

# ILUMINANDO A LOS PINTORES DE LA LUZ. TIEMPOS «MODERNOS», VIDAS VIOLENTAS E IMÁGENES FÍLMICAS

Clementina Calero Ruiz  
Universidad de La Laguna

## RESUMEN

Con este trabajo pretendemos ver cómo el cine ha *tratado* la vida de cuatro pintores de la Época Moderna; uno del siglo XVI, Miguel Ángel Buonarrotti, y tres del XVII: dos italianos, Michelangelo Merisi *Caravaggio* y Artemisia Gentileschi, y un holandés, Rembrandt van Rijn. Todos tienen algo en común: su conflictiva vida y los problemas de toda índole que a lo largo de ella tuvieron que sortear, al margen de haber sido grandes maestros del arte.

PALABRAS CLAVE: pintor, pintura, barroco, luz, *tableaux vivants*, biografías de artistas en el cine.

## ABSTRACT

With this work we've tried to show how the movies have represented the lifes of four Modern Age painters —Michelangelo Buonarrotti; Caravaggio; Artemisia Gentileschi and Rembrandt van Rijn—. All of them have something in common: their controversial existences and all kinds of troubles that have suffered in their lifetimes. Moreover, they are all great painters.

KEY WORDS: baroque painters, paintings, baroque style, light, *tableaux vivants*, artist biographies on film.

## I. INTRODUCCIÓN

Para que la vida de un artista sea llevada a la pantalla, según Javier Villalba, tiene que cumplir una regla que, aunque no escrita, es de obligado cumplimiento: *debe tratarse de un artista de vida agitada o marginal, de buhardillas heladas y costumbres bohemias*. Un artista de *costumbres normales*, un hombre o una mujer corriente, nunca podrá ser protagonista de una película, porque lo que interesa, por supuesto, es que hayan sido seres de vida misteriosa, visionarios, atormentados, *genios en definitiva*, que hayan pasado su vida en una búsqueda continua de la perfección estética, luchando en el *día a día* con todo tipo de problemas y obstáculos, ya sean físicos o materiales.

Todo ello se cumple en los últimos «pintores protagonistas» del cine norteamericano, Jackson Pollock y Frida Khalo. El primero, en película dirigida y protagonizada por Ed Harris, quien con su interpretación ha logrado una «simbiosis perfecta con el genial, atormentado y maldito artista, maestro del abstracto expresionismo, víctima del alcoholismo, que pereció en un espectacular accidente de coche en la calle, en 1956, cuando sólo contaba cuarenta y cuatro años»<sup>1</sup>; mientras que la segunda, una cinta realizada por Julie Taymor y cuya protagonista fue Salma Hayek, que, inmersa en su papel, supo meterse en la piel de la compleja y torturada existencia de esta pintora mexicana, esposa de Rivera, papel interpretado por Alfred Molina, quien al respecto dijo que el filme era «importante porque, sobre un amplio fresco histórico y humano, afronta problemas de identidad y aclara cómo el arte sirve a la vida y la vida al arte»<sup>2</sup>. Un accidente marcó su vida, pues en 1925 fue atropellada por un tranvía, que le aplastó la columna; a partir de aquí su obra será un continuo conflicto, una lucha por la consecución de sus deseos y su propia discapacidad física<sup>3</sup>.

Que el cine se haya preocupado —en apariencia— más por los pintores no significa que las restantes disciplinas artísticas no hayan interesado; arquitectos, escultores, literatos, fotógrafos o músicos en algún momento han sido protagonistas de filmes, pero es posible que la pintura tenga con el cine una relación diferente, que exista más *complicidad*, quizás porque en ambos casos estamos ante el arte de lo real y el arte de las imágenes, fórmulas afines tanto a la pintura como al cine. Como señala Aumont, «el ojo, la mirada movilizada entregada al tiempo explora el espacio, lo inviste, lo enmarca, instala en él una profundidad ficcional, hace de él una escena y la deposita sobre una tela: la de la pantalla o la del cuadro. Huellas y medios de este depósito son los valores, los colores, todo lo que habita la superficie de la tela; y el arte de mirar lo real se ha convertido en el de fabricar una imagen: es el mismo. La luz define un espacio para el ojo pero, fijada, se convierte en la fuente de lo que sobrepasa la escena, de lo que sobrepasa toda ‘representación’»<sup>4</sup>.

## II. LOS PINTORES

La atormentada vida de Miguel Ángel Buonarroti (Caprese, 1474 - Roma, 1564) fue llevada a la pantalla en 1965, en una película dirigida por Carol Reed e

<sup>1</sup> CARRILLO DE ALBORNOZ, Cristina (agosto, 2001): «Pollock, el brochazo del genio», *Descubrir el Arte*, año III, núm. 30, Alianza Ed., Madrid, pp. 37-39.

<sup>2</sup> GRASSI, Giavanna (octubre, 2002): «Salma Hayek, en el Lido nace una estrella», *Descubrir el Arte*, año IV, núm. 44, Alianza Ed., Madrid, p. 66.

<sup>3</sup> SARTORI, Beatrice (agosto, 2001): «Pintores atormentados en el cine», *Descubrir el Arte*, año III, núm. 30, Alianza Ed., Madrid, p. 32.

<sup>4</sup> AUMONT, Jacques (1996): *El ojo interminable. Cine y pintura*, Paidós, Barcelona, p. 147.

