

El Cristo Blanco de Cellini ¹

- I. Introducción.
- II. El hombre.
- III. "Visión" de Cellini.
- IV. Sepulcro-testamento.
- V. Confrontación artística.
- VI. Siete notas artísticas.

1. En el transcurso de la conferencia de *El Cristo Blanco de Cellini* hice al P. Francisco Javier Campos, Rector de los Estudios Superiores del Escorial y *alma mater* de los Simposios que vienen celebrándose en dicho centro, la oferta de la "Historia completa" del *Cristo* de Cellini, adjunta a las *Actas*, si me concedía tiempo, espacio y modo. Aclarados los sustantivos (publicación en el presente curso y aparte de las *Actas*), Javier desea que la conferencia vaya, a la par, en las *Actas*, como anticipo del trabajo posterior.



I. INTRODUCCIÓN

Por el año 1983, el director, entonces, de la revista *La Ciudad de Dios*, Agustín Uña Juárez, me pidió un artículo sobre la escultura de El Escorial, para el Cuarto Centenario de la última piedra. Tanteé circunstancias: novedad, originalidad, aportación... y escogí el *Cristo* de Cellini como trabajo.

Los datos entonces aportados eran mínimos, pero suficientemente válidos para no tener que rectificar con los nuevos documentos.

Por lo consultado en el trabajo de entonces vislumbré a un Cellini exuberante en vida y en obras. Por eso quise conocerlo en su entorno. En Florencia pasé gran parte del verano de 1986, donde rastree el escenario de sus actividades. Recorrí las estaciones que sus obras recorrieron hasta asentarse en el lugar que hoy ocupan. Seguí el via crucis que Cellini hizo con su *Cristo* a cuestras por los distintos templos... y ojeé sus códices que, después, pedí microfilmear.

Del material acumulado a través de este tiempo hago una selección de cuatro puntos que, pienso, son de interés para la historia de la pieza ².

* * *

II. EL HOMBRE

"Figura contradictoria". Con estas dos palabras podríamos sintetizar la vida de Cellini. Es figura descollante del siglo XVI en Florencia.

Historiadores, literatos, músicos, artistas, por razones bien distintas, han quedado atrapados por el enigma de su figura...

2. No hay en la época fundacional obra con la riqueza histórica del *Cristo Blanco de Cellini*. Sólo la obra pictórica de *La Sagrada Forma* de Claudio Coello, un siglo después, puede presentar, en el Monasterio, una historia tan compleja como el *Cristo Blanco de Cellini*. *La Sagrada Forma*, en realidad, son cuatro historias superpuestas: la historia de las Especies Sacramentales, la profanación de la Basílica, la construcción de la Capilla y el Cuadro: todo íntimamente unido.

Ahí están Alejandro Dumas y Saint-Saëns con sus *Ascanio*, Berlioz con la ópera *Benvenuto Cellini*, o Goethe con su estudio sobre Cellini, por citar algunas de las figuras más universales³.

Tenemos varios retratos de Cellini: Todos ellos fidedignos:

Retratos morales muy completos los ofrecen los estudios serios de Francesco Tassi⁴, Eugène Plon⁵, Piero Calamandrei⁶ y John Pope-Hennessy⁷.

Son cuatro análisis cualificados.

Y el retrato pictórico de Giorgio Vasari: Cosme de Médicis, rodeado de arquitectos, escultores y pintores florentinos.

Vasari lo pinta con agudeza sicológica.

Despojado de toda ética, defiende lo que persigue, ama lo que odia. Su vida se desenvuelve entre lo divino y humano, revuelto y confuso. Es capaz de encender velas a Dios y al diablo con mismo fervor y devoción y con sentimientos que difícilmente se conjugan...

Vive en el filo de la pobreza y riqueza, del honor y deshonor, de la libertad y de la cárcel. Su vida es un constante volcán en erupción...

En su existencia se entrecruzan personajes de relumbre: papas, emperadores, reyes, artistas, estetas, historiadores o poetas pasan por su vida: Clemente VII, Paulo III, Carlos V, Francisco I, Miguel Angel, León Leoni, Giorgio Vasari, Benedetto Varchi, Pietro Aretino, Pietro Bembo... son sólo muestra. Florencia (la Florencia del siglo XVI que aspira a ser la "Nueva Roma", la "Renovada Venecia", la "Poderosa Milán"), como marco; y los Duques de Médicis como príncipes y actores... (Pocos personajes de la historia se en-

3. Remito al lector exigente, en las referencias, al trabajo anunciado en la nota 1.

4. Son tres volúmenes. He consultado el Volumen II: *Vita de Benvenuto Cellini*, orfice e scultore fiorentino, scritta da lui *medesimo*, restituita alla lezione originale sul manoscritto Poirot, ora laurenziano, ed arricchita d'illustrazioni e documenti inediti dal dottor Francesco Tassi. Firenze, presso Guglielmo Piatti 1829. Volumen III: *Ricordi, Prose e Poesie* di Benvenuto Cellini con documenti la maggior parte inediti in seguito e ad illustrazione della *Vita del Medesimo*, raccolti e pubblicati dal dottor Francesco Tassi. Firenze, presso Guglielmo Piatti 1829.

5. *Benvenuto Cellini, orfèvre, médailleur, sculpteur. Recherches sur sa vie, sur son oeuvre et sur les pièces qui lui sont attribuées par...* Paris, E. Plon et Cie, Imprimeurs-Editeur, 1883.

6. *Scritti e Inediti Celliniani* a cura di Carlo Cordié. "La Nuova Italia" Editrice, Firenze 1971. (Introduzione de Carlo Cordié).

7. *Benvenuto Cellini*, Abbeville Pres 1985. Hay ediciones en varios idiomas. Manejo la edición en francés, traducida por Dominique Le Bourg, Hazan 1985, por la que citaré.

contraron con escenario tan rico y con escenas tan diversas.) Y Benvenuto Cellini, entre ellos, "enredando", que une y desune, malmete, dice, desdice y se contradice...

Espíritu aventurero que con dificultad aguanta unos meses en una ciudad⁸. Sólo los años logran fijar su vida errática...

Esa es su *Autobiografía*, que la crítica ha ido documentando, cuando menos los datos históricos que aporta el artista, y que tienen, a pesar de las apariencias, más de realidad que de fantasía...

Y, en todo este complejo tinglado, el arte como fondo. El arte es el hilo conductor que guía su vida, sus intrigas, sus peleas, amores y desamores. Es consciente de la exigencia de su profesión, sabedor de la exquisitez de su arte y no duda en ser, a la par, artista y promotor de su obra, y crítico de la ajena...

Y logra doblegar a la rebelde y experimentada Florencia que se rinde a su arte. Los notarios de su tiempo, por ejemplo, lo califican, en latín curialesco, como *excellētissimus scultor et celator et non solum nostris sed etiam retroactis temporibus aurifex unicus*". Es decir, ¡escultor y cincelador y orfebre único de todos los tiempos!⁹.

Sintetizo al Cellini-hombre en una frase de Giorgio Vasari. Como se sabe, publica Vasari su *Le Vite* en el 1550. Trata, lo dice el mismo historiador, de artistas muertos. Hace una excepción con Miguel Angel, que, aunque vivo, considera su obra concluida en el 1550. El 1568, dieciocho años después, publica Vasari la segunda edición de *Le Vite*, ampliando la excepción de Miguel Angel a todos los artistas vivos con obra significativa.

Con Cellini había tenido muchas diferencias. Conocía la *Autobiografía* de Cellini, de la que circulaban algunos capítulos por Florencia, con referencia despectiva (también ofensiva) para Vasari¹⁰.

A pesar de todo, Giorgio Vasari, con enorme profesionalidad (cuando menos aparentemente), en la segunda citada edición de *Le*

8. Paul Courbón en *Etude Psychiatrique sur Benvenuto Cellini (1500 - 1571)*, A. Maloine, Editeur, París 1906, pp.45 y ss. tiene una relación de la estancia fugaz de Cellini en las distintas ciudades hasta el 1560, en que se estabiliza su espíritu aventurero.

9. Testamento del 10 de agosto de 1555.

10. En el trabajo aludido de la nota 1 veremos los choques frontales entre Cellini y Vasari en varias ocasiones. Dos casos: Con motivo de la discusión de la precedencia de la artes (consulta que hace Varchi a pintores y escultores) Cellini y Vasari andan en trincheras enfrentadas... Por fuerte discusión habida por colocar, en los funerales del Miguel Angel, la estatua de la pintura a la derecha, lo que indicaba la precedencia de la pintura. Este detalle es suficiente para que Cellini se retire de la Comisión de la que formaba parte en los funerales del Maestro.

Vite, incluye a Cellini en la historia. Hace un análisis muy positivo de sus obras (ya veremos el enorme elogio que le dedica al *Cristo*) y concreta su carácter en unas líneas que son análisis y síntesis de su vida:

"Y bien, aunque pudiera extenderme mucho más sobre las obras de Benvenuto, el cual fue en todas sus cosas *animoso, osado, vivaz, dispuestísimo y muy terrible*, y era persona que sabía sostener sus derechos con los príncipes, no menos que emplear sus manos e ingenio en las cosas de las artes ¹¹, mas no diré ahora nada más dado que él mismo ha escrito de su vida y de sus obras, y un tratado de la orfebrería y de la fundición y vaciado de los metales, con otras cosas relativas a tales artes, y acerca de la escultura con mayor elocuencia y orden de lo que por ventura podía yo hacer aquí. Por lo que a él toca, baste este breve sumario de sus obras principales y más excepcionales".

III. "VISIÓN" DE CELLINI

El *Cristo de Cellini* tiene un origen "religioso" ¹².

A este principio irán, con el tiempo, asociándose otras causas que harán de esta obra un complejo mosaico de fuerzas impulsoras.

La fuerza expresiva le viene al artista a través de la vivencia que tiene en la prisión de Sant'Angelo que sufre el 1539.

Este impulso creativo, la "visión", se verá, sucesivamente, enriquecido por la idea de su sepulcro (nuevo impulso religioso), y la idea de confrontación artística. Este es el trípode sobre el que se asienta la obra del *Cristo*. Con el tiempo, la función y destino de la obra irá sirviendo a intereses que vienen, en aluvión, a la vida de Cellini. Hay en ese conjunto (visión-sepulcro-confrontación artística) un denso cruce de ideas que se descubren con el estudio de los documentos.

