

ANA MARÍA GÓMEZ ROMÁN

ESCULTORES
DE “TERRIBLE CONDICIÓN”
LA ESCULTURA EN EL SISTEMA DE LAS
ARTES DESDE EL SIGLO XVI AL XIX

GRANADA
2015

COLECCIÓN ARTE Y ARQUEOLOGÍA

Este libro ha sido realizado en el marco del proyecto «Campo Artístico y Sociedad en España (1830-1936): la institucionalización del Arte y sus modelos». Plan Nacional I+D, Ministerio de Economía y Competitividad (HAR2009-10554).

© ANA MARÍA GÓMEZ ROMÁN.

© UNIVERSIDAD DE GRANADA.

ESCUPTORES DE “TERRIBLE CONDICIÓN”. LA ESCULTURA
EN EL SISTEMA DE LAS ARTES DESDE EL SIGLO XVI AL XIX.
ISBN 978-84-338-5817-7.

D. L. GR-1.173-2015.

Edita: Editorial Universidad de Granada, Campus Universitario de Cartuja.

Preimpresión: Taller de Diseño Gráfico y Publicaciones, S.L. Granada.

Portada: José María Medina Alvea.

Imprime: Imprenta Comercial, Motril, Granada.

Printed in Spain

Impreso en España

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.

ÍNDICE

| | |
|--|-----|
| PRÓLOGO | 13 |
| PRELIMINAR | 19 |
| INTRODUCCIÓN | 23 |
| I. EL ESCULTOR SE REAFIRMA ANTE EL MUNDO..... | 29 |
| II. LA ALTIVEZ DEL ARTISTA..... | 33 |
| Alonso Cano, “de tardo celo de su obligación” | 36 |
| Bernardo y José de Mora, imagineros de “terrible condición” | 43 |
| “Los inquietos y andariegos” | 48 |
| III. LA “MANÍA NOBILIARIA” | 65 |
| IV. OROGRAFÍA, BRAVEZA DE ESPÍRITU Y DENUEDO . | 75 |
| Torcuato Ruiz del Peral, escultor de “condición áspera” | 76 |
| Otros escultores de brava naturaleza y brío altivo | 88 |
| “Ni ángel ni demonio: hombre muy limitado” | 97 |
| Amenazas, pleitos y competencias artísticas..... | 100 |
| En presidio | 104 |

| | |
|---|-----|
| V. DE ESCULTURA E INQUISICIÓN..... | 111 |
| Escultores condenados..... | 118 |
| “Relajado en estatua” | 123 |
| Esculturas “ad libidinem” | 127 |
| VI. DEMONIA, DIOSA Y MUJER | 137 |
| Demonia..... | 138 |
| Diosa | 149 |
| Mujer..... | 164 |
| VII. FIGURAS EN MOVIMIENTO | 175 |
| Teatralidad y juego de emociones..... | 176 |
| Naturaleza y artificio..... | 184 |
| VIII. INSTITUCIONALIZACIÓN DE LAS ARTES Y DOCENCIA..... | 191 |
| Los temas dramáticos..... | 197 |
| Pendientes en el aula | 210 |
| IX. “CAPRICHOS”, REPRODUCCIONES, Y HURTO | 215 |
| “Caprichos”..... | 217 |
| Reproducciones..... | 227 |
| Hurto..... | 234 |
| X. EL ESCULTOR TIENE ALGO QUE OCULTAR..... | 239 |
| Pública moral y privadas acciones | 240 |
| Silencios..... | 243 |
| Nuevas experiencias de espíritu | 246 |
| XI. INFORTUNIOS Y MALEDICENCIAS..... | 253 |
| Infortunios..... | 254 |
| Maledicencias..... | 267 |
| XII. FINIS: LO PINTORESCO, LO EXÓTICO Y LO CAMBIANTE | 271 |
| Esculturas de viento y fuego | 276 |
| Imaginarios, exotismos y extravagancias | 284 |

| | |
|------------------------|-----|
| Transformaciones | 296 |
| BIBLIOGRAFÍA | 301 |

PRÓLOGO

En el proceso cognitivo de la obra de arte, los datos relativos a su autoría y su proceso creativo merecen también ser tenidos en cuenta. Las investigaciones relativas a la escultura y sus creadores merecen, dentro de la Historia del Arte, un interés crítico que abarque más allá de una mera interpretación singular de la obra en sí. Como cabe imaginar, en el proceso artístico intervienen diversos componentes de tipo social, cultural, ideológico e incluso político, que influyen, que duda cabe, en la obra acabada. Una cuestión compleja, si lo vemos desde otra perspectiva, con variados puntos de interés y múltiples puntos de mira, que implica una lectura sobre la elección del tema, la manera de representarlo motivada por los sucesos de su entorno, puesto que la obra artística es fruto del estado anímico de su creador, o la percepción de la misma por parte de la sociedad. Durante el proceso creativo, el artista tiene diversos estados de ánimo en los que confluyen aspectos relativos al conflicto con la realidad y la búsqueda para comunicar una idea a través de su trabajo. Todo ello, se agudiza en el campo de la escultura donde el contacto con la materia genera la conformación, en algunos casos, de un carácter enérgico y de acción. Podríamos explicar esta cuestión en base al pensamiento de Immanuel Kant sobre el hombre colérico “ha de conocer bien la manera de conquistar la aprobación general y las apreciaciones que ha de suscitar fuera de él su conducta. La sangre fina que esta atención requiere para no ser cegada por el amor, la compasión y el

interés le sustrae a muchas locuras y contrariedades en las cuales cae arrebatado por su sensibilidad espontánea”. En ese proceso creativo, es donde los escultores se enfrentaron a problemas intelectuales y técnicos relativos a la materia prima con la que actuaron. De ahí, la particular fogosidad de nuestros estatuarios y de algunos de los temas, trabajados por determinados artistas, inherentes al carácter hispano.

