

Prefacio

«La esencia humana —no la naturaleza humana en general (que no existe) ni la suma total de cualidades y defectos de un individuo, sino la esencia de quién es alguien— nace cuando la vida parte, no dejando tras de sí más que una historia».

—Hannah Arendt, *La condición humana*

«La storia narra».

—Benedetto Croce, *La storia ridotta sotto il concetto generale dell'arte*

Aunque la memoria del protagonista de esta páginas no se ha desvanecido por completo, la imagen de Torrigiano nos llega hoy tan tenue como borrosa. Reducida a un puñado escaso de anécdotas, lo que sabemos de su vida apenas sirve para llenar las veinte líneas de un actor de reparto. Por otro lado, el recuerdo del escultor florentino nos ha alcanzado teñido de un inverosímil tono de leyenda que lo hace para el historiador casi inservible. Se podría decir que la vida de Torrigiano lleva al extremo mismo el principio según el cual en el caso de los artistas, el mito y la historia están insidiosamente entrelazados.

Paradójicamente, la historia del arte moderno no ha disipado la niebla documental que velaba la personalidad del artista, sino que ha contribuido a la dificultad de distinguir lo auténtico de lo ficticio, el Pietro real del mítico Torrigiano. El primer artículo crítico publicado sobre el escultor apareció en 1906, como una obra tardía en la prolífica producción de Carl Justi. Como tantos otros, el erudito alemán había llegado hasta nuestro escultor a través de su estudio de Miguel Ángel Buonarroti, el más famoso escultor con quien Torrigiano tuvo el infortunio (o tal vez la fortuna según veremos en las páginas que siguen) de toparse en su juventud¹.

Justi se esforzó por recuperar la identidad del florentino a través de lo que él llamaba su «inmortalidad herostrática». Al igual que el desgraciado Heróstrato que prendió fuego al templo de Artemisa en Éfeso dispuesto a alcanzar a cualquier precio la fama, Torrigiano había pasado a la historia fundamentalmente por haber roto la nariz a un compañero de escuela en el curso de una riña cuando estudiaban juntos el arte de la escultura en un taller de Florencia. Decidido a rastrear su obra, Justi siguió las huellas de Torrigiano desde Florencia hasta Inglaterra y desde la corte de los Tudor hasta la Sevilla del Renacimiento, un lugar que el estudioso conocía bien gracias a sus pioneros estudios sobre Diego Velázquez. Muy pronto Justi descubriría que Torrigiano fue uno de los escultores más dotados de su tiempo, autor de un limitado pero robusto

catálogo que incluía algunas esculturas de bronce de gran importancia histórica y varias terracotas magistrales. A pesar de esto, su obra era apenas conocida y se le recordaba principalmente por su contribución al ensalzamiento artístico de Miguel Ángel Buonarroti. En un artículo preñado de resonancias bíblicas, Justi extrajo del olvido la leyenda de un escultor convertido en poco más que la contrafigura del creador del *David* o de *Moisés*, alguien al que la historia había reducido al triste papel de un Judas Iscariote, movido sí, no por el resentimiento sino por la envidia. El paradigma del artista maldito.

Solo cinco años después de que Justi publicara su pionero artículo, Hugo Ball, héroe de una muy distinta vanguardia, se tropezó también con la fascinante leyenda de Torrigiano. El autor del *Manifiesto Dadá* (1916) tenía entonces poco más de veinte años y acababa de llegar a Berlín con la cabeza llena de ideas anarquistas, dispuesto a abrirse camino en el arte del espectáculo. Habiendo encontrado más dificultades de las esperadas, el joven artista halló en la vida de Torrigiano un material excelente para probar su potencial, no como actor, sino como dramaturgo². Sin ningún interés en la obra del escultor (la cual, probablemente, ignoraba por completo), Ball leyó la historia de Torrigiano como una suerte de alegoría vital de la lucha por la libertad artística, el material perfecto para inventar un mártir³.

