Tintoretto 2

Posted on 1 de abril de 2007 by Vicente Lleó

Vasari debió de conocer a Tintoretto en su segundo viaje a Venecia, en 1563, y es más que probable que lo tratase personalmente, a juzgar por los comentarios que hizo sobre su personalidad, que encontró agradable y refinada, aunque su pintura le alarmara profundamente. Las reflexiones de Vasari sobre el veneciano se encuentran en una breve biografía que insertó en la del pintor también veneciano y hoy poco conocido Battista Franco, llamado *il Semolei,* en la segunda y considerablemente aumentada edición de sus famosas *Vite de' più eccellenti Architetti, Pittori et Scultori* (Florencia, 1568); su lectura revela el desconcierto que le produjeron las obras de Tintoretto que alcanzó a ver, hasta el punto de que, aun reconociendo sus extraordinarias dotes, no dudó en calificarlo con ambiguos epítetos como hombre de «terribile cervello», de «stravaganze» y de invenciones «capricciose».

La sucinta *vita* vasariana de Tintoretto fijó en buena medida los tópicos y las líneas de la crítica posterior del pintor; de modo que, tanto en la biografía escrita por Carlo Ridolfi (1642) como en las reflexiones de Marco Boschini en su *Carta del navegar pittoresco* (1660) –ninguno de estos autores llegó a conocerlo–, encontramos ecos de las palabras del biógrafo toscano, si bien dándoles una interpretación favorable. El peso de los juicios de Vasari ha sido, pues, determinante en la fortuna crítica de nuestro artista. Al fin y al cabo, la historia del arte como disciplina académica se formó con Burckhardt en el estudio del Renacimiento y uno de sus más eficaces instrumentos fue y sigue siendo el diccionario biográfico de artistas elaborado por Giorgio Vasari.

En cualquier caso, habría que esperar a románticos como Théophile Gautier o, sorprendentemente, a un joven John Ruskin (con sólo veintiséis años cuando visita Venecia), para encontrar una visión verdaderamente entusiasta y libre de prejuicios del quizá menos internacional pero más poderoso de la tríada de grandes pintores del Renacimiento veneciano: Tiziano, Veronés y Tintoretto.

Esta tardía revisión de Tintoretto no sólo ha continuado, sino que se ha intensificado. Así, por citar sólo los dos últimos años, en 2006 hubo una importante exposición en el Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid centrada en los proyectos para la decoración del Salón del Gran Consiglio del Palazzo Ducale de la Serenísima, que ganó Tintoretto con su espectacular *Paraíso*; esta exposición fue llevada más tarde a la propia Venecia, donde coincidió con otra del mismo artista en el Palazzo Patriarcale, dedicada a su recientemente restaurado ciclo de

Santa Caterina de ese mismo museo. En España, además, antes de acabar el año, se publicó una estupenda antología de textos literarios sobre Tintoretto a cargo de Vicente Molina Foix que, por primera vez, ha puesto al alcance del público español no especializado selecciones y traducciones de obras de las más distintas épocas y autores.

Pero es ahora en 2007, con la exposición del Museo del Prado, cuando se ha producido un salto cuantitativo y cualitativo en los estudios sobre Tintoretto, pues hay que tener en cuenta que desde 1937 (Venecia, Ca' Pesaro) no se había celebrado otra exposición monográfica sobre el autor. En la muestra de Madrid, no solamente son destacables la belleza y pertinencia de los cuarenta y nueve cuadros, trece dibujos y tres esculturas que se exhiben –una selección que podría clasificarse de heroica habida cuenta de que lo mejor del artista sigue en Venecia, en la Scuola Grande de San Rocco, en el Palazzo Ducale, en la Madonna dell'Orto, y en otros lugares de imposible remoción–, sino que su catálogo ha sido concebido como una auténtica puesta al día de los estudios sobre el pintor veneciano, una síntesis de todas las aportaciones parciales que sobre él han ido produciéndose en los últimos años, desde la publicación, en realidad, de las actas del congreso celebrado en Venecia en 1994 con motivo del cuarto centenario de su fallecimiento.
El recorrido por las salas del Prado, ordenadas según un esquema cronológico, nos proporciona una visión, podríamos decir, compendiada de las principales etapas y géneros en la pintura de Tintoretto, con obras de gran calidad (a falta de pinturas imposibles, obviamente) como la violenta (y cinematográfica) *Tarquino y Lucrecia* de Chicago o el *Entierro de Cristo* de San Giorgio Maggiore en Venecia, aunque, a riesgo de pecar de chauvinismo, puede afirmarse que el *Lavatorio* del propio Prado destaca con luz propia por su extraordinaria calidad sobre las demás piezas (por cierto, el color azul del fondo parece haber sido elegido pensando en él).