La Historia del Arte concebida como historia de los artistas, aquella que tiene por objeto los hombres-creadores y no sus productos, se inicia con Lorenzo Ghiberti y sus *I Comentarîi* (ca, 1445); Giorgio Vasari, *Vite de più eccelenti pittori, scultori e architettori* (1550) y Benvenuto Cellini, *Autobiografia* (1562). Pero el aspecto social, como condicionante en la obra de arte, quedó patente en los trabajos de pensadores como Jacob Burckhardt en *La cultura del Renacimiento en Italia* (1860); *El arte del retrato y la burguesía florentina* (1902) de Aby Warburg, o el de Martín Wackernagel titulado *El medio artístico en la Florencia del Renacimiento. Obras y comitentes, talleres y mercado* (1938), donde aplicaba la idea de la revolución de los estilos en base a los efectos de las innovaciones del genio creador. Arnold Hauser en su *Historia social de la literatura y el arte* (1951), ahondaba en el estudio de los fenómenos artísticos y su estrecha relación con su contexto histórico y social. Otros historiadores abogarían por analizar el perfil del artista. Este es el caso de Frederick Antal, *El mundo florentino en su ambiente social* (1948); Ernst Gombrich, *Norma y Forma* (1966), o André Chastel en *Arte y Humanismo en Florencia en la época de Lorenzo el Magnífico* (1959). Llegando así hasta el conocido trabajo de Rudolf Wittkower, *Nacidos bajo el signo de Saturno: Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa* (1963), en el que analiza la condición social del artista, su carácter y, por ende, su conducta social. Otros significativos estudios cargados de reflexión sobre la impronta de la sociedad en la vida del artista los encontramos en las investigaciones de Michael Baxandall. Así en *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento* (1972), plantea el concepto “ojo de la época” desde la estrecha vinculación entre la Historia del Arte y la metáfora heurística. Es decir, tener diferentes experiencias visuales, entre ellas la experiencia cotidiana, nos hace ver y trabajar de diferentes maneras. El mismo autor en *The Limewood sculptors of Renaissance Germany* (1980), analiza el trabajo de los

escultores alemanes del Renacimiento limitados por la propias condiciones del hábitat y del lugar. En nuestro caso, son recurrentes las aportaciones historiográficas de Antonio Palomino, *El Parnaso español pintoresco y laureado* (1724), y las de Agustín Ceán Bermúdez con su *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes* (1800). Ambos inauguraron un importante campo de estudio sobre las vidas de los artistas españoles que, a finales de siglo, fue continuado por Manuel Ossorio y Bernard, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX* (1868), o por el conde de la Viñaza en sus *Adiciones al Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España de Juan Agustín Ceán Bermúdez* (1889-1894). Más adelante, otros tantos investigadores tantearon estudiar más detenidamente el particular devenir de la escultura hispana y sus creadores. En este sentido, resultan novedosos los trabajos de Albert Fredrick Calvert, *Sculpture in Spain* (1912); Bertha Jane Caroline Cornwallis, *Spanish sculpture from the fifteenth to the eighteenth Century* (1923), o las publicaciones de Beatrice Irene Gilman Proske sobre *Gregorio Fernández* (1929), *Juan Martínez Montañés. Sevillian sculptor* (1967) y *Luisa Roldán at Madrid* (1964). Llegando hasta estudios más generalizados como los del marqués de Lozoya en su *Historia del Arte Hispánico* (1931-1945) y los de María Elena Gómez-Moreno con *La policromía en la escultura española* (1943), *Breve historia de la escultura española* (1951), *Bartolomé Ordóñez* (1956), o el trabajo conjunto con su padre, Manuel Gómez-Moreno, titulado *La gran época de la escultura española* (1964). De la misma manera, son referencias obligadas para el estudio de nuestros escultores los trabajos de Ricardo de Orueta, *La vida y la obra de Pedro de Mena y Medrano* (1914); José Hernández Díaz, *Juan Martínez Montañés* (1949) y *Juan de Mesa. Escultor de imaginiería* (1972), o los de Juan José Martín González, *La escultura barroca en España 1600-1770* (1983), *El artista en la sociedad española del siglo XVII* (1984) y Domingo Sánchez-Mesa, *Técnica de la escultura policromada granadina* (1971). Hoy en día son las monografías y exposiciones sobre la imaginiería española los que también han venido a revalorizar el quehacer de nuestros estatuarios. Entre estos grandes eventos señalamos la exposición, inaugurada el 21 de octubre de 2009 en The National Gallery de Londres, titulada *The Sacred made Real: Spanish Painting and Sculpture 1600-1700*; o la organizada por el Museo de Bellas Artes de Sevilla bajo el título:

Cuerpos de dolor. La imagen de los sagrado en la escultura española (1500-1750) (Sevilla, 2012). A todo ello, habría que sumar la puesta en común de diversos aspectos relacionados con la escultura durante la celebración del “Primer Encuentro Europeo de Escultura”, coordinado por el Museo Nacional de Escultura, cuyos resultados han visto la luz en la publicación: *El Taller europeo. Intercambio, influjos y préstamos en la escultura moderna* (2012) o más recientemente con la edición de *Copia e Invención, modelos, réplicas, series y cita, en la escultura europea* (2013).