11. Por supuesto, el subrayado es nuestro. Téngase en cuenta esta circunstancia, pues lo haremos en más ocasiones, para destacar la idea. Repárese en los cinco adjetivos que lo dicen todo: "animoso, osado, vivaz, dispuestísimo y muy terrible"... Insinúa, al menos, en la cita de este pasaje, el conocimiento de la existencia de la *Autobiografía*, en esa fecha ya concluida.

12. Los conceptos "religioso", "visión", "milagro" o similares dedicados a Cellini con motivo de la visión hay que tomarlos con un mucho de *mica salis* y, desde luego, sin darle el significado que en los tratados de ascética y mística tienen tales conceptos.

Las pasiones, apaciguadas con los años y atemperadas por los pleitos, ceden paso al desasosiego económico. Su voluntad, zaran-deada por tantos contratiempos, está en permanente cambio. De ahí que el *Cristo* sea refugio permanente. Estabilizada su vida afectiva, la mujer y los hijos pesan sobre su conciencia. Desea para ellos un futuro menos incierto que el vivido por él. Y *El Cristo* entra en juego, como veremos...

Pero el objetivo primero del *Cristo* es, sin duda, su tumba. Resuena incluso la idea en la mente de Cellini cuando el *Cristo* está en el Palacio Pitti. Entonces dice con cierto deje de nostalgia : "yo lo tenía destinado para mi tumba"...

Adjunto una selección de textos.

* * *

Año de 1538: Cellini ha sido encarcelado en Sant'Angelo, acusado, ahora injustamente, por Pier Luigi Farnese, familiar del difunto Clemente VII, de haberse quedado con más de 80.000 escudos de las joyas que manejó en el Castillo de Sant'Angelo, cuando las tropas imperiales lo asediaron el 1527. Se escapa de la prisión (descolgándose con sábanas). Se rompe una pierna. Logra fugarse. El Cardenal Cornaro lo recoge. Pero posteriormente lo entrega al Papa. Nuevamente a la cárcel...Y, en peores condiciones. Intentan envenenarlo. Y tiene "visiones". Por fin, el Cardenal de Ferrara obtiene su liberación.

* * *

Encerrado en la "Stinche", calabozo lóbrego, inmundo, tétrico; mal alimentado; torturado internamente por las defecaciones, y, ahora sí, injustamente encarcelado... Todo un cuadro....

Describe en la *Autobiografía* esta situación nueva con todo lujo de detalles. Dice así:

"Únicamente quedaba un deseo en mi corazón: verle la cara al sol. Seguía con mis fervientes oraciones a Cristo. Continuamente repetía:

—¡Oh, Hijo de Dios verdadero! Te suplico por tu venida al mundo, por tu muerte en la Cruz y por tu gloriosa Resurrección que me concedas la gracia de ver el sol en sueños si no puede ser de otra manera. Si tú, Cristo mío, me hicieras digno de ello, que yo lo

viese con esos ojos mortales, te prometo ir a visitar, en cuanto pueda, tu Santo Sepulcro.

Esta promesa y mis más ardientes súplicas a Dios las hice el dos de octubre de 1539. A la mañana siguiente, el tres de octubre, me desperté cuando apuntaba el día, una hora antes de salir el sol. Me levanté de aquel miserable jergón y me puse encima unos pocos trapos que tenía, porque había empezado a refrescar. Recé con más devoción que nunca. Dirigía mis oraciones a Cristo. Le imploraba que por divina inspiración me hiciese saber por cuál de mis pecados pagaba yo aquella terrible penitencia. Y puesto que su divina majestad no me había considerado digno de ver el sol, ni aún en sueños, le imploraba que por todo su poder y misericordia me concediese, al menos, la gracia de saber por cuál de mis pecados pagaba yo aquella penitencia.

Dicho esto, aquel ser invisible, como si fuera un viento, me arrebató y me llevó lejos de allí. Me encontré en una enorme habitación en donde mi invisible cobró, de pronto, forma humana y se dejó ver. Era un muchacho que no tenía aún la barba hecha; *su cara era una maravilla, hermosa pero austera, sin lascivia*. Señalándome una altitud que llenaba la habitación aquella me dijo:

—¿Ves?... los hombres que hay aquí son todos los que han nacido y soportado muerte desde que el mundo es mundo.

Le pregunté por qué motivo me trajo allí y él me contestó:

—Ven conmigo y lo verás...

Me encontré con un puñal en la mano y la cota de malla puesta. Y así me condujo por aquella inmensa habitación, señalándome a derecha e izquierda los infinitos miles de millones de personas que se movían lentamente. Seguimos adelante hasta llegar a una puercecilla que daba a una especie de callejón. Él se metió primero por allí, yo le seguí, y de improviso me encontré desarmado, en camisa blanca, descubierta la cabeza y a la derecha de mi compañero. Al verse así me quedé asombrado; no podía reconocer aquella calle. Levanté los ojos y vi que unos rayos de sol reverberaban sobre la pared, algo así como la fachada de una casa, justo por encima de mi cabeza. Entonces dije:

— Amigo, ¿cómo haría yo para poder levantarme hasta verle la cara al sol?

Me señaló con la cabeza unos peldaños que había allí cerca, a mi derecha, y me dijo:

— Sube por ahí, tú solo.

Me separé de él; empecé a subir de espaldas y poco a poco iba notando la proximidad del sol. Tenía prisa por llegar arriba. Subí

siempre de espaldas hasta que de golpe sentí todo el sol sobre mi cara. La fuerza de los rayos, poderosa como siempre, me obligó a cerrar los ojos.

Advertí mi error, rápidamente los abrí, y mirándole fijamente exclamé:

– ¡Sol, sol mío, amigo tan deseado, aunque me cieguen tus rayos, yo no deseo ver otra cosa más que a ti!

Así me quedé, con los ojos duramente fijos en él. Al cabo de unos instantes –sucedió muy de pronto– vi que todos sus rayos se inclinaban a la izquierda. Y se me apareció el sol limpio, tal como era; lo devoraba con mis ojos. Me pareció cosa maravillosa que sus rayos se hubieran apartado de aquel modo. Pensaba qué divina gracia sería aquella que Dios me regalaba esta mañana; gritaba:

– ¡Qué admirable es tu poder! ¡Gloriosa sabiduría! ¡Tu gracia sobrepasa cuanto esperaba!

Aquel sol, desnudo de sus rayos, tenía el color, ni más ni menos, de un baño de oro purísimo fundido. Mientras yo estaba absorto mirándolo, empezó a hincharse en su mismo centro y a crecer y crecer el bulto hasta convertirse, casi de repente, en un Cristo crucificado, *hecho de la misma sustancia del sol. Y era tan bello, respiraba tanta mansedumbre*, que ningún ingenio humano puede llegar a concebirlo ni una milésima parte. Yo no tenía ojos para otra cosa y grité con todas mis fuerzas:

– ¡Milagro, milagro! ¡Dios Mío! ¡Oh tu, poder infinito! ¡De qué cosas me haces digno esta mañana!

Mientras estaba diciendo esto, entregado completamente a lo que veía, aquel Cristo se iba desplazando hacia donde los rayos habían desaparecido. El centro del sol se hinchaba de nuevo, como antes; era como una enorme burbuja que de repente tomó la forma de una bellísima madonna, sentada como en un trono altísimo, con su hijito en los brazos, tiernamente, sonriendo. Dos ángeles, uno a cada lado, de belleza indescriptible, la guardaba. También veía en ese sol, a la derecha, una figura en hábitos de sacerdote dándome la espalda, mirando a la Virgen a Cristo, fijamente. Veía estas cosas con toda claridad, limpias y vivas, y no paraba de dar gracias a Dios a grandes voces. Al cabo de un octavo de hora, más o menos, se esfumó esta maravillosa visión y me encontré en el cuchitril. Entonces me puse a gritar hasta romperme el pecho:

–La bondad de Dios ha querido hacerme digno de contemplar su gloria. Ningún ojo mortal ha visto lo que yo. Y por ello conozco que soy libre y feliz y que estoy en la gloria de Dios. En cambio vosotros, canallas, seguiréis siendo canallas, miserables y malditos del Señor. Sabed que estoy seguro que el día de Todos los Santos, día

que vine al mundo el año mil quinientos, a las once de la noche, ese día de Todos los Santos no os quedará otro remedio que sacarme de esta cárcel tenebrosa. No os quedará otro remedio porque lo visto con mis propios ojos en el trono de Dios. Aquel sacerdote que me daba la espalda y que estaba mirando fijamente hacia Dios era san Pedro intercediendo por mí, avergonzado de que en su propia casa se trata a los cristianos con tan asquerosa injusticia. Id, id pregonando que ya nadie puede hacerme daño alguno por mucho que quiera; y decirle al Señor que me tiene aquí encarcelado que si me da cera o papel, algo en que poder expresar la gloria de Dios que he visto, le pondré bien en claro aquello que acaso ahora le ofrece dudas¹³.

Esta "visión" ha sido estudiada, teniendo como base la herencia, el ambiente social, la psicología, la psiquiatría, la literatura y la locura propia de ciertos genios. También elementos simbólicos. O entretejiendo algunos de esos elementos. Sin mezclar, por supuesto, el elemento religioso en su sentido estricto, ni dar a la palabra "visión" el carácter que tiene en la literatura ascética o mística...

En estos estudios y análisis, Cellini ha recibido los apelativos más duros. El más aceptable el de "Desequilibrado". Desequilibrado por múltiples causas: por herencia, enfermedades y prisiones en cárceles infrahumanas. De hecho, en cualquier recordo de su vida encontramos gestos, formas y bellezas sospechosas.

La crítica también le ha obsequiado, sobre todo en estudios románticos, con los piropos más halagadores. Goethe, por ejemplo, dice:

"En medio de una ciudad [Florencia], tan turbulenta y de un período tan significativo, nace Cellini, cuyo carácter merece ser tenido por compendio de su siglo y, tal vez, del humano linaje. Tales idiosincrasias como la suya sólo pueden ser encaradas cual jerarquías de espíritus superiores, los cuales, con su inconmensurable comportamiento, expresan aquellos impulsos que sustancialmente, aunque en exiguas proporciones, acaso imperceptibles residen en la común en-

13. Tengo a mano varias *Autobiografías* de Cellini, editadas en castellano en distintos países y épocas. Citaré, por comodidad para el lector, por la reciente de *La Vida: Benvenuto Cellini*, Introducción, traducción y notas de Miguel Barceló Perelló, Planeta, Barcelona 1984: VC: I, 121-122, 216-218. Las siglas, en este caso, tienen la siguiente lectura: Vida de Cellini: el número romano se refiere al libro; la segunda serie a los capítulos; la tercera a las páginas.

traña humana. Cellini, por la universalidad de su genio, es llamado a representar la casta de artistas" ¹⁴.