<sup>5</sup> Basada en la novela de Irving Stone: *The Agony and the Ecstasy*. Doubleday & Company, Inc. 1961. Salvat Editores, Barcelona, 1995.



interpretada por Charlton Heston, titulada *El tormento y el éxtasis*<sup>5</sup>, una de las grandes películas del género, que centra gran parte de su acción en el dialéctico enfrentamiento entre el artista y su mecenas, el papa Julio II.

Fue tal la simbiosis entre el protagonista —Heston— y el artista —Buonarrotti— que cada vez que pensamos en el genial florentino, su rostro lo identificamos con el del protagonista del film; de modo que Heston y Miguel Ángel quedaron, desde ese momento, unidos por un rostro, pese a que el físico del actor no coincidiera con el del florentino. No obstante, el resultado no fue del todo satisfactorio, de modo que la crítica valoró mejor el papel interpretado por Rex Harrison, en la persona del papa *soldado*, que el del protagonista<sup>6</sup>.

A Carol Reed le interesó especialmente reflejar la lucha del artista con la sociedad, pero también consigo mismo (toda la existencia de Miguel Ángel fue una continua lucha, intentando romper los moldes de la sociedad en la que le tocó vivir, luchando contra su homosexualidad y su *rabioso y problemático carácter*). La película centra su acción en el choque de caracteres de ambos protagonistas; el papa Julio II, que sólo quería que el artista acabara las pinturas de la capilla Sixtina, y Miguel Ángel, que deberá salir al paso —por un lado— de los prejuicios morales de los cardenales que critican su obra calificándola de deshonesta y pagana por la abundancia de desnudos, y, por otro, de su propio perfeccionismo; su lucha por mantener su supremacía como escultor, entendiéndolo que la escultura y no la pintura era su profesión; aunque a pesar de ello deseaba demostrar que podía ser tan bueno en este campo como en el otro, de modo que, descontento en ocasiones por los resultados obtenidos, destruía continuamente lo que pintaba en aras de conseguir la suprema perfección.

El historiador y pintor florentino Giorgio Vasari recoge el episodio con todo lujo de detalles, indicando —incluso— que, dada la amistad existente entre Rafael y Bramante, se llegó a pensar que sería a éste y no Miguel Ángel a quien se le encargaría el trabajo. No obstante, por orden del papa y de Julián de Sangallo se fue a buscar al artista a Bolonia, con el encargo de hacerle venir a Roma, pidiéndole el papa que hiciera la capilla, rehiciera todas las paredes con la bóveda, acordando pagarle 15.000 ducados.

El comienzo del film sitúa a Miguel Ángel en Roma (no en Bolonia), *enfrascado* en su *pesadilla*: la tumba de Julio II. Sin embargo, la decoración de la capilla se convertirá —tras el encargo— en otro reto y, como quiso hacerla al fresco pidió que se hiciera venir de Florencia a algunos pintores que le ayudaran, al tiempo que le sirvieran para poder de ellos aprender dicha técnica. Su afán perfeccionista hizo que una mañana destrozara todo lo que aquellos habían hecho, de modo que los pintores —ofendidos— decidieron regresar a Florencia. Miguel Ángel había decidido «encargarse por sí solo de toda la obra, y la condujo a la perfección a través de su esfuerzo y su estudio. No se dejaba ver por nadie, para no tener que mostrar la

---

<sup>6</sup> AAVV. (1981): *Las estrellas. Historia del cine en sus mitos*, Urbión, Madrid, p. 157.



obra, lo que aumentaba día a día en todos el deseo de verla»<sup>7</sup>, incluso en el propio pontífice que intentó por todos los medios «colarse en la estancia» para contemplar los progresos. Pero el pintor recelaba de todos, especialmente de los obreros, de modo que les hizo prometer que no abrirían la puerta a nadie, aunque se tratara del propio papa, así que fingió estar unos días fuera de Roma, aunque en realidad lo que hizo fue encerrarse en la capilla para trabajar a solas. El papa, creyendo que aquél —efectivamente— se había ausentado, fue a ver las pinturas y Miguel Ángel al verlo y desde el último andamio «empezó a lanzar tablas. Conociendo su temperamento, con no menos cólera que miedo, el papa se dio a la fuga», y Miguel Ángel «regresó a Florencia en una posta, pensando que Bramante apaciguaría al papa y convencido de que realmente había obrado mal». Calmada la cólera pontificia y ante los ruegos de Bramante, el papa le pide al gonfalonier de Florencia —Pier Soderini— que le «mandase a sus pies a Miguel Ángel»; pero éste no cambiaba de parecer, habida cuenta que no se fiaba de Julio II. Finalmente convencido, regresó a Roma, presentándose ante el papa acompañado por uno de los obispos de la casa del cardenal Volterra, quien al hacer la presentación dijo que «este tipo de hombres —en referencia al maestro— eran ignorantes y que le perdonara por ello». Vasari refiere que el papa encolerizado «le dio al obispo un bastonazo» (sin embargo en el film, el bastonazo lo recibe el pintor) «mientras le decía: ‘Tú si que eres ignorante’». Y volviéndose hacia Miguel Ángel, «se rió y lo bendijo»<sup>8</sup>.

