

**Cristina Fontcuberta i Famadas**

**ENVIDIOSOS E IGNORANTES:  
ICONOGRAFÍAS POLÉMICAS  
DEL MUNDO ARTÍSTICO  
EN ÉPOCA MODERNA (S. XVI–XVII)**

Spanische Originalfassung zur Übersetzung  
»Neider und Ignoranten: Künstlerstreit-Ikonographien  
des 16. und 17. Jahrhunderts« von Kristin Bartsch,  
in: Vom Streit zum Bild. Bildpolemik und andere Waffen der Künstler,  
herausgegeben von Doris H. Lehmann,  
Merzhausen 2017, S. 19–46.

*ad picturam*

Fachverlag für kunstwissenschaftliche Literatur e. K.

Merzhausen 2017

Publiziert mit freundlicher Unterstützung der  
Deutschen Forschungsgemeinschaft



Originalfassung zur Übersetzung

»Neider und Ignoranten: Künstlerstreit-Ikonographien  
des 16. und 17. Jahrhunderts« von Kristin Bartsch, in:

Vom Streit zum Bild. Bildpolemik und andere Waffen der Künstler,  
herausgegeben von Doris H. Lehmann, Merzhausen 2017, S. 19–46.

ISBN: 978-3-942919-04-3 (Hardcover)

Die Online-Version dieser Publikation ist auf [arthistoricum.net](http://arthistoricum.net)  
dauerhaft frei verfügbar (open access):

ISBN: 978-3-946653-46-2 (PDF)

URN: [urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-212-o](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-212-o)

DOI: [10.11588/arthistoricum.212.283](https://doi.org/10.11588/arthistoricum.212.283)

Layout und Satz: ad picturam

© 2017 by *ad picturam*

Fachverlag für kunstwissenschaftliche Literatur e. K., Merzhausen

Website: [ad-picturam.de](http://ad-picturam.de) · All rights reserved.

# Envidiosos e ignorantes: iconografías polémicas del mundo artístico en época moderna (s. XVI–XVII)\*

de Cristina Fontcuberta i Famadas

En el clima competitivo de la Italia renacentista y barroca, marcada por una creatividad desbordante, los artistas luchaban por su reconocimiento social y se disputaban los encargos. Este ambiente convulso fue especialmente intenso en la Florencia del 500 y la Roma del 600. Las rivalidades entre artistas, patronos, coleccionistas y escritores, estaban en el centro de la arena y muchas sátiras escritas en forma de sonetos y poemas lo demuestran, así como las noticias biográficas de Vasari y otros autores que se encargaron de registrar, por ejemplo, la dura pugna entre Bandinelli y Cellini y sus respectivos detractores y defensores. Existe una bibliografía abundante sobre este capítulo de la historia del arte basada en fuentes documentales y el estudio de la llamada *literatura biasimatica* que ahonda en la comprensión de este contexto.<sup>1</sup> Sin embargo, ya en otros estudios

nos hemos preguntado si estas rivalidades tuvieron algún paralelo en las imágenes, es decir, si los artistas de época moderna dedicaron alguna obra a sus enemigos y a los conflictos que protagonizaron convirtiéndolas en comentarios y testigos de situaciones concretas.<sup>2</sup> En este artículo se pretende mostrar algunas de las obras que ejemplifican esta función del arte en época moderna y las principales iconografías utilizadas.

La demonización de los enemigos en frescos u otro tipo de obras fue uno de los recursos o armas que utilizaron los artistas como revancha de aquellos que los habían criticado. Harto conocida es la venganza del Miguel Ángel en la Capilla Sixtina (1536–1541), dónde Biagio de Cesena, maestro de ceremonias del Papa Pablo III y que había criticado los desnudos del pintor, quedó inmortalizado para la posteridad como el

\* Este estudio se enmarca en el proyecto “Estudios sobre el arte catalán desplazado: del contexto medieval a la interpretación post medieval”, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad y dirigido por la Dra. Rosa Alcoy (HAR2012–36307).

1 Entre la abundante bibliografía, véase por ejemplo Heikamp 1997, pp. 139–157; Waldman 1994, pp. 420–427; Goffen 2002; Spagnolo 2006, pp. 320–354; Ostrow 2006, pp. 267–291.

2 Fontcuberta 2011; Fontcuberta 2009, pp. 234–237.

juez infernal Minos rodeado de serpientes y con orejas de asno.<sup>3</sup> Según explicaba Giral-di (1554) y recogía Vasari, Leonardo pintó al prior de Santa Maria delle Grazie como Judas en el celeberrimo cenáculo, pero Domenico Pino desmintió la hipótesis a finales del Setecientos.<sup>4</sup> En cambio, se sabe que Zuccari tenía la intención de retratar a Cornelis Cort en el infierno de la cúpula de Florencia después de enemistarse, pero seguramente se retractó a raíz de la muerte del grabador en 1578.<sup>5</sup> Si Baglione quiso atacar a Caravaggio y si Artemisia Gentileschi expresó su furia contra Agostino Tassi a través de figuras malévolas de sus cuadros, son cuestiones aún debatidas por la historiografía.<sup>6</sup>

