

Vicenç Furió

¿CLÁSICOS DEL ARTE? SOBRE LA REPUTACIÓN PÓSTUMA DE LOS ARTISTAS DE LA ÉPOCA MODERNA

¿Ha habido artistas que hayan despertado una admiración unánime y constante a lo largo de los siglos? ¿Ha descubierto nuestra época creadores que en el pasado fueron desconocidos y su talento pasó desapercibido? ¿Puede observarse alguna norma o tendencia predecible en las oscilaciones que sufre la reputación de los artistas? Este es el tipo de preguntas que aquí quisiera plantear y, por supuesto, intentar responder. Todo ello, sin embargo, se propondrá a partir de una información que presentaré de un modo poco habitual, con la esperanza de que los diagramas que comentaré también sean un modo de estimular que cada lector formule sus propias preguntas y respuestas, hipótesis y correcciones.

Al estudiar la reputación de los artistas a lo largo del tiempo se observan muchas fluctuaciones. A veces, incluso, fuertes oscilaciones, que pueden pasar en una o dos generaciones de los más encendidos elogios al desprecio, del silencio al mayor éxito de crítica y de público. Al examinar con detalle la fortuna crítica de un artista se ponen de manifiesto estas variaciones, y también que la apreciación de su obra tiene muchos matices, ya que normalmente los elogios o las críticas suelen referirse a determinados aspectos de su trabajo, al igual que su reputación en un momento dado puede ser distinta según a que sector del mundo del arte nos refiramos.

Tomemos, por ejemplo, el caso de Rembrandt. Su fama nunca se vio eclipsada, pero su fortuna crítica es una historia de claroscuros. En general su obra fue admirada por sus compatriotas. En 1641, Johannes Orler lo consideraba uno de los pintores más célebres del siglo, muy apreciado por la clase burguesa de Amsterdam. Sorprende, sin embargo, que ya a finales del siglo XVII, o sea, pocos años después de su muerte, tres de las mayores autoridades artísticas de la época parezcan complacerse en buscar y destacar aspectos negativos en su vida y en su obra. Para Sandrart, Rembrandt no sabía de proporciones, de dibujo ni de anatomía, debido, decía, a que nunca viajó a Italia. Le reprocha también que era incapaz de mantener una buena relación con la gente y que no tenía idea de la importancia del estatus social. Baldinucci señala la extravagancia de su arte y su

¹ Paolo LECALDANO, *La obra pictórica completa de Rembrandt*, Barcelona, Noguer, 1973, p. 8 ss.

² Wolfgang KEMP, *Rembrandt. La Sagrada Familia o el arte de correr la cortina*, México, Siglo XXI, 1994 (1986), p. 8.

³ Paolo LECALDANO, *La obra pictórica completa de Rembrandt*, p. 10.

⁴ *Ibid.*, p. 11.

comportamiento, y relata sus manipulaciones en las subastas. Para Roger de Piles, «no hay que pedir a sus obras un dibujo correcto ni el gusto por la antigüedad»¹.

No puede pasarse por alto que las tres opiniones mencionadas son de teóricos académicos, para los que el principal referente y modelo a seguir es el arte clásico. También Burckhardt, otro amante del arte italiano, veía aspectos groseros y vulgares en la pintura de Rembrandt, que no parecía respetar la tradición. En 1875, y refiriéndose a *La Sagrada Familia*, hoy en el Staatliche Kunstsammlungen de Kassel, se preguntaba: «Si esto no es una profanación, ¿qué lo es entonces?»². Sin embargo, la apreciación de la obra de Rembrandt se dibujaría de manera distinta si registráramos la opinión de protagonistas más alejados de la teoría del arte y los valores académicos. A

lo largo del siglo XVIII, sus obras y su arte de difundieron por toda Europa, y su influencia es palpable en artistas como Chardin, Fragonard, Reynolds y Goya. En algunos casos, como en el de Reynolds, se da la circunstancia de que el director de la Royal Academy no se mostraba demasiado inclinado a elogiar a Rembrandt en sus discursos, pero en cambio tenía obras del artista holandés en su colección particular y, además, se dejó influir por su pintura. Pese a que los teóricos le pusieran reparos, muchos artistas recibieron un fuerte impacto de la obra de Rembrandt. Se produjeron muchas imitaciones «a la manera de», hasta el punto de que, en el siglo XVIII, la imitación de Rembrandt se convirtió casi en un género propio.

En relación a su obra, debería hacerse una distinción entre sus pinturas y sus grabados.

Las críticas se formularon casi siempre sobre su pintura, mientras que sus grabados y su forma de grabar fueron aspectos generalmente elogiados, incluso por aquellos autores que criticaban su forma de pintar. Para Baldinucci, «aquello en que verdaderamente valió este artista fue una extrañísima manera que él mismo inventó de grabar al cobre al aguafuerte, invención ésta que no ha sido usada ni vista por otros, con unos trazos amplios o breves y unos rasgos irregulares y sin contorno, aunque haciendo resultar de todo ello un claroscuro profundo y de gran fuerza»³. En sus grabados, dice Roger de Piles, «hay sin duda alguna un claroscuro y una expresión de belleza poco común», y a principios del siglo XVIII, Arnold Houbraken se refiere a «sus inimitables grabados, que por sí solos bastarían para darle fama»⁴. No sólo en los críticos y teóricos los grabados de



Rembrandt, *La Sagrada Familia*, 1646. En 1875, Burckhardt se preguntaba, «Si esto no es una profanación, ¿qué lo es entonces?»

Rembrandt provocaron una honda impresión. También en muchos coleccionistas, deseosos de poseer obras suyas, y por supuesto en muchos artistas, como Goya y Picasso, que encontraron en los grabados de Rembrandt numerosos motivos de inspiración.

La reputación de Rembrandt tampoco puede desligarse de ciertos aspectos de su vida y de su carácter, así como de los vaivenes que ha sufrido el catálogo de su obra desde finales del siglo XIX hasta hoy mismo. En relación a lo primero, su supuesto carácter difícil y antisocial, su modo de vida plebeyo y su aspecto desaliñado, o su sed de dinero, fueron aspectos que por supuesto lo alejaban de una alta estima por parte de teóricos académicos como Baldinucci o De Piles, aunque el romanticismo suavizó su carácter avaro e intratable para hacer de él un artista holandés universal que se adaptara mejor a los valores que el mundo burgués del siglo XIX consideraba positivos. En cuanto a los problemas de atribuciones, solo cabe decir que en 1836, en el primer catálogo razonado de su obra, se incluyeron 640 pinturas, que a principios del siglo XX habían aumentado a 1000, y hoy se cree que no más de 400 fueron pintadas por sus manos⁵.

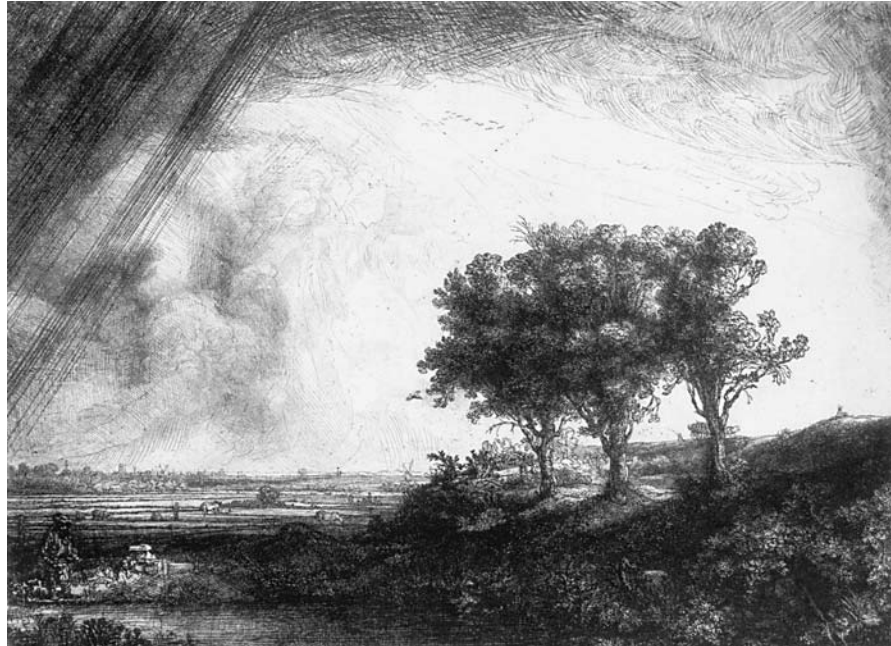
Al estudiar la valoración que ha tenido un artista a lo largo del tiempo constatamos estos cambios que, como he intentado sugerir a partir del caso de Rembrandt, afectan a múltiples aspectos de su obra y que remiten a distinciones pertinentes. La obra de un artista tiene muchas dimensiones, existen diferentes modos de registrar su recepción, y, además, el perfil cultural y sociológico del momento, ámbito y de los agentes que contribuyen a formar reputaciones es también diverso. El reconocimiento artístico es un valor engendrado dentro del propio mundo del arte como resultado de un proceso social en el que intervienen diversas instancias de consagración y principios de justificación⁶. A grosso modo pueden distinguirse dos principales registros de valores. Un registro de excelencia resultado de la admiración y reconocimiento invocados públicamente por un reducido grupo de entendidos, que suelen aplicar en sus valoraciones criterios específicos, y un registro «heterónimo», en el que se invocan criterios no específicos dotados de sentido en el mundo extraartístico. Dos criterios de justificación distintos en los que se basan las valoraciones de los especialistas y los profanos respectivamente. Por otra parte, en el campo de las artes plásticas existen diversas instancias de consagración. Cuatro posibles niveles en la construcción de valores son los siguientes: los iguales (es decir, los propios artistas), los especialistas (teóricos, críticos, historiadores, conservadores), el mercado (comerciantes, galeristas, coleccionistas), y, finalmente, el gran público⁷. El objetivo de presentar estas distinciones aquí no es otro que el de señalar lo que el presente estudio incluye y excluye. Así, las oscilaciones en la reputación que presentaremos derivan de las dos primeras instancias de consagración, es decir, se han dibujado a partir de las opiniones y valores defendidos por los expertos. Un alto nivel de reputación indica aquí que se trata de un artista considerado muy importante por los estudiosos, y no

⁵ Sobre todo ello puede verse Jeroen BOOMGAARD y Rober W. SCHELLER, «Un equilibrio inestable: la valoración de Rembrandt a vista de pájaro», en *Rembrandt: el maestro y su taller*, Barcelona, Electa España, 1991, p. 106-126. Un estudio centrado únicamente en las opiniones sobre Rembrandt debidas a sus contemporáneos y hasta principios del siglo XVIII es S. SLIVE, *Rembrandt and his Critics, 1630-1730*, La Haya, 1953.

⁶ Aunque con matices diversos, esta es la idea sobre la reputación defendida por sociólogos como Howard Becker, Pierre Bourdieu o Nathalie Heinich. Para Becker la reputación se construiría a través del consenso resultado de la actividad cooperativa de los miembros de un mundo del arte, mientras que para Bourdieu sería el resultado de las luchas y confrontaciones que se producirían entre los dominantes y dominados del campo artístico. Puede verse H. BECKER, *Art Worlds*, University of California Press, 1982, cap 11, «Reputation», p. 351-371. P. BOURDIEU, *Las reglas del arte*, Barcelona, Anagrama, 1995 (1992). Para la pluralidad de niveles de reconocimiento, registros de valores y principios de justificación que a continuación de exponen, véase N. HEINICH, *L'épreuve de la grandeur*, París, Éditions La Découverte, 1999, p. 259 ss.

⁷ Son los cuatro «círculos de reconocimiento» propuestos por Alan BOWNESS, *The Conditions of Success*, Londres, Thames and Hudson, 1989, niveles de consagración considerados también por Nathalie Heinich.

⁸ Puede verse N. HEINICH, *L'épreuve de la grandeur*, p. 263-264.



Rembrandt, *Los tres árboles*, 1643. A diferencia de su pintura, los grabados de Rembrandt siempre fueron admirados, incluso por aquellos que criticaban su forma de pintar

necesariamente que sus obras sean muy cotizadas o que sea un artista admirado por el gran público. Estos últimos hechos son sociológicamente relevantes y motivo de interesantes paradojas y tensiones, pero son hechos que este análisis sólo podrá apuntar, no desarrollar.

También la distinción entre notoriedad y posteridad es una útil clasificación⁸. En el primer caso se daría una extensión del nombre del artista en el espacio, a través de los lugares donde está presente o circula su nombre y su obra. El segundo se referiría a su extensión en el tiempo, a través de soportes materiales (críticas, libros, influencia en otras obras) que contribuirían a la perduración de su nombre. Así, la notoriedad se referiría principalmente a la amplitud del conocimiento de la obra del artista en un momento dado —por ejemplo, en vida del autor— mientras que la posteridad aludiría a capacidad de perdurar en el tiempo. Los grandes artistas lo son por haber pasado a la posteridad. Y ello es así porque su obra ha sido capaz de mantener durante mucho tiempo una alta reputación. Este artículo trata de la notoriedad de los artistas, pero, sobre todo, de su posteridad, es decir, de la extensión en el tiempo de su diversa notoriedad.

