



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 letrado 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.

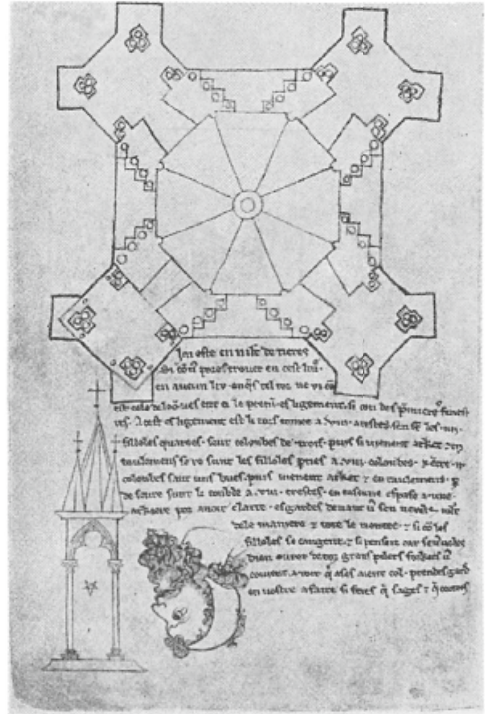


Fig. 7

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.

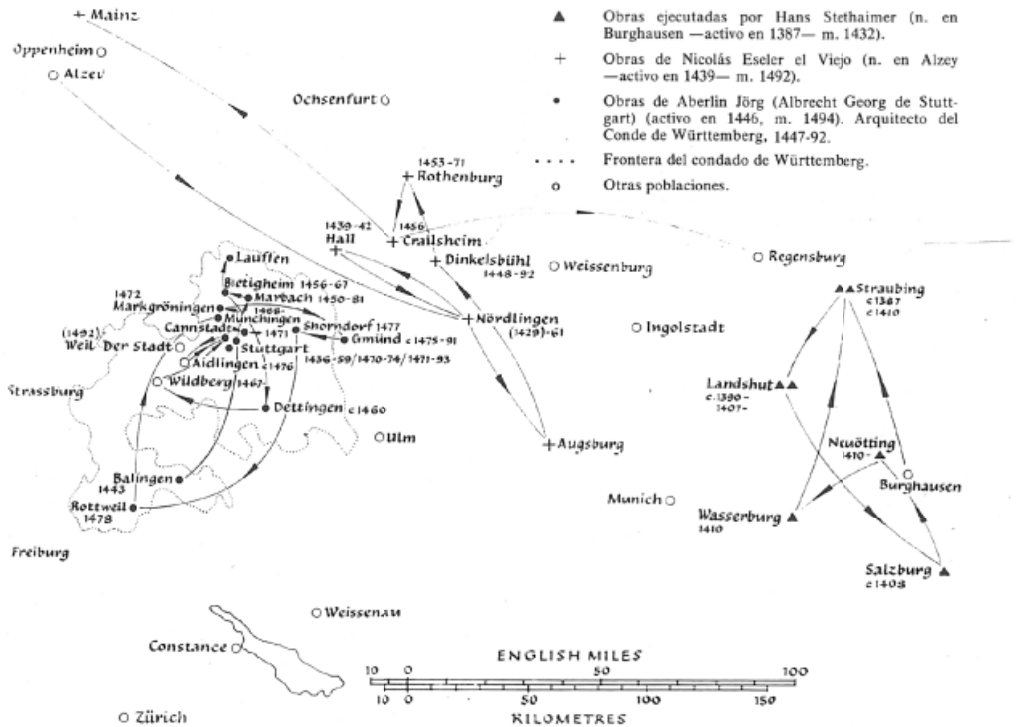




Fig. 9

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.