La nariz de Miguel Ángel (1911) se define como tragicomedia. El inicio de la obra se sitúa en 1512 en el taller romano de Miguel Ángel, aproximadamente en la misma época en que se iba a inaugurar la bóveda de la Capilla Sixtina, sin que la consistencia cronológica tuviera para él, como es lógico, ninguna importancia. El artista favorito del papa recibe la visita de un hombre que inicialmente no reconoce. A medida que transcurre la conversación, Miguel Ángel acaba por identificar en su anónimo visitante a su némesis, el mismo hombre que hubiera desfigurado su rostro en el pasado. A pesar del tiempo transcurrido, la ira y el deseo de venganza todavía atormentan a Torrigiano.

El escultor interviene entonces para dar cuenta de las desgracias que ha sufrido desde que se viera forzado a abandonar Florencia a consecuencia de la pelea en que ambos se habían visto envueltos. Luego sigue compartiendo con su antiguo conocido los recuerdos de su tiempo en el ejército; de sus años londinenses entre los «bárbaros» ingleses; de su posterior llegada a España, donde la Inquisición lo había enviado a prisión después de ser acusado de romper una imagen sagrada; y, finalmente, del modo en que salvó milagrosamente la vida. Miguel Ángel, por su parte, lamenta la deformidad de su rostro, la cual lo ha distanciado de la belleza perfecta cuya búsqueda ha dado sentido a su vida. Ambos artistas pronto descubren que comparten un estigma doloroso.

La reunión termina con la reconciliación entre los dos viejos enemigos. La siguiente escena introduce a un grupo de estudiantes y admiradores de Miguel Ángel, entre los que destaca el orfebre y escultor Benvenuto Cellini. Mientras estos elogian las obras de su maestro, Miguel Ángel se entrega a una defensa apasionada de la libertad artística, equiparando la tradición y la copia con «la idolatría [que surge] de la admiración [pero] al final se convierte en tiranía»⁴. Tras semejante proclama de tintes nietzscheanos, el artista presenta a su nuevo «amigo», Torrigiano, a un sorprendido Cellini. La siguiente escena la protagoniza un personaje inesperado, el pontífice mismo, y Ball extiende su crítica a todas las fuerzas que limitan la creatividad, desde la imitación servil de la obra de otros maestros hasta los poderes institucionales que reprimen la imaginación.

Mientras tanto, Cellini se ha convertido en el enemigo más encarnizado de Torrigiano y aprovecha la situación para recordarle al papa que el florentino había estado encarcelado en Sevilla acusado de herejía. Inesperadamente, Miguel Ángel intenta entonces convencer al pontífice para que perdone a Torrigiano, pero sus ruegos no consiguen arrancar la clemencia del papa. Presa de la desesperación, el escultor errante desenvaina entonces súbitamente su cuchillo y acaba con su vida derrumbándose a los pies de Su Santidad.

«¡La disputa sobre las narices ha terminado! ¡Tráiganme la corona!», responde el papa. Cae el telón⁵.

Tanto Justi como Ball basaron sus respectivos textos en dos fuentes fundamentales. La primera es un breve pero intenso pasaje recogido por Benvenuto Cellini en su autobiografía. Allí describe un breve encuentro con Torrigiano que tuvo lugar en 1519, cuando este último regresó fugazmente desde Inglaterra a Florencia de la que había estado largo tiempo ausente. A pesar de haber escrito su relato muchos años después, cuando apenas era un jovencísimo aprendiz de orfebre, Cellini conservaba un vívido recuerdo de la extraña conversación que había mantenido con aquel extravagante y ambicioso personaje cuarenta años antes. En el Capítulo 2 comentaremos con más detalle sus recuerdos. En este último siglo, varios historiadores e historiadores del arte han descubierto información adicional en los archivos. Entre ellos es obligado mencionar a Philip Lindley, Louis A. Waldmann, y especialmente Vittoria Maria Sicca y Alan Phipps Darr, cuyas fundamentales obras he intentado completar siempre que ha sido posible; este libro está en profunda deuda con su investigación.

