

ROBERTO CALASSO

El rosa Tiepolo



Giambattista Tiepólo atravesó su época, el siglo XVIII, como un aplicado artista por encargo, famoso sobre todo por sus grandes frescos, como los de la Residenz de Würzburg y los del Palacio Real de Madrid. Pero, junto a los palacios, las villas y las iglesias maravillosamente decorados, existe otra cara, más secreta e inquietante, de la obra de Tiepólo: treinta y tres grabados divididos en dos series, los *Scherzi* y los *Caprichos*. Cada una de esas láminas es un capítulo de una novela negra, deslumbrante y plena de significado, poblada de personajes sorprendentes y desconcertantes: efebos, sátiras, magos orientales, búhos, serpientes e incluso Polichinela y Muerte. Junto a Venus, Tiempo, Moisés, los ángeles, Armida, Cleopatra y Beatriz de Burgundia, Calasso los observa y los relata como a una *troupe*, como a una «tribu profética de pupilas ardientes», para decirlo con palabras de Baudelaire.

Bajo la mirada de Calasso, la obra de Tiepólo aparece como la última manifestación de una forma de felicidad estética, de una fluidez pictórica que, después, iba a perderse para siempre. A través de esa clave, no sólo el arte sino toda la cultura europea es recapitulada por el genial escritor italiano, que nos muestra cómo la historia no es una sucesión lineal sino una compleja red de momentos y lugares.

Así, en la Venecia del siglo XVIII pueden irrumpir los dioses de la antigua Grecia y el espíritu de la India. Tras *La ruina de Kasch*, *Las bodas de Cadmo* y *Armonía, Ka y K.*, *El rosa Tiepólo* aparece como la quinta pieza de una de las mayores empresas literarias de nuestro tiempo, un inesperado y estimulante edificio intelectual hecho con materiales diversos, grandiosos y a veces olvidados, con los que Calasso monta un sistema poderoso y destinado a perdurar. Una obra en la que la erudición está al servicio de una mirada aguda, dispuesta a correr los mayores riesgos con tal de

conquistar nuevos territorios para la sensibilidad y el pensamiento.

a Enzo Turolla

Estas pequeñas percepciones son por tanto más eficaces en sus resultados de cuanto pueda pensarse. Son ellas las que conforman ese no sé qué, esas inclinaciones, esas imágenes de la cualidad de los sentidos, claras en su conjunto, aunque confusas en sus partes; esas impresiones que los cuerpos circundantes dejan sobre nosotros, y que encierran el infinito; ese vínculo que todo ser tiene con el resto del universo. Se puede incluso decir que como consecuencia de estas pequeñas percepciones el presente está grávido del porvenir y cargado del pasado; que todo conspira (σύμπτνοια πάντα, como decía Hipócrates), y que en la mínima sustancia unos ojos penetrantes como los de Dios podrían leer toda la concatenación de las cosas del universo.

G. W. LEIBNIZ,
Nouveaux Essais sur l'entendement humain

I. «Un placer acompañado de la luz»

Con Tiepolo sucedió lo mismo que con determinados objetos arcaicos, imponentes y misteriosos, como los bronces Shang: aquello que no se conseguía descifrar era considerado *decorativo*; aquello que estaba demasiado cargado de significado se entendía como *ornamental*. Los veintitrés *Scherzi*, que son una suerte de *Arte de la fuga* en la obra de Tiepolo, variaciones construidas sobre un repertorio fijo de personajes, instrumentos, talismanes y gestos, fueron observados, con actitud complaciente, como divertimentos extravagantes y sólo un tanto inquietantes. Muchos se afanaron en repetir aquello que, a fuerza de ser obvio, puede incluso llegar a ser verdad: con Tiepolo se cerraba para siempre una época. Pero no se ocupaban de registrar la inédita concentración de veneno y de dulzura que se verificaba en ese *motus in fine velocior*.

