

Benvenuto Cellini

Vida

Traducción y prólogo
de Valentí Gómez Oliver



Alianza editorial
El libro de bolsillo

Título original: *La vita di Benvenuto Cellini Fiorentino*

Primera edición: 2006

Segunda edición: 2018

Diseño de colección: Estudio de Manuel Estrada con la colaboración de Roberto Turégano y Lynda Bozarth

Diseño de cubierta: Manuel Estrada

Ilustración de cubierta: Benvenuto Cellini: *Narciso* (detalle). Museo Nazionale del Bargello, Florencia

© ACI / Bridgeman

Selección de imagen: Carlos Caranci Sáez

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© Valentí Gómez i Oliver, 1998 (por la traducción y prólogo)

© Alianza Editorial, S. A., Madrid, 2006, 2018

Calle Juan Ignacio Luca de Tena, 15

28027 Madrid

www.alianzaeditorial.es

ISBN: 978-84-9181-106-0

Depósito legal: M. 5.683-2018

Printed in Spain

Si quiere recibir información periódica sobre las novedades de Alianza Editorial, envíe un correo electrónico a la dirección: alianzaeditorial@anaya.es

Índice

9 Prólogo, por Valentí Gómez Oliver

Vida

37 Libro primero

375 Libro segundo

Prólogo

Benvenuto Cellini, hombre de contrastes

Mencionada en la edición definitiva de las *Vite* de Giorgio Vasari del año 1568, la *Vida* de Benvenuto Cellini, en parte escrita por su propia mano y en parte por dos escribanos distintos, fue iniciada por el genial artista en el año 1558 e interrumpida en el año 1567. Pero no fue hasta 1728 cuando el médico y literato A. Cocchi publicó la *Vida de Benvenuto Cellini, orfebre y escultor florentino, escrita por él mismo, en la cual se habla de muchas particularidades curiosas relacionadas con las artes y con la historia de su tiempo, obtenida de un óptimo manuscrito*, en la ciudad de Nápoles, si bien aparece editada en Colonia y con la fecha de publicación omitida, a causa de las precauciones del autor que la editó con numerosas alteraciones. Las reacciones fueron más bien escasas. Hubo que esperar a que un atento lector de la introduc-

ción de A. Cocchi, Giuseppe Baretti, hablara favorablemente del libro en la revista *La Frusta Letteraria* (1763-1764), para que empezara a divulgarse la fama de Cellini.

Cuando el propio Cellini había escrito la primera parte y había mandado el manuscrito al estudioso Benedetto Varchi para que lo corrigiera, éste le había contestado que no había casi ninguna corrección que hacer, por lo que inició ya desde entonces el reconocimiento de su calidad de escritor. Fue realmente a raíz del escrito de Giuseppe Baretti cuando empezó a difundirse la admiración y consideración por Cellini, pues el crítico –precisamente en el siglo del «genio» y del «gusto»– veía a Cellini como a un escritor de raza, que no se dedicaba a imitar la poética preponderante en el Cinquecento (entre el sutil y delicado «petrarquismo» y la artificiosidad del «boccaccismo»), sino que con su «escueto hablar como la plebe florentina [...] era el mejor maestro de estilo que haya en Italia».

Desde entonces la obra literaria y artística de Benvenuto Cellini ha sido fijada en el retrato que el propio autor se hace en la *Vida*; por lo que sobresale desde entonces –incluso a nivel de análisis crítico– su personalidad (virtudes y defectos) como individuo humano. Resulta bastante obvio señalar que el romanticismo ensalzó la actitud de Cellini, con lo que su fama siguió aumentando. Pero también se produjo una confusión entre la actividad del escritor y la actividad del artista figurativo (principalmente orfebre, también grabador, escultor), dejando la crítica de lado, muy frecuentemente, sus producciones artísticas. Pues como muy bien señaló el crítico Kriegbaum: «La fama universal de la autobiografía de

Benvenuto Cellini, traducida desde hace tiempo en todas las lenguas, ha obstaculizado hasta hoy en día a la historiografía del arte en su intento de procurarle al Cellini artista la justa apreciación que se merece».