Si atemperamos unas y otras, creo, acertamos.

Los estudios son coincidentes: se trata de situaciones, cuando menos, de tintes patológicos.

No hay que hacer grandes esfuerzos para comprender que las circunstancias ya apuntadas eran propicias para tener no una, sino muchas visiones.

Los especialistas asignan las causas de la visión a uno de estos grupos (o a varios simultáneamente) que clasifico en apartados, por afinidad temática y según los estudios realizados:

1. Nace en el seno de una familia nerviosa. Benvenuto Cellini llega al hogar después de más de veinte años de espera. De ahí viene el nombre que le asignan sus padres...
2. Las diversas infecciones que sufre, peste, paludismo, sífilis, dejan sus secuelas.
3. Es, a la par, un desequilibrado mental. Su inconstancia a vivir en lugar por mucho tiempo; su inestabilidad en el amor, en los testamentos, en las amistades... son síntomas.
4. Tiene delirios de grandeza. Iluminado física y espiritualmente por Dios. Su trabajo, don de Dios, está como su persona, aureolado del sello divino... Es un llamado del arte. En escultura, sólo Miguel Angel es superior.
5. Su perversión sensual es costumbre adquirida. El sodomismo, permitido, mientras no sea denunciado. Para él es profesión de dioses y reyes... apología.
6. Sus encarcelaciones, en condiciones infrahumanas de higiene, la deficiente alimentación y pésima habitabilidad, son las causas de los delirios y alucinaciones, en donde se mezcla cultura, religión y vivencia personal...
7. Esta "visión" de Cellini está en los linderos de la alucinación. Fruto de una situación patológica ¹⁵.

14. GOETHE, J.W., *Benvenuto Cellini en su patria y en su época*, Argos, Buenos Aires 1949, p.41. Este librito está sacado del Apéndice a la traducción de Goethe a la *Vita* de Cellini.

15. Insisto. Cuando hablamos aquí de "visión" de Cellini, la desligamos de la mística y le asignamos un valor vivencial. Los apartados enumerados serían las

Cualquiera que sea el nombre que le demos a esa situación hay que reconocer que dejó hondas huellas en el espíritu de Cellini ¹⁶.

Insisto: el *Cristo* nace por el influjo de una vivencia "religiosa". Su fuerza expresiva tiene también tintes "visionarios". Después el artista fue conformando esos sentimientos con otras ideas renacentistas, más o menos acordes con sus ideas. Al final, resaltan más los valores artísticos que los religiosos.

La descripción parece más de un estado onírico que real. Y, sin embargo, la sospechosa narración contiene detalles que la vida posterior de Cellini vuelve a la vivencia confirmando algunos extremos. Lo cierto es que, real o imaginaria, deja impronta en la vida del artista.

* * *

El primer influjo del fenómeno visionario fue inmediato:

"El alcaide envió cera y utensilios para trabajarla, recado de escribir y algunas palabras de consuelo. Me trajo todo esto uno de sus servidores que estaba totalmente en contra de aquella canalla que me quería muerto. *Tomé el papel y la cera y empecé a trabajar. Y mientras trabajaba escribí este soneto dedicado al bueno del alcaide:*

Si pudiera, señor, os mostraría
lo que vi, lo que en ver fui yo el primero:
la luz de Dios en mundo pordiosero.
De poder, mi palabra pesaría
más que la de rey. Si el pastor del clero
se dignara a creer que esta alma mía
vio la gloria de Dios, en su agonía,
en su cárcel injusta, en reino fiero,

causas remotas, a los que habría que añadir las causas próximas e inmediatas de: el lugar insalubre de la cárcel (humedad, agua); las condiciones ambientales (tenebrismo total); las circunstancias de sucesivos traslados a lugares más inmundos; la rotura de la pierna, la deficiente alimentación; la conciencia, ahora sí, de inocencia; las promesas incumplidas de su libertad, el engaño constante y la trama de enredo en que vive que le llevan a un debilitamiento físico y mental. Todo ello conforman un cuadro para tener no una, sino muchas visiones...

16. La Psicología afirma, desde siempre, que hay circunstancias o vivencias que dejan "traumatizados" —así dicen hoy— al hombre. Son como un sello o impronta indeleble, recuerdo permanente en el sujeto, y que sirven de pauta de conducta con su presencia activa.

abriría las puertas la justicia,
y la furia maldita, encadenada,
en vano clamaría contra el cielo.

Si pudiera esculpir una delicia
de aquellas, una sola, ¡qué consuelo!...
no sería mi mal, cruz tan pesada.

—" [...] El alcaide tenía sus días contados. *Yo había ido dibujando y modelando en cera aquel milagro que vi.* El día de Todos los Santos, por la mañana, se presentó de parte del alcaide, Piero Ugolini, su sobrino. Venía para mostrarme unas joyas.[...]. Por fin Piero Ugolini apareció de nuevo sin guardias, con dos muchachos en los cuales me apoyé para caminar. Fuimos a la espaciosa habitación que anteriormente había ocupado (en 1538) y allí me dejaron, dándome todas las comodidades que pedí ¹⁷.

(VC: I, 113-114; 219-220)

* * *

Hay otro texto en el que Cellini llega a un grado de desfachatez increíble. No sólo se siente "tocado" por Dios, sino que el Señor ha dejado rastros de su presencia. El es colmo: No sólo ha sido iluminado, sino que la iluminación persiste... Traigo el texto porque indica, bien a las claras, que la vivencia no es normal.

"No quiero pasar por alto una cosa, la más maravillosa y extraordinaria que le haya ocurrido a hombre alguno; me refiero a la prueba que me dejó Dios de que yo había sido digno de que él me apareciera, revelándome sus secretos: desde su aparición conservo, ¡oh prodigio!, un resplandor sobre mi cabeza; resplandor que han podido ver todos aquellos a quienes he querido enseñárselo, que han sido muy pocos. Se ve sobre mi sombra por las mañanas, las dos primeras horas de sol; y se me ve mucho mejor cuando la hierba está cubierta de rocío, Se ve también a la puesta de sol. Me lo noté estando en Francia, en París, sin duda porque allí el aire está más limpio de niebla que aquí en Italia, donde las nieblas son muy frecuentes. Lo cual no quiere decir que aquí, en Italia, no se vea o que no pueda enseñarlo a los amigos. Digo únicamente que no se ve tan bien como allá, en París, en Francia"

(VC: I, 128, P. 225)

17. Insisto: el subrayado en los textos de Cellini son nuestros.

Es el colmo de la desfachatez: un Cellini "nimbado", "aurelado", casi, diríamos, "estigmatizado". Traigo a colación esta retahíla de datos, porque la visión, real o ficticia, baja, de alguna forma, periódicamente, a la vida de Cellini. Cualquiera que sea su naturaleza, la vida del artista está "marcada" por el hecho.

Y, su recuerdo, perdura durante muchos años...

* * *

Un año después, en el 1540, Cellini se encuentra en Francia. Halagado por Francisco I, que ha visto un jarrón y un aguamanil. Quiere los servicios de Cellini como en otro tiempo los de Leonardo, y con la misma paga del pintor de la *Gioconda*. Las circunstancias no parecen muy propicias para recuerdos espirituales. Y, sin embargo, la visión y el voto hecho de ir a visitar el Santo Sepulcro bajan, de nuevo, a su vida y golpean su conciencia y su destino.

"[...] En este tiempo tomé la decisión de no aparecer nunca más por los sitios donde pudieren reconocirme, ni trabajar ya en otra cosa que no fuera en un Cristo de tres brazos de grande, que trataría de hacer lo más parecido a la *infinita belleza con la que él se me había mostrado*. Me decisión estaba tomada y seguía mi camino rumbo al Santo Sepulcro".

(VC: II, 11, 249-250)

* * *

Los años 1556, 1557 y 1558 son claves en la historia del *Cristo*. Son también años turbulentos en la existencia del artista. Los pasa por alto en su vida. No quiere ni acordarse. Y con razón. Cellini es claramente golpeado por el destino¹⁸. Pero tenemos de ellos referencia en otros escritos suyos¹⁹.

En el 1556, a la salida de su casa, se encuentra con Giovanni Lorenzo Papi, orfebre florentino. Sin que sepamos la causa, discuten.

18. Estos años aparecen, aún hoy, oscuros en la vida de Cellini. Probablemente sean tres las condenas que sufre. Así opina Tassi, Cfr. t. III, pp. 418, nota 1. El recuerdo de la "visión" tenida en el 1539 se renueva con fuerza durante la prisión que padece por sodomía, en el 1557, en pleno trabajo por el Cristo.

19. Ya hemos insinuado que la riqueza documental de Cellini es vária, por la multiplicidad de campos que ocupaba su actividad y por el buen gusto que tuvo siempre de dejar constancia de sus cuentas y situaciones más extrañas. Por ello, testamentos, secretos o no, cartas, poesías, etc., son un complemento inapreciable para reconstruir zonas oscuras.

Llegan a las manos y Cellini le da un bastonazo que le abre la cabeza... Nuevamente a la cárcel, nuevamente a la "Stinche", terrible calabozo florentino. A los dos meses Cellini dirige una súplica a Cosme de Médicis. Le dice que ha estado dos meses inútilmente en la cárcel²⁰ ... Que, en esos dos meses, hubiera podido trabajar en una escultura de mármol que le dará a su Señoría no poca satisfacción.

Apunta la fortuna que puede ofrecer de garantía de la puesta en libertad. Cosme de Médicis toma, a su vez, sus garantías y lo deja en libertad con estas condiciones (que el Tribunal Judicial de los Siete confirma): Un año de tregua con Papi, 300 escudos de oro en castigo y dos garantes sólidos de 1.000 escudos.