Wittkower, al respecto de este episodio, escribió que «no es sorprendente que un hombre del calibre [del papa Julio] comprendiera la idiosincrasia del artista y que estuviera dispuesto a tolerarlas ‘ad maiorem dei gloriam’». Es más, se ha llegado a afirmar de la existencia de un estrecho vínculo de comprensión entre ambos, y esa *complicidad* es uno de los detalles mejor logrados de la película; de hecho, si existe un dato que lo confirme es «la ecuanimidad con la que el irascible pontífice soportó [en más de una ocasión] la conducta inaudita del gran artista»<sup>9</sup>, especialmente palpable cada vez que éste —insistentemente— le preguntaba cuando acabaría, a lo que aquél siempre respondía: *¡Quando potro!* (cuándo pueda)<sup>10</sup>; Miguel Ángel actuaba de la misma manera que la mayoría de los hombres, pues él, como artista emancipado que era, entendía que el plazo que se le imponía era incompatible con el proceso creativo.

También apasionada, pero sobre todo conflictiva, fue la vida de Caravaggio, Michelangelo Merisi (¿Caravaggio o Milán? 1571 - Nápoles, 1610), uno de los pintores más sobresalientes del siglo XVII, especialmente en el uso de la luz, utilizada

---

<sup>7</sup> VASARI, Giorgio (1998): *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos (Antología)*, estudio, selección y traducción de M<sup>a</sup>. Teresa Méndez Baiges y Juan M<sup>a</sup>. Montijano García, Tecnos, Madrid, p. 379.

<sup>8</sup> VASARI, G.: *op. cit.*, p. 380.

<sup>9</sup> WITTKOWER, Rudolf y Margot (1982): *Nacidos bajo el signo de Saturno. Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*, Cátedra, Madrid, pp. 46-48.

<sup>10</sup> Recogen la anécdota WITTKOWER, Rudolf y Margot: *op. cit.*, p. 48.



como recurso dramático, «intuyendo con su pintura» lo que siglos más tarde será «la iluminación cinematográfica». Stendhal lo llamó *infame*; Ruskin vio en sus obras «señales concretas de deseos perversos mal reprimidos», mientras que Roger Fry dijo que «fue el primer artista que desafió las tradiciones y la autoridad»<sup>11</sup>. Derek Jarman nos dejó en su *Caravaggio*, dirigida en 1986 y considerada como su producto más logrado, una particular visión del artista, papel que interpreta Nigel Terry quien, a diferencia de Heston, sí que logra un gran parecido físico con el pintor de mirada seria y un poco *huraña*, como lo ponen de manifiesto algunos primerísimos planos, cercanos al tremendo autorretrato de *David con la cabeza de Goliath*, o el rostro del cartel publicitario de la película, que recuerda al del *Cristo muerto*, en su *Santo Entierro*; lo mismo ocurre con Dexter Fletcher que dio vida al joven Caravaggio, magníficamente personificado en el *Muchacho con cesto de frutas*, pintura de la que da testimonio Baglioni —uno de sus primeros biógrafos—, o el *Muchacho mordido por un lagarto*.

Jarman llegó al cine después de haber trabajado en otros campos, lo que quizás le influyó de forma positiva a la hora de dirigir su obra; pues había trabajado también en pintura, de modo que los secretos de ésta no le eran desconocidos, lo que le condujo al diseño de vestuarios y a la decoración teatral. Todo ello, según Carlos García Brusco, posiblemente, le dejó profunda huella, unido a «sus prácticas de cine amateur y su admiración por ciertas corrientes del underground americano en la configuración de su particular sentido estético entre horizontalmente curre y empecinadamente entrecruzado de momentos de brillantez muy aparente aun siendo superficial»<sup>12</sup>. Si bien la película parte e intenta recrear el carácter y la personalidad de Caravaggio, está muy lejos de lo que se entiende por una biografía tradicional; aunque es cierto que en determinados momentos ahonda en su obra. Parece que sobre todo le interesan determinados aspectos de su vida, sobre todo amores y muerte, construyéndose el film a partir «del soliloquio alucinado del agonizante protagonista», que tumbado en una desnuda habitación evoca sus primeros años en Roma, adolescente, pintando bodegones y naturalezas muertas<sup>13</sup>. No obstante, Jarman usa muchos datos reales del mundo de Caravaggio, y recrea cinematográficamente algunos de sus cuadros más célebres<sup>14</sup>, construyendo unos magníficos *tableaux vivants*.

Su corta existencia se va a desenvolver en un ambiente cultural y *callejero* y, observando la frecuencia de figuras masculinas *afeminadas y provocadoras*, la crítica ha creído ver rasgos homosexuales en el artista, siendo esta situación una constante a

<sup>11</sup> WITTKOWER, Rudolf y Margot: *op. cit.*, p. 184.

<sup>12</sup> GARCÍA BRUSCO, Carlos (1972): «Derek Jarman. Un provocador entre las ruinas del Imperio Británico», revista de Cine *Dirigido por*, Barcelona, p. 55.

<sup>13</sup> LANGDON, Helen (2002): *Caravaggio*, Edhasa, Barcelona, cap. III: *Flores y frutas*. pp. 73-102.