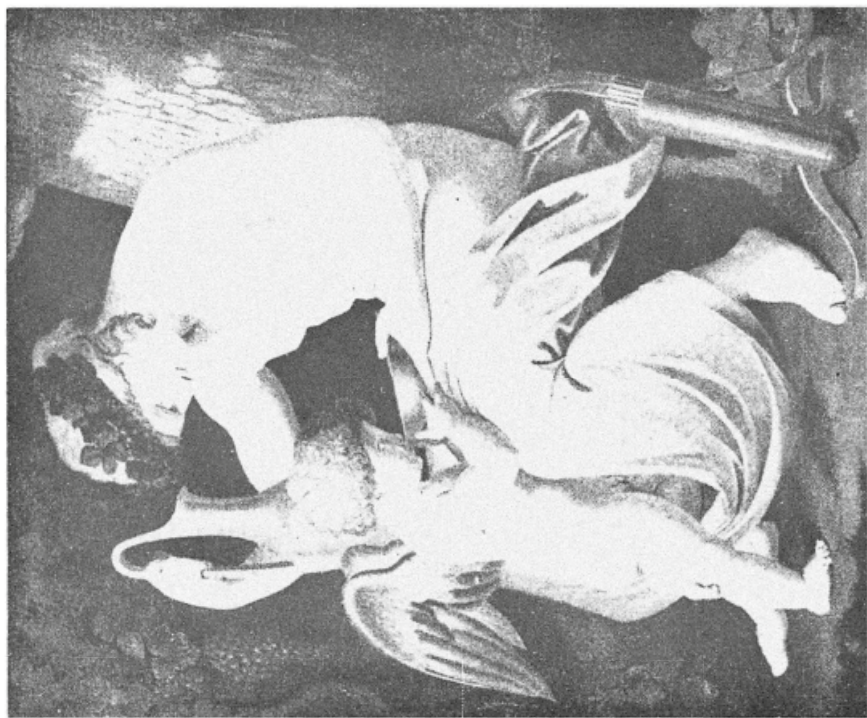


Fig. 8

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. 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 hipocóndriaco 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 arrebato 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.

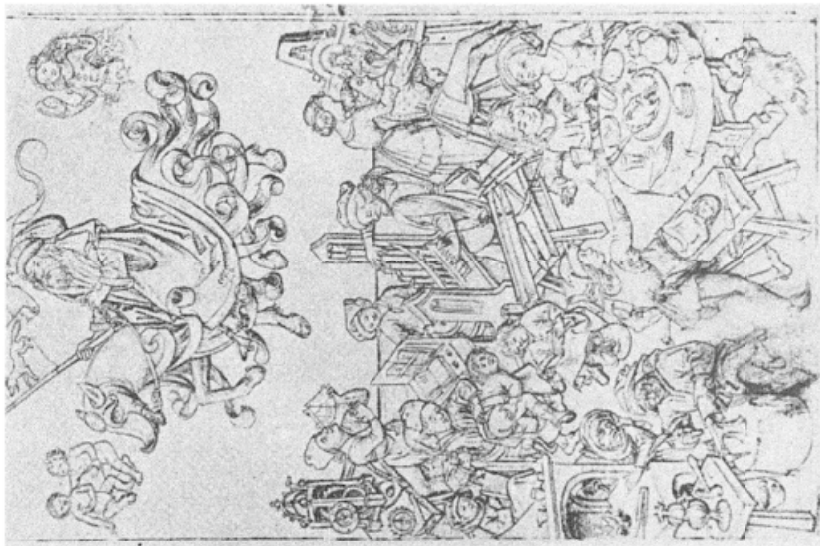


Fig. 19

Maestro llamado de Hausbuch. *Hijos de Mercurio* (h. 1480). Dibujo sobre pergamino. Wolffegg, 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. 18

Parmigiano (1503-40). *Autorretrato*. 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 parecía 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.