No obstante, la fuente más importante es –y, probablemente, seguirá siéndolo– la del escritor Giorgio Vasari, autor de una famosa colección de biografías de los más célebres pintores, escultores y arquitectos del Renacimiento. La obra de Vasari, publicada por primera vez en 1550, incluye no solo una cronología

básica de la vida de Torrigiano, sino también un listado de sus obras más significativas. Su catálogo ha demostrado ser tan fiable como buena parte de sus noticias documentales. Sin embargo, un aspecto aún más relevante para nosotros es cómo Vasari argumenta con elocuencia que las adversidades de Torrigiano no fueron simplemente el resultado de una acumulación fortuita de accidentes, sino más bien la consecuencia inevitable de su modo de navegar en el mundo.

Vasari, como veremos a lo largo de este libro, bebía tanto del mito como de la historia. En otras palabras, la contaminación mítica de la historia que advirtiera Justi en su biografía del escultor y que Hugo Ball aprovechara para su obra dadaísta inmediatamente después, no es una invención romántica, sino que se remonta a las raíces mismas de la escasa documentación que nos ha llegado sobre la vida y obra de Torrigiano. El contagio entre mito e historia se remonta a las *Vidas* de Vasari, pero allí no solo tiene una dimensión narrativa, sino también una calidad interpretativa que resulta fundamental para explicar la obra del escultor. O dicho de otro modo, el mito no sirve solo para adornar su vida, sino también para proporcionar una explicación a su obra. Resultaría imprudente, por lo tanto, optar por una en detrimento de la otra. Este constituye, de alguna manera, el argumento central del libro que el lector tiene en sus manos.


Historia y mito siempre han confluído en la figura de Torrigiano. El último episodio del que tengo noticia se publicó en 1957 (Figura 1). Invito al lector a hacer una breve pausa para disfrutar de él antes de seguir leyendo esta introducción. Tómese su tiempo. Se trata de una tira cómica anónima titulada *The Man Who Died for a Statue* (El hombre que murió por una estatua), aparecida en una revista inglesa para jóvenes lectores llamada *Top Spot*. Consiste en solo tres maravillosas páginas. El texto es anónimo. Es posible que el dibujante se hubiera cruzado con su historia en una biografía novelesca del artista que había aparecido en Inglaterra pocos años antes: *Torryzany*, de Wallace B. Nichols (Londres, 1932), uno de los últimos ecos literarios de su vida que he podido documentar en el siglo XX (Figura 2). La historia gráfica, al igual que la novela, parece una adaptación moderna de la «Vida de Torrigiano» de Vasari, a la que se han añadido algunos generosos detalles (el más importante de los cuales es la referencia al sepulcro del cardenal Wolsey). El hecho de que el texto vasariano pueda funcionar perfectamente como guion de una tira cómica se nos antoja revelador en sí mismo.

Pero la coincidencia no debería sorprender del todo a nadie. Hace tiempo que los historiadores del arte sabemos que las biografías de Vasari son en realidad construcciones literarias que deben leerse al mismo tiempo como historia y como ficción. En un famoso ensayo publicado en 1934, dos jóvenes profesores viene-

Figura 1. «The Man Who Died for a Statue», Top Spot, 22 de agosto de 1959

FROM the earliest times, men have died for many reasons—love, hatred, pride; in fact, for every one of the emotions which we all share. Yet perhaps there has never been so strange a tale as this incredible but true story

The Man Who Died for a Statue



In the fifteenth century, Italy was the home of hundreds of young artists. Their work was the finest flowering of the Renaissance...

But artistic ego and Latin temperament often produced...

Such as that between Signor Torrigiano and Signor Buonarroti...

AND YOU IGNORE ARE A FOOL!

YOU ARE WRONG, SIGNORE.

As Torrigiano later said himself, "I was extremely irritated, and doubling my fist, gave him such a violent blow on the nose that I felt the cartilages yield..."

...The mark I then gave him he will carry to the grave...

Torrighiano was right...

With such obvious talents, Torrigiano soon found steady employment...

