



Pontormo, un amore eretico (Giovanni Fago, 2004): un pintor “nacido bajo el signo de Saturno” en la gran pantalla

Adolfo de Mingo Lorente¹

Recibido: 18 de enero de 2022 / Aceptado: 13 de abril 2023

Resumen. El pintor manierista Jacopo Carucci (1494-1557), llamado Pontormo, es uno de los artistas más a menudo mencionados por Rudolf y Margot Wittkower dentro de su célebre ensayo *Nacidos bajo el signo de Saturno* (1963). Cuarenta años después, el cineasta Giovanni Fago trasladó a la gran pantalla su peculiar personalidad a través de la ejecución de los frescos para el coro de la basílica de San Lorenzo de Florencia. La película *Pontormo, un amore eretico* recrea la sociedad y la cultura de esta ciudad en 1555, en tiempos de Cosme I de Medici, a través de figuras como Benedetto Varchi y Agnolo Bronzino. El personaje protagonista, interpretado por Joe Mantegna, configura un Pontormo anciano y taciturno, afín a los postulados reformistas de Juan de Valdés. Paralelamente, la película recoge su enamoramiento de una enigmática tejedora flamenca (la actriz Galatea Ranzi), fruto de la adaptación de la novela *Pas de Deux* (1991), de la escritora sueca Ingamaj Beck. Este artículo propone un análisis del largometraje de Giovanni Fago a partir de su guion y de fuentes como el *Diario* del propio pintor y los testimonios de Giorgio Vasari. Por otra parte, en él se realiza un exhaustivo recorrido por las localizaciones cinematográficas, recreaciones artísticas (*tableaux vivants*) y personajes históricos mencionados en la película.

Palabras clave: Biopics sobre artistas; Adaptación cinematográfica; Manierismo; Reforma protestante; Florencia

[en] *Pontormo, un amore eretico* (Giovanni Fago, 2004): a “born under Saturn” painter into the Silver Screen

Abstract. The mannerist painter Jacopo Carucci (1494-1557), called Pontormo, is one of the most mentioned artists by Rudolf and Margot Wittkower in their famous essay *Born under Saturn* (1963). Forty years later, the filmmaker Giovanni Fago transferred his particular personality to the silver screen, by focusing on the frescoes for the basilica’s choir of San Lorenzo in Florence. The film *Pontormo, un amore eretico* recreates the cultural atmosphere of the city in 1555, in the years of Cosimo I de Medici, including such relevant names as Benedetto Varchi and Agnolo Bronzino. The main character, played by Joe Mantegna, presents an elderly and taciturn Pontormo, a supporter of the reformist ideas of Juan de Valdés. The film also portrays his infatuation with an enigmatic Flemish weaveress (the actress’s Galatea Ranzi), a figure originally seen in the novel *Pas de Deux* (1991) by the Swedish writer Ingamaj Beck. The paper offers an analysis of Giovanni Fago’s film based on its script and other sources such as the painter’s *Diary* and Giorgio Vasari. The text also pays special attention to the locations, artistic recreations (*tableaux vivants*) and historical figures mentioned in the film.

Keywords: Biopics about artists; Film adaptation; Mannerism; Protestant reformation; Florence

¹ Universidad de Castilla-La Mancha.
E-mail: Adolfo.deMingo@uclm.es
ORCID: 0000-0002-9097-1155

Sumario: 1. El largometraje de Giovanni Fago, adaptación libre de Ingamaj Beck. 2. Contexto cultural: la ciudad de Florencia. 3. Vida cotidiana: el denominado *Diario*. 4. La conexión protestante. 5. Los frescos de San Lorenzo. 6. Conclusiones. 7. Conflicto de intereses. 8. Ficha de la película. 9. Referencias bibliográficas.

Cómo citar: de Mingo Lorente, A. (2023) *Pontormo, un amore eretico* (Giovanni Fago, 2004): un pintor “nacido bajo el signo de Saturno” en la gran pantalla, en *Anales de Historia del Arte* nº 33, 229-253

A Diego Suárez Quevedo, *in memoriam*

El pintor manierista Jacopo Carucci (1494-1557), llamado Pontormo, es uno de los artistas más a menudo mencionados por Rudolf y Margot Wittkower dentro de su célebre ensayo *Nacidos bajo el signo de Saturno*. Melancólico, solitario y frugal, permanentemente insatisfecho con el resultado de sus obras –según su biógrafo Giorgio Vasari–, a Pontormo le conocemos por su excepcional obra, pero también por las peculiaridades de su carácter².

Se trataba de un pintor profundamente solitario, que disfrutaba de la quietud de la cartuja de Galluzzo (Florencia) y se aislaba en el interior de su domicilio izando la escalera de madera que lo comunicaba con el exterior mediante una polea. Pontormo no permitía que nadie contemplase sus obras antes de finalizarlas. Durante su juventud, mientras trabajaba para Andrea di Cosimo, lamentó que se mostrase sin su consentimiento uno de sus proyectos para los Servitas de la Santissima Annunziata. Su maestro –de nuevo según Vasari– le respondió que no se enfadase, pues, por mucho que se esforzara, ningún nuevo diseño podría mejorar la calidad del anterior³. En otra ocasión, el duque Alejandro de Medici, complacido por sus retratos, dijo a Pontormo que le pidiese cuanto quisiera. Este se limitó a reclamar el importe de una capa que acababa de empeñar recientemente. La respuesta provocó la risa del aristócrata, quien hizo que le entregasen cincuenta escudos de oro, una cantidad que costó mucho que el pintor aceptara. También era incomprensible para muchos florentinos que accediese a trabajar sólo cuando y para quien quería, despreciando nobles encargos mientras otras veces dilapidaba su talento, como al costear con sus propias pinturas los servicios de un albañil llamado Rossino. Pontormo no sentía agrado por las muchedumbres, pero no desdeñaba comer en compañía de unos pocos allegados, entre ellos su discípulo Agnolo Bronzino o el beneditino Vincenzo Borghini, prior del hospital de los Inocentes de Florencia. Tres siglos y medio después de su muerte, el hallazgo fortuito de su *Diario* –un dietario con minuciosas observaciones sobre su alimentación y estado físico durante sus dos últimos años de vida, además de anotaciones y sencillos dibujos sobre su trabajo en las escenas del coro de la basílica de San Lorenzo– contribuyó a apuntalar su consideración de hombre excéntrico.

² La bibliografía sobre Pontormo es muy abundante. Frederick Mortimer Clapp publicó el primer estudio monográfico sobre el pintor en 1916. Cuatro décadas después, coincidiendo con el cuarto centenario de su muerte, se celebró una importante exposición en el Palazzo Strozzi de Florencia, cuyo catálogo encabezó Luciano Berti (1956). En 1994, con motivo del quinto centenario de su nacimiento, Philippe Costamagna realizó una notable renovación. Dentro de los diferentes estudios sobre la obra de Pontormo es posible destacar las ediciones de su *Diario* –texto que será comentado más adelante– y los trabajos dedicados a sus numerosos dibujos, como los iniciados por Janet Cox-Rearick en 1964 y, mucho más recientemente, en España, el catálogo de la exposición celebrada en la Fundación Mapfre en 2014, con textos de Pablo Jiménez Burillo, Kosme de Barañano y Benito Navarrete.

³ Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* (Florencia: Giunti, 1568), III, 474-495.

Fuera exagerado o no el testimonio de Vasari, lo mismo que la interpretación que nosotros mismos podamos hacer de su *Diario*, no es de extrañar que el matrimonio Wittkower –para quien “Saturno es el planeta de los melancólicos”– considerase a Pontormo un digno aspirante a haber nacido bajo su signo, siendo los artistas saturnales “contemplativos, meditabundos, recelosos, solitarios, creativos”⁴.

Cuarenta años después de la publicación original de *Born under Saturn* (1963), el cineasta italiano Giovanni Fago (Roma, 1933) llevará a la gran pantalla al “salvatico e strano” Pontormo. Las siguientes páginas ofrecen por primera vez un análisis detallado de este largometraje, cuyo título original fue *Pontormo, un amore eretico* (2004).

Nuestro punto de partida será la revisión del guión adaptado de la película (metodología frecuentemente obviada por los historiadores del arte en sus análisis de biopics sobre artistas) y sus fuentes más directas: las *Vidas* de Giorgio Vasari y el *Diario* que el propio Pontormo realizó mientras trabajaba en San Lorenzo. Hemos procurado ser exhaustivos en la identificación de localizaciones, *tableaux vivants* y personajes históricos, que configuran en su conjunto un interesante panorama de la Florencia del siglo XVI y su relación con la Reforma protestante.

1. El largometraje de Giovanni Fago, adaptación libre de Ingamaj Beck

Giovanni Fago (Roma, 1933) no era un debutante cuando inició su rodaje. Acumulaba ya más de treinta años de experiencia como director, además de otra década como ayudante de dirección, en la que aprendió el oficio de cineastas como Mario Monicelli, Camillo Mastrocinque, Vittorio de Sica, Renato Castellani y Lucio Fulci⁵. Su primer largometraje, *Per 100.000 dollari ti ammazzo* (1968), fue un *spaguetti western* al que siguieron producciones como *Uno di più all'inferno* (1968) y *O'Cangaço* (1970). Posteriormente, alternó series de televisión con películas de tono más intimista, como *Il maestro de violino* (1976) o *Sulla spiaggia e di là dal molo* (2000), donde contó con dos actores consagrados que más tarde le acompañarían en su homenaje a Pontormo: Laurent Terzieff y Omero Antonutti. En el momento de iniciar este proyecto tenía setenta años y una carrera tan versátil como escasamente reconocida, sustentada sobre un cine para el entretenimiento y sin interés por la realización de biopics sobre artistas.

No fue suya la idea original. *Pontormo, un amore eretico* adaptó *Pas de Deux* (1991), novela breve de la escritora sueca Ingamaj Beck traducida al italiano como *Dopo Pontormo* en 1994, coincidiendo con la conmemoración del quinto centenario del nacimiento del artista⁶. En ella se recogen los dos últimos años de vida del pintor, enfrascado en las escenas de San Lorenzo; paralelamente, Beck configuró una trama en la que el hallazgo de un cadáver hacía que las sospechas recayeran sobre una enigmática mujer de origen flamenco, Anna, a la que Pontormo había conocido en el taller de tapices de los Medici. La autora sueca apenas recreó la Florencia de mediados del siglo XVI, limitándose a presentar brevemente a personajes como Leonor de Toledo –espo-

⁴ Rudolf y Margot Wittkower, *Nacidos bajo el signo de Saturno* (Madrid: Cátedra, 2010), 12.