<sup>14</sup> VILLENA, Luis Antonio de (2000): *Caravaggio, exquisito y violento*. Apéndice I: «Caravaggio, de Derek Jarman», Planeta, Barcelona, pp. 207-208.

lo largo de todo el film, las relaciones de *amor y sexo* que —aparentemente— mantiene con sus modelos. Si bien su concepción y modo de pintar lo sitúan como un revolucionario en este campo, al romper con los convencionalismos manieristas, inclinándose por el naturalismo, «la violencia de su carácter, con multitud de agresiones y al menos un homicidio, lo ha encuadrado», en opinión del profesor Vallejo Nájera<sup>15</sup>, «en el diagnóstico de psicópata explosivo»; [mientras que] «de la violencia de su pintura se ha querido deducir una serie de generalizaciones entre el carácter del artista y su obra, que en gran parte carecen de fundamento». No obstante, y pese a la afirmación del profesor Vallejo, lo cierto es que, en su época, a Caravaggio se le conocía en Roma por estar siempre «inclinado a peleas y alborotos», hasta el punto de afirmarse que era «peligroso tratarle»<sup>16</sup>. Y efectivamente, cuando el artista llegó a Malta, en mayo de 1606, lo hizo huyendo de Roma, por haber asesinado a Ranuccio Tommassino da Terni. De modo que su carácter violento no fue una leyenda, ni un invento, sino un hecho del que dan fe numerosos actos judiciales. Así, desde finales de mayo de 1600 su nombre aparece con frecuencia en el archivo del Tribunal del Estado de Roma, siempre ligado a «riñas, agresiones, perturbaciones de la paz pública, ultrajes de todo tipo», posesión de armas sin permiso..., y ya desde sus primeras biografías se hace hincapié en que su venida a Roma, en torno a 1583 —siendo muy joven—, fue a consecuencia de una condena o agresión. En la capital su carácter violento aumentó y con frecuencia fue denunciado, sufriendo encarcelamiento, aunque casi siempre pudo salir bien librado gracias a sus protectores<sup>17</sup>. En estos primeros años sobrevive como puede, trampeando, entre miseria, hambre y explotación, hasta ser acogido por el cardenal Del Monte con «empleo, provisión y alojamiento»<sup>18</sup>. Una de las primeras escenas de la película, precisamente, nos presenta a un joven Caravaggio poniéndole precio a una de sus pinturas, contestándole al comprador, en tono soberbio, que le costaría cara. Jarman intenta recalcar —a partir de esta escena— el carácter mercantilista de la obra de arte y esa misma arrogancia se advierte cuando un cardenal se interesa por su *cesta de frutas*, única naturaleza muerta independiente que pintó en toda su carrera. Pese a esa altivez de carácter, siempre tuvo fieles compradores, siendo Escipión Borghese, sobrino del papa Pablo V, el más entusiasta, tal y como queda plasmado en una de las escenas del film.

También se ha dicho que fue el «primer bohemio de la Historia del Arte» y es posible que así haya sido, pues como afirma Wittkower «su vida desordenada, sus amigos sospechosos y su desprecio del decoro parecen hacer atractiva esta hipótesis»; lo que no cabe duda es que fue el descendiente directo de los *protobohemios* de comienzos del siglo XVI<sup>19</sup>.

---

<sup>15</sup> VALLEJO-NÁJERA, Juan Antonio (1991): *Locos egregios*, Planeta, Barcelona. p. 90.

<sup>16</sup> *Idem*, p. 91.

<sup>17</sup> GIORGI, Rosa (1998): *Caravaggio. Una revolución terrible y sublime*, traducción de Víctor Gallego, Electa España, p. 96.

<sup>18</sup> OTTINO DELLA CHIESA, Angela (1972): *Caravaggio*, Noguer Rizzoli (2ª ed.), Barcelona, p. 83.

<sup>19</sup> WITTKOWER, Rudolf y Margot: *op. cit.*, p. 186.



Jarman no miente cuando nos *retrata* al artista, pero sí es cierto que se *inventa* su propia historia. De modo que convierte a determinados personajes reales, como Ranuccio Tomassoni, en su amigo, su modelo e incluso en su amante ocasional, cuando en realidad éste fue muerto por el pintor en la primavera de 1606, a raíz de una violenta pelea en el juego de la pelota, en el Campo de Marte<sup>20</sup>, por lo que el artista tuvo que huir a Malta. De igual modo, en el film, Ranuccio está relacionado con Lena, una prostituta amiga de Michelangelo, que será asesinada por este amigo del pintor, apareciendo su cadáver flotando en el río. Sin embargo, Lena con quien mantenía relaciones era con Mariano Pasqualone, a quien en junio de 1605 Caravaggio hiere, por lo que tiene que huir a Génova<sup>21</sup>. Se supone que su cuerpo ahogado e hinchado fue el *modelo* utilizado para su cuadro *Muerte de la virgen*, muy bien recreado en el film en un fantástico *tableaux vivants*. Si nos atenemos a lo escrito por Rosenstone la invención es necesaria por dos motivos: la propia estructura dramática y por la «necesidad de especificidad de la cámara», de modo que el drama exige la invención de episodios y personajes<sup>22</sup>, pese a que, en el caso que nos ocupa, los personajes son reales y no ficticios. En fin, lo cierto es que Jarman ha creado otros argumentos, pero sin salirse de los parámetros *caravaggescos*.

