*, en la cual «el artista

⁴³ *Ibid.*, 364 y ss.

⁴⁴ Vasari, VII, 459.

⁴⁵ Según Tietze (1936, I, 210 y ss.), el retrato de Vargas fue transformado en la figura de Job.

⁴⁶ Fairbairn, 1938.

busca el placer de la creación artística», y la *work class*, donde persigue una «segunda intención como ganarse la vida, acrecentar su prestigio social o propagar una causa». Influido obviamente por su propio placer en los retratos de Tiziano, en los cuales descubre «la huella de la sola alegría de la creación artística», el autor le coloca en la parte de la escala destinada a la *play class*, sin vacilar ante el hecho de que Tiziano apenas emprendió obra alguna «sin segundas intenciones». Es precisamente a causa del modo nada sentimental, aunque sí resuelto, con que hizo uso de su ingenio para servir a sus propios intereses por lo que Tiziano se convirtió en un hombre acaudalado que tenía el mundo a sus pies. Su obra demuestra que las «segundas intenciones» y la «alegría de la creación artística» no son mutuamente exclusivas.

La codicia de Tiziano no es nada excepcional. Sólo despierta un interés especial por su grandeza como artista. El retratista escocés Allan Ramsay (1713-84) —por dar un ejemplo— dijo que «no pinté sino dos cuadros que no fuesen por dinero»⁴⁷; le alentaban motivos mercenarios semejantes a los de Tiziano —pero allí se termina la comparación.

7. Dos grandes señores del Barroco

Bernini

Antes del Renacimiento ya existieron artistas grandes y prósperos. Luego seguirían muchos que se distinguieron tanto por su obra como por su categoría mundana. Pero el grado en el que Rafael y Tiziano combinaron el ingenio con el donaire social, el éxito con la probidad artística, la riqueza, la fama y la popularidad con una devoción sostenida a su arte no tuvo precedente ni igual hasta que, en la época barroca, aparecieron Bernini y Rubens como sus semejantes.

Bernini, celebrado como el primer escultor y arquitecto, famoso por su obra teatral tanto técnica como literaria y tenido por buen pintor, fue aceptado como un *par inter pares* por la más alta sociedad de su tiempo. Hijo de un escultor, ni se sintió ni le hicieron sentir nunca que el oficio de tallista, que era el preferido entre sus muchos talentos, estuviera ni mucho menos por debajo de su dignidad. Al contrario, cuando la reina Cristina de Suecia, poco después de su llegada a Roma,

...deseó honrarle yendo a visitarle a su casa mientras trabajaba, la recibió con el mismo traje ordinario y manchado que acostumbraba a usar cuando trabajaba con mármol y que, por ser atavío de artista, tenía por el más apropiado para recibir a aquella gran señora. Su Majestad que, con sublime comprensión, recibió al instante esta preciosa fineza, se explayó sobre su *concetto* no sólo de pensamiento sino tocando realmente su traje con su propia mano en señal de la admiración que sentía por su arte⁴⁸.

Esta historia bien podría ser cierta, aunque parece una variante del conocido tópico inventado en alabanza de la dignidad de la profesión artística, mejor ilustrado por la famosa anécdota, según la cual, Carlos V cogió el pincel de Tiziano⁴⁹. La Reina y el artista, versados ambos en la idea humanística del *concetto*, la expresión adecuada a una situación dada, pudieron saborear y respetar la rápida comprensión de sus mutuas intenciones.

Sea cierto o no el que la memoria del mismo Bernini y el culto extremado de

⁴⁷ Farrington, 1924, I, 100.

⁴⁸ Baldinucci, 1948, 143.

⁴⁹ Para otros ejemplos, véase Kris y Kurz (1934, 51 y ss.).

sus biógrafos exageraran la temprana fecha de sus primeras proezas como artista, fue, sin duda, un prodigio. Aún niño, obtuvo la protección del cardenal Maffeo Barberini, uno de los principales *connoisseurs* romanos; a los veinte y pocos años pasó a ser Presidente de la Academia de San Lucas y fue elevado al rango de *cavaliere*. Desde 1618 hasta 1680, con la sola excepción de un breve periodo de desgracia durante el reinado del Papa Inocencio X, fue el favorito declarado de ocho Papas sucesivos. «Tenéis la inmensa buena suerte, *Cavaliere*, de ver elegido Papa a Maffeo Barberini», se dice exclamó su primer protector cuando ascendió al trono papal como Urbano VIII en 1623, «pero tenemos aún más suerte porque el *cavaliere* Bernini vive en la época de nuestro pontificado»⁵⁰.

Por el privilegio de tener una obra de la mano de Bernini, sus admiradores estaban dispuestos a pagar unos honorarios fabulosos. El Duque Francisco I d'Este le envió la cantidad inaudita de tres mil escudos por su retrato en mármol; el cardenal Richelieu le presentó una joya adornada de treinta y tres diamantes, siete de ellos grandes, a cambio de su busto. Carlos I, rey de Inglaterra, consideraba un honor ser retratado por Bernini. Su busto de mármol, encargado por el Papa Urbano VIII como acto de alta diplomacia en su empeño de convertir al Rey al catolicismo, se expidió a Inglaterra con inusitadas precauciones. Iba acompañado de una guardia especial que tenía órdenes estrictas de informar a diario acerca de la jornada y la seguridad del tesoro.

Además de los elevados ingresos de su obra escultórica —durante casi sesenta años mantuvo el mayor estudio de Italia y tal vez de Europa—, Bernini ganó unos honorarios considerables por ostentar varios nombramientos oficiales y como arquitecto. En esta calidad le llamó Luis XIV a París en 1664. El Rey, que deseaba rivalizar con la actividad constructiva de los Papas, juzgó conveniente que el más grande de los arquitectos vivientes ampliara, remodelara y acabara el antiguo Louvre, residencia del más grande de los monarcas vivientes.

Un año más tarde, a los sesenta y siete, Bernini, que apenas había salido de Roma, emprendió su primer viaje al extranjero —«no sin las aprensiones y trepidaciones de la ciudad eterna». Se temía que padeciera «de los peligros del viaje» o que «la magnificencia de aquel monarca» le ofreciera «unas condiciones tales para permanecer allí que encontrara difícil resistirlas»⁵¹. Resultó que Roma no tenía necesidad de temblar. Bernini no se sintió tentado de quedarse en París, ciudad que odió, ni un solo momento, ni tampoco la Corte francesa (sin decir nada de la escuela parisina de artistas) estaba nada inclinada a disuadirle de regresar a casa. El fogoso individualista italiano y los cortesanos franceses, dominados por la etiqueta, estuvieron sinceramente contentos de perderse de vista. Pero al principio todos tenían grandes esperanzas.

El anciano artista, inmensamente famoso y honrado, viajó como un gran señor. Su séquito constaba de Paolo, el segundo de sus once hijos, su dibujante principal, un escultor ayudante, un cocinero, tres criados, un correo y Sieur Mancini —todos pagados por el rey Luis XIV. Dondequiera que se paró la comitiva en su camino hacia el Norte, Bernini fue recibido con grandes honores y era el invitado de los príncipes por cuyos reinos pasaba. En Florencia «toda la ciudad estaba despolada, por así decirlo, porque todos querían ver con sus propios ojos a aquel hombre de cuyas obras habían tenido tantas noticias»⁵². Cuando cruzó la frontera italiana y pasó a Francia el viajero fue recibido con proclamas públicas por orden del Rey; cuando se acercó a Lyon salieron a recibirle «todos los pintores, escul-

⁵⁰ Baldinucci, 1948, 80.

⁵¹ *Ibid.*, 117.

⁵² Domenico Bernini, 1713, 125.

tores y arquitectos de la ciudad, algunos a caballo, otros en coche»⁵³. «Los tenientes de alcalde habían de alojarle; éste era un honor muy extraordinario, generalmente acordado por la ciudad de Lyon sólo para los de estirpe principesca»⁵⁴. El Rey encargó a M. de Chantelou, el jefe de la Casa real, que recibiera a Bernini en las afueras de París. El Primer Ministro, M. Colbert, envió el coche de seis caballos de su hermano para conducir a la comitiva italiana con gran pompa al palacio de París que había sido preparado para ellos.

Al día siguiente de su llegada llevaron a Bernini a presentarle al Rey. M. de Chantelou, que había de ser su acompañante e intérprete, y que anotó en un diario todos sus pasos, observó «la absoluta confianza» con la que el orgulloso maestro anciano trató al soberano. Se dispuso todo, según el entendimiento de la Corte francesa, para hacer que la estancia en París del arquitecto italiano fuera agradable. Se puso a su disposición un coche de seis caballos. Le llevaron a ver todos los monumentos y le trataron con todo miramiento. La Reina Madre le recibió afablemente; cada cortesano, cada noble de la ciudad le hizo una visita. «La Real Academia de pintores y escultores acudió en corporación a complimentarle.» Se solicitaban constantemente sus opiniones en cuestiones de arte y se le acosaba con peticiones de dibujos.

Bernini permaneció en París desde el 2 de julio hasta el 20 de octubre de 1665. Cuando marchó, fue generosamente recompensado, al menos ésa era la intención: aparte de la promesa de una pensión vitalicia de seis mil ducados anuales y un regalo de tres mil trescientas *pistolae* para sí, a su hijo y ayudantes se les dio bolsas bien colmadas; sus criados recibieron propinas generosas⁵⁵. El viaje de regreso fue tan elaboradamente organizado como el de ida. Dos coches de seis caballos habían de llevarle a él, «a su séquito y el equipaje a Lyon, donde encontraría literas para él y otros vehículos para su familia». Un correo le acompañaría hasta Lyon, otro hasta Roma; el cocinero y el personal que le habían atendido en París lo harían también durante el viaje.

La despedida de Bernini en la Corte fue ceremoniosa, pero no cordial. Únicamente la separación de Chantelou suscitó sincera pena por parte de ambos hombres. El artista romano no podía ni pudo ocultar el hecho de que, a pesar de toda la atención que se le prodigaba, estaba contento de volver al ambiente, más afín a su modo de ser, de la ciudad papal.

Nunca antes ni después un artista ha viajado con tal aparato. Otros tuvieron más éxito en su misión; ninguno ha sido tan realmente honrado. Una comparación entre el viaje de Dürero a los Países Bajos y la procesión triunfal de Bernini desde Roma hasta París muestra lo que cambió la situación profesional del artista en menos de ciento cincuenta años. No se volvió a alcanzar esa cima jamás. Ahora los agentes publicitarios asalariados tal vez exciten un entusiasmo masivo por estrellas cinematográficas, pero ningún gobierno se tomaría la molestia de atender a un arquitecto en tránsito, ningún Primer Ministro haría todo lo posible por lograr que su estancia fuera agradable.

Rubens

Pedro Pablo Rubens (1577-1640) fue la contrapartida nórdica de los artistas italianos señaladamente ricos; su genio era tan grande, su fama tan universal, sus

⁵³ Baldinucci, 1948, 80.

⁵⁴ Chantelou (1885) y también para la parte de lo que sigue.

⁵⁵ Wittkower (1961, 517) calcula todos los ingresos de Bernini relacionados con el viaje a París.

ganancias tan fabulosas como las de éstos. Pero mientras que Rafael, Tiziano y Bernini debían su posición social solamente a sus logros artísticos, Rubens sumó a su reputación como pintor el prestigio de un enviado diplomático. Su formación para ambas carreras había tenido lugar casi simultáneamente: poco antes de cumplir los quince años pasó a ser paje de Margarita de Ligne; aproximadamente un año más tarde dejó su servicio para dedicarse a la pintura. Mientras gozaba su primer nombramiento de pintor de Corte fue escogido por el duque Vincenzo de Mantua como uno de los enviados que fueron mandados en 1603 para llevar regalos a la Corte española de Madrid. Tales actos de cortesía siempre tenían implicaciones políticas. Aunque el papel de Rubens en aquella ocasión era de poca importancia, indudablemente le proporcionó un conocimiento profuso del procedimiento diplomático y debió serle útil en su posterior carrera política. A partir de 1625 le empleó la Infanta Isabel, Gobernadora de los Países Bajos españoles, en calidad de agente especial en las negociaciones de paz entre España, Inglaterra, Francia y los Países Bajos. Durante diez años Rubens viajó de una a otra parte, portador de misiones confidenciales, y pintando todo el tiempo dondequiera que le llevasen sus obligaciones.

Éstos fueron años arduos, y sólo un hombre con la disposición afortunada, la mente metódica y la infinita capacidad para el trabajo de un Rubens pudo llevar a cabo simultáneamente dos profesiones absorbentes, mientras se apresuraba de una Corte europea a otra, manteniendo al día una copiosa correspondencia y también un estudio en Amberes. Allí sus ayudantes trabajaban en los numerosos encargos, para los cuales acostumbraba a dar dibujos y a los cuales daba los toques finales siempre que podía pasar algún tiempo en casa. Fue una etapa rica y fructífera, pero no apacible. En 1623 perdió a su hija mayor, Clara Serena; tres años más tarde murió su esposa, la hermosa Isabel Brandt; serios reveses contrariaron su obra política. Pero Rubens poscía aquella admirable entereza ante la adversidad que se remonta a una armonía innata, un equilibrio entre el compromiso sentimental y el desprendimiento intelectual. Los contratiempos no minaron su firmeza, como tampoco el éxito corrompió su claro juicio. Tenía, además, el don envidiable de poder formular sus pensamientos y expresar sus sentimientos. En 1634, después de retirarse de su carrera política y encontrar una nueva felicidad en su segundo matrimonio, escribió a su amigo Peiresc:

Ahora, desde hace tres años, por la gracia divina, he encontrado la tranquilidad de ánimo, habiendo renunciado a todo tipo de empleo ajeno a mi amada profesión. *Experti sumus invicem fortuna et ego* (La Fortuna y yo hemos llegado a conocernos. Tácito, *Historiae*, 2, 47). A la Fortuna le debo una gran obligación, pues puedo decir sin presunción que mis misiones y viajes a España e Inglaterra salieron muy favorablemente. Llevé a cabo negociaciones de la mayor importancia, y a la total satisfacción de los que me enviaron y también de las demás partes interesadas. Y para que sepáis todo, entonces me encargaron a mí, y sólo a mí, todos los asuntos secretos de Francia referentes a la huida de la Reina Madre y del Duque de Orléans del país, así como la licencia que se les concedió para buscar asilo entre nosotros. Así podría proporcionar mucho material a un historiador, y la pura verdad del caso, muy diferente de lo que generalmente se cree.

Cuando me encontré en aquel laberinto, abrumado noche y día por una serie de obligaciones urgentes; ausente de mi casa durante nueve meses y obligado a estar continuamente presente en la Corte, habiendo alcanzado el colmo del favor de la Serenísima Infanta (que en gloria esté) y de los primeros ministros del Rey; y habiendo dado toda satisfacción a las partes interesadas en el extranjero, tomé la decisión de forzarme a cortar este nudo dorado de la ambición para recobrar mi libertad. Dándome cuenta de que un retiro de este tipo debe efectuarse mientras se está en ascenso y no en descenso, que se debe abandonar a la Fortuna mientras

todavía nos sea favorable y no esperar hasta que nos haya vuelto la espalda, aproveché la ocasión, un corto viaje secreto, para arrojarle a los pies de Su Alteza y suplicar, como la única recompensa de tantos esfuerzos, la exención de tales tareas y la licencia de servirla desde mi propia casa. Ese favor lo obtuve con más dificultad que cualquier otro que haya concedido jamás... Desde entonces no he tomado parte alguna en los asuntos de Francia, y jamás he lamentado tal decisión. Ahora, por la gracia de Dios, como habéis sabido por M. Picquery, estoy llevando una vida tranquila con mi esposa e hijos, y no tengo otra pretensión en el mundo que vivir en paz⁵⁶.

La carta fue escrita desde su finca urbana de Amberes, uno de los primeros edificios italianizantes y un monumento en aquella ciudad gótica. Rubens compró un solar en 1610 y posteriormente amplió el terreno con la adquisición de las casas contiguas. Se ha conservado muy poco de su mansión, pero los grabados muestran su prístina condición (fig. 78). Constaba de tres alas que rodeaban un gran patio, el cuarto lado del cual estaba flanqueado por un triple arco monumental que daba a un jardín. De acuerdo con sus modelos italianos Rubens dejó todas las fachadas que daban a la calle lisas y reservó toda la decoración para la fachada del jardín del ala principal y para el arco. El ala principal de los palacios genoveses y, sobre todo, una habitación construida especialmente para albergar sus colecciones.

En mis viajes (escribió en la misma carta), jamás dejé de observar y estudiar las antigüedades, tanto las de las colecciones públicas como las privadas, ni perdí ocasión de adquirir ciertos objetos de curiosidad mediante su compra. Además, he guardado para mí algunas de las joyas más raras y las medallas más exquisitas de la venta que hice al Duque de Buckingham. Así, todavía, tengo una colección de cosas hermosas y curiosas en mi poder⁵⁷.

Bellori dio una descripción más detallada. Rubens, escribió,

...coleccionó mármoles y estatuas que trajo y mandó enviar desde Roma, junto con todo tipo de antigüedades como medallas, camafeos, *intaglios*, joyas y metalistería. Mandó construir una habitación circular en su casa de Amberes con una sola claraboya redonda en el techo, similar al Panteón de Roma, como para lograr la misma luz perfectamente uniforme. Allí instaló su valioso museo. También coleccionó muchos libros, y decoró las habitaciones en parte con sus cuadros originales, en parte con copias que había pintado en Venecia y Madrid de Tiziano, Pablo Veronés y otros pintores excelentes⁵⁸.

Durante muchos años Rubens fue propietario de un terreno en el campo donde su familia pasaba los meses de verano. Ahora, en 1635, anticipando una «vida tranquila», compró una gran casa solariega, el castillo Steen, aproximadamente a mitad de camino entre Amberes y Bruselas (fig. 79). El precio de la compra fue elevado —unos noventa y tres mil florines holandeses—, pero era un señorío que conllevaba ciertos privilegios legales, eclesiásticos y militares, así como un título nobiliario. La finca incluía bosques, una huerta, viveros, una colina con una gran torre cuadrada, una alquería, un granero, cuerdas y otros edificios⁵⁹. Pero Rubens ya era un hombre enfermo cuando adquirió este retiro. Había estado atormentado durante varios años por lo que se llamaba genéricamente «la gota». En el verano de 1639, que pasó en el castillo Steen, estaba tan enfermo que dos médicos de Ma-

⁵⁶ Magurn, 1955, 391.

⁵⁷ *Ibid.*, 394.

⁵⁸ Bellori, I, 252.

⁵⁹ Evers, 1942, 385.

lines le atendían constantemente. Se recuperó lo suficiente como para volver a Amberes a pasar el invierno, pero con la primavera del año siguiente volvieron sus accesos de parálisis y fiebre y murió el 30 de mayo de 1640. Fue un administrador cauto, hombre de negocios sagaz y negociador tenaz que casi nunca podía ser movido a rebajar los elevados honorarios que estipulaba para sus pinturas⁶⁰. La fortuna que dejó a sus herederos ascendió a unos cuatrocientos mil florines holandeses en total⁶¹, lo cual es probablemente comparable a la misma cantidad de libras según el cambio actual.

8. *Rubens y Rembrandt contrastados*

Hasta sus admiradores más devotos admiten que no fue sólo su genio lo que llevó a Rubens a la cumbre de su profesión. El contraste entre su carrera y la de Rembrandt muestra, tal vez de lo más claramente, que ese algo inescrutable —la suerte, el destino, la Providencia, o como se le quiera llamar— es necesario para coronar con éxito a la grandeza. A los veinticinco años, Rubens, hijo de padres católicos de la clase alta, llevaba ya dos años viajando por Italia. A la misma edad, Rembrandt, hijo de un molinero y de la hija de un panadero, pasó de Leyden a Amsterdam, de donde no saldría jamás. Rubens, que era instruido y hablaba cinco idiomas con facilidad, encontró sus clientes entre la realeza, los dignatarios eclesiásticos y la nobleza europeas. Rembrandt, quien supuestamente «leía sólo holandés y aun eso con dificultad» (Sandrart), trabajó para la burguesía holandesa. Ambos tenían treinta y tres años cuando compraron su finca urbana y ambos pagaron aproximadamente la misma cantidad por su compra. Las dos casas tenían fama por sus tesoros artísticos; pero mientras que Rubens era un coleccionista conservador y juicioso de obras de primera categoría, Rembrandt compró ávida e indiscriminadamente cualquier cosa que excitara su imaginación.

Acudía a menudo a las subastas públicas donde compraba trajes usados y pasados de moda que le parecían extraños y pintorescos. Y, a pesar de que a veces estaban sucisimos, los colgaba en las paredes de su estudio entre las cosas hermosas que también se complacía en poseer; por ejemplo, toda clase de armas antiguas y modernas —flechas, alabardas, puñales, sables, navajas y cosas de esta índole—; también cantidades innumerables de dibujos exquisitos, estampas, medallas y cosas semejantes. Además merece gran elogio por una cierta prodigalidad extravagante suya, es decir, por la gran estima en que tenía su arte, siempre que se subastaran objetos que pertenecían a él, especialmente pinturas y dibujos de los grandes, ofrecía, en su primera puja, un precio tan alto que nunca hubo un segundo postor»⁶².

En 1565, cuando Rembrandt contaba cincuenta años, se le declaró insolvente. Sus colecciones, que habían sido valoradas en más de diecisiete mil florines, hubieron de venderse. Proporcionaron cinco mil florines. Dos años después se vio obligado a vender su importante casa con una pérdida considerable y a trasladarse a una vecindad pobre. El curso descendente de sus circunstancias comenzó poco después de 1642, cuando murió su esposa Saskia. Su lugar en la casa fue ocupado por la viuda de un pregonero a quien los biógrafos se referían discretamente como

⁶⁰ Thieme (1959, 38 y ss.) contiene un estudio útil de los precios de los cuadros de Rubens. Véase también *supra* (capítulo II, pág. 34).

⁶¹ Evers, 1942, 474, 477.

⁶² Baldinucci, V, 307. Baldinucci estaba bien informado acerca de Rembrandt por el discípulo de éste, B. Keil, que estuvo en Italia desde 1656 hasta 1687.

la niñera de su hijo. Entonces, en 1645, Hendrickje Stoffels entró en la vida del pintor. La habían cogido como criada pero pronto se convirtió en amante, con lo cual la viuda del pregonero demandó a Rembrandt por falta de palabra. El larguísimo pleito fue resuelto en 1650 cuando a la demandante se la declaró demente y se la encerró en un asilo⁶³. A pesar de las fuertes protestas de la Iglesia, Rembrandt nunca legalizó sus relaciones con Hendrickje, porque según las cláusulas del testamento de Saskia habría perdido las rentas de su herencia de haberse vuelto a casar.

A los cincuenta años Rubens también era viudo, pero durante sus frecuentes ausencias su casa y sus hijos estaban bien cuidados por guardianes responsables hasta que trajo a casa a su segunda esposa.

Ambos maestros tenían sesenta y tres años cuando murieron —Rubens era rico, honrado, en la cima de su fama; Rembrandt, pobre y, aunque no tan olvidado por sus contemporáneos como quieren hacer creer algunos escritores, muy lejos del cénit de su renombre. Durante toda su vida Rubens había estado en perfecto acuerdo con la sociedad en la cual se movía; Rembrandt, con sus «usos extravagantes» y su «caprichoso modo de vivir», era «de muy diferente carácter que los demás hombres»⁶⁴. Su «fea cara plebeya» nos contempla desde innumerables autorretratos —bullicioso en su temprano retrato doble con Saskia, tenso en su madurez, abatido y ajado en sus últimos años, proclamando siempre, casi audiblemente, la esencia de sus pensamientos y sentimientos en cada época de su vida (figs. 81, 83).

Los autorretratos de Rubens, mucho menos numerosos, muestran, desde el primero hasta el último, un hombre garrido, de educación y gusto impecables, seguro de sí mismo e imperturbable; un artista ni engañado por ilusiones ni corrompido por el éxito, a quien la riqueza llegó como el corolario digno de una vida bien vivida (figs. 80, 82).

9. *Van Dyck y Velázquez*

Claro que hubo otros cuyas dotes y buena fortuna les condujeron al éxito social, a los títulos, honores y riqueza. Se viene a la mente Van Dyck (1599-1641), discípulo y colaborador de Rubens; su breve carrera, fulminante, recuerda la de Rafael. Los primeros logros destacados de Van Dyck con su arte y su buena formación, ampliada por dilatados viajes, le procuraron un puesto sin precedente en la Corte de Carlos I de Inglaterra, muy superior al de cualquier pintor nativo. Igual que Rubens, fue elevado al rango de caballero por el rey Carlos I.

O se puede pensar en el contemporáneo estricto de Van Dyck, Velázquez (1599-1660) que, a los veinticuatro años, se incorporó a la Corte de Felipe IV de España bajo unas condiciones mucho mejores que las de sus predecesores. Se le dio un estudio en el palacio, una vivienda valorada en doscientos ducados en la ciudad, así como servicios médicos y de botica libres de gastos. Su inicial salario de doscientos cuarenta ducados anuales no tardó en aumentarse a trescientos y, además, recibió una pensión especial de otros trescientos ducados al año⁶⁵. En los años subsiguientes, el Rey ensalzó la posición oficial de Velázquez en la Corte nombrándole para un número creciente de cargos remunerados, e incluso le investió con la Orden de Santiago, que generalmente se otorgaba sólo a personas de ascendencia noble —punto que hubo que forzar bastante en su caso. Pero a ojos de sus contemporáneos Velázquez era soberanamente digno de este honor inusitado. Elogiaron su

⁶³ Rosenberg, 1948, 13 y ss.

⁶⁴ Baldinucci, V, 306.

⁶⁵ Justi, 1933, 168, 171.

«porte y dignidad» y, aunque fuera plebeyo, se decía que poesía «la desenvoltura y el aplomo de un noble»⁶⁶. Felipe IV era un hombre raro y nada dado a las emociones; sin embargo, se había aficionado a Velázquez de tal manera que cuando murió el pintor en 1660, después de estar a su servicio durante casi cuarenta años, el Rey se sintió profundamente conmovido. Con mano temblorosa escribió dos palabras al margen de un memorándum que trataba de la vacante creada por su muerte: «Quedo abatido»⁶⁷.

10. *El colmo de la dignidad y la riqueza: Sir Joshua Reynolds*

Quizás hasta finales del siglo XVIII no hubo otro artista que volviera a aproximarse a la grandeza de Rafael, Tiziano, Bernini y Rubens. Esta vez el escenario es Inglaterra, y el artista, Sir Joshua Reynolds (1723-92). Hijo de una familia de Devonshire de modesta condición económica pero por ambas partes «rica en eclesiásticos y extraordinariamente dada a una sólida formación»⁶⁸, el joven recibió una esmerada educación. Cuando quedó claro que tenía talento para la pintura, se le puso de aprendiz con el mejor retratista de Londres —pues la retratística era el modo más seguro de ganarse la vida para un artista. Desde 1749 hasta 1752 Reynolds estudió en Italia, preparándose sistemáticamente para ser lo que aún era una rareza en Inglaterra —un artista erudito. En 1753 volvió a Londres, ciudad que no volvió a abandonar excepto por breves visitas a Francia y a los Países Bajos. Su éxito en la capital fue inmediato y gratificado. Mientras que antes de marcharse al extranjero había cobrado tres guineas por una cabeza, ahora podía pedir cinco guineas, que ascendieron a doce en 1755. A partir de entonces subió sus precios periódicamente hasta percibir cincuenta guineas por una cabeza; al mismo tiempo el coste de los retratos de medio cuerpo pasó de veinticuatro a cien guineas, el de un retrato de cuerpo entero de cuarenta y ocho a doscientas⁶⁹.

En 1760 Reynolds compró una casa en la elegante Leicester Square —una inversión que absorbió la casi totalidad de sus ahorros, pero como ganaba unas seis mil libras al año, esto no le impidió llevar una vida digna del pintor inglés más eminente de la época. Su discípulo Northcote apuntó:

El coche que aderezó al mudarse a aquella casa era particularmente espléndido, las ruedas estaban talladas y doradas en parte; y en las puertas estaban pintadas las cuatro estaciones del año, muy bien ejecutadas por Charles Catton, R. A. (Académico de la Real), el más eminente pintor de coches de su día. El cochera, frecuentemente, recibía dinero de los curiosos por verlo; y cuando la señorita Reynolds (su hermana) se quejó de que era demasiado vistoso, el señor Reynolds replicó: «¿Qué, te gustaría tener uno de boticario?»⁷⁰.

Reynolds llegó a ver el comienzo de un cambio importante, la sustitución gradual de la clientela de clase alta por la de las nacientes clases medias industrial y mercantil y una vez, aunque de mala gana, cedió ante la nueva fuerza.

⁶⁶ *Ibid.*, (733 y ss.) hace un estudio detallado de la dilatada investigación que condujo a la investidura de Velázquez.

⁶⁷ *Ibid.*, 746.

⁶⁸ Waterhouse, 1941, 3.

⁶⁹ Cotton, 1856, 73, 149; Leslie y Taylor, 1865, I, 101; Waterhouse, 1941, 13.

⁷⁰ Northcote, 1818, I, 103.

Cuando el Teniente de Alcalde Boydell ideó el proyecto de su magnífica edición de las comedias de Shakespeare, acompañada de grandes láminas de cuadros que habían de ejecutar pintores ingleses, se estimó que era absolutamente necesario procurarse alguna pintura de Sir Joshua para hermoear la colección; pero, inesperadamente, Sir Joshua parecía estar más bien remiso ante este negocio, como si considerara degradante para sí pintar para un estampero, y al principio no consentía en dejarse contratar para la obra⁷¹.

