



*Guido Cagnacci.
Protagonista del Seicento tra
Caravaggio e Reni*
Antonio Paolucci *et al.*

Forlì, Silvana, 2008

por

JESÚS ÁNGEL SÁNCHEZ RIVERA



Con motivo de la exposición que ha tenido como protagonista al pintor Guido Cagnacci (1601-1663), abierta entre el 20 de enero y el 22 de junio de 2008 en el Museo de Santo Domingo de Forlì (Emilia-Romaña, Italia), se ha publicado el correspondiente catálogo, que constituye una auténtica monografía sobre el artista romañolo. Revisión de otro catálogo que vio la luz en 1993 en ocasión de la exposición monográfica de Rímini,¹ el libro contiene siete estudios, previos al elenco de las obras expuestas, sobre el pintor y el contexto social que lo rodeó.

1. *Guido Cagnacci*, Milán, Electa, 1993 (catálogo de la exposición de Rímini, 1993, a cargo de Daniele Benati y Marco Bona Castellotti).

El primer texto se debe a Antonio Paolucci, presidente del comité científico de la exposición y acreditado estudioso que ha ocupado varios cargos al frente de diversas instituciones y museos italianos. Éste analiza brillantemente los rasgos de mayor modernidad del arte de Cagnacci, en particular su dominio del natural, entendido éste como la representación verosímil tanto del mundo físico como del mundo de las emociones y los pensamientos humanos; una pintura cuya contemplación apela a las mismas emociones. En este sentido, la experiencia mística, además de constituir una vía de comunicación, de comunión con la divinidad, se convierte en la expresión más elevada de la dimensión psicológica del ser humano. Inefable expe-

riencia que artistas como Cagnacci se esforzaron por representar de un modo verosímil y cercano, en la que supieron aprehender el espíritu de todo un siglo, cuya inspiración poética aún puede resultar de plena actualidad al espectador contemporáneo. Otra de las características que definen su arte es su manera de combinar lenguajes diversos (el naturalismo caravaggiesco, el clasicismo de Reni y la decoración barroca), conjunción que, lejos de convertirse en un vulgar eclecticismo, se transforma en una realización inédita y única, cuyo mejor ejemplo se encuentra en los grandes lienzos que Cagnacci pintó para la Catedral de Forlì. Por último, Paolucci no puede sustraerse de la sensualidad que emanan algunas de las obras más célebres del pintor, uno de los aspectos más reivindicados por la crítica artística contemporánea. Llega a definir a Cagnacci como un pintor erótico en el sentido literal del término, por su capacidad para traducir a imágenes las pulsiones del *eros* que “bate, incesante y profundo, en la sangre de los hombres y de las mujeres”.

Daniele Benati, comisario del evento junto a Paolucci que también fue comisario de la exposición organizada en Rimini, firma el segundo artículo. En él realiza una suerte de ensayo biográfico que abunda en la vida inquieta y disipada del pintor, cuya personalidad y experiencia vital es inevitable comparar con la de Michelangelo Merisi, Il Caravaggio (1571-1610). Como el lombardo, Cagnacci se nos presenta como un hombre marcado por el signo fatídico y trágico de la huida; por ejemplo, tras intentar raptar a una noble dama de Rimini —o de fugarse con ella—, el artista tuvo que escapar, denunciado y desheredado por su propio padre. Una vida jalonada de errores y continuamente cernida de fantasmas para exorcizar alimenta la leyenda ante

la ausencia de documentación que permita esbozar su biografía. El hilo conductor que sirve para trazar su recorrido es la dicotomía entre naturalismo e idealismo, *corpo e anima*, conceptos aparentemente contradictorios que sirven al autor para explicar con gran acierto la trayectoria vital y artística de Cagnacci.