⁵ Giovanni Fago, *Il cinéfago* (Varazze: PM Edizioni, 2022).

⁶ Escritora, crítica de arte y traductora sueca de origen groenlandés, Ingamaj Beck (1943-2001) fue profesora en la Kungliga Konsthögskolan de Estocolmo. Fruto de su interés por la cultura italiana –su tesis doctoral estuvo dedicada a la catedral de Cefalù– son sus traducciones de autores literarios como Pier Paolo Pasolini, Roberto Calasso e Italo Calvino, entre otros. Su novela *Pas de Deux* (Bromberg, 1991) fue publicada en italiano por la editorial siciliana Il Girasole.

sa de Cosme I de Medici— o el pintor Bronzino. Por el contrario, en la película son más abundantes los referentes culturales relacionados con esta ciudad, tanto localizaciones de rodaje —el exterior de la basílica de San Lorenzo, Santa Maria Novella, la plaza de la Santissima Annunziata, la cartuja de Galluzzo— como personajes secundarios. Algunos, como Vincenzo Maria Borghini o Benedetto Varchi, fueron representantes del pensamiento reformista en Florencia y llegaron a influir en la concepción de las pinturas de San Lorenzo, algo que, sin embargo, no aparece en la novela. Los responsables de la adaptación fueron Massimo Felisatti —que ya había trabajado anteriormente con Giovanni Fago— y una de sus alumnas de guión, Marilisa Calò.

El papel protagonista recayó en el estadounidense Joe Mantegna (Chicago, 1947), intérprete de larga carrera teatral y cinematográfica, identificado habitualmente con papeles de hombre duro, como el mafioso Joey Zasa en *El Padrino III* (Francis Ford Coppola, 1990) o, más recientemente, entre 2007 y 2020, el supervisor del FBI David Rossi en la serie *Criminal Minds* (CBS, 2005–). De orígenes italianos, Mantegna ha desarrollado buena parte de su carrera de la mano del escritor, dramaturgo y cineasta David Mamet, trabajando en sus películas *House of Games* (1987) y *Things Change* (1988). Con respecto al personaje de Anna, fue interpretado por la actriz Galatea Ranzi (Roma, 1967), conocida por su participación en *La grande bellezza* (Paolo Sorrentino, 2013), quien con anterioridad ya había trabajado en Florencia, en *Florile* (1993), bajo la dirección de los hermanos Taviani. Giovanni Fago, para finalizar, contó también con los consagrados Laurent Terzieff, Vernon Dobtcheff y Omero Antonutti, que prestó su magnífica voz para doblar a Joe Mantegna (fig. 1).



Figura 1. El trabajo del pintor (Joe Mantegna). Aparecen a su espalda pinturas inspiradas en el *San Jerónimo penitente* de Hannover y el tondo con la *Madona della Capilla Capponi* (Santa Felicità, Florencia). Fotograma de la película.

Pontormo, un amore eretico fue producida por Star Flex y Palamo Films. Los trabajos se iniciaron en el verano de 2002, primero en el Palazzo Vecchio y Santa Maria Novella, en Florencia, para continuar posteriormente en Caprarola –cuya Villa Farnese ambientó tanto los telares de la Arazzeria Medicea como los jardines de Cosme I– y Roma. La película contó con una importante subvención del Gobierno italiano al ser considerada “Film di Interesse Culturale Nazionale” (ICN), con el apoyo de figuras como el crítico de cine Callisto Cosulich. El estreno tuvo lugar el 28 de mayo de 2004, coincidiendo con la primera edición del Festival di Palazzo Venezia (Roma), pasando después por festivales como los de Cine Italiano de Montreal (Canadá) e Ischia (Italia). En 2005 fue nominada a Mejor Diseño de Vestuario (“Migliori Costumi”) por la labor de Lia Francesca Morandini, dentro de los premios Nastro d’Argento. Desgraciadamente para los productores, la película –que concentró la mayor suma de los fondos ICN para 2002 (3.410.407 euros)– fue fríamente recibida por el público⁷.

Las críticas que recibió fueron disparejas. Valerio Caprara (*Il Mattino*, 29-5-2004) la consideraba un ejemplo típico de *biopic* a la italiana, un honesto ejercicio de divulgación que Dario Zonta (*L’Unità*, 28-5-2004) y Patrizia Ferretti veían en la línea de Roberto Rossellini⁸. Lietta Tornabuoni (*La Stampa*, 29-5-2004) destacó su consistencia como *biopic* de artistas. Ferretti ponía como ejemplo, en este sentido, la caracterización de personajes a modo de *tableau vivant*, como la escritora Laura Battiferri (1523-1589), esposa del escultor Bartolommeo Ammanati, ataviada en la película al modo del conocido retrato de Bronzino conservado en el Palazzo Vecchio⁹ (fig. 2). Pero también hubo quienes criticaron este afán como un exceso de didactismo, como Emilio Morreale (*Film TV*, 6-6-2004) o Alessandro Lazzeri (*Nove da Firenze*, 26-5-2004), que apreciaba el rigor histórico del film pero consideraba que su lentitud perjudicaba el resultado narrativo. Aquí coincidieron la mayor parte de los críticos. Leonardo Jattarelli (*Il Messaggero*, 28-5-2004) lamentaba el estatismo de la película frente al dinamismo manierista del pintor. Massimo Bartarelli (*Il Giornale*, 29-5-2004) y Fabio Tasso (www.sentieriselvaggi.it), entre otros, fueron de la misma opinión. Para este último, Giovanni Fago no había sido capaz de proporcionarle hondura dramática, mientras que Paolo D’Agostini (*La Repubblica*, 29-5-2004) opinaba que el director no era capaz de conciliar el rigor histórico con la emoción. Patrizia Ferretti consideraba premeditado el lento ritmo de la producción, acorde con un meditativo Pontormo que redacta su *Diario* y para quien el hallazgo de una grieta en la superficie de los frescos de San Lorenzo suponía una suerte de metáfora existencial. Según Dario Zonta, en *L’Unità*, la realización y puesta en escena recordaba demasiado a los anteriores telefilms de Giovanni Fago, con una iluminación que parecía detenida en la década de los ochenta (reivindicaba este crítico como mejor homenaje audiovisual rendido hasta la fecha a Pontormo el escenificado por Pier Paolo Pasolini en *La Ricotta*¹⁰). Desde un punto de vista técnico, las principales críticas fueron dirigidas

⁷ Luisa Arezzo y Gabriela Mecucci, *Cinema, profondo rosso* (Manuali di Conversazione Politica, 18) (Libero Free Foundation, 2007), 188.

⁸ Patrizia Ferretti, “Un anticonformista nell’arte e nella vita: il Pontormo di Giovanni Fago”, en *Celluloid Digital Portraits*, www.celluloidportraits.com/film/14_1_Pontormo_un_amore_eretico.html.

⁹ *Pontormo, un amore eretico* no es, sin embargo, una película con numerosos *tableaux vivants* (a excepción de las ensoñaciones del artista, en las que Anna aparece ataviada con vestimentas inspiradas en algunas de sus más conocidas pinturas, como la túnica verde de la Virgen en la *Visitación* de Pieve di San Michele, en Carmignano, o su indumentaria azul en la *Deposición* de la Capilla Capponi).

¹⁰ *La Ricotta* es una de las cuatro partes en las que se divide la película colectiva *Ro.Go.Pa.G.* (1963), en la que además de Pasolini participaron Jean-Luc Godard, Ugo Gregoretti y Roberto Rosellini. En ella se escenificaba

hacia la recreación, mediante croma, del interior de la basílica de San Lorenzo. Fabio Tasso y Massimo Bartarelli dedicaron también algún comentario a la música, obra del compositor Pino Donaggio. Finalizaremos destacando la buena valoración de Galatea Ranzi –cuyo personaje mudo tuvo que construir a base de silencios– y no tanto la de Joe Mantegna, de quien Massimo Bartarelli, en *Il Giornale*, se preguntaba irónicamente si con ese apellido (el que el actor de Chicago comparte con el pintor *quattrocentista* italiano) le habría costado componer un Pontormo creíble (fig. 3).



Figura 2. Laura Battiferri (1523-1589), caracterizada en este fotograma (izda.) a partir del retrato de Agnolo Bronzino conservado en el Palazzo Vecchio de Florencia.



Figura 3. Pontormo imagina a la tejedora flamenca Anna (Galatea Ranzi, en un fotograma de la película) en los rostros de sus obras, como la Virgen del *Descendimiento* de la Capilla Capponi.

el rodaje de una película sobre la Pasión a través de dos *tableaux vivants*: la famosa *Deposición* de la Capilla Capponi, de Pontormo, y el no menos célebre *Descendimiento* de Rosso Fiorentino (Pinacoteca Comunale de Volterra). Las escenas pías se conjugaron en ella con una mirada social hacia el hambriento Stracci –el personaje del Buen Ladrón–, verdadero protagonista por encima de Cristo (con permiso de Orson Welles, espectacular, también, en su papel de desengañado director). Pontormo ha tenido también presencia audiovisual en la obra de Bill Viola, que recreó la *Visitación* de Carmignano para su videoinstalación *The Greeting*, presentada a la Bienal de Venecia en 1995. A estos ejemplos es preciso añadir uno más reciente: el cortometraje *Angels Without Wings*, realizado en 2022 para una campaña de Loewe por Leonel Dietsche y Ruben Meier (Leonel Ruben).

Pontormo, un amore eretico –largometraje realizado durante una década especialmente prolífica en biopics sobre artistas, como *Pollock* (Ed Harris, 2000), *Frida* (Julie Taymor, 2002), *La joven de la perla* (Peter Webber, 2003), *Modigliani* (Mick Davis, 2004), *Klimt* (Raoul Ruiz, 2006), *Los fantasmas de Goya* (Milos Forman, 2006), *Nightwatching* (Peter Greenaway, 2007) y *El Greco* (Yannis Smaragdis, 2007)– ha tenido, sin embargo, un discreto protagonismo dentro de los estudios que durante estos últimos veinte años se han dedicado a este tipo de películas¹¹. El film ha sido proyectado en diversos foros, encuentros o ciclos cinematográficos, de los cuales merece la pena destacar la exposición *Pontormo e Rosso Fiorentino. Divergenti Vie della Maniera*, celebrada en el Palazzo Strozzi de Florencia en 2014, una de cuyas actividades consistió en el visionado de la película en presencia de Galatea Ranzi, que leyó fragmentos del *Diario* de Pontormo y también a Vasari.