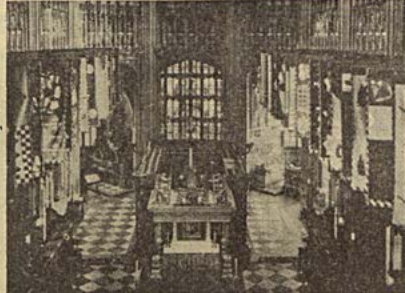
...in the volunteer army of Pope Alexander VI.

And between battles...

He amused himself modelling in bronze.



Even today, Henry VIII rests within the Torrigiano sarcophagus in Westminster Abbey. Torrigiano received 1,000 pounds for his work.



But fate intervened. Wolsey never rested within Torrigiano's masterpiece. Instead, a greater hero received the honour...



Alonso, the hero of 'Atalaya' rests in the tomb intended for Wolsey.





ses, Otto Kurz y Ernst Kris –uno de los cuales tomaría luego el oficio de historiador, el otro el de la práctica del psicoanálisis– demostraron por primera vez, y con sobradas pruebas, que las *Vidas* vasarianas no solo transmiten hechos históricos, sino que también «registran eventos típicos»⁶. Es decir, que las biografías se sirven de estructuras narrativas y mitológicas como herramientas para dar sentido al trabajo de los artistas⁷. Inspirados por las provocadoras intuiciones de Benedetto Croce sobre la conexión íntima entre la ficción y la historia, Kris y Kurz hicieron ver que, al escribir las vidas de sus protagonistas, los primeros biógrafos de artistas no solo estaban interesados en las vidas «reales» de sus protagonistas, sino también en sus vidas *como* artistas; en otras palabras les interesaban su vidas, diríamos, «estéticas», no sus vidas «históricas».

El anónimo autor de la novela gráfica de *Top Spot* es solo un ejemplo extremo de la ley que enunciaron Kris y Kurz el pasado siglo. El cómic no solo reproduce los rasgos míticos del relato de Vasari, sino que los transforma y amplifica a la medida de los intereses de un joven lector moderno. Al igual que en la obra de Vasari, el trágico héroe del tebeo es un artista de gran talento, a quien el orgullo y la envidia le llevan a desafiar las normas sociales. Condenado al exilio, el héroe de *Top Spot* pasa un tiempo como soldado enrolado en las guerras que enfrentaron a españoles y franceses en tierras de Italia; de vuelta a su oficio se pone al servicio del rey de Inglaterra durante algunos años, para finalmente viajar a España, donde muere encarcelado después de haber tenido una disputa con la justicia a causa de su indomable temperamento. La escena final de la biografía de Vasari proporciona el título para la historieta: presa de la ira, Torrigiano rompe en pedazos una de sus propias esculturas, siendo acusado de herejía por la Inquisición. Condenado a la pena capital el florentino no muere a manos de sus jueces, como se esperaría, sino que se deja morir de hambre. Sus guardianes le llevan sustento a su celda todos los días, pero él se niega a comer de las manos de sus carceleros. El propio artista ejecuta la sentencia de muerte a la que su obra le ha condenado: «Muerto por una Madonna, su propia obra [!]', concluye el tebeo.

La historia de Vasari, resulta obvio decirlo, tiene un inequívoco resabio mitológico. A semeja en exceso la del destino del trágico héroe Prometeo, el legendario artesano que desafió a los dioses para entregar las artes a los hombres, encontrando la muerte en castigo a su soberbia (su *hybris*, como la llamaban los griegos). Al igual que el titán griego, el Torrigiano de nuestra historia es un artesano creador de obras extraordinarias, una personalidad marcada por la arrogancia y, finalmente, un genio que encuentra su destino en el castigo de los dioses (o sus representantes terrenales).

Figura 2. Wallace B. Nichols, *Torryziany*, Londres, 1932



El desenlace del relato de Vasari traiciona sus orígenes mitológicos⁸. En la tragedia de Esquilo, Prometeo, encadenado a las rocas del Cáucaso, rechaza la clemencia de la que le trae noticia Hermes, el mensajero de los dioses:

antes quiero
 padecer a esta roca encadenado
 que de Jove ser nuncio ...
 Yo aborrezco a los dioses, cuantos fueron
 al beneficio ingratos
 porque habiendo recibido bien de mis manos
 me han recompensado con el mal⁹.