Apenas se ha recuperado de esta desgracia un nuevo descalabro le sobreviene. Se entera que van a acusarle de sodomía. Huye de Florencia. Identificado... es vuelto a la ciudad y juzgado. Convicto y confeso, vuelve a la cárcel con cuatro años de cárcel, 50 escudos de pena y pérdida, de por vida, de los derechos civiles... Aparece un nuevo abogado protector, el obispo de Pavía, que escribe a Cosme de Médicis para que permute su pena de cuatro años en la cárcel por la reclusión en casa. Cellini, le viene a decir el prelado, es un pobre hombre que delinque más por impulsos que por malicia. Por otra parte, en su casa puede continuar con su profesión.

Benvenuto deja en la penumbra estos años del 56-57-58 en la *Vida*. Los dos testamentos que hace en este tiempo son secretos²¹. Nuevo misterio. No tiene acceso a ellos, por su misma naturaleza,

20. La frase tiene miga. Está fundamentada en la teoría que conocía Cellini y según la cual un artista de renombre podía reclamar libertad para ejercer su arte... Apunto aquí sólo la idea.

21. Estas son las fechas en que Cellini hace testamento:

- 1555: 10 de agosto:
- Codicilo: 1555: 10 de septiembre.
- 1556: 6 de mayo: *secreto*.
- 1558: 16 de abril: *secreto*.
- 1561: 24 de marzo.
- 1562: 9 de octubre.
- 1564: 12 de noviembre.
- 1565: 8 de octubre.
- 1567: 23 de abril.
- 1569: 28 de marzo.
- 1570: 18 de diciembre.
- Codicilo: 1571: 12 de enero.
- Codicilo: 1571: 3 de febrero.
- Codicilo: 1571: 6 de febrero.

ni el notario. Estos testamentos nos hubieran dado, sin duda, las claves de zonas oscuras y que debieron ser graves, al querer Cellini ocultarlas al mismo notario ²². Por estos años es Cellini promovido a órdenes menores. El estado psíquico y espiritual debió ser muy turbulento cuando en este período se traslucen bandazos tan acusados en su vida ²³.

Los múltiples sonetos que escribe en estos dos o tres sucesivos encarcelamientos, hay permanente referencia a la visión ²⁴.

Es vaga. Tal vez porque en la forma poética tiene que buscar la imagen más apropiada a los límites artísticos del ritmo y de la rima. Desde luego, las circunstancias son propicias para el recuerdo. La prisión de ahora le evoca la prisión y visión de entonces. Hay imágenes estremecedoras por las que clama a Dios ayuda:

"Mi trovo stretto in questa tomba oscura
 Sepulto vivo, e per la mia salute
 Spero per l'altre sacre preci acute,
 Che fa chi grazia in te per me procura" ²⁵.

Pero la imagen de la visión viene ahora en la imagen del Cristo a punto de ser gozosa realidad. Por eso hay morosa referencia al Cristo-Sol, antítesis de la muerte-noche. La visión o alucinación de entonces está tomando cuerpo glorioso en el Cristo que emerge de las tinieblas. El primer cuarteto de este soneto es insinuante:

"Quel lume sol che 'l mondo e 'l cielo onora,
 Pel quale io son più che animal divino,
 Che in mezzo d'esso in croce a capo chino

22. De la existencia de estos testamentos se tiene noticia por la referencia del notario y por el sobre vacío en donde consta el testamento, cuyo contenido sólo era conocido por el testador que lo renovó dos veces.

23. El ocultamiento de los dos testamentos, el abandono del modelo, su desheredamiento, la toma de Ordenes Menores y vuelta al matrimonio... Todo ello indica una turbulencia interior.

24. Francesco Tassi, t. III, recoge los sonetos carcelarios de este período, año 1556, durante los meses de julio y agosto.

En los sonetos XXIX, XXX y XXXI, XXXII, XXXIII, XXXIV, XXXV resuenan la prisión y la visión de 1539.

Las condiciones lóbregas del recinto carcelario le sugieren también la idea del Sol, y, por asociación, del Sol visto en otro tiempo, y que ahora, por obra de sus manos, está a punto de salir del blanco mármol.

25. Por primera vez parece Cellini humilde y confía más en las preces de los demás que en las propias... Soneto XXXII de Tassi, t. III, p. 426.

Viddi il Signor, che il cielo e 'l mondo adora" ²⁶ .

Los textos aducidos son sólo señal del recuerdo permanente de la visión. Esta, real o ficticia, dejó marcado a Cellini y tuvo su influjo en el *Cristo*.

En el año 1558 el *Cristo* está en su punto culminante...

Mientras esculpe el *Cristo*, dicta su *Vida*.

Dos vidas, de signo y caracter tan distinto, están surgiendo (en papel y mármol, literatura y arte). Se están grabando dos vidas: doble y noble empresa para un artista que da la sensación que está acabado. Empieza a vivir del recuerdo: redacta sus *Memorias* y piensa en su *Mausoleo*. Es como el canto del cisne. Una y otro, *Vida* y *Cristo*, resultarán asombrosos y de un valor documental y artístico excepcionales. Con los años serán, además del *Perseo* de Florencia y *El Salero* de Viena, sus obras más conocidas y por las que ha entrado en la inmortalidad de la que estaba tocado ²⁷ .

IV. SEPULCRO-TESTAMENTO

"Habiendo prometido en todas las artes de las que he hablado que explicaré cómo había yo trabajado en ellas en algunas obras notables, haré lo mismo con esta nobilísima arte, que me parece maravillosa y bella y que, ciertamente, he experimentado que es más fácil que las demás. Por ello, traté de realizar con dicha arte una obra de gran dificultad, que nunca hubiera sido hecha antes por ningún otro hombre. Se trataba de un crucifijo de mármol que me propuse que tuviera el tamaño natural de un hombre de buena estatura y sobre una cruz de mármol negro, igualmente de Carrara, que es muy difícil de trabajar por ser duro y muy frágil y romperse con facilidad. Esta dificultosa obra la destinaba a mi sepultura y yo mismo me excusaba con la idea de que, si la obra no llegaba a feliz término, al menos yo habría demostrado mi buena voluntad. Era tan

26. Soneto XXIX: o.c., p. 423.

27. El manejo simultáneo de pluma y cincel no son compatibles, Por eso busca un amanuense que recoja puntualmente su crónicas: "Empecé a escribir de mi propia mano esta vida mia, como puede verse en ciertos papeles ligados; pero considerando que perdía demasiado tiempo y pareciéndome una vanidad desmesurada, se presentó ante mi un hijo de Michele di Goro dalla Pieve a Gropine, niño de unos catorce años que era enfermizo. Empecé a hacerle escribir, y mientras yo trabajaba le iba dictando mi vida; y como ello me proporcionaba cierto placer, trabajaba mucho más asiduamente y realizaba muchas más obras (VC: o. c., p. XVII).

grande mi deseo de realizar semejante obra e invertí en ella tan grandes esfuerzos que quedaron superadas las enormes dificultades que se oponían a su realización; y así satisface al mundo, de tal modo que me contento con no presentar otra obra más, aunque he realizado algunas más de mármol".

(TO: pp. 179-180)²⁸

Con esta frase de Cellini en su *Tratado de la Orfebrería, Escultura, Dibujo y Arquitectura*, quisiera sintetizar todo el afán del artista por su tumba. Esta era objetivo primero, siendo lo último de la vida, en los magnates y príncipes. Miguel Angel había dejado ya impronta en Florencia en las tumbas de los Médicis.

Al margen orígenes religiosos, que no cita, con buen gusto, en el *Tratado*, la frase, a su vez, es síntesis de lo que la obra fue para él: reto artístico, originalidad (por el contraste Cristo-Cruz), dificultad, tesón en la realización, grandes gastos y objetivo resuelto: obra de bella grandeza. Estas notas resuenan en todo los escritos cellinianos al hablar del *Cristo*, con otras, según las circunstancias.

La idea de la propia tumba le obsesiona. Vuelve una y mil veces sobre ella. Es la idea de supervivencia después de muerto. Es idea muy vieja (sepulcros medievales) que se reaviva de nuevo en el Renacimiento por el sentimiento de individualidad. Este deseo aparece en las últimas voluntades de los testamentos. En Cellini con dificultad se puede hablar de "última voluntad" (estando en el lecho de muerte la cambia varias veces).

El testamento de 1555 es pórtico de una cascada de testamentos que seguirán, y síntesis de la "visión" del 1539, y expresión de sus sueños artísticos y funerarios²⁹.

En el centro de su sepulcro y de su obsesión está "*il mio bel Cristo*", que aparece citado por primera vez en el testamento de 1555. Aún no existe el *Cristo*. El único *Cristo* que existe es el que bosquejó bajo la fiebre carcelaria.

28. CELLINI, B., *Tratados de la Orfebrería, Escultura, Dibujo y Arquitectura*, (Traducción de Juan Calatrava Escobar. Prólogo de Fernando Checa Cremades), Akal, Madrid 1989, pp. 179-180. Hay alguna edición más en castellano que tengo a la vista. Por comodidad para el lector citaré por esta moderna edición. Siempre que de estos tratados se hable, citaré con la siguiente Sigla: TO: Tratado de la Orfebrería, etc..

29. Cfr. nota 21.

Durante quince años andará a cuestas con su *Cristo*, intentando fijar su morada definitiva. Cellini quiere que la visión de 1539 cristalice en arte. El testamento contiene unas precisas disposiciones que sus herederos deberán cumplir bajo la "fe" del notario. Señala el lugar y sitio: Santa María Novella, en la pilastra izquierda del altar mayor, entre las capillas Gondi y Gaddi, simétrico al crucifijo de Brunelleschi, existente en la derecha del altar mayor; y del mismo tamaño, aunque de mármol. Señala los elementos artísticos: escultura y pintura y los colores de ésta. Y temática, la visión. Y el escultor (que nunca será Baccio Bandinelli, ni sus hijos, ni discípulos) deberá traducir al mármol "il mio bel Cristo", dice el testamento, que yo aboceté en la cárcel como trasunto de la belleza vista. Y una Madonna con el niño y unos ángeles y San Pedro... *La visión*. En la base del crucifijo, una urna con el "mio bel Cristo", "*factum ex cera alba*", que servirá al escultor de modelo para traducir la idea. Bajo la urna, un "cajoncillo" con sus restos.

Su Cristo, de "blanca cera", por lo tanto, en una urna como reliquia y expresión de la visión de antes, y ahora como modelo para el artista...