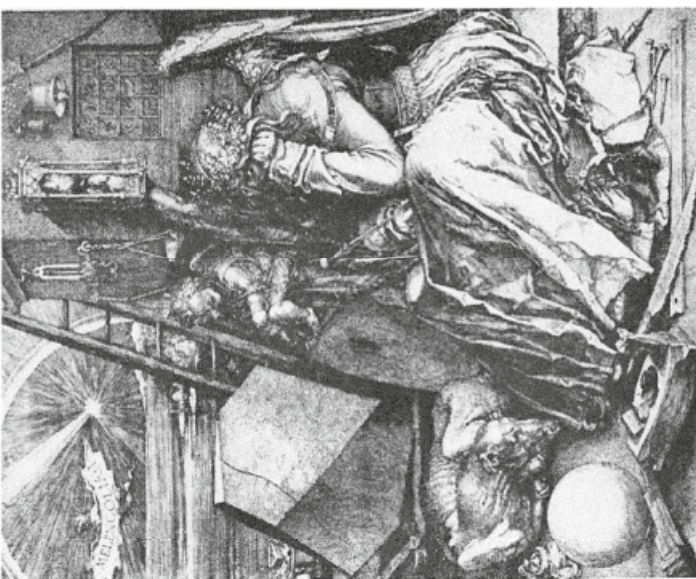


Fig. 20
Alberto Dürero (1471-1528). Melancolía (1514). Grabadado. Esta meditada y abundante figura alegórica es una autorrevelación conmovedora del estado de ánimo del propio Dürero. Pero estaba en buena compañía: la melancolía se puso de moda en el siglo XVI.

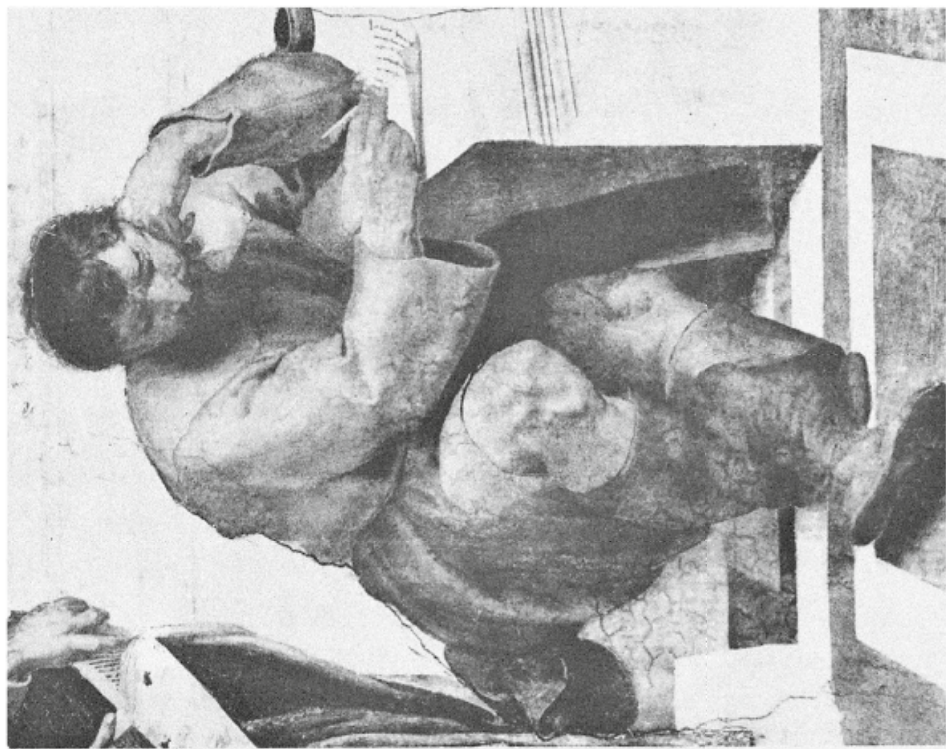


Fig. 21
Rafael (1483-1520). Escuela de Atenas (1509-11). Detalle. Vaticano. Estancias. Sólo recientemente se ha reconocido en esta figura abatida un retrato idealizado de Miguel Ángel. Rafael representó a su gran rival, que entonces tenía unos treinta y cinco años, en la postura tradicional de la Melancolía enfrascado en sus pensamientos.



Fig. 22

Hugo van der Goes (m. 1482). *Tríplico 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 Goe. *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 Goe, 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 congijas e ilusiones. Puso fin a su propia vida en un ataque de su manía persecutoria.



Fig. 25

Anibal Carraci (1560-1609). *Autorretrato* (1593). Parma, Galleria Nazionale. Anibal, 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.