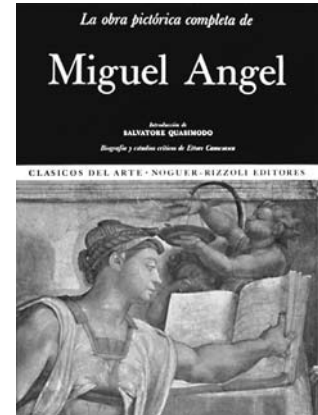
Aun a riesgo de simplificar los casos individuales, no carece de interés preguntarse si estos cambios en el tiempo podrían dibujar un mapa más

amplio. En otras palabras, estos vaivenes, ¿se dan sólo en el caso de algunos artistas o de la mayoría? Si tomamos un conjunto suficientemente amplio de artistas y de tiempo, ¿podrían deducirse algunas constantes por lo que se refiere al signo de estas fluctuaciones o al momento en que se producen las inflexiones? ¿Han existido artistas que han mantenido una muy alta reputación sin apenas contratiempos? O al contrario, ¿ha habido artistas ignorados en el pasado y realmente redescubiertos solo a partir del siglo xx? ¿Existe algún tipo de relación entre el tipo de artista y el momento en que se valora su obra que permita extraer alguna norma o ley que pueda explicar el tipo de oscilaciones que se producen?

Como ya he sugerido, éste es el tipo de preguntas sobre las que quisiera llamar la atención es este estudio, aunque quizás haya pocas respuestas seguras. Por lo que al método se refiere, también he advertido que es poco convencional. De hecho, lo considero como un experimento. Con él sólo pretendo dibujar una mapa muy general que sirva de orientación y de estímulo para reflexionar sobre el tema. Los diagramas, pues, son un punto de partida, no un punto final.

Sé que por mucho que explique cómo se han dibujado los esquemas no podré evitar una primera impresión del lector que imagino oscilará entre la extrañeza, el rechazo, y quizás la más completa desconfianza en que unos diagramas tan generales puedan ser mínimamente fiables o servir para algo. En cualquier caso, me apresuro a decir que para trazar los diagramas mi punto de partida ha sido la conocida colección italiana de libros de arte *Classici dell'arte*, de la editorial Rizzoli, cuyos primeros volúmenes empezaron a publicarse a mediados de los años sesenta y los últimos aparecieron a mediados de los ochenta. Cada volumen consta, en primer lugar, de una introducción, normalmente escrita por algún destacado estudioso de la obra del artista o por algún prestigioso escritor. Le sigue un apartado titulado «Antología de interpretaciones críticas», en la que se presenta una selección de textos, ordenados cronológicamente, sobre la fortuna crítica del artista. A continuación hay un amplio apartado de reproducciones en color, y, finalmente, un catálogo de las obras. La calidad de las ilustraciones y el catálogo fue el punto fuerte de una colección cuyos volúmenes fueron muy consultados en una época en la que escaseaban este tipo de publicaciones. Para nuestro propósito, es la información contenida en el apartado «Antología de interpretaciones críticas» lo que en primer lugar hemos tomado en consideración. Dicha información, sin embargo, presentaba algunas lagunas importantes, y además he querido contrastarla con opiniones más actuales, para todo lo cual he utilizado bibliografía complementaria.

Por lo que se refiere a *Clásicos del arte*, en primer lugar hemos procedido al análisis de la antología de interpretaciones críticas incluida en 55 de los 111 volúmenes que conocemos de la colección, 63 de los cuales



Primer volumen de la colección *Clásicos del arte*, dedicado a la pintura de Miguel Ángel.

⁹ El primer volumen publicado fue el dedicado a la pintura de Miguel Ángel, que apareció en 1966, y el último de que tengo noticia es el dedicado a Courbet, publicado en 1985. A partir de 1968, la barcelonesa Editorial Noguer empezó a traducir algunos de estos volúmenes al castellano, hasta sumar un total de 63, previsiblemente aquellos que se debieron suponerse más vendibles en los países de lengua española. Los volúmenes solamente accesibles en la lengua original son los dedicados a muchos artistas italianos seguramente considerados de interés más local, algunos antiguos (Carpaccio, Bellini, Perugino, Simone Martini, Duccio, Pontormo, Bronzino, Parmigianino, Longhi, Piazzetta...), y otros modernos (Carrà, Boccioni, Boldini, Fattori, Segantini...). Importantes artistas no italianos, cuyos volúmenes no se tradujeron al castellano, son los de Friedrich, Gericault, Constable, Boucher, Van Dyck, Turner, Chardin o Courbet entre otros.

¹⁰ Hemos clasificado en un determinado siglo a todos aquellos artistas con un mínimo de diez años productivos dentro de la centuria, y nacidos en la segunda mitad del siglo anterior. Así, y tomando como ejemplo el siglo XVI, no se han incluido a Mantegna, Bellini, Botticelli o Perugino, puesto que aunque todos murieron en los primeros años del siglo XVI, nacieron antes de 1450, por lo que la mayor parte de su producción se sitúa en el siglo XV. Hay un sólo caso cogido por los pelos, el de Annibale Carracci, que nació en 1560 y murió en 1609. Se ha situado en el siglo XVII, como Caravaggio, puesto que ambos artistas suelen tratarse en paralelo al referirse a la historia de la pintura alrededor de 1600. Para los objetivos de este estudio, es evidente que tiene un peso más significativo la etapa de madurez de los artistas — cuando su obra empieza a ser cuantitativamente importante y suelen aumentar las posibilidades de ser conocida y difundida— que la etapa de juventud, en la que el número de obras y las posibilidades de exposición y difusión son menores.

¹¹ *Revue française de sociologie*, XXVIII, 1986, p. 481-503

¹² Ni que decir tiene que si consideramos los miles de artistas que trabajaron en Europa occidental en los siglos XVI, XVII y XVIII, nuestros 63 nombres forman parte de un reducidísimo y selecto grupo de creadores que han llegado a sobresalir del resto de un modo notabilísimo. En realidad, pues, este estudio y nuestros 3 niveles de reconocimiento pretenden distinguir la

están traducidos al castellano por la editorial Noguer⁹. La selección abarca todos los artistas estudiados en la colección —la inmensa mayoría pintores, entre los escultores sólo Miguel Ángel, Cellini y Canova— pertenecientes a los siglos XVI, XVII y XVIII¹⁰. Con algunas excepciones, estas antologías constan de 5 a 8 apretadas páginas en las que, en primer lugar, suele encontrarse un resumen de la fortuna crítica del artista, y a continuación se presentan, ordenados cronológicamente, una selección de textos de juicios críticos. El número de textos seleccionado en cada volumen oscila entre 20 y 40 aproximadamente. Aquí surge, sin duda, uno de los problemas más graves que se plantean. ¿Cómo calibrar el grado de apreciación que se tiene por los artistas a partir de lo que dicen los textos? Y, previamente, ¿cómo clasifico el nivel de estimación o reputación?

Por supuesto hay muchas maneras de hacerlo, y en mi elección he tenido muy en cuenta el análisis sociológico de Daniel Milo sobre las fluctuaciones de la reputación póstuma de un grupo de artistas de la escuela francesa. En el trabajo titulado *Le phénix culturel: de la résurrection dans l'histoire de l'art. L'exemple des peintres français (1650-1750)*¹¹, Milo clasificó a treinta artistas en cuatro categorías de notoriedad —eminente, famoso, conocido e ignorado— en función del número de líneas que se dedicaban a cada pintor en una selección de textos publicados en dos épocas concretas. Para «medir» la reputación de los artistas en torno a 1750, consultó una veintena de textos publicados entre 1666 y 1791, y para valorar la jerarquía en torno a 1970, lo hizo a partir de seis enciclopedias aparecidas entre 1949 y 1974. En mi clasificación de notoriedad he preferido no utilizar los conceptos de «eminente», «famoso» y «conocido», y, en cambio, he añadido una quinta categoría, la de «criticado», puesto que en el presente estudio será de utilidad. Pese a que en líneas generales los tres primeros adjetivos se adecuan bastante bien a lo que aquí queremos decir, he optado por referirme simplemente a tres niveles de reputación o reconocimiento, que van del 1 al 3 y en sentido decreciente, del máximo reconocimiento posible a un reconocimiento moderado¹². Con ello pretendo evitar que el lector dedique demasiada atención a los múltiples significados que tienen estas palabras y quizás complique el tema de un modo innecesario.

En cuanto al criterio para clasificar a los artistas en uno de estos grupos, me he basado en una bibliografía más o menos específica, y, en primer lugar, en los análisis y textos de la colección *Clásicos del arte*. Concretamente, los resúmenes que preceden a la «Antología de interpretaciones críticas» y, sobre todo, la selección de textos allí reproducidos, tomando en cuenta a grosso modo el número de opiniones que, contabilizadas por siglos, a mi juicio encajaban en los grupos definidos. Puesto que las opiniones recogidas en *Clásicos del arte* de autores del siglo XX no suelen ir más allá de finales de los años setenta, en relación al nivel de importancia que en la

actualidad se atribuye a los artistas, he tomado también en consideración la extensión de los textos a ellos dedicados en *The Dictionary of Art* (1996) y en la reciente edición revisada y ampliada del conocido diccionario de artistas Bénézit (1999)¹³. Así, he clasificado el tipo de apreciación y el grado de notoriedad concedida a los artistas en cinco grupos, que defino tal como aquí se indica:

Nivel 1. Reconocimiento máximo. Se presenta como un artista eminente internacionalmente, uno de los mejores de su tiempo, y, retrospectivamente, uno de los más grandes artistas del pasado. Hasta el siglo XIX se le considera como un artista canónico y un modelo a imitar, y, en cualquier época, como uno de los artistas fundamentales de la historia del arte. Su reputación e influencia es igualmente internacional. Si hay críticas son puntuales, no mayoritarias. En relación a finales del siglo XX, su biografía en *The Dictionary of Art* y en el diccionario de artistas Bénézit tiene la máxima extensión.

Nivel 2. Reconocimiento alto. Se presenta como un gran artista, aunque su apreciación se circunscribe a determinados ámbitos, normalmente nacionales, o aspectos. En ocasiones su fama puede ser internacional, pero la importancia que se le atribuye en la historia del arte no es capital. Puede haber críticas también delimitadas, incluso persistentes, pero paralelas a los elogios. En relación a finales del siglo XX, su biografía en *The Dictionary of Art* y en el diccionario de artistas Bénézit tiene una extensión media.

Nivel 3. Reconocimiento moderado. Se presenta como un artista valorado moderadamente, sin llegar al grado descrito en los grupos anteriores. En relación a finales del siglo XX, su biografía en *The Dictionary of Art* y en el diccionario de artistas Bénézit tiene una extensión corta.

Criticado. Las críticas son abundantes, remarcables o mayoritarias. Ello no excluye que en determinadas épocas pueda tener la más alta consideración.

Ignorado. Los testimonios que quedan de su reconocimiento son muy pocos o muy poco apreciables. Ello no implica que fuera absolutamente desconocido.

Me doy cuenta de la heterogeneidad de una información que ha sido extraída de monografías y de diccionarios, fuentes a las que aún deben sumarse algunos artículos y libros especializados, e incluso la información y opiniones aportadas por algunos de mis colegas estudiosos del arte del período moderno¹⁴. Este ha sido el denominador común, estudios y opiniones de expertos en la materia, aunque el formato en que han vertido sus opiniones sea distinto. Si solamente hubiera atendido a los volúmenes publicados por

crème de la crème de un grupo de artistas que ya son *la crème*.

¹³ *The Dictionary of Art*, ed. Jane Turner, Macmillan Publishers Limited, 34 vol. 1996, reimpresso con correcciones menores en 1998. E. BÉNÉZIT, *Dictionnaire critique et documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs*, ed. bajo la dirección de Jacques Busse, 14 vol., París, Librairie Gründ, 1999.

¹⁴ Agradezco a los profesores Bonaventura Bassegoda, Rafael Cornudella, Joaquim Garriga, Immaculada Socas y Joan-Ramon Triadó, sus opiniones sobre mis diagramas, gracias a las cuales he podido corregir tanto la situación inicial de algunos artistas en los distintos niveles como algunas de las líneas dibujadas. Por supuesto los defectos e inexactitudes que aun presentan los esquemas son sólo responsabilidad mía. Bonaventura Bassegoda también leyó el texto del artículo poco antes de publicarse, y a él le debo el haber detectado algún desliz que pude subsanar a tiempo.