Pero, a todas luces, la pléyade de congresos, seminarios y publicaciones aparecidas raramente han abordado aspectos relativos al carácter del artista en relación con el proceso creativo. Este libro viene a completar esta importante cuestión, partiendo de una ilación estructurada en base al carácter enérgico de ciertos escultores, cuya personalidad los distinguió del resto de los artistas, por cuanto su trabajo implicaba un proceso devastador de la materia que repercutiría, que duda cabe, tanto en el objeto creado como en su propia semblanza. Pero también, en el caso español, podemos apuntar que la sociedad fue un factor determinante en el binomio obra y artista, y así lo expusimos en un trabajo, con motivo del III Centenario de la muerte de Pedro de Mena, titulado *La escultura en la sociedad y en el pensamiento Barroco*. Aquí expresábamos la conveniencia de hacer una valoración crítica de los procesos de carácter político e ideológico que concurren en la definición de la sociedad y la necesidad del conocimiento de los modelos contemporáneos de organización social del trabajo artístico, junto con los personajes que van a contribuir a la formación y el desarrollo de la personalidad del escultor. Ese complejo mundo de actitudes y comportamientos, es el que la autora pretende mostrarnos a través de un recorrido por la actividad de algunos escultores hispanos que florecieron entre los siglos XVI al XIX. Los casos de escultores como Alonso Cano, celoso mantenedor de la definición intelectualista de la creación artística, refleja la problemática contemporánea sobre el estatus social del artista por él sostenida en una serie de controversias, de las que destacan su conflicto con el Cabildo Catedralicio granadino. Todo ello, significa que Cano es, además, un artista cortesano tal y como vemos en el episodio que le enfrenta al oidor de la Chancillería, y en su respuesta a la pretensión de éste de ejercitar una facultad más

noble que la del escultor: “oidores los puede hacer el Rey del polvo de la tierra; pero sólo Dios se reserva el hacer un Alonso Cano”. Así, dentro de este pensamiento, conviven las lealtades contrarreformistas con el conflicto social y estatutario. Por consiguiente, este ejemplo nos permite vislumbrar sobre la conveniencia de establecer con claridad los nexos que vinculan los talleres con la realidad política, social e ideológica del momento, junto con los principales agentes institucionales y morales de la sociedad de la época. José de Mora o Torcuato Ruiz del Peral, son algunos de los artistas que evidencian el perfil enérgico de aquellos que tuvieron que desbistar la materia en el ejercicio de producción artística. Las aportaciones biográficas de Ruiz del Peral, que la autora hace en este sentido, son bastantes elocuentes en relación a todo lo expuesto. Pero también el debate queda abierto a otras cuestiones de gran trascendencia, y que se salen del tradicional método de estudio sobre cuestiones puramente artísticas. Nos referimos a la conflictividad surgida en el seno de los centros formativos como las academias de Bellas Artes, donde docentes y alumnos debían convivir diariamente. De igual modo, son especialmente interesantes los capítulos dedicados a la relación entre el lugar de nacimiento de ciertos escultores y su trayectoria vital, o la singular vinculación entre escultura e Inquisición. A todo ello, mientras en Europa la nueva ideología pública desarrollada por las academias se esforzaba por racionalizar el concepto de creación artística, normalizar las metodologías que desarrollan sus diversas prácticas y definir una nueva función social del arte, entre nosotros el predominio de la Iglesia seguía siendo crucial hasta el punto de generar datos decisivos en la configuración irracional y espiritualista del pensamiento artístico. Pero, a lo largo de los siglos, aparecerían nuevos condicionantes en el arte español que afectarían a la práctica escultórica, a veces no necesariamente artística, incidiendo en algunos temas como los relacionados con la imagen de la mujer, objetos populares como las veletas, figuras móviles como los autómatas o piezas de reproducción.

En un ámbito académico resulta esencial, por tanto, considerar la intensa actividad de los escultores en el juego de las relaciones y procesos. No olvidemos que la capacidad que el hombre tiene para pensar, es decir de tener un mundo interior, es lo que le hace poder crear objetos de contemplación. Es a través de los casos analizados

como el lector hallará una aproximación al trabajo de algunos de los más afamados imagineros y estatuarios de los siglos XVI y XIX y de sus modos de vivir y entender la vida, pero siempre desde el contexto hispano tan propio para el desarrollo de nuestro arte. Decir además que el presente libro se enmarca dentro de los resultados obtenidos en el Proyecto I + D “Campo Artístico y Sociedad en España (1830-1936): La institucionalización del Arte y sus Modelos (HAR2009-10554)”. No nos cabe la menor duda de que este ensayo, dado su carácter innovador, ha de ser punto de partida para posteriores investigaciones.