Vasari asocia a Torrigiano con el mítico titán, a quien la historia consagra como el primer escultor y creador de la primigenia raza de los hombres. En el relato vasariano de los últimos días del artista, el florentino muere de inanición, pero también de melancolía, la patología que, como es conocido, se decía acompañaba a los artistas de genio¹⁰. La teoría de los humores atribuía la melancolía a un exceso de bilis negra producida en el hígado, el asiento de las pasiones para los griegos, por un lado, pero al mismo tiempo también el órgano de Prometeo que el buitre enviado por Zeus habría de devorar sin llegar a saciarse por toda la eternidad¹¹.

Pero el mito de Prometeo no solo converge con la vida de Torrigiano, sino también con su obra. La leyenda había sobrevivido a la antigüedad y se había transformado radicalmente cuando Vasari interpretó y escribió la vida del escultor. En su *Genealogía de los dioses*, Giovanni Boccaccio, siguiendo una antigua exégesis cristiana del mito, había imaginado al torturado titán como el escultor de los hombres. Prometeo fue el primero en modelar una figura humana en barro para luego otorgarle el espíritu de la vida acercando a su pecho el fuego que le había arrebatado a los dioses¹². El eco de Boccaccio se deja oír con claridad en Vasari: desde el momento en que Torrigiano comenzó a frecuentar el Giardino di San Marco que Lorenzo de Médici había abierto para el estudio e imitación de su colección de antigüedades, el joven y precoz artista destacó por su capacidad para hacer esculturas de terracota, precisamente el arte de modelar la tierra¹³. Tras abandonar Florencia, el escultor perfeccionó y dominó su propia técnica de moldear figuras de arcilla cocida y policromada. Esta técnica confería a sus obras una apariencia de vida que rivalizaba con la naturaleza.

El mito de Prometeo proyecta una sombra alargada sobre la vida de Torrigiano que se extiende lo mismo su biografía como a sus creaciones. Por esta razón, en lugar de «desmitificar» la vida del florentino, mi objetivo en *El escultor errante* es examinar e interpretar su *obra* a la luz de un discurso mítico. No aspiro a fundir la historia de su vida con el mito –menos aún tomar el uno por el otro–, sino por el contrario, considerar en qué modo su personalidad y su arte pudieron haber sido, primero, moldeados, y luego, transmitidos desde una perspectiva mítica. Este punto de vista nos permite alcanzar una interpretación más completa, compleja, y confío que también verosímil, de su poética (que no una interpretación poética de su obra). Es importante recordar que, según señala Vasari, fue precisamente de ese modo como su obra fue recibida en su propio tiempo.

Mi objetivo, por lo tanto, es acercarme al mito y a la historia como dos aspectos diferentes pero complementarios de la creación artística. La historia de Prometeo proporciona el arquetipo del artista como creador, el *homo faber* que manipula la naturaleza no tanto para imitarla como para desafiarla¹⁴. La consecuencia fatal es su eterno castigo: «Desde que se consideró a imagen de Dios-Creador», escribe Hannah Arendt, «la productividad humana quedó por definición condenada a rebelarse como Prometeo, ya que podía erigir un mundo hecho por el hombre solo tras haber destruido parte de la naturaleza creada por Dios»¹⁵. Un acercamiento semejante no respalda el tópico de la creatividad artística al que nos ha acostumbrado la historiografía del Renacimiento, sino que amplifica, cuando no incluso cuestiona, su narrativa tradicional. Siguiendo este razonamiento, ni la distinción renacentista entre las artes y la artesanía, ni la alienación del artista respecto al artesano —una teoría que ha ejercido una influencia notable en la interpretación humanística de las artes— resultan beneficiosas, sino más bien adversas¹⁶. De hecho, es en el acto de «hacer» –pero no en el momento de la inspiración contemplativa– cuando el artista se vuelve verdaderamente *creativo*. George Kubler lo expresaba en términos similares: «El artista es un artesano, pertenece a un grupo humano distinto como *homo faber*, cuya vocación es evocar una renovación perpetua de la forma en la materia»¹⁷. Como sostuvo el gran Robert Klein, en este modo alternativo, «la obra de arte... no es un problema a resolver, sino una invención a producir»¹⁸.