A pesar de algunos ejemplos aislados, la posibilidad de criticar o de protestar a través del arte no estaba aún legitimada socialmente como en el mundo contemporáneo. Cabe tener presentes las diversas restricciones y legislaciones alrededor de las imágenes y la vigilancia ejercida sobre ellas y sus creadores, como la “legge Taverna”, a través de la cual monseñor Taverna quería hacer castigar a los autores de libelos y caricaturas y pretendía silenciar a las “lenguas perniciosas” de la

Roma de la época.<sup>7</sup> Igualmente, cabe recordar algunos de los castigos impuestos a los artistas como Zuccari o Caravaggio, que fueron procesados por haber calumniado a sus críticos. Sin embargo, y a pesar de unas condiciones poco favorables para la disensión, algunos artistas encontraron la manera de expresarla. Así, además de las demonizaciones personales en medio de programas más amplios, lentamente se fue forjando un abanico de temas iconográficos o *topos* – sobre todo a través de alegorías o fábulas antiguas – especialmente aptas por su contenido reivindicativo o acusador, que permitían a los artistas dejar constancia de sus enemistades, defensas y acusaciones.

Si la historia de Apeles y su patrón Alejandro el Grande llegó a ser el prototipo de la actitud imitada por los protagonistas de la época, la historia tenía otro episodio menos benévolo, el de la *Calumnia*. En manos de los artistas la *ekphrasis* narrada por Luciano se convirtió en un tema idóneo. Su recuperación, tanto literaria como visual, conoció una gran fortuna y Alberti lo recomendaba a los artistas en el *De Pictura* (1435). Las personificaciones mencionadas por Luciano se retomaron en las Iconologías, como la de Ripa en 1593, y sus diversas versiones en pintura se alargaron durante siglos. Se han estudiado abundantemente las relaciones icónicas entre las numerosas obras que se realizaron,

---

3 Vasari 2009, p. 121–124, 354.

4 Rossi/Robetta 1988, p. 6.

5 Acidini Luchinat 1998–99, Vol II, p. 95.

6 Se ha propuesto que Baglione retrató a Caravaggio con aspecto demoníaco en el cuadro ‘Amor sacro y profano’ (1602). Véase Langdon 1998, pp. 252–273; Macioce 2002; Smith O’Neil 2002, pp. 8–39. Algunos especialistas han visto una venganza personal de Artemisia Gentileschi contra el pintor que la violó, Agostino Tassi, representada a través del gesto despiadado de Judit que decapita Holofernes en su versión del tema. Véase Garrand 1989, pp. 141–179; Brown 2001, pp. 276–303.

---

7 El que se conocía como la ley Taverna pretendía castigar aquél que difamara, deshonrara y atacara la reputación escondiéndose tras poemas y epigramas ingeniosos, libelos y pasquinadas. Monseñor Ferdinando Taverna (1558–1619) era la segunda autoridad judicial más importante después del Papa. Véase Smith O’Neil 2002, p. 14.



1. Sandro Botticelli, *La calunnia*, ca. 1495,  
62 x 91 cm., temple sobre tabla, Firenze, Galleria degli Uffizi, Inv. Nr. 1496.

las influencias y los modelos, pero esta iconografía tuvo un dinamismo propio en relación con el texto original, en parte por el uso consciente de los artistas que la adaptaron a situaciones reales y concretas de sus vidas.<sup>8</sup> Una de las primeras versiones pictóricas fue la de Sandro Botticelli (ca. 1495, fig. 1), una rica alegoría que se desarrolla en un interior arquitectónico decorado *all'antica* y que en parte se explica por el papel de su consejero, Fabio Segni, probablemente autor también del epigrama hoy perdido y descrito por Va-

sari, que sería una admonición a los gobernantes de la Tierra. Tampoco se sabe con seguridad si se trató de un regalo para Antonio Segni o para Piero de' Medici. Se han formulado varias propuestas sobre la identidad del calumniado sin llegar a un consenso; mientras algunos han visto a Savonarola, otros han optado por el mismo Segni y otros, a las calumnias vividas por el propio Botticelli.<sup>9</sup>

De Mantegna se ha conservado el célebre dibujo en el British Museum (1504–1506), conteniente inscripciones autógrafas que identifican las diversas personificaciones, entre ellas

8 Dos estudios sobre la cuestión son Massing 1990; Cast 1983.

9 Arasse/De Vecchi/Katz Nelson 2004, p. 244.





2. Lorenzo Leonbruno, *Allegoría de la Fortuna*, 1524–1525, 76 x 100 cm., óleo sobre tela, Milán, Pinacoteca di Brera.

la Envidia.<sup>10</sup> Varios artistas se basaron en esta composición y Girolamo Mocetto elaboró un grabado, añadiendo el fondo arquitectónico respecto del original mantegnesco, con edificios de Venecia, que podría aludir a algunos conflictos artísticos de la época como la disputa sobre el Paragone en Venecia o las polémicas entre Verrocchio y sus comitentes.<sup>11</sup> Sin duda, la obra de Mocetto contribuyó

decisivamente a la difusión del tema, y artistas como Baldassare Peruzzi se basaron en él. Luca Signorelli pintó la escena en el Palacio Petrucci en Siena (ca. 1509), Nicola de Urbino lo hizo sobre mayólica (1515–1525) y Albrecht Dürer también dibujó la historia, aconsejado por su amigo Pirckheimer (ca. 1522). La composición de Rafael descrita

y una parte de la fachada de la Scuola Grande di san Marco de Codusi. Esta referencia concreta a Venecia ha sugerido esta posibilidad de la personalización del texto antiguo. Véase Campbell 2001, pp. 150–153. Doris H. Lehmann rechaza la interpretación de que se tratara de una alusión a la envidia sufrida por Mocetto, en Lehmann 2014, pp. 169–177. Véase en este volumen pp. 47–63.