No obstante, el dinero tuvo poder persuasivo. Se dice que un billete bancario de quinientas libras, hábilmente tendido por uno de los gestores de Boydell, indujo a Reynolds a reconsiderar su postura, y al final ejecutó tres cuadros para la edición, por honorarios que oscilaban entre las quinientas y las mil libras cada uno. Pero ésta fue su única concesión a la nueva era. Siguió siendo un hombre enteramente del siglo XVIII. Sus clientes comprendían la Corte inglesa, la aristocracia y los «genios» más eminentes; literatos como Goldsmith, el Doctor Johnson y David Garrick, entre otros muchos, fueron sus amigos. Ni los profusos elogios, ni los honores públicos, ni el ser armado caballero, ni la presidencia de la *Royal Academy* pudieron cambiar su porte firme y esencialmente de clase media. Era lo más alejado del tipo de artista bohemio. Northcote le describió en términos de un hombre perfectamente equilibrado —la verdadera medida del ingenio para el siglo XVIII (véase la pág. 96):

No tenía ninguno de aquellos estallidos de actividad, de aquellas impetuosidades vehementes que el vulgo supone caracterizan al genio y que, frecuentemente, se ven acompañar a un talento secundario, pero que nunca se asocian con uno de primera clase. Su incesante trabajar jamás cayó fatigado en el desaliento por causa del fracaso ni triunfante en el abandono por causa del éxito⁷².

Incluso en su exterior había un barniz ilustrativo del caballero y del erudito. Su aire, porte y conducta en general eran agradables y atractivos; su carácter era cortés por naturaleza. Siempre demostró un deseo de complimentar debidamente a las personas de condición superior; y ciertamente se las ingenió para alcanzar una esfera social más alta que cualquier otro artista inglés anterior. Así consiguió, para los Profesores de las Bellas Artes, una importancia, dignidad y acogida que jamás habían tenido en este país⁷³.

El propio Sir Joshua reconoció perfectamente esta nueva dignidad (fig. 84). Cuando murió en 1792, tras años de mala salud, su cortejo fúnebre fue un símbolo impresionante del servicio que había prestado a los artistas británicos. Tres duques, dos marqueses, tres condes y dos lores llevaron su ataúd. Noventa y un coches, que transportaron a todos los miembros de la *Royal Academy* y a casi sesenta hombres muy conocidos y distinguidos, siguieron el cadáver a su último reposo en la catedral de San Pablo.

Reynolds no se casó nunca. En su último testamento dejó cantidades sustanciales de dinero y obras de arte de su colección a muchos amigos. El grueso de su patrimonio pasó a su sobrina. Sumaba cerca de cien mil libras.

⁷¹ *Ibid.*, II, 226.

⁷² *Ibid.*, II, 321.

⁷³ *Ibid.*, II, 322.

CAPÍTULO XII

Personalidad, carácter y obra

1. La obra como clave del carácter del artista

A lo largo de todas las páginas de este libro hemos tratado, por encima, la relación entre las obras de arte y la personalidad de los que las hicieron. La convicción de que el carácter de un hombre y el carácter de sus obras son dependientes el uno del otro ya estaba profundamente arraigada en la Antigüedad. A comienzos de la era cristiana, Filón, que probablemente repetía ideas estoicas mucho más antiguas, escribió: «Infaliblemente, las obras de arte dan a conocer a su creador, pues ¿quién, al contemplar estatuas y cuadros, no forma inmediatamente una opinión acerca del escultor y pintor?»¹. La humanidad siempre ha sentido la tentación de creer en los conceptos unitarios, y la simple reciprocidad del carácter y la obra de un artista es ciertamente una idea atractiva. Es tan atractiva que la mayoría de las personas la aceptan implícitamente como incontestable. Hemos visto en el cuarto capítulo² que Marsilio Ficino formuló nuevamente esta teoría que, *a posteriori*, mereció una amplia aceptación en la época del Renacimiento y conservó una influencia penetrante en las centurias siguientes. Pero, ¿los hechos confirman la teoría?

Toda obra de arte lleva, por supuesto, el sello personal de su autor. En apoyo de esta declaración evidente, sólo alegaremos que es posible reconocer el estilo de un artista de la misma manera que reconocemos la letra de una persona, y el estilo nos dice algo del hombre; aunque desconozcamos la biografía y el nombre del artista, su obra refleja una personalidad propia. Pero sigue siendo una cuestión abierta a la conjetura si una obra puede considerarse como un espejo de su creador.

Ciertamente, hay casos en la historia en los que el carácter de un artista y su obra parecen concordar. Se podría argüir que el carácter de Rafael y Rubens, de Frans Hals, Brouwer y Caravaggio nos hablan consecuente e inequívocamente desde sus obras. Pero después de hacer esta afirmación, debemos detenernos a reflexionar un momento. No estamos capacitados para entrar en una discusión filosófica

¹ Filón, *De Monarchia*, I, 216M (II fr. 1010). Citado según Schweitzer, 1925, 102.

² Véase *supra* (capítulo IV, pág. 95 y también capítulo VII, pág. 169).

de la diferencia entre la personalidad y el carácter. En el habla cotidiana, los términos son casi intercambiables, aunque tal vez «personalidad» tenga connotaciones más amplias³. Si la conducta y el comportamiento son manifestaciones externas del carácter, comprendemos inmediatamente cuán cautos deberíamos ser en nuestras interpretaciones; no hay manera de adivinar, por ejemplo, la conducta desenfrenada de Caravaggio a través de la violencia de sus pinturas. Suponiendo que tal deducción fuera posible, se podría hacer la generalización evidentemente absurda de que todos los pintores que trabajaron con una pincelada violenta llevaron una vida desenfrenada. Igualmente absurda sería la aseveración de que los pintores «dóciles» tienen un carácter apacible y se atienen por tanto a las leyes, son conformistas y de agradable trato. Entre otros, los Prerrafaelistas demuestran la falacia de tal declaración. Tampoco un hombre de la calidad de Jacob Burckhardt pudo eludir del todo la tentación de intentar descubrir la conducta de los artistas a partir de sus pinturas. Al hablar de Signorelli, Leonardo y Rafael, dice que, a juzgar por sus obras, uno se imagina instintivamente que estos hombres fueron príncipes⁴. En realidad, Burckhardt proyectó sobre las obras de estos artistas lo que sabía de su vida. Debemos admitir que, si las obras fuesen la única clave, la mayoría de los artistas desafiarían cualquier conjetura acerca de su carácter y conducta⁵. ¿Quién diría sólo a través de las pruebas visuales que la sensualidad fuera uno de los rasgos más pronunciados de Filippo Lippi o que la lascivia lo fuera de Sodoma, que Elsheimer, Duquesnoy y Aníbal Carracci fueran hombres enfermos durante años y que se comportaran como tales? Y cuando se intentó ver señales de la «hipocondría» (o de la cercana esquizofrenia) de Borromini en las formas peculiares de su arquitectura, se partió de unos conocimientos tenidos de antemano y no de un análisis imparcial de sus diseños.

En el «Prefacio» de este libro expresamos la opinión realista de que todos aceptan, o rechazan, la documentación no sólo literaria sino también visual según esté o no de acuerdo con su propósito, ni más ni menos. Ahora debemos añadir que la ambigüedad es una de las características de la imagen visual: lo que parece casto a un espectador puede parecer obsceno al siguiente; y la personalidad que se imagina detrás de la obra cambiará, obviamente, según las diferentes reacciones visuales. Los estudios de carácter inspirados en la reacción subjetiva del espectador ante la obra de arte son, por tanto, necesariamente muy sospechosos. Pero los historiadores del arte han dedicado poca atención a este asunto. Unas veces ingenuamente, otras arbitrariamente han creado un panteón poblado por una raza imaginaria de artistas. La «limpieza» y la «modernización» de los caracteres pueden considerarse como los dos delitos más graves.

En casos como el de Sodoma y Holbein hemos señalado cómo los datos visuales fueron aducidos como prueba efectiva en contra de las tradiciones literarias desfavorables. El mismo principio de «limpieza», por medio de datos visuales, se ha aplicado a muchísimos artistas. Así, algunos historiadores del arte encuentran en la obra de Perugino el reflejo de una mente pura y devota. Los admiradores de su arte refutan como difamatoria la caracterización de Vasari como «un hombre de muy poca religión, al cual nadie pudo convencer nunca

³ Siguiendo a Kretschmer (1936, 258), podemos decir que el término «carácter» da énfasis a la parte afectiva de la personalidad en conjunto y que incluye factores exógenos como la formación y el ambiente en que vive una persona.

⁴ Burckhardt, 1944, XIII, 179.

⁵ Cfr. el punto de vista contrario de Hartlaub y Weissenfeld (1958). Lange-Eichbaum (1956, 106) pregunta si «es posible reconstruir la personalidad del creador de una obra a partir de ésta sólo, sin saber nada acerca de la persona», pero no contesta su pregunta. Collingwood (1938, 316) refuta tajantemente las «tonterías acerca de la expresión de la persona».

de la inmortalidad del alma; al contrario, con palabras propias de su terquedad, rechazó muy obstinadamente todo camino recto».

Podemos añadir que aquéllos a los que les desagradan los dulces Santos y Vírgenes de Perugino, con su boca de pimpollo de rosa y sus ojos soñadores (fig. 85), tienen a Vasari por fuente fiable y afirman que siempre habían percibido al hipócrita que sabía lo que podía vender y que se limitaba a ejecutar repeticiones interminables de una fórmula bien probada, «pues con el terror de la pobreza que oprimía su mente para ganar dinero, emprendía constantemente obras que probablemente no hubiera contemplado de haber tenido otros recursos para vivir»⁶.

La tergiversación es uno de los grandes estímulos para mantener vivo el pasado. Entre una tradición infinitamente rica y reavivada en el presente, escogemos únicamente lo que se nos presenta como afín. Es prerrogativa de los artistas servirse de obras de arte de épocas pasadas para sus propios fines. Los historiadores, generalmente, se creen más objetivos, pero de hecho, tampoco pueden evitar el contemplar el pasado con los ojos de su tiempo. De igual modo que los artistas medievales y renacentistas fueron dotados de características típicamente victorianas por los historiadores del siglo XIX, ahora se les inviste con cualidades inequívocamente representativas del siglo XX. Mientras que tales deformaciones tal vez sean inevitables, las tergiversaciones debidas a las analogías arbitrarias no lo son. Escogeremos aquí, para hacer un estudio detallado, el caso de Arcimboldo, pintor menor italiano del siglo XVI que ha causado un gran revuelo en los últimos años, especialmente entre los pintores surrealistas. Estos, comprensiblemente, hacían remontar sus orígenes hasta él⁷, cosa explicable porque comprendieron mal sus intenciones y permanecieron ignorantes del significado de su obra. Pero los historiadores deberían detenerse antes de investirle con el manto de la modernidad.

2. Giuseppe Arcimboldo: ¿un surrealista «avant la lettre»?

Nacido en Florencia en 1527, hijo de un pintor, Arcimboldo se estableció en Praga en 1562, permaneciendo allí en calidad de artista de Corte de tres emperadores alemanes sucesivos hasta 1587. Murió en Florencia en 1593, aún al servicio de la Corte imperial. Sus obligaciones incluían la compra de antigüedades, *objets d'art* y curiosidades, así como animales y aves exóticas para las colecciones de sus protectores. Debió de haber tenido algo de inventor —su *gravicembalo a colori*, una especie de «piano de colores», era tocado por los músicos de la Corte. Sus versátiles talentos fueron generosamente premiados y su fama era internacional. Casi olvidado durante siglos, ha sido redescubierto ahora principalmente por sus extrañas «dobles imágenes», paisajes que son también figuras o semblantes, retratos compuestos de flores y animales —fantasías misteriosas que, según un historiador del arte, son «un triunfo del arte abstracto en el siglo XVI, verdaderos dechados de pintura surrealista»⁸. Tal interpretación evoca un mundo de sensaciones oscuras, de una personalidad modelada por la experiencia de traumas freudianos. ¿Justifican la reconstrucción de un complejo carácter moderno las pinturas de Arcimboldo?

Todavía no ha visto la luz ni una sola palabra escrita por la mano del propio Arcimboldo. Aparte de los datos meramente biográficos, no sabemos nada del

⁶ Vasari, III, 566, 589.

⁷ Wescher, 1950, 3 y ss.; Hocke, 1957, 150 y ss.

⁸ Geiger, 1954, 45.

hombre —«su físico, sus pasiones, sus virtudes o vicios»—⁹, pero tenemos una descripción gráfica del impacto que hicieron sus pinturas en sus contemporáneos; dos años antes de su muerte apareció en Mantua un tratado en el cual se destaca su obra. Aunque el autor erudito, Gregorio Comanini, se preocupa principalmente por exponer los méritos respectivos de la pintura y la poesía y de las misiones moral y deleitable del arte, encuentra ocasión de ensalzar al *ingenosissimo* Arcimboldo. A través de Comanini sabemos qué es lo que la gente veía en la obra del pintor y qué era lo que les gustaba. Al describir un retrato de Arcimboldo el comentarista explica:

por orden del emperador Maximiliano pintó una semblanza de lo más ridícula, de un cierto doctor cuya cara entera estaba ajada por las viruelas con la excepción de un trozo de barba en la mandíbula. La compuso toda con animales y varios peces, y con esta artimaña tuvo tanto éxito que todo el mundo lo admiró y lo conoció inmediatamente como una verdadera semejanza del gran jurista. De la diversión que esto proporcionó al Emperador y la risa que suscitó en la Corte no necesito hablar, os lo podéis imaginar»¹⁰.

En otra ocasión, Comanini explica el significado de los diversos componentes de una cabeza constituida enteramente de animales para cuyo estudio el Emperador había dado facilidades especiales. Se escogió, por ejemplo, una raposa para la frente pues, por ser el más astuto de todos los animales, sirve perfectamente para representar la frente humana que es la sede de la astucia. Es aquí donde el hombre, «aunque esté alegre finge tristeza, y aunque odie, a menudo muestra cariño». O la mejilla, que es la sede de la modestia, la forma la cabeza de un elefante «del cual escribe Plinio en el Libro octavo de su *Naturalis Historia* que su modestia es muy admirable, pues cuando se ve vencido rehúye la vista del vencedor, y tampoco se aparea nunca con su hembra en público sino sólo en lugares donde no le vean los demás»¹¹ (fig. 86).

Esta extraordinaria fisonomía zoológica estaba muy en boga en esa época. Su prosapia conduce directamente hasta Aristóteles y se puso nuevamente de moda con el surgir que supuso el *De humana physiognomia*, escrito en 1586 por Giovan Battista Porta¹². El significado alegórico de la obra pictórica de Arcimboldo escapa, por supuesto, a cualquiera que no esté versado en esta tradición y la obsesión contemporánea por tales analogías mágicas¹³.

El estímulo mental de la obra de Arcimboldo fue su gran atractivo. Comanini estaba tan fascinado por las intrincadas representaciones del pintor que, de hecho, intentó traducir en palabras una de las pinturas, la *Flora* (actualmente perdida). Su madrigal, tan típico de la literatura manierista como la versión pictórica de la diosa de la Primavera lo era de la pintura manierista, expresa no sólo la admiración del autor por el pintor sino también, implícitamente, su creencia en la afinidad de la pintura y la poesía:

¿Qué soy yo? ¿Flora o tal vez flores?
Si flores —¿cómo es
que llevo la misma sonrisa de Flora? Pero si Flora,
¿por qué no es Flora sino flores?
¡Ah! ni flores soy yo, ni yo soy Flora,

⁹ Legrand y Sluys, 1955, 106.

¹⁰ Comanini, 1591, 50 y ss.

¹¹ *Ibid.*, 46.

¹² Para indagar en este problema, véase Kris (1932, 199 y ss.).

¹³ Hocke, 1957, 73.

sino que soy Flora y flores todo en uno
—mil flores y una sola Flora.
¿Sabéis por qué Flora flores es y las flores Flora son?
Porque un inspirado pintor volvió
flores en Flora y Flora en flores¹⁴.

Las pinturas de Arcimboldo fueron consideradas como imaginativas metamorfosis de la Naturaleza, versiones de «las formas naturales» que él descubría «en un hombre, una bestia salvaje, una montaña, el mar, las llanuras y cosas semejantes»¹⁵ (fig. 87). Su magia no emana de imágenes soñolientas surgidas del subconsciente. Engloban la magia de la ciencia, de la ciencia abstrusa de su día —inteligible a todos aquéllos que compartían sus conocimientos. Nosotros ya no los compartimos, pero cuando hemos aprendido a descifrar sus enigmas y cuando ha pasado el sobresalto que proporcionan esas configuraciones fantásticas, se nos aparecen como lo que son: ilustraciones, unas veces pedantes o didácticas, otras burlonas y satíricas, de las complicadas nociones paracientíficas del siglo XVI. Estos artificios ocupaban un lugar acertado entre las curiosidades y rarezas de los gabinetes en las Cortes europeas.

Es evidente que las pinturas de Arcimboldo nos dicen poco del artista mismo; pero esta afirmación requiere una atenuación. Supongamos que confundimos un Arcimboldo con una obra del siglo XX. Entonces lo contemplaríamos como un «cuadro paranoico», surrealista, y a través suyo veríamos una compleja personalidad moderna, un artista con un conocimiento intuitivo o razonado de su mente típicamente postfreudiana. En el momento en que nos damos cuenta de nuestro error cronológico, se desvanecen estas asociaciones. Al reconocer que el cuadro fue pintado por un hombre «prepsicológico», revisamos nuestro juicio automáticamente. Nuestro cambio de actitud viene dado por el hecho de que nuestro conocimiento de las realidades históricas nos capacita para establecer un tipo de personalidad histórica. A pesar de todas sus diferencias individuales de carácter y conducta, los pintores de cuadros surrealistas tienen ciertas ideas, convicciones, tradiciones, reacciones e idiosincrasias en común, rasgos que contribuyen a un tipo de personalidad reconocible. Y lo mismo es cierto de los pintores de Corte del siglo XVI, de los grandes maestros del Barroco, o de los pintores académicos del siglo XIX. Hay que estar sobre aviso, empero, para no tomar la «personalidad genérica» por un tipo de artista intemporal, ni confundirla con el carácter individual.

3. Las teorías tipológicas de los psicólogos: Lombroso y Kretschmer

Creemos tener razones para prevenir contra la tendencia a estereotipar la personalidad artística, pues no podemos por menos que sentir que los psicólogos eran dados a confundir al individuo con el tipo. En tanto en cuanto los psicólogos del siglo XIX se interesaron por el arte, su atención se volcó hacia la psicología del proceso creativo, y esto, para ellos, equivalía a una investigación del viejo problema del genio. Lombroso, con mucho, el más importante y más influyente de los primeros psicólogos, estaba convencido desde el principio —como hemos visto en un capítulo anterior—, de que «el genio es una de las muchas formas de locura»¹⁶. Sus investigaciones estadísticas parecían prometer unos resultados objetivos: cotejó las

¹⁴ Comanini, 32. Ofrecemos este intento de traducción del madrigal que Legrand y Sluys (1955, 113) consideraban intraducible.

¹⁵ *Ibid.*, 29.

¹⁶ Lombroso, 1882. Para Lombroso y su influencia, véase Lange-Eichbaum (1956, 171 y ss.).

reacciones de personas creativas y locas ante la influencia de unos estímulos repentinos como, por ejemplo, el alcohol, o ante condiciones meteorológicas y climáticas («así vemos que el barómetro tiene una influencia semejante sobre los dementes y los grandes intelectos») y examinó los factores hereditarios, raciales y geográficos. Aunque siempre admitía que hubiera excepciones, llegó a la conclusión de que «hay bastantes puntos donde la fisiología de los hombres de ingenio toca con la patología de los insanos». Una oleada de anécdotas y leyendas eran para él prueba científica de sus teorías. Las historias —como la que se cuenta del pintor Francesco Francia, que se decía murió de gozo al ver una pintura de Rafael—, confirmó su creencia en la excitabilidad patológica de los grandes artistas. Jamás dudó de los relatos acerca de hombres normales que tuvieron fama de llegar a destacar en su profesión después de haber sufrido o de haberse recuperado de una lesión cerebral accidental. Eran para él nuevas pruebas de la relación entre el genio y las enfermedades mentales.

La miscelánea enciclopédica de Lombroso pretendía dar una definición intemporal de la personalidad artística, y ni las obras de arte ni los problemas específicos de los artistas individuales tenían lugar alguno en sus deliberaciones. Sus ejemplos, hay que confesarlo, tuvieron unas consecuencias devastadoras. Hasta bien entrado el siglo XX otros psicólogos intentaron aventajarle. Entre éstos se puede citar a los hermanos Pannenberg. Buscaron establecer una tipología de personalidades creativas (pintores, escultores y músicos) por medio de la estadística —una empresa ambiciosa destinada al fracaso¹⁷. Descubrieron que los pintores son «informales» y «nada puntuales, *schwärmerisch*, descontentos de su entorno social, impacientes, obsesionados por la idea de la libertad (*freiheitssüchtig*) y descuidados». Los escultores, según ellos, son en su mayoría «hombres respetuosos, constantes en sus costumbres, más serios, más puntuales, menos expansivos, más reservados»; además, «faltan visionarios entre ellos». Es curioso cuán similares son estas conclusiones a las de Cardanus, el famoso filósofo, matemático y médico del siglo XVI, que describió a los pintores como «veleidosos, de mente inestable, melancólicos y volubles en su conducta», mientras que los escultores son generalmente «más industrioses y menos ingeniosos» que los pintores¹⁸. Cardanus llegó a esta distinción mediante un método deductivo y no analítico, como parte de una tipología de un gran número de profesionales.

Incluso Ernst Kretschmer siguió los pasos de Lombroso. Como éste, concentró su atención en los condicionantes fisiológicos de los fenómenos psicológicos. Preocupado sobre todo por demostrar «las leyes biológicas fundamentales de la personalidad», se sirve de las «grandes obras de arte o el trabajo de los científicos» en apoyo de amplias teorías tipológicas y raciales. Estas le llevan a generalizaciones pretenciosas como la siguiente, que puede servir de ejemplo: «El alegre temperamento realista del Renacimiento, con su naturaleza artística completamente mundana, amante de lo terreno, anhelante de placer y constructiva, tenía, en comparación con el espíritu gótico, una inspiración más ciclótica»¹⁹.

No podemos juzgar si la diferenciación que hace Kretschmer entre el tipo físico pícnico, leptosomático y atlético y los temperamentos ciclótico y esquizotímico²⁰ es útil para el psicólogo experimental. Sus conclusiones históricas, sin embargo, son engañosas, como demuestra su tergiversación del Renacimiento. Se comprende por qué su influencia sobre los historiadores del arte fue limitada.

¹⁷ Pannenberg, 1917 y 1920. Véase también la crítica de Plaut (1929, 238 y ss.).

¹⁸ Cardanus, 1961, 504.

¹⁹ Kretschmer, 1931, 51 y ss., 87, 193.

²⁰ Kretschmer, 1921.

Los intentos, como los de Pinder²¹, Sedlmayr²², Hartlaub y Weissenfeld²³, de aplicar su tipología a artistas individuales prueban el punto que se discute. Ciertamente resultaron ser poco más que una ampliación en términos modernos del viejo aserto de que cada pintor se pinta a sí mismo²⁴.

Mientras que estos autores, y particularmente los dos últimos, se interesaron por el problema de la reciprocidad entre el carácter del artista y su obra, tal consideración distaba del pensamiento de Lombroso y sus sucesores. No obstante, tuvieron una influencia considerable en otras cuestiones. Desviaron las indagaciones del arte y los artistas de las especulaciones filosóficas hacia la investigación médica y, aunque entendieron mal el concepto aristotélico del genio «lunático» y el «melancólico», dieron una base pseudocientífica a la vieja tradición de la relación entre el genio y los estados psicológicos anormales. De perfecto acuerdo con los principios científicos y morales que prevalecían en esa época, sus pruebas, aparentemente incontestables, ofrecieron una explicación aceptable de la conducta excéntrica de muchos artistas de los finales de la época romántica y de la actitud antiburguesa y antisocial de la joven generación. Para muchos, era un hecho comprobado que «los degenerados no siempre son criminales, prostitutas, anarquistas y marcados lunáticos; son con frecuencia autores y artistas»²⁵. La psicología hizo una parodia de la personalidad artística y fomentó la alienación del artista.

4. *La dialéctica psicoanalítica: la mutua influencia entre la personalidad y la obra*

El psicoanálisis, hijo de la psicología del siglo XIX, tan revolucionario en muchos aspectos, tampoco rompió con la vieja tradición. El antiguo artista «lunático» o «melancólico» se convirtió en el artista «neurótico». Cuando los psicoanalistas se ponen a examinar obras de arte, preguntan qué rasgos neuróticos revelan estas obras antes de qué tipo de carácter habla desde ellas. No obstante, dentro del ámbito de nuestro interés especial, los psicoanalistas han hecho una contribución importante al utilizar los historiales de los artistas para interpretar su obra y, a la inversa, al sacar de la obra conclusiones acerca de los aspectos menos accesibles de la personalidad. Al contrario que la mayoría de los psicólogos prefreudianos que, en su búsqueda de los rasgos de carácter típicos del grupo, hicieron caso omiso de la individualista del artista y su obra, y en contra también de la vieja relación imagen-espejo entre el carácter y la obra, los psicoanalistas consideran los problemas de personalidad como el incentivo existente detrás de la creación artística y las obras como una nueva dimensión que se añade a la personalidad, puesto que son el resultado del análisis y la sublimación de las represiones²⁶. Sólo así podemos entender por qué una persona de carácter retraído tal vez es un pintor audaz o una personalidad extrovertida parece tímida en su obra. Queda por considerar el éxito que ha tenido este método en la práctica.

²¹ Pinder, 1926, 142 y ss.

²² Véase el capítulo VI, pág.

²³ Hartlaub y Weissenfeld, 1958.

²⁴ Véase *supra*, capítulo IV, pág.

²⁵ Max Nordau (1849-1923). Citado en el *Literary Times Supplement* del 4 de mayo de 1956.

²⁶ Kris, 1952, 25 y ss., 60 y *passim*.

Cuando Freud preparó su estudio sobre Leonardo²⁷, tuvo que basarse en un material documental y literario bien conocido por parte de los historiadores del arte. Descubrió que Leonardo era hijo ilegítimo y que tenía inclinaciones homosexuales. Las fuentes son muy explícitas en cuanto a estos puntos, aunque otros estudiosos de Leonardo no les han prestado mucha atención. No se les ocurrió relacionar el arte de Leonardo con su nacimiento ilegítimo, y sus tabúes morales tampoco les permitieron examinar temas que, desde el punto de vista de Freud, tenían una importancia primordial para la comprensión del carácter y obra del artista. A partir de unos pasajes de los escritos del propio Leonardo, Freud procedió a analizar los recuerdos de la niñez del artista. Sugirió que éstos explican la homosexualidad de Leonardo y resuelven algunos enigmas de sus pinturas, especialmente de su *Santa Ana, la Virgen y el Niño*. Como el estudio de Freud se ha convertido en un clásico, no es necesario exponer aquí sus argumentos e interpretaciones. Ni su estudio de Leonardo ni sus posteriores investigaciones psicoanalíticas sobre el arte y los artistas atrajeron muchos comentarios por parte de los historiadores del arte. Aunque la influencia de Freud y sobre todo su echar abajo las barreras de las convenciones morales son manifiestas en la casi totalidad de las biografías escritas desde entonces, no se emprendió un examen erudito de su análisis de Leonardo hasta cuarenta y seis años después de su publicación. En 1956 el profesor Meyer Schapiro escribió dos trabajos en los cuales demostró que las suposiciones de Freud se basaban en datos erróneos y, además, señaló algunos defectos del procedimiento psicoanalítico cuando se utiliza para investigar personalidades históricas y obras de arte²⁸. Los estudios de Schapiro han provocado, recientemente, un ataque apasionado, pero, a nuestro parecer, injusto por parte de un psicoanalista doctrinario²⁹. Antes que tomar parte en la disputa, preferimos limitarnos a examinar algunos puntos que ninguno de los autores trató lo suficiente.

En la biografía de su gran maestro, Ernest Jones dice que, al escribir su ensayo sobre Leonardo, «Freud expresó conclusiones que con toda probabilidad derivaban de su autoanálisis y que son, por tanto, de gran importancia para el estudio de su personalidad»³⁰. Luego Jones expresa «la sensación de que gran parte de lo que dijo Freud, cuando penetró en la personalidad de Leonardo, era a la vez una descripción de sí mismo; seguramente hubo una profunda identificación entre Leonardo y su persona»³¹. Éstas son observaciones esclarecedoras. Si son acertadas —y no hay motivo para dudar de que lo sean— prestarían la autoridad de un profesional a nuestra afirmación³² de que las explicaciones psicoanalíticas dependen tanto de la parcialidad del intérprete como los demás métodos.

Si «gran parte de lo que dijo Freud» acerca de Leonardo era «a la vez una descripción de sí mismo», sin duda sería también fiel reflejo de las reacciones emocionales hacia las relaciones familiares y la ilegitimidad que eran propias de la generación y el ambiente de Freud, pero no necesariamente de los de Leonardo. No hay ninguna prueba de que Leonardo padeciera a causa de su nacimiento ilegítimo o

²⁷ Freud, 1910 y 1943, VIII, 127-211.

²⁸ Schapiro, 1956, 147 y ss.; *Ibid.*, 1955-56, 3 y ss.

²⁹ Eissler, 1961.

³⁰ Jones, 1955, II, 86; también citado por Schapiro (1955-56, 8).

³¹ Jones, II, 480.

³² Véase *supra*, capítulo V, pág. 128.

la separación de su madre, aparte del análisis polémico del mismo Freud sobre el sueño que tuvo Leonardo en su infancia y el «lapsus» de su pluma al anotar la muerte de su padre³³. La interpretación de Freud se basaba, obviamente, en la suposición de que los niños nacidos fuera del matrimonio y separados de su madre a una tierna edad muestran las mismas reacciones psicológicas en todas partes y en todos los tiempos. Pero la actitud de los hombres del Renacimiento italiano hacia la ilegitimidad difería tanto de la de la sociedad victoriana que no se pueden aceptar las conclusiones de Freud. Los hijos «naturales» de todas las clases, generalmente, gozaron del mismo cuidado y, a menudo también de los mismos derechos, que los legítimos³⁴. Que Leonardo se creía en el derecho de ser tratado en igualdad de condiciones con sus hermanastros se prueba por el hecho de que, al morir intestado su padre, luchó por su herencia por la vía legal. En la misma época en que vivió Leonardo, el nacimiento ilegítimo de Julio de Médicis no impidió su ascenso al trono papal como Clemente VII. Apenas se puede creer que una indulgencia tan generalizada diera lugar a la misma reacción sentimental que la intolerancia del siglo XIX. Además, Leonardo fue adoptado por su padre en su infancia y este dato por sí solo milita en contra de cualquier estigma ligado a su nacimiento ilegítimo. Ninguna fuente directa ni secundaria nos habla acerca de la relación de Leonardo con su madre, una simple aldeana que se casó poco después de nacer el niño. Ni se conserva nada que indique qué tipo de gente eran ella y su madrastra. Puede ser que al niño le gustara cabalmente la mudanza de la casa materna a la casa presumiblemente mucho más cómoda de su padre, un joven notario acomodado.