IGNACIO HENARES CUÉLLAR

PRELIMINAR

La nueva visión de las artes planteada desde posturas historiográficas ensayadas en el siglo XX, bajo las investigaciones de la Sociología y la Psicología, supondría un considerable avance en los estudios y ensayos sobre Historia del Arte. La recuperación de todo el entramado social, cultural, político, ideológico, etc., que se desarrolló alrededor del artista conformaría la respuesta a toda una serie de interrogantes sobre su trayectoria y obra. Cuando salió a la luz en 1963 la obra de Rudolf y Margot Wittkower *Nacidos bajo el signo de Saturno* se abrió un nuevo campo en la investigación y en el análisis biográfico en este sentido. La amplia personalidad de los artistas nacidos entre el Renacimiento y la Revolución francesa fue analizada desde la perspectiva de este dios, arquetipo de los hombres de espíritu enérgico y de acción, e instigador del carácter del artista emancipado.

En el caso de España, la historiografía dedujo que la sociedad en la que los artistas trabajaron pesaba con la misma fuerza que la consecución de las obras. Todo ello adquirió más fuerza desde comienzos del siglo XVII y, a pesar de ello, el furor hispánico, que había desarrollado un abierto porvenir en el ámbito de las artes y la literatura, quedó supeditado a una decadencia política y social. Fue en el Siglo de Oro cuando el país adquirió conciencia de su pasado y de su presente y cuya máxima expresión de la inestabilidad del sistema daría lugar a la Guerra de Sucesión. Si en el terreno de la docencia, las universidades quedaron centradas en las parcelas de

Teología y Cánones, en el terreno de las Artes el artista, consciente de su diferencia con el artesano, fue adquiriendo y buscando cierta consideración social. Obviamente esto se debía a que cada vez más sus obras eran valoradas por una particular clientela deseosa de adquirir tan preciada mercancía. El paso desde el aprendizaje dentro de los talleres artísticos a la enseñanza vinculada a un ámbito institucionalizado como era la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, y sus filiales repartidas por todo el reino, fue uno de los detonantes para que el artista manifestara con mayor progresividad rasgos distintivos de su personalidad. Esas enseñanzas dentro del escenario docente, con exámenes, pruebas de repente, etc., hicieron aflorar aún más la competitividad entre los jóvenes artistas. La fogosidad se tornó en rebeldía de espíritu, azzuzada por el nuevo estatus burgués de una sociedad emergente y cada vez más culta. De nuevo, el artista mucho tenía que decir.

Por consiguiente, las conclusiones obtenidas en torno a las peculiaridades de nuestros escultores, y sus obras, nos reportan varias reflexiones. La primera tiene que ver con la llegada en el siglo XVI de artistas foráneos, procedentes en su mayoría de los estados italianos, quienes conscientes de su libertad generarían dentro del panorama nacional los primeros conatos de lo que podemos considerar el perfil del artista independiente. Pero como todo tiene un límite, esa fogosidad sería aplacada básicamente desde los estamentos religiosos cuyas posturas conservadoras frenaron, durante bastantes años, la apertura hacia cualquier respuesta novedosa. La reacción a estos hechos se desarrolló desde planteamientos plenamente hispanos. Es decir, en vez de acatar el arte desde el campo intelectual lo que se hizo fue abordarlo desde el ámbito religioso. ¡Ahí el furor hispánico! Además, gracias a esta argucia, nuestros artistas pudieron demostrar no sólo su creatividad sino su hábil dominio sobre la materia, que a diferencia de lo que era habitual en otros países y estados, provenía desde lo orgánico. La madera, tan dúctil, moldeable y travestida serviría pues para que el escultor modelase con la misma sensación que el Creador. Por consiguiente, las cotas del naturalismo del siglo XVII difícilmente serían superadas por el resto de países. La valentía española en el campo de la imaginería había llegado a todo su apogeo y aún mantendría algunos coletazos de plenitud hasta mediados de la centuria siguiente.

El hilo conductor del presente ensayo se organiza en base al término “terrible condición”, apelativo bastante usual en los siglos XVII y XVIII, y utilizado como sinónimo de carácter y bravura. Fue en 1929 cuando el historiador Antonio Gallego Burín empleó este calificativo en las páginas de su libro sobre *José de Mora*. Allí sacaba a la luz una documentación alusiva al casamiento del hermano de Mora, Diego, y la oposición familiar que generó este enlace. En dichos documentos, Diego suplicaba que no llegara a conocimiento ni de su padre, ni su hermano, el mencionado enlace por ser personas de “terrible condición”. A raíz de esta idea nuestro trabajo se ha ampliado con otros temas relativos a rasgos particulares y, peculiares, en torno a nuestra escultura y sus creadores. Todo ello está además trabajado de forma diferente a la estructuración habitual en cualquier investigación.