Rizzoli algunos importantes artistas del período no hubiera podido considerarlos. En las antologías existen lagunas que parecerían indicar situaciones absurdas, y, además, hubiera tenido que detenerme alrededor de 1970. Otro tipo de distorsión se produciría de haber atendido sólo a diccionarios y obras de referencia. No creo que los estudiosos de hoy consideren a Reynolds como unos de los grandes creadores de la historia del arte, pese a la muy notable extensión que *The Dictionary of Art* dedica a su biografía. Su actividad teórica, sus discursos y su papel como fundador y primer director de la Royal Academy de Londres, ocupan en el diccionario muchas líneas. En cambio, la menor extensión de los textos dedicados al Bosco o Watteau no es un hecho indicativo de su menor estima o importancia, sino más bien de los comparativamente más escasos datos que se conocen acerca de su vida.

Soy consciente también de que mi valoración de los textos leídos podría ser diferente de la que realizara otra persona, y es obvio que la información contenida, por ejemplo, en los volúmenes de *Clásicos del arte*, es fruto también de la personal selección del responsable de las antologías. Por tanto, no se pretende aquí que los textos de esta colección sean un registro «objetivo» de la variable fortuna crítica de los artistas. Sólo han sido mi punto de partida, en el que también se asume que dicha antología es parcial y que no tiene porqué reflejar los vaivenes de la reputación mejor que otra selección basada en fuentes o información de distinto tipo. Además de lo que pueda relacionarse con el hecho de que se trata de un proyecto editorial italiano, otra particularidad de la colección es que prima claramente la literatura artística más académica. Es decir, las opiniones de Vasari, Bellori o de los grandes historiadores del arte de la segunda mitad del siglo XIX y primera del XX, están casi siempre contempladas, mientras que las de escritores, viajeros o otros personajes menos cercanos al mundo del arte «oficial» son menos abundantes. Las opiniones de marchantes, coleccionistas, o informaciones sobre cotizaciones son casi inexistentes. En definitiva, la «Antología de interpretaciones críticas» se ha seleccionado principalmente a partir de la literatura artística más tradicional. Esto es un hecho que debe conocerse y calibrarse adecuadamente. Como ya he señalado, hay diversas instancias de consagración y criterios de valoración, y este estudio se centra en la reputación de los artistas desde el punto de vista de la literatura específica. Es más, son precisamente estos filtros y otros que aún me quedan por comentar, por lo que he intentado corregir con bibliografía complementaria las evidentes lagunas y distorsiones derivadas de este primer material. Con toda seguridad, sin embargo, y pese a que la intención de objetividad ha guiado todo el trabajo, la línea dibujada para algún artista concreto puede presentar algún pico demasiado inexacto, o puede suceder también que su evolución general pudiera dibujarse de modo distinto utilizando otras fuentes o formas de registrar la reputación. Aún así, creo que vale la pena presentar los diagramas que siguen, siempre y cuando se utilicen solamente para señalar tendencias

¹⁵ Michael JAFFÉ, *Rubens*, Milán, Rizzoli, 1989.

¹⁶ R. WITTKOWER, *Gian Lorenzo Bernini*, Madrid, Alianza, 1990 (1ª ed. 1955, 2ª ed. revisada 1966).

¹⁷ A. BROOKNER, *Jacques-Louis David*, Londres 1980, y A. SCHNAPPER, *David témoin de son temps*, Friburgo, 1980. El catálogo de la retrospectiva es A. SCHNAPPER y A. SERULLAZ, *Jacques-Louis David*, París, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1989.

¹⁸ Robert ROSEMBLUM, «Reynolds in an International Milieu», *Reynolds* (cat. exp. ed. por Nicholas Penny), Londres, Royal Academy of Arts, 1986., p. 43-54.

generales, y no como una precisa radiografía de lo sucedido. Así pues, y para resumir, mi intención y presunción básica es que, en general, el conjunto de los diagramas señalen tendencias reales, y pongan de relieve aspectos que, si sólo tomáramos en cuenta unos pocos artistas, quizás pasarían desapercibidos.

He tomado en cuenta todas las monografías de la colección que corresponden a artistas de los siglos XVI, XVII y XVIII. Llama la atención, sin embargo, la ausencia de dos grandes artistas del barroco, Rubens y Bernini. La enorme y diversa producción del artista flamenco, cuyo catálogo completo probablemente hubiera necesitado más de un volumen, pudiera tener algo que ver con esta ausencia, aunque cabe señalar que la obra pictórica de Van Gogh se publicó en dos volúmenes, así como la de Turner y Van Dyck. Quizá el proyecto del *Corpus Rubenianum Ludwig Burchardt*, iniciado en 1968, absorbió la mayor parte de los esfuerzos dedicados al análisis de la obra de Rubens, o puede que el proyecto editorial de *Clásicos del arte* terminase antes de que Michael Jaffé finalizara su catálogo de la obra completa del artista flamenco, publicado por Rizzoli en 1989¹⁵. En el caso de Bernini, puesto que se dedicó un volumen a la escultura de Miguel Ángel, de Cellini y de Canova, la ausencia de una monografía dedicada a su obra escultórica quizás sea debida a que el mercado editorial ya disponía de un excelente *catalogue raisonné*, el publicado por Wittkower en 1955 y revisado en 1966¹⁶. Wittkower, recordémoslo, formaba parte del comité científico de *Classici dell'arte* cuando se inició la colección. Cabe señalar también la ausencia de una monografía dedicada a Jacques Louis David, aunque quizás pueda considerarse sintomática de la escasa atención que despertaba su obra entre los historiadores del arte aun en la década de los setenta. La verdadera recuperación de David no se dio hasta los años ochenta, primero con las sendas monografías de Anita Brookner y Antonie Schnapper, y a continuación con la memorable retrospectiva, coincidiendo con el bicentenario de la Revolución Francesa, que el Museo del Louvre le dedicó en 1989¹⁷. En la colección promovida por la editorial Rizzoli tampoco existe un volumen sobre Reynolds. Caso curioso el de fundador de la Royal Academy de Londres, ya que, como señaló Robert Rosemblum en un escrito de 1986, si bien el nombre de Reynolds siempre ha sido venerado, su arte ha sido poco estimado, y también poco estudiado. Para la historia del arte internacional, señalaba Rosemblum, Reynolds siempre ha sido difícil de asimilar.¹⁸

Otros nombres se echarían en falta si enfocamos el problema desde una perspectiva distinta. En concreto, si pensamos en aquellos artistas que en su época gozaron de fama y consiguieron una alta o incluso una máxima reputación, pero que, a finales del siglo XX, el aprecio que se tiene por su obra ha disminuido notablemente. Guercino, Le Brun, Maratta, Teniers, Mengs, Greuze, Vernet, Batoni, Solimena, son artistas que hoy gozan de una estima moderada, claramente inferior a la admiración que despertaron



Reynolds, *Miss Jane Bowles*, 1775. Pese al reconocimiento y fama de que gozó en su época y la notable extensión que le dedican los actuales diccionarios de arte, su pintura no tuvo una monografía en *Clásicos del arte*. Tampoco en las colecciones españolas *Grandes de la pintura* (Ed. Sedmay), ni en la más reciente *El arte y sus creadores* (Historia 16).

¹⁹ En todos los casos he consultado *The Dictionary of Art*, y concretamente el apartado «Critical reception and posthumous reputation» que forma parte de los artículos dedicados a la mayor parte de estos artistas. Sobre David he consultado también el extenso estudio de René VERBRAEKEN, *Jacques-Louis David jugé par ses contemporains et par la postérité*, Paris, Leonce Laget, 1973, y sobre Reynolds el artículo citado en la nota

anterior. Sobre Le Brun, Michel GAREAU, *Charles Le Brun. First Painter to King Louis XIV*, Nueva York, Harry N, Abrams, 1992, y también Christopher WRIGHT, *The French Painters of the Seventeenth Century*, esp. el epílogo «The Reputation of French Seventeenth-century Painters», Boston, Little, Brown and Company, 1985. Para Teniers, Jane P. DAVIDSON, *David Teniers the Younger*, Londres, Thames and Hudson, 1980, y sobre Mengs, Antonio RAFAEL MENS 1728-1779, catálogo de exposición, Madrid, Museo del Prado, 1980. Para completar el devenir crítico de Rembrandt y Goya —artistas que tienen su monografía en *Clásicos del arte*, pero que su «antología de interpretaciones críticas» se limita sólo a algunos de los primeros escritos sobre ellos— me he basado principalmente en los estudios de Jeroen BOOMGAARD y Robert W. SHELLER, «Un equilibrio inestable...», cit. n. 5, y Nigel GLENDINNING, *Goya y sus críticos*, Madrid, Taurus, 1982 (1977).

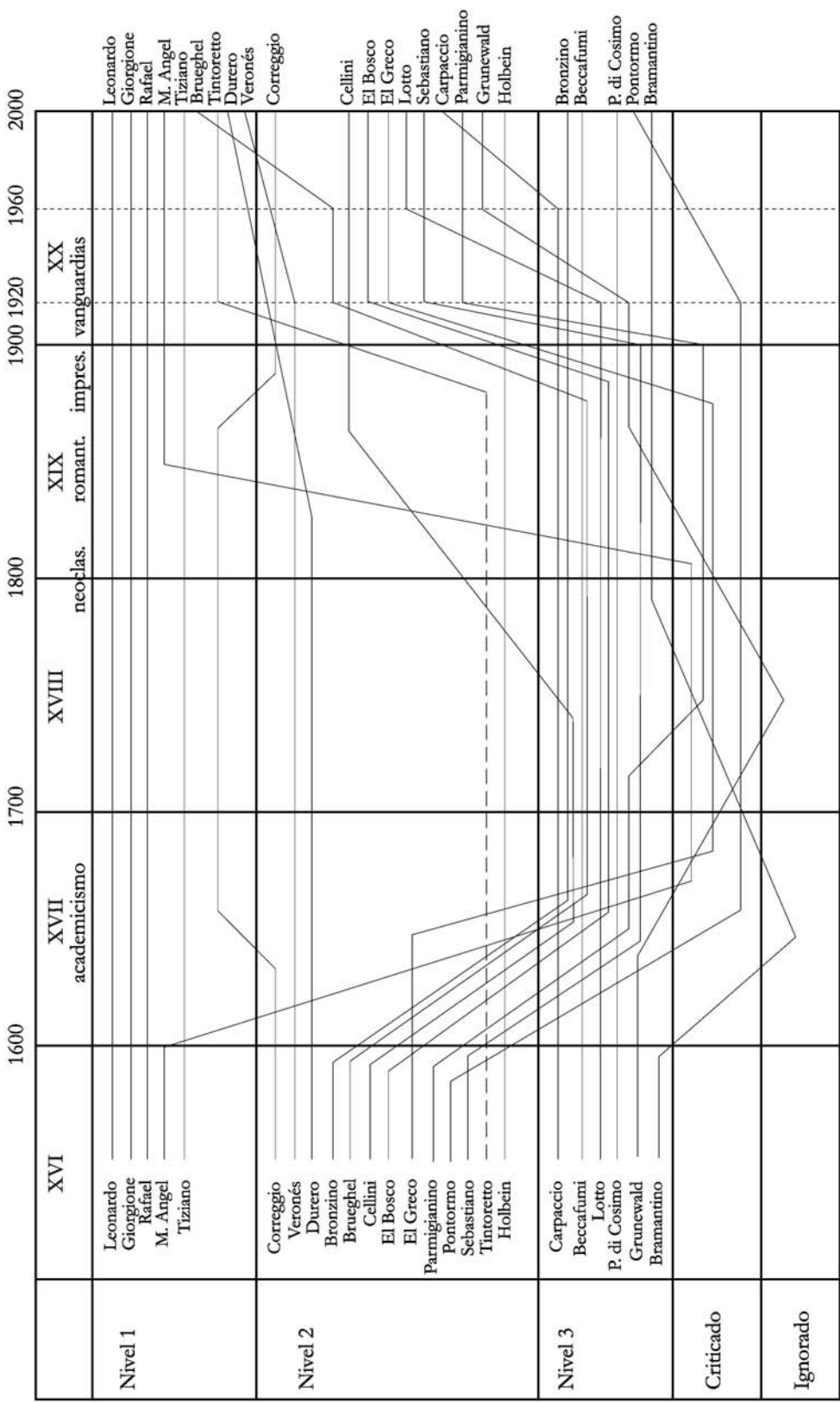
²⁰ De hecho, que los artículos dedicados a los artistas considerados más importantes contengan, entre otros apartados de corte más tradicional, un epígrafe titulado *Critical reception and posthumous reputation*, puede ser indicativo del interés que la actual historiografía artística atribuye a esta cuestión.