Lo que queda del estudio de Freud sobre Leonardo es, en palabras del profesor Schapiro, «a la vez un homenaje a un gran maestro y una versión inolvidable de los conflictos interiores de dos grandes genios».

Las arpias de Andrea del Sarto: una ofuscación psicoanalítica

Tres años después de la aparición del ensayo de Freud, Ernest Jones publicó una investigación sobre «The Influence of Andrea del Sarto's Wife on his Art»³⁵. Discípulo de Piero di Cosimo y concurrente a las reuniones excéntricas en casa de Giovan Francesco Rustici³⁶, el sumamente dotado Andrea del Sarto (1486-1531) formaba parte de aquella desenfadada tertulia florentina de la que hemos hablado en capítulos anteriores. Cuando contaba unos treinta y un años casó con una mujer hermosa pero de humilde cuna. Vasari la describió en la primera edición de sus *Vidas* como una mujer de lo más desagradable, aunque en la segunda edición omitió gran parte de las cosas desfavorables que había dicho de ella dieciocho años antes³⁷. Esta revisión ha dado lugar a muchas especulaciones, pero hasta ahora no ha sido posible establecer la razón de su cambio de parecer ni determinar cuál de los dos retratos literarios estaba más próximo a la realidad³⁸. Jones creyó la primera versión y sugirió que la incapacidad del pintor para alcanzar el sumo dominio de su arte, a pesar de su gran talento, era el resultado de su homosexualidad reprimida y de su carácter afeminado, que padecía por la relación no resuelta de amor y odio hacia su esposa dominante. Encontró la prueba de esta hipótesis en una de las obras más conocidas del pintor: se reparó en que en el pedestal de la *Madonna delle Arpie* (fig. 88) había

³³ Schapiro, 1955-56, 3 y ss.

³⁴ Davidsohn, 1927, IV, iii, 366. Véase también el capítulo VIII, págs. 205 y ss.

³⁵ Jones, 1913 (reimpresión 1923, 226-44).

³⁶ Vasari, V, 609.

³⁷ *Ibid.*, V, 19 y nota 1 (texto de la edición de 1550).

³⁸ Véase el análisis que Gombrich (1954, 6) hace de Vasari.

...varias arpías, que están, por supuesto, totalmente fuera de lugar en un tema de este carácter; a mi leal saber y entender es el único ejemplo de un motivo pagano en la obra de Andrea... Los críticos han quedado completamente desconcertados por esto, pero, si es acertada mi sugerencia referente a la actitud inconsciente de Andrea hacia su esposa, no sería difícil de explicar³⁹.

Desgraciadamente para la tesis de Jones, las arpías, marcadamente desplegadas debajo de los pies de la Virgen, distan de estar «fuera de lugar en un tema de este carácter». Las arpías, así como las sirenas y esfinges, colocadas en posiciones similares son bastante frecuentes en la imaginería religiosa de la época. Entre muchos ejemplos bastará con mencionar la *Virgen con Santos* (1498), de Filippino Lippi, en Prato, y su *San Sebastián* (1503), en Génova, que ostentan el mismo tipo de motivo⁴⁰ (fig. 89). Dentro del contexto en que aparecen los antiguos monstruos sólo pueden simbolizar el paganismo suplantado por el cristianismo, y más específicamente, la Virgen entronizada encima de ellos significa el triunfo de la pureza sobre el pecado⁴¹.

Podemos añadir que si fuera cierto que Andrea del Sarto nunca pintó motivos paganos semejantes en otras pinturas suyas, significaría que ni su temática ni los deseos de sus clientes pedían tales representaciones. Igual que la mayoría de los artistas de su tiempo, no estaba en posición de escoger entre un número de símbolos existentes el que satisficiera sus anhelos subconscientes. La *Virgen de las arpías* fue encargada por un monje de la Orden minorita de S. Croce para el convento de monjas de S. Francesco de Via Pentolini⁴², y en tales casos el comprador solía prescribir detalladamente lo que quería que se representara.

Como ilustración de su curioso descuido de las costumbres nacionales, podemos citar una acotación de Ernest Jones. En una nota al pie de página hace referencia a Vasari, que informó que «todas las mañanas Andrea iba personalmente al mercado para escoger los mejores bocados para sus platos preferidos». Para Jones ésta es otra prueba más de la homosexualidad del artista; ignora el hecho de que la compra de alimentos, especialmente la de los exquisitescos, es una prerrogativa varonil en muchas casas italianas, incluso hoy en día.

El sésamo psicoanalítico

Nuestros dos ejemplos de estudios psicológicos del arte, el primero un clásico del mismo maestro, el otro de un discípulo distinguido, señalan algunas debilidades básicas del método; la lectura e interpretación caprichosas de los datos biográficos y artísticos y la desatención a la información histórica existente a disposición de los autores. Pero, como todos los grandes estudiosos, el propio Freud era cauto en sus afirmaciones y sabía perfectamente las limitaciones de la aproximación psicoanalítica al arte y a los artistas. No todos los que adoptaron y ampliaron sus teorías fueron igualmente circunspectos. Las sugerencias autorizadas de Freud fueron propagadas, posteriormente, como verdades irrefutables y ahora se han convertido en convenciones fijas, tan rígidas como las que él mismo propuso desechar. Desde que sus ideas y terminología cautivaron la imaginación del público literario, ha sido impopular poner en duda la aplicabilidad de los procedimientos psicoanalíticos a la investigación histórica. Las palabras mágicas «neurosis»,

³⁹ Jones, 1913 (edición de 1923, 240).

⁴⁰ Scharf, 1935, Catálogo números 4, 51.

⁴¹ Véase también Fraenckel (1935, 216).

⁴² Vasari, V, 20.

«represión», «sublimación», entre otras, han sido aceptadas como el «ábrete sésamo» de los manantiales latentes de las facultades creativas del artista, aunque el propio Freud fue infinitamente más modesto en sus pretensiones. Ernest Jones describe «el inmenso respeto» que Freud «siempre tuvo por los artistas... Parecía aceptar la opinión romántica de que eran seres misteriosos con un estro sobrehumano, casi divino»⁴³. Incluso en los planos más elevados y con unos investigadores tan prudentes como Ernst Kris, la norma tiende a anular la individualidad⁴⁴. Los psicoanalistas menos perspicaces convierten a las víctimas de su atención en meros ejemplos de libros de texto de todos los complejos conocidos.

Pongamos por ejemplo los dibujos anatómicos de Leonardo. Siempre se ha señalado que algunos son incorrectos. Hasta ahora esto se achacó a la carencia generalizada de conocimientos anatómicos precisos y a las dificultades para conseguir cadáveres para su disección. Pero recientemente la señorita Sigrid Esche ha demostrado que sus dibujos inexactos fueron precedidos de otros anatómicamente exactos —indicio de que la precisión del detalle era, para él, un paso hacia la simplificación con el propósito de demostrar e interpretar la estructura y función del cuerpo humano. Sus dibujos anatómicos también sirvieron para más de un propósito. Algunos fueron obviamente clarificaciones de las descripciones literales de los libros de texto antiguos; otros se destinarían a un proyectado atlas anatómico⁴⁵.

El autor de un estudio psicoanalítico sobre el dibujo de la anatomía de la procreación (Windsor 19097) de Leonardo, demuestra una ignorancia e ingenuidad casi increíbles al aproximarse a una materia de este tipo⁴⁶. Ni se interesa por el modo de trabajar de Leonardo ni por el propósito sistemático del dibujo en cuestión. En efecto, las «observaciones» y advertencias del escritor son tan absurdas que desafían todo examen. Pero lo peor es que el «desliz» anatómico (*Fehlleistung*) de Leonardo, premisa del autor, es en realidad una adición de un «artista» que retocó el dibujo con el objeto de publicarlo. ¡Un punto de partida verdaderamente excelente para penetrar en la psique de Leonardo!

Convencidos de poseer la llave maestra que abre todos los secretos del alma, estos hábiles manipuladores del material histórico pueden llegar a un grado de miopía y juicio falseado que tiene pocos paralelos en las obras de los historiadores. A modo de otro ejemplo podemos citar el siguiente pasaje sobre el techo de la Capilla Sixtina. Nos cuentan que

Miguel Ángel, que desconocía la noción de la figura paternal, no pudo hacer justicia a Dios en la Capilla Sixtina; sólo consiguió pintar un anciano barbudo. Esta debilidad de la imagen de Dios la reconoció él mismo, como se demuestra en sus intentos de glorificarla mediante el fondo contiguo⁴⁷.

Conceptos falsos similares desacreditan la nueva mitología freudiana de la personalidad y la obra artística y desfiguran las situaciones históricas y todo el significado del arte occidental.

5. *¿Existe un tipo constitucional de artista?*

Si nos ha enseñado algo el psicoanálisis, es la infinita complejidad de la personalidad del hombre y los muchos niveles de la realización de la persona, del conoci-

⁴³ Jones, 1955, II, 386.

⁴⁴ Véase *supra*, capítulo V, pág. 130.

⁴⁵ Esche, 1954, 26, 29 y *passim*.

⁴⁶ Reitler, 1916-17, 205 y ss.

⁴⁷ Pasto y Kivisto, 1953, 76.

miento y de las reacciones que se pueden evocar. Este reconocimiento refuerza nuestra convicción de la arbitrariedad de la vieja tipología ideada por los psicólogos, que tendía a corroborar la imagen tradicional del artista alienado⁴⁸. En los capítulos anteriores hemos intentado seguir la diferente fortuna de esta imagen concreta que, según descubrimos, nació de unos conceptos cambiantes antes que de un temperamento innato y específicamente artístico. Pero bajo ciertas condiciones y en ciertas épocas, los artistas vivieron en conformidad con las expectativas.

A lo largo de las páginas de este libro hemos dado a entender, sin desarrollar la cuestión, que las tendencias culturales tienen un efecto determinante en la formación y desarrollo del carácter. Si esta afirmación encuentra buena acogida, incluso sin una prolija exposición, proporciona un argumento contundente en contra de la existencia de un tipo de artista constitucional e intemporal. La historia de los últimos quinientos años puede examinarse en los términos de la controversia entre la supremacía de la razón sobre los sentimientos y viceversa. Si deseamos servirnos de la terminología freudiana, unas veces el *id*, «la parte oscura e inaccesible de nuestra personalidad», el fondo instintivo e irracional del hombre que controla el *ego*⁴⁹, se hace valer con más fuerza que otras veces, cuando se impone el *superego*, la disciplina consciente de cada persona y la lealtad a las ideologías. Se puede seguir con facilidad el papel que los artistas desempeñaron en las manifestaciones cambiantes de la personalidad. Puede rastrearse en la actitud del público, pues hay épocas en las que se creía que el intelecto y la racionalidad eran la fuente de las facultades creativas y se buscaba el sentido reflexivo patente en la obra del artista. Por otra parte, cuando imperaban el sentimiento y la sensibilidad, éstas eran las cualidades que se buscaban y las que se encontraban. Los artistas progresistas no sólo conocían la tendencia reinante sino que con frecuencia la encabezaban. Lo demuestran sus obras y lo prueban sus palabras. Durante el Renacimiento la erudición gozó de un prestigio sin rival y las responsabilidades intelectuales en las que se entremetieron los artistas tuvieron una influencia nada despreciable en la formación de su intelecto. En compañía de Miguel Ángel, creían que «un hombre pinta con su cerebro» y, juntamente con Leonardo, convinieron en que «la pintura tiene que ver con la filosofía natural», que es «una ciencia de verdad» y que un pintor tenía que «estudiar primero la ciencia y luego seguir con unas prácticas que se basan en la ciencia».

Durante casi trescientos años rigió esta ideología, que verdaderamente imprimía carácter, a pesar de ocasionales incursiones en contra suya. Las primeras señales de una rebelión se manifestaron en el siglo XVI y encontraron expresión incluso en el tratado escolástico de Federico Zuccaro⁵⁰. Defendió la libertad del artista de representar «todo lo que ideara la mente humana, la fantasía o el capricho». Pero el énfasis no se empezó a desviar lentamente hasta la segunda mitad del siglo XVIII. Sir Joshua Reynolds todavía intentaba equilibrar las dos aproximaciones contrarias a la vida y al arte. «Quizás haya a la vez una lenidad demasiado grande y una sujeción demasiado rígida de la imaginación», escribió en *The Idler* del 20 de octubre de 1759 (núm. 79). Media generación más tarde, Blake descargó un desdén hacia el dominio de la Razón en un poema del cual citamos dos versos famosos:

All Pictures that's Painted with Sense and with Thought
Are Painted by Madmen as sure as a Groat.

Todo cuadro pintado con sentido y reflexión
lo pintó un loco, apostó un duro».

⁴⁸ Véase *supra*, pág. 268.

⁴⁹ Read, 1937, 198.

⁵⁰ Zuccaro, 1607; Goldwater y Treves, 1947, 115.

La sublevación del artista «ingenuo» e «intuitivo» contra el intelectual había comenzado en serio. El Romanticismo dio lugar al cambio más importante en la personalidad de los artistas y en la aproximación del público a la profesión. Cuando los psicólogos entraron en escena, los artistas, apoyados por un análisis «autorizado» de la psique y provistos de un vocabulario puesto al día, pudieron exponer con confianza la coyuntura de una imaginación libre y desembarazada de conocimientos librescos. La «expresión de la persona» y el «subconsciente» se convirtieron en los equivalentes infinitamente complejos de la «fantasía» y el «capricho» de Zuccaro.

El artista freudiano y posfreudiano se apropia de un grado de libertad personal y moral que desconcertaría incluso a sus precursores románticos. Cuando Picasso dice que «el artista es un receptáculo de sentimientos vengan de donde vengan»⁵¹, o Chagall contesta a una pregunta acerca de sus cuadros diciendo: «No los entiendo en modo alguno. No son literatura. Son sólo disposiciones pictóricas que me obsesionan»⁵², cuando William Baziotes comienza sus pinturas «intuitivamente» y deja que cada obra encuentre su «propia evolución»⁵³, o Mark Rothko se esfuerza por eliminar todos los obstáculos, «entre otros la memoria, la historia o la geometría»⁵⁴, tal vez dan énfasis y cultivan el elemento emotivo, pero se requiere una mente sumamente sofisticada para hacerlo. Lo suyo es una entrega muy consciente al subconsciente. El psicoanálisis ha producido un nuevo tipo de personalidad artística con sus propias características distintivas.

Aunque, para bien o para mal, la psicología contribuyó de esa manera a delinear la personalidad genérica y el carácter de los artistas modernos, jamás podrá resolver el problema histórico al que hemos dedicado este libro. Quisimos comunicar lo que cuentan las fuentes acerca del carácter y la conducta de los artistas. Para juzgar y valorar este material se precisa un conocimiento del ambiente de los artistas, de las creencias y convicciones vigentes en una época dada, del pensamiento filosófico y de las convenciones literarias.

Lo que vemos tomar forma es un modelo válido para todas las relaciones humanas: es una mezcla de mito y realidad, de conjeturas y observaciones, de ficción y experiencia lo que definió, y aún define, la imagen del artista. No hubo nunca ni habrá jamás una respuesta definitiva al enigma de la personalidad creativa pues, para concluir con una cita de Turner, aquel artista muy grande y muy «loco»: «El arte es una profesión singular.»

⁵¹ Ghiselin, 1958, 58.

⁵² Sweeney, 1946, 7.

⁵³ *The New American Painting as Shown in Eight European Countries 1958-1959*, Nueva York, Museo de Arte Moderno, 1959, 20. Citado según *Possibilities*, I (Invierno, 1947-48).

⁵⁴ *Ibid.*

Bibliografía

- ALBERTI, Leon Battista, *L'Architettura. Tradotta in lingua Fiorentina da Cosimo Bartoli*, Florencia, 1550.
 — *On Painting*, traducción, introducción y notas de John R. Spencer, Londres, 1956.
 — Véase JANITSCHECK.
 ANTAL, Frederick, *Florentine Painting and its Social Background*, Londres, 1947.
 ARETINO, Pietro, *Lettere sull'arte*. Commentario di Fidenzio Pertile. A cura de Ettore Camesasca, Milán, 1957.
 ARISTÓTELES, *The Works*, edición de W. D. Ross, tomo VII: *Problemata*, traducido por E. S. Forster, Oxford, 1927.
 ARMENINI, Giovan Battista, *Dei veri precetti della pittura*, Rávena, 1587. Se cita según la edición de Pisa de 1823.
Art and Psychoanalysis, Nueva York, 1957, con contribuciones de W. Philips, E. Kris, H. Lowenfeld, L. Trilling y otros.
 BAADER, J., *Beiträge zur Kunstgeschichte Nürnbergs*, Nördlingen, 1860-62.
 BABB, Lawrence, *The Elizabethan Malady. A Study of Melancholia in English Literature from 1580 to 1642*, Michigan State College Press, 1951.
 — *Sanity in Bedlam. A Study of Robert Burton's Anatomy of Melancholy*, Michigan State University Press, 1959.
 BACCI, Peleo, *Jacopo della Quercia. Nuovi documenti e commenti*, Siena, 1929.
 BAGLIONE, Giovanni, *Le vite de' pittori, scultori, architetti, ed intagliatori*, Roma, 1642. Se cita según la tercera edición, Nápoles, 1733.
 BALDINUCCI, Filippo, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, Florencia, 1681-1728. Se cita según la quinta edición, 5 tomos, Florencia, 1845-47.
 — *Vita di Gian Lorenzo Bernini*, Florencia, 1682. Se cita según la edición de S. Samek Ludovici, Milán, 1948.
 BANDELLO, Véase FLORA.
 BANDMANN, Günter, *Melancholie und Musik*, Colonia, 1960.
 BAROCHI, Paola, *Trattati d'arte del Cinquecento*, Bari, 1960.
 BARTEL, Roland, «Suicide in 18th Century England: The Myth of a Reputation», *Huntington Library Quarterly*, XXIII (1960), págs. 145-58.
 BAVETTA, Lucian y TRAUMAN STEINITZ, Kate «Nutritional Concepts of Leonardo da Vinci», *The Bulletin of the National Institute of Nutrition*, III, 9-10, Los Angeles, 1953.
 BEISSEL, Stephan, *Geldwerth und Arbeitslohn im Mittelalter* (Ergänzungshefte zu den «Stimmen aus Maria-Laach» 27), Friburgo de Brisgovia, 1884.
 BELLORI, Giovanni Pietro, *Le vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni*, Roma, 1672. Se cita según la tercera edición, 3 tomos, Pisa, 1821.
 BELLUCI, P. Antonio, *Memorie storiche e artistiche del Tesoro nella cattedrale dal secolo XVI al XVIII*, Nápoles, 1915.
 BELTRAMI, Luca, *Documenti e memorie riguardanti la vita e le opere di Leonardo da Vinci*, Milán, 1919.

- BERNINI, Domenico, *Vita del Cavalier Giovan Lorenzo Bernini*, Roma, 1713.
- BERTOLOTTI, A., «Agostino Tassi, suoi scolari e compagni pittori a Roma», *Giornale di Erudizione Artistica*, V (1876), págs. 193-220.
- «Federigo Zuccari, il suo processo ed esilio nel 1581», *Giornale di Erudizione Artistica* (1876), págs. 129 y ss.
- *Artisti Belgi ed Olandesi a Roma nei secoli XVI e XVII*, Florencia, 1880.
- *Artisti Lombardi a Roma nei secoli XV, XVI e XVII*, 2 tomos, Milán, 1881.
- BIAGI, Luigi, *Jacopo della Quercia*, Florencia, 1946.
- BIER, Justus, *Tilman Riemenschneider*, Würzburg-Augsburgo, 1925, 1930.
- BIRT, Theodor, *Laienurtheil über bildende Kunst bei den Alten*, Marburgo, 1902.
- BLUNT, Anthony, *Artistic Theory in Italy 1450-1600*, Oxford, 1940.
- BODE, Wilhelm von, *Botticelli*, Berlín, 1921.
- BOLL, Franz, *Sternglaube und Sterndeutung*, Leipzig-Berlín, 1926.
- BOOZ, Paul, *Der Baumeister der Gotik*, Munich-Berlín, 1956.
- BORGHESI, S., y BANCHI, L., *Nuovi documenti per la storia dell'arte senese*, Siena, 1898.
- BOTTARI, Giovanni, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, 8 tomos, Milán, 1822-25.
- BREDIUS, Abraham, *Johannes Torrentius Schilder, 1589-1644*, La Haya, 1909.
- «Nieuwe Bijdragen over Johannes Vermeer», *Oud Holland*, XXVIII (1910), págs. 61-64.
- *Künstler Inventare* (Quellenstudien zur holländischen Kunstgeschichte), La Haya, 1915-22.
- «Waarom Jacob van Loo in 1660 Amsterdam verliet», *Oud Holland*, XXXIV (1916), páginas 47-62.
- BRIDENBAUGH, Carl y Jessica, *Rebels and Gentlemen*, Nueva York, 1942.
- BRIGHT, Timothy, *A Treatise of Melancholy*, Londres, 1586.
- BROSSES, Charles de, *Lettres familières sur l'Italie*, edición de Y. Bézard, París, 1931.
- BURCKHARDT, Jacob, *Die Kultur der Renaissance* (1.^a ed. 1860), 10.^a ed. de Ludwig Geiger, Leipzig, 1908; edición inglesa, *The Civilization of the Renaissance*, Londres, 1944.
- *Gesamtausgabe*, tomos VII y XIII, Berlín-Leipzig, 1929, 1934.
- BURTON, Robert, *The Anatomy of Melancholy*, edición de Floyd Dell y Paul Jordan-Smith, Nueva York, 1955.
- BUSSE, Kurt H., «Der Pitti-Palast», *Jahrbuch der Preuss. Kunstsammlungen*, LI (1930), páginas 110-32.
- BUTZBACH, Johannes, *Chronica eines fahrenden Schülers, oder Wanderbüchlein*, traducción alemana del latín de D. J. Becker, Ratisbona, 1869, traducción inglesa de R. F. Seybolt y Paul Monroe, Ann Arbor, Michigan, 1933.
- BYRON, R., y TALBOT RICE, D., *The Birth of Western Painting*, Nueva York, 1931.
- CAMÓN AZNAR, José, *Domenico Greco*, Madrid, 1950.
- CAMPORI, Giuseppe, «Tiziano e gli Estensi», *Nuova Antologia*, XXVII (1874), págs. 581-620.
- «Michelangelo Buonarroti e Alfonso I d'Este», *Atti e memorie della R. Deputazione di storia patria dell'Emilia*, N. S. VI (1881), págs. 127-40.
- CANUTI, Fiorenzo, *Il Perugino*, Siena, 1931.
- CARDANUS, *De utilitate ex adversis capienda, libri iiii*, Basilea, 1561.
- CARRÉ, A., *Crime et suicide*, París, 1891.
- CARTWRIGHT, Julia, *Isabella d'Este Marchioness of Mantua 1474-1539*, Londres, 1932.
- CASANOVA, E. Véase VILLARI.
- CASSIRER, Else, *Künstlerbriefe aus dem neunzehnten Jahrhundert*, Berlín, 1919.
- CASTIGLIONE, Baltasar, *Libro del Cortegiano*, Venecia, 1528. Se cita según la edición de Carlo Cordiè, Milán-Nápoles, 1960, y según la primera traducción inglesa de Sir Thomas Hoby (1621); publicado de nuevo con el título *The Book of the Courtier*, Londres, 1948.
- CECCHI, Emilio, *Jacopo da Pontormo. Diario*, Florencia, 1956.
- CELLINI, Benvenuto, *Memoirs written by Himself*, traducción inglesa de Thomas Roscoe, Londres, 1847 y John A. Symonds, Nueva York, 1906.
- CENNINO D'ANDREA CENINI: *Il libro dell'arte*, edición de Daniel V. Thompson Jr., Yale University Press, 1932.
- CLARK, Kenneth, *Leon Battista Alberti on Painting*, British Academy, 1944.
- *Leonardo da Vinci*, Harmondsworth, Mdx; Penguin Books, 1958.
- COLASANTI, Arduino, «Il memoriale di Baccio Bandinelli», *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XXVIII (1905), págs. 406-43.

- COLLINGWOOD, Robin George, *The Principles of Art*, Oxford, 1938.
- COLLINS, Leo C., *Hercules Seghers*, University of Chicago Press, 1953.
- COMANINI, Gregorio, *Il Figino*, Mantua, 1591.
- CONDIVI, Ascanio, *Vita di Michelangiolo*, Florencia, 1926 (1.^a ed., 1553).
- CONWAY, William Martin, *The Writings of Albrecht Dürer*, Nueva York, 1958 (1.^a ed., 1889).
- CORNFORD, Francis Macdonald, *The Republic of Plato*, Oxford, 1941.
- COSSIO, Manuel B., *El Greco*, Madrid, 1908.
- COSTANTINI, Vincenzo, *Vite avventurose dei pittori del Seicento*, Milán, 1946.
- COSTELLO, Jane, «Poussin's Drawings for Marino», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XVIII (1955), págs. 296 y ss.
- COTTON, William, *Sir Joshua Reynolds and his work*, Londres, 1856.
- COULTON, G. G., *Art and the Reformation*, Cambridge, 1953 (1.^a ed., Oxford, 1928).
- COURBON, P., *Étude psychiatrique sur Benvenuto Cellini*, Lyon, 1906.
- CRINÒ, Anna Maria y NICOLSON, Benedict, «Further Documents Relating to Orazio Gentileschi», *Burlington Magazine*, CIII, 144 (1961).
- CROWE, J. A. y CAVALCASSELLE, G. B. *Titian: His life and Times*, 2 tomos, Londres, 1887.
- CUDELL, Robert, *Das Buch vom Tabak*, Colonia, 1927.
- CHANTELOU, M. de, *Journal du voyage du Cav. Bernin en France*, Edición de L. Lalanne, París, 1885.
- CHASTEL, André, *Marsile Ficin et l'Art*, Ginebra-Lille, 1954.
- *Art et Humanisme à Florence au Temps du Laurent le Magnifique*, París, 1959. Edición española, Madrid, Cátedra (en prensa).
- DAVIDSOHN, Robert, *Forschungen zur Geschichte von Florenz*, tomo II, Berlín, 1900.
- *Geschichte von Florenz*, tomo IV, 1; IV, 2; IV, 3; Berlín, 1922, 1925, 1927.
- DE PILES, Roger, *Abrégé de la vie des peintres*, París, 1699. Se cita también según la edición de París de 1715.
- DEPPING, G. B., *Correspondance administrative sous le règne de Louis XIV*, París, 1855.
- DESTREÉ, Joseph, *Hugo van der Goes*, Bruselas, 1914.
- DE VRIES, A. B., *Jan Vermeer van Delft*, Londres, 1948.
- DÉZALLIER D'ARGENVILLE, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, 4 tomos, París, 1762 (1.^a ed., 1745-52).
- DHANENS, Elisabeth, *Jean Boulogne* («Verhandeligen Koninklijke Vlaamse Academic voor Wetenschappen... Klasse der Schone Kunsten Nr. 11»), Bruselas, 1956.
- DOBSON, Austin, *William Hogarth*, Londres, 1891.
- DOLCE, Lodovico, *Dialogo della Pittura intitolato l'Aretino*, 1.^a ed., Venecia, 1557. Véase BAROCCHI.
- DOPPELMAYR, Joh. Gabr., *Historische Nachrichten von den Nürnbergischen Mathematicis und Künstlern*, Nuremberg, 1730.
- DOREN, Alfred, *Das Florentiner Zunftwesen*, Stuttgart-Berlín, 1908.
- DRACOULIDÈS, *Psychoanalyse de l'artiste et de son oeuvre*, Ginebra, 1952.
- DRESDNER, Albert, *Die Entstehung der kunstkritik*, Munich, 1915.
- DREY, F., *Carlo Crivelli und seine Schule*, Munich, 1927.
- DREY, P., *Die wirtschaftlichen Grundlagen der Malkunst. Versuch einer Kunstökonomie*, Stuttgart-Berlín, 1910.
- DU BOS, Abbé J. B., *Reflexions critiques sur la poesie et sur la peinture*, París, 1719. Se cita según la edición de París de 1746.
- DUFRESNOY, C. A., *The Art of Painting*, Traducción inglesa de Dryden, Londres, 1695.
- DÜLBERG, Franz y BREDIUS, Abraham, «Der gottlose Maler Johannes Torrentius», *Deutsche Rundschau*, CCIII (1925), págs. 35-52.
- DUPRÉ, E. y DEVAUX, «La mélancholie du peintre Hugo van der Goes», *Congrès des Médecins aliénistes et Neurologistes de France, L'Encéphale*, V, ii, 1910.
- DURKHEIM, Emile, *Suicide. A Study in Sociology*, Traducción de J. A. Spaulding y George Simpson, Glencoe, Illinois, 1951 (1.^a ed. francesa, 1897).
- EDWARDS, Edward, *Anecdotes of Painters*, Londres, 1808.
- EKKHOUD, Georges, «Un illustre uraniste du XVII.^e siècle, Jérôme Duquesnoy», *Jahrbuch für sexuelle Zwischenstufen*, II (1900), págs. 277 y ss.
- EISSLER, K. R., *Leonardo da Vinci's Psychoanalytic Notes on the Enigma*, Nueva York, 1961.
- ESCHE, Sigrid, *Leonardo da Vinci: Das anatomische Werk*, Basilea, 1954.