10 Véase Agosti/Thiébaud 2008, pp. 350–351; Martineau 1992, pp. 466–467.

11 Véase Marini 2009 b, p. 238. Además de la fachada de la iglesia de San Giovanni e Paolo, en el grabado aparece el monumento ecuestre a Bartolomeo Colleoni de Verrocchio, colocado in situ en 1496,

por Vasari no se ha conservado pero inspiró a otros artistas. Entre las numerosas versiones, algunas destacaron por su relación con circunstancias precisas. El cuadro en grisalla de Lorenzo Leonbruno (ca. 1524), es una de las más originales, enriquecida con numerosos personajes, muchos de ellos de influencia mantegnesca (fig. 2). Normalmente se ha pensado que Leonbruno había pintado el cuadro de Brera para él, ayudado sólo por Mario Equicola, a quién se le atribuyen las inscripciones latinas como *Adversa Fortuna*. Ello daría peso a la lectura según la cual el artista protestaba por su suerte y en concreto contra la pérdida de su influencia en la corte de Mantua después de la llegada de Giulio Romano en 1524.<sup>12</sup> La composición de Leonbruno también se difundió a través de grabados, uno de ellos elaborado por Giovanni Battista Del Moro, de dimensiones monumentales, y que Zuccari podría haber visto en Venecia.<sup>13</sup>

Aunque otros artistas se sintieron atraídos por la historia antigua,<sup>14</sup> es ineludible mencionar a Federico Zuccari. El artista urbinés elaboró varias composiciones en las que mostró su protesta en relación con asuntos personales. Así, a través de la ‘Calumnia’ se quejó contra su patrono, el cardenal Alessandro Farnese, porque en 1569 le había substituido por el pintor Jacopo Bertioia en la

decoración de la Villa Farnese en Caprarola. Hizo dos pinturas, conservadas en Hampton Court y Roma, y lo difundió a través de grabados (fig. 3).<sup>15</sup> Por lo que respecta a la rica y elaborada iconografía, de manera muy sucinta, al lado de las personificaciones del rey Midas instigado por la Envidia, el Engaño y la Calumnia, y el Furor ciego frenado por la sabia Minerva, aparece el Fraude en forma de serpiente y amenaza al artista con un manajo de víboras, pero la Inocencia y Mercurio se lo llevan para salvarle. Uno de los elementos que demuestran tanto la osadía de Zuccari como el hecho que la obra era la respuesta a este asunto, es que retrató a su enemigo Bertioia como el Fraude, pero fue lo suficientemente prudente como para no dotar al rey con el semblante del Farnese.<sup>16</sup> Sin embargo, Zuccari elaboró otras “invenciones” de este tipo.

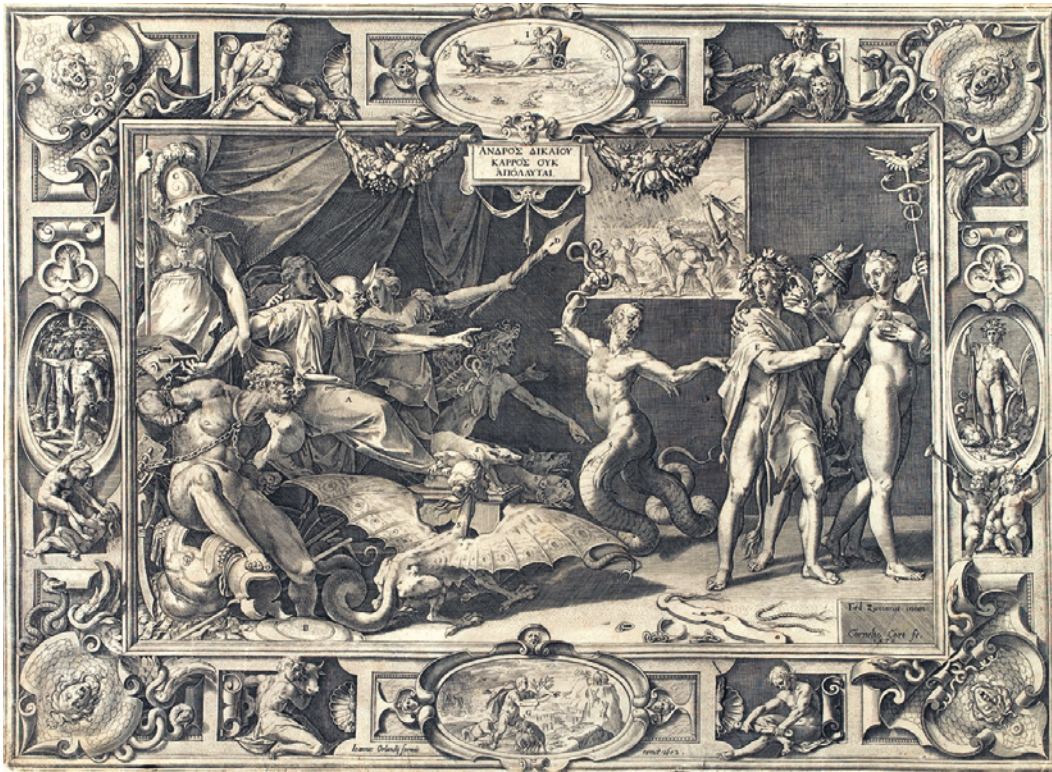
12 L’Occaso 2008, p. 288; Lucco 2006, pp. 202–204.