Pero no se trata solamente del placer abiertamente sensual que experimentamos dejando resbalar nuestra vista sobre una obra maestra tras otra; la exposición sirve además para que comprendamos mejor las claves del proceso creativo de Tintoretto y el fuerte impacto que produjo entre sus contemporáneos, muy especialmente sobre Vasari, quien, como ya se ha señalado, condicionó la historiografía artística posterior.
Ya antes de que Vasari escribiese sus impresiones sobre Tintoretto, Pietro Aretino, que formaba, desde su llegada de Roma en 1527, junto con Tiziano, Sansovino, Bembo y otros notables un círculo intelectual de gran peso en Venecia, y que había aportado a la ciudad un conocimiento de primera mano del arte centroitaliano, había formulado ciertas reservas al entonces joven pintor. Así, en un par de cartas, de 1545 y 1548, Aretino le recomienda que atempere su *prestezza nel fare* con cierta paciencia en su ejecución o *pazienza del fare*. Pero lo que podría parecer una frase un tanto contradictoria se aclara en otras líneas de la carta

de 1545, pues para Aretino esa *prestezza nel fare* se encontraba no sólo en la rapidez de la realización material de la pintura, sino que consistía más bien «nello intendere altri quel che si fà» o, en la traducción de Molina Foix, «entender [sólo] aquello que se ha de hacer», es decir, que consistía en tener una noción clara de lo que iba a ejecutarse, dicho de otro modo, tener la *idea* de la pintura*,* en el sentido que daría Zuccaro al término*.* Las cartas del viejo zorro Aretino, notorio pornógrafo y chantajista internacional, exudan un tono singularmente beato que suena a insincero, pero, más que nada, revelan su desconcierto ante el Tintoretto de *El milagro de San Marcos*, auténtico manifiesto de una nueva pintura. La *idea*, venía a decir Aretino, es admirable; la ejecución, errática.

Esta diferenciación entre el concepto artístico y su realización material que Aretino asume en sus cartas a Tintoretto fue uno de los tópicos del humanismo renacentista y alcanzaría su definición, quizá más precisa, en Zuccaro, y en concreto en su libro *Idea* de 1607, donde las diferenciaba como *disegno interno* y *disegno esterno.* Pero en Vasari encontramos algunas matizaciones que resultan significativas. Para el crítico y teórico, como no podía ser de otra manera en un artista tan enraizado en la tradición toscana, el problema de lo que él entendía como apresuramiento del veneciano era que sus obras no parecían «acabadas». Así, al referirse a los grandes lienzos del ábside de la Madonna dell'Orto (de casi seis metros de altura), después de confesarse estupefacto y deslumbrado por la «diversitá delle figure che vi sono[…] che è cosa bella e strana», no podía menos de lamentar que su ejecución, por el contrario, pareciera hecha como «en broma», señalando su contraste con las puertas del órgano en la misma iglesia, también pintadas por Tintoretto con la *Presentación de la Virgen en el templo*, «che è un'*opera finita* e la meglio condotta e più lieta pintura che sia in quel luogo».

La disolución de la forma, el ilusionismo, la propia emotividad de la pintura veneciana dependían, en efecto, del color y la pincelada, no del dibujo, como en la tradición toscano-romana. Como se ha señalado con frecuencia, el dibujo es una operación intelectual, basada en una abstracción que es la línea, que divide y señala contornos. El color, por el contrario, persigue objetivos emocionales, evocativos y no divide, sino que unifica, creando efectos atmosféricos. Para Vasari, firme defensor del *disegno* toscano, el *colore* veneciano mermaba la dignidad de la pintura en busca de un naturalismo puramente sensual. Sin embargo, lo que Vasari tuvo que encontrar más desconcertante es que Tintoretto, lejos de ser un ignorante, era un perfecto conocedor del dibujo toscano y muy en especial del paradigma e ídolo del propio biógrafo: Miguel Ángel.
En su biografía de Tintoretto, Ridolfi recoge cómo el joven pintor habría colgado de la pared de su estudio un *cartellino* con las palabras «El dibujo de Miguel Ángel y el colorido de Tiziano», a modo de programa personal. La anécdota no deja de ser la reformulación de un

tópico que había sido ya expresado por Paolo Pino en su *Dialogo di Pittura* de 1548, pero refleja probablemente la desbordante admiración que el veneciano sentía, a pesar de su paso por el taller de Tiziano, por la vehemente fuerza plástica del Buonarrota, quien se convirtió –efectivamente– en una de sus principales fuentes de inspiración. Ahora bien, quizá lo más revelador de la relación Miguel Ángel-Tintoretto sea el proceso a través del cual se materializó esa inspiración.