- EVANS, Bergen, *The Psychiatry of Robert Burton*, Nueva York, 1944.
- EVELYN, John, *The Diary*, edición de E. S. de Beer, Oxford, 1955.
- EVERS, H. G., *Peter Paul Rubens*, Munich, 1942.
- FABRICZY, Cornel von, *Filippo Brunelleschi*, Stuttgart, 1892.
- *Facezie, buffonerie del Gonella e del Barlacchia e di diversi*, Florencia, 1622.
- FAIRBAIRN, W. R. D., «Prolegomena to a Psychology of Art», *British Journal of Psychology*, XXVIII (1938).
- FARINGTON, Joseph, *The Diary*, edición de James Greig, Londres, 1924.
- FEDDEN, Henry R., *Suicide. A Social and Historical Study*, Londres, 1938.
- FÉLIBIEN, André, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellens peintres, anciens et modernes*, París, 1666-88. Se cita según la edición de Trevous de 1725.
- FERGUSON, W. K., *The Renaissance in Historical Thought. Five Centuries of Interpretation*, Cambridge, Massachusetts, 1948.
- FERNOW, C. L., *Über den Bildhauer Canova und Dessen Werke*, Zurich, 1806.
- *Leben des Künstlers Asmus Jacob Carstens*, Leipzig, 1806.
- FEULNER, A., *Skulptur und Malerei des 18. Jahrhunderts in Deutschland* (Handbuch der Kunstwissenschaft), Wildpark-Potsdam, 1929.
- FICINO, Marsilio, *Opera omnia*, Basilea, 1561.
- FISCHEL, Oskar, *Raphaels Zeichnungen*, Abteilung 6, Berlín, 1925.
- FLEMING, John, «Robert Adam the Grand Tourist», *The Cornhill*, n.º 1004 (1955), páginas 118 y ss.
- FLOERKE, Hanns, *Studien zur niederländischen Kunst-und Kulturgeschichte*. Die Formen des Kunsthandels, das Atelier und der Sammler, Munich y Leipzig, 1905.
- *Die fünfundsiebenzig italienischen Künstlernovellen der Renaissance*, Munich y Leipzig, 1913.
- FLORA, Francesco, *Tutte le opere di Matteo Bandello*, Milán, 1952.
- FOGOLARI, Gino, «L'Accademia Veneziana di Pittura e Scultura del Seicento», *L'Arte*, XVI (1913).
- FRANCKEL, Ingeborg, *Andrea del Sarto*, Estrasburgo, 1935.
- FRANKL, V. E., «Kunst und Geisteskrankheit», *Universitas*, Heft 3 (1958).
- FRANZ, Guenther, *Der deutsche Bauernkrieg*, Munich-Berlín, 1933.
- FREEDBERG, Sydney J., *Parmigianino. His Work in Painting*, Cambridge, Massachusetts, 1950.
- FREUD, Sigmund, «Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci», *Schriften zur angewandten Seelenkunde*, heft VII, Leipzig-Viena, 1910; reimpresión con nuevas observaciones en *Gesammelte Werke*, VIII, Londres, 1943, págs. 127-211; traducción inglesa de A. A. Brill, Nueva York, 1916.
- FREY, Carl, *Il codice Magliabechiano cl. XVII. 17*, Berlín, 1892.
- *Die Dichtungen des Michelangiolo Buonarroti*, Berlín, 1897.
- *Michelangiolo Buonarroti. Quellen und Forschungen*, Berlín, 1907.
- *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, edición de Herman-Walther Frey, tomo II, Munich, 1930.
- *Die Briefe des Michelangiolo Buonarroti*, Berlín, 1961.
- FRIEDLAENDER, Walter, «The Academician and the Bohemian: Zuccari and Caravaggio», *Gazette des Beaux Arts*, XXXIII (1948), págs. 27 y ss.
- *Caravaggio Studies*, Princeton University Press, 1955.
- GARDNER, E. G., *The Painters of the School of Ferrara*, Londres, 1911.
- GARDNER, Joseph et al., *Die Malerfamilie Holbein in Basel* (Catálogo), Basilea, 1960.
- GAYE, Giovanni, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, 3 tomos, Florencia, 1839-40.
- GEIGER, Benno, *I dipinti ghiribizzosi di Giuseppe Arcimboldo*, Florencia, 1954.
- GHISELIN, Brewster, *The Creative Process*, Nueva York. Mentor Books, 1958.
- GILBERT, Creighton, «The Archbishop on the Painters of Florence», *The Art Bulletin*, XVI (1959), págs. 75 y ss.
- GIOVANNOLZI, Vera, «La vita di Bernardo Buontalenti scritta da Gherardo Silvani», *Rivista d'Arte*, XIV (1932), págs. 505 y ss.
- GNUDI, Cesare et al., *Mostra dei Carracci* (Catálogo), Bolonia, 1956.
- GOETHE, J. W. von, *Grossherzog Wilhelm Ernst Ausgabe*, Leipzig, Insel Verlag, 1910. La traducción de Goethe de las Memorias de Cellini se publicó por primera vez en 1796.

- GOLDWATER, Robert y TREVES, Marco, *Artists on Art*, Londres, 1947.
- GOLZIO, Vincenzo, *Raffaello nei documenti*, Roma, 1936.
- GOMBRICH, Ernst H., «Boticelli's Mythologies», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, VIII (1945), págs. 7 y ss.
- «Psycho-Analysis and the History of Art», *The International Journal of Psycho-Analysis*, XXXV, iv (1954).
- «The Early Medici as Patrons of Art: A Survey of Primary Sources», *Italian Renaissance Studies*, editados por E. F. Jacob, Londres, 1960, págs. 279-311.
- GOTTI, Aurelio, *Vita di Michelangelo Buonarroti*, Florencia, 1875.
- GOUGENOT, Louis, «Vie de Robert le Lorrain», en *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'academie royale*, París, 1854.
- GRECI, Luigi, «Benvenuto Cellini nei delitti e nei processi fiorentini ricostruiti attraverso le leggi del tempo», *Quaderni dell'Archivio di antropologia criminale e medicina legale*, Turín, 1930.
- GRONAU, Georg, «Andrea del Castagno debitore», *Rivista d'Arte*, XIV (1932), págs. 503 y ss.
- *Documenti artistici urbinati*, Florencia, 1935.
- GRUBE, Karl, *Johannes Busch, Augustinerpropst zu Hildesheim*, Friburgo de Brisgovia, 1881.
- *Des Augustinerpropstes Johannes Busch Chronicon Windeshemense*, Halle, 1886.
- GUALANDI, Michelangelo, *Nuova raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, tomo II, Bolonia, 1845.
- GUHL, Ernst, *Künstlerbriefe*, Berlín, 1880.
- GUILLET DE SAINT-GEORGES: «Mémoires inédits sur les artistes français», *Mémoires inédits sur la vie des membres de l'académie*, París, 1854.
- GUTKIND, Curt S., *Cosimo de' Medici*, Oxford, 1938.
- HAHNLOSER, Hans R., *Villard de Honnecourt*, Viena, 1935.
- HANNOVER, E., *Dänische Kunst des 19. Jahrhunderts*, Leipzig, 1907.
- HARTLAUB, G. F., *Fragen and die Kunst*, Stuttgart, 1951.
- *Der Stein der Weisen. Wesen und Bildwelt der Alchemie*, Munich, 1959.
- y WEISSENFELD, Felix, *Gestalt und Gestaltung. Das Kunstwerk als Selbstdarstellung des Künstlers*, Krefeld, 1958.
- HARVEY, John, *Henry Yevele d. 1320 to 1400*, Londres, 1944.
- *The Gothic World 1100-1600*, Londres, 1950.
- HAUSER, A., *The Social History of Art*, Londres, 1951.
- HAUTECOEUR, Louis, *Histoire de l'architecture classique en France*, tomo III, París, 1950.
- HEIDRICH, Ernst, *Albrecht Dürers schriftlicher Nachlass*, Berlín, 1918.
- HEIKAMP, D., «Vicende di Federigo Zuccari», *Rivista d'Arte*, annuario 1957, VII (1959), páginas 175-232.
- «Ancora su Federigo Zuccari», *Rivista d'Arte*, annuario 1958, VII (1960), págs. 45 y ss.
- HEILER, Friedrich, *Der Katholizismus*, Munich, 1923.
- HEINE, A. F., *Asmus Jakob Carstens und die Entwicklung des Figurenbildes*, Estrasburgo, 1928.
- HEMPEL, Eberhard, *Francesco Borromini*, Viena, 1924.
- HESS, Jacob, *Agostino Tassi, der Lehrer des Claude Lorrain*, Munich, 1935.
- «The Chronology of the Contarello Chapel», *Burlington Magazine*, XCIII (1951), páginas 186 y ss.
- HEYDENREICH, Ludwig H., *Leonardo da Vinci*, Londres, 1954.
- HIEBER, Hermann, *Elias Holl*, Munich, 1923.
- HOCKE, Gustav René, *Die Welt als Labyrinth*, Rowohlt, 1957.
- HOGARTH, William, *Anecdotes of William Hogarth written by Himself*, Londres, 1833.
- HOLLANDA, Francisco de, *Vier Gespräche über die Malerei*, texto original mit Übersetzung, edición de J. de Vasconcellos, Viena, 1899.
- HOLMYARD, E. J., *Alchemy*, Harmondsworth, Penguin Books, 1957.
- HOLT, Elizabeth G., *Literary Sources of Art History*, Princeton, 1947.
- HOOGWERFF, G. F., *De Bentvueghels*, La Haya, 1952.
- HOUBRAKEN, Arnold, *De Groote Schouburgh*, Amsterdam, 1718-20. Se cita según la edición alemana de Wurzbach, Viena, 1880.
- HUIZINGA, Johan, *Herbst des Mittelalters*, Munich, 1924, edición moderna americana, *The Waning of the Middle Ages*, Nueva York, Anchor Books, s. a.
- *Erasmus and the Age of Reformation*, Nueva York, Harper Torchbooks, 1957.

- HUTH, Hans, *Künstler und Werkstatt der Spätgotik*, Augsburg, 1923.
- ILG, Alberto, *F. X. Messerschmidt, Leben und Werke*, Leipzig, 1885.
- IRELAND, John, *Hogarth Illustrated*, Londres, 1791; tomo III, 1798.
- JAHN, Johannes, «Die Stellung des Künstlers im Mittelalter», *Festgabe für Friedrich Bülow*. Herausgegeben von Otto Stammer und Karl C. Thalheim, Berlin, 1960, págs. 151-168.
- JANITSCHKE, Hubert, *Leone Battista Albertis kleinere kunsttheoretische Schriften*, Viena, 1887.
- *Die Gesellschaft der italienischen Renaissance und die Kunst*, Stuttgart, 1879.
- JANSON, H. W., *The Sculpture of Donatello*, Princeton, 1957.
- JENOFONTE, *Memorabilia and Oeconomicus*, edición de E. C. Marchant, Londres, Loeb Classical Library, 1923.
- *Apologia Socratis*, edición de O. J. Todd, Londres, Loeb Classical Library, 1947.
- JENTSCH, E., «Die Schreckensneurose Claude Lorrains», *Psychiatrischneurologische Wochenschrift*. XVII (1925) (*Allgemeine Zeitschrift für Psychiatrie*, LXXIII).
- JONES, Ernest, «The Influence of Andrea del Sarto's Wife on his Art», *Imago*, II (1913); publicado de nuevo en *Essays in Applied Psycho-Analysis* (London-Viena, 1923), págs. 226-44 (nueva edición, Londres, 1951).
- *Sigmund Freud, Life and Work*, Londres, 1955.
- JONES, G. P., véase KNOOP.
- JUCKER, Hans, *Vom Verhältnis der Römer zur bildenden Kunst der Griechen*, Francfort, 1950.
- JUSTI, Karl, *Winckelmann und seine Zeitgenossen*, Leipzig, 1898.
- *Diego Velasquez und sein Jahrhundert*, Zurich, 1933, reimpresión de la edición de 1903.
- KALKMANN, A., *Die Quellen der Kunstgeschichte des Plinius*, Berlin, 1898.
- KEMPIS, Tomás de, *The Imitation of Christ*, traducción inglesa de Leo Sherley-Price, Penguin Classics, 1952.
- KETTLEWELL, S., *Tomas à Kempis*, Londres, 1882.
- KITSON, Michael y RÖTHLISBERGER, Marcel, «Claude Lorrain and the *Liber Veritatis*», *Burlington Magazine*, CI (1959), pág. 14 y ss., 328 y ss., 381 y ss.
- KNOOP, Douglas and G. P. JONES, *The Mediaeval Mason*, Manchester, University Press, 1933.
- KÖRTE, Werner, *Der Palazzo Zuccari in Rom. Sein Freskenschmuck und seine Geschichte*, Leipzig, 1935.
- KRAUTHEIMER, Richard, en colaboración con KRAUTHEIMER HESS, Trude, *Lorenzo Ghiberti*, Princeton, 1956.
- KRETSCHMER, Ernst, *Körperbau und Charakter*, Berlin, 1921; edición inglesa, *Physique and Character*, Londres, 1936.
- *Geniale Menschen*, Berlin, 1929; edición inglesa, *The Psychology of Genius*, Londres, 1931.
- KRIS, E., «Die Charakterköpfe des Franz Xaver Messerschmidt», *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, VI (1932), pág. 169 y ss.; *Psychoanalytical Explorations in Art*, Londres, 1952.
- y KURZ, OTTO, *Die Legende von Künstler*, Viena, 1934.
- KRISTELLER, Paul, *Andrea Mantegna*, Londres, 1901.
- KUPFFER, E. V., «Giovann Antonio - Il Sodoma. Der Maler der Schönheit», *Jahrbuch für sexuelle Zwischenstufen*, IX (1908).
- KURZ, Otto, *Fakes. A Handbook for Collectors and Students*, Londres, 1948.
- Véase KRIS, E.
- KUSENBERG, K.: *Rosso Fiorentino*, Estrasburgo, 1931.
- LABORDE, Le Conte de, *La Renaissance des arts à la cour de France. Étude sur le seizième siècle*, París, 1850.
- LAMB, Charles, «The Last Essays of Elia: Sanity of True Genius», en *The Works*, Londres, 1859.
- LANCIARINI, V., «Dei pittori Taddeo e Federigo Zuccari» («Atti del processo contro Federigo Zuccari»), *Nuova Rivista Misena*, VI (1893), págs. 104, 117 y ss.
- LANDUCCI, Luca, *Diario Fiorentino*, edición de I. del Badia, Florencia, 1883; *A Florentine*

- Diary from 1450 to 1516*, traducción inglesa de Alice de Rosen Jervis, Londres, Nueva York, 1927.
- LANGE, K. und FUHSE, F., *Dürers schriftlicher Nachlass*, Halle, 1893.
- LANGE-EICHBAUM, Wilhelm, *Genie, Irrsinn und Ruhm*, Munich, 1942, 4.^a edición, Munich-Basilea, 1956.
- LEGRAND, Francine-Claire y SLUYS, Felix, *Arcimboldo et les arcimboldesques*, Aalter, Bélgica, 1955.
- LEHRFELDT, P., *Luthers Verhältnis zu Kunst und Künstlern*, Berlín, 1892.
- LÉPICIÉ, François-Bernard, *Vies des premiers peintres du Roi depuis M. Le Brun, jusqu'à présent*, Paris, 1752.
- LERNER-LEHMKUHL, Hanna, *Zur Struktur und Geschichte des florentinischen Kunstmarktes im 15. Jahrhundert*, Lebensräume der Kunst, Heft 3, Watterscheid, 1936.
- LESLIE, Charles Robert y Tom TAYLOR, *Life and Times of Sir Joshua Reynolds*, Londres, 1865.
- LEVI, Alda, *Sculture Greche e Romane del Palazzo Ducale di Mantova*, Roma, 1931.
- LOMAZZO, Paolo, *Idea del Templo della Pittura*, Milán, 1590. Se cita según la edición de Bolonia de 1785.
- LOMBROSO, Cesare, *Genio e follia*, Pavia, 1863, 4.^a edición, Turín, 1882.
- LOSSNITZER, Max, *Veit Stoss*, Leipzig, 1912.
- LUCCIANO, *Works*, traducción inglesa de A. M. Harmon, Loeb Classical Library, tomo III (1947).
- LUDWIG, Heinrich, *Leonardo da Vinci. Das Buch von der Malerei*, Viena, 1888.
- MABELLINI, A., *Delle rime di Benvenuto Cellini*, Roma, 1885.
- MACCURDY, Edward, *The Notebooks of Leonardo da Vinci*, Londres, 1945.
- *The Mind of Leonardo da Vinci*, Londres, 1952.
- MAGURN, Ruth Saunders, *The Letters of Peter Paul Rubens*, Harvard University Press, 1955.
- MALVASIA, Carlo Cesare, *Felsina Pittrice, Vite de' Pittori Bolognesi*, Bolonia, 1678. Si no se avisa lo contrario, se cita según la edición de Bolonia de 1841, dos tomos, con notas de Giampietro Zanotti.
- MANCINI, Giulio, *Considerazioni sulla Pittura*, edición de Adriana Marucchi y Luigi Salerno, Roma, 1856.
- MANDER, Carel van, *Dutch and Flemish Painters*, traducción del *Schilderboek* de C. van de Wall, Nueva York, 1936; edición holandesa y alemana de H. Floerke, Munich, 1906, 1.^a edición, Alkmaar, 1604.
- MANETTI, Antonio, *Vita di Filippo di Ser Brunellesco*, edición de Elena Toesca, Florencia, 1927.
- MARABOTTINI, A., «Novità sul Lucchesino», *Commentari*, V, 1954.
- MARAÑÓN, G., *El Greco y Toledo*, Madrid, 1956.
- MARITAIN, Jacques, *Art and Scholasticism*, traducción de J. F. Scanlan, Londres, 1946.
- MARTIN, W., «The Life of a Dutch Artist», *Burlington Magazine*, XI, 1907, pág. 357 y ss.
- MARTINELLI, Valentino, «L'amor divino "tutto ignudo" di Giovanni Baglione e la cronologia dell'intermezzo caravaggesco», *Arte Antica e Moderna*, V, 1959, pág. 82-96.
- MARX, Arnold, *Die Gold und Rosenkreutzer. Ein Mysterienbund des ausgehenden 18. Jahrhunderts in Deutschland*, Berlín, 1929.
- MENGES, Anton Raphael, *The Works of Anthony Raphael Menges*, traducción del italiano, publicadas por Joseph Nicholas d'Azara, 2 tomos, Londres, 1786.
- MEYER, Christian, *Die Selbstbiographie des Elias Holl, Baumeister der Stadt Augsburg*, Augsburg, 1873.
- MILANESI, Gaetano, *Documenti per la storia dell'arte Senese*, Siena, 1854-56.
- *Le lettere di Michelangelo Buonarroti*, Florencia, 1875.
- MISSIRINI, Melchior, *Memorie per servire alla storia della Romana Accademia di S. Luca*, Roma, 1823.
- MITCHELL, Charles, «Archaeology and Romance in Renaissance Italy», *Italian Renaissance Studies*, editados por E. F. Jacob, Londres, 1960.
- MÖLLER, E., «Salai und Leonardo da Vinci», *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen*, N. F. II, 1928, Viena, pág. 139 y ss.

- MONTAIGLON, A. de, *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome*, París, pág. 1.889 y ss.
- MORPURGO, S., *Il Libro di buoni costumi di Paolo Messer Pace da Certoldo*, Documenti di vita trecentesca fiorentina, Florencia, 1921.
- MORSELLI, Henry, *Suicide: An Essay on Comparative Moral Statistics*, Nueva York, 1882.
- MOITA, E., *Bibliografia del suicidio*, Bellinzona, 1890.
- MUNTZ, Eugène, *Les arts à la cour des Papes pendant le XV^e et le XVI^e siècles*, París, 1878-82.
- MURATORI, Antonio, *Rerum italicarum scriptores*, edición de A. Sorbelli, tomo XXIII.
- MURRAY, Peter, «Notes on some Early Giotto Sources», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XVI (1953), pág. 58 y ss.
- NEUDORFER, Johann, *Des Johann Neudörfer Schreib- und Rechenmeisters zu Nürnberg Nachrichten von Künstlern und Werkleuten daselbst aus dem Jahre 1547*, edición de G. W. K. Lochner, Quellenschriften für Kunstgeschichte X, Viena, 1875.
- NICOLAI, Friedrich, *Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahre 1781*, tomo VI, Berlín-Stettin, 1785.
- NICOLSON: Véase CRINÓ.
- NORTHCOTE, James, *The Life of Sir Joshua Reynolds*, 2.^a edición, Londres, 1818.
- *Memorials of an Eighteenth Century Painter*, edición de Stephen Gwynn, Londres, 1898.
- OLSEN, Harold, *Federico Barocci*, VI, Estocolmo, 1955.
- OPPENHEIMER, Sir Francis, *Stranger Within. Autobiographical Pages*, Londres, 1960.
- ORBAAN, J. A. F., «Notes on art in Italy», *Apollo*, VI (1927), pág. 158.
- ORIGO, Iris, *The Merchant of Prato, Francesco di Marco Datini*, Londres, 1957.
- OVERBECK, J., *Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen*, Leipzig, 1868.
- OZZOLA, Leandro, *Vita e opere di Salvator Rosa*, Estrasburgo, 1908.
- PAATZ, W., «Die Gestalt Giotto's im Spiegel einer zeitgenössischen Urkunde», en *Eine Gabe der Freunde für Carl Georg Heise*, Berlín, 1950.
- PACCAGNINI, Giovanni, *Simone Martini*, Milán, 1955.
- PACHECO, Francisco, *Arte de la pintura*, edición de F. J. Sánchez Cantón, Madrid, 1956, 1.^a edición, 1649.
- PALOMINO, Antonio, *El Museo pictórico y escala óptica*, Madrid, 1947, 1.^a edición, 1715-24.
- PANNENBORG, H. J. und W. A., «Die Psychologie des Zeichners und Malers», *Zeitschrift für angesandte Psychologie*, XII (1917), pág. 230-75.
- «Die Psychologie der Künstler. Beitrag zur Psychologie des Bildhauers», *Zeitschrift für angesandte Psychologie*, XVI (1920), pág. 25-39.
- PANOFSKY, Erwin, *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, Nueva York, 1939.
- *Albrecht Dürer*, Princeton, 1943.
- *Abbot Suger*, Princeton, 1948.
- *Early Netherlandish Painting, its Origin and Character*, Cambridge, Massachusetts, 1953.
- *Renaissance and Renaissances in Western Art*, Estocolmo, 1960.
- y SAXL, Fritz, *Dürers «Melencolia»*, I, Leipzig-Berlín, 1923.
- PANZACCHI, E., *Il libro degli artisti*, Milán, 1902.
- PASCOLI, Lione, *Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni*, 2 tomos, Roma, 1730-36.
- PASSAVANT, J. D., *Raphael d'Urbini*, edición francesa de M. Paul Lacroix, París, 1860.
- PASSERI, Giambattista, *Vite de' Pittori Scultori ed Architetti che anno lavorato in Roma, Morti dal 1641 fino al 1773*, Roma, 1772; edición moderna, *Die Künstlerbiographien von Giovanni Battista Passeri*, edición de Jacob Hess, Leipzig y Viena, 1934. Se cita según la edición de 1934.
- PASTO, T. A. y KIVISTO, P., «Art and the Clinical Psychologist», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XII, 1953.
- PASTOR, L. V., *Geschichte der Päpste*, tomo XI, Friburgo de Brisgovia, 1927.
- PELMAN, C., *Psychische Grenzzustände*, Bonn, 1912.
- PEROSA, Alessandro, *Giovanni Rucellai ed il suo Zibaldone*, Londres, 1960.
- PETRARCA, Francesco, *Opera*, Basilea, 1581.
- *Epistolae de rebus familiaribus et variae*, edición de J. Fracassetti, Florencia, 1859.
- «Secretum», a cura di Enrico Carrara, en *Prose*, Milán-Nápoles, 1955.

- PETRONIO, *The Satyricon*, traducción inglesa de J. M. Mitchell, Londres, 1923.
- PEVSNER, Nicolaus, *Academies of Art Past and Present*, Cambridge, University Press, 1940.
- PIATTOLI, Renato, «Un mercante del Trecento e gli artisti del tempo suo», *Rivista d'Arte*, XI (1929), XII (1930).
- PIERACCINI, Gaetano, *La stirpe de' Medici di Cafaggiolo*, Florencia, 1925.
- PIKER, Philip, «1817 Cases of Suicidal Attempts», *American Journal of Psychiatry* (julio de 1938), pág. 97.
- PILES, R. de, Véase DE PILES.
- PILGRIM, Charles W., «Genius and Suicide», *Popular Science Monthly*, XLII (1893).
- PINDER, Wilhelm, *Das Problem der Generationen in der Kunstgeschichte Europas*, Berlín, 1926.
- PINI, Paolo, *Dialogo di Pittura*, Venecia, 1548.
- PIRRI, Pietro, «L'architetto Ammanati e i Gesuiti», *Archivium Historicum Societatis Jesu*, XII (1943).
- PLAUT, Paul, *Die Psychologie der produktiven Persönlichkeit*, Stuttgart, 1929.
- PLINIO, *The Elder Pliny's Chapters on the History of Art*, traducción inglesa de K. Jex-Blake, comentario e introducción de E. Sellers, Londres, 1896.
- PLUTARCO, *Vitae*, traducción inglesa de Bernadotte Perrin, tomo III, Loeb Classical Library, 1916.
- POESCHEL, Hans, *Kunst und Künstler im antiken Urteil*, Munich, 1925.
- POLIZIANO, *Angelo Polizianos Tagebuch*, edición de A. Wesselski, Jena, 1929.
- POLLAK, Oskar, «Italienische Künstlerbriefe aus der Barockzeit», *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, XXXIV, Beiheft, 1913.
- POPHAM, A. E., *The Drawings of Parmigianino*, Nueva York, 1953.
- PORTIGLIOTTI, G., «La morte di Raffaello», *L'Illustrazione Medica Italiana*, II (1920), páginas 23-26.
- PORTOGHESI, Paolo, «Saggi sul Borromini», *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, números 25-26 (1958).
- POSNER, Donald, «Annibale Carracci and his School: The Paintings of the Herrera Chapel», *Arte Antica e Moderna* (1960).
- PREUSS, Hans, *Martin Luther. Der Künstler*, Gütersloh, 1931.
- PRICE, G. E., «A Sixteenth Century Paranoiac (Benvenuto Cellini)», *New York Medical Journal*, IC, 1914, pág. 727.
- PROSKE, Beatrice Gilman, *Pompeo Leoni*, New York Hispanic Society, 1956.
- PROTA-GIURLEO, Ulisse, *Pittori napolitani del Seicento*, Nápoles, 1953.
- PUERARI, Alfredo, Boccaccino, Milán, 1957.
- RAMAZZINI, Bernardino, *De morbis artificum*, Padua, 1713, traducción y notas de Wilmer Cave Wright, University of Chicago Press, 1940.
- READ, Herbert, *Art and Society*, Londres y Toronto, 1937.
- REDIG DE CAMPOS, Deoclecio, *Raffaello e Michelangelo*, Roma, 1946.
- REHORST, A. J., *Torrentius*, Rotterdam, 1939.
- REICKE, E., *Willibald Pirckheimers Briefwechsel I*, «Veröffentlichungen zur Erforschung der Geschichte der Reformation und Gegenreformation, Humanistenbriefe, IV», Munich, 1940.
- REITLER, Rudolf, «Eine anatomisch-künstlerische Fehlleistung Leonardos da Vinci», *Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse*, IV, 1916-17, págs. 205-207.
- RICE, D. Talbot, Véase BYRON, R.
- RICHARDSON, Jonathan, *An Essay on the Theory of Painting*, Londres, 1715.
- RICHTER, Jean Paul, *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, Londres, 1939.
- RIDOLFI, Carlo, *Le maraviglie dell'arte, ovvero le vite de gl'illustri pittori veneti, e dello stato*, Venecia, 1648. Se cita según la edición de Detlev von Hadeln, 2 tomos, Berlín, 1914-24.
- ROBB, Nesca A., *Neoplatonism of the Italian Renaissance*, Londres, 1935.
- ROOSES, Max y Charles RUELENS, *Correspondance de Rubens*, tomo II, Amberes, 1898.
- ROSA, Salvator, *Poesie e lettere edite e inedite*, edición de G. A. Cesáreo, Nápoles, 1892, 1.ª edición, 1695.
- ROSENBERG, Jakob, *Rembrandt*, Cambridge, Massachusetts, 1948.