Tiepolo: el último soplo de felicidad en Europa. Como toda verdadera felicidad, llena de aristas oscuras, no destinadas a disolverse sino, al contrario, a prevalecer sobre el resto. Reconocible por el aire que sopla sin obstáculos y sin esfuerzos, como ya nunca volvería suceder. En comparación con Tiepolo, la felicidad de Fragonard se construye sobre exclusiones tácitas. Tiepolo, al contrario, no excluye nada; ni siquiera a Muerte, que es acogida entre sus personajes sin hacerse notar demasiado. La felicidad que Tiepolo emana no necesariamente habitaba en él. Es posible que le dijera en numerosas ocasiones que volviera más tarde, porque en ese momento tenía que terminar un trabajo y llevaba retraso.

La cualidad de la que en mayor grado podría presumir la cultura italiana, como si fuera su característica definitoria, ya que a lo largo de los siglos ha demostrado ser intraducible a otras lenguas (mientras, al mismo tiempo, el significado de la palabra se volvía oscuro y remoto para la mayor parte de los propios italianos), es la que lleva por nombre *sprezzatura* [desdén]. Baldassarre Castiglione la definió en perfecto contraste con aquello que recomendaba «huir cuanto se pueda, como de un escollo grande y peligroso» — es decir, «la afectación». Según Castiglione, el remedio de la «desgracia de la afectación» consistía en «usar en cada ocasión cierto desdén, que disimule el arte y muestre aquello que se hace y se dice hacer sin fatiga y casi sin pararse a pensar en ello». A lo que seguía una glosa: «De esto creo yo que deriva, ante todo, la gracia». Y una decisiva consecuencia: «Se puede decir que es verdadero arte el que no parece arte; en ninguna otra cosa se ha de poner tanta atención como en esconderlo».

Quien busque un ejemplo de desdén no encontrará ninguno tan convincente como Tiepola. Toda su vida se esforzó en esconder, detrás de la impactante rapidez de la ejecución, la sutil aberración de lo que pintaba, hasta el punto de hacer pasar por fáciles y azarosas sus obras más osadas y enigmáticas: los *Scherzi*. Tiepola nunca fue tomado del todo en serio, y se diría que él mismo así lo deseaba. Nunca puso los símbolos y los significados *en pose*, con el resultado de que por lo general esos símbolos y esos significados fueron ignorados. Sucede así incluso en los *Scherzi*, aunque al menos once de los veintitrés folios están atravesados por una tensión casi intolerable, ligada al acto de mirar algo desconocido. Los otros están inmersos en una serena molicie, como en las dos imágenes de grupo familiar en reposo, en una ocasión formada por sátiros y en otra por humanos. No hay, en los *Scherzi*, ningún sentido obli-

gado (como sucederá, en cambio, en los *Desastres de la guerra* de Goya), sino una escansión fisiológica, una alternancia de climas psíquicos, en la que ningún elemento prevalece sobre los demás. Tiepolo no renunciaba nunca al aire de quien «trabaja sin esfuerzo y casi sin pensarlo», ni siquiera cuando los significados se agolpaban en sus imágenes con una furia insolente. Así consiguió hacernos creer que en él no había pensamiento. Era una manera de defender ese pensamiento de los intrusos.

«Feliz pintor fue el Tiepolo por naturaleza», escribe su contemporáneo Anton Maria Zanetti di Alessandro, y esa felicidad no le fue perdonada. Zanetti añade: «Pero no por eso dejó de cultivar con asiduo cuidado su fecundo espíritu». Esto gustó aún menos: que Tiepolo guardase en sí más doctrina de la que profesaba. Ya en 1868, Charles Blanc trazaba un juicio sobre Tiepolo que sería retomado y retocado por muchos otros, durante décadas: «Ese fuego no es más que un fuego de artificio; esa abundancia le debe más al temperamento que al *esprit*». Se trataba, por tanto, de negar a Tiepolo el acceso al área reservada del *esprit*. ¿Por qué pecado original, sino precisamente por esa «felicidad» que parecía sustraer a su obra el mínimo decoro recomendable? Tiepolo tuvo siempre en su contra a los «críticos severos». Ya durante su vida, como testimonia el propio Zanetti, cuando apuntaba al hecho de que nadie como Tiepolo había sabido desvelar «las amodorradas, felices y graciosas ideas de Paolo Caliari». Molestaba profundamente el hecho de que Tiepolo fuera una especie de Veronese redivivo. Por eso, se decía, «las formas de las cabezas no son de menor gracia y belleza; pero no permiten que los críticos severos afirmen que poseen esa alma y esa vida como tienen las del antiguo Maestro».