13 El grabado se conserva en los Uffizi y presenta algún cambio respecto al supuesto modelo pictórico. Véase el estudio de la estampa por Marini 2009a, pp. 248–249.

14 Véase el análisis de las obras dedicadas al tema de la Calumnia de Franciabigio, Lambert Lombard y Filippo Feroverde en Acidini Luchinat/Capretti 2009, pp. 242–243, pp. 250–251, pp. 252–255.

15 La primera pintura sería la que se conserva en Hampton Court, y la del Palazzo Caetani en Roma sería la que Cornelis Cort tomó como modelo para transformarla en grabado en 1572. Además, su hijo Ottaviano dejó una detallada explicación que facilita la comprensión de la obra. La historiografía sobre Zuccari y sus obras polémicas es bastante abundante actualmente. Véase Cast 1983, p. 133; Gerards-Nelissen 1983, pp. 44–53; Massing 1990, pp. 197–217; Shearman 1993, pp. 299–303; Acidini Luchinat 1998–99, Vol II, pp. 32–37, 97–103; Whitaker/Clayton/Loconte 2007, p. 76, cat. 10; Acidini Luchinat/Capretti 2009, pp. 94–105.

16 La escena que se ve desde la ventana, la de los campesinos consternados ante la destrucción de las cosechas por una tempestad, alude a los que, habiendo trabajado duramente, esperan una recompensa en vano, una metáfora que Zuccari aplicó frecuentemente a su vida en relación con su tarea mal recompensada. Véase más detalles en Acidini Luchinat 1998–99, Vol II, pp. 34–37; Acidini Luchinat/Capretti 2009, pp. 100–103.



3. Cornelis Cort basado en Federico Zuccari, *La calumnia*, 1572, 415 x 557 mm., burín, colección particular.

En el grabado titulado *Lamento della Pittura* de 1579, Zuccari representó una complicada alegoría que se ha entendido como un contraataque dirigido a los críticos de sus frescos para la cúpula de Santa Maria del Fiore, pintados después de la muerte de Vasari (fig. 4). Zuccari aparece en primer plano, y la Inteligencia le inspira a crear un cuadro en que la Pintura y las Artes se quejan ante Júpiter por el maltrato recibido y le muestran un cuadro sobre los Vicios. Júpiter castiga a la humanidad con las flechas de Vulcano y junto a las Furias, escena que se representa en la parte inferior. Aunque unos perros rabiosos, que representan a sus críticos envidio-

sos, muerden el vestido del pintor e intentan pararle, él vence. Zuccari se avanzó así a sus críticos difundiendo esta imagen combativa meses antes de la descubierta de los frescos.<sup>17</sup>

Seguramente es más conocida la *Porta Virtutis* subtitulada 'Minerva triunfante sobre la Ignorancia y la Calumnia', conocida a través de los dibujos preparatorios para un cartón de 1581 y una pintura del mismo Zuccari descubierta o dada a conocer hace

17 Acidini Luchinat 1998–99, Vol II, pp. 99–100; Sellink/Leeflang 2000, pp. 130–134, fig. 212; Acidini Luchinat/Capretti 2009, pp. 154–157; Ważbiński 1977, pp. 3–24. Para el detalle de los perros en otras obras véanse las notas 26 y 34 de este artículo.





4. Cornelis Cort basado en Federico Zuccari, *Lamento della pittura o il pittore della Vera Intelligenza*, 1579, 725 x 545 mm., burín, Amsterdam, Rijksmuseum.





5. Federico Zuccari, *Porta Virtutis*, ca. 1581, 159 x 112 cm., óleo sobre tela, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche.

pocos años (fig. 5).<sup>18</sup> Esta composición surgió por la mala acogida que tuvo la pintura que Zuccari había hecho en 1580 para la iglesia de la Madonna del Baraccano en Bolonia por encargo del camarlengo del Papa Paolo Ghiselli. No es seguro si Ghiselli quedó decepcionado por la poca aprobación pública de la pintura en Bolonia o por el protagonismo excesivo de los cadáveres víctimas de la peste en primer plano del cuadro, pero lo cierto es que Ghiselli la retornó, y comisionó otra versión a Cesare Aretusi, que se conserva in situ.<sup>19</sup> Zuccari no tardó en tomar represalias, y el día de san Lucas de 1581 expuso públicamente el cartón en San Luca all'Esquilino, una obra en la que representó a sus detractores con orejas de asno. Tanto en los dibujos conservados como en la pintura, aparece Minerva pisando el Vicio, y detrás de ella y a