Tintoretto, al contrario que tantos otros artistas contemporáneos, no sintió aparentemente la necesidad de abandonar Venecia para ampliar horizontes; tan sólo se registra un breve viaje a la cercana Mantua por motivos profesionales, de modo que, pese a su admiración por el florentino, nunca llegó a conocer su obra de primera mano, bastándole aparentemente los dibujos, las copias y vaciados, tan abundantes en los talleres artísticos contemporáneos. En realidad, uno no puede evitar la sensación de que, al igual que Bacon con el *Inocencio X* de Velázquez, Tintoretto *prefirió* no ver nunca los originales de Miguel Ángel.
Existe un interesante dibujo de Federico Zuccaro (*ca.* 1575, Louvre) de estudiantes dibujando los sepulcros mediceos de Miguel Ángel en la Sacristía Nueva de la basílica florentina de San Lorenzo. Los dibujantes se enfrentaban a unas figuras monumentales adosadas al muro, con –obviamente– mínimas posibilidades de encontrar nuevos ángulos de visión, dado el reducido espacio de la sacristía. Sin embargo, Tintoretto poseía copias reducidas de esas mismas figuras que, como revelan sus propios dibujos, podían ser manipuladas a voluntad, de modo que, en vez de tener que desplazar el ojo, de forma limitada, el artista desplazaba el objeto a voluntad, aumentando así extraordinariamente las posibilidades de su figuración, con los más inverosímiles escorzos y vehementes efectos de claroscuro mediante el uso de puntos de luz movibles capaces de acentuar los valores plásticos.

Para Tintoretto, esta era la manera de apropiarse, de hacer suyas, las formas de Miguel Ángel, no copiándolas en su literalidad, a modo de «citas», sino manipulándolas de acuerdo con sus propios fines. Vasari tenía que admirar –naturalmente– esas figuras llenas de energía y de corporeidad, por ejemplo, de los protagonistas de su *Juicio Final* en la Madonna dell'Orto, claramente evocadoras de las del *Juicio Final* de la Capilla Sixtina, terminado sólo veinte años antes. Lo que, por el contrario, le resultaba incomprensible era la desmaterialización de otras figuras, reducidas a meros trazos de color casi transparente, incorpóreas, junto a las primeras: Vasari simplemente consideraba la yuxtaposición de figuras de gran *rilievo*, dotadas de los «valores táctiles» que para Bernard Berenson encarnaba esencialmente Miguel Ángel, junto a otras evanescentes, vaporosas, generalmente situadas en los fondos de la composición, como un ejemplo de obra sin terminar, atribuyéndolo al frenesí del *terribile cervello* de Tintoretto.
No obstante, en las palabras de Vasari parecen pugnar una estupefacta admiración por quien

se le aparece como una fuerza bruta de la naturaleza con, al mismo tiempo, una apenada censura por sus *stravaganze*. Y es que el crítico toscano no podía ignorar que el *terribile cervello* de Tintoretto sólo podía entenderse como una reverberación de la propia *terribilità* miguelangelesca.

Generalmente, desde que Julio II lo calificara en 1507 como «uomo terribile» por sus arrebatos imprevisibles, la *terribilità* de Miguel Ángel ha sido considerada simplemente como una característica de su personalidad. Pero el concepto tenía, contemporáneamente, un sentido más profundo. En realidad, la *terribilità* del artista se había asimilado a la *manía* o *furor* de la inspiración poética, teorizada por neoplatónicos florentinos como Cristóforo Landino y por Marsilio Ficino específicamente en su epístola *De Divino Furore* (1457); lejos de ser, pues, un rasgo censurable de carácter, ese furor denotaba una capacidad sobrehumana del artista no ya para hacer *como* Dios («fare una cosa morta parer viva»)sino, literalmente para hacer *de* Dios, para reproducir su proceso de creación. El epíteto de «divino» con que se conocía a Miguel Ángel no era, pues, un elogio vacío, sino que se integraba en una concepción metafísica de su arte.