2. Contexto cultural: la ciudad de Florencia

Florencia es el gran marco de referencia para esta película, comenzando por la representación teatral que Giovanni Fago nos presenta en sus primeros minutos. El sencillo espectáculo callejero, escenificado con telones pintados en perspectiva frente al hospital de los Inocentes, es toda una declaración de intenciones. Los versos, interpretados de forma desenfadada y burlesca, a la manera de *L'Amfiparnasso* (1597), de Orazio Vecchi, proceden en realidad no de una, sino de dos obras diferentes, ambas característicamente florentinas: *La Tancia* (1611), de Michelangelo Buonarroti il Giovane (1568-1646) –sobrino-nieto del célebre escultor y pintor–, y *Lo schiavetto* (1612), cuyo autor fue Giambattista Andreini (1579-1654)¹². Su importancia va más allá de lo anecdótico, ya que es en este momento cuando Pontormo coincide por primera vez con la tejedora flamenca –su nombre en la novela, Anna, apenas se menciona en la película–, de quien acabará enamorándose y cuyo rostro reproducirá en los

¹¹ Los biopic sobre artistas han sido ampliamente estudiados en España, especialmente desde que Áurea Ortiz y María Jesús Piqueras dedicasen a este asunto su ensayo *El cine en la pintura. La pintura en el cine* (Barcelona: Paidós, 1995). El cineasta José Luis Borau ingresó en la Real Academia de San Fernando en 2002 subrayando esta vinculación (*La pintura en el cine. El cine en la pintura*, Madrid: Ocho y Medio, 2003), en la que profundizarían posteriormente figuras como Agustín Gómez Gómez, que coordinó *Cine, arte y artistas* (Málaga: Fundación Picasso, 2008), y Gloria Camarero, autora, entre otros trabajos, de *Pintores en el cine* (Madrid: JC, 2009). También, Mónica Barrientos, *Celuloide enmarcado: El retrato pictórico en el cine* (Madrid: Quiasmo, 2009); y Rafael Cerrato, *Cine y pintura* (Madrid: JC, 2011). Nosotros mismos, con Palma Martínez-Burgos, profundizamos en esta cuestión en la introducción a *El Greco en el cine* (Toledo: CELYA, 2013, 33-69). Especial atención merece la tesis doctoral de Francisco Javier Moral Martín, *Representación cinematográfica del artista plástico y biopic* (Universidad Politécnica de Valencia, 2009), a la que siguió su libro *La representación doble: vidas de artistas ilustres en el cine* (Barcelona: Bellaterra, 2013). Durante los últimos años, los biopics sobre artistas han sido revisados en sus tesis por investigadores como José Manuel Estrada (*La imagen del artista en el cine: vitae, mito y perfiles de pintores, escultores y arquitectos*, Universidad Complutense, 2019) y Manuel Rodríguez Vargas (*El cine como recurso didáctico para el estudio de la historia del arte moderno y contemporáneo*, Universidad de Granada, 2022). De todos ellos, según se indicará más adelante, ha sido Francisco Javier Moral Martín quien ha dedicado su atención a la película de Giovanni Fago.

¹² El fragmento de *La Tancia* interpretado en la película –“Sono i capelli della Tancia mia / Morbidi com’ un lino scotolato, / El suo viso pulito par che sia / Di rose spicciolate pieno un prato: / Il suo petto è di marmo una macia, / Dov’ Amor s’ accovaccia, e sta appiattato; / Sue parole garbate mi sollucherano, / Gli occhi suoi mi succhiellano, e mi bucherano” (Acto V)– es un conocido monólogo de Cecco, personaje de esta comedia de enredos pastoriles. Con respecto a *Lo schiavetto*, el texto corresponde al personaje de Prudenza: “Signore, ben ch’io sia poco pratica in amore, nondimeno il mondo non è così fanciullo (...)” (Acto I).

frescos de San Lorenzo. Es también cuando la joven mujer –de quien más adelante se sabrá que fue violada y perdió la lengua durante la guerra de Flandes– adopta a un niño de la compañía de actores tras la detención y asesinato de su madre.

Florenia era gobernada a mediados del siglo XVI por el duque Cosme I de Medici (1519-1574), interpretado por Alberto Bognanni. En el momento de aparecer en la película llevaba ya dos décadas de brillante gobierno, desde que en 1537 resultase vencedor de los opositores republicanos en la batalla de Montemurlo. A este momento corresponde una de las pinturas más conocidas de Pontormo, el *Retrato de alabardero* del Paul Getty Museum, que en el film preside uno de los encuentros entre el noble y el pintor¹³. Ahora estamos en 1555 y Pontormo trabaja en un nuevo retrato del duque, en presencia de otras pinturas¹⁴. Tanto la novela de Ingamaj Beck como la película de Giovanni Fago incluyen una semblanza no excesivamente favorable de la esposa del duque, la española Leonor Álvarez de Toledo y Osorio (1522-1562), con quien Cosme I había contraído matrimonio en 1539. El personaje, encarnado por Marta Bifano, resulta antipático a ojos del artista, que se niega a pintar los lebreles de la duquesa, recordatorio de sus orígenes españoles, entre las escenas de San Lorenzo¹⁵.

Otra figura de gran interés para conocer la culta sociedad florentina de mediados del siglo XVI fue Pier Francesco Riccio (1490-1564), preceptor, secretario y mayordomo de Cosme I, así como su delegado en cuestiones artísticas. A él correspondió la creación de la Arazzeria Medicea –la manufactura de tapices activa hasta el ocaso de la familia en la primera mitad del siglo XVIII– y el patrocinio sobre determinados artistas, algo no siempre bien entendido por contemporáneos como Cellini o el propio Vasari, quien no ahorró sus críticas contra él. Riccio (el actor Vernon Dobtcheff) fue quien encomendó a Pontormo, como capellán de San Lorenzo, las escenas para su coro en 1545, destacando en la película ante el duque el talento de nuestro pintor sobre el de Miguel Ángel, ya que “no es como este, un florentino ingrato...”, capaz de cambiar su ciudad por Roma. La amistad de Riccio con Pontormo le hace partícipe de algunas de sus cenas íntimas, con Bronzino, Benedetto Varchi y otros personajes. Aunque Giovanni Fago nos muestra a este personaje como hombre de confianza del duque, en la película se diluye el gran ascendente que tenía realmente sobre Cosme I, así como sus inquietudes reformistas e interés por la doctrina valdesiana; sí recoge, en cambio, el retiro voluntario al que tuvo que acogerse en 1553 para no ser encausado por la Inquisición. Pontormo confía más sus inquietudes estético-religiosas a otro clérigo, el benedictino Vincenzo Maria Borghini (1515-1580), del Hospital de los Inocentes. Borghini (el actor Toni Bertorelli) es una figura mencionada por el propio Pontormo en su *Diario*, pero también por Vasari, para quien era, con Pierfrancesco Vernacci, uno de los pocos amigos que tuvo el pintor en los últimos años de su vida. Admiraba particularmente una de sus pinturas, *Los diez mil mártires* (Uffizi), la cual aparece brevemente en el film, subrayando simbólicamente el

¹³ La Florenia de Cosme I, cuyo V centenario fue conmemorado en 2019, ha sido estudiada por autores como Konrad Eisenbichler (ed.), *The Cultural Politics of Grand Duke Cosimo I de' Medici* (Londres: Ashgate Press, 2001) y Henk Th. Van Veen, *Cosimo I de' Medici and his self-representation in Florentine Art And Culture* (Cambridge University Press, 2013).

¹⁴ Serían los de Cosme el Viejo de Medici (Uffizi), recreado a partir de una medalla antigua con su rostro de perfil –encargo de juventud que proporcionaría al joven Pontormo futuros trabajos para la familia– y Maria Salviati, madre de Cosme I, que conserva el Museo Walters de Baltimore. También es posible contemplar dentro de la estancia una coraza con un manto –atavíos empleados para posar ante el artista– que parecen guardar relación con otro conocido retrato del duque, el que realizó el escultor Benvenuto Cellini en 1545-1547 (Museo del Bargello).

¹⁵ Ingamaj Beck, *Dopo Pontormo* (Catania: Il Girasole, 1995), 25.

asesinato del niño adoptado por la tejedora. La película tampoco profundiza en la hondura cultural de este personaje, aunque sí manifiesta sus creencias religiosas, pues Borghini expone sus diferencias con la Inquisición y su exilio de Florencia por manifestar ideas afines a la Reforma. Más adelante veremos cómo es Pontormo quien revela a Borghini en el film el contenido de las escenas de San Lorenzo (aunque en realidad debió de ser justo al revés, ya que habrían sido Benedetto Varchi y el prior de los Inocentes quienes realmente influyesen sobre el pintor con sus ideas valdesianas¹⁶). Giovanni Fago tuvo presente el pensamiento religioso de Juan de Valdés –la novela de Ingamaj Beck no aborda estas cuestiones–, aunque apenas aparezca mencionado¹⁷. Lo contrario sucede con Girolamo Savonarola, quien, en palabras de Borghini, “antes de que lo quemaran en la hoguera nos enseñó la humildad, la devoción a Dios, la vida sencilla”.

Las comidas y cenas en casa de Bronzino a las que alude el *Diario* –como la que tuvo lugar a finales del otoño de 1554, en la que participaron Luca Martini y Giovan Battista del Tasso– permiten conocer a otros personajes que formaron parte del círculo más íntimo de Pontormo. Laura Battiferri (1523-1589), por ejemplo, fue una magnífica escritora. Luca Martini (1507-1561), retratado por el mismo pintor, fue ingeniero y literato. No aparece en la película Giovan Battista del Tasso (1500-1555), entallador y arquitecto, que Pontormo sí menciona en su *Diario*. Y por supuesto Agnolo Bronzino (1503-1572), discípulo predilecto de nuestro pintor –el único de los anteriores que menciona la novela de Ingamaj Beck–, a quien Pontormo correspondía con su afecto¹⁸. Fue interpretado por Massimo Wertmüller, que en la película tenía su residencia en el Palazzo Corsi de Florencia (sede del Museo Horne) (fig. 4).