través de la Puerta de la Virtud, unos querubines llevan la obra de la discordia, 'La procesión y la visión de San Gregorio', hoy conocida por un grabado y un dibujo. Delante del arco hay un artista con orejas de burro, la Adulación y la Presunción le susurran a la oreja, y a sus pies yacen las bestias de la Ignorancia y la Malicia. Los pintores boloñeses y los artesanos papales, efectivamente, se vieron representados como asnos e ignorantes, y presentaron una demanda legal ante esta ofensa. Así pues, la complejidad de las alegorías, aquí sólo resumidas, no salvaron a Zuccari de la condena y fue desterrado de Roma por un período.<sup>20</sup> Aparentemente indiferente a las consecuencias de sus ataques a los poderosos, la más grave de las cuales fue el exilio temporal de Roma, Zuccari defendió siempre su producción satírica escudándose en la libertad de pensamiento del artista y no modificó su talento. Sin embargo, este asunto demuestra que el artista del siglo XVI, aunque fuera el Príncipe de la Academia de san Lucas, estaba sometido a la autoridad de su comitente y a las represalias que éste considerara.

En la Roma del 600 algunos personajes también mostraron su desacuerdo con el *establishment*, aunque no les fuera permitido expresar una clara disensión, siendo éste uno de los fenómenos más importantes de la época.<sup>21</sup> Sin embargo, los lazos con los mece-

18 Los dibujos se conservan en la Pierpont Morgan Library de Nueva York y el Christ Church de Oxford. La pintura, basada en el cartón, la envió a Francesco Maria II, duque de Urbino, quien siempre le había apoyado. Mientras que el cartón de la discordia fue en seguida requisado por Ghiselli, después lo recuperó Zuccari, que lo conservó hasta su muerte, tal como aparece en la lista de su hijo Ottaviano en 1610. Después desapareció, hasta que se "retrobó" en una colección privada, y hoy se expone en la Galleria Nazionale delle Marche, en Urbino y ha sido el protagonista de la exposición en los Uffizi de Florencia, véase Acidini Luchinat/Capretti 2009, pp. 172–197.

19 Sus detractores también difundieron el rumor que Zuccari había ordenado hacer gran parte de la obra a sus ayudantes, y que tres de las figuras más visibles eran retratos caricaturescos del papa y de dos miembros de su corte. Gracias a una incisión contemporánea de Aliprando Caprioli, conocemos detalles, y aparecen retratados el papa como Gregorio Magno, Ghiselli, el maestro de cámara Ludovico Bianchetti y puede que el mismo Zuccari. Cf. Acidini Luchinat/Capretti 2009, pp. 127–128.

20 Para una explicación detallada de todo el asunto véase Cavazzini 1989, pp. 167–177; Zapperi 1991, pp. 177–190; Acidini Luchinat/Capretti 2009, pp. 172–177.

21 Salerno 1970, pp. 34–65; Salerno 1981, pp. 479–491. Salerno divide los artistas del siglo XVII en tres grupos según esta actitud: aquellos activos en público, los que se comportan tranquilamente, y aquellos decididamente rebeldes, representantes del





6. *Salvator Rosa, Frontispicio de Figurine*, 1656-1657, 144 x 94 mm., aguafuerte con punta seca, Nueva York, *The Metropolitan Museum of Art*.

nas aún existían y estas ansias de libertad no implicaban que no aceptaran las comisiones oficiales y se enemistaran con sus rivales.

Precisamente, se ha señalado la deuda de Salvator Rosa con Zuccari porque el artista napolitano también respondió a sus enemigos a través de sátiras escritas y visuales. Así,

---

desacuerdo más abierto, entre los que encontraríamos a Salvator Rosa, sin poder concluir que su actitud a mediados de siglo XVII fuera la de un artista emancipado del sistema de mecenazgo tradicional y libre de criticar a quien quisiera.

el frontispicio de las *Figurine* (1656-57), en el que la Fama del artista supera la Envidia, se ha interpretado en este sentido (fig. 6).<sup>22</sup> Por otro lado, a través del grabado titulado 'El Genio de Rosa' (1642), entendido como su manifiesto artístico, proclamaba su originalidad y fantasía a la vez que defendería Domenichino, que había sido acusado de plagio injustamente como el mismo Rosa.<sup>23</sup> Rosa insistió en el tema de la injusticia de la fortuna y Baldinucci lo relacionaba con su propia vida, puesto que criticaba los favores del Papa Chigi hacia Pietro di Cortona, Carlo Maratta y otros artistas menores, mientras que él era ignorado. Fue entonces cuando pintó dos alegorías de la Fortuna, y tal como hizo Zuccari con la *Porta Virtutis*, expuso una versión en la muestra de San Giovanni Decollato en 1658, provocando la ira de sus enemigos. La clásica imagería de Ripa es

---

22 Rash Fabbri 1970. La serie consta de veinticinco láminas que hizo para su amigo y protector Carlo de' Rossi para demostrar su virtuosismo a los críticos. En el grabado, una figura masculina, en la misma postura que un autorretrato de Rosa, se interpreta como su Fantasía o Imaginación, que señala la dedicatoria a su amigo, inscrita en una tabla, y que se gira ante el grito de la Envidia. Se ha señalado el estrecho lazo existente con su sátira escrita, titulada *Invidia* de 1653.