Santa María Novella fue, por varias razones que iremos viendo, el templo preferido. Tanto que llegó a ponerlo por obra. Lo narra en su *Vida* de forma elocuente:

"Bandinello se enteró de que yo había hecho el *Crucifijo* de mármol ya mencionado. Inmediatamente metió mano a un pedazo de mármol y esculpió aquella *Pietá* que se ve en la iglesia de la Nunziata. Yo había decidido de regalar mi *Crucifijo* a la de Santa María Novella y ya tenía puestos los clavos para colgarlo; mi única condición era poder hacer, al pie del *Crucifijo*, un pequeño nicho para tener un sitio donde meterme cuando muriera. Los frailes me dijeron que no podían concederme tal cosa sin consultar antes con el Comité de Obras. Yo les dije:

—¡Ay, frailes, frailes...! ¿Y por qué no preguntasteis antes al Comité de Obras si se podía poner aquí *mi hermoso Crucifijo* y sin su licencia me habéis dado permiso para poner los clavos y demás?

Por este motivo no quise dar a la iglesia de Santa María Novella el fruto de tantas fatigas; más adelante vinieron a buscarme aquellos del Comité y me rogaron que lo diera. pensé en la iglesia de la Nunziata y fui a hablar con los frailes; les dije que quería dar mi

Crucifijo en las mismas condiciones en que se lo había ofrecido a Santa María Novella; aquellos piadosos frailes de la Nunziata se pusieron de acuerdo enseguida y me dijeron que colocara mi *Crucifijo* en su iglesia y que hiciese allí su sepultura como mejor me pareciera y más me gustara.

(VC: II; 101; 381).

El *Crocifisso*, desde el año 1557, es el gran comodín de Cellini. Tiene todas las funciones y sirve para toda necesidad, material o espiritual: es traducción de un "milagro", cotejo artístico, pretexto para salir de la cárcel, nuevamente salvaconducto para salir de la prisión y trabajar en el mármol, cebo (soborno, diríamos hoy) para conseguir un contrato de los Médicis (El Neptuno para la fuente del dicho nombre); trueque por una casa donde desea instalar un nuevo hogar; es también causa de no haber hecho muchas obras (por ejemplo, unas esculturas para el Coro de Santa María del Fiori, que quería poner, también aquí, en competencia con Lorenzo Ghiberti). Es tumba. En síntesis, el Cristo es refugio, alivio y pretexto para todo. Al fin será, también, solución económica (aunque pobre)³⁰.

Los testamentos, desde el inicial de 1555, menudean³¹. Algunos, ocultos. Voy a fijarme, de momento, en el de 18 de diciembre de 1570, que es el último, con sus tres codicilos del 12 de enero, 3 de febrero y 6 de febrero de 1571³².

Cellini se siente morir. Quiere dejar tras sí tranquilidad, la que él no tuvo. El mismo notario quiere excusar, de alguna manera, tantas rectificaciones. En el segundo codicilo dice:

30. Al final de su vida Cellini se ve cargado de hijos legítimos por los que siente una responsabilidad. Hace cuentas. Comprueba que Cosme de Médicis (mal pagador), le debe dinero. El Duque manda a los Suprasíndicos hagan un recuento de las obras recibidas y su valoración. Los Suprasíndicos, en una arranque de cica-tería y mal gusto dan a valorar el *Cristo* a Vicencio Rosso y Bartolomeo Ammannato, enemigos viscerales, sobre todo Ammannato, de Cellini. Éste había venido proclamando durante dieciocho años (desde 1557) que el *Cristo* había sido para él muy costoso, artística y económicamente. Lo valoró Cellini en 2.000 escudos de oro. Para el Príncipe, (siempre el Príncipe), se lo dejaba en 1.500. Los dos escultores citados, en gesto de pobreza mental y moral, lo valoran en menos de la mitad de la valoración de Cellini: en 700 escudos.

31. Cfr. nota 21.

32. Conviene aclarar que en ese año se unifica la cronología de la era común y *Ab Encarnacione*. Por eso aparecerá en algunos textos como año de 1570.

"*Et cum hominis voluntas usque ad ultimum vitae spiritum mutabilis sit*"³³. En el tercer codicilo, el notario, en correcto latín y con paciencia franciscana, acota: "*Et cum semper aliquid hominibus in mente denuo emergat*"³⁴.

Se transparenta en los codicilos y escritos de los últimos meses de Cellini una obsesión por dejar paz tras su muerte.

Su mente clara, sobre todo en el último momento, es constatada por el notario: "*dictus Benvenuto sanus mente, visu et intellectu, licet corpore infirmus*"³⁵.

En toda la serie de testamentos aparece la idea de su supulcro individualizado. Es esta una idea fija. La idea de colocarse a la sombra protectora del *Cristo* aparece y desaparece según lleve de aquí para allá su tumba³⁶. En testamento de 1567 (su *Cristo* está ya en el *Palacio Pitti*) habla aún de su tumba con el *El Cristo* (una réplica) dando calor a sus huesos... Pero en este testamento deja ya entrever la solución final: en caso que esto no sea posible, que sea inhumado en la cripta de *La Academia de San Lucas de la Anunziata*.

Todavía en el último testamento salta la chispa de sepultarse en el sepulcro que proponía construirse... Los codicilos y últimas voluntades de primero de año, que caen en cascada, son más realistas: piensa más en lo que deja tras de sí. Es suplicante la carta que Giovanni da Falcano, notario de las últimas voluntades de Cellini, dirige a Francesco de Médicis, regente del Ducado. El notario quiere cumplir el último deseo de Cellini. Y escribe, en el 13 de febrero al Príncipe pidiéndole, en nombre de Cellini, "que dejó en agonía", reciba la donación de "el modelo del Neptuno hecho en cera... así

33. "La voluntad humana es mutable hasta el final", cfr. Tassi, F., t. III, Ricordo 151, p. 244.

34. "Como siempre queda algo en el tintero", cfr. Tassi, F., t. III, Ricordo 152, p. 250.

35. "En sus perfectas facultades, aunque enfermo de cuerpo", cfr. Tassi, o. c..

36. Es patética la peregrinación de Cellini, de convento en convento, buscando su última morada. Calamandrei (o.c., p. 81) enumera las gestiones hechas en estas iglesias o conventos florentinos:

- *Santa María Madalena di Castell*: codicilo de 1555; testamento de 1562.
- En la cámara del prior del convento de *Santa María dei Servi*: testamentos de los años 1556 y 1564.
- En la sacristía de *Santa María Novella*: testamento 1558.
- En el convento de *Santa María degli Angeli*: testamento de 1561.
- En el sagrario de la iglesia de *San Salvatore di Ognissanti*: test. de 1565.
- En el convento de *San Iacopo "inter foveas"*: testamento de 1567.
- En el convento de *San Marcos*: 1569. (el Convento-museo de Fra. Angélico).

como las demás estatuas estuvieran o no terminadas", tomando bajo su protección los hijos del artista...

De la numerosa prole con que le ha obsequiado la "brava" Piera Parigi le sobreviven Reparata, Maddalena y Andrea Simone: para ellos son las últimas voluntades de Cellini que quiere colocarlos bajo la protección del Príncipe...

* * *

La voluntad de Cellini es indomable con sus derechos. Manejó la pluma con la misma soltura que la lengua o el cincel. Impresiona la documentación que deja tras sí en los Dietarios, Cartas, Súplicas, Aclaraciones, Defensas, Recuerdos, Poesías, Documentos. Se puede decir, con el dato por bandera, que tuvo, en el fondo, más ética que el mismo Príncipe al que sirvió, el Gran Duque, Cosme de Médicis. Nueve años para hacer la maravilla del Perseo (1545-1554). Toda una vida para cobrar su precio. Inmediatamente después, en un arranque de fervor, emprende la obra de "su bel Cristo", en el que andan concordados arte y religión. Fue su gran capricho. Era para él, para su goce estético. Como homenaje a una experiencia espiritual. A su sombra quiso descansar en el sepulcro. Pero su mutable voluntad le encontró pronto otros partidos. Y, en arranque de generosidad, se lo ofrece al poderoso Príncipe que se encandila de la obra. En él pone Cellini arte, afán, dinero, religión, sabiduría y originalidad. El Príncipe era para los artistas del Renacimiento el señor venerado. Tenía para ellos algo más que el poder. Cellini así lo demuestra con su respeto. Una obra en manos del Príncipe era para ellos timbre de gloria.

En respuesta a una carta de Cosme I, apenas acabado el Perseo, hace la ofrenda de su obra al Príncipe en un tono que hoy llamaríamos servil:

"Dico, che umildemente io priego Sua Eccellenza, che mi doni delle mie fatiche di nove anni tutto quello, che al suo santissimo e discretisso giudizio pare e piace; e qualle e'sia, venendo coll'intera sua buona grazia, sarò contentissimo, con maggior mia soddisfazione, che domandando, sebbene io ne avessi molto più che la mia domanda" ³⁷.

* * *

Desde el codicilo de 1555 hasta el último testamento de 1570 su morada postrera es una obsesión. Quince años pensando en el sepul-

37. Tassi, F., t. III, Ricordo 151, p.244.

cro. Quince años preparando la tumba. Va Cellini de iglesia en iglesia, en penoso via crucis, con su *Cristo* a cuestas, buscando distinción, deseando rivalidad. Quiere descansar a los pies del "milagro". A los pies del arte. Pierde al *Cristo*. Nueva búsqueda. Ahora huérfano de su *Cristo*³⁸. Cuenta Vasari en la vida de fray Giovanni Montorsoli³⁹, religioso servita y afamado escultor, que pide, y obtiene, en el 1561, del prior y religiosos de la Nunziata un lugar dentro del convento para él y los miembros de la Academia del Diseño⁴⁰, que buscaban una capilla donde reunirse y hermanarse en un sepulcro colectivo. Este panteón común es inaugurado con el traslado de los restos de Pontormo (enterrado en ese mismo claustro el 1557). Aquí, en este lugar, destinado para los miembros de la Academia del Diseño que "non avessono luogo proprio dove essere sotterrati"⁴¹, es inhumado Benvenuto Cellini el 15 de febrero de 1571.

Después de tan inquieta búsqueda va dar a una fosa común, a pocos pasos del mausoleo (una *Piedad*, mala, por cierto) que Baccio Bandinelli, su enemigo irreconciliable, ha levantado en la iglesia del mismo convento.