²¹ Para simplificar, en las tablas situó la primera edición hacia 1920, y la de 1948-55 hacia 1960, puesto que la edición de Gründ consultada es la de 1966, que apareció sin cambios respecto a la anterior.

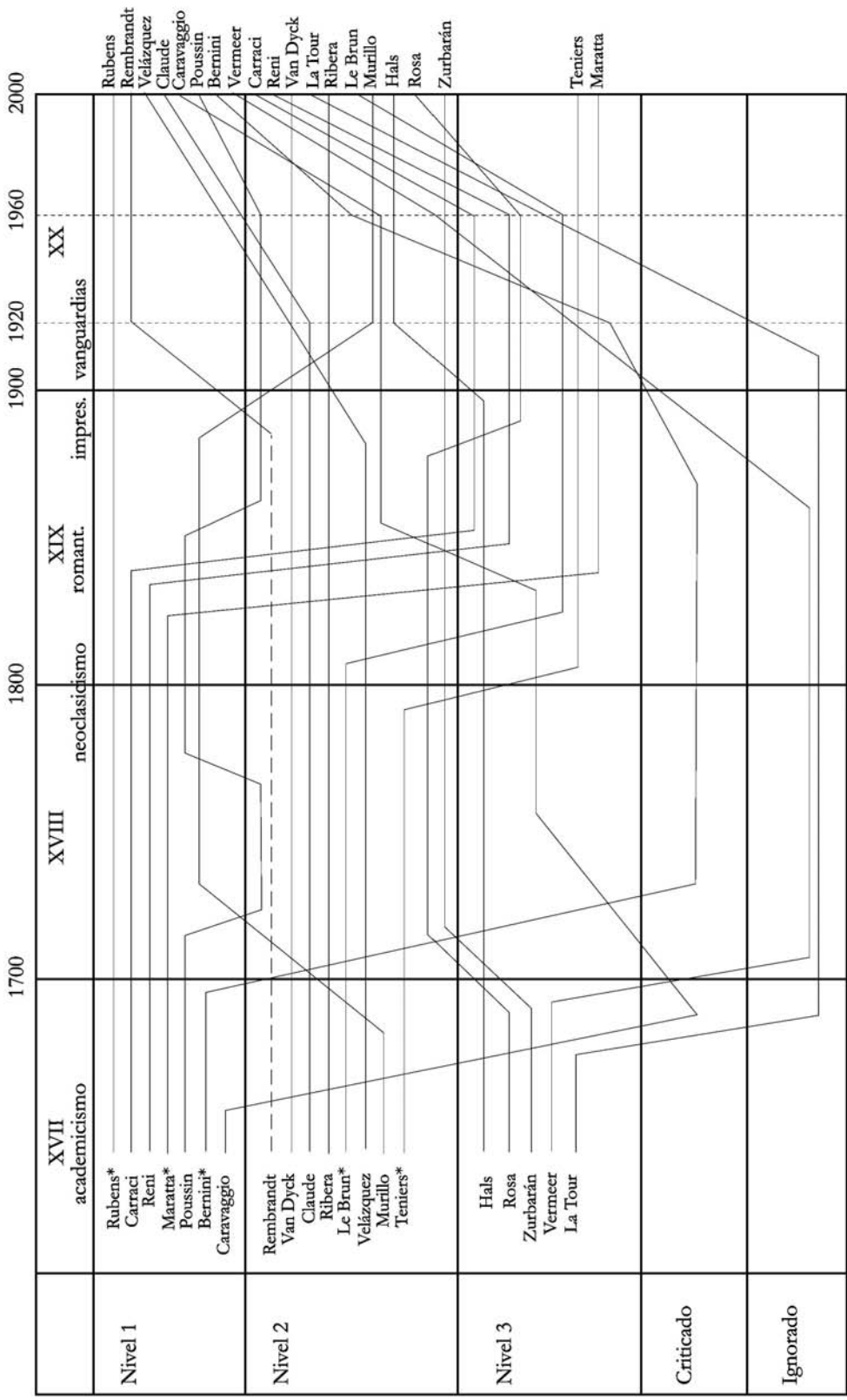
entre sus contemporáneos. Puesto que deseo respetar en la medida de lo posible la selección de *Clásicos del arte* —ya que, en si misma, es significativa de muchas cuestiones— pero al mismo tiempo quisiera que los diagramas presenten una casuística diversa y relativamente equilibrada, he añadido ocho artistas a la selección inicial. Por un lado, Rubens, Bernini, David y Reynolds. Los dos primeros por ser considerados hoy entre los grandes creadores del arte del pasado, y los otros dos —David y Reynolds— pese a situarse en un nivel algo más bajo, por ser figuras capitales de la escuela francesa e inglesa respectivamente. Por otro lado, he incluido también a Le Brun, Maratta, Teniers y Mengs, como artistas representativos de una reputación menguante y no recuperada, cuya obra está muy lejos de valorarse hoy como lo fue en su época. He trazado sus correspondientes líneas basándome en una bibliografía distinta¹⁹, y un asterisco al lado de su nombre indica que estos ocho artistas no forman parte de la colección. En cualquier caso quisiera subrayar, pensando sobre todo en el lector historiador del arte, que para los objetivos de este estudio es menos importante la selección de nombres que se distribuyen en la primera columna de los diagramas que el análisis de lo que representan las líneas en su conjunto y en su evolución a lo largo del tiempo.

Como ya he señalado, he consultado también dos grandes obras de referencia, *The Dictionary of Art*, y el *Dictionnaire critique et documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs*, de Bénézit. En el primer caso por tratarse de una actualizada presentación de conocimientos a cargo de destacados especialistas —se publicó en 1996 y se realizó una primera reimpresión con correcciones menores en 1998— y además por atender, aunque sea brevemente, a la recepción crítica y reputación póstuma de la mayoría de los artistas aquí tratados²⁰. Así pues, me he basado en las biografías incluidas en esta obra para completar la información y trazar los diagramas, y, sobre todo, para tener un baremo con el que situar el nivel de importancia concedida a los artistas a fines del siglo xx. Por esta última razón, he consultado también el diccionario de Benezit, ya que precisamente en 1999 se publicó una nueva edición revisada y ampliada. Este conocido diccionario tuvo a lo largo del siglo XX diversas ediciones y ampliaciones, y por ello me ha parecido oportuno no desaprovechar esta información, por lo que la diversa extensión dedicada a los artistas en las ediciones de 1911-20, 1948-55 y 1999 también ha sido recogida en un esquema²¹. Interpretada con prudencia, esta información puede ser un signo indicativo de la importancia concedida a los artistas en un determinado momento. El problema de utilizar una terminología adecuada para diferenciar diversos niveles de apreciación o reputación persiste, pero me temo que tampoco se sortearía con cualquier otra clasificación, ni aunque substituyéramos las palabras con números y puntuáramos a los artistas, como hizo Roger de Piles en una célebre clasificación. En cualquier caso, a la vista de los diagramas, son cuatro los aspectos que quisiera comentar.

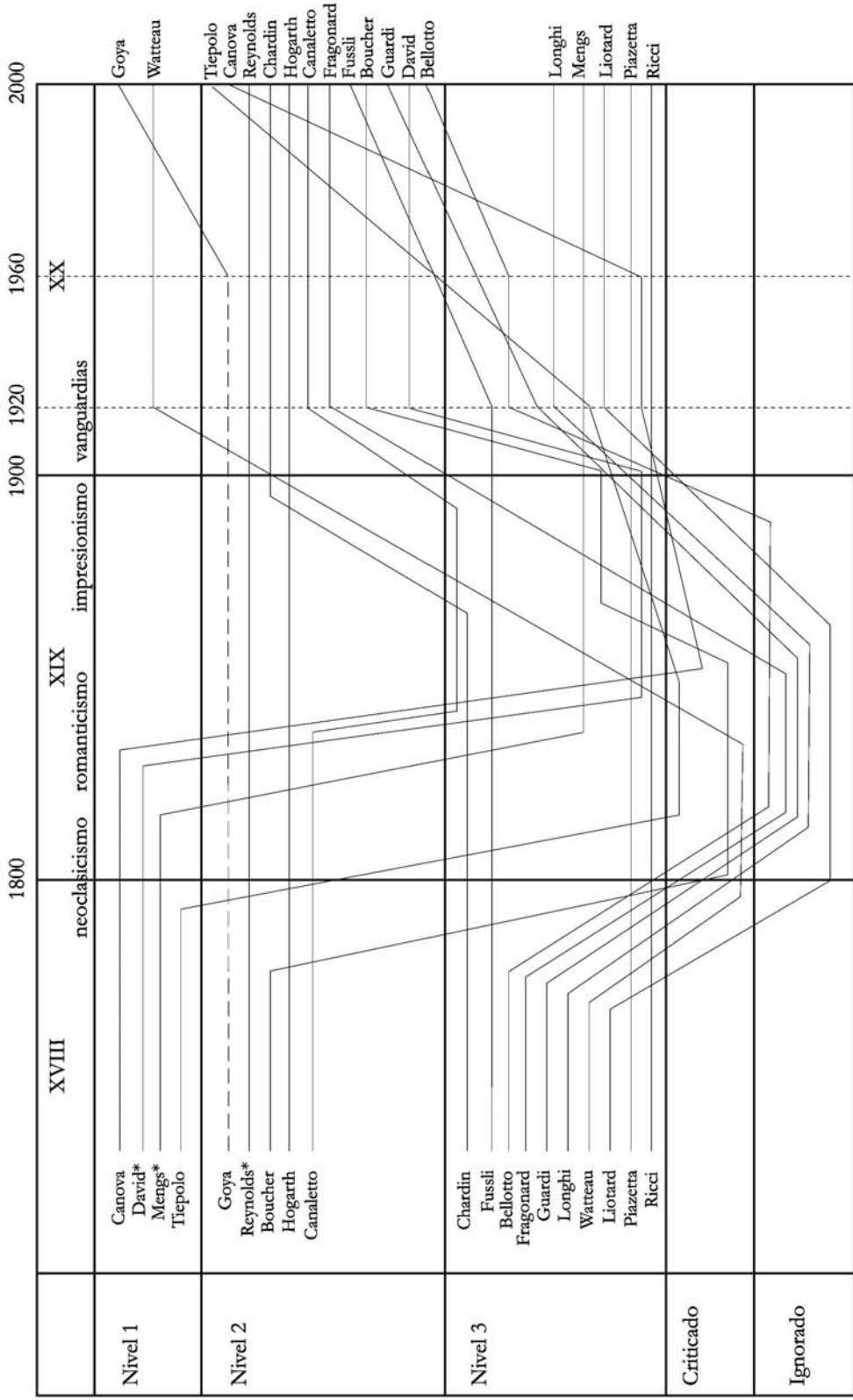
Artistas del siglo XVI



Artistas del siglo XVII



Artistas del siglo XVIII



Extensión dedicada a los artistas en el diccionario
Bénézit y en The Dictionary of Art*

*La negrita indica las 10 entradas más amplias en ambos diccionarios en sus más recientes ediciones, y los recuadros destacados en gris indican los 4 artistas cuya media es más alta tomando en cuenta las dos publicaciones (para la media se ha multiplicado por cuatro el número de columnas para que fueran equivalentes a las páginas). El signo + indica un fuerte aumento de extensión (más de 4 veces) en relación a la edición anterior.