Hay también en el film muchos detalles que sitúan al protagonista —aparentemente— muy alejado de su siglo; pensamos que Jarman ha creído que Caravaggio es atemporal, de modo que puede también «moverse perfectamente» en el siglo XX, de modo que a veces «fuma un cigarrillo tras otro» mientras pinta, acude a una taberna iluminada con bombillas de colores... —igualmente fumando aparece Lena—; en una fiesta de disfraces a la que es invitado, los camareros van vestidos a la usanza actual, mientras que la música que ameniza la velada es de jazz... De igual modo Jarman *presupone* que el cardenal Del Monte fue quien posó para el cuadro de *San Jerónimo escribiendo*, papel que interpreta Michael Gough y como tal lo plasmó<sup>23</sup>. A pesar de todo, la puesta en escena es real, como la luz de Caravaggio; la iluminación, los colores, la composición... ése es otro de los grandes logros de la película —lo mismo ocurre en *Artemisia*—, pues los claroscuros evocan la pintura del maestro y sirven para crear magníficos efectos dramáticos.

Esa misma puesta en escena ocurre en la película de su *discípula*, Artemisia Gentileschi (Roma, 1593 - Nápoles, 1652), de quien la directora Agnès Merlet nos ha dejado su visión titulada *Artemisia*, protagonizada por Valentina Cervi. Posiblemente haya sido la historia feminista del arte —según Francisca Pérez Carreño— la que despertó el interés por esta mujer, dándonos la ocasión de recuperar la obra y la

---

<sup>20</sup> *Idem*, p. 185.

<sup>21</sup> STRINATI, Claudio (1999): *Caravaggio*, catálogo de la exposición, Museo Nacional del Prado, Electa Ed., Madrid, p. 8.

<sup>22</sup> ROSENSTONE, Robert A. (1997): *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Ariel Historia, Barcelona, p. 94.

<sup>23</sup> VILLENA, Luis Antonio de: *op. cit.*, p. 209.



vida de una de las pintoras barrocas más importantes de su época<sup>24</sup>. Dotada de fuerte personalidad, tuvo una vida dura, buscando continuamente su libertad, tanto personal como profesional, defendiendo siempre sus ideas sobre la pintura y los pintores. De esta forma, y a pesar de los problemas que a lo largo de su carrera tuvo que sortear, consiguió gran prestigio entre sus contemporáneos, hasta el punto de que en 1616 fue admitida en la Academia florentina, hecho que nunca se le hubiera permitido en la de Roma. Pero no es sólo que no se les permitiera a las mujeres su afiliación, sino que ello traía aparejada su no participación en el ambiente intelectual y artístico de un lugar, la imposibilidad de pintar desnudos masculinos y de aprender perspectiva<sup>25</sup>. Temas que serán ampliamente tratados en el film, pues desde el comienzo de la película la pintora aparece dibujando su propio cuerpo desnudo —reflejado en un espejo— o el de alguno de sus amigos. Su principal preocupación fue demostrar que las mujeres podían ser tan creativas como los hombres, pese a que las artistas a lo largo de la historia lo hayan tenido mucho más difícil; al ser excluidas de las academias de Bellas Artes por hombres, tenían que limitarse —únicamente— a llevar las tareas del hogar. De modo que, salvo honrosas excepciones, hasta el siglo XX, los casos de mujeres que triunfaron como artistas fueron muy raros; lo más frecuente es que la presión social, el matrimonio, los hijos y llevar una casa, les impidiera desarrollar sus aspiraciones pictóricas<sup>26</sup>.

Éste no fue este el caso de Artemisia que, pese a todo, pudo dedicarse a su gran pasión: pintar. No obstante en 1612 un juicio marcó su vida, haciendo famoso su nombre. Las actas que se encuentran en Roma, en los Archivos de Estado, así como las cartas escritas por la pintora, fueron el punto de partida de la biografía novelada, escrita por Rauda Jamís<sup>27</sup>. El motivo fue la violación cometida contra Artemisia por el pintor —amigo y colaborador de su padre Orazio— Tadeo Tassi, de quien recibía clases de pintura y perspectiva. Aprovechando la intimidad que las clases le proporcionaba, Tassi la violó. La directora situó la acción en su estudio, *utilizando* a Tassi como modelo en su *Judit cortando la cabeza de Holofernes*, pero —al parecer— ésta ocurrió en la casa paterna<sup>28</sup>. Artemisia no denunció el caso alegando, según

---

<sup>24</sup> PÉREZ CARREÑO, Francisca (1993): *Artemisia Gentileschi*, colección *El Arte y sus creadores. Historia 16*, Madrid.

<sup>25</sup> *Idem.*, pp. 45-46.

<sup>26</sup> BRAY, Xavier (2001): *Mujeres impresionistas. La otra mirada*, catálogo de la exposición del mismo nombre, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao, 2001-2002, p. 12.

<sup>27</sup> JAMÍS, Rauda (1998): *Artemisia Gentileschi*. Traducción de Juan Abeleira. Ed. Circe, Barcelona. Las actas del proceso de Artemisia Gentileschi y Tadeo Tassi, fueron publicadas por Edizioni delle Donne, en Milán, en 1981. La versión francesa la publicó en París Éditions Des femmes, en 1983, bajo el título: *Actes d'un procès pour viol en 1612, suivis des lettres d'Artemisia Gentileschi*.