En la capilla de San Lucas, en la Academia del Diseño, bajo una lápida, con los símbolos de la Academia del Diseño, que reza "*Floreat semper vel invita morte*", descansa Cellini. El altivo mausoleo quedó en humilde cripta. Al milagroso *Cristo* lo sustituye la llana lápida. El epitafio compensa. Es el sueño de Cellini: "A pesar de la muerte, el artista vivirá".

Una cartela que aparece y desapare, simbólicamente, entre los símbolos de la Academia del Diseño, recuerda, en frase de lujo: "*Vita nostra abscondita est in Christo*"⁴².

¡Ironías de la vida! El hombre, probablemente, más individualista del Renacimiento, por ambición, por rivalidad, por independen-

38. Lettera VII, cfr. Tassi, F., t. III, p.329.

39. Cfr. *Le vite*, Edición de Gaetano Milanesi, Firenze 1906, t. VI, pp.629-660.

40. "Avendo poi ottenuto col mezzo di maestro Zaccheria licenza dai suoi frati della Nunziata di potere ciò fare, fece nel capitolo di quel convento, dove multi anni innanzi aveva fatto il Moisè e San Paulo di stucchi, come s'è detto sopra, una molto bella sepoltura in mezzo per sè e per tutti gli uomini dell'arte del disegno, pittori, scultori ed architettori che non avessono proprio luogo dove essere sotterrati", *O.c.*, p.655.

41. Cfr. nota 37.

42. La frase es una adaptación de la frase de San Pablo a los Colosenses, 3,3: *Mortui estis, sed vita vestra abscondita est in Christo Deo*, en un contesto bellísimo: Habéis muerto, pero resucitaréis como Cristo resucitó...

cia, por ansias de grandeza... al final, hermanado y en comunión, en arte y religión, con los artistas, enemigos en la vida...

V. CONFRONTACIÓN ARTÍSTICA

El Cristo de Cellini tiene una causa motiva que impulsa su creación. Esta surge con fuerza desde el primer momento que lleva a su autor a la acción. Es la fuerza de la inspiración. Es el motor que tira de la obra como hemos visto ⁴³.

Y es el motivo religioso. A éste se une, desde el primer momento, el artístico. El artista del Renacimiento italiano vive la religión del arte. Este es el hilo conductor de la obra de Benvenuto. Tiene el orgullo del profesional que, sabedor de sus dotes, quiere la confrontación con otros colegas. La rivalidad profesional busca la atención del público, el cobijo del mecenas, el orgullo de la perfección. Las obras de Cellini están marcadas por la confrontación. La referencia a los escultores consagrados por la fama es constante en su *Vida y Tratados*. Es un timbre de gloria para la obra de Cellini, para su carácter y para la idea que tiene de su producción. No busca que sus obras estén en la recolección de una sacristía... al ser posible en plaza pública donde el gran público se exprese, como en el Perseo...

Es inevitable la referencia a Vasari, a su *Le Vite*, publicada el 1550 ⁴⁴. Su difusión fue rápida. Y su aceptación. Eran las vidas de los artistas italianos capaces de rivalizar y aún superar la de los antiguos. Todos muertos (en la primera edición). Menos Miguel Ángel, cuya obra estaba concluida para Vasari. Había entrado en la inmortalidad. Cellini conocía *Le Vite* de Vasari, con quien tenía viejas y enconadas relaciones ⁴⁵.

43. Cfr. II. *La Visión*: pp. 8-10.

44. *Le Vite de' più eccellenti Architetti, Pittori et scultori Italiani da Cimabue insino a' tempi nostri descritte in lingua Toscana da Giorgio Vasari pittore Aretino, con una sua utile & necessaria introduzione e le arti loro*, Firenze 1550, imprenta de Lorenzo Torrentino. La segunda edición, 1568, tiene cambios importantes desde el título, con este orden: "pittori, scultori et architettori" (polémica de la precedencia de las artes) hasta la inclusión de artistas "vivi et de' morti dall'anno 1550 insino al 1567". Sigo la edición de Gaetano Milanese, no superada, en nueve tomos, con el título *Le Opere de Giorgio Vasari*, Firenze (1878-1881) 1906.

45. ¡Y con quién no tenía enfrentamientos Cellini! Los contactos de Cellini (1500-1571) y Vasari (1511-1574) tienen al arte como medio. Y son importantes porque nos aclaran algunos juicios del último en *Le Vite* sobre Cellini y su obra.

Giorgio Vasari, por su múltiple actividad, pintor-escritor-asesor de Cosme de Médicis, conoce muy bien a Cellini y a su obra artística y literaria. De las dos hay referencia en la segunda edición de *Le Vite* de 1568. Y, cuando menos aparentemente, demuestra tener gran profesionalidad⁴⁶.

Por contra, Cellini tiene un constante hostigamiento al historiador al que le moteja despectivamente con Giorgetto y Vasselario⁴⁷.

Sus vidas corren casi paralelas en el tiempo. Los enfrentamientos son tempraneros. En 1546 Benedetto Varchi, historiador y filólogo, da una serie de conferencias en Florencia sobre la precedencia de las artes, juego literario de moda en la Italia del siglo XVI. Manda un cuestionario a pintores y escultores para que razonen las respuestas. Una encuesta al uso moderno. En 1546 son publicadas con el título de *Due Lezioni*⁴⁸. Son consultados Jaccobo da Pontorno, Angelo Bronzino y Giorgio Vasari, entre los pintores florentinos; de los escultores, Cellini, Tribolo, Francesco de Sangallo, y Tasso, taraceador.

Miguel Angel, artista universal, se inclina por la escultura en frase conocida. El tono suyo, no obstante, es conciliador y sibilino: "escultura y pintura tienen una misma meta, que ambas alcanzan con bastante dificultad"⁴⁹.

El trato entre Cellini y Vasari llega a encontrarse al final de sus vidas. Uno de los sueños de Cellini es conseguir un bloque de mármol que Cosme de Médicis tiene reservado para una escultura de Neptuno en una fuente de la ciudad. Esto le encanta a Cellini por dos razones: porque el bloque de mármol es muy bueno, le ve muchas posibilidades. Segundo, porque, consciente de sus valores, le encanta que su obra esté en "plaza pública". Cellini lucha porque le asigne el duque la escultura. Esto presupone el tener las preferencias del Príncipe y el poder rivalizar con la escultura con los

46. El adverbio "aparentemente" quiere salvar la incógnita si Vasari obró así por convicción o porque temía la obra de Cellini.

47. En la primera parte de la *Autobiografía* cuenta varios incidentes desagradables: VC: I; 86 y ss; 154 y ss..

48. *Due Lezioni... nella prima delle quali si dichiara un sonotto di M. Michelagnolo Buonarroti. Nella seconda si disputa quale sia più nobile arte la Scultura, o la Pittura, con una lettera d'esso Michelagnolo, & più altri eccellentiss. pittori, et scultori, sopra la quistione sopradetta*, Florencia 1546.

49. Un análisis elemental tiene Julius Schlosser en *La Literatura artística*, Madrid 1976, pp. 207 y ss..

grandes maestros. Cellini está enamorado del mármol. Ya ve a Neptuno dentro de él. Llega a ofrecer a cambio su "bel Cristo". Bacio Bandinelli y Ammannato, enemigos irreconciliables, luchan también por el trozo de mármol. Vasari, asesor cultural de Cosme, influye para que se le dé a Ammannati, que es a la postre quien hace la escultura. Cellini no puede olvidar este desaire de Vasari ⁵⁰.

El 1564 muere Miguel Angel. Se organiza una comisión para honrar al gran patriarca florentino. En ella están Borguini, Varchi, Vasari y Cellini. El túmulo es decorado con representación alegórica de las artes. Se coloca la alegoría de la pintura al lado derecho. Esto significaba la precedencia de la pintura. La vieja polémica estaba de nuevo servida. Casi veinte años después aún están calientes los ánimos... Cellini se retira de la comisión y no asiste a las honras fúnebres de su venerado "Michelagnolo". Varchi tiene la oración fúnebre ⁵¹.

Un nuevo roce con Vasari que agraba los ya existentes. Su *Autobiografía*, escrita entre los años 1558-1567, tiene referencias muy ofensivas para el pintor.

Vasari, que escribe la Segunda Edición de *Le Vite* (1568), conoce la *Autobiografía* de Cellini. Habla éste largo y tendido de Vasari en su *Autobiografía*. Referencias ofensivas que Vasari llegó a conocer ya que la *Autobiografía* de Cellini, aunque no fue publicada en vida, circulaban manuscritos ⁵². A pesar de las profundas diferencias y discrepancias, Vasari demostró aparentemente ⁵³ una enorme profesionalidad al incluirlo en *Le Vite* y pintarlo en *Palazzo Vecchio* con la corte de artistas de Cosme I. Además de hacer una valoración muy positiva de sus obras. Las relaciones y friciones, por lo tanto, entre Cellini y Vasari eran profundas ⁵⁴.

Y Vasari demuestra conocer muy bien la vida del escultor. Y Cellini la obra de Vasari. Narra éste con reiteración ⁵⁵ una anécdota-

50. Este incidente toca las fibras más sensibles de Cellini. Por ello se desahoga en la *Vida*: VC: II, 99-103, 376-387.

51. Benedetto Varchi es el orador de los grandes acontecimientos. Tiene distintas oraciones fúnebres a personajes de la época. Cfr. *Elogios o vidas Breves...* de Paulo Iovio. Traducido al castellano por Gaspar Baeza. Granada 1568.

52. Cf. Calamandrei, pp. 99 y ss.

53. Cfr. nota 46.

54. Vasari/Milanesi, vol. II, pp. 333-334 y 398-399.

55. Historia narrada antes por Antonio Billi y que difunde Vasari: Cf. *Il libro di Antonio Billi e le sue copie nella Biblioteca Nazionale di Firenze*, Firenze 1891, y *Il libro di Antoni Billi*, a cura di C.Frey, Berlín 1892.

ta que es síntoma de la rivalidad artística existente en el Renacimiento, incluso entre amigos.