SIGLO XVI	Bénézit c.1920 (col.)	Bénézit c.1960 (col.)	Bénézit 1999 (col.)	Dictionary of Art,1996 (pág.)
Leonardo	2,75	2,75	2,75	19,5
Giorgione	1,25	1,25	3	11
Rafael	2,25	2,5	2,5	13,25
Miguel Ángel	3,25	3,25	5	29,5
Tiziano	2	2	2	13,5
Correggio	2	2	2	8,75
Veronés	1	2,5	2,25	11,5
Durero	1,5	1,5	1,5	18
Bronzino	0,25	0,25	0,25	5
Brueghel	0,75	0,75	3,25 +	16
Cellini	0,5	0,5	1	11,5
El Bosco	0,5	0,5	2	8,75
El Greco	3	3	3	7
Parmigianino	0,5	0,5	0,75	5
Pontormo	0,25	0,25	0,75	3
Sebastiano	---	2,25	1,75	6
Tintoretto	2,75	2,75	3,25	13
Holbein	1,75	1,75	2	7
Carpaccio	0,5	0,5	2,75	6
Beccafumi	0,5	0,5	0,75	3
Lotto	0,5	1,5	1,5	6
Piero di Cosimo	0,25	0,25	0,25	3
Grunewald	0,1	1,5	2,5	4,5
Bramantino	0,1	0,1	0,1	1,5

SIGLO XVII	Bénézit c. 1920 (col.)	Bénézit c. 1960 (col.)	Bénézit 1999 (col.)	Dictionary of Art, 1996 (pág.)
Rubens	3	3	3,25	16
Carraci	0,5	0,5	2 +	11,5
Reni	0,25	0,5	1,25	8
Maratta	0,5	0,5	0,5	5,5
Poussin	1	1	3,25	13
Bernini	0,25	1,75 +	2,25	11
Caravaggio	1	1	5 +	19,5
Rembrandt	3	3	5	28
Van Dyck	0,75	1	1,25	13,75
Claude	2	2	2,75	14,5
Ribera	0,25	2 +	2,25	4,25
Le Brun	1,25	1,25	1,25	5,75
Velázquez	2	2	2,25	10,5
Murillo	0,75	0,75	1	6
Teniers	1	1	1	2,75
Hals	1	1	1	5
Rosa	0,5	0,5	0,5	6
Zurbarán	0,5	1,75	2,5	5,25
Vermeer	0,5	1	2,5	10
La Tour	0,1	1,5 +	5,25 +	5

SIGLO XVIII	Bénézit c. 1920 (col.)	Bénézit c. 1960 (col.)	Bénézit 1999 (col.)	Dictionary of Art, 1996 (pág.)
Canova	0,25	0,5	0,75	8
David	1	1	2	8
Mengs	0,5	0,5	0,5	3,5
Tiepolo	0,5	0,5	1,25	8,5
Goya	1,5	1,5	7,5 +	13,75
Reynolds	2	2	2	11,5
Boucher	1	1	1	8
Hogarth	1	1,75	1,5	7
Canaletto	y Bellotto 1,5	y Bellotto 1,5	1,5	7,5
Chardin	1,75	2	2	5
Fussli	0,1	1,25	1,75	4,75
Bellotto	---	y Canalet. 1,5	1	4
Fragonard	1	1	1	4
Guardi	0,25	1,5 +	1,5	3,5
Longhi	0,1	1,25 +	1,25	2
Watteau	3	3,25	4	7,5
Liotard	0,25	1	1	1,5
Piazzetta	0,25	0,25	0,5	5
Ricci	0,5	0,5	0,5	5

Predominio de las oscilaciones y sucesión de los estilos

Lo primero que salta a la vista es el predominio de las oscilaciones. Estas afectan a casi todos los artistas, de modo que la mayoría de los creadores considerados hoy «clásicos» no siempre lo fueron. Los vaivenes son la norma general, no las reputaciones invariables. Algunas ideas pueden extraerse de este hecho. Una muy general y predictiva es que si las fluctuaciones se han sucedido durante los últimos quinientos años puede que se trate de su pauta habitual. Es decir, si los diagramas pudieran llegar hasta el siglo xxv, es plausible pensar que continuarían dominando las líneas quebradas. Los artistas hoy considerados eminentes o famosos podrían pasar a ser, en unas pocas generaciones, artistas criticados o incluso ignorados. El conocimiento histórico es un eficaz antídoto contra dogmatismos, y también contra la idea de que existen valores absolutos e inmutables.

Aunque se de por descontado, no podemos olvidar que los esquemas se han construido desde el siglo xx, y, en primer lugar, a partir de la información extraída de una colección de monografías publicada entre los años sesenta y ochenta que evidentemente refleja cuales eran considerados, en aquel momento, los más grandes artistas del pasado. Esto por supuesto explica por qué en los esquemas, en la columna del siglo xx, la gran mayor parte de los artistas se sitúan en los dos primeros niveles. La selección de los «clásicos del arte» se ha hecho desde ahí, y por lo tanto no cabe extrañarse demasiado de que nombres como Guercino, Lanfranco, Le Brun, Maratta, Teniers, Mengs, Greuze, Vernet, Batoni, Solimena, o incluso David y Reynolds, no estuvieran en la lista inicial. Como ya he señalado, he añadido algunos de estos artistas en los diagramas para que en ellos estuvieran representados, a grosso modo, las principales variantes que se dan en las oscilaciones que estudiamos, y no sólo aquellas cuya representación visual termina, a finales del siglo xx, en los niveles de alta o máxima reputación.

Esta, por supuesto, es la consecuencia lógica si la selección se hace desde el año 2000, pero vale la pena comentar lo que esta misma lógica de la situación excluye. Excluye, por ejemplo, a artistas como Carlo Maratta, cuya obra aún no tiene un catálogo razonado, pese a que a finales del siglo xvii fuera considerado el más grande artista de Italia, y que gozara durante largo tiempo de una reputación internacional. La particular situación, de un relativo aislamiento, que ocupa el arte francés del siglo xvii bajo el reinado de Luís XIV, hace que la admiración por Charles Le Brun se limitara prácticamente a su país, y por ello, con



Anton Rafael Mengs, *Adoración de los pastores*, 1770. Después de ser considerado en su época uno de los más grandes pintores de su tiempo, su reputación decayó con el romanticismo y nunca ha vuelto a alcanzar su anterior nivel.

²² En algunos aspectos la situación de Le Brun en el siglo XVII es parecida a la de Reynolds en el siglo XVIII, aunque entre las diferencias se cuenta que el director de la Royal Academy de Londres tuvo que encajar más críticas de sus contemporáneos que las que se permitió a los rivales de Le Brun. Ya se ha señalado la dificultad de asimilación de la obra de Reynolds en la historia del arte internacional, y que la apreciación de su pintura se ha circunscrito casi siempre a su país de origen. En estos últimos años, la revitalización de que ha gozado, incluso fuera de sus fronteras, por ejemplo, el arte de David, parece no haber alcanzado todavía a Reynolds, y aún menos a Le Brun. Un ejemplo de ello podría ser, en nuestro país, la notable colección de monografías titulada *El arte y sus creadores*, coordinada por Valeriano Bozal y editada a mediados de los noventa por Historia 16. En el plan de la obra se incluyó a David, pero no a Reynolds ni a Le Brun, a quienes quizá les faltó la Revolución Francesa.



David Teniers II, *Fumadores en un interior*, c. 1637. En el *Balace des peintres* (1708) de Roger de Piles, Teniers obtenía una puntuación global de 46 puntos, sensiblemente superior a la obtenida por Miguel Ángel (37) y Caravaggio (28)

muchas dudas, lo hemos situado en nuestro nivel 2. Sin embargo, valorado en términos de gloria y fama nacional, y de la función canónica de su arte, sin duda encajaría en el nivel de máxima reputación²². Hoy el academicismo de su obra despierta pocos entusiasmos, aunque su papel como fundador e impulsor de innumerables y duraderas instituciones artísticas, hace que la extensión que los diccionarios de arte dedican a su figura no sea despreciable. David Teniers es hoy considerado un artista de tercera fila. En 1980 un estudioso de su obra se quejaba de que Teniers no hubiera tenido una monografía académica desde 1898, lo que

es significativo del escaso aprecio habido en el siglo xx por su arte, que, recordémoslo, en el pasado gozó de un alto reconocimiento e influencia, además de estar presente en muchas colecciones europeas, tanto en su época como a lo largo de todo el siglo xviii²³. Pero quien quizá voló más alto internacionalmente y hoy solamente es capaz de conseguir media columna de texto en el diccionario Bénézit y tres páginas y media en *The Dictionary of Art* —extensión equivalente a la que tienen Piero di Cosimo o el mismo Teniers— es Anton Rafael Mengs. Hace poco más de veinte años, Xavier de Salas comentaba que en el segundo centenario de la muerte del pintor el hecho no fue rememorado ni en Alemania, en donde nació, ni en Roma, donde desarrolló las características de su arte, ni en España, donde alcanzó la más alta reputación como teórico y artista²⁴. Considerado en su época uno de los más grandes pintores de su tiempo, en el que gozó de fama internacional, hoy es un artista escasamente apreciado. En fin, no carecería de interés imaginar como sería, por ejemplo, un diagrama realizado alrededor de 1800. Se tomaría en consideración el arte de Mengs, y por supuesto el de Rafael o Tiziano, pero casi con toda seguridad no habría rastro del Greco o de Pontormo, pintores que en aquel momento no formarían parte de una selección de grandes artistas.

Por suerte disponemos de una clasificación en algunos aspectos parecida a la nuestra y realizada en 1708, por lo que al menos en este caso no hará falta forzar la imaginación. En su célebre *Balance des peintres*, Roger de Piles agrupó a 57 pintores, a su juicio los más conocidos por aquel entonces, para a continuación puntuar de 0 a 20 su grado de perfección en relación a las cuatro partes de la pintura que consideraba esenciales, composición, dibujo, colorido y expresión²⁵. De los 44 pintores de los siglos xvi y xvii presentes en nuestros diagramas, sólo 20 aparecen en la lista de De Piles. Es decir, la mitad aproximadamente de los artistas por él considerados son hoy poco conocidos o apreciados, y a la inversa, él tenía en poca estima o ignoraba a la mitad de los actualmente considerados «clásicos del arte». Desde su perspectiva, o sea, alrededor de 1700, ni Brueghel, ni Vermeer ni Georges de la Tour pudieron ser considerados; en cambio, merecieron ser puntuados, entre otros, Daniele da Volterra, Charles Le Brun, David Teniers, Frans Pourbus y Giuseppe Cesari (Il Cavaliere d'Arpino), artistas sin monografía en el proyecto de la editorial Rizzoli. Sumando la puntuación obtenida en cada una de las cuatro partes de la pintura, Rafael y Rubens son los artistas ganadores, con 65 puntos cada uno. Desde una óptica actual, llama la atención la escasa apreciación que se tenía Miguel Ángel y Caravaggio, con 37 y 28 puntos respectivamente, puntuación sensiblemente inferior a la de artistas como Volterra (40), Lanfranco (49), Vaenius (47) o Teniers (46). Que en unos diagramas realizados en el año 2000 no aparezcan Volterra ni Vaenius, y que en torno a 1700 las líneas dibujadas para Caravaggio y Miguel Ángel oscilen entre la crítica y un aprecio moderado —

²³ Puede verse Jane P. DAVISON, *David Teniers the Younger*, Londres, Thames and Hudson, 1980.

²⁴ Antonio Rafael Mengs 1728-1779, p. 7.

²⁵ Roger DE PILES, *Cours de peinture par principes*, prefacio de Jacques Thuillier, París, Gallimard, 1989, «La Balance des peintres», p. 236-241.

²⁶ Un reciente estudio que destaca este efecto retrospectivo es Philippe JUNOD, «Dans l'oeil du rétroviseur», *Artibus et Historiae*, n° 45, 2002, p. 205-221.

que Vermeer y La Tour aparezcan ignorados— es quizá una muestra del tipo de congruencia mínima a la que el presente estudio pretende aspirar.

Otro hecho llamativo es que en los diagramas, especialmente en los del siglo XVI y XVIII, se aprecia una clara concentración de líneas descendientes al cabo de pocas generaciones de la muerte del artista. Así, son muchos los artistas del siglo XVI —especialmente los hoy llamados manieristas— cuya apreciación decae notablemente en el siglo XVII, situándose a un nivel bajo durante las dos centurias siguientes. Este descenso de la reputación se manifiesta igualmente a finales del siglo XVIII para unos, y alrededor de 1830-50 para otros. Quizá podría deducirse de ello que existe una tendencia general a manifestarse un periodo crítico en la reputación de un artista un par de generaciones después de su desaparición. Sin embargo, hay otra constatación mucho más importante que ésta por su dimensión teórica y sociológica: son los vaivenes del presente los que reconstruyen el pasado a su imagen, o, en otras palabras, la historia de la apreciación de los artistas tiende a dibujar una curva paralela a la de la sucesión de los estilos.²⁶ Es hacia la mitad del siglo XVII, cuando se impone el academicismo —aunque este se exprese en estilo barroco— cuando la mayoría de los artistas que hoy llamamos manieristas caen en desgracia. Es a finales del siglo XVIII, la época en que se consolida el neoclasicismo, cuando Tiepolo y Guardi inician su declive, que ya hace algunas décadas empezó para Watteau o para el rococó de Boucher y Fragonard. El pensamiento estético de hacia 1830 inicia un nuevo rumbo con el romanticismo, que en pocos años hará descender tanto las líneas que dibujamos para el clasicismo de los Carracci o Guido Reni, como a las que corresponden, y estas líneas caerán en picado, a Canova, David y Mengs, máximos representantes del neoclasicismo. Lo mismo puede predicarse de los movimientos ascendentes. En el romanticismo sube Miguel Ángel (cuya revaloración ya empezó con el prerromanticismo en torno a 1800), empieza a aumentar la apreciación de Watteau y del rococó en general, y en la época del impresionismo Velázquez despega definitivamente hacia el más alto nivel de apreciación, en el mismo momento en que Murillo empieza a bajar de las alturas. Si nos situamos al final de los esquemas, a lo largo del siglo XX es la «modernidad» la que ha hecho olvidar —de momento— las críticas recurrentes que tan a menudo acompañaron en los siglos anteriores a los artistas manieristas, al Greco, Caravaggio, Rembrandt, Watteau o Goya, por citar algunos de los ejemplos más relevantes.