- ROTH, Friedrich, «Die Chronik des Augsburger Malers George Preu des Alteren 1512-1537», *Die Chroniken der schwäbischen Städte*, Augsburg, Leipzig, 1906.
- ROTHLISBERGER: Véase KITSON.
- ROTT, Hans, *Quellen und Forschungen zur südwestdeutschen und schweizerischen Kunstgeschichte im XV. und XVI. Jahrhundert. I. Bodenseegebiet*, Stuttgart, 1933.
- ROY, Maurice, «La mort du Rosso», *Bulletin de la Société de l'Histoire Française* (1920), páginas 82 y ss.; publicado de nuevo en *Artistes et monuments de la Renaissance en France*, París, 1829, págs. 148 y ss.
- RUPPRICH, Hans, *Albrecht Dürer. Schriftlicher Nachlass*, Berlín, 1956.
- SACCHETTI, Franco, *Il Trecentonovelle*, edición de Vincenzo Pernicone, Florencia, 1947.
- SALERNO, Luigi, «The Picture Gallery of Vincenzo Giustiniani», *Burlington Magazine*, CII (1960), págs. 93 y ss.
- SALZMAN, L. F., *English Life in the Middle Ages*, Oxford, 1927.
- *Building in England down to 1540*, Oxford, 1952.
- SANDBY, W., *The History of the Royal Academy of Arts*, Londres, 1862.
- SANDER, H. G., «Beiträge zur Biographie Hugos van der Goes und zur Chronologie seiner Werke», *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XXXV (1912), págs. 512 y ss.
- SANDRAT, Joachim V., *Teutsche Academie der Edlen Bau-Bild-und Mahlerey-Künste*, Nuremberg, 1675. Se cita según la edición de Peltzer, Munich, 1925.
- SANDULLI, Alfredo, *Arte delittuosa*, Nápoles, 1934.
- SANTA TERESA DE JESÚS, *Obras*, edición de John J. Burke, Nueva York, 1911.
- SAXL, Fritz, *Lectures*, Londres, 1957.
- Véase PANOFSKY.
- SCHAPIRO, Meyer, «On the Aesthetic Attitude in Romanesque Art», en *Art and Thought*, publicado en honor de la doctora Ananda K. Coomaraswamy, editado por K. Bharatha Iyer. Londres, 1947.
- «Two Slips of Leonardo and a Slip of Freud», *Psychoanalysis. Journal of Psychoanalytic Psychology*, IV, ii (1955-56), págs. 3-8.
- «Leonardo and Freud: An Art-Historical Study», *Journal of the History of Ideas*, XVII (1956), págs. 147-48.
- SCHARF, Alfred, *Filippino Lippi*, Viena, 1935.
- SCHLOSSER, J. von, *Beiträge zur Kunstgeschichte aus den Schriftquellen des frühen Mittelalters*, Viena, 1891.
- *Lorenzo Ghiberti's Denkwürdigkeiten. I commentarii*, Berlín, 1912.
- *La Letteratura artistica*, traducción de *Die Kunstliteratur*, Viena, 1924; con adiciones bibliográficas de O. Kurz, Florencia, 1956.
- SCHNEIDER, Daniel, *The Psychoanalyst and the Artist*, Nueva York, 1950.
- SCHNITZER, Josef, *Savonarola*, Munich, 1923.
- SCHULTZE, Rudolf, *Geschichte des Weins und der Trinkgelage*, Berlín, 1867.
- SCHWEITZER, Bernhard, «Der bildende Künstler und der Begriff des Künstlerischen in der Antike», *Neue Heidelberger Jahrbücher*, 1925.
- SEDLMAYR, Hans, *Die Architektur Borrominis*, Berlín, 1930.
- SEIBT, G. K. W., *Hans Sebald Beham*, Francfort, 1882.
- SELIGMANN, Kurt, *The History of Magic*, Nueva York, 1948.
- SELLERS, E., Véase PLINIO.
- SÉNECA, *Epistolae morales*, edición de Richard M. Gummere, tomo II, Londres, Loeb Classical Library, 1920.
- *Moral Essays*, edición de John W. Basore, Londres, Loeb Classical Library, 1932.
- SEZNEC, Jean y Jean ADHÉMAR, *Diderot Salons*, tomo II (1765), Oxford, 1960.
- SHAFTESBURY, Anthony, Earl of, *Characteristicks*, tomo I, Treatise iii, «Soliloquy: or, Advice to an Author», Londres, 1732, (1ª ed., 1710).
- SLUYS, Véase LEGRAND.
- SMITH, J. T., *Nollekens and his Times*, Londres, 1949, (1ª ed., 1828).
- SOPRANI, Raffaele, *Le vite de' pittori, scultori, et architetti genovesi*, Génova, 1674. Se cita según la edición ampliada de Guiseppe Ratti, 2 tomos, Génova, 1768-69.
- STEINMANN, E. und R. WITTKOWER, *Michelangelo-Bibliographie 1510-26*, Leipzig, 1927.
- *Michelangelo im Spiegel seiner Zeit*, Leipzig, 1930.
- *Michelangelo e Luigi del Riccio*, Florencia, 1932.

- STETTEN, Paul von, *Kunst-, Gewerbe- und Handwerksgegeschichte der Reichs-Stadt Augsburg*, Augsburg, 1779-88.
- STILLMAN, Damie, *The Genesis of the Adam Style*; Dissertation, Columbia University, inédita, Nueva York, 1961.
- SWEENEY, James Johnson, *Marc Chagall*, Nueva York, 1946.
- SYMONDS, John A., *The Renaissance*, tomo II, Londres, 1877.
- *The Life of Michelangelo Buonarroti*, Londres, 1893.
- TATHAM, E. H. R., *Francesco Petrarca*, Londres, 1925.
- TAYLOR, A. E., *A Commentary on Plato's Timaeus*, Oxford, 1928.
- TESDORPF, Karl Wilhelm, *Johannes Wiedewelt, Dänemarks erster klassizistischer Bildhauer*, Hamburgo, 1933.
- THIEME, Gisela, *Kunsthandel in den Niederlanden im 17. Jahrhundert*, Colonia, 1959.
- TIETZE, H., «Annibale Carracci's Galerie im Palazzo Farnese und seine Römische Werkstatt», *Jahrbuch des A. H. Kaiserhauses*, Viena, XXVI, 1906-1907.
- *Tizian. Leben und Werk*, Viena, 1936.
- TIETZE-CONRAT, E., *Osterreichische Barockplastik*, Viena, 1920.
- TOLNAY, Charles de, *Michelangelo*, tomo I, *The Youth of Michelangelo*, Princeton, 1943; tomo V, *The Final Period*, 1960.
- TORRE, A. della, *Storia dell'Accademia Platonica*, Florencia, 1902.
- TRAUMAN-STEINITZ, Véase BAVETTA.
- TRIVAS, N. S., *Frans Hals*, Londres, 1941.
- VAES, M., «La colonie flamande de Rome au XV^e et XVI^e siècle». *Bulletin de l'Institut Belge de Roma* (1919), págs. 163 y ss.
- VALLE, Guglielmo della, *Lettere Sanesi*, Roma, 1786.
- VASARI, Giorgio, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architetti*, edición de Gaetano Milanesi, 9 tomos, Florencia, 1878-85. Se cita según esta edición. La primera edición de Vasari data de 1550; 2.^a edición ampliada, 1568; edición inglesa de Gaston de Vere, 10 tomos, Londres, 1911-15.
- VENTURI, A., *Storia dell'Arte Italiana*, IX, iv, Milán, 1929; IX, v, 1932; X, iii, 1937.
- VERCI, *Notizie intorno alla vita e alle opere di Pittori, Scultori e Intagliatori della città di Bassano*, Venecia, 1775.
- VILLANI, Filippo, *Le vite d'uomini illustri fiorentini*, Collezione di storici e cronisti italiani, tomo VII; Florencia, 1847.
- VILLARI, P. y CASANOVA, E., *Scelte di prediche e scritti di Fra Girolamo Savonarola*, Florencia, 1898.
- VITA, Alessandro del, *Rapporti e contrasti fra artisti nel Rinascimento*, Arezzo, 1958.
- VITRUVIO, *De architectura libri X*, edición de Frank Granger, Londres, Loeb Classical Library, 1931-34.
- WACKERNAGEL, Martin, *Der Lebensraum des Künstlers in der florentinischen Renaissance*, Leipzig, 1938.
- WALDBURG-WOLFE, Graf Johannes von, *Lukas Moser*, Berlin, 1939.
- WALKER, John, *Bellini and Titian at Ferrara*, Londres, 1956.
- WALPOLE, Horace, *Anecdotes of Painting in England*, tomo V, editado por F. W. Hilles y P. B. Daghlán, Yale University Press, 1937.
- WARBURG, A., *Gesammelte Schriften*, Leipzig-Berlin, 1932.
- WATERHOUSE, Ellis, *Reynolds*, Londres, 1941.
- WEISSENFELD, F., Véase HARTLAUB.
- WEIXLGARTNER, Arpad, «Eine Nürnberger Steuerrechnung mit Eintragungen, die Albrecht Dürer betreffen», *Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst* (Beilage der *Graphischen Künste*), n.º 2, Viena, 1914.
- «Dürer und Grünewald», *Göteborgs Kungl. Vetenskapsoch Vitterhets-Samhällers Handlingar*, Ser. A, Bd. IV, n.º 1, Göteborg, 1949.
- WEIZACKER, H., *Adam Elsheimer*, Berlin, 1936.
- WESCHER, Paul, «The "Idea" in Giuseppe Arcimboldo's Art», *Magazine of Art*, XXXIII (1950), págs. 3-8.
- WETHEY, Harold E., *Alonso Cano, Painter, Sculptor, Architect*, Princeton, 1955.
- WICKRAM, Joerg, *Das Rollwagenbüchlein*, 1555, edición de Insel Verlag, Leipzig, s. a.
- WILKINS, Ernest H., *Petrarch at Vauchuse*, Chicago, 1958.

- WITTKOWER, Rudolf, «Inigo Jones, "Puritanissimo Fiero"», *Burlington Magazine*, XC (1948), págs. 50 y ss.
- *The Artist and the Liberal Arts*, University College, Londres, 1952.
- *Gianlorenzo Bernini*, Londres, 1955.
- *Art and Architecture in Italy 1600-1750*, Pelican History of Art, 1958; edición española, Madrid, Cátedra, 1979.
- «Individualism in Art and Artist: A Renaissance Problem», *Journal of the History of Ideas*, XXII (1961), págs. 291-302.
- «The Vicissitudes of a Dynastic Monument: Bernini's Equestrian Statue of Louis XIV», en *De Artibus Opuscula XL. Essays in Honor of Erwin Panofsky*, Nueva York, 1961.
- WOLTMANN, Alfred, *Holbein and his Time*, traducción de F. E. Bunnett, Londres, 1872.
- *Holbein und seine Zeit*, 2ª edición, Leipzig, 1874-76.
- WOODWARD, John, *Tudor and Stuart Drawings*, Londres, 1949.
- YATES, Frances, *The French Academies of the Sixteenth Century*, Londres, 1947.
- ZILBOORG, Gregory, «Differential Diagnostic Types of Suicide», *Archives of Neurology and Psychiatry*, XXXV (1936).
- En colaboración con George W. Henry, *A History of Medical Psychology*, Nueva York, 1941.
- ZILS, W., *Geistiges und künstlerisches München in Selbstbiographien*, Munich, 1913.
- ZILSEL, E., *Die Entstehung des Geniebegriffes*, Tübingen, 1926.
- ZUCCARI, F., *L'idea de' pittori, scultori et architetti*, Turín, 1607.
- ZUCCHINI, Guido, «Un libro-cassa del pittore Marcantonio Franceschini», *L'Archiginasio*, (1942), págs. 66-71.
- ZUCKER, M., *Dürers Stellung zur Reformation*, Erlangen, 1886.
- ZULCH, Walter Karl, *Der historische Grünewald*, Munich, 1938.
- «Jerg Ratgeb, Maler», *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, XII-XIII (1943), págs. 165-197.
- ZWINGER, Jacob, *Theatrum humanae vitae*, Basilea, 1604.



Fig. 1

Jacob de Gheyn (1569-1629). *Melancholia*. Grabado (cortesía de J. J. Poelhekke). Una de las cuatro Alegorías que representan los humores y los elementos. El elemento de la Melancholía es la tierra, y aquí, bajo un sombrío cielo nocturno, un hombre melancólico se sienta en meditación sobre la esfera terráquea. El dístico latino de Hugo Grotius dice: «La Melancolía, aquella aflicción tan calamitosa de alma y mente, a menudo oprime a los hombres de talento y genio.»

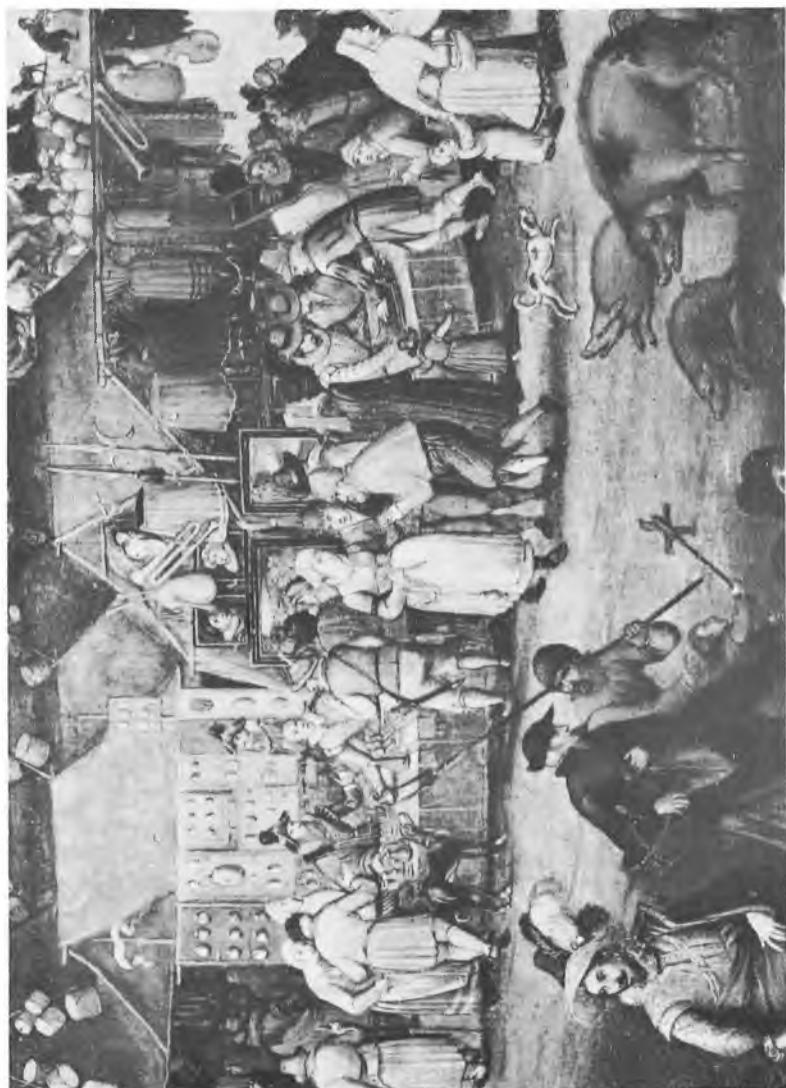


Fig. 2

David Vinckboons (1576-1629). *La Feria* (1608), detalle. Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich Museum. En estos puestos se venden cuadros igual que otras mercancías. Esta costumbre no estuvo reducida sólo a Holanda.



Fig. 3

Albert Cuyp (1620-91). *Reclamo para una tienda de vinos*. Amsterdam, Rijksmuseum. Con frecuencia los artistas tuvieron que hacer trabajos vulgares para aumentar sus ganancias. Se conservan pocas de estas obras. La alta calidad del letrero de Cuyp demuestra hasta qué punto estos encargos se tomaban en serio.

Fig. 6

Una página del cuaderno de Villard de Honnecourt (h. 1250). París, Biblioteca Nacional. «He estado en muchos países como se puede ver en este libro» son las palabras que encabezan esta página. El cuaderno es un documento singular para conocer los intereses y el modo de trabajar de un artista itinerante medieval.

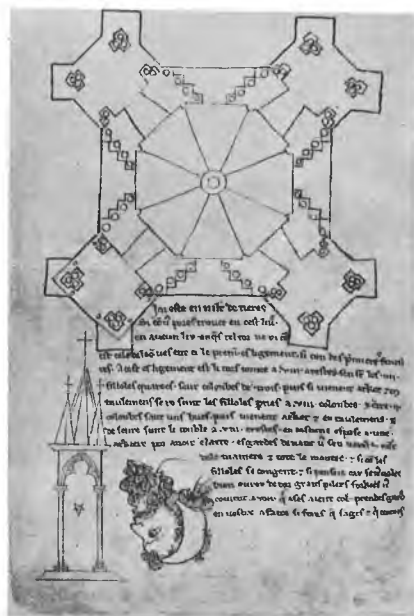


Fig. 7

Mapa de los viajes de tres arquitectos del siglo XV por el sur de Alemania. (Cortesía de John Harvey y B. T. Batsford, Ltd.). Los maestros albañiles y artesanos de la Edad Media se movían frecuentemente de lugar en lugar en busca de oportunidades prometedoras. En Alemania la costumbre pervivió hasta bien entrado el siglo XV.

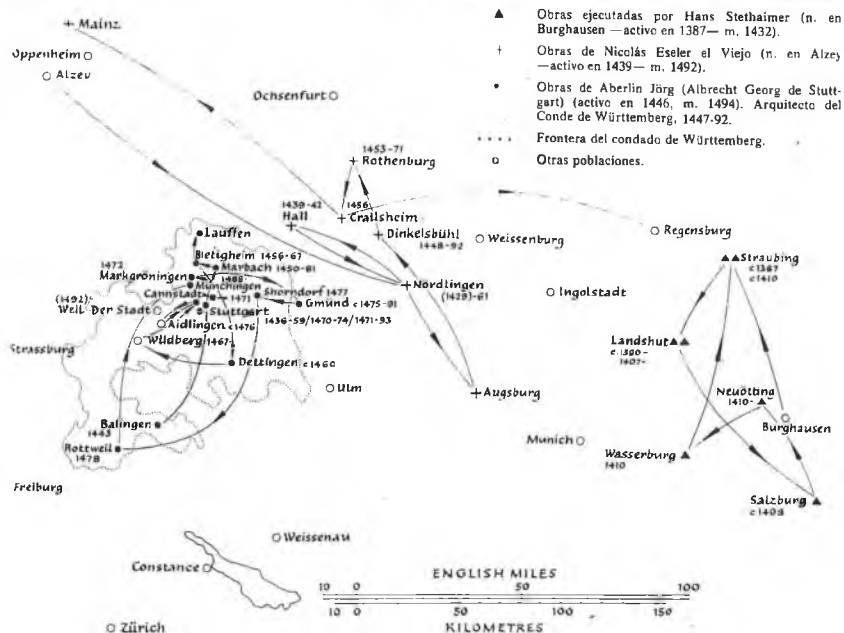




Fig. 8

J. A. Carstens (1754-98). *Baco y Cupido* (1796). Copenhague, Statens Museum for Kunst. El estilo totalmente académico de Carstens muestra poco de ese espíritu rebelde que le impulsó a desafiar las peticiones del ministro prusiano de Berlín.



Fig. 9

Salvator Rosa (1615-73). *Santos Cosme y Damián* (1669). Roma, S. Giovanni dei Fiorentini. Famoso por sus paisajes románticos, el propio Rosa prefirió este retablo de la *Gran Maniera* a sus demás obras. Al acabarlo se quedó completamente agotado, pero estaba convencido de haber superado incluso a Miguel Ángel.



Fig. 10

Jacopo Pontormo (1494-1556). *Estudio para un Joven*. Dibujo. Florencia, Galleria Uffizi. La cualidad fantasmal de las obras de Pontormo parece reflejar la naturaleza introspectiva y la mente angustiada del artista.



Fig. 11

Leonardo da Vinci (1452-1519). *Autorretrato*. Dibujo. Turín. Biblioteca Reale. Leonardo, que entonces contaba unos sesenta años, se representó como un pensador profundamente arrugado de venerable edad, con una boca que expresa amargura y desilusión.



Fig. 12

Busto de Miguel Ángel. París, Louvre. Uno de varios moldes de bronce siguiendo el modelo en cera de Daniele da Volterra, ejecutado en el espacio de cuatro meses después de la muerte de Miguel Ángel. El modelo se basa en dibujos y posiblemente en una mascarilla funeraria. En los moldes la fealdad de Miguel Ángel, agravada por su nariz rota, fue idealizada de modo que encareciera la expresión de sensibilidad, drama y nobleza que los contemporáneos veían en su cara.



Fig. 14

J. Cornelisz (Cobaert o Copé), *San Matías y el Ángel*. Mármol. Roma, SS. Trinità dei Pellegrini. Copé, un «melancólico suspicaz», dejó este desgarrado grupo inacabado cuando murió en 1615. Durante más de treinta años había trabajado en él con gran sigilo.



Fig. 13

F. Barocci (1528/35-1612), *Descanso en la Huida a Egipto* (1573). Roma, Pinacoteca Vaticana. El artista describió sus agonías mientras pintaba esta apacible escena. Sus cuadros en modo alguno revelan que fueron pintados por un hipocondríaco profundamente perturbado.



Fig. 15

Jan Lys (1597-1629). *Visión de San Jerónimo*. Vicenza, Pinacoteca. Una versión más temprana y de menores dimensiones de la pintura de gran tamaño, de hacia 1628, en S. Nicolò dei Tolentini de Venecia. Lys pintó muchas obras en un arrebatamiento de creatividad que se revela en el vigor de su pincelada. Tales explosiones de energía solían ser seguidas de periodos de descanso.



Fig. 16

Franciabigio (1482-1525). *Los Desposorios de la Virgen* (antes de 1515, detalle). Florencia, SS. Annunziata. Ofendido porque su obra había sido descubierta antes de acabarse, el pintor irascible estropeó algunas figuras suyas con una llana. El resultado se puede ver todavía en la actualidad.



Fig. 17

Gérard Dou (1613-75). *Un Maestro de Escuela Cortando una Pluma* (1671). Dresde, Gemäldegalerie. Dou, que estaba obsesionado por la manía de la limpieza, pintó sus cuadros de caballete, por los que se pagaban grandes cantidades, con una exagerada atención por el detalle.



Fig. 18

Parmigianino (1503-40). *Auto-retrato*. Dibujo (10,5 × 7,3 centímetros). Chatsworth, Devonshire Collection. Reproducido con permiso de Trustees of the Chatsworth Settlement. Durante los últimos años de su vida el artista sacrificó su carrera a experiencias de alquimia y, según Vasari, se paseaba casi como un salvaje. En la época del retrato se vio como un pensador noble con rasgos reminiscentes de las representaciones tradicionales de la cabeza de Cristo.



Fig. 19

Maestro llamado de Hausbuch. *Hijos de Mercurio* (h. 1480). Dibujo sobre pergamino. Wollegg, Gabinete de Estampas. Los nacidos bajo el signo de Mercurio eran supuestamente industriuosos, dedicados al estudio y aficionados a la buena vida. Incluían a relojeros, organeros, escultores y pintores. Esta tradición astrológica cambió durante el Renacimiento cuando los hombres de genio, entre ellos los artistas, se creían melancólicos y, por tanto, regidos por Saturno.

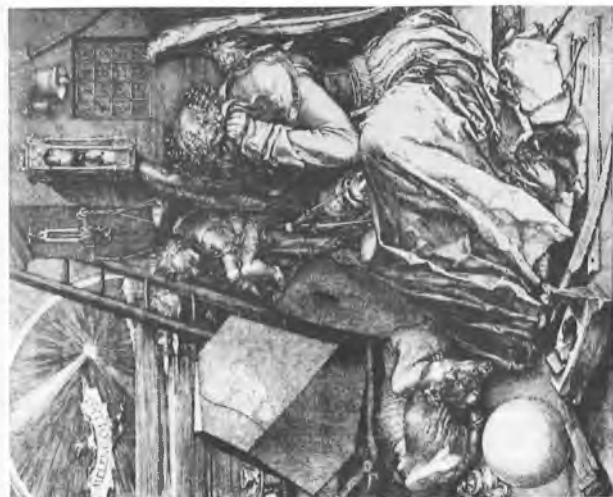


Fig. 20

Alberto Durero (1471-1528). *Melancolía* (1514). Grabado. Esta mediatibunda figura alegórica es una abatida. Esta mediatibunda figura alegórica es una abatida. Sólo recientemente se ha reconocido en esta figura abatida un retrato idealizado de Miguel Ángel. Rafael representó a su gran rival, que entonces tenía unos treinta y cinco años, en la postura tradicional de la Melancolía, enfrascado en sus pensamientos.



Fig. 21

Rafael (1483-1520). *Escuela de Atenas* (1509-11). Detalle. Vaticano. Estancias. Sólo recientemente se ha reconocido en esta figura abatida un retrato idealizado de Miguel Ángel. Rafael representó a su gran rival, que entonces tenía unos treinta y cinco años, en la postura tradicional de la Melancolía, enfrascado en sus pensamientos.



Fig. 22

Hugo van der Goes (m. 1482). *Tríptico Portinari* (h. 1476). Detalle. Florencia, Galleria Uffizi. En la «Cabalgata de los Reyes Magos» Hugo van der Goes muestra a los humildes y los pobres como divinamente iluminados, capaces de dirigir a los Reyes orgullosos y de aspecto desagradable. El pintor estaba imbuido con el espíritu del *De Imitatione Christi* de Tomás de Kempis.



Fig. 23

Hugo van der Goes. *Muerte de la Virgen* (1481?). Detalle. Brujas, Musée Communal. Derechos de reproducción, A. C. L., Bruselas. El cuadro tal vez se feche en los últimos meses de vida de Van der Goes, después de recuperarse de un acceso de grave depresión. Su angustia interior, su dolor y su congoja nos hablan desde los rostros apesadumbrados y las manos enflaquecidas de los Apóstoles que velan a la Virgen moribunda.



Fig. 24

Francesco Bassano (1549-92). *Autorretrato* (generalmente atribuido a Leandro Bassano). Florencia, Galleria Uffizi. Hijo dotado de un padre famoso y una madre psíquicamente desequilibrada, Francesco Bassano padecía congojas e ilusiones. Puso fin a su propia vida en un ataque de su manía persecutoria.



Fig. 25

Aníbal Carraci (1560-1609). *Autorretrato* (1593). Parma, Galleria Nazionale. Aníbal, a los treinta y tres años, se representó según le describen sus contemporáneos: con «su sombrero puesto de cualquier manera» y absorto en sus pensamientos.



Fig. 26

Giovan Andrea Donducci (llamado *Il Mastelletta*) (1575-1655), *Fiesta en un Paisaje*. Lochem-La Haya, Nijstad Antiquairs. El pintor transformó una de las fiestas rústicas de las que tanto gozaba en una escena elegante y misteriosa. Los cuadros de caballete, sumamente atractivos, de Mastelletta son obra de un solitario depresivo.



Fig. 27

Adam Elsheimer (1578-1610). *Paisaje con Mercurio y Argos* (h. 1608). Florencia, Galleria Uffizi. Nadie dejará de estar fascinado por esta visión de un mundo apacible, lleno de una luz misteriosa y un encanto romántico. Pocos sospecharán que es obra de un melancólico, incapaz de enfrentarse con la realidad.



Fig. 28

Carlo Dolci (1616-86). *La Magdalena* (h. 1670). Florencia, Palazzo Pitti. Dolci profesaba una devoción piadosa que también se ve en la cualidad acaramelada de sus obras. Durante sus últimos años de vida su reserva y timidez se convirtieron en un extremo estado de melancolía.



Fig. 29

Francesco Duquesnoy (1594-1643). *Santa Susana* (1629-33). Mármol. Roma, S. Maria di Loreto. Esta estatua serena y de postura clásica era obra de un hombre profundamente deprimido. Duquesnoy quizá estuviera loco durante los últimos meses de su vida.



Fig. 30, 31

Franz Xaver Messerschmidt (1736-83). *Gerard van Swieten* (1769, plomo sobredorado; Viena, Österreichische Galerie); *Ignaz Aurelius Fessler* (h. 1780, plomo, Bratislava, Galería de la Ciudad). Estos bustos demuestran que Messerschmidt tenía clientes bien conocidos a lo largo de su carrera. Además, siguiendo la corriente general del arte europeo, evolucionó desde el Barroco hacia el Neoclasicismo.



Fig. 32, 33, 34

F. X. Messerschmidt. *Anciano que sonríe apaciblemente* (madera y cera), Österreichische Galerie; *Cabeza locica* (de un molde), E. Kris, *Jahrbuch d. Kunsthist. Sammlungen*, Viena, 1932; *Hombre bilioso* (plomo), Viena, Österreichische Galerie. Tres bustos de una serie de cabezas que muestran los diferentes caracteres (comenzados h. 1770), de los cuales se han conservado cuarenta y nueve. Estas cabezas fueron tema de un penetrante estudio psicoanalítico. En el caso de Messerschmidt es difícil trazar la línea entre la producción «cuerda» y la «psicótica», sobre todo porque creo esta serie enigmática simultáneamente con otros bustos que son retratos convencionales.



Fig. 35

Rosso Fiorentino (1494-1541). *Gran Galería* (1534-37). Fontainebleau. Con la ayuda de un elevado número de artistas Rosso creó aquí una de las obras decorativas más logradas del siglo XVI. El patrocinio real le llevó a la cumbre de su profesión; sin embargo es probable que se suicidara.



Fig. 36

Pietro Testa (1607/11-1650). Grabado (1641). (Bartsch, XX, 39). Esta representación enigmática se titula generalmente, aunque de modo erróneo, *Allegoria del Inverno*. Testa tenía preferencia por los temas extraños, fantasmagóricos de un melancólico en grado extremo que probablemente se ahogó.



Fig. 37

Francesco Borromini (1599-1667). Cúpula de S. Carlo alle Quattro Fontane (1638-41). Roma. La arquitectura de Borromini se consideró extraña y «caprichosa» incluso en vida suya. Se ha mantenido que su obra revela su psicosis progresiva.



Fig. 38

F. Borromini. Torre de S. Andrea delle Fratte (1653-65). Roma. Esta obra de ninguna manera apoya la hipótesis de que el estilo tardío de Borromini presenta rasgos de una mente enferma.



Fig. 39

Emanuel de Witte (1617-92). *Interior de una iglesia* (firmado y fechado en 1656). Hamburgo, Kunsthalle. Uno de los más importantes y sobrios pintores de interiores de iglesias de la Holanda del siglo XVII, de Witte llevó una vida excéntrica y licenciosa. Viejo, pobre y con el espíritu roto, se suicidó.



Fig. 40

Agostino Tassi (h. 1580-1644). Friso de escenas marítimas de las decoraciones al fresco del Palazzo Pamphili (d. 1630). Roma, Piazza Navona. A pesar de que su propia hermana le denunció públicamente como «un bribón y un desgraciado», Tassi recibió muchos encargos de eminentes familias romanas. El friso que publicamos aquí se pintó para el Cardenal Pamphili, luego Papa Inocencio X.

Fig. 41

Jean-Louis Sauce (1760-88). *Bacanal*. Dibujo (firmado: «Sauce»). Nueva York, Colección particular. El dibujo revela a un artista formado en la tradición académica francesa. Sauce debió de haber sido uno de los primeros románticos. Su suicidio en vísperas de su boda evoca el ambiente de *La Bohème*.



Fig. 42

Rafael (1483-1520). Estudios para figuras de la *Disputa* de las Estancias vaticanas (1509-11). Londres, British Museum, Print Room. Mientras estaba ocupado en idear la representación más sublime del dogma cristiano, la mente de Rafael se distraía pensando en la dama de su corazón: en este y otros dibujos apuntó ardientes poemas de amor.



Fig. 43

Rafael. *Donna Velata* (h. 1514). Florencia, Palazzo Pitti. Originariamente la pintura mostraba la rueda, la palma de martirio y el nimbo de Santa Catalina. La modelo probablemente representa a uno de los amores de Rafael, interpretada en términos del ideal noble y elevado del sexo femenino de Castiglione.



Fig. 44

Fra Filippo Lippi (1406-69). *La Virgen adorando al Niño* (h. 1463), detalle. Florencia, Galleria Uffizi. Según Vasari, este monje pintor gustaba cantidades extraordinarias en placeres amorosos. Como otros artistas de su tiempo, estaba «empapado de fe» y no hay ninguna contradicción entre su conducta licenciosa y la expresión de un verdadero sentimiento religioso en su obra.