Antes de pasar a comentar brevemente la vida de Cellini, queremos destacar la gran cantidad de traducciones que de la *Vida* han sido publicadas. Empezaron los ingleses a finales del siglo XVIII; en alemán fue el genial Goethe quien hizo la primera traducción a finales del mismo siglo; en francés apareció a mediados del siglo XIX la primera de numerosas versiones. También fue traducida al holandés, al ruso, al castellano (1869, 1892), al húngaro, al noruego, al polaco, al croata, y de esta guisa podríamos seguir enumerando más idiomas y, en ellos, numerosas ediciones...

Benvenuto Cellini nació en el seno de una familia de la pequeña burguesía de Florencia, precisamente de aquel tipo de familia del que nacerán tantos personajes famosos y de gran categoría. La fecha de su nacimiento, que se coloca a caballo entre dos siglos de oro, recae en la noche de Todos los Santos del año 1500 y ya desde su llegada al mundo, paralelamente a esta encrucijada de siglos, una gran ambivalencia y contrastes marcarán de forma indeleble su vida espectacular. Incluso al nacer, la comadrona, como nos comenta el mismo Cellini en la *Vida*, le entrega al padre la criatura diciéndole que le da «un buen regalo, que vos no lo esperabais», pues sabía que toda la familia esperaba una niña. Sin embargo el padre acepta lo que Dios le ha concedido, acogiendo de buen grado y dándole la bienvenida de todo corazón. Tam-

bién el lugar de su nacimiento, en la vía Chiara de Florencia, a dos pasos del corazón de la gran familia de los Medici, tendrá un significado especial para su posterior evolución.

Benvenuto era hijo del maestro Giovanni, artesano (carpintero, tal vez), que se dedicaba a fabricar instrumentos musicales y, como servidor en la casa de los Medici, tocaba la flauta y el pífano para ganarse la vida. Y era lógico que quisiera que su hijo se dedicara a estudiar y componer música, puesto que en aquella época era una carrera que podía procurar dinero y prestigio, teniendo en cuenta la cantidad de príncipes y señores que requerían para sus respectivas cortes a músicos de solvencia. Pero a Benvenuto no le gustaba en absoluto dedicarse a la música, por más que para satisfacer a su padre se dedicase a estudiar el instrumento, aunque «tan descontento estuve hasta la edad de quince años».

El padre lo colocó como aprendiz en el taller de orfebre de Michelangelo Brandini, padre del futuro escultor Baccio Bandinelli, gran enemigo suyo. Y debido a su carácter decidido, aventurero e irascible, Benvenuto completó su educación en varias ciudades (Siena, Bolonia, Pisa...), donde no rehuyó vivir una serie de aventuras y episodios que, paulatinamente, fueron introduciéndole en la que será su típica manera de entender la relación con el mundo exterior y con las personas que en él viven. Y desde bien joven se esforzó en aprender su oficio de orfebre y escultor, «a la bella manera de Miguel Ángel, y de ella no me he alejado nunca».

En el año 1519 lo encontramos en Roma como artesano especializado. En aquella época había un Papa de la

familia de los Medici, León X, y ya por entonces Benvenuto dejaba constancia de su presencia ante la gente importante, preferentemente altos prelados y grandes señores, mediante sus trabajos sumamente preciados y valorados. Sin embargo, la vivacidad de su carácter y las ganas de ayudar a su padre lo llevaron de nuevo a Florencia, donde se metió en un buen lío (no sería ni el primero ni el último), al darle una puñalada a un joven, un tal Gerardo, por lo que tuvo que huir de la ciudad de prisa y corriendo, al condenarle el tribunal florentino de los Ocho.

Ésta será una de las constantes de la vida de Benvenuto: la necesidad de reparar y amortiguar, a veces con la fuga, otras con la astucia, todo el ímpetu y la fogosidad que avivaban el fuego de sus acciones y que le causarían una infinidad de preocupaciones y dolores de cabeza. En el otro platillo de la balanza hay que colocar la habilidad natural que tenía para trabajar como orfebre, por lo que una vez que hubo aprendido con una serie de grandes maestros, abrió su propio taller y se dedicó a trabajar con gran ahínco y a estudiar las medallas antiguas, los camafeos y los hallazgos que le iban mostrando de entre las piezas provenientes de los alrededores de la ciudad, ya en pleno campo.