La profesora Mina Gregori aborda, en un breve artículo, la huella que Caravaggio imprimió en la etapa inicial del pintor, cuando éste realizó varios viajes a la Ciudad Eterna. Profunda conocedora del gran artista lombardo y de sus seguidores, sobre los que ha publicado numerosos estudios desde los años setenta, Gregori analiza el influjo del naturalismo poscaravaggiesco en la pintura septentrional italiana en general, y en Cagnacci en particular. Por ejemplo, el erotismo que caracteriza algunas de las obras más célebres del artista romañolo, moviéndose, de modo ambiguo, entre lo sacro y lo profano, se entiende sólo a través de la lección renovadora de Merisi y ciertos seguidores suyos, sobre todo del francés Simon Vouet (1590-1649).

El cuarto artículo trata sobre el *Seicento* en la ciudad de Forlì. Partiendo de la imposibilidad de parangonar esta pequeña localidad periférica con las grandes capitales de la política y de la cultura —premisa epistemológica que, aunque parece obvia, resulta indispensable—, su autor, Franco Zaghini, dibuja el panorama de la ciudad durante el siglo XVII. El esbozo de los precedentes históricos aparece en primer lugar, siguiendo con una explicación de sus estructuras políticas y administrativas —desde 1504 Forlì era una ciudad bajo el dominio del Estado pontificio—, además de tratar diversos aspectos sociales, educativos, culturales y religiosos. Interesante nos ha parecido el apunte sobre el significativo incremento del clero regular en la ciudad durante

la centuria, aunque no se profundice en sus causas, y el elenco comentado de las comunidades religiosas que allí hubo. En el amplio panorama descrito por Zaghini se vislumbran indicios de una vida cultural reducida pero no insignificante, en plena sintonía con el contexto cultural de la península itálica. Un ambiente donde las instituciones eclesiásticas resultaron fundamentales para el desarrollo de la cultura, pero donde también desempeñó un papel protagonista el mundo laico, si bien reunido en confraternidades de carácter religioso; de hecho, serían estos grupos los que encargasen a Cagnacci un buen número de obras para decorar los altares dedicados a sus santos patronos, como el de san José de los Carpinteros.

Como complemento al artículo anterior, Giulia Palloni escribe un interesante trabajo sobre el coleccionismo en la ciudad en relación con Cagnacci, tarea difícil por la escasa documentación encontrada hasta la fecha y por el propio carácter huidizo del pintor. A tenor de las obras conservadas y de otros indicios, parece ser que en Forlì el artista frecuentó un ambiente culto y elitista. Tuvo relación con algunos miembros de la nobleza local, como los de la familia Morattini, los Albicini —a la postre, los mayores coleccionistas de sus obras en la ciudad—, los Theodoli y los Bettini; tampoco se ha de olvidar la magistratura de los *Novanta Pacifici*, órgano colegiado compuesto por personas pertenecientes a las familias más destacadas, quienes pudieron encargar la magnífica tela del *Milagro de san Juan Evangelista en Éfeso*. Aún se desconoce por qué recaló el artista en Forlì, aunque, como apunta Palloni, el pintor romañolo Cristoforo Serra (1600-1689) probablemente influyese en su decisión; emparentado con Cagnacci por vía materna, Serra había convivido con él en Roma, en la

casa de Giovan Francesco Barbieri, Il Guercino (1591-1666), y, cuando Cagnacci huyó de Forlì, en 1644, ambos se encontrarían en la localidad natal de aquél, Cesena.

Otra de las ciudades vinculadas a la biografía de Cagnacci es Venecia, lugar donde residió casi una década, entre 1649 y 1658. Linda Borean se ocupa de trazar una concienzuda recopilación de todas las noticias conocidas sobre la clientela del pintor en la Serenísima y su apreciación por los coleccionistas dieciochescos. Aún no se sabe con certeza qué motivó la llegada de éste a la ciudad —quizá la relación con uno de los Morattini, de estirpe boloñesa—, aunque el importante mercado artístico que allí se concitaba hubiera bastado por sí solo para atraer al romañolo. Nuestro artista debió moverse, nuevamente, en un pequeño y selecto círculo de comitentes satisfaciendo encargos privados; el nombre de ciertos nobles, senadores, embajadores y ricos comerciantes se relaciona con el de Cagnacci, cuya pintura, cargada de sensualidad y verosimilitud, hubo de ser muy apreciada en la ciudad, hasta el punto de que el escritor y erudito Martinioni lo consagró como “el primer pincel de nuestros tiempos”.