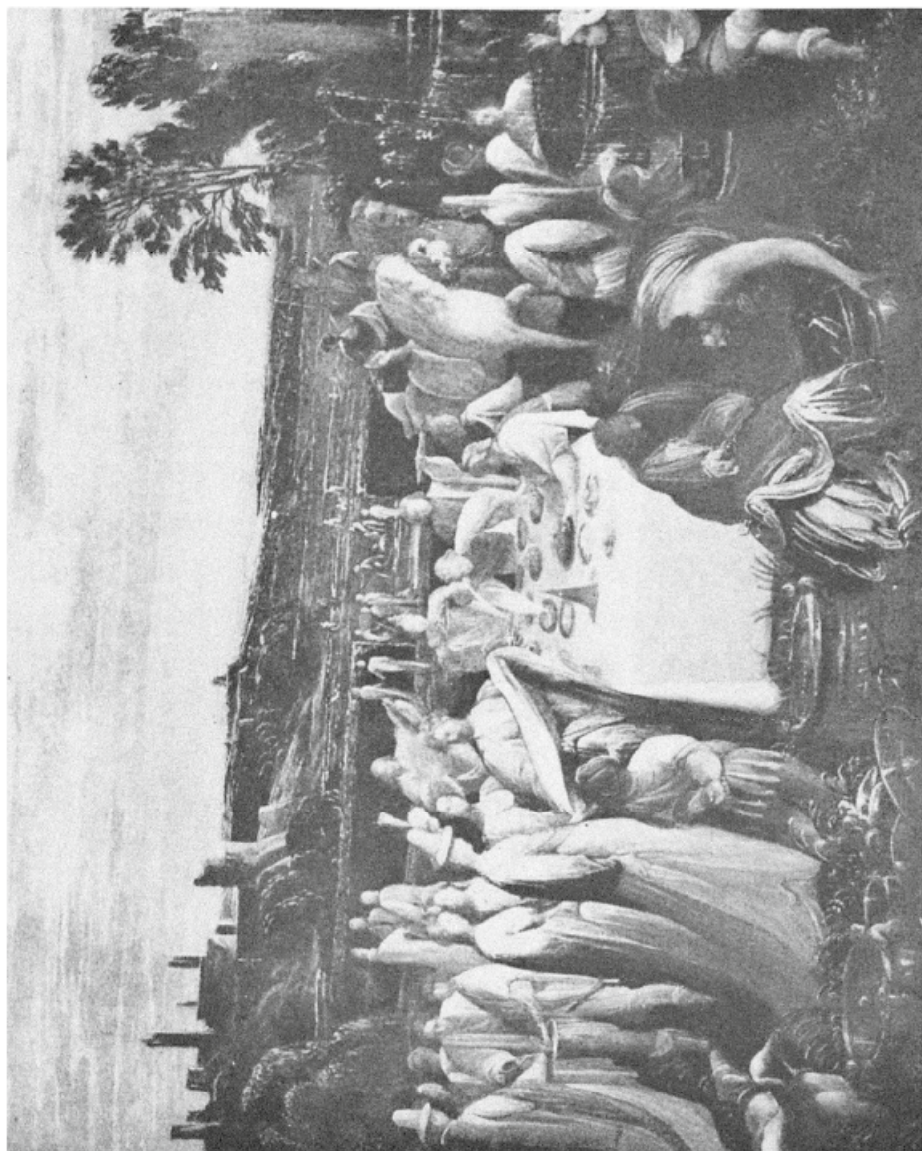


Fig. 26

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 acaramentada de sus obras. Durante sus últimos años de vida su reserva y timidez se convirtieron en un extremo estado de melancolía.