23 Véase Rash Fabbri 1970; Chiarini 2008, p. 67; Cropper 2005, p. 161. Se ha propuesto que la imagen de Rosa, que podría seguir una composición también utilizada por Benedetto Castiglione, es a la vez un reverso de la obra de Domenichino 'La última comunión de san Jerónimo' (1614) que se había considerado como una copia de Agostino Carracci y fue motivo de litigio por parte de Giovanni Lanfranco, en el que se ha conocido como 'el asunto Domenichino'. Así, Rosa proclamaría su genio a través de la invención, con un guiño irónico utilizando esta obra del Domenichino, al que se hubiera sentido cercano por una acusación injusta.





7. Pietro Testa, *Il Liceo della Pittura*, 1638, 467 x 734 mm., aguafuerte, Amsterdam, Rijksmuseum.

utilizada para mostrar cómo la Fortuna reparte indiscriminadamente la riqueza por encima de un grupo de animales; el cerdo pisa unas cuantas perlas y aplasta una rosa, emblema del nombre del artista; el asno pisa unos libros, uno de ellos con el monograma de Rosa de la espina, su paleta y una corona de laurel. El mensaje es contundente y en retomar los temas del período florentino zucariano sobre la imposibilidad de encontrar justicia en la corte de los príncipes, entronca perfectamente con las protestas de aquél. Según relató Bandinucci, debió explicar el significado de la pintura, pero se evitaron problemas mayores gracias a la intervención de dos influyentes monseñores florentinos,

Bandinelli y Rasponi. Parece que habría proyectado otras obras con un propósito parecido, pero, o no las llegó a hacer, o no se han conservado.<sup>24</sup>

24 Baldinucci 1773, pp. 14–17; Scott 1995, pp. 121–124. Entre las otras obras de cariz similar, cabría mencionar el dibujo que hizo en primavera de 1646 tras ser despedido por los Medici, conservado en la Colección Windsor de la Reina de Inglaterra. La figura femenina de la Pintura aparece desconsolada y pide limosna mientras un angelito aguanta una inscripción que reza ‘Señores, den limosna a la pobre Pintura’, véase Scott 1995, pp. 42–43. También se han conservado esbozos en el Metropolitan de Nueva York y el Musée des Beaux Arts de Orleans para una pintura de naturaleza especialmente política a raíz de un incidente diplomático entre la Santa Sede y el Rey de Francia en 1663 y que afectó también las

También Pietro Testa, en el espléndido y monumental grabado titulado ‘El Liceo de la Pintura’ (1638) reflexionó acerca de los preceptos que deben guiar el arte (fig. 7).<sup>25</sup> Entre otros motivos iconográficos, y en contraposición a la figura de la Teoría, la figura de la Práctica aparece ciega y es guiada por un mono que pide limosna, reelaborando así la alegoría de la Imitación según Ripa. Esta imagen se ha entendido como una crítica a los pintores que sólo imitaban la naturaleza, mientras que una alusión personal a su genio incomprendido se encuentra en el monograma PTL – *Petrus Testa Lucensis* – inscrito en la piedra que aplasta la cabeza – *testa* – de una serpiente.<sup>26</sup>

El desengaño de Pietro Testa con su amigo y patrono Simonelli, coleccionista de arte y secretario de los Chigi bajo el papado de Alejandro VII, se conoce por dos dibujos, esbozos para ‘El banquete de Midas’ (1644–45), que se acompañan de una carta dirigida a Simonelli dónde le acusaba de querer compensarlo todo con dinero en vez de actuar como

un patrono virtuoso y amigo. En la coda, Testa explica que ha modernizado la antigua narración de Ovidio para mostrar un Midas que le tiraniza. Esta obra se relacionaría con la historia de la Calumnia – dónde aparece el rey Midas como tirano – y testimoniaría el uso de otro personaje malévolo para demonizar a los enemigos.<sup>27</sup>

La Envidia es una de las personificaciones malévolas presentes en varias de las iconografías utilizadas por los artistas para rebajar a sus enemigos, como en la Calumnia. El protagonismo del mismo concepto de la envidia en la literatura artística de la época ha sido estudiado por Jana Gaul, quien remarca su posición preeminente en las *Vidas* de Vasari, dónde la envidia se utiliza como estrategia para mostrar la virtud y la excelencia de los artistas siguiendo los parámetros de la retórica clásica.<sup>28</sup> Ser la víctima de la envidia se convirtió a su vez en una forma de reconocimiento por parte de los artistas y no es extraño encontrar diversas representaciones de la época que lo expresan, como el fresco de la casa del propio Vasari.<sup>29</sup> La fortuna visual de la Envidia es larga, y la personificación del vicio que aparece a menudo como el de una mujer vieja y árida que se come su propio corazón y las serpientes le rodean transformándose en partes de su

---

comisiones artísticas. Véase Roworth 1978, p. 219; Scott 1995, p. 147.

25 Véase un análisis del grabado bajo esta luz en Stefan Albl 2014b, pp. 65–79. Testa retoma el tema de la formación artística y de la intelectualidad de la pintura en otras composiciones como el grabado *Altro diletto ch'imparar non trovo*, o *Il trionfo della Pittura sul Parnaso*, o *Il trionfo dell'artista virtuoso sul Parnaso*, véase Fusconi/Canevari 2014, pp. 290–301.