Nos parecía oportuno centrarnos en los diversos obstáculos que el escultor tuvo a lo largo del siglo XVI en su ascenso social. Una vez alcanzada esta meta, el imaginero, consciente de su conquista, empezaría a reafirmar con gran tenacidad su papel dentro de la sociedad; algo que repercutiría en su propio carácter y personalidad convirtiéndole, en algunos casos, en un individuo antisocial y difícil. Entendemos también que el lugar de nacimiento es la marca que recibe el ser humano y que en gran medida esto genera una particularidad con el resto de los mortales. Y la relevancia de la orografía en la configuración del carácter del artista igualmente condicionaría, de una forma u otra, su desarrollo profesional. Pero si hay algo que diferencia a España del resto de Europa es su religiosidad y su profundo misticismo. Todo ello serviría como base para el gran desarrollo de la imaginería religiosa más allá del Siglo de Oro. Pero la otra cara, en esa particular relación entre imaginería y religión, nos la proporciona la ilación entre Inquisición y escultura: procesos inquisitoriales, prácticas poco correctas, denuncias..., todo un elenco de sucesos y, ejercicios, donde el Santo Tribunal estuvo muy presente. Lo femenino en la escultura, y dentro en un mundo de hombres, es otro de los temas que sugiere un debate en profundidad. Las trabas que cualquier artista pudiera sufrir en su carrera se agudizaron en el caso de la mujer. Pero también lo “femenino” podría ser equivalente de lo pernicioso y, por ende, tendría también una respuesta desde la plástica. Se reservan de igual modo algunas líneas

para analizar ciertos temas que por lo particular, y lo extraño de los mismos, formaron parte de la práctica escultórica aunque desde la parcela de lo raro y curioso. Las imágenes en movimiento, conocidas a los largo de los siglos y en todo el Viejo Continente, fueron una práctica usual en el Barroco. Por ejemplo, en los desfiles de Pasión era habitual cerrar el acto con la bendición del pueblo a través del movimiento de brazos de unas esculturas a las que, previamente, se les había articulado sus miembros. El realismo, y el efecto de parecer un ser vivo, formaban parte del mundo de las emociones. Pero de igual forma, esta práctica se desarrolló en el ámbito civil y, es ahí, donde adquiere un carácter bastante novedoso. Los autómatas, o muñecos con un complicado mecanismo, servirían para la distracción y fascinación de una sociedad que, a la vez que buscaba diversión, emulaba gustos intelectuales de corte foráneo. La institucionalización de las artes a través de las Academias, y el carácter y fogosidad de los alumnos en las aulas, nos sirve para analizar y, detenernos, en las consecuencias del cambio del siglo XVIII al XIX. De igual manera, los infortunios que sufrieron algunos escultores, o sus obras, también repercutieron en la trayectoria profesional de los mismos y por ende en la Historia del Arte. El siguiente análisis está dedicado a aquellos escultores que o bien tuvieron una doble vida, intentaron ocultar ciertos acontecimientos de tono escandaloso, pertenecieron a sociedades secretas; o bien, tomaron parte en diversos episodios revolucionarios. Dejamos para el final un apartado dedicado a otras prácticas escultóricas que por su naturaleza, carácter pintoresco y, rareza, bien pueden tenerse en cuenta en la línea del presente libro.

En definitiva, planteados los objetivos no nos queda sino agradecer el respaldo incondicional de familiares, compañeros y, amigos, que han alentado, desde el primer momento, el presente trabajo. Igualmente queremos expresar nuestra gratitud a todas cuantas personas han hecho posible esta investigación; en especial a Rafael Fernández, Francisco Viejo, Francisco González de la Oliva, y a los profesores Ignacio Henares Cuéllar, Rafael López Guzmán, Salvador Gallego, Lola Caparrós, María Isabel Cabrera, Esperanza Guillén y José Manuel Rodríguez Domingo.

INTRODUCCIÓN

Las pasiones y las alteraciones psíquicas han sido analizadas a lo largo de los siglos desde diversos frentes. La diferenciación entre locura clínica y locura creativa ya fue planteada por Plantón, aunque el debate adquiere otra connotación durante el Renacimiento cuando los teóricos humanistas incidieron en la idea del furor como aspecto fundamental en la creación artística. Aquellos que manifestaban exaltación eran creadores cargados de inspiración e instinto. No era de extrañar, por tanto, que la lid se centrara en la idea que el verdadero artista realizaba sus obras en un estado de “locura creativa.” Ya Séneca, tomada a su vez de Aristóteles, recogía esta idea “nullum mágnum ingenium sine mixtura dementia fui”, las muestras de genialidad no distaban mucho de la verdadera locura.¹ Abandonado en cierta manera este planteamiento, fue durante el Romanticismo cuando un nuevo componente se añadió a la entelequia. Esta vez se trataba de la melancolía, condición y estado de la catarsis sentimental y mental.² La historiografía de los siglos XIX y XX volvió

1. SENECA. *De tranquillitate animi*, XVII, 10-12: “jamás ha habido un gran talento sin un ataque de locura”.

2. Sobre la idea de genio BRENOT, Philippe. *El genio y la locura*. Barcelona: Ediciones B, 1998. Véase el trabajo de GUILLÉN MARCOS, Esperanza. *Retratos del genio. El culto a la personalidad artística del siglo XIX*. Madrid: Cátedra, 2007.