Cuando realmente Cellini disfruta en la ciudad eterna es a partir de 1523, año en el que será elegido papa Clemente VII, también de la familia de los Medici. Con su taller en pleno centro, trabajará con gran éxito. Podrá resistir a la peste que aflige duramente a la ciudad; vivirá la terrible experiencia del *sacco* de Roma (el famoso saqueo de 1527) por parte de las tropas del emperador

Carlos V –los temibles y desalmados lansquenetes– y junto con el papa Clemente VII encontrará refugio en el castillo de Sant'Angelo. Allí se prodigará en la defensa de la gran mole, como bombardero y consumado experto en el arte del arcabuz, llegando a afirmar que fue gracias a él por lo que cayó mortalmente herido el jefe de las tropas invasoras, el Condestable de Borbón. O también se atribuirá el haber participado en las heridas causadas a su sucesor, el príncipe Filiberto de Orange.

Cellini se encuentra en su salsa en este tipo de situaciones difíciles y delicadas. Prosigue su agitada vida –es nombrado maestro de la ceca pontificia; practica ritos nigrománticos en el Coliseo; vive altercados mortales; realiza medallas y prepara nuevos trabajos; viaja a Venecia donde encuentra a Iacopo Sansovino; enferma y tiene unas visiones terribles, llegando a pensar que va a morir inexorablemente...– hasta que de nuevo instalado en Roma, el recién elegido Papa, Pablo III (Alejandro Farnese), le absuelve del crimen cometido contra un orfebre lombardo, en base a sus méritos artísticos, llegando a afirmar –tal como Cellini nos lo cuenta en la *Vida*– que los hombres de la categoría de un artista como él «no deben ser obligados por la ley».

Pero no todo el mundo tenía la misma opinión, o como tal vez pensaría Cellini (lo veremos en otro apartado), la oposición entre su «virtud» y la más general «fortuna» no siempre iba a decantarse de su lado. Pier Luigi Farnese, hijo del Papa (nacido antes de que Pablo III se ordenara), acusó a Cellini de haberse apoderado, en la época del *sacco* de Roma, de buena parte del tesoro pontificio (piedras preciosas por un total aproximado de unos

ochenta mil escudos). Y consiguió que Cellini fuera encarcelado en 1538 en el castillo de Sant'Angelo. Ahora bien, un «personaje» como el suyo no podía resistir impasible ante tanta adversidad y desgracia, por lo que se fugó de manera un tanto rocambolesca (la crítica ha observado cierto paralelismo, en esto de las fugas «literarias», entre la de nuestro Cellini del castillo de Sant'Angelo, la de Giacomo Casanova de los Plomos y la de Fabricio del Dongo de la torre Farnese, en la *Chartreuse de Parme* stendhaliana), se rompió una pierna y se refugió en casa del cardenal Cornaro.

El primer «perseguidor» que Cellini introduce en la *Vida*, a nivel narrativo (los otros dos serán la favorita del rey de Francia, madame d'Étampes y Eleonora de Toledo en la corte florentina), es Pier Luigi Farnese, el cual no le dio tregua alguna y lo volvió a hacer detener. Esta vez el encarcelamiento duró más tiempo —un año—, y durante todo aquel período Cellini experimentó momentos de gran depresión, tuvo visiones místicas (que hoy podríamos definir delirantes), compuso un largo poema en *terzine* («tercetos», que están incluidos en la *Vida*), resumen de su terrible desventura. A la cual seguirá —a partir de su liberación a finales del año 1539, gracias a la intervención del cardenal Hipólito d'Este por encargo del rey de Francia, Francisco I— un período de extraordinaria brillantez en su vida; tal vez los cinco años más hermosos de su agitada existencia.