Después de algunas tentativas en diversas direcciones (hacia Piazzeta, hacia Bencovich), en los frescos del Palacio

Patriarcal de Udine el joven Tiepólo descubre su juego: sumergir el mundo en una claridad difusa que nunca llegue a ser enjalbegada. «Irrumpe como una fanfarria», escribe Fiocco. El ángel sumamente frívolo que anuncia a Sara el próximo nacimiento de Isaac es también la avanzadilla de toda una tribu: la tribu tiepólesca, que se desplegará desde entonces, en las décadas siguientes, en los techos de iglesias y palacios, además de los lienzos y planchas de bronce. A Tiepólo, según parece, no le interesaba en modo alguno abarcar la totalidad de la apariencia. Desde un principio quiso recortar, con invisibles tijeras, un haz de posibilidades afines y secretamente correspondientes: entre helechos y rostros de efebos, entre troncos torcidos y alabardas, entre vestidos y torsos de ninfas y cortesanos, entre lebreles y ominosos orientales. Aquel que contrataba a Tiepólo se comprometía a acoger, junto con él, a toda su tribu, que se movía de barrio en barrio, de ciudad en ciudad, trasladándose hasta Würzburg y hasta Madrid. Era «la tribu profética de las pupilas ardientes» que un día evocaría Baudelaire, la caravana imparable, variopinta y peculiar, que arrastraba consigo, confundidos entre sus atavíos, los residuos de la Historia. Podían servir, siempre que fuera necesario, como accesorios escénicos. Sin declararlo y sin subrayarlo (porque nunca declaró ni subrayó nada), Tiepólo mostraba lo que pronto se convertiría en un elemento esencial de toda experiencia: la transformación de la historia —y de todo el pasado— en fantasmagoría, material igualmente válido para construir los bastidores de un espectáculo de feria o para volverse imagen obsesiva, puro poder de la mente.

Giorgio Manganelli ha explicado con elocuente sutileza por qué hacía falta un ángel —y en particular ese ángel de Udine— para anunciar el despliegue de la pintura de Tiepólo: «El Tiepólo no es sólo un pintor de ángeles, pero se tiene la impresión de que poseía una fantasía supersticiosa, dispuesta a desencadenarse al primer resplandor que le ro-

zase la vista. Podía ser Júpiter o un mensajero de la fecundidad a la cavilosa Sara: era siempre una luz envuelta, una nube con sandalias preciosas, un relámpago milagrosamente firme y elegante». Esta descripción antecede a una sentencia definitiva: «Es un idólatra de la luz vestida de ser humano». Estas pocas palabras ofrecen los elementos indispensables para acercarse a Tiepolo: la luz, el teatro (la máscara, el disfraz). Y sobre todo la idolatría, la natural reverencia a la imagen.

Baudelaire debutó con un *Salón* y algunos años después, al escribir otro, hablaba de «ese género de artículo tan tedioso que se llama el *Salón*». Atravesar las vastas extensiones grises que se abrían todas las primaveras en las salas del Louvre o, más tarde, en las del Palais des Beaux-Arts, debía ser razonablemente deprimente. «Ninguna explosión; nada de genios ignorados». Ante todo, una secuencia de personajes en posturas insulsas o necias, provistos con frecuencia de vestidos de época. *Todos los nombres de la historia* eran llamados a filas, pero sin conceder nunca al pasado su saludable extrañeza, sino reduciéndolo todo a una modesta gama de expresiones de circunstancia. ¿Qué era lo que faltaba, qué aliento estaba ausente en esa pintura opresiva, como para que Baudelaire sintiese la necesidad de evitarla? Terminaba por no encontrar otra hospitalidad que las nubes de Boudin, «esas nubes de formas fantásticas y luminosas, esas tinieblas caóticas, esas vastedades verde y rosa, suspendidas y superpuestas las unas sobre las otras, ese firmamento de raso negro o violeta, estregado, enrollado o arrancado, esos horizontes de luto, resplandecientes de metal fundido». Aquí Baudelaire, con procedimiento teúrgico, iba mucho más allá del delicioso Boudin, quien hacía sólo de soporte ocasional de la evocación (así es como obra la magia). Lo que Baudelaire evocaba era ese viento que lo envuelve todo y que no había