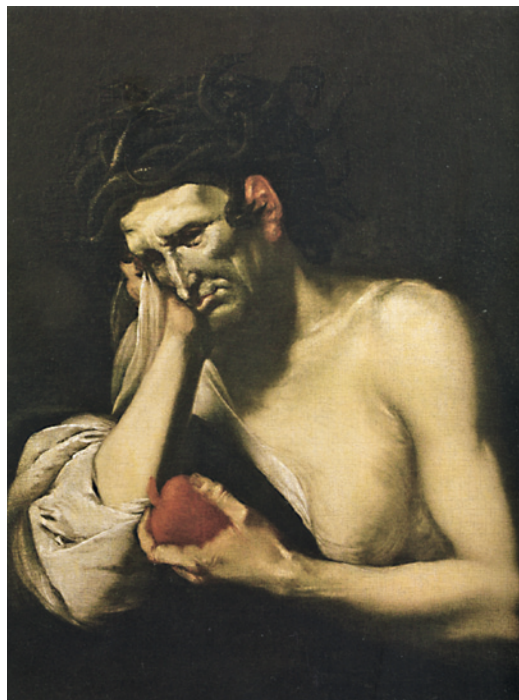
26 Así lo interpreta Cropper 1988, pp. 76–82; Cropper 1971, pp. 262–296. Véase también Albl 2014a, en la nota 19 el autor añade otra posibilidad de lectura, con la serpiente como alusión a la imperfección artística superada. Para Cropper, el perro que ladra en la parte central de la composición, simbolizaría los críticos envidiosos, motivo también utilizado por Zuccari en el ‘Lamento de la Pintura’, véase notas 17 y 34.

27 RCIN 905932. Cropper 1988, pp. 217 y 219–220.

28 Gaul 2015, pp. 113–146. La autora traza los antecedentes literarios de la envidia anteriores a la publicación de la obra vasariana y analiza diversas dimensiones del texto. La envidia es entendida en Vasari como la oposición a la virtud y al resistirse a su tentación, las vidas de estos artistas llegan a ser también modelos éticos de comportamiento. Para una bibliografía detallada, véase *ibíd.* la nota 4.

29 Cecchi 1981, pp. 37–43; Nardinocchi 2011, pp. 138–146.

cuerpo, ya aparecía en grabados de Mantegna o de Robetta, que en parte inician una representación secularizada del vicio proveniente de los ciclos medievales sobre los siete pecados capitales.<sup>30</sup> Entre estas imágenes cabe no olvidar los dibujos de Leonardo con dos alegorías de la envidia para la corte de Ludovico il Moro que debían ser conocidas y ejercido influencia en la época.<sup>31</sup> También artistas del norte como Georg Pencz o Aldegrever la representaron en versiones de gran potencia visual,<sup>32</sup> que a su vez ejercieron una influencia en la propuesta de Penni i Davent para la corte francesa, y que a su vez, debía influir en Jacopo Ligozzi, conocedor tanto de la gráfica nórdica como de la obra de Federico Zuccari, y que hizo su versión hacia 1590 dentro de la serie de los pecados capitales, donde hubiera manifestado algún desacuerdo personal contra situaciones concretas.<sup>33</sup>



8. Salvator Rosa, *La Envidia*, 1653–1654, óleo sobre tela, colección particular.

30 Dos estudios consagrados a la iconografía de la Envidia en época moderna son los de Jana Graul y Victoria Lorini. Véase Lorini 1997. Jana Graul: *Des Künstlers Laster. Neid als kunsttheoretische Kategorie im frühneuzeitlichem Bild und Text*. Goethe-Universität Frankfurt a. M., actual proyecto doctoral.

31 Nova 2001, pp. 381–86. Hannah Baader ha señalado la posible dimensión auto referencial de la imagen, Baader 2006.

32 Bianchi 2014, pp. 2–8.

33 Véase una descripción detallada en Graul 2014, pp. 193–199. Entre otros detalles iconográficos y variaciones, Ligozzi sitúa la figura de la envidia en el infierno, lo que se relaciona con la toma de posición del artista respecto al debate dantesco, en boga en la Florencia de la época. Por la posibilidad de alusión a problemas personales de Ligozzi en su obra, quien tuvo que afrontar hostilidades y envidias por diferencias estilísticas, véase Allegri/Cecchi 1980, p. 372; Bacci 1986, pp. 104–106.

Las diferentes propuestas presentan variantes, pero entre los elementos constantes, tanto en la alegoría de Ligozzi como en la de Zuccari y antes la de Leonardo, la personificación de la Envidia está acompañada por perros, que como ya se ha mencionado, aluden a los críticos envidiosos o enemigos,<sup>34</sup> tal como quedó también recogido en la ‘Iconología’ de Ripa, que junto con los emblemas de Alciato ayudaron a difundir la imagen de la personificación femenina.

34 Véase al respecto las notas 17 y 26 del presente artículo. La imagen del perro también aparece en uno de los frescos de Alessandro Allori en la Villa Medicea de Poggio al Caiano (1579–1582), analizada con detalle en este volumen por la Dra. Helen Barr.