Se dedicó a frecuentar la corte; ganaba un salario muy importante (el mismo que había recibido Leonardo da Vinci, o sea setecientos escudos anuales); vivió en el castillo del Petit-Nesle que le había sido concedido como

morada; tuvo que trabajar en doce estatuas gigantescas que representaban a las divinidades del Olimpo. En este período terminó su más famosa obra de orfebrería, el salero de oro que representaba al Mar y a la Tierra, obra esbozada para el cardenal d'Este, pero que terminó para el rey francés.

Cellini se encontraba en la corte de un monarca absoluto que pretendía exhibir su propia potencia –y sus ambiciones imperiales en el marco europeo– para desquitarse de la derrota que le había causado el emperador Carlos V. Es por ello por lo que en un ambiente de generosa y exuberante «regalidad» un personaje con la capacidad y el talante de Cellini pudo desplegar toda su creatividad desenfadada y encontrarse en la corte francesa a las mil maravillas –incluso recibió de manos del rey la ciudadanía francesa, lo que provocó en él los mayores elogios hacia el país galo–, hasta que un día apareció en su vida un nuevo «perseguidor», en este caso en la persona de la favorita del rey, madame d'Étampes. También debió de influir en ella el coro de artistas que la rodeaban (entre ellos el Primaticcio), de manera que todo este grupo se cebó contra Benvenuto de manera tan insoportable (los motivos no quedan reflejados de modo demasiado claro en la *Vida*) que él no tuvo más remedio que regresar a su tierra natal, a Florencia. No sin antes haber tenido que devolver dos jarrones de plata que, en su precipitada huida, no se había «olvidado» de llevarse.

Cuando Cellini regresó a su Florencia y entró al servicio de la corte de los Medici, encontró al frente al duque Cósimo I, un tirano un poco más inteligente que su antecesor, el duque Alejandro. Las relaciones de Cellini con

el duque casi nunca fueron buenas, y tuvo que padecer –desde el punto de vista del narrador de la *Vida*– una serie innumerable de disgustos, afrentas, desilusiones que culminarán con la realización de la escultura del Perseo, en 1549 –una de las favoritas del artista–, pero que no obtuvo el reconocimiento tan extraordinario que Cellini esperaba por parte del duque, considerando este último, además, que los diez mil escudos de oro que el artista reclamaba por la obra eran una cantidad excesiva. Las dificultades para que el duque le pagara no sólo este bronce, sino los gastos realizados para hacer otros trabajos, los celos de varios artistas del ambiente florentino (Baccio Bandinelli, a quien Cellini llamaba despectivamente Buaccio; Ammannati), la condena a la inactividad por parte de la esposa del duque, Eleonora de Toledo, la tercera «perseguidora» que Cellini introduce en la *Vida*, fueron motivos suficientes para que quisiera regresar a Francia. Sin embargo, las condiciones familiares –había encontrado a su hermana viuda, con seis hijos, y decidió que allí debía quedarse–, así como motivos de naturaleza más personal determinaron que ya no se moviera de su ciudad natal. En 1567 se casó oficialmente con Piera de Paris, una joven sencilla y campechana que le dio varios hijos, a los que había que añadir los que habían nacido de sus muchas relaciones a lo largo de su atormentada vida (como dato curioso hay que señalar que Cellini acostumbraba jugar a *maschio e femina* cuando le había de nacer un hijo; en 1569, poco tiempo antes de morir, le nació un hijo, Andrea Simone, y sabemos que él se había jugado siete liras sobre dicho nacimiento y había perdido el doble «por ser macho»).

Benvenuto Cellini murió el 14 de febrero de 1571 en Florencia y fue enterrado en la capilla de San Lucas de Santa Maria Novella. Cuando hoy en día se analiza el inventario, que se hizo pocos días después, de sus pertenencias y enseres, así como de sus posesiones, resulta evidente que entre todas sus casas y factorías en Florencia y alrededores; sus inversiones en Lyon, Roma y otras ciudades; los intereses devengados por la multitud de préstamos que había efectuado –hay que tener en cuenta que la manía de Cellini de llevar una escrupulosa contabilidad de todas sus cuentas era tanta que se han conservado, sólo de la registrada entre 1545 y 1571, siete volúmenes enormes (conservados en la Biblioteca Riccardiana de Florencia)–, el patrimonio poseído por Benvenuto Cellini fue realmente importante, en muy poco inferior al de los artistas considerados «grandes» como Miguel Ángel o Rafael. Todo ello acumulado gracias al trabajo de orfebre, principalmente, a un instinto para los negocios muy desarrollado, y a una devoción, casi maniática, para aplicar las cláusulas de los incomprensibles y detallados contratos que el precavido Cellini se empeñó en cumplir a rajatabla.