vuelto a soplar en la pintura después de la Revolución Francesa. Ese viento tenía un nombre: Tiepola. Todo el siglo XIX estaba marcado, como una manada, por esa falta. Cierta día, sin darse cuenta, había perdido para siempre el sentido soberano del desdén, de la facilidad, de la fluidez en los movimientos. Ese aliento vasto, a la altura de los cielos, que por última vez se había advertido en Tiepola y su familia. Baudelaire nada sabía de él, porque no había tenido ocasión de ver sus obras (ningún país se había mostrado tan renuente a acogerlo como Francia, custodio encarnizado de su propia afectación y del reino propio). Pero con visionaria precisión evocaba esa *silhouette* en negativo, sobre la base de aquello que faltaba, del aire que no se respiraba en el recargado París del Segundo Imperio.

Poco sabemos de la vida de Tiepola, y lo que sabemos se refiere únicamente a su actividad de pintor. Casi nada nos ha sido dicho de su vida personal, a pesar de que fue famoso desde su juventud. Su vida era transparente, como el vidrio. Nadie la notó. Todos miraban el paisaje que se extendía detrás. También por esto Tiepola estaba dispuesto a adoptar el papel de epilogador de la pintura, igual que en un espectáculo hay un actor cuya función se limita a aparecer al final y realizar una insuperable reverencia al público. Así la pintura se despidió de nosotros, al menos en ese sentido peculiar, singular, irrecuperable que había adoptado en tierra europea durante cerca de cinco siglos, cuando se habían dado innumerables pintores sostenidos por una única pintura, que se movía toda junta como esos actores obesos, de inmaculada gracia y ligereza, como un Sydney Greenstreet. Durante aquellos siglos, la pintura fue en primer lugar una tarea asignada por el mundo, a través de procedimientos diversos y en el fondo indiferentes. Sólo era necesario que desde el exterior llegara un encargo, como para un mensajero la orden de ponerse en camino. Tal

vez Tiepólo nunca pintó sino por encargo, y allí donde se sospecha que no hubo tal (como en la serie de los *Scherzi* o las pequeñas telas finales de la huida a Egipto), la obra exhala un perfume irresistible de secreto y de algo prohibido.

Después, quedaron los artistas. Es verdad que siguieron existiendo los encargos, públicos y privados. Pero algo se había agotado, irrevocablemente. La pintura se convirtió progresivamente en una actividad monologante, un tranquilo delirio que se reanudaba y se cerraba cada día con las horas de luz tras las ventanas de un estudio. Quedaban los artistas, llenos de humores, caprichos, inspiraciones, fobias. Al final corrieron el riesgo de desaparecer también ellos.

Entre los maestros antiguos, ninguno se presta menos que Tiepólo a las reconstrucciones psicológicas y dramáticas. No hay trazas de «lucha con el demonio». Sus contemporáneos no han dejado ningún pretexto para acceder a su psique o a sus humores. Ni siquiera se puede decir que fuese evasivo por lo escaso de los testimonios. Por el contrario, siempre que se escribía sobre la pintura del momento se hacía referencia a Tiepólo. Pero ineludiblemente para señalar su fama y su virtuosismo. La persona no llamaba la atención bajo ningún aspecto. No se dejó constancia de anécdotas o incidentes significativos que hayan marcado su vida. Todo parecía suceder apaciblemente, en una secuencia de encargos, siempre con la preocupación de terminarlos a tiempo o al menos sin demasiado retraso.

