

RUDOLF Y MARGOT WITTKOWER

NACIDOS BAJO EL SIGNO DE SATURNO

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



Existe la creencia, casi unánime, de que los artistas tienen una personalidad distintiva y de que siempre son y han sido egocéntricos, caprichosos, románticos, rebeldes, informales, licenciosos, estrafalarios, obsesionados por su trabajo y de difícil convivencia. Los historiadores del arte han contribuido poco a este tema, pues no consideran que el psicoanálisis sea útil para las investigaciones históricas, lo que en cierto modo les ha privado de un conocimiento más profundo, tanto del comportamiento de los artistas antiguos y modernos como de sus obras. Se trata, pues, de investigar cuándo, dónde y por qué se creó una imagen típica del artista en la mente del público en general y cuáles han sido sus rasgos distintivos y fortuna crítica. La respuesta se ha buscado en el maremágnum de fuentes históricas: biografías, cartas y documentos, es decir, que la investigación está enfocada rigurosamente hacia la documentación histórica.

Índice

AGRADECIMIENTO

PREFACIO

I. Introducción: De artesano a artista

II. Artistas y clientes: Observaciones sobre una relación dinámica

III. La actitud de los artistas hacia su trabajo

IV. Conducta excéntrica y modales nobles

V. El genio, la locura y la melancolía

VI. El suicidio entre los artistas

VII. Celibato, amor y libertinaje

VIII. Los artistas y la ley

IX. Avaros y derrochadores

X. Ambiciones académicas y celos profesionales.

XI. Entre el hambre y la fama

XII. Personalidad, carácter y obra

Bibliografía

Índice alfabético

Notas

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 Sevckenko, 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 des-

criben 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.

cos. Hemos descartado casi por completo los tópicos y leyendas, aunque hemos utilizado ambos en alguna ocasión si parecían aclarar una situación característica o una creencia extendida. En cuanto a las biografías, que quizá representen la categoría más importante para nosotros, hemos procurado limitarnos a las observaciones de autores que conocían personalmente a los artistas sobre los que escribían o bien tomaban sus datos de personas que habían mantenido estrechas relaciones con ellos. En lo que ha sido posible, intentamos corroborar la noticia de un autor con otros datos. Incluso así, no se puede aceptar el conocimiento personal ni una tradición arraigada como prueba de fiabilidad. Hace poco la hija de Modigliani nos informó de que las historias que contaban los compañeros de juego de su padre acerca de la vida disipada de éste eran ficciones románticas o, por lo menos, la verdad adornada. Además, el «limpiar» o ennegrecer la personalidad de un artista depende a menudo del punto de vista del autor, que puede introducir o suprimir rasgos de su carácter debido a una segunda intención.

Un análisis crítico de nuestras fuentes, aunque pueda parecer imprescindible, sobrepasaría el alcance de este libro. Además, la existencia del *Kunstliteratur* (1924) de J. von Schlosser (edición italiana: *La Letteratura Artística*, 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 so-

bre 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 emborrona 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 deli-

mitables. 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 desechar mucha materia interesante y numerosas citas con el fin de no sobrepasar los límites de una obra manejable.

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

CAPITULO PRIMERO

Introducción: De artesano a artista

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

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

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

Pero al menos podemos señalar que el lugar especial que ocupaba el artista en su sociedad no puede disociarse del hecho de que, al contrario que el pueblo, siempre