El último de los ensayos reproduce aquel que Cesare Gnudi publicó en 1954 dedicado a los “quadroni” que el pintor realizó, entre 1642 y 1644, para el tambor de la cúpula de la Capilla de la Virgen del Fuego —la *Madonna del Fuoco*—, en la Catedral de Forlì.² Estos dos grandes lienzos constituyen la obra más emblemática de su etapa forlivesa, por el lugar donde se colocaron —en la capilla de la patrona de la ciudad—, por el asunto

2. Cesare Gnudi, “Una fantasia interrotta. I ‘quadroni’ del Cagnacci”, *Critica d'arte*, vol. I, núm. 1, 1954, pp. 33-48.

que representan —la glorificación de los santos protectores del lugar, san Mercurial y san Valeriano— y por constituir un hito dentro de la producción de Cagnacci. En efecto, el “hedonismo estetizante y declamatorio” que encarnan las figuras sobre el azul límpido e intenso del cielo hacen de esta representación una imagen de extraordinaria fantasía y originalidad, trasunto escenificado de la experiencia gozosa de la gloria celestial.

El catálogo de las obras expuestas se divide en ocho secciones, correspondientes a las que conforman la muestra, cuyos títulos revelan el discurso científico de sus comisarios.³ Un nutrido catálogo compuesto por 88 piezas, cuyas fichas han sido elaboradas por una docena de especialistas, entre ellos el propio Daniele Benati.

El itinerario se ha organizado conforme a criterios cronológicos y temáticos, comenzando por las obras más tempranas del pintor. De particular interés nos parece la confrontación del *San Sebastián atado a la columna* de Ludovico Carracci (1555-1619) con el gran lienzo del altar de la iglesia de San Roque de Montegridolfo pintado por Cagnacci; éste empleó el modelo creado por el boloñés de manera casi literal, introduciéndolo en una composición más compleja, tal como correspondía al encargo. El lienzo testimonia su admiración por uno de los *Incamminati*, cuya obra conoció durante su estancia en Bolonia

de 1618 a 1621. De hecho, en 1657, Francesco Scannelli denominó a nuestro pintor “el último de la Escuela de Ludovico Carracci”.⁴

También se recogen cuatro pinturas de Caravaggio (*Muchacho mordido por un lagarto*, *Magdalena penitente*, *San Francisco en meditación* y *Amor dormido*), cuya impronta fue decisiva en la formación de Cagnacci. Cuando aún era un joven pintor, Cagnacci realizó al menos dos viajes a Roma, y no pudo sustraerse de la huella radicalmente moderna dejada por el gran artista lombardo. Tampoco se olvida la importante corriente naturalista que originó Caravaggio en la ciudad del Tíber, recogiendo una buena selección de obras de sus seguidores: Orazio y Artemisia Gentilleschi, Van Honthorst, Serodine, Lanfranco y Vouet. La *Magdalena penitente*,⁵ con la que el espectador contemporáneo puede deleitarse gracias al erotismo de un cuerpo abandonado y doliente, delata el influjo caravaggista, aunque sabiamente combinado con elementos del Guercino, de quien se muestra una obra en la misma sección. Se trata de una obra espléndida que anuncia ya el lenguaje personalísimo de nuestro artista.