Lo que en cualquier caso queda claro es que nuestros «clásicos del arte» no siempre lo fueron, porque lo que predomina en los esquemas son los cambios, que son de gustos, de criterios y modelos. Sin embargo, y aunque parezca paradójico, es «lo clásico», como en seguida veremos, lo que parece resistir mejor el paso del tiempo.

Clásicos de siempre y estrellas de hoy

Sólo unos pocos nombres han mantenido a lo largo de los siglos la más alta estimación sin apenas oscilaciones. Cinco artistas encabezan esta lista: Leonardo, Rafael, Giorgione, Tiziano y Rubens. En los casos de Leonardo y Giorgione, llama la atención la continua admiración por ambos artistas pese al reducido número de obras que con seguridad nos han llegado salidas de su mano, y que en el pasado fueron conocidas directamente. Esta constatación sugiere que su fama fue construida por la literatura artística de su época y transmitida por esa misma literatura con cierta independencia del conocimiento real de las obras que hicieron. Bien al contrario que Rubens, un artista de una ingente producción, de la que existen abundantes muestras en todos los grandes museos del mundo²⁷.

Poussin podría citarse al lado de esta lista de grandes maestros, puesto que el aprecio por su obra sólo desciende ligeramente en determinadas épocas. Algo parecido sucede con Velázquez. La valoración de su pintura, aunque limitada a determinados círculos, sufrió pocos cambios durante doscientos años, y a finales del siglo XIX alcanzó una fama internacional que desde entonces no ha hecho sino aumentar y consolidarse. La caída en la estimación de Murillo hacia 1900 le apartan de esta línea de relativa regularidad que comentamos, aunque no puede olvidarse que durante los siglos XVII, XVIII y buena parte del XIX su fama fue igual o superior a la de Velázquez. Reputaciones con escasas oscilaciones, aunque sin alcanzar el más alto nivel aquí señalado, pueden referirse a la obra de Veronés, Van Dyck, Claude Lorrain y Ribera. Entre los siglos XVII y XIX Correggio fue citado a menudo junto con los más grandes maestros, como Rafael o Tiziano.

Los nombres de Leonardo, Rafael y Miguel Ángel suelen citarse como ejemplo de los más admirados logros alcanzados en el Alto Renacimiento, pero ya es menos conocido que su posterior fortuna fue bastante desigual. Ningún texto ilustra en la colección *Clásicos del arte* la opinión que tenía el siglo XVII de la escultura de Miguel Ángel, y en el siglo XVIII las opiniones críticas son dominantes. Su alejamiento de las normas clásicas y su manierismo no fue apreciado en los círculos académico-clasicistas del periodo aludido. Casi todos los artistas manieristas del siglo XVI son rechazados o ignorados a lo largo de los siglos XVII y XVIII, con lo que de nuevo el alejamiento de lo clásico se paga con un generalizado descenso en su valoración. Existen casos extremos, como el de Portorico, famoso entre sus contemporáneos, pero cuyo arte fue criticado o menospreciado desde finales del siglo XVI hasta principios del XX. Un artista algo posterior, El Greco, tuvo una suerte parecida, aunque su recuperación ya se inició en el siglo XIX. Algunos



Leonardo, *Santa Ana, la Virgen, el Niño y San Juan*, detalle, c. 1495. Pese al escaso número de obras conocidas, su fortuna crítica es una ininterrumpida corriente de elogios durante cinco siglos.

²⁷ Entre los factores que aumentan las posibilidades de supervivencia de la reputación, se ha señalado el número de obras conservadas —a mayor cantidad más probabilidades de ser recordado— y también el hecho de que testimonios relativos a la vida y obra del artista hayan sido conservados y rememorados por familiares, amigos y admiradores (véase G.E. LANG y K. LANG, *Etched in Memory. The Building and Survival of Artistic Reputation*, Chapel Hill y Londres, The University of North Carolina Press, 1990). Rubens cumple sobradamente con estos dos requisitos, pero Leonardo y Giorgione sólo con uno. El hecho de que sus



Caravaggio, *La vocación de san Mateo*, 1599-1600. Cambió el rumbo de la historia de la pintura, pero pocas décadas después de su muerte se le acusó de haber intentado destruirla. Hoy es una de las estrellas indiscutibles de la historia del arte.

obras y méritos fueran repetidamente recordados y difundidos por la literatura artística, compensa su escaso número de obras conservadas.

manieristas italianos parecen escapar a estas bruscas oscilaciones, como el caso de Lotto o Beccafumi, pero su estima siempre mantuvo un nivel discreto, tanto antes como ahora. Un caso concreto que valdría la pena estudiar con más detalle es el de Veronés, puesto que es el único artista cercano al grupo manierista que contra todo pronóstico mantiene una alta reputación sin apenas cambios a lo largo del tiempo. Si nuestra teoría del dominio de lo clásico es correcta, quizá su excepción pueda explicarse por este motivo.

En nuestro resumen del siglo xvii, siete artistas aparecen en el nivel de máxima notoriedad en su época, Rubens, Carracci, Caravaggio, Reni, Maratta, Poussin y Bernini. Por lo que a los pintores se refiere, y con la excepción de Caravaggio, son, si así podemos decirlo, los más clásicos de los barrocos. Ciertamente es que estilísticamente Rubens es uno de los máximos exponentes del barroco, pero también ha sido considerado

como el artista en cuya obra los ideales del Renacimiento y la heroización del mundo antiguo fueron expresados quizá por última vez. Este clasicismo de fondo, junto con su enorme y versátil producción y su difusión internacional, podría contribuir a explicar la constante admiración por su arte durante siglos. Sin embargo, nombres como Caravaggio, Vermeer o el mismo Rembrandt, no pueden citarse en esta misma lista ausente de claroscuros. Caravaggio es un caso particularísimo. Su impacto en el mundo de la pintura italiana y la influencia de su obra a nivel internacional fue extraordinaria, sobre todo si tenemos en cuenta que su carrera duró apenas diez años. Las puntuales críticas o rechazos que recibió de algunos de sus clientes no pueden empañar una reputación que durante dos décadas estuvo al máximo nivel, aunque su pintura pronto paso de moda y llegó a ser en su propio siglo duramente criticada. Distinto es el caso de los Carracci, Guido Reni, Maratta y Bernini. Los tres primeros por el notable descenso en su estimación a partir del romanticismo, apenas remontada en épocas recientes, como sugiere que raramente sus nombres encabezan monografías de las múltiples colecciones que sobre los «genios de la pintura» o «el arte y sus creadores» que se editan periódicamente. Por el mismo motivo, un lector poco familiarizado con la pintura italiana del siglo xvii podría llevarse una sorpresa al encontrar a un pintor como Guido Reni al máximo nivel, no sólo en el siglo xvii, sino en el xviii y hasta bien entrado el siglo xix. Pensándolo desde los valores artísticos dominantes en el siglo xx, no es fácilmente predecible encontrarse a Guido Reni dominando el panorama artístico durante doscientos años. El caso de Bernini es sorprendente, y será tratado, junto con otros artistas, más adelante.

En el esquema que corresponde al siglo XVIII, sólo cuatro artistas alcanzan nuestro nivel 1 en su época, David, Canova, Mengs y Tiepolo, un artista barroco y tres campeones del neoclasicismo. La reputación de todos ellos cayó en picado pocas décadas después de su muerte. Llama la atención, sin embargo, que pocos artistas del siglo XVIII han sido considerados puntos de referencia insalvables desde entonces, aunque esta admiración sólo se concretara en determinados períodos. La mayoría de los artistas del siglo XVIII encaja mal dentro de lo clásico. Empezando por Goya, hoy considerado quizá el más grande artista de su época y uno de los genios de la historia del arte, pero que, aunque famoso entre sus contemporáneos y a lo largo de todo el siglo XIX, su antiacademicismo siempre le fue reprochado en los círculos académicos y clasicistas. Hasta llegar a nuestra época, el aprecio por su arte presenta notables contrastes, aunque no tanto en su evolución en el tiempo —aunque polémico, siempre fue un artista famoso, y su línea en el diagrama debe dibujarse alta— como en su desigual valoración en un momento dado según el ámbito de recepción al que nos refiramos, un hecho de indudable interés, pero que nuestro esquema no puede reflejar.

Recapitemos. De los cinco artistas que han sido capaces de mantenerse en primera línea sin apenas oscilaciones durante siglos, cuatro son italianos (Leonardo, Rafael, Giorgione, Tiziano) y uno flamenco, aunque de gustos y formación italiana (Rubens). Si nos fijamos en los artistas que llegaron al máximo nivel por lo menos en su época, deberíamos sumar a la lista anterior a Miguel Ángel, los Carracci, Reni, Maratta, Poussin, Bernini, Caravaggio, Tiepolo, David, Mengs y Canova, siete italianos y dos franceses y un alemán italianizados. De todos ellos, a excepción quizás de los particularísimos casos de Miguel Ángel y Caravaggio —el primero considerado «divino» por muchos de sus contemporáneos, pero también por otros duramente criticado por su alejamiento de las normas clásicas y por su tratamiento del color en la pintura; y el segundo, que revolucionó la historia de la pintura pero que se le acusó de haber querido destruirla— ninguno fue anticlásico, sino todo lo contrario. Incluso bajando un poco el nivel, la constancia y los períodos de reputación internacional son alcanzados por artistas como Correggio, Veronés, Van Dyck, Claude, Murillo, Ribera o Velázquez, quienes, *mutatis mutandis*, confirman de nuevo el predominio de Italia y lo clásico al ver la historia del arte en perspectiva.

Otra cosa muy distinta es ver qué artistas son los que hoy, a finales del siglo XX y principios del XXI, ocuparían el más alto nivel de aprecio, interés y valoración. Tomando como indicio de la importancia que hoy se les concede la extensión que a ellos se les dedica en grandes obras referencia de carácter especializado, tenemos que el artista que más páginas ocupa en *The Dictionary of Art* es Miguel Ángel (29,5), seguido muy de cerca por Rembrandt (28), y a continuación Caravaggio (19,5), Leonardo (19,5) y Rubens (16). En el diccionario Bénézit de 1999, la entrada de

²⁸ Son Miguel Ángel (44 columnas), Tiziano (31), Leonardo (30), Rafael (28), Bernini (24).

Goya es la más extensa (7,5 columnas de texto), seguido de La Tour (5,25), Caravaggio y Miguel Ángel (ambos con 5) y Watteau (4). La nacionalidad del proyecto editorial, y quizás intereses del mercado del arte, deja sentir su fuerte peso sobre todo en el caso del diccionario Bénézit, en el que entre los cinco primeros lugares encontramos a Goya, La Tour y Watteau, dos artistas franceses y un artista español con fuertes vinculaciones francesas. También en Italia encontraríamos un fuerte sentimiento nacionalista: los 5 artistas que más paginas ocupan en la famosa *Enciclopedia universale dell'arte italiana* son italianos.²⁸ En cualquier caso, si consideramos conjuntamente los dos grandes diccionarios que aquí hemos tenido en cuenta, las cuatro estrellas del arte antiguo más brillantes en el firmamento artístico actual son Miguel Ángel, Caravaggio, Rembrandt y Goya. Los artículos dedicados a Miguel Ángel deben tratar de su triple actividad de arquitecto, escultor y pintor, por lo que, si nos centramos sólo en la pintura, Caravaggio, Rembrandt y Goya (estos dos últimos pintores y grabadores) serían los artistas los ganadores. Es interesante notar que estos nombres no coinciden con los ganadores a largo plazo, con los artistas cuya reputación se ha mantenido más alta y constante a lo largo de los siglos. El clasicismo no ha sido el valor dominante en el arte del siglo XX, sino la innovación, la provocación y la rebeldía. Como siempre, el presente construye el pasado.



El Greco, *Anunciación*, 1596-1600. En 1881 el director del Museo del Prado, Federico de Madrazo, se refería a las obras del Greco quejándose *«por no poder arrojar del museu caricaturas tan absurdas»*.

Sólo los grandes merecen la crítica

No todos los grandes artistas fueron criticados, pero la mayoría de los que merecieron ser criticados fueron grandes. Quizá llame la atención en los diagramas que los vértices y las líneas que se sitúan en la categoría «criticado» son menos abundantes que lo que podría esperarse. De todos modos, en la lista de artistas que durante periodos más o menos largos fueron mayoritariamente criticados, o cuando menos su obra casi siempre fue controvertida, encontramos a Miguel Ángel, Caravaggio, Rembrandt y Goya, artistas que, como acabamos de ver, coinciden con los que hoy ocupan el más alto nivel entre los grandes creadores del arte del pasado. En otras palabras, la época de rebeldía y del arte moderno ha encontrado a sus predecesores y los ha entronizado.