Benedetto Varchi (1503-1565), también presente en esos encuentros, es una de las figuras más interesantes de cuantas aparecen en la película, tanto por el personaje histórico como por quien lo interpretó, el aristócrata Gino Capponi, descendiente de los comitentes que encomendaron a Pontormo su famosa *Deposición* para la capilla familiar en la iglesia de Santa Felicità¹⁹. Este erudito y filósofo alude en una de las cenas al célebre *paragone* o comparación entre las Bellas Artes. Varchi había realizado en 1547 una encuesta epistolar entre varios artistas florentinos acerca de si la pintura debía primar por encima de la escultura, o viceversa. Así responde Pontormo en el film:

La más noble de las artes es la que está en la base tanto de la pintura como de la escultura: el dibujo (...) Pero, si debo responder [añade Pontormo, mientras sopla sobre un pequeño borrón que acaba de hacer en el mantel], admitiré que la pintura es menos duradera que la escultura. (...) La pintura es, ciertamente, más difícil, y requiere del artista todo su ingenio para idealizar la naturaleza y dar vida a sus figuras, hacerlas respirar. Sin embargo, todo permanece en un único plano. El propio Dios, cuando creó al hombre, lo modeló en tres dimensiones, no lo pintó [...] ²⁰.

¹⁶ Kurt W. Forster, *Pontormo. Monographie mit kritischem Katalog* (Munich: Bruckmann, 1966).

¹⁷ Entrevistado por Oscar Cosulich (*Il Mattino*, 27-5-2004), Fago explicaba que Pontormo era afín a los “espirituales” de Juan de Valdés, que aspiraban a un sincretismo entre la Iglesia católica y los luteranos.

¹⁸ Vasari, *Le vite*, III, 495.

¹⁹ Fago, *Il Cinefago*, 230-231.

²⁰ Las palabras con las que Pontormo respondió a Varchi en la realidad fueron: “La cosa in sé è tanto difficile, che la non si può disputare e manco risolvere, perché una cosa sola c’è che è nobile, che è el suo fondamento, e questo si è il disegno, e tutte quante l’altre ragioni sono debole rispetto a questo”. Benedetto Varchi, *Due lezioni di M. Benedetto Varchi nella prima delle quali si dichiara un sonetto di Michelangelo Buonarroti. Nella seconda si disputa quale sia più nobile arte la scultura o la pittura* (Florencia: Torrentino, 1549).



Figura 4. Dos de las localizaciones florentinas de la película: la Capilla dei Papi (Santa Maria Novella) y el Palazzo Corsi, sede del Museo Horne (residencia de Bronzino), en sendos fotogramas.

Tampoco se menciona en la película el pensamiento reformista de Benedetto Varchi, siendo, según Massimo Firpo, el principal responsable del programa iconográfico para las escenas del coro de San Lorenzo²¹ (fig. 5).

Otro personaje que formó parte de la intimidad del pintor fue un discípulo llamado Battista (el actor Giacinto Palmarini), “joven de buen ánimo” que, según Vasari, atendía a su maestro y daba sus primeros pasos en el oficio de la pintura²². Efectivamente, Giovanni Battista Naldini (1537-1591) fue un pintor de gran actividad en la Florencia de la segunda mitad del siglo XVI²³. La película le presenta como un joven de buenas intenciones, pero avaricioso. “Yo no seré como vos, maestro Jacopo. Este oficio puede hacer rico a un hombre”, dice, tras recibir la ayuda económica que Pontormo ha rechazado. A lo que el maestro responde: “La riqueza es una vocación, y esa vocación no es la mía”.

También es posible mencionar al albañil Rossino (Andy Luotto), quien ayuda a Pontormo a sellar la grieta que el pintor ha detectado en una de las escenas de San Lorenzo y que a cambio de sus servicios pide una pequeña tabla en la que se encuentra representado el *San Jerónimo penitente* del Niedersächsisches Landesmuseum de Hannover. Podría parecer un detalle sin importancia, pero este episodio fue recogido por Vasari, para quien resultaba desagradable el caprichoso criterio de Pontormo a la

²¹ Massimo Firpo, *Gli affreschi di Pontormo a San Lorenzo. Eresia, politica e cultura nella Firenze di Cosimo I* (Turín: Einaudi, 1997).

²² Vasari, *Le vite*, III, 495.

²³ David Freedberg, *Pintura en Italia (1500-1600)* (Madrid: Cátedra, 1992), 610-613.

hora de decidir sus comitentes. El biógrafo de artistas mencionaba, concretamente, el pago de una representación de Nuestra Señora, una copia del retrato del cardenal Julio de Medici pintado por Rafael y un Crucificado pequeño y de gran belleza²⁴.



Figura 5. Gino Capponi, descendiente de los comitentes de Pontormo para la capilla del mismo nombre, interpretó el papel de Benedetto Varchi. Fotograma de la película.

Dedicaremos un último comentario a Messer Anselmo, el moedor de pigmentos con quien Pontormo comparte su intimidad desde sus tiempos de aprendiz. Este personaje, que aparece tanto en la novela de Ingamaj Beck como en la película de Giovanni Fago, habita un pequeño taller entre tinturas, disolventes y morteros en los que reduce a polvo el cinabrio, hasta conseguir que el color rojo brille como la sangre brotando de un ternero recién sacrificado²⁵. “Yo pienso en lo que se obtiene a partir de los colores que creamos –explica en la película el actor Sandro Lombardi–, mezclando las distintas sustancias. Estas misteriosas mezclas que transforman la materia en otra cosa distinta. Fijaos: hay quienes nos toman por alquimistas. Nos llaman brujos. Pero ni brujos ni alquimistas tienen la capacidad de crear. Nuestros colores, sí”. Pontormo no duda en confiarle sus pensamientos –como la máxima platónica según la cual “el arte es la búsqueda del hombre dentro de nosotros, que solo somos de arcilla, si es que no hallamos el espíritu divino que nos hace inmortales”–, entre ellos temores como la aparición de la grieta de San Lorenzo, la cual se abre camino también en el corazón del artista.

Con respecto a las principales localizaciones de la película, algunas se han mencionado ya, como la plaza de la Santissima Annunziata –donde los actores representan su espectáculo, frente al pórtico del hospital de los Inocentes– o la basílica de San Lorenzo, tanto en exteriores (reales, con vistas a la fachada inacabada del templo) como en interiores (recreados mediante croma). Es preciso añadir la iglesia de Santa Maria Novella, especialmente su gran claustro, donde un joven pintor intenta abordar a Pontormo y, al no ser atendido, se venga del maestro penetrando de noche en San Lorenzo y reproduciendo sus diseños a la vista de todos los florentinos. Este episodio se basa, nuevamente, en un testimonio de Vasari, por quien conocemos que un grupo de mozos que dibujaba

²⁴ Vasari, *Le vite*, III, 491.

²⁵ Beck, *Dopo Pontormo*, 39.

en la Sacristía nueva de Miguel Ángel consiguió acceder hasta el coro de San Lorenzo y allí vieron todo, lo que provocó el enfado de Pontormo y su afán por cubrir mejor los accesos²⁶. La película muestra también algunos interiores de Santa Maria Novella, como la bellísima capilla de los Papas, presidida por una Verónica del propio pintor.

La cartuja de Galluzzo, situada a cierta distancia de Florencia, en el camino de Siena, aparece también en el film. Ya se ha destacado la querencia de Pontormo por esta comunidad, que visitó por primera vez en 1522, cuando la ciudad era atacada por una epidemia de peste. Allí acabaría realizando cinco frescos con escenas de la Pasión de Cristo –en las que se aprecia su conocimiento de Memling y Durero– entre 1523 y 1525. Uno de ellos, la *Resurrección*, situado junto a una de las esquinas del claustro, se ve en la película de camino a la celda en donde Pontormo se repone tras haber sufrido un percance en el andamio donde pintaba.

Destacaremos también, para finalizar, la Arazzeria Medicea, espacio recreado en los subterráneos de la Villa Farnese en Caprarola. Es aquí donde Pontormo se reencontra con la tejedora flamenca, encomendándole trasladar a los telares un encargo del duque, “un tapiz encargado para la Signoria hace meses”. Conocemos varias de las representaciones para la Arazzeria en las que trabajó Pontormo en 1545-1546, justo antes de iniciar los frescos de San Lorenzo. Se trata de tres temas de la historia de José –la *Lamentación de Jacob*, la *Tentación de José* y *José sujetando a Benjamín*– cuyos cartones se han perdido, pero que conocemos a través de los tapices, conservados en el palacio del Quirinal de Roma y reunidos en 2015 en una exposición²⁷. Una de estas escenas, la *Tentación de José* (“Giuseppe e la moglie di Putifarre”), es mencionada por Ingamaj Beck en la novela, así como el platónico enamoramiento de Pontormo:

(...) la prima volta che l’aveva vista, nell’Arazzeria Medicea, dove con gli occhi eloquenti e la bocca timida cercava di spiegargli come sarebbero risultate le sue immagini (tracciate in rapidi schizzi, carboncino bianco e rosso su carta scura) di Giuseppe e della moglie di Putifarre nel suo tessuto: blu su bruno, giallo su verde, cinabro – proprio rosso cinabro nella donna... e aveva puntato il dito sulla stoffa senza accorgersi dell’ago che l’aveva punta, e Jacopo aveva visto il sangue uscire sulla punta del suo dito come una minuscola perla e si era chinato in avanti e – benché fosse un’estranea – l’aveva succhiato via con un bacio²⁸.

La película manifiesta mayor interés en mostrar las condiciones de vida de las tejedoras –las cuales trabajan custodiadas por un lujurioso guardián llamado Lapo, el actor Flavio Pistilli (y que en la novela de Beck es un flamenco de nombre “González da Sauve”²⁹)– que en exponer los resultados de su trabajo, aunque al final del film sí

²⁶ Vasari, *Le vite*, III, 493.

²⁷ *Il principe dei sogni. Giuseppe negli arazzi medicei di Pontormo e Bronzino* fue celebrada entre el 17 de febrero y el 12 de abril de 2015 en el Salone dei Corazzieri del Palacio del Quirinal, siendo posteriormente trasladada a Milán y Florencia.

²⁸ Beck, *Dopo Pontormo*, 44.

²⁹ La Arazzeria Medicea fue puesta en marcha por dos tapiceros flamencos, Jan Rost y Nicholas Karcher, recogidos por Vasari como “Giovanni Rosso” y “Niccolo Fiamminghi”. Giovanni Fago no transmite en la película consideraciones nacionalistas; no así Ingamaj Beck, quien con la elección de un apellido español para este cruel

será posible contemplar uno de los tapices, la *Lamentación de Jacob*, ya realizado sobre el bastidor.