La vida de Benvenuto Cellini sigue las huellas que dejan tanto el genio como la desmesura, por lo que se puede afirmar que es típica de un maestro del Renacimiento. Llegará a adquirir, con el paso de los siglos, el carácter de una vida un tanto mítica. Se convertirá en una especie de representante de la Italia de las intrigas, los envenenamientos, las puñaladas, las reyertas, en especial para los artistas románticos; incluso un artista tan lúcido como Stendhal lo considerará de idéntica forma.

Cellini es un tipo de maestro que se dedica a dibujar o a modelar, para luego dar rienda suelta a su capacidad artesanal y dedicarse a la creación de las obras que posteriormente le han dado la fama. Esta praxis del artista-artesano ha sido heredada de la Edad Media y se sigue observando en la época de mayor esplendor del Humanismo. Más adelante se producirá un cambio de actitud y las artes se dividirán en «mayores» y «menores» (siendo considerado el dibujo como el «principio de todas las artes» a partir de mediados del siglo XVI). Mucho más adelante la restauración autocrática y la Contrarreforma considerarán como algo sin dignidad el trabajo manual, y la materia como una cosa ilusoria, sin vida, incluso pecaminosa. Volviendo a Cellini, podemos considerar una de sus virtudes especiales, recibida del Cielo –tal como él nos dice repetidamente en la *Vida*–, su habilidad manual, al igual que toda una retahíla de virtudes, como pueden ser: el hecho de haber nacido en el seno de una familia de origen noble, desde siempre fiel a la casa de los Medici; su extraordinaria predisposición para participar de la totalidad renacentista, que incluye: la música, el dibujo, la orfebrería, la escultura, la poesía, la equitación, la caza, la esgrima, la guerra; el estar preparado y dispuesto a todo, su inmensa fe en Dios que lo podrá conducir –según se tercié– a aceptar de buen grado el martirio o a participar del éxtasis (ambos estados los experimenta cuando se halla en la cárcel del castillo de Sant’Angelo). Todas estas virtudes, típicas de un maestro del Renacimiento, son expuestas a la luz de un ego un tanto desmesurado, pero no por ello menos convincente y seductor. Y son todas ellas, condimentadas de manera

muy personal, las que han contribuido a consolidar un libro como la *Vida* (considerado por muchos críticos como una obra maestra), que es admirado desde hace más de dos siglos y medio. A su vez, todas ellas son el resultado de la vida de un hombre y de un artista singular, de una individualidad de extraordinario carácter, de una persona que vivió en un siglo de grandes colosos. No debemos olvidar nunca que Cellini sentía una inmensa consideración por su contemporáneo Miguel Ángel, «excelentísimo escultor y pintor», si bien la estimación de sí mismo le hizo considerar –en ocasión del concurso para la realización de una estatua de Neptuno– que él tenía más probabilidades de ganarlo que el ya viejo Miguel Ángel Buonarroti.

En el año 1568 fueron publicados sus dos célebres *Tratados*, uno sobre la orfebrería y otro sobre la escultura. En ambos Cellini intenta demostrar cuán excelso es el grado de conocimiento que posee sobre las técnicas más inverosímiles. Incluso le resultan desconocidas a Miguel Ángel, tal como admite el genial artista reverenciado hasta el paroxismo por Cellini. Los dos *Tratados*, aun no siendo completamente pioneros, resultan fundamentales durante todo el período renacentista. Hemos de tener en cuenta, además, como hemos señalado anteriormente, que Cellini tenía una extraordinaria habilidad en lo que se refiere al «hacer» (el trabajo efectuado con sus propias manos), por lo que sus productos reflejaban sus «admirables maneras» y sus «secretos hermosísimos».