Pero vayamos por partes. Excepcionalmente, una línea punteada dibuja la fortuna crítica de tres artistas a lo largo de un amplio periodo. Con esta línea distinta he querido señalar la constante controversia habida en su apreciación. Tres artistas famosos, pero cuyo arte fue ensalzado y criticado casi a partes iguales, a veces simultáneamente, durante largo tiempo, sin que su reputación llegara nunca a eclipsarse. Se trata de Tintoretto,

Rembrandt y Goya. A diferencia de los otros artistas venecianos, la reputación de Tintoretto fue siempre controvertida. Su *prestezza*, su pintura «inacabada», su antinaturalismo, fueron el blanco de las críticas de Aretino, Dolce, Vasari, Sandrart y Felibien. Esta misma rapidez de ejecución, sin embargo, fue vista por otros — Calmo, Sorte, Ridolfi, Boschini — como una señal de competencia, y su antinaturalismo fue interpretado como un modo de transmitir con más intensidad valores espirituales, lo que fue apreciado tanto en el romanticismo — Ruskin — como en la recuperación del manierismo en el siglo xx. Ya nos hemos referido al caso de Rembrandt, cuyo modo de vida y pintura — no así sus grabados — hasta finales del siglo xix fueron aspectos controvertidos. A diferencia de Tintoretto, sin embargo, hoy *un rembrandt* es sinónimo de genio y codicia universal. Me he referido ya también al caso de Goya, muy similar al de Rembrandt, puesto que su antiacademicismo siempre fue criticado, tanto por sus contemporáneos como a lo largo de todo el siglo xix, hasta que, en el siglo xx, el gusto moderno ha transformado las críticas en los más grandes elogios. Lo que une a estos tres artistas es que las variaciones en su apreciación se expresan menos cronológicamente de lo que se expresarían sincrónica y sociológicamente, en función, pues, de los distintos ámbitos de recepción que tuvieron.

Su alejamiento de las normas académicas e incluso aspectos de su carácter ayudan sin duda a explicar por qué el clasicismo y la teoría del arte académica trató tan mal a artistas como Miguel Ángel, Pontormo, Parmigianino, El Greco y Caravaggio. Ya hemos visto que tiene su lógica que en el momento álgido del neoclasicismo y del romanticismo, los portavoces de ambos movimientos eligieran como principal blanco de sus críticas a los máximos exponentes de los estilos anteriores, y especialmente los más próximos en el tiempo, que eran los más peligrosos. Así, el neoclasicismo machacó a Boucher, la cabeza más visible del rococó, y a Tiepolo, el más destacado representante del barroco decorativo. Poco después la reacción romántica atacó fieramente a Canova, un artista que en vida fue elogiado como pocos, y que su muerte se vivió como un duelo nacional en Italia, pues muchos lo consideraron el último gran artista clásico.

Pero de todos los artistas denostados, quizá el caso a primera vista más sorprendente sea el de Bernini. Por varios motivos. En primer lugar, en él no encontramos la dificultad de adaptación, la rebeldía, o el carácter difícil que asociamos a otros de los artistas citados. Su olvido empezó a fraguarse pocas décadas después de su muerte²⁹, cuando quedaba aún mucho barroco por crear, y su recuperación parece haber sido más lenta que la de grandes artistas contemporáneos suyos. En el prefacio a su monografía de 1955, Wittkower empezaba diciendo: «Rubens, Caravaggio, Rembrandt, Velázquez y Poussin han encontrado sus intérpretes y un amplio aprecio público. Sólo Bernini, en otro tiempo el astro más brillante entre los grandes artistas del siglo xvii, sigue sufriendo un olvido comparativo»³⁰. Llama

²⁹ Es curioso como el propio Bernini intuyó que su reputación no le sobreviviría. Según explica Chantelou, Bernini le dijo con modestia «que debía toda su reputación a su buena estrella que hacía que se le estimara en vida; que, una vez muerto, tal astro ascendente no ejercería ya su acción, y, de ese modo, su reputación decaería o se hundiría de golpe». *Diario del viaje del Caballero Bernini a Francia*, por Paul FRÉART DE CHANTELOU, int. de Valeriano Bozal, Madrid, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales y Consejo General de Colegios Oficiales de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1986, p. 61.

³⁰ R. WITTKOWER, *Gian Lorenzo Bernini*, p. 11.

³¹ *Op. cit.*, p. 15

³² Ernst H. GOMBRICH, *La preferencia por lo primitivo*, Barcelona, Debate, 2003 (2002), p. 8.

poderosamente la atención que hacia 1920, en la primera edición del diccionario Bénézit, mientras que los artículos sobre Rubens y Rembrandt ocupan 3 columnas de texto cada uno, a Bernini sólo se le dediquen 15 líneas! En la edición revisada entre 1948-55 —la época en que escribía Wittkower— vemos que la biografía de Bernini se ha ampliado casi a 2 columnas de texto, por lo que ya resiste la comparación con el trato dado a los hoy considerados grandes artistas de la época. De todos modos, siendo Bernini y Rubens, los dos, máximos exponentes del barroco, es curioso —y quizá ello merecería un estudio comparativo— como la admiración por el escultor no pudo mantenerse tal como lo hizo la del pintor. Wittkower apunta algunos motivos y argumentos con los que intentar explicar porque durante buena parte del siglo XVIII y hasta bien entrado el siglo XX el arte de Bernini fue a menudo criticado e incluso tratado con desprecio:

Lo que había comenzado Winckelmann, el doctrinario clasicista —señala Wittkower— lo consumó Ruskin, el redescubridor de la Edad Media. A Ruskin le parecía «imposible caer más bajo debido a un gusto falso y a una sensibilidad degradante». Como si el sacrificio de la fama de un gran maestro en el altar de las ideas dogmáticas no fuera suficiente, los que en tiempo más recientes abogaron fanáticamente por «la coherencia del material» y por el «arte funcional» consideraron a Bernini y todo lo que él representaba como la personificación del anticristo³¹

Wittkower no exageraba. Un recuerdo de Gombrich lo corrobora. En el prefacio de su último libro, *La preferencia por lo primitivo*, podemos leer lo siguiente: «Recuerdo haber oído decir a Herbert Read, comentando por la radio la monografía de Wittkower sobre Bernini, que la visión de aquellas esculturas le daba náuseas»³². El libro de Wittkower se publicó en 1955, así que la visceral opinión de Herbert Read, compartida seguramente por otros autores que también defendían la «fidelidad al material» en la escultura moderna, aún no tiene cincuenta años.

No cabe exponer aquí con detalle el caso de cada uno de los artistas cuyo arte despertó la crítica de sus contemporáneos o de su posteridad. Lo que nos interesa poner de relieve es la constatación de que todos ellos fueron



Bernini, *Apolo y Dafne*, 1622-25. Gombrich recuerda haber oído decir a Herbert Read sobre las obras de Bernini que «la visión de aquellas esculturas le daba náuseas»

eminentes o famosos (nivel 1 y 2). Es decir, ninguno de los artistas que en los diagramas se sitúan entre los que tuvieron un reconocimiento más discreto —nuestro nivel 3— mereció ser criticado.

No hay descubrimientos, sólo redescubrimientos

En el diagrama correspondiente a los artistas del siglo XVI se ven numerosas líneas descendentes que marcan un mínimo en los siglos XVII y XVIII. Es decir, artistas que mientras vivieron fueron famosos pero que, después de su muerte, su memoria cayó en el olvido o incluso su arte fue menospreciado durante un largo período de tiempo. En la mayoría de los casos su apreciación empieza a cambiar de signo, o sea, a mejorar, en el siglo XIX, para volver a alcanzar en esa época y también en el siglo XX los mismos o superiores niveles de apreciación que estos artistas tuvieron en el siglo XVI. Pontormo o El Greco serían ejemplos de este tipo de redescubrimientos, aunque en el caso del artista florentino la extensión que le dedican nuestros diccionarios de referencia sólo permite situarlo hoy en un nivel de notoriedad bastante discreto. Podríamos citar a Bernini y Vermeer en esta lista de artistas cuya apreciación actual iguala —en el primer caso— o supera con creces —en el segundo— a la que tuvieron en vida después de pasar un largo período intermedio en el cual su arte fue casi ignorado o en algunos casos criticado. El tipo de curva que dibujan los redescubrimientos tiene forma de v, es decir, dos cotas altas al principio y al final, y un mínimo más o menos acusado en medio de ambas. En *Rediscoveries in Art*, Francis Haskell destacó las múltiples causas que contribuyen a los redescubrimientos, y el notable número de estos cambios de gustos y valores que tuvieron lugar entre aproximadamente 1790 y 1870.³³

La clasificación que aquí más nos interesa es la de «ignorado». Dos artistas del siglo XVI, Bramantino y Grunewald, aparecen en los diagramas en este nivel en los siglos XVII y XVIII respectivamente. Ningún texto de estos períodos se incluye en las antologías de *Clásicos del arte*. Esto no quiere decir, como en seguida veremos, que fueran realmente desconocidos, pero vale la pena comentar algunas de las causas del escaso rastro que dejaron algunos artistas en la memoria colectiva, por lo menos en la que se transmite a través de la literatura artística. Tanto Bramantino como Grunewald fueron particularmente ignorados en los textos puesto que su nombre se confundió con el de otros, o, lo que es lo mismo, sus obras no fueron siempre correctamente atribuidas. Un error cometido por Vasari transmitió durante siglos la confusión entre Bramantino y Bramante de Milán, y, por lo que se refiere a Grunewald, su verdadero nombre —Mathias Neithar Gothardt— fue precozmente olvidado, a lo que se añadirían los problemas de atribucionismo de los siglos XVII y XVIII, en los que sus pocas obras conocidas —como el altar de Isenheim— a menudo se consideraron de Durero. Aunque la memoria de Cellini nunca desapareció —probablemente gracias a una sola estatua, la de *Perseo*, una obra pública— sólo a partir de la publicación en

³³ Francis HASKELL, *Rediscoveries in Art. Some aspects of taste, fashion and collecting in England and France*, Londres, Phaidon, 1977.



Vermeer, *Joven de la perla*, c. 1660. Durante el siglo XVIII y buena parte del XIX, su nombre y su arte fueron prácticamente ignorados. Redescubierto a finales del siglo XIX, su fama y prestigio actual supera con creces el reconocimiento que tuvo en su época.

1720 de su autobiografía se inició su recuperación. La mayor parte de sus otras obras estaban en residencias privadas, o sólo le fueron atribuidas correctamente en el siglo XIX, como sucedió con el hoy conocido salero de Francisco I. Todo ello sugiere que la perduración de la reputación está directamente vinculada a la perduración de unas atribuciones y nombres correctos.

Obsérvese que en ninguno de los diagramas encontramos un solo artista que hubiera sido ignorado o mayoritariamente criticado por sus contemporáneos. Cabe señalar, sin embargo, que si sólo hubiera traducido en el esquema la información derivada de los textos seleccionados en la «Antología de interpretaciones críticas» de *Clásicos del arte*, algunos artistas del siglo XVII, como Claude Lorrain, Zurbarán o La Tour, hubieran tenido que ser clasificados en su época como «ignorados», lo cual, como se adivina fácilmente, no se corresponde con la realidad. Lo mismo podría decirse de Guardi y Longhi en el siglo XVIII. Con bibliografía complementaria he corregido estas evidentes distorsiones, pero vale la pena comentar estos ejemplos que plantean cuestiones de interés.

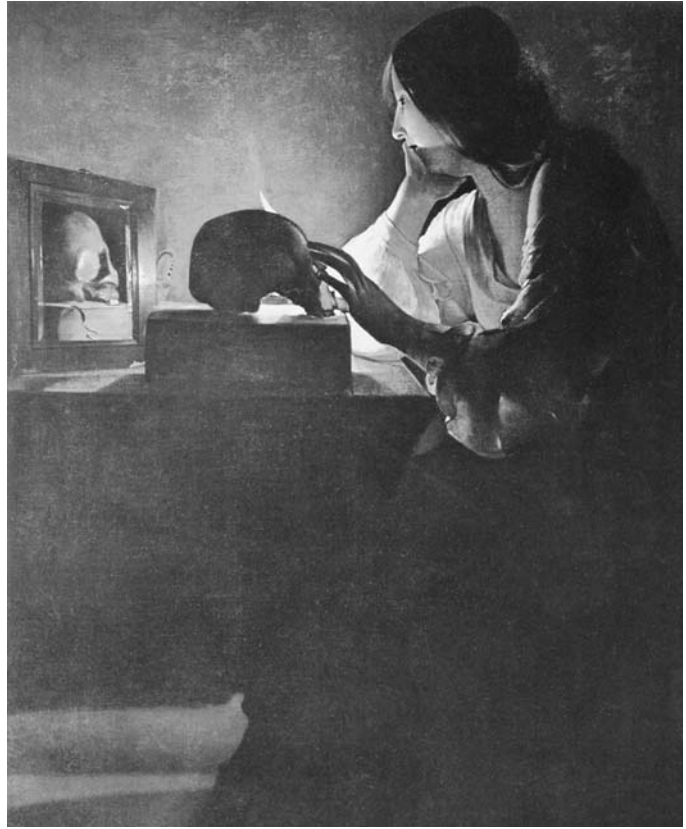
El recopilador de textos de *Clásicos del arte* no incluyó en su antología de interpretaciones críticas ningún testimonio escrito

sobre estos artistas correspondiente a su época. El caso de Claude es significativo, en cuanto que refleja una de las principales características de la citada colección y que ya se mencionó anteriormente. La selección de textos privilegia la literatura escrita en la que se emiten juicios críticos sobre el artista, o sea, la literatura más académica, marginando claramente aquellas fuentes que se refieren a la apreciación que tuvo el artista por parte de comitentes y coleccionistas.