Encargos oficiales, procedentes del clero y de corporaciones religiosas, y encomiendas privadas se suceden tras la última estancia romana del pintor, en demanda de los asuntos devotos propios del ambiente postridentino que le tocó vivir. Junto a ciertas obras de juventud menos afortunadas, nos encontramos el gran cuadro de altar realizado para la iglesia de San Juan Bautista de Rímini,⁶ de mayor madurez compositiva y técnica, don-

3. Son los siguientes: “Una precoce vocazione naturalistica”, “Caravaggio e suoi seguaci tra sacro e profano”, “Un sentimento religioso ‘solenne, intimo e grave’”, “Un anelito ad estasiarsi”. L’incontro con Guido Reni”, “I ‘quadroni’ di Forlì. La via di Cagnacci al barocco”, “‘Una provincia sincera’. La pittura in Romagna al tempo di Cagnacci”, “Il corpo e l’anima: un teatro interiore” y “La fortuna storica di un protagonista”.

4. Francesco Scannelli, *Il Microcosmo della Pittura, ovvero Trattato diviso in due libri*, Cesena, Neri, 1657, p. 369.

5. Núm. cat. 20.

6. Núm. cat. 30.

de las citas caravaggiescas son evidentes. De una etapa más avanzada, repleta de ecos renanos, son las dos versiones de la *Magdalena asunta al Cielo*,⁷ que resultan de gran belleza, particularmente la conservada en la Alte Pinakothek de Múnich. Las acompañan obras de Borgiani, Il Guercino, Il Pesarese y Guido Reni (1575-1642). Sobre todas ellas nos han interesado las del último, por la decisiva influencia que ejerció en Cagnacci, aspecto repetidamente señalado en el libro, que estudia hasta cinco pinturas del boloñés.

Como ya hemos comentado, los dos lienzos realizados para la Catedral de Forlì⁸ cobran especial protagonismo en la muestra. Las obras más sobresalientes de su paso por la ciudad se salvaron de la intervención encargada poco después al pintor-decorador Angelo Michele Colonna (1604-1687), que finalmente resultó frustrada. Como preludio del espíritu que impregna los “quadroni” de la catedral, encontramos el *Milagro de san Juan Evangelista en Éfeso*,⁹ fechado por la crítica hacia 1640-1642.

Otras obras arropan y contextualizan la producción de Cagnacci, como las reunidas en el apartado dedicado a los pintores romañolos (representado por Serra, Manzoni, Il Centino y Savolini), aunque no creemos necesario abundar en ello.

Quizá la más sugestiva y atractiva a los ojos del espectador de hoy sea la penúltima sección: “El cuerpo y el alma: un teatro interior”. Las dos versiones de *David con la cabeza de Goliat*¹⁰ en ella contenidas resultan soberbias. La primera, perteneciente a una colección privada, respira un aire principesco que

se ha relacionado con la estancia veneciana del pintor, y de ella se conserva un estudio preparatorio, también reproducido en el catálogo (fig. 24). En la segunda versión¹¹ se presenta a un David más pastoril, semicubierto con una piel, aunque su elegante pose y el gorro delatan su artificiosa naturaleza; de ésta existen varias copias, una de ellas localizada en Madrid (Academia de Bellas Artes de San Fernando) y debida a José Camarón (1730-1803). Por otra parte, de las muchas versiones que realizó el pintor de la *Muerte de Cleopatra*, la conservada en la Pinacoteca de Brera de Milán¹² resulta la más moderna. Cleopatra se ofrece ante nuestros ojos, sin aparente artificio, en toda su realidad carnal. Glorificación del cuerpo en que la heroína se presenta, cautivadora e inquietante, abandonada a la muerte, en la indisoluble relación del eros y el tánatos; y, a la vez, desde la ponderación de sus valores puramente pictóricos, llama la atención la práctica ausencia de componentes narrativos, eclipsados por la calma sensualidad de un cuerpo acariciado por la luz. En definitiva, el cuadro propone una meditación íntima y directa sobre la apariencia de las cosas que ha seducido a la crítica contemporánea. La versión que de este mismo asunto se conserva en el Kunsthistorisches Museum de Viena¹³ podría, idealmente, corresponder a un momento posterior en la escena, cuando las sirvientas descubrieran, dolientes y llorosas, el cuerpo sin vida de su reina. En ésta ya no existe la íntima —y casi morbosa— relación con el espectador que proponía la primera; la gravedad sensual ha dado paso a una dramaturgia artificial y refinadísima donde el artista presenta una au-