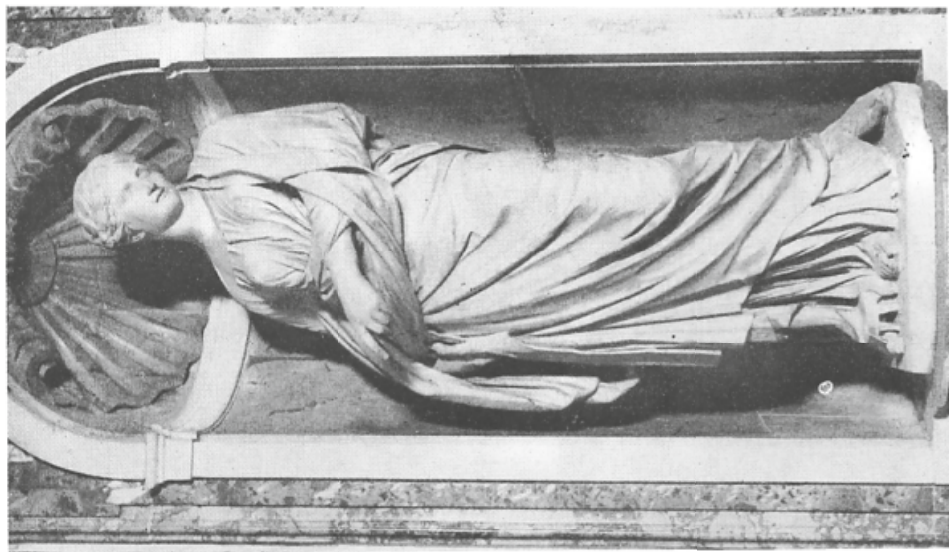


Fig. 29

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.