Tampoco se extienden mucho los comentarios sobre su obra, excepto para hacer referencia a Veronese. Su fama era descrita en términos funcionales: el cronista Gradenigo definía a Tiepólo como un especialista insuperable, «el más aclamado en la pintura histórica de techos para Salas, Habitaciones e Iglesias al fresco y al óleo». Aunque los poderosos de la Tierra se disputaban su obra, desde la «Corte de

Moscú» hasta la de Madrid, los reconocimientos recibidos por Tiepolo fueron avaros, cuando no torpes. Había superado los sesenta años cuando la Academia de Parma, fundada poco antes, se propuso acogerlo como «aficionado». Y sólo gracias a la intervención de Antón Maria Zanetti, que señaló el error, la Academia decidió nombrarlo «Académico de mérito». Era como si, a su alrededor, se hiciera difícil admirarlo sin medidas de precaución. A su muerte le siguió un largo olvido.

Desde su techo celeste, Tiepolo debió de esbozar una sonrisa leve y complaciente cuando los dos estudiosos más aguerridos que han tratado de su obra en los últimos años —Svetlana Alpers y Richard Baxandall— se sintieron constreñidos a declarar al unísono que «la personalidad del hombre» les resultaba «completamente inaprensible». No los había esquivado solamente a ellos. Cuando los historiadores quieren decir la última palabra sobre Tiepolo apenas agregan alguna que otra consideración acerca de los últimos fulgores de la gloria veneciana y la vanidad de sus patrones. Con el añadido, en ocasiones, de un *non sequitur*: puesto que quienes le encargaban el trabajo eran vanos, vano debía ser también el propio Tiepolo. Presupuesto que aparece incluso en el más grande y más injusto de sus críticos, Roberto Longhi. Éste no le aplicó el extremo de iniquidad con que juzgó a Canova («el escultor nacido muerto, cuyo corazón está en el Frari, la mano en la Academia y el resto quién sabe dónde»), pero hizo de Tiepolo el Malo contrapuesto al Bueno por excelencia, que era inevitablemente Caravaggio. Hasta el punto de que sintió la necesidad de reunirlos y hacerlos conversar en el cielo, como si Tiepolo tuviese incluso que ser perseguido por alguien dispuesto a darle la lección, aunque con todas las dudas fundadas que se podrían plantear sobre la vocación de Caravaggio en el papel de preceptor moralizante. Sin embargo,

el diálogo ultraterreno compuesto por Longhi poco después del *Viático para cinco siglos de pintura veneciana*, donde había decretado la condena inapelable de Tiepolo, suena como una palinodia clandestina. Aunque Caravaggio lo ataca de principio a fin, acusándolo ante todo de no compartir su propio «frenesí de verdad»; aunque le da a entender que, en lugar de sus leonadas y rosadas Armidas, hubiera hecho mejor en pintar una «pelea entre bruñidos gondoleros sobre el agua que tiembla», sería a Tiepolo a quien le estaría reservada la «estocada mortal», mucho más eficaz que las sumarios bastonazos que hasta entonces había recibido. La ocasión se presenta cuando Caravaggio recuerda a Tiepolo, con tono indignado, cuán difundida está en Venecia la costumbre de la máscara. Pero Tiepolo replica diciendo que en Venecia hasta los mendigos usan máscara. Escasas palabras que bastan para desarticular y volver vanos los encendidos argumentos de su adversario como, también, de cualquier futuro autor de proclamas a favor de una realidad que se revela inevitablemente tan estrecha como para no poder aceptar ni siquiera la máscara. Entonces un mundo de mendigos con máscara se vuelve una provocación imperdonable —y no sorprende que siga resultando evasivo.

A la algarada de Roberto Longhi en contra de Tiepolo, no muy distinta de una pelea de portería, aunque desarrollada con impecable elocuencia, respondió con precisiones definitivas, veinticinco años más tarde, otro sumo virtuoso de la prosa italiana, Giorgio Manganelli. La referencia a Longhi es implícita: «Tocan a Tiepolo no pocos honestos brulotes por su facilidad para construir triunfos en honor de los potentados mundanos. No cabe duda de que su temperamento teatral lo lleva a amar los triunfos, puesto que son desmesurados, luminosos, absurdos, mentirosos. El poder le es indiferente, salvo como suprema, exorbitante oca-