a incidir en la estrecha relación entre genio y locura, pero esta vez la locura era codificada como una amenaza. En este sentido marcó un hito el trabajo de Wilhelm Lange-Eichbaum *Genie, Irrsinn und Ruhm* (1942), aunque el despliegue intelectual más animoso fue señalado por Rudolf y Margot Wittkower quienes profundizaron sobre el comportamiento, y actitudes de algunos artistas, bajo la idea del “temperamento saturnino” en su libro *Born under Saturn. The character and conduct of artists* (1963). Los expresados investigadores nos daban la pista para entender que la delicada y, difícil relación, entre artista y entorno sugiere un debate más allá de lo puramente estético. La fama, fortuna, y genialidad conllevan, en algunos casos, a una reafirmación de la personalidad aunque no exactamente en lo que aspectos profesionales se refiere, sino más bien en relación a parámetros próximos a lo que podemos considerar como rasgo “díscolo” o incluso “avieso.” Cuestión ésta que a veces traspasaría el ámbito de las relaciones puramente laborales para situarse en un nivel, o proceso de cambio, entre un carácter “apacible” a otro de “desmesura”, rasgo éste último más propio de artistas prominentes. Bien es verdad que todo proceso creativo conlleva, en cierta manera, un aparente grado de rebeldía, o respuesta personal a la realidad sensible, lo cual implica una reafirmación de la personalidad artística. En este proceso, el camino hacia el universo de lo no creado tiene que ser afrontado por el artista de forma individual para así alejarse, distanciarse y, hacerse notar, en el competitivo mundo artístico. Con todo lo cual, el aislamiento creativo puede derivar en un aislamiento social, habitual en determinados artistas, muchos de ellos con rasgos evidentes de genialidad y, otros, casi.

En otros casos, la respuesta personal al ejercicio plástico agudiza y enfatiza posturas antisociales que a la larga harían aflorar una necesidad de dominio y control absoluto por parte del artista de todo cuanto le acontece. Por ello, la percepción que éstos tienen del mundo, y todo cuanto les rodea, les hace entrar en un proceso, o estado, de “irritabilidad” y “arrebato.” Qué duda cabe que el caso más reseñable es el de Miguel Ángel, genio que crea, produce e, innova, pero también de áspera y arrebatadora personalidad. La consideración hacia este artista vendría, pues, desde la valoración de su arte, diferente del resto, y parangonado con lo “divino”. Con él triunfa el individualismo. Gracias a Miguel Ángel, el artista alcanzó

el grado de lo sublime convirtiéndose en objeto de la admiración tanto de simples espectadores, como de clientes y promotores. El artista por fin era un creador y, su obra, cuya máxima cualidad estética es la belleza, reflejo de lo divino. Por consiguiente, la obra plástica realizada por cualquier escultor, a priori, podía ser el medio más sencillo para lograr la contemplación y el acercamiento hacia las esferas celestiales. A la materia inerte el escultor le da vida, el bloque se transforma cuando los cincelos desbastan la pieza, y así el imaginero se compara con el Creador del *Génesis* —el que daba forma y vida al barro—. A este respecto Pacheco ensalzaba a quienes trabajaban con materiales más dúctiles:

“Juan Bernardino en Nápoles, labró admirablemente, de cera, las imágenes de las cuatro postrimerías, y Torrigiano labró el San Jerónimo de barro que se ve en el convento (fuera de esta ciudad de Sevilla) de su religión y de su nombre; y serán valentísimos escultores en la memoria de los hombres, aunque no hayan trabajado en materia más dura. Porque el ingenio y la perfección de sus formas vence a los que labraron infelizmente en la piedra o metal.”³

Pero también debemos tener en cuenta que en el transcurso de los siglos, algunos artistas manifestaron ciertos aspectos de desequilibrio durante un determinado momento de su trayectoria profesional. La ventaja fue que las obras salidas de las manos de estos artífices se tornaron en muestras desbordantes de creación plástica y estética. Una cuestión analizada por algunos investigadores desde las parcelas de lo melancólico y locura.⁴ Con todo, adentrarse en la comprensión que tanto los rasgos neuróticos, como la psicología del artista, marcan también un perfil novelesco, nos deriva automáticamente la atención hacia otra de las grandes figuras de carácter exaltado del Renacimiento, Benvenuto Cellini, cuyos delirios y alucinaciones eran más propios de un desequilibrado que de un artista.

3. PACHECHO, Francisco. *El arte de la Pintura*. Madrid: Cátedra, 1990, p. 105.

4. WITTKOWER, Rudolf y Margot. *Nacidos bajo el signo de Saturno*. Capítulos: “El suicidio entre los artistas” y “El genio, la locura y la melancolía”.

A pesar de lo expuesto, podría deducirse que estos conatos de “exaltación” son auténticas muestras de individualismo. Un claro proceso de desvinculación del mundo gremial en aras de la independencia creativa. El artista quiere ser dueño absoluto de sus actos y obras y, por consiguiente, rechaza ser un mero artesano o un simple creador. Esta autoafirmación social le lleva a rebelarse hasta niveles insospechados.⁵ A todo ello, habría que añadir que estos rasgos de autonomía se acentúan de manera asombrosa en aquellos que practican la escultura en todos sus campos. Su sempiterna lucha contra la materia para crear forma les permite compararse con el Creador del Antiguo Testamento. Por esta confrontación entran o, en un estado de aislamiento en su desarrollo personal y su vida profesional; o bien, en una fase de criba con el resto de colegas. Incluso el padre de la escultura, Fidias, ya tuvo problemas durante su ejercicio como escultor desde el preciso momento que intentó reafirmar su papel como artífice en este campo. Las graves consecuencias de este acto condicionaron que los motivos reales de su muerte quedaran definitivamente en el oscurantismo. Lo que está claro, y lo deducimos fácilmente a través de lo expuesto, es que la confrontación entre artista y materia es un acto en sí de denuedo:

“Porque dicen que requiere la escultura una cierta y aventajada disposición de gallardía de ánimo y aventajada disposición y gallardía de ánimo y de cuerpo, que raras veces se halla junta, y que es apetecida de pocos por su gran dificultad. Y que la pintura se contenta de cualquier débil y humilde sujeto, y por esto tantos se aplican a exercitarla. Concluyendo esto, ser de más precio la escultura por algunos casos sucedidos, que particularmente cuenta Plinio, del amor causado de la maravillosa belleza de algunas estatuas, de quien se enamoraron algunos hombres. Y del juicio del que hizo la estatua de la escultura de oro y la que representa la pintura de plata, y puso aquélla a la mano diestra como más principal y ésta a la siniestra, denotando el mayor precio y valor de la escultura.”⁶

5. GÁLLEGO, Julián. *El pintor de artesano a artista*. Granada: Universidad, 1976.

6. PACHECO, Francisco. *El arte de la pintura*. Capítulo: “De la contienda de la Pintura y la Escultura”.

Una vez planteadas las directrices argumentales sobre cómo los rasgos pasionales y vehementes están plenamente imbricados con lo escultórico, pasamos a detenernos en el ámbito español cuya cultura y, modo de sentir, fue visto, no sin cierto desdén, por parte del resto de países. La conformación de un carácter nacional, con su correspondiente respuesta cultural, fue objeto de la crítica y juicio de los eruditos europeos, sobre todo a lo largo del siglo XVIII. Así se quejaba Antonio Ponz en 1783 al respecto: “es cosa bien extraña que, siendo de humores y genios tan opuestos los franceses y los ingleses, se hayan coligado tan estrechamente algunos de ellos para insultar a los españoles en sus escritos.” A su favor diremos que, efectivamente, nuestra respuesta ante la supervivencia iba por otros cauces. Por ello, en el ámbito hispano la marcación de rasgos de personalidad nos lleva a hablar de una nómina de artistas bastante amplia que presentan un carácter bien definido y específico. Este entusiasmo y apasionamiento había estado alimentado por el hegemónico papel que España, y su monarquía, alcanzó en tiempos de Carlos V. Pero la disparidad con Europa fue más pronunciada a partir del Siglo de Oro. De tal manera que la percepción, sobre ciertas manifestaciones de rasgos particulares, quedaría subrayada a través de las líneas que el pintor Antonio Palomino dedicó hacia algunos de nuestros artistas en su trabajo *Museo Pictórico y escala óptica* (1724). En este escrito se atrevió a emplear duros calificativos, y “lindezas”, hacia los más exaltados y fogosos pintores y escultores. De tal forma que a Torrigiano lo consideró de “genio altivo”, Esteban Marc como “genio algo lunático” y a Claudio Coello de “genio muy podrido”.

I. EL ESCULTOR SE REAFIRMA ANTE EL MUNDO

Fue durante el Renacimiento cuando los artistas comenzaron a ser conscientes de su papel dentro de la sociedad. La lucha por alcanzar un estatus más allá de la mera consideración artesanal, si bien no fue del todo efectiva, serviría para asentar las directrices laborales y sociales en el futuro. El primer paso lo darían los pintores y una vez alcanzada las primeras glorias, y con la suficiente fuerza como para emanciparse del mundo artesanal, se les uniría el resto de los artistas. La manumisión de los escultores se produjo desde el preciso momento que fueron considerados como creadores y no como simples ejecutores manuales. Mucho influyó la aparición de artistas que osaron aunar erudición y conocimiento técnico. En 1542 un Miguel Ángel, cansado y abatido, reafirmaba esta idea en una elocuente carta en la que expresaba su malestar ante las dictatoriales encomiendas dispuestas por Paulo V:

“Monseñor Su señoría me comunica que debería pintar y no me cabe ninguna duda. Yo respondo que la pintura se hace con el cerebro y no con las manos; y todo aquel que no actúa con la inteligencia se deshonraría a sí mismo, así que mis asuntos están en regla, no puedo hacer nada que merezca la pena. (...) Pintaré mientras vivo en la tristeza pintando tristes obras.”¹

1. BUONAROTTI, Miguel Ángel. *Obras escogidas*. Madrid: Poesía Popular, 1983, pp. 147-153. “Carta escrita en Roma, octubre 1542”.