"En la iglesia de Santa Croce, junto al cuadro de Taddeo Gaddi, Donato dejó un crucifijo de madera realizado con mucho trabajo. Creyendo haber producido una obra maestra, lo enseñó a su amigo Filippo Brunelleschi para que le diera su opinión. Este, que por las apreciaciones de Donato esperaba encontrar algo mejor, se limitó a sonreír. Donato le rogó en nombre de la amistad que los unía que expresara su juicio y Filippo, con toda franqueza, criticó la figura, aduciendo que sobre la cruz había colocado a un campesino (Figura N.º 3) y no el cuerpo de Cristo que debió ser bellísimo y el más perfecto que hubiera existido. Donato, que espera elogios, se molestó por la agudeza de esta crítica y le dijo: "Si fuese tan fácil hacer como juzgar, mi Cristo te parecería un Cristo y no un rústico; toma tú una madera y trata de hacer uno tú". Filippo no respondió y para justificar su crítica, se retiró a su casa y sin decir nada emprendió inmediatamente un crucifijo que pudo terminar al cabo de varios meses. Una vez realizado invitó a comer a su amigo, pero antes se encaminaron al Mercado Vecchio para comprar víveres; allí Filippo rogó a Donato que se adelantara y llevara las vituallas al taller. Donato apenas entró percibió, bien iluminado, el crucifijo de Filippo y deteniéndose a examinarlo lo encontró tan perfectamente acabado que, vencido y estupefacto, abrió las manos que sostenían el delantal y dejó caer los huevos, el queso y todo lo demás. Entre tanto llegó Filippo que le preguntó sonriendo: "¿Qué diablos te pasa? ¿Y nuestros huevos y el queso? ¿Qué comeremos ahora? –Yo ya comí mi parte –dijo Donato– si tu quieres recoge la tuya, pero basta ya; tú eres el que hace los Cristos y yo los campesinos"⁵⁶.

La historia, real o imaginaria⁵⁷, tiene su influencia y aceptación. En la mente de Cellini resuenan las palabras de Donatello: tú has hecho un Cristo; yo, un "contadino". Y las de crítica de Brunelleschi:

"[...] il corpo di Gesù Cristo, il quale fu delicatissimo ed in tutte le parti il più perfetto uomo che nascesse giammai" (Fig. N.º 4)⁵⁸.

56. VASARI, G., *Vidas de los pintores, escultores y arquitectos ilustres*. Traducción castellana de Juan B. Righini y Ernesto Bonasso, El Ateneo, Buenos Aires 1945, T. I, pp.262-263. Vasari/Milanesi, t. II, pp. 398-399.

57. Como imaginaria la considera JANSON, H.W.: *The Sculpture of Donatello*, t. 2, Princeton 1957, p.10.: en *Donatello e i Suoi*, Arnoldo Mondadori, Firenze 1986, p.126.

58. Vasari/Milanesi, t. II, p.398.

Ideas coincidentes con la "visión" de Cellini en el 1539.

En la confrontación salió airoso el crucifijo de Brunelleschi. Así lo reconoce Donatello. Afortunadamente los dos crucifijos se conservan en las mismas iglesias, aunque en capillas distintas a las que cita Vasari⁵⁹.

Cellini tiene conciencia del valor de su arte. Por ello busca la confrontación con los venerados maestros del Primer Renacimiento. Ya ha logrado que Cosme de Médicis coloque su *Perseo* en Palazzo Vecchio, no lejos de la *Judit* de Donatello. Confrontación doble: ideológica y artística...

La *Judit* (República), decapitando a Holofernes (Príncipe), es símbolo del derrocamiento del Príncipe tirano.

Por contra, el *Perseo* que crea Cellini decapitando a la Medusa es símbolo del Príncipe y de la caída de la República. Es la exaltación del Príncipe.

Por ello, en el testamento de 1555, una vez concedido el permiso, que su Crucifijo sea colocado en la pilastra de la izquierda, según se mira, simétrico al de Filippo Brunelleschi (colocado en la pilastra de la derecha), precisa

"ut fiat marmoris magnitudinis ad amussim illius fabricati et facti, ut dicitur, per Phylippum ser Brunelleschi".

Las referencias no pueden ser más expresas. Hay que reconocer la limpieza de la confrontación que Cellini quiere: en el mismo lugar del de Brunelleschi, con las mismas dimensiones y con la misma perfección. La expresión latina "ad amussim" tiene ese valor... Quiere colocación, disposición, grandeza y perfección... al de Brunelleschi. En esas circunstancias su crucifijo es mejor que el de Brunelleschi, piensa Cellini.

Cellini se olvida que ha pasado un siglo. También se olvida que, en los Cristos, además de la belleza natural, motivo de confrontación de Donatello y Brunelleschi, hay otros valores espirituales que tienen las obras de los maestros florentinos y no tiene su *Cristo*, como enseguida veremos.

59. El de Donatello en Santa Croce, en la capilla Conti Bardi (en origen debajo de los frescos de Taddeo Gaddi: *San Francisco resucitando a un niño*). El de Brunelleschi (1377-1446) en Santa María Novella, en la capilla Gondi (en origen en la pilastra entre la capilla Strozzi e dei Varni da Vernio).

Y aquí quiere Cellini levantar su tumba. Su *Cristo*, cubriendo sus restos y luciendo, en reto artístico, frente al *Cristo de Brunelleschi* (1443)⁶⁰, triunfante con el de Donatello (1386-1466). Es el espíritu del hombre renacentista que busca, con limpio orgullo, el reconocimiento de su arte, frente al arte de sus competidores. Toda la vida de Cellini está llena de este limpio cotejo. Cellini tiene que tirar del lastre de sus taras congénitas o adquiridas, como vimos en el Cellini-hombre. Pero en ese pesado fardo lleva valores admirables que aligeran el rebujo y lo hacen hasta simpático. Uno de ellos es, sin duda, la limpia confrontación que reclama para su arte. El caso más llamativo es la lucha sostenida para conseguir el Neptuno.

Una y otra vez pide al Príncipe que el concurso se haga a través de modelos... y que un jurado imparcial elija el mejor. Fue inútil. Las pasiones e intereses no siempre estaban sólo en el fardo de Cellini⁶¹. Es conocedor de sus valores artísticos y busca medirse con sus rivales más cualificados⁶².

Tiene conciencia de que su *Cristo* aguanta el parangón. Ha conseguido, como quería Brunelleschi, "un cuerpo delicadísimo en sus partes y en el todo: un hombre perfecto". Frente al "contadino" de Donatello, el Cristo de Brunelleschi era una belleza. Frente a ésta Cellini tiene conciencia que ha cincelado la figura más noble y contrapuesta al "contadino": la del hombre cultivado del Renacimiento. Su cabeza, en donde Cellini centra la fuerza de su arte, lo dice todo. Es una cabeza llena de fineza y cultura. La cuidadosísima barba es reflejo del refinamiento espiritual. Cellini tenía conciencia que su *Cristo* era la antítesis del Cristo de Donatello. La cabellera y barba revueltas, desordenadas, la cabeza casi redonda,

60. Tres años antes de su muerte, fecha que da Milanesi, en la cronología de Brunelleschi, como probable para el *Crucifijo*: o. c., p. 394.

61. Son tremendas las limitaciones que se encuentran en la valoración de la obra de Cellini. Lo definimos como "hombre contradictorio". Esta nota aparece por doquier. Sus valores, los más nobles, andan confusos y revueltos con otros bastardos. Su vida artística es una defensa de la profesionalidad de su arte. En el Neptuno lucha con todos los medios lícitos e ilícitos. Al lado de la limpia competencia que pide al Príncipe para que los artistas compitan con un modelo y la Academia defina el mejor, está el intento de soborno a Leonor de Toledo, Duquesa del Principado, ofreciendo, a cambio de la asignación de la obra, el *Cristo* de mármol. ¡Una pena!

62. Ya lo ha hecho el año 1554 al llevar a examen su *Perseo* en la Loggia Lanzi con obras tan reconocidas como *La Judit* de Donatello... Ha querido la confrontación con Ghiberti en Santa María de Fiori, que las tareas del *Cristo* no se lo han permitido...

con unas pantorrillas prominentes, con un ligero encogimiento... llevan a Brunelleschi al calificativo de "contadino". No cabe duda que el Cristo de Brunelleschi es más estilizado, sin las notas físicas del sencillo hombre labriego de Donatello. El pelo, dividido por una línea central, en orden y cuidado, cae en dos mechones que son marco de la cara. La barba cerrada es también de cierta distinción. Eliminó Brunelleschi el paño de pureza. Pero no se atrevió a esculpir los órganos viriles, pensando, sin duda, en un paño de pureza añadido, lo que da a la escultura, sin él, una sensación un tanto grotesca. Con respeto para los dos maestros, me quedo con la espiritualidad del Cristo de Donatello. Congestionado por el dolor, acibrillado por las heridas (los puntitos rojos que asetan todo el cuerpo) son valores estéticos que sugieren valores espirituales: es el anonadamiento total, renuncia a todo valor humano...

Cellini vive una época muy distante en lo social a la de Donato y Filippo Brunelleschi. No tiene los prejuicios ni escrúpulos de Brunelleschi y esculpe con respeto y verismo las vergüenzas. En otro lugar veremos cómo Cellini trabaja su obra en un momento inmediato anterior a las duras normas trentinas sobre las imágenes sacras⁶³.

Después veremos que ahí, en esa desnudez, hay valores espirituales. Por lo tanto, la historia vasariana es clara: Brunelleschi quiere esquivar la representación de un Cristo labriego. Esta idea es la que Cellini quiere también superar. La obra de Cellini, más de un siglo después y en pleno manierismo, es antítesis de la escultura donatelliana.

* * *

El 1986 Florencia vive la capitalidad europea de la cultura. Presenta, como síntesis de tal título, una exposición con el título de *Donatello e i Suoi* (Donatello y sus discípulos). Lugar, *Forte di Belvedere*. Como reza el subtítulo de la exposición, es una muestra significativa de los escultores del primer Renacimiento.

Allí estaban, cedidos por sus templos, los crucifijos de Donatello y Brunelleschi, codo con codo. ¡Un gran acierto! La historia o cuento vasariano al vivo⁶⁴.

63. Concilio de Trento, Sesión 25.

64. Ya dijimos que no hay certeza documental del hecho. Las historias vasarianas hay que aceptarlas dentro del concepto de historicidad de ese siglo. Cfr. Slosser: *La Literatura artística*, Madrid 1976, pp. 257-303.

Allí los vio el autor de estas páginas que revivía las historias de Vasari y de Cellini ⁶⁵.

El Cristo de Cellini es de un siglo después. Del segundo Renacimiento. Cellini, al buscar la confrontación, no se equivocaba. Su "bel Cristo" tenía todas las ventajas...