El «inacabamiento» de las pinturas de Tintoretto podía equipararse fácilmente con el *non-finito* miguelangelesco, explorando igualmente, quizá de forma intuitiva, su potencial expresivo, como vía para representar metafóricamente no ya el conflicto materia/idea, como en el Buonarrota, sino –más determinante– el movimiento, tanto de las figuras (implícito), como del ojo del espectador (efectivo). Pues, en efecto, sería el sentido del movimiento la aportación más original del veneciano a la pintura, y no solamente en términos estrictamente pictoricistas, yuxtaponiendo figuras de gran *rilievo*, de gran definición formal, con otras apenas esbozadas, sugiriendo así una especie de perspectiva aérea que desplaza el ojo del espectador a una profundidad vertiginosa, sino manipulando también sabiamente la perspectiva lineal.
Además de la valoración del *disegno*, la otra gran aportación del medio florentino al arte renaciente fue, como es bien sabido, la perspectiva lineal, la *costruzione legittima*, elaborada en el círculo de Toscanelli, de Brunelleschi, de Alberti; la «ventana» albertiana, sin embargo, presuponía un espectador prácticamente inmóvil y una composición susceptible de ser captada de un único golpe de vista, algo que resultaría difícil de asimilar en otras partes de Italia. De hecho, no hay más que ver los cuadernos de dibujos (Louvre y British Museum) del patriarca de la pintura veneciana, Jacopo Bellini (*ca.* 1400-1470), para comprobar su incomodidad con esa técnica de representación. En efecto, el espectador estático chocaba con una tradición genuinamente veneciana de pintura narrativa que presuponía el movimiento del espectador: son los enormes lienzos conocidos como *teleri* que decoraban las *Scuole Grande* y otros edificios públicos venecianos, generalmente dedicados a episodios de

la vida de los santos titulares, como los ciclos de Carpaccio sobre Santa Úrsula para la Scuola de la misma advocación (1491-1500) o sobre San Jerónimo y otros para la Scuola di San Giorgio degli Schiavoni(1502-1507).

Estos *teleri* cubrían en su integridad los muros de las diversas estancias de las *Scuole* y, por lo tanto, el artista debía tener en cuenta el punto de vista de un espectador en movimiento y las condiciones de su visión. Ya Johannes Wilde hizo hincapié en la importancia de la ubicación y la iluminación originales de las pinturas para analizar algunas de sus aparentes distorsiones; así, por ejemplo, la descentrada perspectiva del *Lavatorio* del Prado, procedente de la iglesia de San Marcuola, obedece no a un capricho del pintor, sino a su ubicación original, que obligaba al espectador a una visión lateral, oblicua, en la que la perspectiva recupera su sentido, pero adquiere al mismo tiempo una tensión dinámica.

La preocupación por el movimiento de Tintoretto, sin embargo, aparece incluso en pinturas de formato reducido, capaces de ser percibidas de un solo golpe de vista, y así lo encontramos en el extraordinario *Tarquino y Lucrecia* de Chicago, donde las insostenibles contorsiones de las figuras, el brillo espejeante de las sedas y terciopelos o las perlas del collar roto que saltan por los aires producen una sensación de movimiento congelado sin precedentes. Pero aún sentimos con mayor intensidad el movimiento en lienzos como *San Jorge y el dragón* de la National Gallery londinense, en la que la figura de la princesa parece a punto de salirse del cuadro, recordándonos el uso de fotos por Degas para sus composiciones y sugiriendo, al mismo tiempo, el uso de la *camera obscura* por parte del veneciano.

Plasticidad y movimiento serían, pues, los soportes principales de la poética de Tintoretto, pero no como valores categóricos en sí mismos, sino como ingredientes dramáticos. En efecto, fueron las exigencias de la narración las que, en definitiva, motivaron la intensificación de determinados efectos en sus pinturas: una perspectiva vertiginosa, un color sombrío, una atmósfera alucinada, unas contorsiones dislocadas, fueron de esta manera los elementos que contribuyeron a definir la atmósfera irreal, portentosa de, por ejemplo, los dos cuadros con el hallazgo y el traslado del cuerpo de San Marcos.

Evidentemente, las audacias formales de Tintoretto debieron de resultar excesivas para muchos de sus contemporáneos, lo que, por otro lado, justifica sus argucias para poder obtener importantes encargos: sus composiciones *alla prima,* sin dibujo previo, su pincelada suelta que fascinaría tanto al Greco como a Velázquez, su sensibilidad para el color (que, sin embargo, estaba dispuesto a sacrificar por el claroscuro creador de volumen), sus inverosímiles escorzos fruto del estudio de las *storie* mediante el recurso de teatritos con figuras que movía a voluntad –incluso colgándolas–, la vehemencia de su retórica gestual: todo ello se combinaba para hacer de él un artista fuera de su tiempo.

Probablemente sólo ahora, después de que el arte contemporáneo haya educado nuestra percepción, a través de sucesivas experiencias desde el impresionismo y el expresionismo, es cuando podemos volver a mirar las obras de Tintoretto con ojos nuevos. El riesgo, obviamente, ha sido la tendencia a hacerlo excesivamente nuestro contemporáneo y de ello da buena cuenta el pequeño ensayo sobre el pintor escrito por Jean-Paul Sartre que incluye Molina Foix en su recopilación de textos con tanta elegancia como crueldad.

NOTA: La exposición «Tintoretto» puede verse en el Museo del Prado hasta el próximo 23 de mayo.