Si nos ceñimos al campo de la estatuaria los rasgos de altivez quedarían notablemente evidenciados en aquellos artífices que operaron durante los siglos XVII y XVIII. Aun así hay artistas de siglos precedentes cuya actitud y personalidad quedaron perpetuadas como díscolas e indisciplinadas, siendo este el caso de Pietro Torrigiano. El propio Giorgio Vasari ponderó su mal genio: “Torrighiano, escultor florentino, demostró tener más soberbia que arte, aunque tuviera muy buenas aptitudes.” Incluso muchos episodios de su vida quedaron justificados desde la envidia, entre ellos el famoso puñetazo a Miguel Ángel. Resulta curioso advertir, en relación a este escultor, que su llegada a Andalucía se movió desde el campo de la ambición: labrar a toda costa los regios sepulcros de la Capilla Real de Granada. En este sentido, a finales del siglo XVIII el pintor académico y director de la Escuela de Dibujo de Granada, Fernando Marín, se expresaba sobre el perfil de tan singular imaginero en los siguientes términos:

“Fue excelente escultor, con ser italiano y contemporáneo del gran Miacel Angelo, vino a esta Ciudad quando por haver maltratado a el referido Micael, huyó de su domicilio y pasando a estas Andalucías llegó a Granada, e hizo la excelente obra de la Charidad, que se halla en la portada de la sala capitular de esta Santa Metropolitana Iglesia, que toda ella, assí la estatua principal, como los agregados que tiene, es una admiración del arte cuja obra se dice la hizo para manifestar su gran talento por tratarse en aquel tiempo de hacer los sepulcros de los Señores Reyes Católicos, que se hallan en esta Real Capilla, lo que no tuvo efecto en su favor por haverse trahído estos de Génova; por lo que se ausentó de esta Ciudad.”²

Este dictamen resulta crucial para volver a incurrir en una cuestión ya planteada: que los escultores, entre todos los artistas, eran tenidos como los más temperamentales, exaltados y, vehementes, por no decir que en algunos casos eran vistos como aventureros, osados e inquietos.

2. DE SALAS, Xavier de. *Noticias de Granada reunidas por Ceán Bermúdez*. Granada: Universidad, 1965, pp. 168-169. Manuel Gómez-Moreno González atribuyó a Juan de Maeda el relieve de *La Caridad* (1565).

tos. Todo lo cual nos lleva a plantearnos la conveniencia de revisar la amplia personalidad de muchos de ellos, no sólo desde el ámbito exclusivamente profesional sino también atendiendo ciertos aspectos biográficos y de carácter más personal. Esta separación entre parcela privada y pública ha sido posible gracias a una lectura documental más profunda sobre aspectos no solamente creativos sino también aquellos que se ciñen al ámbito privado y familiar. Discernir sobre los rasgos distintivos de carácter nos puede ayudar a vislumbrar, además de algunas cuestiones meramente formales sobre su trabajo, rasgos aproximativos de su personalidad. Pero sobre todo resulta concluyente recordar que fue a partir del siglo XVII cuando se desplegó, por todo el territorio nacional, un auténtico brote de muestras exaltadas e indómitas. Juan José Martín González afirmaba al respecto: “el culto a la propia personalidad se ha acentuado y deja al hombre desazonado ante los problemas de la competencia. Hay que pensar que el artista ha subido muchos escalones y su posición de hombre admirado le pone ante el peligro de la caída. Era el lado adverso que ofrecía el nuevo artista.”³ Lo que tenía de especial este siglo no era ni más ni menos que el advenimiento de nuevos conceptos, e ideas, de cuño mercantilista que vendrían alterar el orden establecido. Tal es así que la mentalidad de lucro, u obtener dividendos monetarios a través del incremento del mercado, fue la premisa habitual sobre todo entre aquellos que se movieron dentro de los círculos áulicos y cortesanos. En este sentido los artistas Pompeo Leoni y Jacome Trezzo fueron los principales instigadores de esta revolución en el mundo artístico. La clave de su éxito consistió en una exhaustiva planificación del trabajo con la única finalidad de acaparar gran parte del mercado y obtener así el máximo de beneficios. Las consecuencias no se hicieron esperar y gracias a la renovación del engranaje tradicional de su taller amasaron una fortuna impensable para el resto de los gremios. Los italianos no habían hecho ni más ni menos que fomentar el desarrollo de las “compañías” entre artistas y que poco a poco copiarían el resto de los artífices que por las mismas fechas operaban en el centro de la Península. Por tanto, el desarrollo mercantilista que del arte se

3. MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. *El artista en la sociedad española del siglo XVII*. Madrid: Cátedra, 1984, p. 243.

hizo en el siglo XVI supuso un substrato sin igual para el devenir de los artistas. De hecho, un ejemplo lo tenemos en Juan Bautista Vázquez, el Viejo, quien instaló su taller en la capital hispalense con la idea de lucrarse con el comercio de América.⁴ A pesar de ello, la mayoría de los artistas hispanos se vieron abocados a continuar trabajando y produciendo bajo las premisas tradicionales. Es decir, con los consabidos enfrentamientos entre maestros y discípulos y, con pocas apuestas por la renovación plástica.

4. PALOMERO PÁRAMO, Jesús Miguel. “Juan Bautista Vázquez, el Viejo, mercader de arte y de ropa con Indias”. En: AA.VV. *Actas del II Congreso Internacional sobre los franciscanos en el Nuevo Mundo (siglo XVI)*. Madrid: Deimos, 1987, pp. 895-903. Sobre el lucrativo negocio con América véase también ESTELLA MARCOS, Margarita. *Juan Bautista Vázquez el viejo en Castilla y América*. Madrid: CSIC, 1990. RAMOS SOSA, Rafael. “Corrientes artísticas en la Escultura limeña. Nuevas obras y artistas 1580-1610). En: GILA MEDINA, Lázaro (coord.). *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1610)*. Madrid: Arco, 2010, pp. 513-518.