* * *

Por confesión del propio Cellini, y con sus documentos como base, podemos decir que la visión carcelaria y el deseo de emparejar su *Cristo* al de Brunelleschi (religión y arte) son los dos motores que guían su obra. La "visión" condiciona la materia: el mármol blanco. El "contadino" de Donatello y su anécdota con Brunelleschi, las formas: un sabio del Renacimiento.

El poner sus restos a la sombra del *Cristo* es, muy probablemente, idea tomada de su venerado Miguel Angel (al que sigue en todo lo que puede y sabe) que deseaba descansar bajo la protección de la *Piedad* de la Catedral de Florencia.

VI. SIETE NOTAS ARTÍSTICAS ⁶⁶

El Cristo Blanco de Cellini es una obra singular.

No nace, como la mayoría de las obras renacentistas de su género, a la sombra de un mecenas. Ni bajo la tutoría económica de un comitente. No nace en casa ajena: en taller regio (Francisco I de Francia) o noble (Cosme de Médicis).

Es obra que nace libre. Fruto de un impulso íntimo. Con múltiples resonancias : religiosas, artísticas, de cotejo... Como la vida de

65. Si alguna vez se le busca al *Cristo Blanco de Cellini* confrontación, me gustaría verlo en esas compañías: con el *Cristo de Donatello* y el *Cristo de Brunelleschi*. En el cotejo que Benvenuto deseó y no logró ver...

66. Aviso para navegantes desnortados. En la conferencia de una hora sólo hubo margen para pergeñar levemente los cuatro temas apuntados. Incluyo estas "Siete notas artísticas", apenas esbozadas, porque estaban en el proyecto. Se pretendía no dejar la conferencia huérfana de referencias artísticas. Son, por lo tanto, sólo unas notas. Al final, y por falta de tiempo, apenas se tocaron algunas. Se han eliminado las notas negativas, que, como toda obra humana, también las tiene *El Cristo Blanco de Cellini*. Este tema, el arte, es complejísimo. Lo trataré, en el trabajo tantas veces anunciado, en los apartados siguientes: Modelos/Vistas del *Cristo*/Desnudez/Antítesis Cristo-Cruz/Crítica a través de la Historia/Integración final.

Cellini es compleja, y está zarandeada por mil situaciones, y anda en el vaivén de múltiples intereses, desde los religiosos y artísticos hasta los prosaicos de la economía...así anda *El Cristo Blanco de Cellini*. Al final es vendido por poco más de treinta monedas.

* * *

Vamos por partes:

Nace desde el artista y para el artista. Como nacieron, por ejemplo, las *Pinturas Negras* de Goya.

Por ello quiere reflejar la vivencia tenida en la cárcel. El Cristo que él "ve" en la "visión carcelaria" es el gran consuelo de su cautiverio de 1539. Surge como un sol de la noche, y lo expresa artísticamente en el contraste bellísimo de formas. Antítesis irreconciliables de blanco-negro, Cristo-Cruz; formas dulces (Cristo); formas violentas (cruz). Binarios tensos, que implican un estado dualista. Este *contrapositum* es el hallazgo de Cellini. El artista se complace en repetirlo mil veces. Esta antítesis es, probablemente, la aportación más original del florentino.

* * *

Cellini tiene el orgullo de un profesional. Como buen hijo de su tiempo, del Renacimiento, tiene teoría y tiene práctica.

Es renacentista, profesional, ambicioso, polifacético. En la frontera de "hombre universal", enamorado de la belleza natural, apasionado.

Tiene su teoría de la artes, que la expone en sus tratados, cartas, recuerdos, poesías, etc. Y que después aplica en la práctica. Su paradigma es Miguel Angel. El camino es: partiendo de modelos naturales, debe procederse a hacer pequeños modelos de cera, y, después, una vez fijado el modelo, ampliarlo al canon definitivo.

Tiene una filosofía de la escultura. Es uno de sus orgullos. Va a Francia como orfebre. Vuelve como escultor. Desde entonces se siente, ante todo, escultor. Y empieza a ejercer su nueva profesión en Florencia con el *Perseo* (1554) que culmina con la aceptación del pueblo, y de los poetas, que le dedican sus loores en poemas como escultor...

Pero su sentimiento como escultor se manifiesta literariamente el año 1546. En este año tiene lugar en Florencia una polémica muy en boga: la Precedencia de la Artes. Una discusión bizantinista. Cellini está metido desde hace años de lleno en la escultura. Ha estudiado la obra de Miguel Angel. Se ha formado, teórica y prácticamente, una filosofía de la escultura, que la fundamente en los "Puntos de vista".

* * *

Una de sus obsesiones es la superioridad de la escultura sobre la pintura. Es una idea temprana. Cuando en Florencia se pone de moda la precedencia de las artes, con las conferencias que Benedetto Varchi dicta el año 1546 ya Cellini ha tomado partido activo⁶⁷. Varchi, como vimos⁶⁸, pide la opinión razonada a los artistas mas cualificados del momento. Cellini, después de los trabajos realizados para Francisco I (*Júpiter, Salero, Puerta de Fontainebleau*) se siente, ante todo, escultor.

La defensa de esta idea le traerá disgustos. Su opinión es rotunda: la escultura tiene la primacía de las artes. Es superior a la pintura. Las prolijas y sofisticadas razones de Varchi en favor de una u otra, Cellini las concentra en los "puntos de vista". En la carta que dirige a Varchi, y que éste reproduce (como la de los artistas consultados, sentencia:

"El arte de la *escultura* es mejor siete veces que todas las otras en las que interviene el diseño, porque una estatua debe tener ocho vistas, y conviene que sean de igual bondad, sucediendo muchas veces que el escultor menos amante del arte se contenta con una bella vista o dos; y por no tener el trabajo de corregir aquellas seis parte con las dos bien concluidas le sale su estatua desacordada; y por uno que se la alabe, diez le vituperan su figura, girando alrededor de lo que a primera vista se les había demostrado"⁶⁹.

67. Este punto, tan histórico y de tanta repercusión en el siglo XVI, y en el que Cellini tomó parte activa y destacada, se tratará en el trabajo anunciado en las conexiones existentes con el *Cristo*.

68. "*Due Lezzioni... nella prima delle quali si dichiara un sonotto di M. Michelagnolo Buonarroti. Nella seconda si disputa quale sia più nobile arte la Scultura, o la Pittura, con una lettera d'esso Michelagnolo, & più altri eccellentiss. pittori, et scultori, sopra la quistione sopradetta*, Florencia 1546.

69. *Lección que hizo Benedicto Varchi...* traducido del italiano por Felipe Castro. Madrid 1753. Carta de Cellini, p. 202.

Esta idea, que clarea pronto en la mente de Cellini, cristaliza en su obra escultórica. Su obsesión son los ocho puntos de vista, las ocho perspectivas que debe tener una escultura. Las ocho, bellas; las ocho, armónicas en su conjunto ⁷⁰.

Todas estas vistas tratadas como un relieve con ocho alzados. En los *Tratados de Orfebrería, Escultura, Dibujo y Arquitectura*, publicados al final de su vida, insiste en los ocho puntos de vista, dando preferencia a la vista principal:

"Cuando uno queda satisfecho con el modelo, debe dibujar al carbón la vista principal de la estatua, hasta que quede bien trazada, porque si no se recurriese al dibujo podrían engañarse los instrumentos. El mejor procedimiento que nunca se haya visto es el usado por el gran Miguel Angel, consistente en que, una vez que uno ha trazado la vista principal, se debe comenzar a esculpir con los hierros por ese lado, como si pretendiese hacer una figura de medio relieve, e ir descubriendo poco a poco" ⁷¹.

* * *

Al principio sintetizaba a Benvenuto como "hombre contradictorio". Sus sueños de grandeza luchaban en la vida de cada día con sus codicias, celos, envidias, riñas y pependencias. Al fin, miserias.

Tal vez se me haya ido la mano acentuando las últimas. Pero (un nuevo contraste) el hombre violento y feroz de la *Vida* y de la iconografía coetánea contrasta con esos cuerpos que conforma con galanura y suavidad morbosas. En ellos coloca toda la gracia de que fue capaz y dentro de los límites apuntados del manierismo y vivencia dudosa. Por esa belleza quiere el artista llegar a la divinidad. El camino no es muy ortodoxo. Tampoco fue ortodoxa la visión, origen del *Crucifijo*. Y, sin embargo, el *Cristo*, a través de la belleza, al fin y al cabo, de la Humanidad, llega Cellini a la Divinidad. Quien muere en trance tal, dominando la naturaleza (muere sin despeinarse), es más que un hombre, es Dios.

* * *

Tiene *El Cristo Blanco de Cellini* el subyacente encanto de las formas. La belleza sensorial es también camino trascendente. Ce-

70. Son múltiples las referencias sobre el particular.

71. TO, p. 181.

llini ni sentía ni percibía el valor supremo del perdón; ni el sacrificio, hasta el holocausto, de la vida humana...

De las siete palabras, siete lecciones de Cristo en la cruz, la que mejor encarna Cellini es el abandono. Cristo, concentrado. Solo. El artista le ha quitado todo. Hasta algunos valores divinos. También el paño de pureza. Sólo le ha dejado la belleza formal....

En el resplandor de ese cuerpo hay una epifanía del espíritu, no humano, que emerge de la noche negra, como lo vio Cellini...

* * *

El *Cristo de Cellini* es una escultura única en su género. Genial por la aplicación de una materia nueva, mármol, a una temática que, de suyo, requiere un sustrato que coopere a la idea cruenta del tema. Genial, igualmente, por la incorporación de formas paganas, o, cuando menos, ajenas a la idea tradicional del Cristo de los cristianos. Ofrece la imagen divina a través de formas bellas, elegantes, de un personaje del Renacimiento. El espectador intuye que ese personaje es más que un hombre por su actitud sobrehumana ante la muerte. Por todo ello no es un crucifijo a la usanza tradicional, y, por lo mismo, no apto para caldear al espíritu gregario de masas formadas en otra iconografía, sino para la reflexión y goce estético dentro de los cánones clásicos y filosofía celliniana. Desde ahí se puede llegar a la divinidad. Por lo mismo es una joya del Renacimiento engastada en el gran Monasterio de San Lorenzo. Los dos, *Monasterio* y *Cristo*, fríos aparentemente, cálidos y líricos en su frialdad.

Juan LÓPEZ GAJATE, O.S.A.
Real Monasterio
San Lorenzo de El Escorial