Este tipo de artista «artesanal», que algún crítico ha denominado un «héroe tecnológico», entró en crisis a finales del siglo XV. Y de esta crisis participó, ya al final de

su vida, Cellini, considerando la poca estimación que el duque Cósimo I de Florencia mostró por una obra que a Cellini le parecía extraordinaria: nos referimos al célebre Perseo (las páginas de la *Vida* donde cuenta la fundición de la escultura son de las más conocidas y célebres). Esta dificultad se añadió a la larga lista de dificultades que contribuyeron a la disminución del prestigio de Cellini en la corte medicea del duque: la excesiva confianza del artista que se pensaba un gran escultor y a quien, por el contrario, el duque quería utilizar como orfebre; la problematicidad que encerraba el hecho de querer transformar sus diminutos modelos (en los que sí era un verdadero maestro) en enormes obras escultóricas (el caso del citado Perseo ha constituido un clásico ejemplo, para la crítica de arte, de bronce demasiado imponente y no del todo conseguido); y alejarse de sus modelos habituales y de las manipulaciones prácticas a las que estaba acostumbrado. A todo ello hubo que añadir su legendario carácter prepotente, irascible, imprevisible, que le hizo llevar sobre la conciencia el peso de más de una muerte, arrastrándole incluso a ser acusado de sodomía en los años 1546 y 1557. Ya en las famosas *Vite*, su contemporáneo Giorgio Vasari (citado al principio de este apartado y que es muy probable que nunca hubiera leído el apodo con el que Cellini lo llama en la *Vida*) lo retrató diciendo que era «animoso, feroz, vivaz, rapidísimo y sumamente terrible...».

Si examinamos más de cerca el perfil general del Cinquecento, nos hallaremos frente a una aparente contradicción que no hace más que resaltar aquellos contrastes de los que hemos hablado al principio al referirnos a la

personalidad de Cellini. Por un lado la civilización del Renacimiento alcanza su mayor gloria, llenando de admiración a toda Europa –es interesante notar cómo tres de los grandes libros italianos que sirvieron para mostrar a los europeos la civilización de las buenas maneras fueron escritos en este siglo: *El Cortesano* (1528), *El Galateo* (1558) y *La civil conversación* (1574)–, mientras que, en los mismos años, las estructuras políticas y sociales italianas entran en una crisis irreversible. Se trata de la crisis del modelo de sociedad burguesa y señorial que, en Italia, se había desarrollado durante los siglos XIV y XV y que había producido el artista «artesanal» del que hemos hablado antes. Se consolidan las grandes monarquías como Francia y España; se desplaza el centro de la vida económica mundial del mar Mediterráneo al océano Atlántico a raíz de los grandes descubrimientos; las cortes italianas van perdiendo cada vez más poder. Y los artistas, los intelectuales, los estudiosos ven disminuir su libertad creativa, desapareciendo paulatinamente la confianza típica del Humanismo en un modelo de vida y de comportamiento. Y ante el lento renunciar del Renacimiento a sus propios mitos, va apareciendo, por el contrario –especialmente en los países católicos– la secuela de consecuencias de la Reforma protestante, bajo la especie de la Contrarreforma que se impone en la segunda mitad del siglo XVI. Como ejemplo del pleno Renacimiento tenemos en la literatura italiana a autores de la categoría de Ariosto y Maquiavelo, mientras de la época posterior –ligada ya a esquemas y modelos– un típico representante será el atormentado Tasso. A medio camino, tal vez, brilla la luz resplandeciente de un personaje, una

«máscara» que del Renacimiento más significativo y emblemático nos ha dejado un testimonio exaltante: Benvenuto Cellini.

La «Vida» de Benvenuto Cellini

«La elevada conciencia del propio valor, en los artistas, y su mejorada condición social, especialmente, producirán a partir de ahora [...] un incremento del material biográfico.» Estas palabras del historiador Schlosser, en su *Literatura artística*, nos introducen directamente en el problema de la biografía (o autobiografía en el caso de Cellini) y su gran florecimiento en este período histórico del Cinquecento, aunque muchos de dichos textos han sido desconocidos durante siglos (como ocurrió con la *Vida celliniana*) al no haber sido publicados.