<sup>28</sup> «...Permaneció largo rato sobre mí, manteniendo su miembro en mi natura, y, una vez satisfecho, se retiró. Al verme liberada, me precipité hacia el cajón de la mesa, agarré un cuchillo y me dirigí hacia Agostino diciendo: «Voy a matarte con esto porque me has deshonrado». Él me replicó entonces, abriendo su navaja: 'Aquí me tienes, preparado'. Texto sacado del interrogatorio hecho a Artemisia durante el juicio, en JAMÍS, Rauda: *op. cit.*, p. 187.



expuso en el juicio, que confiaba contraer matrimonio con Tassi. Su padre no pudo permanecer ajeno al caso, pues se había manchado su honor, habida cuenta que Tassi no cumplió su promesa de casamiento, porque ya lo estaba; y fue en ese momento cuando lo acusó de la violación de su hija. El proceso fue doloroso y la vejación sufrida por la artista fue posiblemente más grave que el propio acto cometido hacia su persona, hasta el punto de someterla a exploración pública por parte del tribunal; además se le aplicó la tortura de la *sibilli*, las empulgueras, para obligarla a decir la verdad, que consistía en atarle los dedos con una cuerda y apretarlos hasta hacerlos sangrar; Artemisia en ese instante gritó a Tassi: «esta es la alianza que me diste, y éstas tus promesas». Obviamente Tassi no sólo desmintió la virginidad de Artemisia, sino que la insultó y acusó de comerciar con su cuerpo con un buen número de hombres, entre los que —según su parecer— se encontraban varios artistas, entre ellos G.B. Stiattesi y un pintor modenés llamado Jerónimo, del que incluso tuvo la osadía de decir que él mismo había ayudado a darle una paliza ante la agresión. Pero los pleitos de Tassi eran bien conocidos en el país, de hecho su propia hermana declaró en su contra, alegando que era «un bribón y un desgraciado que vivía de su ingenio»<sup>29</sup>. Pese a todo sólo fue condenado a ocho meses de cárcel, siendo finalmente el caso sobreseído. Pero los insultos e infamias vertidos sobre Artemisia crearon una leyenda negra en torno a su figura, describiéndola como una libertina, ninfómana compulsiva y prostituta. Tras el juicio contrajo matrimonio con un pintor florentino, del que se separó al poco tiempo, lo cual no sirvió para que esa leyenda que se había creado en torno a su persona se olvidase, teniendo que *arrastrar con ella* hasta su muerte. Este doloroso episodio es ampliamente tratado en la película, en especial el momento de la tortura de las manos, lo que la obligará —más tarde, para poder pintar— a llevar vendas para sujetar los pinceles. Obviamente es su primera época romana —por lo que de dramática tiene— la que más interesa a la hora de recrearla cinematográficamente, de modo que su vida en Florencia, su estancia en la corte de Inglaterra y su posterior y definitivo establecimiento en Nápoles, sólo se esbozan en títulos al final de la cinta.

Si bien en el caso de los dos artistas anteriores, su físico parece encajar con el de los actores, no ocurre lo mismo con Artemisia. La pintora, a tenor de los autorretratos y retratos que de ella se conservan, era de complexión más bien robusta, algo gruesa y de rasgos no muy femeninos, mientras que la actriz Valentina Cervi, es todo lo contrario. No obstante y pese a ello, la película recrea perfectamente el ambiente de los talleres de pintura romanos del siglo XVII, describiendo cómo se componían los cuadros al aire libre y consiguiendo una atmósfera real y nada ficticia, siendo de nuevo el tratamiento de la luz, uno de sus grandes logros. En fin, si bien la actriz no concuerda físicamente con la pintora, de lo que no cabe duda es que el tratamiento que se le ha dado en la película es exquisito y lleno de poesía.

La situación del holandés Rembrandt van Rijn ( Leyden, 1606 - Amsterdam, 1669) es diferente. La película dirigida por Alexander Korda, e interpretada

---

<sup>29</sup> WITTKOWER, Rudolf y Margot: *op. cit.*, p. 159.

por Charles Laughton, hace especial hincapié en el mundo interior del artista y en su enfrentamiento con la realidad *grotesca* de su entorno, aunque también —en esta ocasión— hay situaciones y aspectos de su vida que han sido alterados, quizás porque, a diferencia de los restantes filmes, en esta ocasión se pretende hacer un repaso de toda su vida y no profundizar en una etapa concreta. Ésta se estructura en tres momentos, considerados por el director cruciales. El primero: la muerte de Saskia —su esposa— y el fracaso de la *Ronda de noche*. El director recrea el momento del descubrimiento del gran lienzo y la situación creada; por un lado la burla de unos, y —sobre todo— la indignación y el enfado de los oficiales que querían *ver algo suyo* en el cuadro pero que, por más que lo miraban, no lo encontraban. Sólo veían —en palabras del jefe de la guardia— «sombras, oscuridad y confusión», acusándolo de ser los retratos irreconocibles, ya que de los 16 soldados, sólo 6 eran identificables. A lo que Rembrandt contestó que él no quería pintar gentilhombres de rango y posición, sino hombres. A partir de este momento, Korda refleja la soledad del artista, que vaga por su casa vacía, sólo llena de recuerdos. De nuevo, en este caso, la luz es un reflejo dramático de primer orden.

