

FRANCIS HASKELL (*IN MEMORIAM*)

«En el palacio, Cassiano empezó a reunir una biblioteca y un museo que pronto atrajeron la atención internacional. A los esqueletos y dibujos anatómicos se añadieron raros pájaros vivos y plantas. Sin embargo, la colección no tenía nada de la rebuscada fantasía de una *wunderkammer* de fines de la Edad Media; era, más bien, una universidad embrionaria, concebida como instrumento de estudio e investigación: una de las primeras de su especie en toda Europa. Serios investigadores y *dilettanti* de toda Europa escribirían a Cassiano para pedirle información, y le enviarían a su vez noticias de extraños fenómenos naturales e investigaciones anticuarias locales. En España le habían crecido a un hombre verduras en el estómago; de Milán escribía un corresponsal, medio convencido, medio escéptico, de los ungüentos que los agentes diabólicos utilizaban para extender la epidemia; cerca de Florencia un campesino había desenterrado dos gladiadores de bronce; en Provenza un artista estaba copiando cuidadosamente los restos romanos. Mientras tanto el propio Cassiano tomaba nota de todo cuanto fuera de interés: la estatua de una figura recostada, “con una inscripción de lo más inmoral elogiando la forma de vida epicúrea” descubierta durante las excavaciones para el baldaquino de San Pedro; “el extrañísimo ídolo Priápico” de su colección, encontrado cerca de San Agnese detrás de la Porta Pía; los dos manuscritos de Cicerón y Séneca “escritos hace cientos de años, con notas que no son de despreciar” que él mismo le había sacado a un orfebre.»<sup>1</sup>

Cassiano dal Pozzo, «el más erudito y cultivado de todos los mecenas italianos»<sup>2</sup> y «probablemente el primer mecenas particular en la historia que ejerció una influencia importante en las artes de su tiempo»<sup>3</sup>, fue indudablemente un personaje peculiar. Buen amigo de Galileo (con quien lo encontramos manteniendo una relación epistolar aun con posterioridad al proceso inquisitorial de 1633) y de los «libertinos» franceses (Bouchard le dejó su biblioteca y papeles privados), Cassiano fue miembro de la *Accademia dei Lincei*, madre de todas las futuras sociedades científicas, y un mecenas de la ciencia respetado intelectualmente por todos los estudiosos de Europa. Mecenas también de las artes, fue sin duda su vocación científica la que empujó a Cassiano a valorar en Leonardo precisamente la «diligencia» con que la naturaleza era investigada en sus lienzos, así como a dirigir su gusto hacia los artistas más ligados al racionalismo naturalista. Cassiano era un nostálgico de la época de Brunelleschi, y sus preferencias estaban con artistas como Duquesnoy, el rival flamenco de Bernini, y, sobre todo, con Poussin, de quien poseía unos cincuenta cuadros y quien a su vez no tenía reparos en reconocer la deuda que su obra mantenía con la complejidad de las creencias religiosas —en ocasiones sospechosas— de Cassiano. Sin embargo, el lugar ocupado por Cassiano dal Pozzo en la historia del mecenazgo sólo se explica por el hecho de que fue desde el comienzo un favorecido de Francesco Barberini, futuro cardenal (y sobrino) de Urbano VIII, y como consecuencia de ello una figura prominente en la corte papal.

Ante un personaje tal, las preguntas insidiosas emergen con facilidad. ¿Cómo se hizo posible que un mismo entorno político fuese lo que habilitara a Cassiano —cuya influencia lógicamente decayó en paralelo al deterioro de su posición política a la muerte de Urbano VIII— para financiar la investigación científica y promover un gusto religiosamente excéntrico en las artes y al mismo tiempo permitiera el juicio y condena de Galileo, con quien tan estrecha amistad mantuvo precisamente Cassiano? Las contradicciones de la cultura del barroco, como saben los lectores de Maravall, son realmente espectaculares, y el humanismo cristiano puede sin duda entenderse como una forma de ser moderno. Sin embargo, Francis Haskell, a quien con seguridad habrán reconocido como el autor del párrafo citado, nunca hubiera llegado a afirmar tales cosas: «*The king is dead, but I don't know who killed him*». Y el problema no está en el hecho de preguntarse por el *who?*, por los agentes culturales de carne y hueso, pregunta que en buen positivismo anglosajón siempre interesó