3. Vida cotidiana: el denominado *Diario*

Tanto la novela como la película hacen constantes alusiones al *Diario* del pintor³⁰. “Es un testimonio conmovedor de un hombre solitario e introspectivo, entregado a su trabajo y atormentado por las preocupaciones de su quebrantada salud”, según los Wittkower³¹. A lo largo de sus páginas, continúan ambos autores, Pontormo

apunta secamente el progreso de la obra [las escenas del coro de San Lorenzo], acompañando las anotaciones con pequeños dibujos al margen. Cita todos los cambios del tiempo, toda irregularidad de su condición física: cuánto tiempo duró un desvanecimiento; por qué le pudiera haber torturado un oscuro dolor; las medidas que tomó para aliviarlo. Puso por escrito no sólo lo que comía, sino también la cantidad: tantos higos o huevos, tantos gramos de pan, pescado o carne y si era hervido, asado o frito.

No son sus contenidos los de un “diario” al uso, “ni una biografía, ni tan siquiera un libro”, según Kosme de Barañano, pero estas “*annotazioni duramente quotidiane*” han “marcado de tal forma su imagen que, a veces, oscurecen lo realmente importante, su especial manera de dibujar y de pintar”³².

El *Diario* es, en primer lugar, un testimonio de la obsesión hipocondríaca de Pontormo, que anota en sus páginas sus temores —“todas las lunas crecientes son nocivas si uno está lleno [de humores superfluos]”³³— e incluso los detalles más escatológicos de sus digestiones (“El jueves por la mañana cagué dos mierdas que no eran líquidas; desde dentro salían como unos pabilos largos de algodón, es decir, grasa blanca. Cené muy bien en San Lorenzo, un poco de cocido, buenísimo, y terminé la figura”³⁴). La intimidad con el espectador es transmitida desde los primeros momentos de la película a través de la voz en off de Joe Mantegna / Omero Antonutti, quien reconoce que “hoy mis dolores son cada vez más continuos. Es preciso que no vuelva a obrar como antaño, sino que busque remedio al sufrimiento esperando que los días nos traigan otra estación”. Esta reflexión nos sitúa en el encabezamiento del *Diario*, pues Pontormo lo inició manifestando los hábitos que convenía mantener en determinados momentos del año, como por ejemplo “sudar moderadamente en junio,

personaje —junto con otros comentarios sobre Leonor de Toledo o la América Hispana— manifiesta ciertos prejuicios.

³⁰ El *Diario* de Pontormo fue hallado en 1902 por Arduino Colosanti en la Biblioteca Magliabechiana de Florencia. Fue manejado tempranamente por Frederick Mortimer Clapp (1916), al igual que el resto de biógrafos de Pontormo, como Emilio Cecchi (1956) y Salvatore Nigro (1984). Entre las ediciones en español es posible destacar la del Colegio de Aparejadores de Murcia (2006), con prólogo de Francisco Jarauta, y la que incorpora el catálogo de la exposición de dibujos organizada por la Fundación Mapfre (2014), que es la utilizada aquí.

³¹ Wittkower, *Nacidos*, 75.

³² Kosme de Barañano, “El diario de Pontormo”, en *Pontormo. Dibujos*, catálogo de la exposición celebrada en la Fundación Mapfre de Madrid entre los días 12 de febrero y 11 de mayo de 2014 (Madrid: Fundación Mapfre, 2014), 203.

³³ *Ibid.*, 211.

³⁴ *Ibid.*, 219.

julio, agosto y la mitad de septiembre”³⁵, recomendando abstinencia durante el invierno y guardarse de “las condensaciones de humores y catarros”³⁶ que era posible contraer a comienzos de la primavera. El comentario sobre las estaciones aparece de nuevo al finalizar la película, concretamente el apunte realizado el 22 de abril de 1555: “Hoy por fin hay un aire bueno y fresco. Me siento bien, como no me había sentido nunca. Tal vez el tiempo haya encontrado su estación...”.

Además de permitirnos conocer su obsesión por la enfermedad y la muerte, el *Diario* es un minucioso registro dietético. Sus páginas recogen qué comía y cuáles eran sus sensaciones –dolor de estómago, dolor de muelas o plenitud, como aquella ocasión en la que devoró un capón con tanto entusiasmo que Battista Naldini le tomó el pelo durante dos días, preguntando qué restos habían quedado de la pobre ave³⁷–, solo o acompañado por las personas mencionadas. Pontormo gustaba de la ensalada de borraja y la achicoria cocida, riñones y cabeza de cordero frita, liebre, pato, anguila asada, tenca y pescados del río Arno. Comía panecillos de romero, nueces, higos secos y no desdeñaba los pasteles, entre ellos los *migliacci*, rellenos de sémola y queso *ricotta*. Acompañaba sus comidas y cenas con vino tinto de Calenzano, humilde blanco *trebbiano* o vino *greco* especiado.

Giovanni Fago nos muestra en la película a Pontormo en el mercado –como aquella ocasión en la que coincidió con Bronzino cuando se dirigía “a comprar lechuga de Prato”³⁸–, regateando con un verdulero que le proporciona una escarola pequeña y dos onzas de higos secos (pero no media col, que el pintor rechaza, a consecuencia del ardor de estómago). “Un pintor tiene que vigilar lo que come”, afirma. El film, por otra parte, recrea algunos de los platos mencionados en el *Diario*, entre ellos el “pesce d’uovo” –tortilla de huevos y queso, enrollada en forma de pez– que cenó con limón una noche de viernes en compañía de Bronzino, Laura Battiferri, Luca Martini y Pier Francesco Riccio. El cineasta realiza así mismo un guiño a los esquemáticos dibujos del coro de San Lorenzo con que acompañaba sus anotaciones. Durante una de sus cenas, concretamente aquella en la que el pintor debate con Benedetto Varchi acerca del *paragone*, Joe Mantegna se entretiene formando una figurilla en miga de pan que remite a los bocetos para la escena de la resurrección de los muertos. Pontormo pone fin a la conversación con Varchi y Bronzino –para quien “el arte no morirá nunca”– devorando la figura y afirmando así, no sin cierta ironía, que “también el arte puede morir” (fig. 6).

La película recurre al *Diario* en varias ocasiones para construir las relaciones entre personajes. Por ejemplo, los apuntes realizados el 8 y el 16 de julio de 1555, cuando las relaciones entre Pontormo y Battista no atravesaban por el mejor momento. El maestro padeció una indisposición estomacal durante gran parte de esa semana –“El martes hice un muslo; la diarrea me aumentó, con mucha bilis, sanguinolenta y blancuzca. El miércoles estuve peor; [fui a cagar] diez veces o más, tenía que ir a cada hora”³⁹–, sintiéndose abandonado por el joven: “Mi [ayudante] Battista salió por la noche y eso que sabía que yo me encontraba mal, y no regresó, algo que no olvidaré

³⁵ *Ibid.*, 211.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*, 223.

³⁸ *Ibid.*, 226.

³⁹ *Ibid.*, 218.

jamás”⁴⁰. Pocos días después, cenando “un poco de carne, muy mala, que me hizo poco provecho”, Pontormo volvió a sentirse desairado: “Battista me había dicho que me las arreglara yo solo porque le había regañado injustamente”⁴¹. En la película, el ayudante, cansado del escaso amor al dinero de su maestro, no le socorre cuando se tambalea en el andamio durante la ejecución de los frescos. Como consecuencia, el pintor se daña el hombro y acude a la cartuja de Galluzzo para restablecerse. Este episodio se inspira en el primero de los apuntes del *Diario*: “El día 7 de enero de 1554, domingo, ya entrada la tarde, me caí y me golpeé en el hombro y el brazo, y estuve mal, y me quedé seis días en casa de Bronzino”⁴². La relación con el más predilecto de sus discípulos también aparece inspirada en el *Diario*, sobre todo en aquellos momentos de misantropía y reclusión mencionados por Vasari. Así expresaba Pontormo uno de aquellos encuentros: “El domingo vinieron a casa Bronzino, Daniello y Ottaviano. Compré cañas y sauces para el huerto. Bronzino quería que comiera con él y, algo enturbiado, me dijo: ‘Ni que fuerais a casa de un enemigo’, y me dejó marchar”⁴³. Episodio similar aparece en la película, cuando Bronzino lamenta ante su amigo y maestro: “Te has vuelto arisco, solitario. Más de lo normal. Y hasta procuras evitarme (...) Tú eres como un padre para mí, pero ¿qué quieres demostrar con esto? ¿Que no necesitas a nadie?”.



Figura 6. Referencias al *Diario* del pintor y sus cenas: un “pesce d’uovo” (tortilla a la florentina de huevos y queso, enrollada en forma de pez) y una figurilla en miga de pan de las escenas para el coro de San Lorenzo. Fotogramas de la película.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Ibid.*, 219.

⁴² *Ibid.*, 212.

⁴³ *Ibid.*, 224.

Algunas de las escenas mencionadas transcurren en interiores domésticos, aunque la película no profundiza en los conocidos comentarios que Vasari realizó sobre la residencia de Pontormo. El inmueble poseía la peculiaridad de ser accesible a través de una escalera de madera que se retiraba con una polea. Los Wittkower –citando a Vasari– consideraban que se trataba de “un edificio para un hombre excéntrico y solitario más que una morada bien ordenada”⁴⁴. Hoy los estudiosos del pintor consideran esta morada más una pervivencia del modelo de *casa-torre* florentino de finales de la Edad Media que un rasgo de su taciturno carácter. No entra el film de Giovanni Fago en estas disquisiciones, mostrando, únicamente, el espacio de trabajo del pintor, incluidas reproducciones de algunas de sus obras –el *San Jerónimo penitente* del Landesmuseum de Hannover y la *Madona* de la Capilla Capponi, recortada como tondo, de la iglesia de Santa Felicità– y ciertas figurillas de cera o arcilla que empleaba como modelos, algunas de las cuales fueron encontradas a su muerte⁴⁵. El lugar fue recreado en los estudios De Paolis de Roma.

4. La conexión protestante

Donde sí ahonda la película –no así la novela– es en las simpatías del pintor por el pensamiento reformista, hipótesis que se remonta a mediados del siglo XX y que guarda precisamente relación con los frescos para el coro de San Lorenzo, cuyo conjunto, según Chrysa Damianaki, destaca por su cristocentrismo, su interés por la resurrección de los muertos y la ausencia de la Virgen María⁴⁶. Personajes como el erasmista Valdés o el arzobispo inglés Reginald Pole están presentes en las conversaciones entre Pontormo y Riccio, Martini o Bronzino. Este último expresa en la película su contrariedad por no haber sido Pole elegido finalmente papa tras la muerte de Pablo III. No se menciona en el film el interés de Benedetto Varchi por tales asuntos –a diferencia de los comentarios sobre el *paragone*–, cuando en realidad fue un destacado reformista dentro de la intelectualmente diversa corte de Cosme I de Medici. Quienes cenan en compañía de Pontormo consideran “un fanático” al cardenal Caraffa –futuro papa Pablo IV– por su enfrentamiento con los protestantes y temen la elaboración de una lista de libros prohibidos por parte del inquisidor y poeta florentino Giovanni della Casa (1503-1556), de quien se mofan como “el delicado maestro de las buenas maneras”⁴⁷.