La vida y obra de Torrigiano se ajustan a este modelo desarrollado por Klein en cuanto que constituye una técnica, una práctica que se relaciona no con lo universal sino con lo específico, que trabaja menos por lo ideal que por la acción material concreta. Lo que conocemos de la vida de Torrigiano confirma esta hipótesis, pero, lo que es más importante, convierte su obra en una creación

significativa si no incluso excepcional. Como me propongo explorar en estas páginas, en el curso de sus viajes a lo largo y ancho de Europa, Torrigiano franqueó la barrera entre las prácticas artesanales y el discurso artístico moderno emergente. Formado con toda probabilidad en Florencia, su obra funde su educación como escultor con las diferentes tradiciones artesanales con las que se fue cruzando en el curso de sus viajes continentales. Primero en su originaria Toscana, donde escultores y maestros de la cera colaboraban para hacer exvotos del mayor ilusionismo posible; en Inglaterra después, donde el florentino desarrolló una forma única de autómatas para su uso en rituales funerarios, y finalmente en Sevilla, donde los artesanos locales llevaban generaciones fabricando efigies de terracota de una técnica similar a la que él había estado explorando desde sus años de aprendizaje¹⁹. Como veremos detalladamente en el último capítulo, el florentino partiría de esta experiencia acumulada durante décadas para enfrentarse de nuevo al final de su vida con los modelos de la Antigüedad clásica con los que se había iniciado su andadura como escultor. El resultado tendría para él consecuencias profundas en lo artístico y trágicas en lo personal.

Finalmente, considerar la obra de Torrigiano en términos mito-poéticos como los que se exploran en este libro, no solo proporciona el marco artístico que permite situar su trabajo «históricamente», sino que también nos ayuda y nos invita a interpretar sus esculturas bajo el filtro de su enemistad con el «divino» Miguel Ángel. Como se mostrará especialmente en el Capítulo 4, la «mítica contienda» de Torrigiano con Buonarroti no es un lance más de su vida novelesca, sino una clave para desentrañar el significado de su obra. Su enfrentamiento le convierte en la contrafigura del «divino» artista y ayuda a explicar la posición marginal de la obra de Torrigiano en el canon que su biógrafo Vasari estaba elaborando. Las obras tardías de Torrigiano, y especialmente la que Vasari elogió por encima de cualquier otra, el famoso *San Jerónimo* de terracota que modelara para un monasterio sevillano, pueden leerse como un diálogo crítico, tal vez incluso un ejercicio de competencia con Buonarroti, así como con el ideal de la escultura renacentista que representaba el ídolo de Vasari.

En los próximos cuatro capítulos, la singular práctica artística de Torrigiano se define en tres rasgos que se nos antojan esenciales: primero, la preferencia por el barro sobre la piedra; segundo, el uso de la policromía frente a la escultura monocroma o no policromada; y tercero, lo que hemos llamado la «lógica del retrato», una forma radical de imitación que lleva el parecido a los límites. Estos tres rasgos constituyen características distintivas de un singular encuentro entre la escultura moderna con la Antigüedad, un episodio marginal

y marginado de lo que acostumbramos a llamar, con un neologismo decimonónico, Renacimiento. A través del material, la técnica y, a falta de mejor término, su «estilo», Torrigiano practicó la escultura como el arte modelar el barro para otorgar la ilusión y la ficción de la vida a cuerpos concretos.