El segundo momento, tras un paréntesis de diez años, recoge el regreso a la casa paterna en Leyden, donde será acogido por su padre y hermano. Si bien en pocas ocasiones A. Korda parece haberse interesado por el Rembrandt pintor, en este caso hay una escena que merece destacarse, pues recoge el momento en el que el artista le pide a un mendigo que pose para él. Aquél —extrañado— le responde que los pintores decentes sólo pintan a hombres decentes, como reyes o príncipes, a lo que Rembrandt le contestó que él lo hará rey, pero del Antiguo Testamento. Ya, en el estudio, se compone la escena como si de un cuadro real se tratara.

Por último, en la tercera parte de la película, el director escoge el momento en que el pintor regresa a Amsterdam, el encuentro con Hendrickje y su vida con ella. Tras el juicio que ésta sufrió a consecuencia de una denuncia, fue declarada peligrosa y excomulgada, trasladándose —como si de una escena romántica se tratara—, a vivir al pueblo de la joven, donde nacerá su hija, y volverá a pintar. Esta última parte ha sido recreada casi como una novela rosa, que acaba con la muerte de la joven y el regreso a Amsterdam del pintor, donde malvive a base de limosnas; dinero que gasta en colores y pinceles.

A lo largo de todo el film, observamos el carácter *extraño* del maestro, muy bien caracterizado por Laughton, aunque será su biógrafo, Baldinucci, quien nos haya dejado su mejor *definición*. En su biografía indica cómo solía acudir «a las subastas públicas donde compraba trajes usados y pasados de moda que le parecían extraños y pintorescos. Y, a pesar de que a veces estaban sucísimos, los colgaba en las paredes de su estudio entre las cosas hermosas que también se complacía en poseer; por ejemplo, toda clase de armas antiguas y modernas»<sup>30</sup>, grandes cantidades de dibu-

---

<sup>30</sup> Flechas, alabardas, puñales, sables, navajas y cosas de esta índole. Véase WITTKOWER, Rudolf y Margot: *op. cit.*, p. 259.



jos, estampas, medallas... En fin, Rembrandt compraba cualquier cosa de modo indiscriminado, siempre y cuando ésta excitara su imaginación, pero entre sus extravagancias destacaba una sobre las demás, era tal la estima que sentía por sí mismo que «siempre que se subastaban objetos que pertenecían a él, especialmente dibujos y pinturas, ofrecía en su primera puja, un precio tan alto que nunca hubo un segundo postor»<sup>31</sup>. Una trayectoria que le llevará por un lado al éxito del que gozará entre la alta sociedad de su época pero que, al mismo tiempo, le conducirá al fracaso, a la ruina y en definitiva al desprecio, ya que su imparable búsqueda del lenguaje plástico formal lo convirtió en un incomprendido para la mayoría de sus contemporáneos<sup>32</sup>.

Hijo de un molinero y de la hija de un panadero, pasó de Leyden a Amsterdam, de donde nunca saldría. Su educación fue muy modesta, de modo que según Sandrart «leía sólo holandés y aún eso con dificultad»<sup>33</sup>. En 1665 se declaró insolvente, sus colecciones de arte fueron vendidas, al igual que su casa, debiendo mudarse a una vecindad pobre. Al morir Saskia, su esposa, en 1642, Hendrickje Stoffels se convirtió en su amante, sin embargo ésta más tarde demandó al pintor al no casarse con ella; el pleito se resolvió unos años después al ser declarada Hendrickje demente, no obstante, nada de esto se refleja en el film. Ya que según éste, será precisamente su segunda mujer quien le ayudó a salir de la miseria en la que se encontraba, tras su marcha de Amsterdam. El porqué de la negativa del pintor a contraer segundas nupcias se debió a una cláusula del testamento de Saskia, quien había estipulado que si Rembrandt volvía a casarse perdería las rentas de su herencia.

En conclusión, el maestro murió pobre, pero no en el olvido, como sus contemporáneos habían dado a entender, ya que «con sus usos extravagantes y su caprichoso modo de vivir, era de muy diferente carácter que los demás hombres». Su «fea cara plebeya» ha quedado inmortalizada en numerosos autorretratos, ya sea sólo o acompañado por Saskia o Hendrickje, desde los retratos de juventud, hasta los realizados al final de su vida, y como tal lo interpretó Lughton, cuyo rostro, a veces pícaro, otras grotesco o tenso e imperturbable, expresaba perfectamente sus sentimientos y pensamientos en cada momento de su vida.

Todos ellos, a excepción de Miguel Ángel Buonarrotti, vivieron y trabajaron en el siglo XVII, en pleno Barroco; momento en que los pintores estarán preocupados, especialmente, por la experimentación, para poder *crear espacio* por medio de la luz. Desde los días del Renacimiento, los primeros planos se iluminaban con la máxima intensidad, que disminuiría gradualmente hacia el fondo; y desde luego, si hay algo que especialmente destaca en las cuatro películas señaladas es el tratamiento lumínico. Las figuras, fuertemente iluminadas, se recortan sobre fondos

---

<sup>31</sup> *Ibidem*.

<sup>32</sup> MANNERING, Douglas (1994): *The life and works of Rembrandt*, Parragon Book Service Limited, Italia.