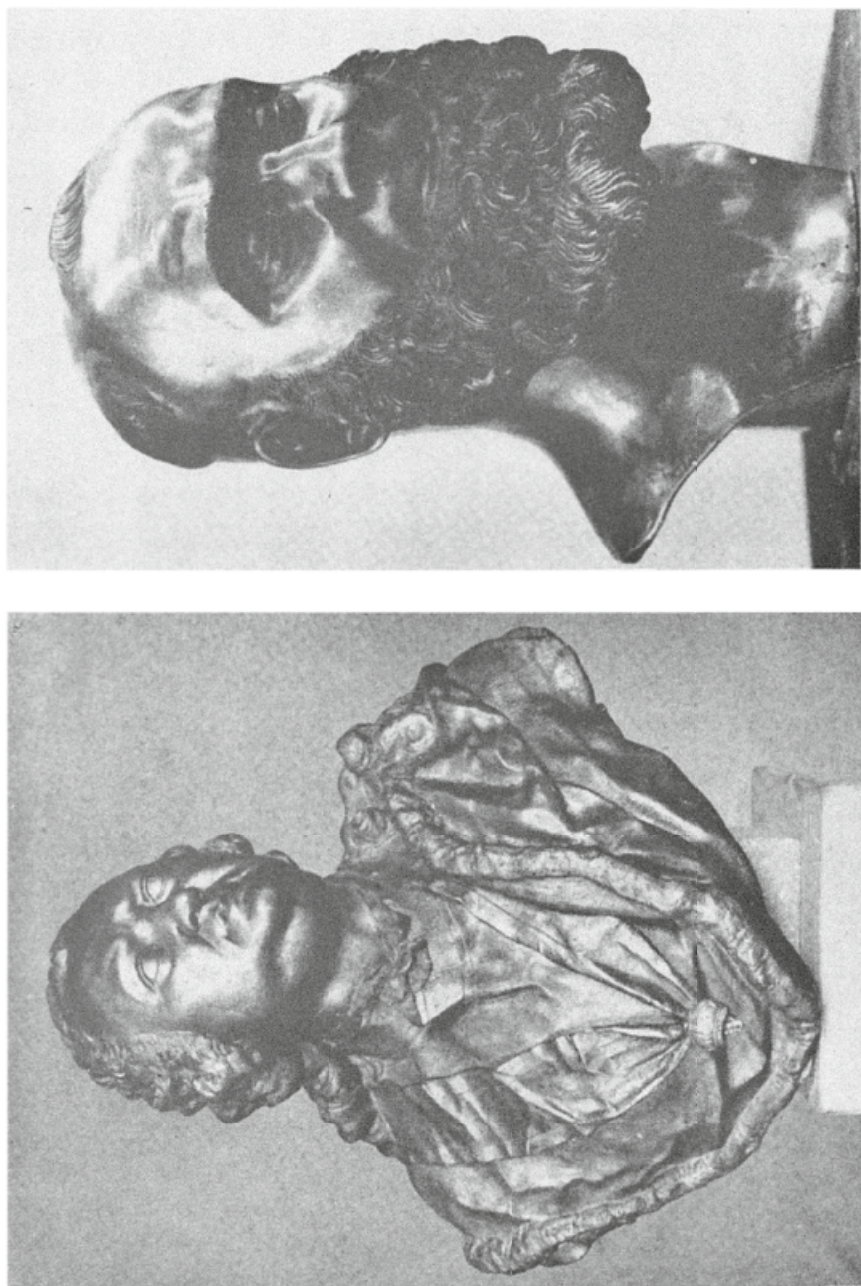


Fig. 30, 31

Franz Xaver Messerschmidt (1736-83). *Gerard van Swieten* (1769, plomo sobredorado; Viena, Osterreichische 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.

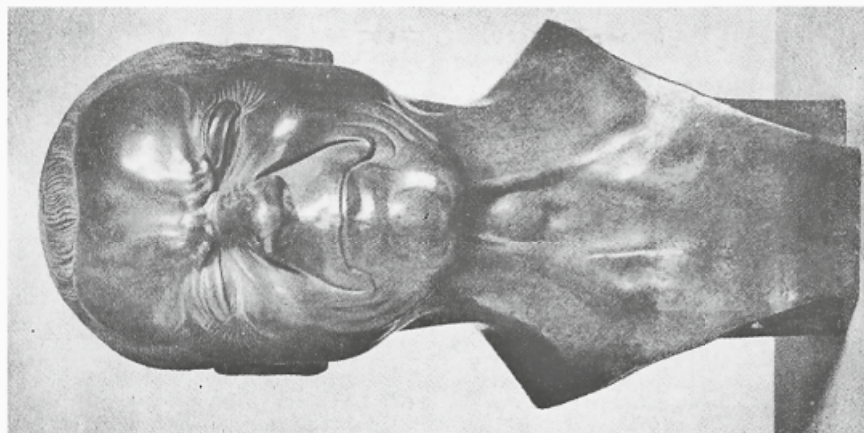


Fig. 32, 33, 34

F. X. Messerschmidt. *Anciano que sonríe apaciblemente* (madera y cera), Österreichische Galerie; *Cabeza locico* (de un molde), E. Kris, *Jahrbuch d. Kunsthist. Sammlungen*, Viena, 1932; *Hombre bitioso* (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 creó esta serie enigmática simultáneamente con otros bustos que son retratos convencionales.



Fig. 35

Rosso Fiorentino (1494-1541). *Gran Galeria* (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, *Alegoría del Invierno*. Testa tenía preferencia por los temas extraños, fantasmagóricos de un melancólico en grado extremo que probablemente se ahogó.