7. Núms. cat. 42 y 43.

8. Núms. cat. 53 y 54.

9. Núm. cat. 55.

10. Núms. cat. 79 y 80.

11. Núm. cat. 80.

12. Núm. cat. 82, fig. 3.

13. Núm. cat. 84.

téntica *galerie des femmes* para complacencia y disfrute de la mirada del *voyeur*.

La soberbia naturaleza muerta atribuida a nuestro pintor desde hace más de 50 años¹⁴ sirve de excepcional colofón del catálogo: es un florero de virtuosísima ejecución, cuya inmediatez nos impele, paradójicamente, a desvelar otros niveles de lectura subyacentes. Su inaprensible luz revela la apariencia de las cosas, tan bellas y tan frágiles, cuya naturaleza queda sumida en la profunda y postrera oscuridad de lo desconocido.

Completa el libro un apéndice biográfico del artista a cargo de Daniele Benati, texto que reproduce con correcciones y adiciones el publicado por el autor en 1993, y el imprescindible repertorio bibliográfico.

Magnífica es la edición de la editorial Silvana, como acostumbra en sus obras de gran formato, con un nutrido repertorio de ilustraciones a color que acompañan a los lúcidos textos que hemos comentado; no obstante, hemos observado algunas erratas que no desmerecen, de ninguna manera, el empeño editorial.¹⁵

También hemos de hacer referencia a las salas del Museo de Santo Domingo, lugar que ha acogido el montaje expositivo. Inauguradas en 2005 con la exposición *Marco Palmezzano ed il Rinascimento nelle Romagne*, al año siguiente se organizó en ellas una muestra dedicada al pintor Silvestro Lega da Modigliana, uno de los principales representantes del movimiento de los *macchiaioli*. Ambos even-

tos fueron dedicados a ilustres pintores de la región y ofrecieron una elevada calidad estética y científica, al igual que el que ahora nos ocupa, convirtiendo así las rehabilitadas salas del antiguo convento dominico en un espacio cultural de primer orden de esta región italiana, espacio que en 2009, tras la exposición de Cagnacci, acogerá otra dedicada al escultor véneto Antonio Canova (1757-1822).

En definitiva, el libro sobre Cagnacci resulta muy recomendable para conocer una parte de la pintura de las décadas centrales del *Seicento* en Italia y para acercarse a una figura no muy conocida fuera de su región natal. De este artista esperamos que en los próximos años se vayan descubriendo más obras, tanto en Italia como en otras colecciones foráneas —entre estas últimas nos consta al menos de una en México—, además de nuevos datos documentales que ayuden a conocer su trayectoria y su personalidad.



*Escultura Social: A New Generation
of Art from Mexico City*
Julie Rodrigues Widholm

Chicago/New Haven, Museum of Contemporary Art/
Yale University Press, 2007

By

REBECCA GÓMEZ, EDWARD HAYES JR.
AND CAITLIN SOLÍS

Curated by Julie Rodrigues Widholm of the
Museum of Contemporary Art in Chicago,
“Escultura Social: A New Generation of Art

14. Núm. cat. 87.

15. Por ejemplo, la ilustración de la página 195 no se corresponde con la ficha del catálogo a la que acompaña (núm. 33, *San Andrés Corsini servido por querubines*), sino con una *Cleopatra* de la Colección Salamon de Milán.

N. B. Agradezco su ayuda en la traducción del texto a la licenciada Valeria Bacci.