<sup>33</sup> WITTKOWER, Rudolf y Margot: *op. cit.*, p. 259.

oscuros, lo que produce la sensación de un espacio inaprensible pero existente, lo que denominamos *tenebrismo*<sup>34</sup>. Caravaggio, creador de esta fórmula, Rembrandt y Artemisia, son los grandes exponentes de este sistema, y los tres filmes destacan —precisamente— por su magnífica iluminación.

### III. EL HOMBRE VS EL GENIO. VIDAS Y CINE

De los cuatro casos estudiados, es curioso cómo de todos ellos se ha destacado la arrolladora personalidad de sus protagonistas; todos han sido *retratados* como hombres y mujeres, con sus defectos y sus virtudes, pero también como genios creadores, como pintores que fueron, aunque se haga hincapié especialmente en sus caracteres, sus miedos y, en definitiva, aspectos variados de sus vidas. A excepción de Caravaggio y Rembrandt, los restantes filmes son bastante fieles en la recreación del pasado, pues, como señalábamos en un principio, algunos detalles —partiendo del conocimiento de la vida del pintor— se han inventado, quizás en un intento de intensificar las emociones, o bien por simplificar acontecimientos complejos, tratando de adecuarse a los «límites del tiempo filmico»<sup>35</sup>. El caso de la película de Rembrandt es el más evidente, quizás porque se intentó *plasmear* toda su vida, de ahí los saltos temporales que se producen a lo largo de toda la cinta. Por otra parte, ya hemos contado cómo detalles del mundo contemporáneo aparecen frecuentemente en el film sobre Caravaggio.

En todos se hace hincapié en tratar sus *vidas como artistas*, pero en Artemisia, además, se destaca su condición de mujer, su lucha contra la sociedad que no le permitía seguir sus inclinaciones artísticas o las infamias a las que se vio sometida por pintar *desnudos*. También es verdad que el caso de Rembrandt es interesante, ya que a su *manera* también luchó contra la sociedad de su tiempo, ya que su pintura, o mejor dicho, su forma de pintar fue *mal entendida* por sus coetáneos. De ahí que gran parte de su obra fuera rechazada y sufriera duras críticas, lo que, unido a su mentado carácter, hizo de él un hombre taciturno y solitario.

Por el contrario, la película de C. Reed sobre Miguel Ángel es la que mejor refleja el ambiente de la época, junto con el magnífico conocimiento que se tenía no sólo del artista sino de los relatos de sus biógrafos, especialmente de G. Vasari. Por ejemplo, las cartas que se escribieron Miguel Ángel y Julio II revelaban el carácter y la personalidad de ambos, y así fueron aprovechadas. Nunca un artista había «osado volver la espalda a un Papa y ningún cliente había demostrado tanta comprensión por el carácter de tales hombres». De modo que Wittkower señala cómo el pontífice había sido lo «suficientemente abierto como para renunciar a su derecho

---

<sup>34</sup> MEDINA DE VARGAS, Raquel (1988): *La luz en la pintura. Un factor plástico. El siglo XVII*. Promociones y Publicaciones Universitarias, (PPU), Barcelona, p. 25.

<sup>35</sup> ROSENSTONE, Robert A.: *op. cit.*, p. 94.

de sumisión reverencial», pues comprendía su ingenio de lleno, y lo trataba como a «un igual»<sup>36</sup>.

También Miguel Ángel fue un solitario, nunca permitió que alguien estuviera cerca suyo cuando trabajaba; hecho que la crítica ha considerado de modo erróneo, alegando que se trataba de un rasgo de debilidad; nada más alejado de la realidad, pues a lo largo de la historia son muchos los artistas que se han comportado de modo semejante. Su «frenesí endemoniado» le permitía expresar sus ideas con igual fuerza, en cualquiera de los campos de las Artes, incluso en poesía<sup>37</sup>. Se le ha llamado «avaro y generoso, sobrehumano y pueril, modesto y vanidoso, violento, suspicaz, celoso, misántropo, extravagante, atormentado, extraño y terrible», y como dice Wittkower «esta lista dista de ser completa. Ni una sola de las gracias, como tampoco la buena apariencia se derramó sobre el carácter de Miguel Ángel. Era feo, de trato áspero, demasiado susceptible, inflexible. Era ciertamente un hombre de incómoda convivencia»<sup>38</sup>.

Para terminar, qué mejor que una frase de Francisco de Holanda, que *retrata* muy bien a cada uno de nuestros artistas: «La gente propaga mil mentiras perniciosas acerca de los pintores. Son extraños, solitarios e insoportables, se dice, mientras que de hecho no son diferentes de otros seres humanos. Únicamente los necios creen que son fantásticos e fantesiosos, excéntricos y caprichosos»<sup>39</sup>, pero en definitiva son sencillamente hombres. Y el cine ha hecho hincapié en ello; en sus vicios y en sus virtudes, en sus genialidades y en sus servidumbres, en sus credos y en sus temores; en sus vidas, en sus terribles y apasionadas vidas.



---

<sup>36</sup> WITTKOWER, Rudolf y Margot: *op. cit.*, pp. 47-48.

<sup>37</sup> BUONARROTTI, Miguel Ángel (1987): *Sonetos completos*, edición bilingüe de Luis Antonio de Villena, Cátedra, col. Letras Universales, Madrid, p. 17.

<sup>38</sup> WITTKOWER, Rudolf y Margot: *op. cit.*, pp. 76-79.

<sup>39</sup> *Idem*, p. 93.