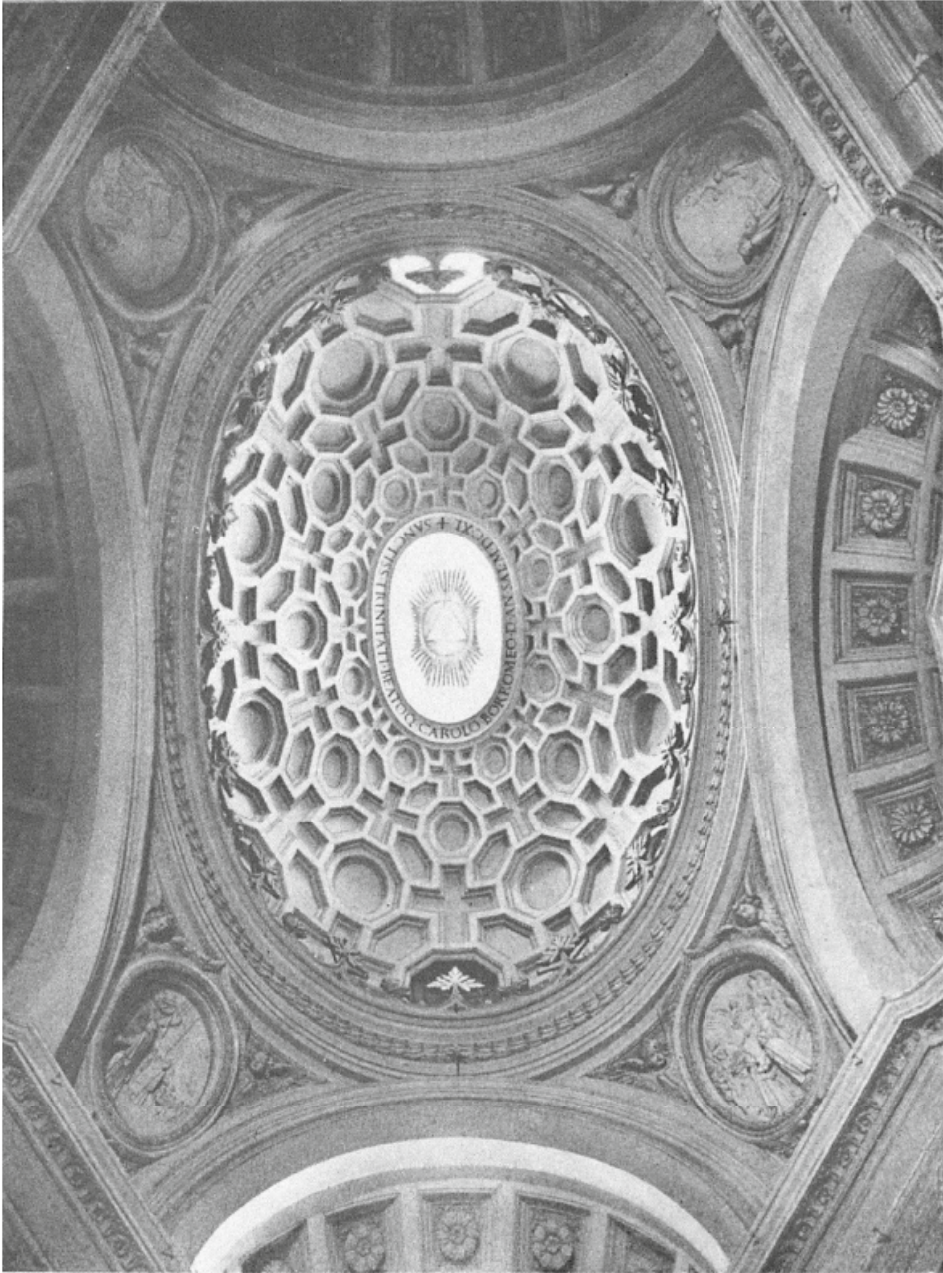


Fig. 37

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.

NACIDOS BAJO EL SIGNO DE SATURNO

GENIO Y TEMPERAMENTO DE LOS ARTISTAS DESDE
LA ANTIGÜEDAD HASTA LA REVOLUCIÓN FRANCESA

RUDOLF Y MARGOT WITTKOWER

NACIDOS BAJO EL SIGNO DE SATURNO

GENIO Y TEMPERAMENTO DE LOS ARTISTAS DESDE
LA ANTIGÜEDAD HASTA LA REVOLUCIÓN FRANCESA

DECIMOCUARTA EDICIÓN

GRANDES TEMAS
CÁTEDRA

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

1.^a edición, 1982
14.^a edición, 2021

Diseño de cubierta: aderal

Ilustración de cubierta: Autorretrato de Rembrandt, ca. 1630 (Rijksmuseum, Ámsterdam)
© Álbum

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeran, plagiaran, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.



© 1963, by Rudolph and Margot Wittkower
© Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.), 1982, 2021
Juan Ignacio Luca de Tena, 15. 28027 Madrid
Depósito legal: M. 28.515-2015
I.S.B.N.: 978-84-376-3474-6
Printed in Spain

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, estrafularios, 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 juerga 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 irreprochable 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 emborriona 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 descubiertas 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 desear 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 cierce 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 dissociarse 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 Policeto, 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, Eufanor 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 Pli-

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 Náukratis, 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 realizaba 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 Náukratis, xii, 543 y ss., citado según Sellers, pág. lv. 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, xlv 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 Policeto 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 Policeto 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 artifice, 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 inmortalizaba 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 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, muleteros 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, II, 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 Firlé: «En 1879 mi decisión de dedicarme al arte de la pintura todavía se veía como una idea de lo más estafalaria, 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, muletero, 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.