al profesor Haskell, sino porque ese *who?* era solamente aplicado por el maestro de Oxford a aquellos objetos de estudio de los que se podía esperar una respuesta provechosa. Cuando se sobrevalora la importancia de las teorías —tal era su opinión— se produce una inflación incontrolada de debates estériles, un estado de guerra permanente que «no permite explicar nada». Y así, una de las tareas en que Haskell fue un verdadero maestro era en la de poner en jaque las muletillas teóricas y los lugares comunes: ¿Cómo es posible escribir la historia del arte del siglo XIX utilizando el lenguaje de la política —revolucionario o progresista vs. conservador— si el propio Stendhal se proclamaba a sí mismo como poseedor de un gusto artístico de «extrema izquierda» y en cambio una inclinación política de «centro-izquierda, como la de la inmensa mayoría»? ¿cómo es posible escribir la historia del arte del siglo XIX como la historia de la configuración de las vanguardias formalistas si con diferencia el pintor más aclamado —y por personajes tan poco dudosos como Heinrich Heine— era el historicista «eclectico» Paul Delaroche?, ¿cómo es posible afirmar la radicalidad política que tácitamente asumimos como propia de la defensa del arte moderno si uno de los críticos más duros (y que más tópicos puso en juego) de la segunda exposición impresionista fue precisamente Albert Wolff, un crítico judío, homosexual, catalogado por los conservadores como opositor al régimen de Napoleón III y que, según Jacques-Emile Blanche, el defensor y amigo de Degas, era un crítico de «extrema izquierda» tanto en términos políticos como artísticos?

Desde luego que Francis Haskell nunca hizo de esta actitud (que ciertamente puede llegar a resultar un poco exasperante) algo extensivo más allá de los límites del trabajo de historiador, pero sin duda la mantuvo firmemente por lo que respecta a éste: «Nadie espera que el historiador de la medicina cure el dolor de estómago: ¿debería exigirse al historiador de un determinado método histórico que resuelva los problemas planteados por su utilización?». Y es que, en cierto sentido, el prestigioso investigador, el anfitrión siempre lúcido con quien la comunidad científica de nuestra disciplina está (a menudo incluso personalmente) estrechamente endeudada, nunca dejó de compartir algo con el «tímido y cauto» Cavalcaselle, como a él le gustaba llamar al coautor (y especie de *alter-ego* de Joseph Archer Crowe) de la *Nueva historia de la pintura en Italia*. Quizá por eso Pierre Bourdieu, la última y justísima incorporación del panteón intelectual francés, no tuvo ningún reparo en hablar del «hermosísimo libro de Francis Haskell *Mécènes et Peintres*» como modelo de trabajo realizado en el interior de un campo concreto. Pues en efecto, en el ámbito de una historiografía del arte que se esfuerza como puede por constituirse en el centro mismo de la crisis de una *Nueva Historia* que quizá no llegó siquiera a estar nunca completamente asumida, en el ámbito de una crítica cultural que no tiene más remedio que reconocer que los fenómenos de causalidad local han de tener también un sitio junto a las grandes transformaciones estructurales, las investigaciones de Francis Haskell sobre el mecenazgo, sobre el coleccionismo, sobre la importancia de las exposiciones en la historia del arte y el gusto, no dejan de crecer en vigencia, libres como están de verse afectadas por la cansina explosión de debates sobre el fin de la historia. Pues el principio básico que animaba la investigación de Francis Haskell era tan sencillo como ineludible: «Yo me formé en Cambridge como historiador. Veía las maravillas del arte y las disfrutaba, pero me preguntaba cómo había sido posible que fueran creadas. El artista por sí sólo no podía haberlas hecho». Evidentemente, se imponía investigar las condiciones materiales que permitieron tales creaciones, y eso fue lo que hizo Francis Haskell. «Tímida y cautamente», como Cavalcaselle, pero también con la curiosidad intelectual sin límites de Cassiano.

La actitud que mantuvo ante la historia me recuerda (no sé si a él le hubiera gustado esto, pero lo cierto es que tampoco tenía ningún inconveniente en discutir ideas incluso conmigo, siempre que fuera dentro de las reglas del juego delimitadas por el buen sentido inglés del término *discussion*, que tanto gusta a mi profesor y amigo Ángel Isac) a la de Daunou, el mejor ejemplo de la historiografía de la generación de los *ideologues*. Para Daunou el tiempo era demasiado limitado

como para detenerse a especular sobre ideas de totalidad a lo Vico o Kant, y sólo lo había para el uso de la inteligencia crítica. Si algo pudo siempre exhibir Francis Haskell fue precisamente eso: la inteligencia crítica. Lo hizo hasta el final, que le sobrevino el pasado dieciocho de enero. Espero que me disculpen si recuerdo las que fueron sus últimas palabras para conmigo en Oxford: «*See you soon in Granada. Goodbye, goodbye*».

*Yours, gratefully (as always)*

Gabriel Cabello Padial  
Departamento de Historia del Arte. Universidad de Granada.

## NOTAS

1. HASKELL, Francis. *Patronos y pintores. Arte y sociedad en la Italia barroca*. Madrid: Cátedra, 1984, p. 112.
2. *Ibidem*, p. 59.
3. *Ibid.*, p. 124.