Fig. 45

Carlo Crivelli (1430/35-después de 1493). *Piedad* (antes de 1490). Roma, Pinacoteca Vaticana. No sabemos qué tipo de persona fue este gran maestro de pinturas religiosas. En su juventud estuvo un tiempo en la cárcel, pero fue armado caballero en 1490. A partir de entonces, añadió orgullosamente la palabra *miles* a su firma.



Fig. 46

Leonardo da Vinci (1452-1519). *Allegoría del Placer y del Dolor* (primeros años de la década de 1490). Dibujo. Oxford, Christ Church College. La idea de este dibujo críptico pudo haber surgido de las relaciones de Leonardo con Salai. El texto que lo acompaña demuestra que el artista se sirvió del lenguaje tradicional de la alegoría para ilustrar y racionalizar sus sentimientos.



Fig. 47

Leonardo da Vinci. *Retrato de Salai* (1497-98). Dibujo. Windsor Castle, Royal Library. A los treinta y ocho años Leonardo recibió en su casa a un hermoso joven de pelo rizado a quien puso el apodo de «Salai», es decir, Satanás, que permaneció con él durante veintiocho años. Este dibujo representa a Salai cuando contaba unos dieciocho años.



Fig. 48

Cristofano Allori (1577-1621). *Judit con la cabeza de Holofernes* (h. 1609). Florencia, Palazzo Pitti. Allori, un notorio calavera, se enamoró de una hermosura exótica con la cual malgastó sus considerables ganancias. Aquí la retrató como Judit y a sí mismo en la cabeza de Holofernes: un símbolo de su padecer «a manos» de su amada.



Fig. 49

Giovanantonio Bazzi, llamado «Sodoma» (1477-1549). *Autorretrato* (después de 1517). Fresco (detalle). Monteoliveto, cerca de Siena. El apodo de Bazzi es indicativo de su reputación. Tenía una lengua afilada y satírica, era aficionado a las carreras de caballos y a la ropa llamativa y se jactaba de tener una especie de zoo particular. Su autorretrato le muestra vistiendo sus galas y rodeado de unos animales de su colección.



Fig. 50

Miguel Ángel (1474-1564). *Juicio Final* (1536-41). Vaticano. Cápilla Sixtina. Las objeciones que la Contrarreforma puso a la desnudez indujeron al Papa Pablo IV a mandar vestir varias figuras ofensivas catorce años después de haberse acabado el *Juicio Final*.



Fig. 51

Marcello Venusti (1515-76). *Copia del 'Juicio Final'* antes de los añadidos de Daniele da Volterra (1549), detalle. Nápoles, Museo di Capodimonte. La copia de Venusti muestra el estado original del fresco. Daniele da Volterra, que «vistió» algunas figuras, procedió con el mayor respeto posible por la obra del maestro.



Fig. 52

Bartolommeo Ammanati (1511-92). Figura de la *Fuente de Neptuno* (1571-75). Bronce. Florencia, Piazza della Signoria. Bajo la influencia de las ideas austeras de la Iglesia de la Contrarreforma, el anciano Ammanati rechazó vehementemente sus obras anteriores, como la sensual figura de bronce que se muestra en esta ilustración.



Fig. 53

Maestro Anónimo (h. 1275). Cabeza de una Virgen prudente de la *Puerta del Paraíso*. Magdeburgo, Catedral. Las iglesias y monasterios medievales abundan en obras sensuales. Pero los hombres que las hicieron tal vez fuesen piadosos y de conducta ejemplar.



Fig. 54

Gianlorenzo Bernini (1598-1680). Cabeza de Santa Teresa (1645-52). Mármol. Del *Éxtasis de Santa Teresa*. Roma, S. Maria della Vittoria. Al contrario de muchos otros artistas de su época, Bernini supo combinar las austeras exigencias morales de la Iglesia de la Contrarreforma con una sana sensualidad.



Fig. 55

Giovanni Baglione (h. 1573-1644). *El Amor Divino castigando al Amor Profano* (después de 1600). Berlin-Dahlem, Staatliche Museen. Este cuadro, pintado para el cardenal Benedetto Giustiniani, recibió mayores elogios que la contrapartida de Gentileschi, el *San Miguel Arcángel*, y fue la causa del odio mortal de Gentileschi hacia Baglione.



Fig. 56

Francesco Furini (1604-46). *Andrómeda*. Roma, Galleria Nazionale. Cuando los artistas empezaron a ver una relación entre la conducta moral y la integridad artística, entró en escena la timidez e incluso la hipocresía. La obra de Furini es un ejemplo. Barajó la idea de entrar en un monasterio.



Fig. 57

Caravaggio (1573-1610). *David con la cabeza de Goliath* (h. 1605), detalle. Roma, Galleria Borghese. Se han relacionado muchas veces la conducta desenfrenada de Caravaggio y su brutal realismo. Pero es engañoso creer que una personalidad licenciosa y un estilo revolucionario son complementarios.



Fig. 58

Benvenuto Cellini (1500-71). *Danae con el joven Perseo* (bronce). Del pedestal de la estatua de Perseo (1545-54). Florencia, Loggia dei Lanzi. Si bien Cellini fue un paranoico que padecía alucinaciones como mantienen algunos autores modernos, no obstante, fue capaz de tener una paciencia infinita y una autocrítica implacable para su producción artística.



Fig. 59

Palazzo Omenoni. Milán. Reconstruido y reformado según el proyecto de Leoni después de 1565. Los *Atlantes* son obra de Antonio Abbondio. En este impresionante palacio residió el escultor Leone Leoni (1509-90), el malvado de los malvados: un ejemplo notable de la indiferencia de la sociedad renacentista hacia los violadores flagrantes de las leyes y del recato.



Fig. 60

Dürero (copia de). *Estudio de un pájaro muerto*. El monograma de Dürero y la fecha de 1521 son una adición posterior. Acuarela. Londres, British Museum, Print Room. Se falsificó a Dürero en fecha temprana, pero esta copia quizá se hiciera originariamente sin afán de estafar. A veces se valoraban las imitaciones hábiles tanto como los originales.

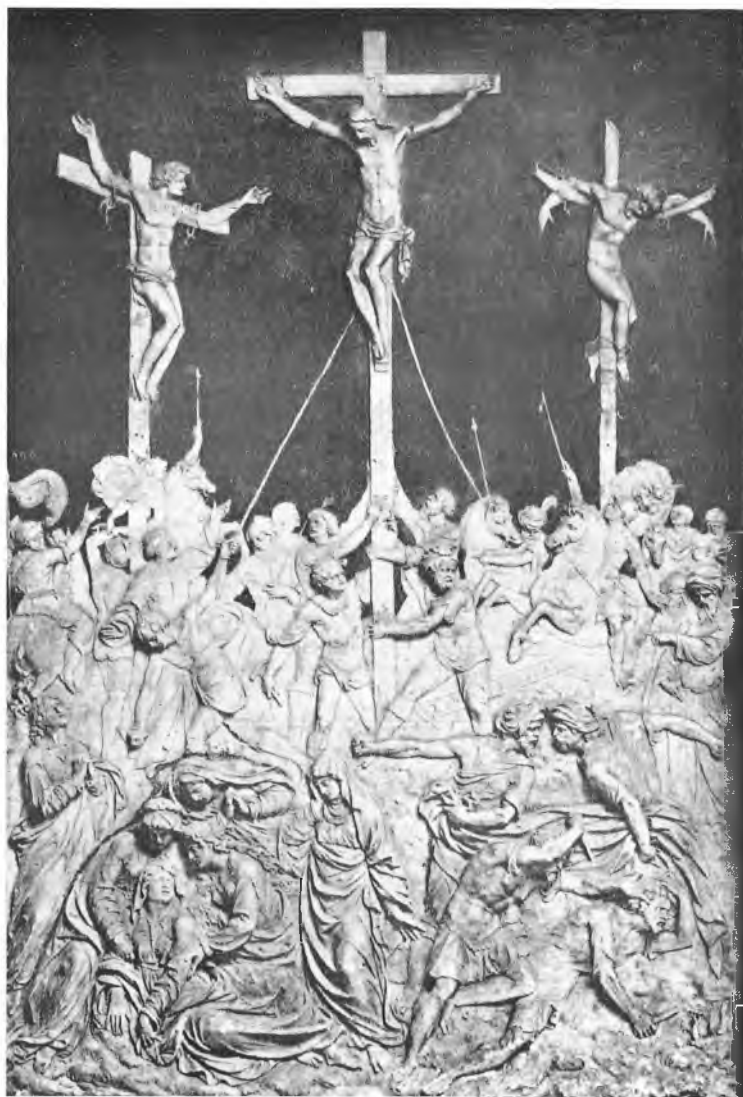


Fig. 61

Guglielmo della Porta (m. 1577). *Crucifixión*. Boceto en cera. Roma, Galleria Borghese. Se forzó y robó el estudio de della Porta después de su muerte. Bocetos semejantes a éste fueron vendidos a artistas, hoy en día olvidados, que los utilizaron para sus propios fines. El pleito resultante proporciona una interesante perspectiva del mercado de arte ilícito del periodo.



Fig. 62

Claudio Lorena (1600-82). *Paisaje Pastoral*, dibujo a pluma del *Liber Veritatis*. Londres, British Museum, Print Room. Copia de la pintura de 1645, en el Barber Institute (Birmingham). Cortesía de Michael Kitson. Falsos cuadros atribuidos a Claudio Lorena empezaron a circular después de los primeros grandes éxitos del artista. Para proteger su propiedad artística Lorena hizo dibujos a la aguada de todas las obras que salieron de su estudio y los anotó en un libro que tituló el *Libro de la Verdad*.



Fig. 63

Michelangelo Cerquozzi (1602-60). *La Revuelta Masaniello de Nápoles* (1647). Roma, Galleria Spada. Cerquozzi se sirvió de la Revuelta de julio de 1647 como tema de una de sus escenas populares y muy bien remuneradas. La Plaza del Mercado de Nápoles, topográficamente correcta, es probablemente obra de su colaborador Viviano Codazzi. El propio Cerquozzi jamás abandonó Roma. Fue tan tacaño que su avaricia se hizo proverbial.



Fig. 64

Hans Holbein el Joven (1497-1543). *Venus y Cupido* (antes de 1526). Basilea, Öffentliche Kunstsammlung. La modelo de este y otros cuadros de Holbein fue Magdalena Offenburg, una mujer hermosa de vida fácil. Ningún documento informa acerca del carácter de sus relaciones con Holbein.



Fig. 65

Hans Holbein el Joven. Una de las ilustraciones a pluma y tinta en un ejemplar del *Elogio de la Locura* de Erasmo, de 1515. Basilea, Öffentliche Kunstsammlung. La inscripción «Holbein» encima del amoroso bebedor gordo es de una mano diferente. Se ha alegado que la tradición de la vida disipada de Holbein se basaba principalmente en *oesta* broma.



Fig. 66

Adriaen Brouwer (1605/6-38). *Tres campesinos bebiendo*. Londres, National Gallery. Reproducido por cortesía de los Trustees. La autenticidad de este cuadro ha sido puesta en duda últimamente; pero ya sea del mismo Brouwer o de un buen seguidor, es un excelente ejemplo de aquellas versiones incesantemente repetidas de escenas tabernarias de las cuales Brouwer y sus colegas fueron más que meros espectadores.



Fig. 67

David Teniers el Joven (1610-90). *Escena de taberna*. Dresde, Gemäldegalerie. A partir de finales del siglo XVI la pasión por el tabaco fue superada por la del alcohol. Las escenas tabernarias de los cuadros holandeses del siglo XVII son casi impensables sin fumadores de pipa. El sopor de los bebedores fue intensificado por la incorporación del cáñamo al tabaco.



Fig. 68

Franz Hals (1580/85-1666). *El alegre bebedor* (h. 1627). Amsterdam, Rijksmuseum. Los cuadros de bebedores inveterados de Hals tal vez fomentasen la tradición de su propia intemperancia. Pero existen razones para creer que tales pinturas no fueron ejecutadas por un abstemio.



Fig. 69

Anton Maria Maragliano (1664-1739). Cabeza de una figura de madera. Génova, Chiesa della Visitazione. Aunque moderado en sus necesidades personales, el tallista en madera más famoso de Génova trataba a sus invitados regiamente y regaló enormes cantidades de dinero. Su obra, sin embargo, tiene un intenso carácter religioso.



Fig. 70

Baccio Bandinelli (1488-1560). *La 'Accademia' en casa del artista*. Grabado por Agostino Veneziano siguiendo el original de Bandinelli (1531). El pensamiento de Bandinelli estaba constantemente dedicado a promover el prestigio de su profesión. Puso el nombre mágico de *accademia* a su modesta escuela y es probable que utilizara esta estampa con fines propagandísticos.



Fig. 71

Federico Zuccaro (1542/3-1609). *La Apoteosis del Artista* (1598). Fresco. Roma, Palazzo Zuccaro, techo. Zuccaro, el primer Presidente de la Academia de San Lucas, tenía intención de nombrar a la Academia heredera de su casa de la colina Pinciana. La decoró con alegorías esotéricas de su credo artístico.



Fig. 72

Carlo Dolci (1616-86). *Doble autorretrato* (1674). Florencia, Galleria Uffizi. Este retrato es un revelador documento pictórico de la dicotomía de la vida del artista caballero en el siglo XVII. Dolci se representó igualmente igualmente como un pensador noblemente ataviado y como un artesano afanoso.



Fig. 73

Federico Zuccaro (1542/3-1609). *Porta della Virtù* (1581). Dibujo preparatorio para una pintura perdida. Francfort, Städelches Kunstinstitut. La pintura alegórica de Zuccaro fue su respuesta mordaz a los críticos rigurosos de un cuadro cuyo. Causó un escándalo, pues se cree que la parte ofendida fue representada bajo la forma de la Ignorancia y la Envidia.



Fig. 74

Busto romano de *Faustina*, antiguamente en la colección de Mantegna, actualmente en el Palazzo Ducale de Mantua. (Cortesía del Instituto Arqueológico Alemán de Roma). Esta antigüedad mediocre fue estimada en sumo grado por Mantegna. Cuando el anciano pintor se creyó en la penuria, hizo un decidido esfuerzo por vender la pieza a un precio excesivamente elevado a su protectora, Isabel d'Este.

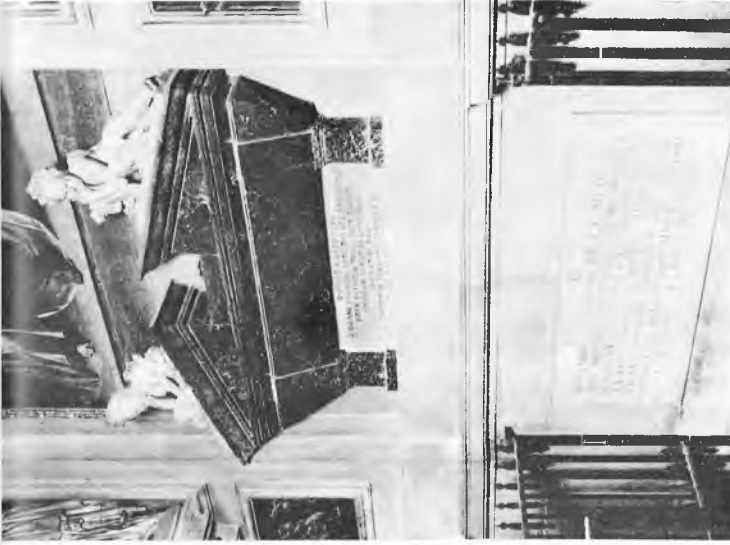


Fig. 75

Tumba de Giambologna detrás del Altar de la capilla funeraria que erigió para sí mismo (1599), Florencia, SS. Annunziata. El modo de negociar de Bologna fue muy particular y en su vejez se quejaba de su gran pobreza. Con todo, siempre vivió bien y pudo sufragar los gastos de una gran capilla funeraria.



Fig. 76

Alberto Durero (1471-1528). *Retrato* (1520). Dibujo. Francfort, Städelsches Kunstinstitut. Para costear su viaje por los Países Bajos Durero vendió o cambió dibujos, grabados al aguafuerte o xilografías durante el camino. La ilustración con la inscripción «Este es mi anfitrión en Amberes Jobst Plankfelt 1520» representa al posadero que le regaló un pedazo de coral blanco a cambio de este retrato.



Fig. 77

Tiziano (1477?-1576). *La Gloria* (comenzado en 1551). Madrid, Prado. Nadie duda de la integridad de Tiziano como artista. Sin embargo, fue un realista nada sentimental cuando sus intereses estaban por medio. En *la Gloria* pintó el retrato de Vargas, el embajador español en Venecia, pero sugirió a Felipe II que lo convirtiera en quien quisiera. El retrato se convirtió en la figura de Job, el hombre barbudo con las manos alzadas que se encuentra a la derecha.



Fig. 78

La mansión de Rubens en Amberes. Grabado de 1684 de Jacob Harrewyn, siguiendo a J. van Croes. Se ha conservado una mínima parte de esta mansión, pero los grabados muestran su aspecto primitivo. La grandeza de este palacio italianizante da una idea del principesco estilo de vida de Rubens.



Fig. 79

Pedro Pablo Rubens (1577-1640). *Paisaje con el Castillo Steen* (detalle). Londres, National Gallery. (Reproducido por cortesía de los Trustees). Cinco años antes de su muerte, Rubens compró este gran patrimonio que también conllevaba un título nobiliario. Aunque no fue un oportunista, el artista se unió así a la aristo-



Fig. 80

P. P. Rubens. *Autorretrato con Isabel Brandt* (h. 1609). Mú-nich, Alte Pinakothek. Los autorretratos de Rubens siempre muestran a un hombre elegante, de educación y gustos impecables, que se contiene incluso en momentos de una intensa *joie de vivre*.



Fig. 81

Rembrandt (1606-69). *Autorretrato con Saskia* (h. 1634). Dresde, Gemäldegalerie. Rembrandt se retrata como un joven plebeyo bullicioso, orgulloso de su novia y de su riqueza.



Fig. 82

P. P. Rubens. *Autorretrato*. Una versión del *Autorretrato* de 1623/4 de la Royal Collection de Windsor Castle. Florencia, Galleria Uffizi. En la cumbre de su carrera Rubens personificó el cumplimiento del sueño del artista caballero: ser superior a la mayoría en su arte e inferior a nadie en su modo de vivir.



Fig. 83

Rembrandt. *Autorretrato* (h. 1664). Florencia, Galleria Uffizi. Los mayores logros de Rembrandt como artista coinciden con sus defectos como ciudadano. Pero los rasgos ajetados de sus autorretratos tardíos indican sabiduría y humildad antes que humillación.



Fig. 84

Sir Joshua Reynolds (1723-92). *Autorretrato* (1773). Londres, Royal Academy. El autorretrato de Reynolds muestra la dignidad, equilibrio y grandeza de un académico del siglo XVIII. Miguel Ángel, el «divino artista» cuyo busto aparece al fondo, fue la estrella polar de Reynolds.



Fig. 85

Pietro Perugino (1445-1523). *La Virgen y el Niño con dos Santos* (1493), detalle. Florencia, Galleria Uffizi. ¿Reflejan la mente de un hombre sinceramente devoto o de un hipócrita irreligioso las pinturas de Perugino? Las imágenes visuales son ambiguas y la interpretación de la personalidad detrás de la obra depende de la reacción subjetiva del espectador ante ella.



Fig. 86

Giuseppe Arcimboldo (1527-93). *Doble imagen: una cara compuesta de animales (El Cazador)*. Antiguamente en Graz, Joanneum. El concepto que subyace bajo este cuadro con trampa es alegórico y moralizante. Tales obras no deberían de interpretarse en términos de arte surrealista

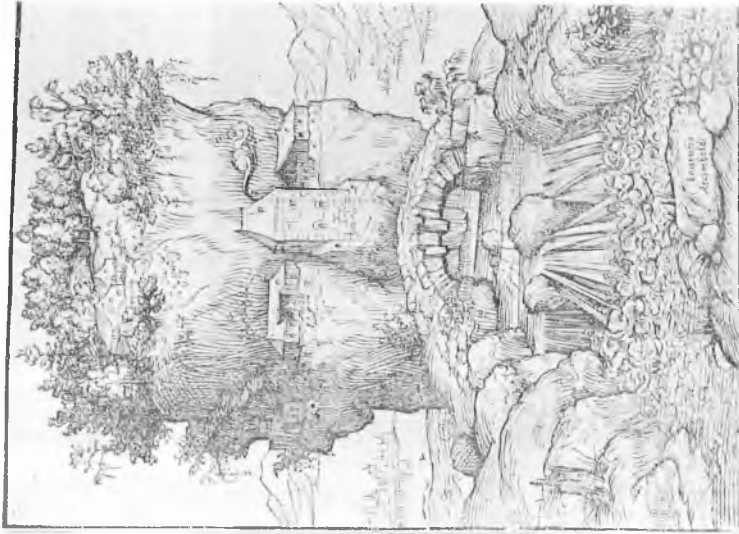


Fig. 87

G. Arcimboldo. *Doble imagen: paisaje y rostro*. Grabado siguiendo un cuadro (de una colección particular veneciana) con la inscripción: «*Homo Omnis Creatura*». En su tiempo las transformaciones imaginativas de la naturaleza observada de cerca y fielmente traducida de Arcimboldo suscitaron alegría y también admiración. Aunque se tuvieran conocimientos de la formación y la intención del artista, sería imposible sacar conclusiones en cuanto a su personalidad basándose sólo en el bastimentario material



Fig. 88

Andrea del Sarto (1486-1531). *Madona de las Arpias* (1531). Florencia, Galleria Uffizi. El psicoanalista Ernest Jones creyó que las arpias del pedestal eran sugestivas de la actitud subconsciente del artista hacia su dominante esposa, una explicación históricamente insostenible.



Fig. 89

Filippino Lippi (1457-1504). *San Sebastián* (1503), detalle. Génova, Palazzo Bianco. Símbolo de la Iglesia triunfante, el mártir cristiano está de pie sobre un altar pagano, caracterizado como tal por las sirenas que lo flanquean.

Índice alfabético

- Academias*, 58, 62, 97, 217 y ss., 220, 226.
 Berlín, Real de, 59.
 Bolonia, de los Carracci, 115, 116.
 Copenhague, 145.
 Florencia, *Accademia del Disegno*, 122, 171, 220 y ss., 225, 227.
 — de Bandinelli, 220. Fig. 70.
 — Platónica, 220.
 — *dei Percossi*, 222 y ss.
 Londres, Real de, 202, 220, 224, 261, 262.
 París, Real de, 22, 57, 143, 175, 194, 220, 224 y ss., 228.
 Roma, *Accademia di S. Luca*, 85, 91, 106, 220 y ss., 224 y ss., 228 y ss., 255.
 — Francesa, 57.
 — de Sacchi, 63.
 Viena, 124.
Académicos, la conducta de los, 57 y ss., 70, 71, 97, 211.
Acedia, 68, 104, 119, 120 nota 80.
 Adam, James, 86.
 Adam, Robert, 86, 225 y ss.
 Adriano, 19.
 Agli, Pellegrino, 100.
 Agucchi, Monseñor Giovan Battista, 114 y ss.
 Albani, Cardenal, 225.
 Albani, Francesco, 116, 231 y ss.
 Alberti, Cherubino, 91.
 Alberti, Giovan Battista, 91.
 Alberti, Leon Battista, 23, 24, 26 y ss., 33, 40, 55, 95, 100, 128, 149, 226.
 Alberti, Romano, 106.
 Albertinello, Mariotto, 155.
 Aldobrandini, Cardenal Pietro, 237.
 Alejandro Magno, 17.
 Alejandro III, Papa, 218.
 Alejandro VI, Papa, 163.
 Algardi, Alessandro, 121.
 Alidosi, Cardenal Francesco, 177.
Alquimia y nigromancia, 87 y ss., 246.
 Artistas atraídos por la—, 88.
 Véase: S. Cosini, Parmigianino; D. Parodi; C. Rosselli, G. F. Rustici.
 Allori, Alessandro, 62.
 Allori, Cristofano, 156 y ss. Fig. 48.
Amberes, la casa de Rubens en, 258. Fig. 78.
 Amerbach, Bonifacius, 203.
 Ammannati, Bartolommeo, 171 y ss., 227. Fig. 52.
Amor cortés, 162, 163.
 — ilícito, 154, 160, 162, 204.
 — licencioso, 152 y ss., 175.
 — platónico, 100, 149, 161.
 — sagrado y profano, 161.
 Angelico, Fra, 154, 169, 239.
Animales de los artistas.
 Véase: P. di Cosimo, Leonardo, P. Mulier, G. F. Rustici, Sodoma.
 Anónimo Maglabechiano, 24.
 Antal, Frederick, 32.
 Apeles, 14, 17 y ss., 186, 217.
 Apolodoro, 18, 19.
 Arca, Niccolò dell', 73.
 Arcimboldo, Giuseppe, 265 y ss. Figs. 86 y 87.
 Aretino, Pietro, 66, 171, 182, 183, 251.
 Ariosto, 244.
 Aristófanes, 15.
 Aristóteles, 16 y ss., 104 y ss., 108, 109, 266.
 Armenini, Giovan Battista, 94, 103.
 Armuis, Jacques d', 197.
 Arnold, Matthew, 68.
 Arpino, Cavaliere d' (Giuseppe Cesari), 225, 232, 236.
Arte como perfección técnica, 16, 25.
 — como profesión «liberal», 15, 17, 26.
 — como trabajo manual, 16, 17, 31, 66.

- e intolerancia, 38, 39, 40.
- y poesía, 16, 26, 106, 219, 266.
- y psicosis, 101, 102 y ss., 127, 268.
- y la Reforma, 35 y ss.
- véase *Artistas*.
- Arte indecente*: véase *Obscenidades*.
- Arte psicótico*, 128, 130. Figs. 32-34.
- Artisanos-artistas*, 16, 17, 19, 21, 27, 29, 48, 52, 76, 191, 211, 219.
- alto rango social de los, 19, 20, 50 y ss.
- migraciones de, 52, y ss.
- Artistas-caballeros*, 11, 15, 22, 26, 31, 33, 44, 70, 95, 97 y ss., 211, 212, 219, 223 y ss., 227, 242, 255, 260, 261.
- Artista-mago*, 13.
- Artistas*, la alienación de los, 9, 26, 49, 64, 82, 97, 103, 117, 139, 191, 268 y ss., 274.
- las aspiraciones sociales de los—, 15, 19, 42, 45, 58, 176, 191, 211, 215, 218 y ss., 222, 226, 260, 261.
- autoestima de los—, 14 y ss., 19 y ss., 219 y ss., 221.
- autorretratos de—, 14, 80, 89, 157, 260.
- Figs. 11, 18, 24, 25, 49, 72, 80-84.
- bajo rango social de los, 22, 23.
- *bizarria* de los, 48, 75, 188, 226.
- celos de los—, 77, 139, 143, 181, 182, 227 y ss., 232 y ss.
- como comerciantes, 22, 28, 29, 33, 34.
- como librepensadores y libertinos, 39, 40; véase *Libertinaje*.
- como miembros de cofradías y hermandades, véase C. Allori; Fra Angelico; Fra Bartolomeo; J. y C. Courtois; D. Ghirlandaio; H. van der Goes; A. del Sarto.
- como trabajadores, 31 y ss.
- como *uomini universali*, 15, 22, 26, 50, 92.
- de Corte, 27 y ss., 37, 38, 51, 89, 92, 135, 145, 189, 194, 243, 250, 251, 260, 265.
- cosmopolitas, 215, 216.
- costumbres itinerantes de los—, 52 y ss.
- Figs. 6 y 7.
- costumbres sexuales de los—, 25, 40, 95, 98, 117, 125, 129, 147 y ss.
- costumbres de trabajo de los—, 18, 60 y ss., 65 y ss., 74, 75, 83, 87, 99, 124, 231, 250, 258, 259, 262.
- conformismo de los—, 96, 218, 225, 262; véase *Conformismo*.
- criminalidad de los—, 174 y ss., 181 y ss.; véase *Comportamiento criminal*.
- declaración de la renta de los—, 168, 169, 239, 253, 38 nota 59.
- deudas de los—, 136, 200, 203, 204, 206 y ss., 211, 212, 216, 226, 242 y ss.
- dilación de los—, 43 y ss., 47 y ss.
- disipación de los—, 143, 156 y ss., 170, 204, 212.
- emancipación de los—, 16, 21, 26, 43, 48, 67, 191 y ss.
- emulación de los eruditos, por parte de los—, 25, 26, 95, 261.
- enemistades de los—, 78, 219, 223, 232, 233 y ss.
- estudios anatómicos de los—, 61 y ss., 90, 91, 92, 273.
- excéntricos, 73 y ss., 81 y ss.; véase *Excentricidad*; véase N. dell'Arca; F. Barrocci; G. A. Cappellino; G. Celio; J. C. Cobaert; P. di Cosimo; G. Dou; Graffione; E. Grandi; Jacone; Leonardo; O. Longhi; Miguel Ángel; Parmigianino; M. Ricci; G. F. Rustici; Sodoma; E. de Witte.
- extravagancia de los—, 48, 76, 93, 135, 199, 211, 215, 221, 226, 260.
- fama de los—, 23, 51, 93, 111, 160, 174, 213, 240, 248, 256, 265; véase *Fama*.
- frugalidad de los—, 199 y ss., 232.
- ganancias de los—, 27 y ss., 87, 135, 239 y ss., 250 y ss., 255 y ss., 260 y ss., 256 nota 55.
- generosidad de los—, 77, 203.
- humilde cuna de los—, 22 y ss., 119, 128, 144, 193, 259, 23 nota 57.
- ideología burguesa y—, 25, 40, 41, 77, 199, 216, 218, 262, 268.
- irascibilidad de los—, 70, 86, 135, 139, 141, 185 y ss., 188, 245 y ss. Fig. 16.
- locos, 75, 76, 101, 102, 104, 110, 119, 123, 129, 130, 180; véase J. R. Cozens; F. Bassano; F. Duquesnoy; H. van der Goes; F. X. Messerschmidt; F. le Moine.
- meditación de los—, 66, 67, 69.
- *melancólicos*: véase C. Alberti; Borromini; D. Calvaert; A. Carracci; Copé; C. Dolci; Durero; A. Elsheimer; A. Feltrini; A. Janssens; Miguel Ángel; Parmigianino; Rafael; G. Reni; P. Spinelli; P. Testa; H. Tilson; L. Vecchiatta.
- modales de los—, 70, 79, 98, 134, 162, 199, 211, 215, 221, 253, 262.
- nombramientos a cargos públicos, 28, 42, 67, 182, 247.
- opulencia de los—, 15, 33, 34, 51, 123, 150, 182, 201, 203, 212 y ss., 218, 222, 247 y ss., 253, 256, 260.
- orgullo profesional de los—, 212, 214, 217, 254.