No puede sorprender que la inclinación de Torrigiano hacia la vida activa frente a la contemplativa se reflejara en un carácter violento y en una vida nómada²⁰. Al investigar la leyenda «prometeica» del florentino, mi intención no ha sido excavar el relato mítico que subyace a la biografía de Vasari, ya sea la de Boccaccio o cualquier otra. Frente al argumento binario diseñado por Kris y Kurz de acuerdo al cual las biografías duplican materiales legendarios que luego pueden ser «representados» consciente o inconscientemente por otros artistas, mi intención es acercarme al mito como una narrativa abierta. En el modelo de interpretación que utilizaremos en este libro, el mito es reeditado en el transcurso de la historia, de modo que «todo el conjunto de materiales y modelos míticos que se nos han sido transmitidos han sido transformados en su recepción, siendo «optimizados» por su mecanismo de selección»²¹. Siguiendo esta hipótesis, el artista es menos un reflejo que un actor. El extremo último de este modelo es la muerte «prometeica» de Torrigiano a manos de los inquisidores. Aunque este ejemplo ha sido tradicionalmente (desde la invención misma de la historia del arte) considerado «fabuloso», en el sentido de legendario es, como espero poder demostrar en el Capítulo 2, rigurosamente histórico. De nuevo, historia y mito se confunden en la vida del escultor florentino, instándonos así a considerar a uno y otra de forma separada pero también simultánea.

Mi argumento no es por tanto que la biografía de Torrigiano personifique el mito griego, sino que la *hybris* violenta que parece haber marcado su vida y determinado muchas de sus decisiones vitales se ajusta a los modelos y expectativas de un contexto histórico de cambio cultural y experimentación artística radical²². En otras palabras, Torrigiano no es tanto un reflejo como un actor transcultural del mito del artista. La diferencia puede parecer sutil, pero creo que es importante. Además, el aspecto legendario del personaje tendría un efecto dramático en la recepción de su obra y en el propio mito con el que ha sido identificado. El lector encontrará en el epílogo una elocuente respuesta al mito de Torrigiano por Francisco de Goya, en España, y contemporáneamente por Horace Walpole, en Inglaterra.

El papel de Torrigiano como actor ha influido de dos maneras opuestas pero complementarias en la forma en que he decidido escribir este libro. En primer lugar, me he aproximado a su obra a través del relato de su historia, tratando en lo posible de insuflar vida a mi texto (si el lector me permite la arrogancia)

al igual que nuestro protagonista intentó hacerlo a sus creaciones, es decir, otorgando al artista agencia, que no control, sobre su vida²³. Esto es significativo porque nuestro protagonista vive en los márgenes del canon, desarraigado además de cualquier tradición local o nacional, ya sea italiana, española o inglesa. En segundo lugar, esta vida de Torrigiano no está escrita en formato biográfico. Este libro no sigue un orden cronológico, sino que se divide en cuatro capítulos organizados en torno a cuatro ciudades o geografías diferentes (Londres, Sevilla, Roma y Florencia) que influyeron en su poliédrica personalidad. He intentado evitar en la medida de lo posible la tentación de encontrar una lógica redentora en su vida, de caer en el error señalado por Bernard Williams de aquellos historiadores, que «sobrestiman el grado en que las personas sabían lo que estaban haciendo»²⁴. Al proponer un rumbo concreto a su vida, la siempre impredecible si no errática personalidad de nuestro protagonista habría quedado, creo, fatalmente tergiversada.

No es este, por lo tanto, un libro sobre el mito de Torrigiano, como tampoco una biografía mítica del artista, sino un libro que aspira a entender cómo mito e historia se fueron entrelazando en la vida del «escultor errante». «El mito fundamental», por citar de nuevo las palabras de Hans Blumenberg, «no es lo preexistente, sino lo que permanece visible al final, lo que pudo satisfacer la expectativa de su recepción». Este libro ciertamente no es una excepción. Es una narrativa y por lo tanto, hasta cierto punto un ejercicio de ficción, pero también es un libro donde todos los hechos, al menos en la medida en que mi erudición me lo ha permitido, son histórica y documentalmente verificables. En última instancia, desearía invitar a una nueva comprensión del significado, y ojalá también a una nueva experiencia, de la obra de Torrigiano.