Claudio de Lorena fue citado por autores como Sandrart y Baldinucci, y desconocemos porque la responsable de la selección de textos del volumen, empieza su recopilación con un texto de Joshua Reynolds. Es cierto, sin embargo, que la reputación de Claudio de Lorena debe mucho más al interés que tuvieron por su obra artistas y grabadores, y, sobre todo, grandes mecenas y coleccionistas, que no al juicio de la crítica. El texto de Marcel

Röthlisberger que en el mismo volumen de la colección precede a la selección de interpretaciones críticas nos da cuenta de ello³⁴. El gran éxito de que gozó en vida Claudio de Lorena queda atestiguado por los numerosos encargos que recibió de papas y reyes — entre ellos Urbano VIII y Felipe IV —. Personajes ilustres de los círculos pontificios y de la nobleza internacional le encargaron obras con frecuencia, y su célebre *Liber Veritatis* es una prueba de ello, puesto que en muchos de sus dibujos están indicados los clientes para los que hizo las pinturas. Un único texto de Reynolds para todo el siglo XVIII es claramente insuficiente. Reynolds apreciaba el arte de Claude, pero el gusto por sus paisajes, sobre todo en la Inglaterra del siglo XVIII, fue mucho más allá de los círculos académicos. El hecho de que a finales del siglo XVIII el editor James Boydell decidiera contratar a uno de los mejores grabadores ingleses de la época, Richard Earlom, para reproducir en grabados a la mezzotinta centenares de dibujos de Claude del *Liber Veritatis*, es indicativo de que había una amplia demanda para los idílicos paisajes de Claude. Pero la fortuna de la obra de un artista a través del grabado, que entraría dentro de lo que sería su fortuna visual o figurativa, así como su apreciación por parte de coleccionistas y del mercado del arte en general, son dimensiones que difícilmente se podrán valorar a través de los textos de *Clásicos del arte*. En definitiva, sólo tomando en cuenta las nuevas fuentes mencionadas, advertimos que el nivel 2 es el más adecuado para describir la apreciación de Claude Lorrain durante los siglos XVII y XVIII. Queda por investigar, por supuesto, los entresijos de la relación entre fortuna crítica y fortuna figurativa, y entre ambas y los veredictos del mercado, cuestiones que aquí solo podemos apuntar, y que sin duda merecen desarrollos más amplios.

Zurbarán conoció en vida una alta consideración, aunque en sus últimos años la vio desvanecerse cuando apareció la seductora pintura de Murillo. Sin embargo, en la literatura artística, no se encuentran juicios elogiosos sobre el pintor extremeño hasta el siglo XVIII, y el hecho de que la mayoría de sus obras respondieran a encargos monásticos peninsulares, no permite comparar su estima al éxito internacional que tuvo Claude Lorrain. También Francesco Guardi y Pietro Longhi tuvieron clientes y encargos, y fueron



Georges de la Tour, *La Magdalena penitente*, c. 1638. Se creyó un artista descubierto en el siglo XX, aunque hoy ya se habla de redescubrimiento.

³⁴ Marcel RÖTHLISBERGER, «El paisaje como ideal clásico», en *La obra pictórica completa de Claudio de Lorena*, con biografía y estudios críticos de Doretta Cecchi, Barcelona-Milán, Noguer-Rizzoli, 1982, p. 5-9.

³⁶ Ambos libros, sin embargo, presentan en una introducción, realizada por sendos especialistas, una selección de algunos de los escritos de sus contemporáneos y que se refieren a su obra, aunque sólo sea de pasada o someramente. De Guardi se conservan noticias sobre algunos de sus encargos, y, después de su muerte, tanto Lanzi (1796), como Moschini (1806), Ticozzi (1818) y Missaglia (1826), se refieren a él brevemente, aunque de un modo que va de lo negativo a lo condescendiente (véase Luigina Rossi BORTOLATO, *L'opera completa di Francesco Guardi*, Milán, Rizzoli, 1974, p. 5-8). Longhi fue citado, entre otros, por Goldoni elogiosamente (en 1750 y 1755) y por A. Lonhi y G. Gozzi en 1761, que destacaron su capacidad para representar las escenas de conversación y de costumbres (véase Terisio PIGNATTI, *L'opera completa di Pietro Longhi*, Milán, Rizzoli, 1974, p. 5-9).

³⁶ Jacques THUILLIER, *La obra pictórica completa de Georges de La Tour*, Barcelona, Noguer, 1974 (1973), p. 5.

³⁷ Para el caso de La Tour son fundamentales los catálogos de las exposiciones celebradas en París en 1972 y la más reciente de 1997. Pierre ROSENBERG y Jacques THUILLIER (ed), *Georges de La Tour*, cat. exp. Orangerie des Tuileries, con introducción de Pierre Landry, París 1972, y, para un estado actual del tema, Jean-Pierre CUZIN y Pierre Rosenberg (ed), *Georges de La Tour*, cat. exp. Galeries Nationales du Grand Palais, con introducción de Jacques Thuillier, París 1997.

apreciados, aunque moderadamente, dentro de un ámbito limitado (Venecia), pese a que en la antología de *Clásicos del Arte* no encontramos ningún texto que nos hable de la apreciación que se tenía por ambos artistas ni en su época ni a lo largo de la primera mitad del siglo XIX.³⁵

Así pues, ninguno de estos artistas ha sido realmente *descubierto* en nuestra época. En todo caso se trata de *redescubrimientos*, aunque los niveles de apreciación entre el pasado y el presente puedan ser notablemente distintos. En realidad, sólo uno de los 63 artistas aquí reseñados puede considerarse esencialmente «descubierto» en la época contemporánea, o por lo menos eso se pensaba hasta hace aproximadamente unos treinta años. Incluso la etiqueta de «ignorado» que en nuestro esquema mantiene durante tres siglos es, aunque con matices, básicamente correcta. Nos referimos a Georges de La Tour.

«Maestro Georges de La tour, pintor (...), se hace odioso a la gente por el enorme número de perros que cría, lo mismo galgos que épagneuls, como si fuera el señor del lugar; caza liebres entre las mieses, destrozándolas y pisoteándolas ...»³⁶

Al parecer, este comentario poco amable hacia el pintor es el único juicio sobre La Tour de sus contemporáneos que se conocía alrededor de 1970. Ningún escrito de su época ni de los siglos XVIII y XIX se refiere a su arte identificándolo correctamente. Las pocas obras que hoy se consideran de su mano y que en el pasado auspiciaron algún breve comentario se atribuyeron entonces a otros pintores, que van de Murillo los hermanos Le Nain. En 1850, los archivos daban a conocer la existencia de un tal De La Tour entre los hombres ilustres de Lorena, pero sin que ninguna obra le fuera atribuida. En 1883, Olivier Merson, conservador del Museo de Nantes, advirtió que dos de los cuadros de sus colecciones tenían la firma «G. de La Tour». Pero no fue hasta 1915 que el estudioso alemán Hermann Voss relacionó las informaciones textuales con los cuadros firmados de Nantes. A partir de su trabajo, y de otros que le siguieron en los años veinte y treinta, se llegó a poder catalogar, en la exposición parisina de 1934 titulada *Los pintores de la realidad*, 13 cuadros de La Tour. La obra del artista estaba en vías de recuperación. Su culminación fue la primera exposición monográfica que se le dedicó celebrada en París en 1972. Las sucesivas ediciones del diccionario Bénézit a lo largo del siglo XX muestran como La Tour pasa de ser apenas un nombre (4 líneas en 1920), a ser un artista famoso (1,5 columnas alrededor de 1960), hasta llegar en la edición de 1999 a ocupar una extensión (más de 5 columnas de texto) que casi no admite comparación. Una inflación en la que sin duda cuentan motivos nacionalistas, pero que quizás también refleja la excepcionalidad de su recuperación, un caso único en la historia del arte³⁷.

En el estudio anteriormente citado de Daniel Milo sobre la oscilación de la reputación de un grupo de artistas franceses nacidos entre 1600 y 1750, el autor concluye que ninguno de los artistas que hoy se consideran eminentes había sido ignorado o menospreciado por sus contemporáneos. Habla de La

Tour como de un caso excepcional, (y también, aunque en menor medida, de los Le Nain), aunque si bien reconoce que sus nombres desaparecieron durante largo tiempo de la memoria artística hacia 1680, destaca también que pese a la escasa documentación que tenemos es plausible pensar que ambos debieron gozar en vida de cierta reputación. «Verdaderos fénix, sin duda, pero lejos sin embargo del modelo romántico del genio desconocido»³⁸. Es más, en 1997, con motivo de la gran exposición sobre La Tour celebrada en el Grand Palais de París, en la que se consideraban los nuevos documentos hallados sobre el artista durante los últimos veinticinco años, Jacques Thuillier escribía al inicio del catálogo: «*Ne parlons plus de découverte*».³⁹ Curioso caso el de Georges de La Tour. Un artista aparentemente descubierto en 1972, pero en realidad redescubierto en 1997.

³⁸ D. MILO, «Le phénix culturel: de la résurrection dans l'histoire de l'art...», p. 496.

³⁹ Jacques THUILLIER, «Georges de La Tour: après un quart de siècle...», en Jean-Pierre CUZIN y Pierre ROSENBERG (ed), *op. cit.*, p.19.

Vicenç Furió
Universitat de Barcelona

RESUM

En aquest estudi s'analitzen les oscil·lacions en el temps de la recepció crítica i la reputació pòstuma de 63 coneguts artistes del segle XVI, XVII i XVIII, amb l'objectiu de veure si el signe d'aquestes fluctuacions o els seus elements constants permeten establir algun tipus de tendència o teoria que ajudi a explicar el fenomen. La informació s'ha extret, bàsicament, de l'antologia d'interpretacions crítiques que s'inclou a cada volum de la col·lecció *Classici dell'arte* (Rizzoli, Milà), de bibliografia específica sobre els artistes i de grans obres de referència, com *The Dictionary of Art* (1996) o les diferents edicions del diccionari Bénézit (1920-1999). A continuació es dibuixen uns diagrames que mostren les oscil·lacions de la reputació dels artistes des de la seva època fins a final del segle XX, alhora que es distribueix el seu tipus i grau d'apreciació en cinc grups diferents. La nostra presumpció bàsica és que, en general, els diagrames indiquin tendències reals, i posin de relleu aspectes que, si només es tinguessin en compte uns pocs artistes, potser passarien desapercibuts. Entre altres fets, es destaquen les connexions entre les oscil·lacions de la reputació i la successió dels estils, així com també les condicions de perdurabilitat, tant pel que fa a la màxima reputació com per la recepció més crítica.

Paraules claus: Reputació, recepció, fortuna crítica.

ABSTRACT

This article examines the oscillations of the critical reception and the posthumous reputation of 63 known artists of the sixteenth, seventeenth and eighteenth centuries, with the purpose of determining whether the sign of these fluctuations or of their constant elements permit us to establish some type of tendency or theory which helps to explain such a phenomenon. The information has been taken, basically, from the anthology of critical judgements which are included in each volume of the collection *Classici dell'arte* (Rizzoli, Milan), as well as from some specific bibliography on the artists and, finally, from large reference works such as *The Dictionary of Art* (1996), or the different editions of the Bénézit Dictionary (1920-1999). This is followed by some diagrams which show the oscillations of the reputation of the artists from their own time to the end of the twentieth century. The kind and degree of appreciation is distributed into 5 different groups. Our basic assumption is that, in general, the diagrams point out real tendencies, and highlight aspects which, if we took into consideration only a few artists, would perhaps remain unperceived. Among other aspects, we point out the connexions between the oscillations of the artists' reputation and the succession of their styles, as well as some of the conditions of perdurability, in regard both to their highest reputation and to their most critical reception.

Key words: Reputation, reception, critical fortune