- pluriempleo de los—, 30, 31, 241. Fig. 3.
- pobreza y el temor de la misma de los—, 57, 59, 61, 73, 76, 92, 117, 120, 140, 141, 145, 157, 184, 198, 200, 203, 204, 205, 206, 233, 239 y ss., 241, 244, 245, 260, 265.
- *protobohemios*, 97 y ss., 108, 186.
- pretensiones de opulencia o pobreza de los—, 241 y ss.
- prodigalidad de los—, 135, 176, 182, 199, 203 y ss., 207, 212 y ss., 216, 222, 226, 248, 250, 259.
- resignación y desesperación de los—, 67, 68, 119, 134, 145.
- rivalidades de los—, 89, 189, 224, 229 y ss., 232 y ss., 237.
- soledad de los—, 63, 68 y ss., 74 y ss., 76, 80, 83, 85, 87, 93, 105, 116, 118 y ss., 124 y ss., 137, 140, 170, 237 y ss.
- sufrimientos de los—, 79.
- *susplicaces*, 117, 121, 143, 187, 200, 229 y ss., 237, 238.
- talento natural de los—, 65.
- vanidad de los—, 86, 181, 225, 249.
- violencia de los—, 76, 187, 196, 187 nota 35.
- y artesanos, 22, 23, 26, 32, 34, 64 y ss., 97, 227.
- y la burguesía en ascenso, 34, 40 y ss., 82.
- y el estudio de la Antigüedad, 54 y ss., 58, 120, 258.
- y la pequeña burguesía, 53, 239.
- y su puesto en la sociedad según Alberti, 26 y ss.
- véase también: Artistas armados cabaleros; Artista-artesanos; Artistas-caballeros; Artistas locos; Artistas melancólicos; Bebida y el Juego; Costumbres no conformistas; Decoro; Desempleo; Despreocupación por el dinero; Homosexualidad; Honores; Introspección; La Ley; Misóginos; Neurosis; *Pazzia*; Problemas de personalidad; Proto-bohemios.
- Asesinato y homicidio*, 177 y ss., 201; perpetrados por artistas: véase Caravaggio; Cellini; L., M., A., y P. Leoni; T. Luini; J. van Loo; P. Mulier; M. Ricci; A. Tassi.
- Assereto, Giovacchino, 213.
- Astrología*, 104, 105. Figs. 1 y 19.
- Ateneo de Náukratís, 15.
- Autobiografías*, véase Bandinelli; J. Butzbach; B. Cellini; L. Ghiberti; W. Hogarth; A. von Keller.
- Azara, Caballero de, 64.
- Bacchiacca, Francesco Ubertini, 211.
- Baglione, Giovanni, 11, 83, 91, 114, 115, 118, 184, 187 y ss., 241. Fig. 55.
- Baldinotti, Doménico, 122.
- Baldinucci, Filippo, 11, 91, 122, 140, 210, 212, 213.
- Bamboccianti*, 29, 200, 201, 202, 208.
- Bandello, Matteo, 65 nota 43.
- Bandinelli, Baccio, 77, 196, 218 y ss.; 220 nota 18. Fig. 70.
- Bandinelli, Clemente, 219.
- Baner, Jacob, 174, nota 2.
- Banks, Thomas, 202.
- Barbaro, Daniele, 108 nota 46.
- Barberini, Cardenal Francesco, 157.
- Barberini, Cardenal Maffeo, 255.
- Barnard, John, 195.
- Barocchi, Federico, 83 y ss., 92 y ss. Fig. 13.
- Bartel, Roland, 132.
- Bartolomeo, Fra, 23, 155, 169, 173.
- Bassano, Francesco, 137 y ss., 145. Fig. 24.
- Bassano, Jacopo, 137.
- Bastianini, Giovanni, 191.
- Battaferri, Laura, 172.
- Baziotes, William, 275.
- Bazzi, Giovanantonio: véase Sodoma.
- Bebida y el juego*, la, 141, 145, 156, 199, 204 y ss., 207 y ss., 212 y ss., 208 nota 32. Figs. 66-68.
- véase: A. Brouwer; F. Hals; A. Janssens; G. Reni; H. Seghers; E. de Witte.
- Beccadelli, Antonio, 162.
- Bedoli, Girolamo, 89 nota 54.
- Beechey, Sir William, 203.
- Beeck, Johannes Symonis van der: véase Torrentius.
- Behaim, Dr. Lorenz, 249.
- Beham, Bartel, 37.
- Beham, Sebald, 37.
- Bellini, Giovanni, 28, 43 y ss., 241.
- Bellori, Giovanni, 83, 84, 97, 115 y ss., 138, 230.
- Bembo, Pietro, 44, 182.
- Benedetti, Abate, 229, 230.
- Bentvueghels*, 208 y ss., 216.
- ritos de iniciación de los—, 209.
- Bentivoglio, Cardenal, 233, 212.
- Benvenuto da Imola, 19.
- Bernini, Gian Lorenzo, 28, 31, 63, 70, 90, 97, 108, 115, 120 y ss., 138 y ss., 170, 173, 228 y ss., 254 y ss., 261, 256 nota 55. Fig. 54.
- Bernini, Paolo, 229, 255.
- Bertini, Giovanni, 41.
- Bertoldo, 42.
- Bianco, Benvenuto del, 164.
- Bibiena, Cardenal, 150.
- Billi, Antonio, 24.

- Biografías y biógrafos de artistas*, 10 y ss., 15, 24, 54, 72, 73, 80, 81, 86, 91, 145, 154, 157, 199, 211, 216, 226, 247; véase Anónimo Magliabechano; G. Baglione; F. Baldinucci; G. Bellori; A. Billi; Brunelleschi; A. Condivi; G. B. Gelli; A. Houbraken; C. C. Malvasia; G. Mancini; C. van Mander; J. Neudörfer; F. Pacheco; G. B. Passeri; Plinio; C. Ridolfi; J. V. Sandrart; G. Silvani; J. T. Smith; R. Soprani; Vasari; F. Villani.
- Blake, William, 274.
- Boccaccino, Boccaccio, 56, 186.
- Boccaccio, 24, 161.
- Bockstorfer, Cristóbal, 38 nota 59.
- Bode, Wilhelm von, 149, 150.
- Bohemia*, el, 24, 26, 186, 262.
la imagen del—, 97, 216.
- Bologna, Giovanni, 244 y ss. Fig. 75.
- Bombelli, Tommaso, 249.
- Bono, Ludovico del, 29.
- Bono, Nicolás del, 29.
- Borghese, Cardenal Escipión, 186.
- Borghini, Don Vincenzo, 227.
- Borgia, César, 177.
- Borgia, Lucrecia, 163.
- Borgianni, Orazio, 223.
- Borromeo, San Carlos, 171.
- Borromini, Bernardo, 139.
- Borromini, Francesco, 138 y ss., 145. Figuras 37 y 38.
- Borselli, Girolamo, 73.
- Bos, Abad Du, 96.
- Boselli, Matteo, 91, 92.
- Botticelli, Sandro, 23, 149 y ss., 178.
- Bourdon, Sebastien, 193.
- Boydell, Alderman, 262.
- Bracci, Cecchino, 148 y ss.
- Bramante, 46, 211, 230, 248.
- Brandenburg, Alberto von, 38.
- Brandi, Giacinto, 209, 225.
- Brandt, Isabel, 257. Fig. 80.
- Breu, Georg el Viejo, 36.
- Bright, Timothy, 106 y ss.
- Brill, Paul, 118.
- Bronzino, Angelo, 74, 227.
- Brosse, Charles de, 173.
- Brouwer, Adriaen, 205 y ss., 216, 263. Figura 66.
- Brucker, Nikolaus, 92.
- Brujería*, miedo de la, 84, 85.
- Brunelleschi, Filippo, 21, 23 y ss., 32, 46 y ss., 150, 248.
- Buonarroti, Buonarroto, 76.
- Buonarroti, Lionardo, 147.
- Buonarroti, Michelangelo, véase Miguel Ángel.
- Buontalenti, Bernardo, 244 y ss.
- Burchard, John, 163.
- Burckhardt, Jacob, 21, 38, 51, 177, 264.
- Burton, Robert, 107 y ss., 142, 208.
- Buti, Francesco, 152.
- Buti, Lucrecia, 152 y ss.
- Buti, Spinetta, 153 y ss.
- Butzbach, Johannes, 178.
- Calimaco, 18.
- Calvaert, Denys, 200 y ss.
- Calvino, Juan, 35.
- Callot, Jacques, 57.
- Cambi, Giovanni, 163.
- Cano, Alonso, 187; 187 nota 35.
- Canova, Antonio, 71.
- Capistranus, 35.
- Capitaneis, Pompeo de, 181.
- Cappelle, Jan van de, 30.
- Cappellino, Giovan Doménico, 86, 92.
- Cappello, Bianca, 246.
- Caprotti, Gian Giacomo de': véase Salai.
- Caravaggio, 97, 184 y ss., 189 y ss., 232, 263 y ss. Fig. 57.
- Caravaggio, Polidoro da, 58.
- Cardanus, Girolamo, 116, 268.
- Cargos y mercedes concedidos a artistas*, 28 y ss., 37, 196.
- Carl, Eucharius, 161.
- Carleton, Sir Dudley, 34.
- Carlos V, Emperador, 218, 248 y ss.
- Carlos I, Rey de Inglaterra, 28, 39, 40, 189, 255, 260.
- Carlos VIII, Rey de Francia, 161.
- Carracci, Agostino, 115, 231.
- Carracci, Anibal, 58, 68, 114 y ss., 200. Fig. 25.
- Carraci, Ludovico, 115, 200, 231.
- Carstens, Jacob Asmus, 59. Fig. 8.
- Cassana, Niccolò, llamado Niccoletto, 63.
- Castagno, Andrea del, 23, 41, 178, 211.
- Castiglione, Baltasar, 42, 152, 162 y ss., 217, 244. Fig. 43.
- Castiglione, Giovanni Benedetto, 213.
- Catton, Charles, 261.
- Cavalieri, Tommaso, 128, 148 y ss., 167.
- Celio, Gaspar, 85, 92, 223.
- Cellini, Benvenuto, 179 y ss., 183, 186, 191, 211, 227, 228; 181 nota 20. Fig. 58.
- Cennini, Cennino, 25, 33.
- Cerquozzi, Michelangelo, 193, 200 y ss. Fig. 63.
- Cesariano, Cesare, 244.
- Ciarla, Simone, 150.
- Cibo, Cardenal, 218.
- Cigoli, Ludovico, 62.
- Cimabue, 51.
- Cincione, Conde, 84.
- Clark, Sir Kenneth, 79.

- Claypoole, James, 31.
 Clemente VI, Papa, 55.
 Clemente VII, Papa, 67, 218, 271.
 Clemente VIII, Papa, 91, 156.
 Clovio, Giulio, 61.
 Cobaert, Jacob Cornelisz: véase Copé.
 Colbert, Jean Baptiste, 224, 228 y ss., 256.
Coleccionistas, 240, 243 y ss., 247, 258 y ss.
 características de los—, 41.
 Coleridge, Samuel Taylor, 102.
 Colonna, Cardenal Giovanni, 55.
 Colonna, Vittoria, 148.
 Comanini, Gregorio, 266.
Comportamiento criminal, 176 y ss.
 la actitud condonante hacia—, 175, 176, 178, 179, 182, 186, 187, 190, 191.
 véase: Asesinato; Falsificaciones; Homosexualidad; Pendencias; Robos.
 — de los artistas, 160, 174 y ss.
Concilio de Trento, dictámenes sobre el arte, 171.
 Condivi, Ascanio, 22, 26, 45, 46, 62, 77, 192, 248; 192 nota 55.
Conducta y obra, 172, 173, 204; véase Personalidad y obra.
Conformismo, su defensa por parte de los artistas, 93 y ss., 103, 108, 200, 221, 226.
 «*Connoisseurs*», 45, 58, 194, 195, 201, 207.
Contratos, 43, 206; 28 nota 3.
 — estipulación de multas, 48.
 — transgresiones, 48.
 Conway, William Martin, 161.
 Copé, 82, 92 y ss., 197. Fig. 14.
 Corenzio, Belisario, 237.
 Correggio, Antonio, 199 y ss., 203.
 Corsali, Andrea, 81.
 Cortona, Pietro da, 140, 229, 230.
 Corsini, Silvio, 89.
 Costa, Angelo Maria, 186.
Costumbres inconformistas de los artistas, 71, 72, y ss., 81, 94, 95, 105, 187.
 crítica de las—, 93.
 Coulton, G. G., 21.
 Courbon, P., 101.
 Courtois, Jacques, 170.
 Courtois, Guillaume, 170.
 Coustou, Guillaume, 144.
 Cozens, John Robert, 109.
 Craebecq, Joost van, 30.
 Cranach, Lucas, 35.
Creencias demonológicas, 129, 180.
 Cristián II, Rey de Dinamarca, 249.
 Cristina, Reina de Suecia, 194, 254.
 Crivelli, Carlo, 154. Fig. 45.
 Crone, Robert, 195, 195 nota 67.
 Cuypp, Aelbert, Fig. 3.
 Chagall, Marc, 275.
 Champagne, Philippe de, 170.
 Chantelou, Sieur de, 229, 256.
 Chigi, Agostino, 150, 168.
 Dante, 19, 51, 54, 76, 87, 161, 219.
 Datini, Francesco di Marco, 29, 48, 73.
 Dayes, Edward, 142.
 Deare, John, 195.
Decoraciones para fiestas, 73, 246.
Decora, el ideal del— entre los artistas, 58, 67, 96, 170 y ss., 219.
 Defoe, Daniel, 132.
 Demóstenes, 15.
 Descartes, René, 108.
Desempleo entre artistas, 196, 239, 240.
Desnudo en el arte, opiniones acerca del, 170 y ss.
 Desiderio da Settignano, 41.
Despreocupación por el dinero por parte de los artistas, 199, 205 y ss., 211, 213 y ss., 216, 245, 247, 250, 216 nota 62.
 Dézallier d'Argenville, 143.
Diarios: véase G. Breu el Viejo; Chantelou; Durero; E. Holl; Pontormo.
 Diderot, Denis, 23, 216.
Divino artista, concepto renacentista del, 100, 134.
 Dolce, Ludovico, 66.
 Dolci, Carlo, 121 y ss., 173, 227. Figs. 28 y 72.
 Dulcini, Canon Bartolomeo, 114.
 Domenichino, 116, 140, 231 y ss., 237 y ss.
 Domenico Veneziano, 42.
 Donatello, 26, 28, 40, 53, 54, 61, 150, 217, 248, 216 nota 62.
 Donducci, Giovan Andrea: véase Mastelletta.
 Doren, Alfred, 21.
 Doria, Príncipe Andrea, 84, 183.
 Dossena, Alceo, 191.
 Dou, Gerard, 86, 87, 92, 207. Fig. 17.
 Dryden, John, 101.
 Dufresnoy, Charles Alfonse, 23.
 Dughet, Gaspar, 215.
 Duquesnoy, Francesco (François), 120, 234. Fig. 29.
 Duquesnoy, Jérôme, 169.
 Durero, Alberto, 28, 35 y ss., 44, 89, 94, 106, 120, 161, 192, 248 y ss., 256. Figuras 5, 20, 60 y 76.
 Duris de Samos, 15, 16, 15 nota 8.
 Durkheim, Emile, 132, nota 8.
 Dyck, Anthony van, 19, 28, 149, 223, 230, 260.
 Elsheimer, Adam, 118 y ss. Fig. 27.
 Enrique VIII, Rey de Inglaterra, 38.

- Enriqueta María, Reina de Inglaterra, 39.
Entusiasmo, doctrina platónica del, 16, 100.
 Erasmo, 37, 69, 203.
 Esche, Sigrid, 273.
 Esquines, 15.
Esquizofrenia, 127, 130, 146, 264; véase: Borromini; Messerschmidt.
 Este, Duque Alfonso I d', 33, 44 y ss., 48.
 Este, Isabel d', 43, 48, 243, 244.
 Eufronor, 14.
 Evelyn, John, 121.
Excentricidad de los artistas, proscripción de la, 93 y ss., 221, 262.
 Faber, Doctor, 119, 120.
Falsificación, 152, 174, 174 nota 2.
 — de obras de arte, 191 y ss. Figs. 60 y 62; véase Bourdon; Hoffman; T. Terenzi; L. Leoni; Filippo Lippi; W. W. Ryland; V. Stoss.
Fama, concepto de la— en el Renacimiento, 51.
 interés de los artistas por la—, 26, 33, 212, 244.
 Fabullus, 19.
 Farnesio, Cardenal Eduardo, 114, 115.
 Fattucci, Giovan Francesco, 78.
 Félibien, André, 194.
 Felipe II, Rey de España, 182, 183, 251 y ss.
 Felipe IV, Rey de España, 260.
 Feltrini, Andrea, 131.
 Fernando II, Emperador, 39.
 Fernando II, Rey de Nápoles, 154.
 Fernow, C. L., 71.
 Ferrari, Gaudenzio, 94.
 Ferrucci, Pompeo, 82 nota 39.
 Fessler, Ignaz Aurelius, 128; 128 nota 105. Fig. 31.
 Feulner, A., 127.
 Ficino, Marsilio, 95, 100, 104 y ss., 110, 220, 263.
 Fidas, 17, 18.
 Fielding, Henry, 208 nota 32.
Fiestas, 75, 163, 209 y ss., 214.
 — dentro de las academias, 210, 211.
 — «Compañía de la cazuela», 210.
 — «Compañía de la paleta», 210.
 Véase *Bentvueghels*.
 Filarete, 26.
 Filelfo, Francesco, 162.
 Filipo de Macedonia, 179.
 Filón, 263.
 Filóstrato, 17.
 Finiguerra, Maso, 41.
 Firle, Walter, 23.
Firmas de artistas, 14, 19.
 — en Grecia, 14.
 Fischer, Sebald, 248.
Fisionomía, 129, 266.
 Floerke, Hans, 24 nota 61.
Florenia,
 — la «Época Dorada» de, 41.
 — fachada de S. Lorenzo, 77.
 — fresco de Franciabigio, 69.
 — *Madona de las Arpias* de Sarto, 271 ss. Fig. 88.
 — Palazzo Gondi, 41.
 — Palazzo Pitti, 40.
 — Palazzo Strozzi, 41.
 — Palazzo Vecchio, *il tamburo* del, 165.
 — S. S. Annunziata, capilla de G. Bologna, 246. Fig. 75.
 — *Tríptico Portinari* (Galleria degli Uffizi), 112. Figs. 22 y 23.
 Fontana, Doménico, 233.
 Fortescue, Sir John, 179.
 Fortuna, Arcediano Simone, 244.
 Fourment, Elena, 98.
 Fracastoro, Girolamo, 104 nota 25.
 Franceschini, Marcantonio, 32.
 Francesco Maria II, Duque de Pesaro, 84, 221.
 Francia, Francesco, 268.
 Franciabigio, 69. Fig. 16.
 Francisco I, Rey de Francia, 134, 181.
 Freud, Sigmund, 270 y ss.
 Frey, Carl, 149.
 Friedlaender, Walter, 193.
 Friedrich, Caspar David, 108.
 Fry, Roger, 184.
 Fugger, Jacob, 215.
 Furini, Francesco, 169, 173, 233. Fig. 56.
Furores, la teoría platónica de los, 100.
 Gabbiani, Anton Domenico, 230.
 Gagliardo, Bartolomeo, 213.
 Galeno, 104, 108.
 Galtieri, Nicolò, 157.
 Garofalo, Benvenuto, 56, 59.
 Garrick, David, 262.
 Gelli, Giovanni Battista, 24.
 Gemmingen, Ulrico von, 38.
 Genga, Bartolomeo, 83.
Genio, 66, 67, 76, 105, 216, 219, 240.
 — y locura, 100 y ss., 113, 267, 269.
 — y melancolía, 104.
 — como el epitome de la perfección, 95, 96, 102.
 — concepto del— en el siglo XVIII, 95, 96, 262.
 Gentile, Antonio, 197.
 Gentileschi, Artemisia, 158 y ss.
 Gentileschi, Francesco, 190.
 Gentileschi, Giulio, 190.
 Gentileschi, Orazio, 158 y ss., 184, 189 y ss.
 Gherardi, Cristóforo, 61.

- Gheyn, Jacob de. Fig. 1.
 Ghiberti, Lorenzo, 25, 26, 28, 33, 61, 179, 239, 247, 248.
 Ghiberti, Vittorio, 41.
 Ghirlandaio, Doménico, 169.
 Ghiselli, Paolo, 234, 235.
 Giordano, Fra, 164.
 Giordano, Luca, 123, 230.
 Giorgione, 241.
 Giotto, 33, 42, 51, 247, 51 nota 4.
 Giovanni d'Andrea di Varese, 23.
 Giovanni da San Giovanni, 233, 233 nota 63.
 Giovanni, Fra — da Fiesole, 42.
 Giustiniani, Cardenal Benedetto, 190. Figura 55.
 Giustiniani, Jacopo, 182.
 Goes, Hugo van der, 109 y ss., 169. Figs. 22 y 23.
 Goes, Nicolás van der, 110.
 Goethe, Johann Wolfgang von, 180.
 Goldsmith, Oliver, 262.
 Goltzius, Hendrick, 62.
 Gombrich, Ernst, 40.
 Gondi, Pietro, 78.
 Gonnelli, Giovanni, 225.
 Gonzaga, Federico I, Duque de Mantua, 48.
 Gonzaga, Marqués Ludovico, 243.
 Goudt, Hendrick, 118, 119.
 Goya y Lucientes, Francisco de, 128.
 Goyen, Jan van, 30.
 Gozzoli, Benozzo, 41.
 Graffione Fiorentino, 75.
 Gramatica, Antiveduto, 228.
 Granacci, 22.
 «Grand Tour» d'Italia, 58, 208, 224.
 Grandi, Ercole, 70.
 Greco, El (Domenikos Theotokopoulos), 214.
 Gregorio XIII, Papa, 234.
 Gremios, 20 y ss., 28, 30, 34, 60, 97, 210, 220, 221, 249.
 — Compañía de Pintores y Tintoreros, 22, 28.
 el control ejercido por los—, 20.
 desobediencia a los—, 21.
 exenciones de los académicos de pertenecer a los—, 22, 220.
 Grünewald, Mathias, 37 y ss.
 Guerra de los Campesinos, 36 y 55. Figuras 4 y 5.
 Guillermo, Maestro de Sens, 53.
 Gustavo Adolfo, Rey de Suecia, 39.
 Hals, Frans, 204, 205, 216, 263. Fig. 68.
 Hamilton, Gavin, 195.
 Hartlaub, G. F., 269.
 Heemskerck, Marten van, 200.
 Heinitz, von, 59.
 Herbst, Hans, 37, 38.
 Hermes Trismegistos, 126, 129.
 Hermócrates, 179.
 Heródoto, 15.
 Hesiodo, 16.
 Heydenreich, Ludwig H., 79.
 Hijos ilegítimos, 181, 196, 204, 219, 270.
 concepto renacentista de los—, 196, 271.
 Hill, Nicholas, 29.
 Hipocresía, 163, 221.
 — de los artistas, 173, 265.
 Hipócrates, 103.
 Hobbema, Meindert, 30.
 Hoffmann, Hans, 192.
 Hogarth, William, 192, 218, 224, 192 nota 57, 208 nota 32.
 Holbein el Joven, Hans, 38, 203 y ss., 264. Figs. 64 y 65.
 Holl, Elias, 39, 215.
 Hollanda, Francisco de, 53, 66, 93, 148.
 Homero, 16.
 Homicidio: véase Asesinato.
 Homosexualidad, 147, 149, 159, 161, 163 y ss., 171, 270 y ss.
 — entre los artistas: véase Cellini; J. Duquesnoy; Leonardo; Sodoma; A. Tassi.
 Honores conferidos a los artistas, 182, 185, 223 y ss., 255, 261.
 Honra, interpretación renacentista de la, 145, 179, 181, 182.
 Horóscopos, 105.
 Houbraken, Arnold, 11, 205.
 Huizinga, Johan, 161.
 Humores, doctrina de los cuatro—, 103, 104, 107, 108, 111.
 Imagen del artista, 49, 191, 216, 250, 267, 268, 274, 275.
 — en el Renacimiento, 24, 25, 34, 64, 65, 76, 82, 93 y ss., 106, 108.
 Imagen visual, la ambigüedad de la—, 173, 264.
 Imola, Giovanni Benvenuto da, 19.
 Inocencio X, Papa, 138, 160, 255. Fig. 40.
 Inscripciones en obras de arte, 19, 25, 50, 19 nota 33.
 véase: Firmas.
 Introspección de los artistas, 25, 64, 67, 74, 77, 78, 80, 93, 118. Fig. 10.
 véase: Leonardo; Miguel Ángel; Pontormo.
 Isabel, Infanta de España, 257.
 Iselin, Dr. Ludwig, 203.
 Jacone, 75.
 Janssens, Abraham, 205.
 Jefferson, Joseph, 133.
 Jenkins, Thomas, 31, 195.
 Jenofonte, 16, 18.
 Johnson, Dr. Samuel, 9, 262.

- Jones, Ernest, 270 y ss.
 Jones, Íñigo, 39, 40, 225.
Juego: véase Bebida.
 Julio II, Papa, 46 y ss., 230.
Júpiter, planeta, 105.
- Kaunitz, Conde, 124, 127.
 Keil, Bernard, 259 nota 62.
 Keller, Albert von, 134 nota 15.
 Kempis, Tomás de, 109 y ss.
 Kneller, Godfrey, 28.
 Knopf, Giovanni, 198.
 Koninck, Philip, 30.
 Kotzebue, A. von, 180.
 Kovachich, Martin Georg, 128.
 Krautheimer, Richard, 247.
 Kretschmer, Ernst, 267, 268.
 Kris, Ernst, 72, 124 y ss., 273, 124 notas 91 y 92, 128 nota 108.
 Kurz, Otto, 72.
- Laer, Pieter van (*Il Bamboccio*), 87, 142, 156, 193, 201, 142 nota 45.
 Lamartine, Alphonse de, 101.
 Lamb, Charles, 102.
 Lancia, Ser Andrea, 51.
 Landini, Taddeo, 156.
 Landucci, Luca, 24, 141, 163, 164, 176 y ss.
 Lanfranco, Giovanni, 232.
 Lanfrancus, 19.
 Lanfredo, 51.
 Lange-Eichbaum, Wilhelm, 101, 264 nota 5.
 Le Blon, Jakob Christof, 210.
 Lebrun, Charles, 129, 224, 228.
 Le Lorrain, Roberto, 217.
 Lely, Peter, 28, 223.
 Le Moyne, François, 143, 144, 145.
 León X, Papa, 77, 150, 167.
 Leonardo, 23, 33, 43, 50, 62, 65, 66, 69, 76, 79 y ss., 90, 94, 129, 147, 149, 150, 165 y ss., 219, 230, 244, 248, 264, 270 y ss. Figs. 11, 46 y 47.
 Leoni, Leone, 182 y ss. Fig. 59.
 Leoni, Miguel Ángel, 183.
 Leoni, Ottavio, 228.
 Leoni, Pompeo, 183.
 Leopoldo, Emperador, 122.
 Leuti, Pellegrino di, 182.
 Lewis, James, 86.
Ley, artistas considerados por encima de la—, 191.
 artistas envueltos en pleitos, 135, 136, 154, 157 y ss., 169, 174 y ss., 179 y ss., 187 y ss., 196 y ss., 206, 235, 260, 271.
 Leyden, Lucas van, 84.
 Leyster, Judith, 206.
Libertinaje, 155 y ss., 161 y ss., 170, 207.
 — y devoción religiosa, 153, 154.
- Lievens, Jan, 206.
 Lippi, Filippino, 152, 272. Fig. 89.
 Lippi, Fra Filippo, 23, 32, 41 y ss., 152 y ss., 161, 180, 242, 264. Fig. 44.
Literatura del arte, la— en Grecia, 14, 16.
 — medieval, 24.
 — renacentista y posrenacentista, 25, 26, 55, 64, 66, 94 y ss., 107, 108, 266.
- Locura*, 78, 227.
 — platónica, 100, 101, 103 y ss.
 problemas semánticos, 103.
 véase: Artistas locos; *Pazzia*.
- Lomazzo, Giovan Paolo, 66, 94.
 Lombroso, Cesare, 101, 102, 267 y ss.
 Longhi, Martino el Joven, 188.
 Longhi, Martino el Viejo, 187.
 Longhi, Onorio, 184, 185, 187, 188.
 Loo, Jacques van, 175.
 Lorena, Claudio, 149, 156, 193, 194. Fig. 62.
 Louvois, François Michel Letellier, Marqués de—, 224.
 Luciano, 17.
 Luini, Tommaso, 186.
 Luis XIV, Rey de Francia, 121, 255.
 Lutero, Martín, 35, 36, 38, 88.
 Lys, Jan, 67. Fig. 15.
- Maestro llamado de Hausbuch. Fig. 19.
 Maffei, Andrea, 157.
 Maffei, Giacomo, 157.
 Magdeburgo, Catedral de, Fig. 53.
Magia negra, 40, 84, 85, 88, 129.
 Maiano, Giuliano da, 41.
 Mâle, Emile, 155.
 Malvasia, Carlo Cesare, 11, 85, 116, 150, 200, 212.
 Mancini, Giulio, 115, 116, 118, 159, 160 nota 51.
 Mander, Carel van, 200.
 Mantegna, Andrea, 94, 243, 244. Fig. 74.
 Mantua,
 la casa de Mantegna, 243.
 Palazzo Ducale, busto de Faustina, 243, 244.
 Palazzo del Té, 48.
 el *studiolo* de Isabel d'Este, 43, 44.
 Maragliano, Antón Maria, 213. Fig. 69.
 Maratti, Carlo, 63, 230.
 Marco Aurelio, 19.
 Margarita de Ligne, 257.
 Margarita, Regente de Holanda, 249.
 María Teresa, Emperatriz, 128.
 Marino, Giovan Battista, 56.
 Mariotto di Francesco, 131.
 Maritain, Jacques, 154.
 Marchini, Sebastiano, 197.
Marchantes de arte, 29, 30, 31, 196, 212.
Marte, planeta, 105.