Posteriormente, el diálogo deriva hacia consideraciones estéticas, criticando la carta que Pietro Aretino, “el maestro de la obscenidad” –según el personaje de Laura

⁴⁴ Wittkower, *Nacidos*, 74.

⁴⁵ De Barañano, “El diario”, 32.

⁴⁶ Fue el historiador del arte Charles de Tolnay quien planteó por primera vez en 1950 la influencia de Valdés y su *Catechismo* –publicado póstumamente en Italia en 1545– sobre este conjunto de pinturas. Posteriormente, en 1966, Kurt W. Forster señaló la influencia de Benedetto Varchi y el prior Vincenzo Borghini sobre la elección de las escenas. Más recientemente, como recoge Benito Navarrete, Chrysa Damianaki profundizó en esta línea de interpretación. Charles de Tolnay, “Les fresques de Pontormo dans le chœur de San Lorenzo à Florence”, *Critica d'Arte* IX (1950), 38-52. Kurt W. Forster, *Pontormo: Monographie mit kritischem Katalog* (Munich, 1966). Posteriormente, la investigación, ya mencionada, de Massimo Firpo (1997). Chrysa Damianaki, “Pontormo’s lost frescoes in San Lorenzo, Florence: A reappraisal of their religious content”. En *Forms of Faith in Sixteenth-Century Italy (Catholic Christendom, 1300-1700)*, editado por Abigail Brundin y Matthew Treherne (Burlington: Ashgate Publishing, 2009), 77-118.

⁴⁷ La alusión al índice de libros prohibidos, redactado en 1548, está dentro de las fechas en las que transcurre la película. No así la referencia al tratado de modales y cortesía de Giovanni della Casa, *Il Galateo*, que fue publicado póstumamente en 1558, cuando Pontormo y su propio autor habían fallecido ya.

Battiferri—, envió a Miguel Ángel en 1545 contra los desnudos de *El Juicio Final*. “¿Y qué van a hacer? —se pregunta irónicamente Pontormo— ¿Pintarles calzones a todos los desnudos de los frescos de la Sixtina? ¿Y Adán y Eva, en la pintura de Masaccio? Tal vez quieran cubrir el cuerpo de la Venus Capitolina con un paño violeta...”. El pintor alude aquí a la conocida actuación de Daniele da Volterra sobre los frescos de Miguel Ángel que acabaría valiéndole el sobrenombre de “Il Braghettonne”, pero se refiere también a las representaciones de Adán y Eva de Massaccio en la capilla Brancacci, en Santa Maria del Carmine de Florencia, cuyos genitales fueron púdicamente recubiertos con hojas a finales del siglo XVII, siéndoles retiradas en la restauración de los años noventa. Con respecto a la cubrición de la Venus Capitolina, para finalizar, el comentario de la película resulta premonitorio, pues doce años después de su estreno ésta y otras esculturas clásicas serían polémicamente tapadas en una visita del presidente iraní Hasan Rosaní a los Museos Vaticanos.

Tras el debate sobre el *Juicio Final* de Miguel Ángel, la película de Giovanni Fago concentra en las escenas del coro de San Lorenzo su conocimiento de la doctrina de Valdés. El propio pintor muestra al prior Borghini los bocetos para el conjunto, subrayando estar “pintando con plena conformidad a las enseñanzas del maestro Valdés y de los hermanos espirituales de Cristo, los cardenales Morone, Soranzo, Sadoletto y el hermano Reginaldo Pole”. Todos ellos, aparte de Pole, son conocidos⁴⁸. Pontormo se manifiesta alineado con todas estas figuras en la película, insistiendo en una idea central del pensamiento valdesiano: la justificación por la fe, expresada en el ciclo para el coro de San Lorenzo:

No, el último Juicio no. Mirad. A la izquierda, los cuerpos deformes, las víctimas del Diluvio universal. Y aquí sus almas que ascienden hacia Dios. A la derecha, una espantosa maraña de cuerpos que asciende a la gloria de los cielos gracias a la justificación por la fe. Y luego mirad, sobre todo el conjunto, en el centro, Cristo, el redentor. A sus pies, el hombre creado a su imagen y semejanza, y Eva, en su simple belleza. En lo alto, aquí a los lados, las tablas de la ley, que nos entregó Moisés. El sacrificio de Isaac, el pecado original, la expulsión del paraíso terrenal, el asesinato de Abel, el esfuerzo de nuestros padres, los profetas, y Noé, que habla con Dios.

Por estos planteamientos, en el film, Pontormo es acusado por la Inquisición. Pese a las cautelas del pintor para que nadie pudiese contemplar sus frescos antes de quedar finalizados, un joven advenedizo penetra de noche en San Lorenzo y difunde las escenas, episodio inspirado en la biografía de Vasari y ya mencionado anteriormente. Estas son las palabras del inquisidor, cuyo papel interpretó Laurent Terzieff:

¡Toda Florencia habla del escándalo! En vuestro fresco, los ángeles no tienen alas. Y Noé y los evangelistas están desnudos. ¡Esto es un escándalo para un lugar sacro, como es la iglesia! En vuestro fresco, encima del altar, el Cristo está colocado por encima del Dios padre, como en la herejía luterana...

⁴⁸ Giovanni Girolamo Morone (1509-1580), obispo de Módena y camarlengo del Colegio cardenalicio, llegó a ser encarcelado tras la acusación de herejía por parte de Pablo IV. Vittore Soranzo (1500-1558), obispo de Bérgamo, formó parte de los valdesianos del Círculo de Viterbo y también fue procesado por el papa Caraffa. Jacopo Sadoletto (1477-1547), para finalizar, fue un ferviente erasmista, no precisamente partidario del enfrentamiento con los luteranos.

Vuelven a entremezclarse dentro de la discusión consideraciones estéticas y teológicas. El inquisidor lamenta la “imprudencia” del papa Pablo III “por haber permitido que un fresco tan obscuro e inmoral como es el de Miguel Ángel se alojara en la Capilla Sixtina, donde se celebran los ritos más solemnes de la Santa Madre Iglesia”. Pontormo, firme en su defensa del gran escultor y pintor, asegura que “una obra de arte debe ser juzgada en su esencia absoluta, más allá de las consideraciones morales”, algo que el inquisidor acaba convirtiendo en un ataque a la libertad de pensamiento en la corte de Cosme I:

Este es un lenguaje muy peligroso, maese Pontormo. Tened cuidado. El sumo pontífice no es como vuestro querido duque (...) Mucho cuidado. Yo no soy clemente ni suelo sucumbir por compromiso. Toda alusión a cualquier doctrina herética no será tolerada. Comunicad al duque que si desafía a la Iglesia queriendo para sí una obra sacrilega deberá rendir cuentas ante Dios, ante el Santo Padre y ante la Santa Inquisición.

La presencia de la Inquisición en los biopics sobre artistas –cuyo enfrentamiento con el Santo Oficio en aras de la libertad creativa suele expresarse ante el espectador como un ejercicio de presentismo– no es una excepción en este caso, según puso de manifiesto Vincenzo Lavenia en una magnífica sinopsis⁴⁹. El propio Giovanni Fago lo reconocía en una entrevista con Oscar Cosulich⁵⁰, en la que manifestaba:

Estoy convencido de que no se puede hacer una película histórica sin tratar, aunque sea indirectamente, la historia contemporánea. Pontormo, a pesar de ser a todos los efectos un “pintor de corte”, nunca renunció a su independencia y supo luchar a su manera por la libertad de pensamiento.

En esta ocasión, el proceso inquisitorial no va directamente dirigido contra el pintor, sino contra Anna, la tejedora flamenca, falsamente acusada por la muerte de Lapo. Pero el inquisidor aprovecha el juicio, cuando Pontormo acude a testificar que la joven es buena cristiana y no una bruja, para poner en cuestión las escenas de San Lorenzo. El abogado que defiende a Anna, Bartolommeo Concini (Lombardo Fornara) –figura que en realidad fue notario y secretario de Cosme I–, advierte a Pontormo de las intenciones del Santo Oficio: “El testigo a descargo puede ser impugnado, puesto bajo acusación por falso testimonio y a la vez inquirido. Se está usando el proceso de brujería para procesaros a vos por hereje”. Esta es la respuesta del pintor: “Soy consciente del peligro. Pero me siento sereno, perfectamente en paz con mi conciencia. Estoy firmemente convencido de que hago lo correcto, no importa el riesgo. Quiero gritar y no agachar la cabeza ni mantener la boca cerrada ante una infamia que mi silencio no haría sino perpetuar”. La película no profundiza en los detalles más escabrosos. La novela de Ingamaj Beck, sin embargo, recrea punto por

⁴⁹ Vincenzo Lavenia, “Metastoria e Plot: L’Inquisizione moderna e l’immaginario cinematografico”, *Zapruder* 31 (2013): 57. En España, el enfrentamiento entre artistas e Iglesia ha sido manifestado, poniendo como ejemplo las películas *Pontormo*, *Artemisia* (Agnès Merlet, 1997) y *The Agony and the Ecstasy* (Carol Reed, 1965), por Francisco Javier Moral Martín, “Representación cinematográfica del artista plástico y biopic” (Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Valencia, 2009), 190-191.

⁵⁰ Cosulich, *Il Mattino*, 27-5-2004.

punto, a través de la imaginación del propio Pontormo, el apresamiento y tortura de la joven.

Al ser preguntado por sus escenas, el pintor responde a los inquisidores (los actores Giordano de Plano y Roberto Trifirò) que “una obra incompleta es imperfecta, por lo que no puede ser juzgada”. Pontormo, incluso en momentos tan delicados como este, rechaza al Santo Oficio igual que anteriormente había hecho con el duque:

Si creéis poder convencerme con este dinero para que os muestre el trabajo cuando aún no está terminado, lamentaré decepcionaros, Excelencia. Vuestra Señoría sabe muy bien que no consiento nunca que nadie vea un trabajo mío imperfecto. Un artista explora caminos ininidad de veces antes de llegar a la perfección sin miedo a tener que deshacer lo que acaba de crear. ¿Cómo puedo mostrar a alguien lo que mañana podría ser completamente diferente o hasta haber sido eliminado?