La autobiografía puede colocarse dentro de la tradición florentina de las crónicas familiares y de los «recuerdos» (*ricordanze*) domésticos, de la que podría ser un ilustre precedente los *Commentari* del famoso escultor Lorenzo Ghiberti, que incluyen fragmentos de autobiografía con el mismo tono agrio y polémico que el de Cellini.

La primera, y todavía por muchos considerada como la edición crítica más importante, es la que realizó O. Bacci en 1901 (Florencia), editada de nuevo en 1961, a cargo del gran estudioso celliniano Bruno Maier. Este último, autor de un interesantísimo *Svolgimento storico della critica su Benvenuto Cellini scrittore*, consideró la *Vida* como un ejemplo más de los artistas de aquella épo-

ca: «Tal es, en el fondo, la actitud del “cinquecentista” Vasari, y del “secentista” Baldinucci. Nótese que dicha actitud también es la de nuestro Cellini, el cual con un punto de vista parecido se miró a sí mismo y miró a su alrededor y construyó de esta manera su vida y aquel grandioso, miguelangelesco –si queremos– personaje, que la domina por completo desde lo alto, campando sublime y heroico por encima de la muchedumbre variorpinta y multitudinaria de los demás personajes».

Desde el momento en que Cellini empieza a dictar su *Vida*, en 1558, tiene el narrador las cosas claras: demostrar qué clase de hombre y de artista se celaba en aquel personaje, al cual Florencia parecía no considerar con el debido respeto y admiración. Un hombre que siempre se había batido por la gloria de la familia medicea y que no había dudado en arriesgar su vida en la defensa del castillo de Sant’Angelo. Un artista a quien habían manifestado su admiración, entre otras personalidades, el rey de Francia, Francisco I, el emperador Carlos V, varios papas, duques, señores, cardenales. Considera, pues, Cellini, la *Vida* como el acto de fe de un artista que aunque sea servidor de potentes no es en modo alguno un cortesano. Y como cree que su arte es superior a papas, reyes, duques, no tiene el recato de esconderlo. Lo dice de manera que los mismos interesados no tienen a veces más remedio que enterarse y enojarse. Y todo cuanto él realiza como obra artística es definido como grande, maravilloso, perfecto. «Bello» y «bellísimo» son dos de los adjetivos que mayormente describen sus propias obras. A veces, resultará muy difícil distinguir entre lo real y lo imaginario.

No resulta, pues, exagerado decir que el narrador-protagonista de la *Vida* narra las cosas con un ojo muy similar a aquel con el que Cellini, artista figurativo, las veía en el mundo real. Por más visionario que pueda resultar el protagonista, su estilo se resiente de la técnica del celador: de la misma manera que trazaba figuritas en bronce, esbozaba los personajes que, uno tras otro, irán desfilando ante nuestros ojos. Al carácter, ya varias veces mencionado, autobiográfico y apologético de la *Vida*, hay que añadir el interés por mostrar los detalles y particulares –cuando lo decide el narrador– con gran vivacidad e ingenio. La vivacidad de la narración –bañada en las aguas del lago un tanto agitado de la lengua florentina– conforma un estilo que podríamos llamar aproximativamente «mimético» en la medida en que el autor, cuando narra, vive de nuevo las aventuras ya acaecidas –con sus emociones y sus sentimientos– y en el momento de la transcripción nos sumerge en el lago de la inmediatez de la lengua hablada (no rehúye para nada los anacolutos, los sintagmas verbales desafortunados y varias arbitrariedades sintácticas) sin demostrar en ningún momento, a pesar de todo lo que acabamos de decir, que desconoce por completo las características formales de la prosa literaria del Cinquecento.

A lo largo de toda la narración se produce una pugna entre la virtud del protagonista (característica positiva) y la fortuna (que se ceba contra él). Todo ello en el maremágnum del lenguaje popular florentino de la época –todavía hoy hay expresiones parecidas– y con el recurso a frecuentes contraposiciones entre lo cotidiano y lo abstracto, lo verosímil y lo surreal, el estilo directo y el indi-