- Martelli, Niccolò, 78.
Martínez, Jusepe, 118, 214.
Martini, Simone, 51, 51 nota 6.
Masaccio, Tommaso di Ser Giovanni, 26, 40, 60.
Mastelletta, II, 116, 117. Fig. 26.
Mastorghi, Maino, 196.
Matthew, Tobías, 34.
Maximiliano, Emperador, 28, 92, 110, 175, 248, 266.
Mazarino, Cardenal, 157.
Médicis, Ana de, 122.
Médicis, Cardenal Hipólito, 58.
Médicis, Cosme el Viejo, 40, 41, 42, 95, 153, 162, 242.
Médicis, Duque Alejandro de, 179.
Médicis, Duque Cosme I, 77, 181, 218, 220, 227.
Médicis, Duque Cosme II, 189, 246.
Médicis, Gran Duque Fernando I, 226, 244 y ss.
Médicis, Gran Duque Francesco, 244 y ss.
Médicis, Giovanni, 41.
Médicis, Giuliano, 81, 178.
Médicis, Julio, 271.
Médicis, Lorenzino, 179.
Médicis, Lorenzo di Pier Francesco, 192.
Médicis, Lorenzo el Magnífico, 22, 41, 42, 166.
Médicis, Octaviano, 74.
Médicis, Piero de, 42, 165, 166, 242.
Médicis, Gran Duquesa Vittoria, 123.
Meegeren, Hans van, 191.
Melancolía, 68, 82, 88, 91, 106 y ss., 110, 111, 113 y ss., 133, 227, 269. Figs. 1, 20 y 21.
críticas de la—, 107, 108.
— como enfermedad laboral, 107, 108, 109, 142.
— como moda, 93, 94, 105 y ss.
— como temperamento de los creadores introspectivos, 104, 109.
cualidades relacionadas con la—, 104.
— de Miguel Ángel, 78, 106.
— en la Edad Media, 104.
Melanchthon, Philip, 106.
Melantio, 14.
Melzi, Francesco de, 80.
Mengs, Anton Raphael, 64.
Mercado de arte, 17, 29, 175, 196. Figs. 2 y 61.
— en los siglos XVI y XVII, 29, 30, 198.
ventas en el—, 29, 30, 259. Fig. 2.
Mercurio, planeta, 12, 105. Fig. 19.
Merisi, Michelangelo: véase Caravaggio.
Mesmer, Franz Anton, 127.
Messerschmidt, Franz Xaver, 123 y ss. Figuras 30-34.
Mausel, Johann Georg, 125 nota 93.
Michelozzo, Michelozzi, 40.
Mieris, Francis, 226.
Mignard, Pierre, 96, 224.
Miguel Ángel, 22, 26, 33, 34, 45 y ss., 50, 57, 58, 62, 63, 66, 67 y ss., 76 y ss., 93 y ss., 97, 103, 106, 128, 134, 147 y ss., 162, 167, 171 y ss., 192, 196, 218, 220, 230, 244, 248, 274. Figs. 12, 21, 50, 51, 84.
Milán, Palazzo Omenoni, 182. Fig. 59.
S. Maria delle Grazie, Leonardo y—, 65.
Mini, Antonio, 46.
Misóginos entre los artistas, los, 85, 117, 149, 150, 202.
Modigliani, Jeanne, 10.
Moebius, P. J., 101.
Molenaer, Jan Miense, 206.
Montalto, Cardenal, 194, 195, 196.
Monte, Cardenal Francesco Maria del, 228.
Montelupo, Raffaele da, 134.
Montreuil, Pierre de, 50.
Moral, corrupción de la—, 172.
— de la Contrarreforma, 155, 163, 169, 171, 173.
— de los siglos XIV-XVI, 151, 153, 154, 160 y ss., 164, 165, 167, 168.
— y los artistas, 158, 159.
Moreau, J., 101.
Moser, Lukas, 240.
Mulier, Pieter, 175, 176.
Münzer, Thomas, 37.
Murger, Henry, 65.
Música, poder terapéutico de la—, 107, 110.
Neer, Aert van der, 30.
Neithardt, Mathis: véase Grünewald.
Neoplatonismo, 95, 145, 146, 149, 169, 170, 174.
Nerón, 18, 19.
Netscher, Gaspar, 30.
Neudörfer, Johann, 64, 65, 192.
Neurosis de los artistas, 76, 84, 93, 134. Figura 15.
opiniones sobre la relación entre el arte y las—, 101, 103, 270, 101 nota 8.
Nicias, 14.
Niccoli, Niccolò, 41 nota 72.
Nicolai, Friedrich, 23, 125 y ss., 129, 125 nota 96.
Nicolás V, Papa, 162.
Nigromancia: véase Alquimia.
Nobleza de la profesión del artista, la, 33, 95, 96, 216, 256, 262.
Nollekens, Joseph, 195, 202, 203.
Northcote, James, 224, 261.
Novellara, Fra Pietro da, 81 nota 34.

Novelle toscanas, 24, 72, 73, 161.
los artistas en las—, 24, 199.

Obras de arte,

— como medio de corrupción, 170.
la destrucción de las—, 36, 40, 170.

Obscenidades, 161, 163.

— en las artes visuales, 169, 170 y ss.,
264.
— en la iglesia, 161.
— en la literatura medieval y renacentista,
161 y ss.

Offenburg, Magdalena, 204. Fig. 64.

Ofhuys, Gaspar, 110 y ss.

Oppenheimer, sir Francis, 23.

Otto von Freising, 20.

Ovidio, 81, 161.

Pablo III, Papa, 181, 196.

Pablo IV, Papa, 177.

Pablo V, Papa, 186.

Pacchiarotti, Giocomo, 186.

Pacheco, Francisco, 214.

Paggi, Giovanni Battista, 21, 22.

Paleotti, Cardenal Gabriele, 171.

Palfy, Conde, 125.

Palla, Giovanni Battista della, 30.

Palma, Giacomo el Joven, 63, 137.

Palma el Viejo, 63, 241.

Pamphili, Príncipe Camillo, 139.

Pancapse, 17.

Pánfilo, 14, 15.

Pannenberg, H. J. y W. A., 268.

Pannini, Giovanni Paolo, 215.

Panofsky, Erwin, 149.

Paolo di Messer Pace da Certaldo, 160, 163.

Paracca, Giovan Antonio: véase Valsoldo.

Parasole, Bernardino, 196.

Paris, Louvre, 228.

proyecto de Bernini para, 229, 255.

Parler, Heinrich— de Gmündlen, 53.

Parmigianino, Francesco, 88 y ss. Fig. 18.

Parodi, Doménico, 90.

Parodi, Filippo, 90.

Parrasio, 15, 16, 19.

Pascoli, Lione, 11.

Pasqualigo, Martino, 183.

Pasquino, Bartholomeo di, 165.

Passavant, J. D., 151.

Passeri, Giabattista, 11, 56, 64, 140, 160,
201, 202, 211.

Passignano, Doménico, 235, 236.

Patin, Charles, 203.

Patinir, Joachim, 249.

Pauelson, Eric, 144.

Pausanias, 17, 179.

«Pazzia» de los artistas, 78, 81, 91, 103, 106.

Peiresc, Nicolás-Claude Fabri de, 98, 257.

Pellegrini, Francesco, 135.

Pelman, C., 102.

Pencz, Georg, 37.

Perini, Gherardo, 148.

Perrault, Charles, 96.

Personalidad y obra, 112, 113, 118, 120, 122,
137, 145, 146, 154, 155, 160, 161, 169, 174,
263, 264, 268, 269, 264 nota 5.

Perugino, 43, 265. Fig. 85.

Peruzzi, Baldassare, 58.

Petrarca, 33, 55, 68, 73, 87, 219.

Petronio, 18.

Pendencias, artistas envueltos en—, 159,
175, 186 nota 30.

véase: Caravaggio; Cellini; J. van Loo;
J. M. Molenaer; A. Tassi.

Picasso, Pablo, 275.

Picquery, Nicolás, 258.

Piero di Cosimo, 69, 73, 74, 88, 92, 133, 168,
271.

Piles, Roges, de, 30, 226.

Pindaro, 15.

Pinder, Wilhelm, 269.

Pini, Paolo, 95, 107, 108.

Pintura,

— como arte liberal, 15, 26, 95.

dificultades inherentes a la—, 68.

— al servicio de la idolatría, 35, 171.

Piranesi, Giovanni Battista, 86, 92.

Pirckheimer, Willibald, 35, 44, 161, 249.

Pío II, Papa, 23.

Pío IV, Papa, 183.

Platón, 16, 17, 27, 100, 101, 104, 106, 161,
170.

Plinio, 14, 15, 18 y ss., 266.

Plutarco, 17, 42, 60.

Poccetti, Bernardino, 226.

Poggio, Febo del, 148.

Poggio, Francesco, 162.

Policeto, 14, 17.

Polignoto, 16.

Poliziano, 41, 95, 217.

Pollaiuolo, Antonio, 41.

Pollaiuolo, los hermanos, 24.

Pontormo, Jacopo, 66, 69, 70, 74 y ss., 82,
133, 149. Fig. 10.

Porta, Giovan Battista, 266.

Porta, Fidio della, 196 y ss.

Porta, Giacomo della, 192.

Porta, Guglielmo della, 28, 82, 192, 196 y ss.
Fig. 61.

Porta, Mirón della, 196.

Porta, Teodoro della, 196 y ss.

Porta, Tommaso della, 187, 188, 192.

Portnoy, J., 101 nota 8.

Potof, Giovanni, 198.

Poulson, Eric: véase Paelson.

Poussin, Gaspar: véase Dughet.

- Poussin, Nicolás, 56, 57, 120, 156.
 Pozzo, Cassiano del, 57.
 Praxiteles, 18.
 Praz, Mario, 169 nota 79.
Prejuicios contra los artistas, 16, 17, 18, 22, 23, 160, 219, 226, 227.
 Prerrafaelistas, 265.
Problemas de personalidad de los artistas, 93, 97, 267.
 interés y falta de interés por los—, 15, 16, 40, 41, 73, 94, 102.
Prostitución, 159, 161, 163, 164, 165, 185.
 Protógenes, 18, 19.
 Proust, Marcel, 101.
Psicoanálisis y arte, 101 y ss., 127, 129, 130, 167, 265, 269 y ss., 275.
Psicología del arte y de los artistas, 72, 102, 103, 180, 254, 267 y ss., 275.
Psicosis: véase Arte y psicosis.
 Pulci, Luigi, 166.
 Puligo, Doménico, 155.
- Quercia, Jacopo della, 49, 154.
 Quincey, Thomas de, 102.
 Quorli, Cosimo, 158.
- Rainaldi, Carlo, 139.
 Rainaldus, 19.
 Ramazzini, Bernardino, 108.
 Ramsay, Allan, 226, 254.
 Rafael, 29, 42, 44 y ss., 50, 57 y ss., 63, 76, 80, 93, 94, 102, 106, 147, 149 y ss., 163, 194, 217, 230, 244, 248, 250, 254, 257, 260, 261, 263, 264, 268. Figs. 21, 42 y 43.
 Ratgeb, Jerg, 37.
 Redi, Tommaso, 230.
Relación imagen-espejo entre la personalidad y la obra, 95, 145, 169, 263, 270.
 Rembrandt, 30, 58, 108, 259, 260. Figs. 81 y 83.
Renacimiento, 81, 82, 180.
 definición del—, 50 y ss., 268.
 Reni, Guido, 19, 70, 85, 92, 116, 149, 150, 212, 225, 231, 232, 236.
 Reynolds, Sir Joshua, 31, 97, 149, 224, 230, 261 y ss., 274. Fig. 84.
 Ribera, 237.
 Ricci, Marco, 141, 145.
 Ricci, Sebastiano, 141.
 Ricciardi, Giovan Battista, 64.
 Riccio, Luigi del, 78, 148.
 Richardson, Jonathan, 96.
 Richelieu, Cardenal, 255.
 Ridolfi, Carlo, 11, 70, 137.
 Riemenschneider, Tilman, 28, 37.
 Rienzo, Cola di, 54, 55.
 Riley, John, 225.
 Robbia, familia, 24.
- Robbia, Luca della, 26, 60, 150.
 Roberto, maestro albañil, 51.
 Roberto, rey de Nápoles, 51.
Robos cometidos por artistas, 195 y ss.
 Rofferio, Rainaldo, 196.
 Rohan, Pedro de, Mariscal de Gié, 48.
 Romanelli, Francesco, 157.
 Romano, Giulio, 48, 89.
 Roma, atracción de—, 53 y ss., 155.
 Coliseo, taller de antigüedades falsas en el—, 195.
 Palazzo Pallavicini, Fresco de G. da San Giovanni, 233.
 Zuccaro, 221. Fig. 71.
 Petrarca y las ruinas romanas, 55.
 S. Agnese en la Piazza Navona, 138.
 S. Carlo alle Quattro Fontane, 138. Figura 37.
 S. Maria sopra Minerva, tumbas papales, 218.
 Vaticano, Palacio:
 Capella Paolina, 234.
 Juicio Final, 171. Figs. 50 y 51.
 Techo de la Capilla Sixtina, 273.
 véase: Academias.
- Romanticismo*, 105, 108, 144, 240, 275.
 vocabulario del—, 97.
 Roos, Filip (Rosa da Tivoli), 209.
 Rosa, Salvador, 64, 171, 201, 222. Fig. 9.
 Rosacruz, 40, 129.
 Rosselli, Cosimo, 88.
 Rossi, G.I., 215.
 Rosso Fiorentino, Giovan Battista, 61, 134 y ss., 145, 149. Fig. 35.
 Rothko, Mark, 275.
 Rottenhammer, Hans, 215.
 Rouquet, André, 241, 242.
 Roy, Maurice, 136.
 Rubens, Clara Serena, 257.
 Rubens, Pedro Pablo, 22, 29, 34, 63, 70, 87, 97, 98, 99, 108, 118 y ss., 173, 205, 226, 230, 257 y ss. Figs. 78-80 y 82.
 Rucellai, Giovanni, 40, 41.
 Ruisdael, Jacob, 30.
 Ruskin, John, 184.
 Rustici, Giovan Francesco, 66, 69, 76, 90, 271.
 Ryland, William Wynne, 174.
 Rijn, Saskia van, 260. Fig. 81; véase Rembrandt.
- Sacchetti, Franco, 24, 29.
 Sacchi, Andrea, 68, 120, 193, 234.
 San Antonino, Arzobispo de Florencia, 33.
 San Eloy, Obispo de Noyon, 51.
 San Francisco, 113.
 San Luis, Rey de Francia, 52.
 Santa Teresa, 107.

- Salai, Andrea, 80, 165 y ss. Figs. 46 y 47.
 Salini, Tommaso, 228.
 Saltarelli, Giovanni, 165.
 Saltarelli, Jacopo, 165.
 Salviati, Francesco, 58, 219.
 Salviati, Jacopo, 77.
 Sandrart, Joachim von, 11, 58, 67, 87, 97, 115, 119, 140, 156, 159.
 Sangallo, Giuliano da, 46.
 Sansovino, Jacopo, 77.
 Santafede, Fabrizio, 237.
 Sanzio, Giovanni, 26.
 Sarto, Andrea del, 24, 69, 70, 75, 169, 178, 210, 271, 272. Fig. 88.
Saturno, 104, 105.
 Sauce, Jean Louis, 144, 145. Fig. 41.
 Savonarola, 154, 155, 161, 164, 169, 173.
 Shadow, Johann Gottfried von, 145.
 Schapiro, Meyer, 154, 270.
 Schiavone, Andrea, 241.
 Schlosser, J. von, 11.
 Schneider, D., 102, 103.
 Schopenhauer, Arturo, 101.
 Sebastiano del Piombo, 28, 67, 68, 77, 78, 148, 196.
 Sedlmayr, Hans, 146, 269.
Seducción, 157, 158 y ss., 177.
 Seghers, Hércules, 205.
 Séneca, 17, 101, 101 nota 4.
 Serguidi, Antonio, 245.
 Servandoni, Jean-Nicolas, 215, 216.
 Shaftesbury, Earl of, 58.
Sífilis, 156, 157, 161, 266.
 véase: P. van Laer; T. Landini; D. Puligo; F. Romanelli; Valsoldo.
 Sigismundo, Emperador, 162.
 Signorelli, Luca, 264.
 Silvano, Gherardo, 247.
 Simpson, George, 132 nota 5.
 Sirani, Elisabetta, 194.
 Sixto V, Papa, 233.
 Smith, J. T., 203.
Sociedades secretas, 129.
 Sócrates, 16, 18.
 Soderini, Tommaso, 149.
 Sodoma, 76, 167 y ss., 264. Fig. 49.
 Sola, Francesco, 190.
 Solini, Tommaso, 187.
 Soprani, Raffaele, 11, 22, 86.
 Sperling, Otto, 99.
 Spinelli, Parri, 105.
 Stahl, G. E., 108.
 Steen, Jan, 30.
 Stendhal, Marie Henri Beyle, 184.
 Stiattesi, G. B., 158, 159.
 Stoffels, Hendrickje, 260.
 Stoss, Veit, 174, 175, 183, 191, 174 nota 2.
 Strozzi, Filippo, 41, 133.
 Suger, Abate de St. Denis, 52.
Suicidio, 131, 134.
 — en la Antigüedad, 133, 143.
 — en la Edad Media, 132.
 — en Inglaterra, 132, 133, 132 nota 10.
 motivos filosóficos para el—, 133.
 — y la Iglesia, 132, 136, 137.
Surrealismo, 265, 267.
 Symonds, John A., 149, 162.
 Swieten, Dr. Gherard van, 128. Fig. 30.

Tabaco, El— en el siglo XVII, 208.
 Tácito, 257.
 Tassi, Agostino, 158 y ss., 225. Fig. 40.
 Tassi, Olimpia, 159.
 Tavella, Carlo Antonio, 170.
Temperamento melancólico y el talento, el, 105, 106.
Temperamento saturnino, 12, 103 y ss. Figura 19.
Temperamentos (Cuatro): véase Humores.
 Teniers, David el Joven, Fig. 67.
 Teodoro de Samos, 14.
 Teofrasto, 15, 179.
 Terenzi, Terenzio, 194, 196.
 Testa, Pietro, 140, 141, 145. Fig. 36.
 Thorwaldsen, Bertel, 145.
 Tiarini, Alessandro, 226.
 Tietze, Hans, 253 nota 45.
 Tietze-Conrat, Erika, 127.
 Tilson, Henry, 142, 145.
 Timantes, 14.
 Tintoretto, 70, 137, 220, 230.
Títulos de caballero conferidos a artistas, 28, 51, 167, 51 nota 6.
 véase: B. Bandinelli; G. L. Bernini; G. Bologna; Caravaggio; C. Crivelli; A. Van Dyck; P. Lely; L. Leoni; J. Reynolds; P. P. Rubens; Tiziano; Velázquez.
 Tiziano, 28, 29, 45, 63, 182 y ss., 220, 230, 241, 244, 248, 250 y ss., 257, 275, 261. Figura 77.
 Tommassoni, Ranuccio, 185.
Tópicos, 10, 16, 24, 33, 73, 95, 96, 105, 109, 254.
 Tornabuoni, Lionardo, 166.
 Tornielle de Géberviller, Conde, 57.
 Torrentius, 40, 207.
 Torri, Bartolomeo, 61.
 Torrigiani, Sebastiano, 196, 197.
 Torrigiano, Pietro, 230.
 Tozzo, Andrea, 197.
Tradiciones de los talleres, 24, 28, 29, 67.
 Trélon, Jean-Marie, 39.
 Trilling, Lionel, 101.
 Trisegni, Filippo, 184.
 Trismosinus, Salomón, 88.
Trovadores, 161.

- Trueque*, como modo de pago, 32, 245, 249.
 Tucídides, 15.
 Turini, Baltasar, 218.
 Turner, Joseph Mallord William, 275.
 Uccello, Paolo, 23, 40, 41, 61.
 Ugurgieri, Isidoro, 168.
 Urbano VIII, Papa, 228, 255.
 Vaga, Pierino del, 156.
 Valle, Guglielmo della, 137.
 Valsoldo, 157.
 Varchi, Benedetto, 179.
 Vargas, F., 253, 253 nota 45.
 Vasari, Giorgio, 11, 24, 25, 54, 58, 60, 61, 64, 66, 67, 69, 70, 73, 74, 77, 80, 81, 88, 90, 93, 95, 102, 134 y ss., 150 y ss., 167, 168, 192, 199, 200, 211, 219, 220, 227, 228, 240, 247, 248, 265, 271, 272.
 Vecchietta, Lorenzo, 106.
 Vecelli, Orazio, 251.
 Vecelli, Pomponio, 252.
 Vecelli, Tiziano: véase Tiziano.
 Velázquez, Diego Rodríguez de Silva, 108, 260, 261.
Veneno, empleo del—, 132, 135, 136, 137, 141, 177, 238.
 miedo del—, 83, 84, 85, 117.
 véase: F. Barocci; Domenichino; L. van Leyden; G. Reni.
 Veneziano, Agostino, 220 nota 18. Fig. 70.
 Veneziano, Domenico, 41, 242.
 Venusti, Marcello, Fig. 51.
 Verci, G. B., 137.
 Vermeer van Delft, 30, 206, 207.
 Veronés, Pablo, 137, 258.
 Verrocchio, Andrea del, 41, 165.
 Vertue, George, 142.
 Vessem (o Wyssem), Thomas, 110.
 Vico, Enea, 220 nota 18.
Vida bohemia, oposición de la burguesía a la—, 23.
 Villani, Filippo, 24, 33.
 Villard de Honnecourt, 52. Fig. 6.
 Vinci, Domenico da, 80.
 Vinci, Leonardo da: véase Leonardo.
 Vince, Ser Piero da, 79, 165.
 Vinckbooms, David, Fig. 2.
Violación, artistas acusados de—: véase Seducción.
Virtù, como cualidad del artista, 108, 121, 226, 235, 108 nota 46, 190 nota 47.
 Vitruvio, 129 nota 111, 179 nota 13.
 Vives, Juan Luis, 72, 107.
 Volterra, Daniele da, 171. Figs. 12 y 51.
 Vouet, Simon, 228.
 Walpole, Horace, 174.
 Watteau, Jean Antoine, 149.
 Weissenfeld, Felix, 269.
 West, Benjamín, 31.
 Wickram, Jörg, 199.
 Wiedewelt, Johannes, 144, 145.
 Williams, William, 31.
 Winckelmann, Johann Joachim, 147.
 Winterperg, Michel, 35.
 Witt, Fiammetta, 12.
 Witt, Mario, 12.
 Witte, Emanuel de, 142, 145, 206. Fig. 39.
 Witz, Konrad, 186, 186 nota 30.
 Wolf, Jacob de, 142.
 Woltmann, Alfred, 204.
 Yevele, Henry de, 32, 32 nota 26.
 Zeuxis, 15, 16, 19.
 Zilboorg, Gregory, 131.
 Zilsel, F., 24.
 Zuccaro, Federico, 221, 226, 228, 234 y ss., 274, 275. Figs. 71 y 73.
 Zwinger, Teodorro, 37.
 Zwinglio, H. 35.

Índice

AGRADECIMIENTO	7
PREFACIO	9
I. INTRODUCCIÓN: DE ARTESANO A ARTISTA	
1. El artista en el Mundo Antiguo	14
2. La regresión medieval y la lucha por la libertad	19
3. El nuevo prototipo del artista	25
II. ARTISTAS Y CLIENTES: OBSERVACIONES SOBRE UNA RELACIÓN DINÁMICA	
1. Recursos económicos y usos profesionales	27
2. La tasación de obras de arte antiguas y modernas	31
3. Las creencias religiosas y las vicisitudes del patrocinio	34
4. El patrocinio de los comerciantes y la emancipación de los artistas	40
5. La « <i>volte-face</i> » en las relaciones entre artista y cliente	42
6. Julio II y Miguel Ángel	46
7. La dilación de los artistas	48
III. LA ACTITUD DE LOS ARTISTAS HACIA SU TRABAJO.	
1. La personalidad de los artistas y el comienzo del Renacimiento	50
2. Artesanos y artífices itinerantes	52
3. La atracción de Roma	53
4. La obsesión por el trabajo	60
5. El ocio creativo	65
6. La creación en solitario	68
IV. CONDUCTA EXCÉNTRICA Y MODALES NOBLES.	
1. Los excéntricos florentinos de comienzos del siglo XVI	72
2. La «angustia de mente y alma», de Miguel Ángel	76
3. El distanciamiento de Leonardo	79
4. Tribulaciones de mente y cuerpo	82
5. La manía por la limpieza	86
6. Alquimistas y nigromantes	87
7. Pasatiempos extraños	91
8. Críticos de los artistas excéntricos en el siglo XVI	92
9. La imagen del noble artista	95
10. Rubens, el perfecto caballero	97
V. EL GENIO, LA LOCURA Y LA MELANCOLÍA.	
1. El genio y la locura	100
2. El temperamento saturnino	103

3.	El historial de Hugo van der Goes	109
4.	Los melancólicos del siglo XVII	114
	Anibal Carracci	114
	Mastelletta	116
	Adam Elsheimer	118
	Francisco Duquesnoy	120
	Carlo Dolci	121
5.	¿Estaba loco Franz Xaver Messerschmidt?	123
VI. EL SUICIDIO ENTRE LOS ARTISTAS.		
1.	Un estudio estadístico	131
2.	Rosso Fiorentino	134
3.	Francesco Bassano	137
4.	Francesco Borromini	138
5.	Pietro Testa	140
6.	Marco Ricci	141
7.	El suicidio entre los artistas del Norte	142
	Holanda e Inglaterra	142
	Francia	143
	Dinamarca	144
8.	Conclusión	145
VII. CELIBATO, AMOR Y LIBERTINAJE.		
1.	El celibato	147
2.	Rafael, el amante	150
3.	Libertinaje y arte religioso	152
	La fuga de Lucrecia Buti con Filippo Lippi	152
	Los artistas renacentistas sin principios	154
4.	El libertinaje entre los artistas de los siglos XVI y XVII	155
5.	Agostino Tassi, seductor de Artemisia Gentileschi	158
6.	Amor ilícito, ideal y platónico	160
7.	El «pecado nefando»	164
	La opinión pública y la homosexualidad	164
	La denuncia de Leonardo y sus relaciones con Salai	165
	Giovanantonio Bazzi, el «sodomita»	167
8.	Conducta moral y arte obsceno	169
VIII. LOS ARTISTAS Y LA LEY.		
1.	Tres casos de artistas criminales	174
2.	Los aspectos legales y psicológicos del crimen en el Renacimiento	176
3.	Pasión y crimen en la vida de Cellini	180
4.	Leone Leoni, un malvado próspero	182
5.	Caravaggio, el «Bohemio»	184
6.	Los artistas pendencieros	187
7.	La ética de la falsificación	191
8.	El « <i>Liber Veritatis</i> » de Claudio Lorena	193
9.	La falsificación de los Grandes Maestros y la restauración fraudulenta de las antigüedades	194
10.	El robo de obras de arte	195
IX. AVAROS Y DERROCHADORES.		
1.	Los avaros	199
2.	Hans Holbein, ¿un derrochador?	203
3.	La pauta de la prodigalidad en los Países bajos	204
4.	La jovialidad de los artistas	208
	Los «Bentvueghels» holandeses en Roma	208
	Las fiestas de los artistas renacentistas italianos	210

5.	La extravagancia entre los italianos	211
	La prodigalidad vindicada	211
	El jugador Guido Reni	212
	Los manirroto genoveses	213
6.	Los derrochadores españoles, alemanes y franceses	214
X.	AMBICIONES ACADÉMICAS Y CELOS PROFESIONALES.	
1.	El orgullo profesional	217
2.	Las pretensiones de Baccio Bandinelli	218
3.	Las academias de arte en Florencia y Roma	220
4.	La academia de Salvator Rosa	222
5.	Títulos y honores	223
6.	Vestidos a la moda y modales correctos	225
7.	El reverso de la medalla	226
8.	Los celos en los círculos académicos	227
9.	Los maestros suspicaces	229
10.	Las guerras internas de las escuelas locales	230
	Bolonia	230
	Roma	232
11.	Las enemistades regionales	234
	La <i>'Porta della Virtù'</i> , de Federico Zuccaro	234
	Los boloñeses en Nápoles	236
XI.	ENTRE EL HAMBRE Y LA FAMA.	
1.	La situación económica de los artistas en el Renacimiento	239
2.	Andrea Schiavone, un maestro olvidado	241
3.	La profesión de pobreza por parte de los artistas	241
	Fra Filippo Lippi	242
	Mantegna	243
	Giambologna	244
	Buontalenti	246
4.	Algunos maestros opulentos de los siglos XIV y XV	247
5.	El aspecto económico del viaje neerlandés de Durero	248
6.	La opulencia y la astucia financiera de Tiziano	250
7.	Dos grandes señores del Barroco	254
	Bernini	254
	Rubens	256
8.	Rubens y Rembrandt contrastados	259
9.	Van Dyck y Velázquez	260
10.	El colmo de la dignidad y la riqueza: Sir Joshua Reynolds	261
XII.	PERSONALIDAD, CARÁCTER Y OBRA.	
1.	La obra como clave del carácter del artista	263
2.	Giuseppe Arcimboldo: ¿un surrealista <i>«avant la lettre»</i> ?	265
3.	Las teorías tipológicas de los psicólogos: Lombroso y Kretschmer	267
4.	La dialéctica psicoanalítica: la mutua influencia entre la personalidad y la obra	269
	El estudio de Freud sobre Leonardo da Vinci	270
	Las arpías de Andrea del Sarto: una ofuscación psicoanalítica	271
	El sésamo psicoanalítico	272
5.	¿Existe un tipo constitucional de artista?	273
	BIBLIOGRAFÍA	277
	ÍNDICE ALFABÉTICO	289