El matrimonio Wittkower definía este afán como “La creación en solitario”, título de uno de los epígrafes de *Nacidos bajo el signo de Saturno*, que Pontormo compartía con otros artistas del momento, entre ellos Miguel Ángel y Tintoretto. Este último “rara vez admitía allí [en su estudio] a nadie sino a los criados, ni siquiera a los amigos y menos a otros artistas; tampoco permitió que otros pintores le viesan trabajar jamás”⁵¹.

No son los inquisidores, finalmente, quienes ponen fin al proceso en contra de la tejedora flamenca y el pintor, sino la política de alianzas de Cosme I con el emperador Carlos V. El noble florentino acaba proponiendo al embajador español –en escenas filmadas en la Villa Farnese de Caprarola– que inicie una alianza con los banqueros flamencos a cambio del perdón de una deuda de dos millones de ducados (adelantados gracias al suegro de Cosme, el virrey de Nápoles don Pedro Álvarez de Toledo) y el control de la ciudad de Siena. Pese a la negativa inicial del diplomático –“¿Y vos creéis que el emperador, un espíritu noble, primer gentilhombre del mundo, aceptaría semejante pacto de comerciantes?”–, la amenaza de Francia acaba pesando sobre la decisión, al igual que la inminente firma de la Paz de Augusta (25 de septiembre de 1555), que traería consigo la convivencia entre católicos y luteranos alemanes. ¿Qué pedía, en la película, el banquero flamenco (Elia Schilton) a cambio de su apoyo económico al emperador?: “Poca cosa, en realidad. La libertad de practicar la nueva forma de culto religioso. Me refiero a la religión reformada allí donde esta está presente, en el Imperio”. Algo que –aventuraba Cosme I– “el Santo Padre probablemente se verá obligado a hacer lo mismo, negándole la libertad de acción a la Inquisición y sobre todo aquí, en Florencia”.

5. Los frescos de San Lorenzo

Pero, ¿de qué manera aparecen recreadas en la película las escenas al fresco en las que Pontormo trabajó en el coro de San Lorenzo entre 1545 y poco antes de su muerte, el 1 de enero de 1557? Ya se ha señalado que las referencias hacia ellas son constantes desde los primeros momentos del film, desde que el pintor, trabajando en un nuevo retrato

⁵¹ Wittkower, *Nacidos*, 70. El entrecomillado –citado por los propios Wittkower– procede de la biografía de Tintoretto publicada por Carlo Ridolfi en 1648.

para Cosme I en el Palazzo Vecchio, muestra al duque dos dibujos de presentación relacionados con las escenas del coro⁵². En el momento en que transcurre la película (1555), Pontormo llevaba una década trabajando aquí, acompañado tan solo por Battista Naldini. Conforme avanza el argumento, el espectador es testigo de la aparición de la grieta en la zona inferior de este espacio –concretamente en la escena de *El diluvio universal*–, de las explicaciones del pintor al prior Borghini –sobre nuevos diseños que forman un conjunto–, de la difusión no autorizada de las escenas y de cómo Pontormo cede finalmente el testigo a su discípulo predilecto, Bronzino, al final de la película.

Los frescos de San Lorenzo, aun siendo probablemente el principal trabajo de Pontormo –Cesare Brandi consideraba su desaparición, en 1738, uno de los mayores desastres de la historia del arte⁵³–, no han llegado hasta nosotros. Lo mismo sucede con la mayor parte de su producción madura, incluidas las pinturas para las villas de Careggi (1535-1536) y Castello (1537-1543). Solamente conocemos las escenas a través de los dibujos preparatorios del pintor –alrededor de una treintena–, el testimonio de Vasari y un grabado anónimo –*Castrum doloris*, conservado en la Graphische Sammlung Albertina de Viena– en el que se representó el interior de la basílica de San Lorenzo el 10 de noviembre de 1598, con motivo de los funerales de Felipe II⁵⁴.

Gracias a estas fuentes sabemos cuáles son las principales escenas que formaban el conjunto, encargado por el duque Cosme I con la aspiración de emular, e incluso superar –en un contexto de rivalidad política entre Florencia y Roma–, el fresco de *El Juicio universal* de Miguel Ángel para la Capilla Sixtina. El programa iconográfico comenzaba con la creación de Adán y Eva y llegaba hasta la resurrección de los muertos, expresando una lucha por la redención y la salvación del alma basada en la doctrina valdesiana. En palabras de Benito Navarrete, una interpretación “consecuencia de sus reflexiones en soledad sobre la justificación por la fe, más que por la doctrina católica de la salvación”⁵⁵. Ha habido varias propuestas de recreación e interpretación del conjunto, tanto desde el punto de vista académico –ya se ha mencionado la investigación de Massimo Firpo– como puramente plástico, como la que Alessandro Vannini presentó en 2003 en la sala Donatello, en el interior de la propia basílica de San Lorenzo. Las escenas para la película de Giovanni Fago fueron realizadas por la artista cosentina Assunta Paravati, que las dotó de cierta expresividad naif, aunque muy alejada de la gran calidad plástica del pintor manierista.

La primera corresponde a *El diluvio universal*, uno de los dos episodios bajos⁵⁶, junto con *La resurrección de los muertos*, que Pontormo dejó inacabados a su muerte (por la evolución que nos muestran sus dibujos, el pintor habría finalizado ya en 1554 todas las escenas veterotestamentarias superiores). Paravati muestra a un grupo de personajes, algunos apenas esbozados, que se aferran a los árboles, ya han sucumbido o nadan en un desesperado intento de sobrevivir. La autora de la recreación se

⁵² Uno es el boceto de *Cristo en Gloria*, que ocupaba la posición central de todo el conjunto. Otro, un desnudo femenino en escorzo situado entre las víctimas de *El diluvio universal*.

⁵³ También dentro del catálogo de la exposición de 2014, Kosme de Barañano, “Breve biografía artística de Pontormo”, en *Pontormo. Dibujos*, coordinado por Kosme de Barañano. Catálogo de la exposición celebrada en la Fundación Mapfre, Madrid, 12 de febrero-11 de mayo.

⁵⁴ Tolnay, “Les fresques de Pontormo”, 38-52.

⁵⁵ Benito Navarrete, “Pontormo dibujante: Memoria de un heterodoxo”, *Pontormo. Dibujos* (Madrid: Fundación Mapfre, 2014), 70.

⁵⁶ Sobre los dibujos que inspiraron estas escenas, vid. Janet Cox-Rearick, *The Drawings of Pontormo. A Catalogue Raisonné with Notes on the Paintings* (Hacker Art Books, 1981).

inspiró en un dibujo del Museo del Louvre –actualmente atribuido al pintor Bastiano del Gestra, aunque copia de Bronzino⁵⁷– que correspondería a la parte del conjunto de San Lorenzo completada por el discípulo de Pontormo entre 1557 y 1558 (fig. 7). Es en esta parte donde el pintor y su discípulo descubren la amenazadora grieta que requerirá posteriormente los servicios del albañil Rossino.

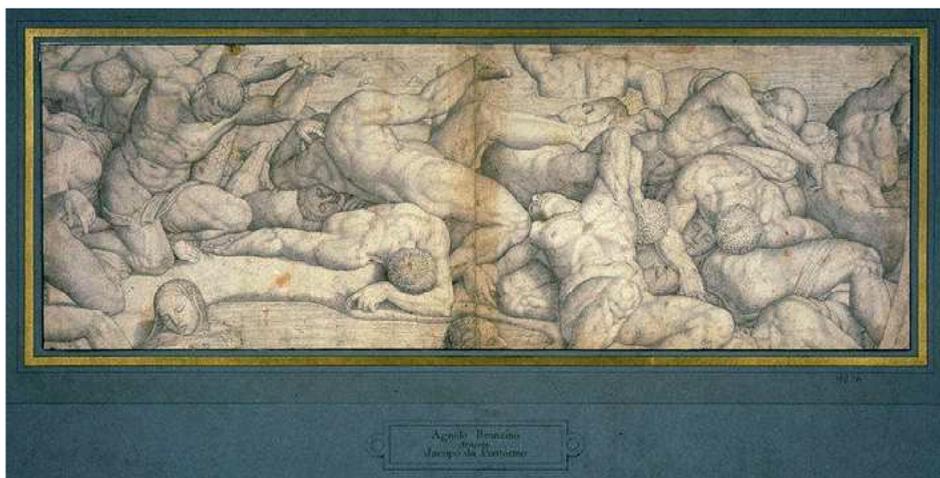


Figura 7. Pontormo y Battista Naldini trabajan en el coro de San Lorenzo (fotograma de la película). Las escenas bajas fueron recreadas por Assunta Paravati a partir de un dibujo copia de Bronzino, antes atribuido a Bastiano del Gestra (Louvre).

Giovanni Fago nos revela algunas escenas más durante uno de los accesos de fiebre que el pintor sufre en el andamio, mientras pinta la cabeza de Eva en el momento

⁵⁷ Elizabeth Pilliod, *Pontormo, Bronzino, Allori. A Genealogy of Florentine Art* (New Haven y Londres: Yale University Press, 2001), 47-51.

de desprenderse su cuerpo del costado de Adán, a los pies de la representación de *Cristo en Gloria y la creación de Eva*. La cámara recrea sus ataques de vértigo y se detiene brevemente en dos escenas ya bastante avanzadas –*Los cuatro evangelistas* y *El sacrificio de Isaac*–, que conocemos por los dibujos preparatorios conservados en los Uffizi. Cuando se produce el acceso al coro de los jóvenes advenedizos ya ha sido finalizada la escena principal, *Cristo en Gloria y la creación de Eva* –incluido el grupo de personajes que envuelven a la figura principal, a modo de orla–, así como las dos representaciones laterales, pintadas más allá de sendas ventanas de hueco acentuadamente vertical (serían *La expulsión del Paraíso* y *El pecado original*). Es posible apreciar algunas composiciones más en los últimos momentos de la película, cuando Pontormo muestra su trabajo a Bronzino, encomendándole que finalice su tarea. La cámara realiza entonces un movimiento envolvente que pasa sobre *Moisés recibiendo las tablas* y *Noé construyendo el arca*. Assunta Paravati dio a la esposa de este, representada en un pequeño grupo al pie de la escena, la fisonomía del rostro de la actriz Galatea Ranzi, que Pontormo habría plasmado al enamorarse de la tejedora Anna.

Estas son las palabras con las que el maestro considera a Bronzino el más digno continuador del más importante de sus proyectos:

Tú sabes en lo que yo siempre he creído: que la fe se basa en la experiencia que cada uno vive en la intimidad de la propia conciencia. Yo siempre he rehuido de la ambición, las rivalidades y competiciones con los grandes artistas a quienes he tenido la mala suerte de tener como contemporáneos, y he querido legar el mensaje de esta fe que tú compartes conmigo en este fresco. Y ahora sé que la auténtica fe no pretende de nosotros temor ni sumisión, sino amor filial. Y por eso ruego que tú completes lo que yo no he podido.

La película finaliza a continuación, sin realizar consideraciones estéticas como las que planteó Vasari tras el fallecimiento de Pontormo y la presentación del conjunto finalizado el 23 de julio de 1558, incluido el demoledor comentario de que su responsable pudo haber muerto “de dolor, estando en nada satisfecho de sí mismo”. Según el biógrafo, las escenas de San Lorenzo no manifestaban

ni orden, ni medida, ni ritmo, ni variedad, ni color adecuado de las carnes, en definitiva, regla alguna, ni proporción, ni algún orden de perspectiva; todo está hecho tan a su libre manera y se ve con tanta tristeza y tan poco placer que yo, que soy pintor, opto por no juzgarla y dejar que lo hagan quienes la vieren. Entiendo que, ahí donde quiso superar a todos, no llegó, sin embargo, a acercarse a las cosas que había hecho tiempo atrás. Se ve que quien pretende excederse y forzar la naturaleza, acaba destruyendo lo que de bueno ésta le dio⁵⁸.

Los frescos para el coro de San Lorenzo desaparecieron en 1738, durante las obras de restauración impulsadas por Ana María Luisa de Medici (1667-1743).

⁵⁸ Vasari, *Le vite*, III, 494.

6. Conclusiones

A lo largo de estas líneas hemos destacado, casi veinte años después de su estreno, el interés que posee la película *Pontormo. Un amore eretico*. Hacer esto coincidiendo con el aniversario de la publicación de *Nacidos bajo el signo de Saturno* es una feliz coincidencia que nos permite recordar la consideración que Rudolf y Margot Wittkower manifestaron hacia el pintor manierista. Bien es cierto que su interpretación de la personalidad de Pontormo, demasiado dependiente de Vasari, probablemente acentúe los rasgos más “saturninos” de su carácter, hasta el punto de considerar a Piero di Cosimo y a él “hombres hondamente perturbados y probablemente casos clínicos”⁵⁹.

Por el contrario, el biopic de Giovanni Fago, basado en un guion adaptado que mejora sensiblemente la novela de Ingamaj Beck, ofrece una visión muy medida, en absoluto sensacionalista, de sus peculiaridades. Hay ocasiones, incluso, en las que la película desafía intencionadamente a Vasari, como cuando muestra a Pontormo —que se manifestaba “tanto pauroso della morte, che non voleva, non che altro, udirne ragionare, e fuggiva l’ avere a incontrare morti”, según el tratadista⁶⁰— dibujando los cadáveres de ahogados encontrados en el río Arno. Probablemente entre ambas interpretaciones esté la verdadera. Los propios Wittkower acababan reconociendo que “siempre ha habido neuróticos en todas las profesiones” y que a artistas como Pontormo “se les consideraba excéntricos y no enfermos, como seres típicos y no excepcionales, y ayudaron a dar forma a la imagen del nuevo artista”⁶¹. La interpretación de Giovanni Fago, en este sentido, merece un destacado lugar entre los nuevos biopics sobre artistas del siglo XVI, un género que a lo largo de las dos últimas décadas ha sumado a clásicos sobre Miguel Ángel, Benvenuto Cellini o Caravaggio nuevas miradas cinematográficas hacia figuras como El Greco, Goltzius, Brueghel o, más recientemente —con una producción alemana para TV dirigida por Maria Noëlle—, el propio Durero.

El análisis de *Pontormo, un amore eretico*, para finalizar, contribuye a consolidar la importancia de la ciudad de Florencia como referente cinematográfico, sumándose a títulos como *A Room with a View* (James Ivory, 1985), *The Portrait of a Lady* (Jane Campion, 1996) o *Le affinità elettive* (Vittorio y Paolo Taviani, 1996), todos los cuales —aunque no la película de Giovanni Fago— aparecen recogidos en la guía de localizaciones de la ciudad italiana editada por Alberto Zambenedetti⁶².

7. Conflicto de intereses

Ninguno.

8. Ficha de la película

Título: *Pontormo, un amore eretico*

⁵⁹ Wittkower, *Nacidos*, 76.

⁶⁰ Vasari, *Le vite*, III, 495.

⁶¹ Wittkower, *Nacidos*, 76.

⁶² Alberto Zambenedetti, *World Film Locations: Florence*. Bristol: Intellect Books, 2014.

Año: 2004

País: Italia

Producción: Star Flex. Palamo Films

Dirección: Giovanni Fago

Guion: Massimo Felisatti y Marilisa Calò, a partir de la novela *Dopo Pontormo* (Pas de Deux, 1991), de la escritora sueca Ingamaj Beck

Intérpretes: Joe Mantegna (Pontormo), Galatea Ranzi (Anna), Beppe Chierici (Alguacil), Alberto Bognanni (Cosme I), Vernon Dobtcheff (Riccio), Marta Bifano (Leonor de Toledo), Valentina Fago (Tejedora), Giacinto Palmarini (Battista Naldini), Andy Luotto (Rossino), Toni Bertorelli (Vincenzo Borghini), Sandro Lombardi (Anselmo), Pietro de Silva (Mercader), Lea Karen Gramsdorf (Esposa de Bronzino), Lamberto Consani (Luca Martini), Massimo Wertmüller (Bronzino), Sacha Dominis (Joven pintor), Laurent Terzieff (Inquisidor), Flavio Pistilli (Lapo), Gino Capponi (Benedetto Varchi), Renzo Cerrato (Cartujo), Elia Schilton (Banquero flamenco), Lombardo Fornara (Bartolommeo Concini), Giordano de Plano (Fraile), Roberto Trifirò (Fraile).

Fotografía: Alessio Gelsini Torresi

Montaje: Giancarlo Cersosimo

Dirección artística: Roberta Patalani

Puesta en escena: Amedeo Fago

Vestuario: Lia Francesca Morandini

Música: Pino Donaggio

Duración: 97 minutos

Fecha de estreno: 28 de mayo de 2004 (Italia)

9. Referencias bibliográficas

- Arezzo, Luisa y Mecucci, Gabriela. *Cinema, profondo rosso* (Manuali di Conversazione Politica, 18). Libero Free Foundation, 2007.
- Barañano, Kosme de. 2014. "El diario de Pontormo". En *Pontormo. Dibujos*, coordinado por Kosme de Barañano, 211-236. Catálogo de la exposición celebrada en la Fundación Mapfre, Madrid, 12 de febrero-11 de mayo.
- Barañano, Kosme de. 2014. "Breve biografía artística de Pontormo". En *Pontormo. Dibujos*, coordinado por Kosme de Barañano, 237-256, Catálogo de la exposición celebrada en la Fundación Mapfre, Madrid, 12 de febrero-11 de mayo.
- Beck, Ingamaj. *Dopo Pontormo*. Catania: Il Girasole Edizioni, 1995.
- Cox-Rearick, Janet. *The Drawings of Pontormo. A Catalogue Raisonné with Notes on the Paintings*. Hacker Art Books, 1981.
- Damianaki, Chrysa. "Pontormo's lost frescoes in San Lorenzo, Florence: A reappraisal of their religious content". En *Forms of Faith in Sixteenth-Century Italy (Catholic Christendom, 1300-1700)*, editado por Abigail Brundin y Matthew Treherne, 77-118. Burlington: Ashgate Publishing, 2009.
- Eisenbichler, Konrad (ed.). *The Cultural Politics of Grand Duke Cosimo I de' Medici*. Londres: Ashgate Press, 2001.
- Fago, Giovanni. *Il cinèfago*. Varazze: PM Edizioni, 2022.

- Ferretti, Patrizia. "Un anticonformista nell'arte e nella vita: il Pontormo di Giovanni Fago". *Celluloid Digital Portraits*. www.celluloidportraits.com/film/14_1_Pontormo_un_amore_eretico.html.
- Firpo, Massimo. *Gli affreschi di Pontormo a San Lorenzo. Eresia, politica e cultura nella Firenze di Cosimo I*. Turín: Einaudi, 1997.
- Forster, Kurt W. *Pontormo. Monographie mit kritischem Katalog*. Múnich: Bruckmann, 1966.
- Freedberg, David. *Pittura en Italia (1500-1600)*. Madrid: Cátedra, 1992.
- Lavenia, Vincenzo. "Metastoria e Plot: L'Inquisizione moderna e l'immaginario cinematografico". *Zapruder* 31 (2013): 40-60.
- Mingo Lorente, Adolfo de y Martínez-Burgos García, Palma. *El Greco en el cine*. Toledo: Editorial Celya, 2013.
- Moral Martín, Francisco Javier. "Representación cinematográfica del artista plástico y biopic". Tesis doctoral. Universidad Politécnica de Valencia, 2009.
- Navarrete, Benito. 2014. "Pontormo dibujante: Memoria de un heterodoxo". Catálogo de la exposición *Pontormo. Dibujos*, celebrada en la Fundación Mapfre, Madrid, 12 de febrero-11 de mayo.
- Pilliod, Elizabeth. *Pontormo, Bronzino, Allori. A Genealogy of Florentine Art*. New Haven y Londres: Yale University Press, 2001.
- Tolnay, Charles de. "Les fresques de Pontormo dans le choeur de San Lorenzo à Florence". *Critica d'Arte* n.º IX (1950): 38-52.
- Van Veen, Henk Th. *Cosimo I de' Medici and his self-representation in Florentine Art And Culture*. Cambridge University Press, 2013.
- Varchi, Benedetto. *Due lezioni di M. Benedetto Varchi nella prima delle quali si dichiara un sonetto di Michelangelo Buonarroti. Nella seconda si disputa quale sia più nobile arte la scultura o la pittura*. Florencia: Torrentino, 1549.
- Vasari, Giorgio. *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*. Florencia: Giunti, 1568.
- Wittkower, Rudolf y Margot. *Nacidos bajo el signo de Saturno*. Madrid: Cátedra, 2010.