Así, siguiendo la descripción que hizo Ripa de la Envidia, Salvator Rosa la versionó en un cuadro inaudito, en el que identificó la alegoría con uno de sus enemigos personales. Rosa pintó al personaje de gran aspereza descrito por Ripa con las facciones de Agostino Favoriti da Sarzana, llamado Scribandolo, canónigo de Santa Maria Maggiore. Él era uno de los que había dudado de la paternidad de los escritos de Rosa y éste inmortalizó a su difamador en la tela, convirtiendo la pintura en una venganza en toda regla (fig. 8).<sup>35</sup>

Un contemporáneo suyo, Pier Francesco Mola (1612–1666), también se sintió despreciado por su comitente, el cardenal Chigi, cuando éste le substituyó por el artista romano Gianangelo Canini (1606–1666?) durante su viaje a Francia en 1664, cuando Mola había sido invitado a trabajar en la corte de Luís XIV. Mola expresó su ira en un dibujo en el que el artista desesperado tira al suelo el pincel y el caballete y huye de las figuras fantasmagóricas de la Ira y la Envidia.<sup>36</sup> Mola, entre otras obras de cariz

satírico y alegorías más generales sobre la fortuna del artista,<sup>37</sup> también elaboró una variación del tema tradicional de ‘El Tiempo descubre la Verdad’ como respuesta a los malentendidos con los patronos y a las calumnias maliciosas. En el dibujo aparece el artista sentado y con los instrumentos de pintar en el suelo. El padre Tiempo, con la clepsidra y el sol como símbolos de la Verdad, le protege del Engaño que se esconde tras una máscara, dándose la idea del genio incomprendido con una inscripción que reza *col tempo tutto si scopre* (fig. 9).<sup>38</sup>

Así pues, cabría igualmente insertar la alegoría de la *Veritas filia Temporis* en estas iconografías polémicas, que también derivaba del mundo antiguo, de las *Noctes Atticae* de Gellio. El temido poeta Pietro Aretino, que se llamaba a sí mismo el Profeta de la

---

35 Scribandolo era miembro de la Accademia dei Fantastici en Roma. Resultaba significativo que en julio de 1654 Rosa escribiera que sus enemigos de la Academia querían reconciliarse con él después de oír que estaba preparando *altre vendette col pennello e la penna*, y si hasta ahora se creía que proyectaba hacer una pintura para rebatir a sus críticos, recientemente se ha descubierto esta pintura en una colección privada. Véase Chiarini 2008, cat. 21, pp. 88–96, 132; Limentani 1957, pp. 570–595.

36 Kahn-Rossi 1989, cat. III.103. De hecho, su biógrafo, Pascoli, relató este episodio como la gran desventura del artista. En el dibujo hay una inscripción, que se había creído de Mola, pero que es posterior, y que reza *Mola fugge quando vide il Canini esser condotto in Francia dal Card. Chigi e non se*. El dibujo se conserva en el British Museum de Londres, inv. 1991,0615.195.

37 Mola ironizó sobre la situación general del artista de la época como en una de sus obras titulada ‘El vendedor de sonetos’ dónde compara al artista con un vendedor ambulante. Véase Westin 1975, fig. 61; Kahn-Rossi 1989, pp. 123–124. Entre las obras satíricas de Mola, algunas se consideran que surgieron de una polémica concreta, véase Kahn-Rossi 1989, cat. III. 96, III.100, III.104, III.105.

38 El dibujo se conserva en el Louvre, INV 8431. Davis 1991, pp. 48–51. Davis añadía otra obra entre las caricaturas de Mola sobre este tema, que normalmente se ha identificado como ‘La expulsión de Adán y Eva del Paraíso’, conservada en el British Museum de Londres, inv. 1946,0713.88. En cambio, los conservadores del museo, consideran que Davis no explica la presencia de la figura femenina de la izquierda de la composición, y la inscriben en los trabajos de Mola para el techo del Palacio Sonnino en Roma en que, según el biógrafo Pascoli, había pintado una ‘Expulsión del paraíso’. Véase la ficha de la obra on-line, at [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?assetId=31500001&objectId=714317&partId=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?assetId=31500001&objectId=714317&partId=1) (30.3.2017, 11:10h).





9. Pier Francesco Mola, *La Verdad hija del Tiempo* (*Col tempo tutto si scopre*), siglo XVII, 134 x 200 mm., París, Département des Arts graphiques, Louvre, inv. 8431, recto.

Verdad y tenía la misión de desenmascarar a los otros,<sup>39</sup> hizo acuñar una medalla con la inscripción *Veritas Odium Parit* (1542), una famosa cita de Terencio, usada por Cicerón y en aquellos años también utilizada por Erasmo, a quién Aretino admiraba.<sup>40</sup> La

medalla representa la Verdad coronada por la Victoria que pide a Júpiter – seguramente con las facciones del artista – que preste atención al sátiro, porque habla al mundo en su nombre. La medalla, por tanto, implica que la verdad puede generar odio, que es el que hacía Aretino.<sup>41</sup>

39 Muchos autores han destacado los intentos de Aretino de conseguir un estatus elevado de su arte, así como la imagen que expresaban los retratos que encargó a artistas de renombre. Véase por ejemplo Held 1969, pp. 32–41; Land 1986, pp. 207–217; Woods-Marsden 1994, pp. 276–299.

40 Parece que Aretino sugirió el motto de la *Veritas filia Temporis* como marca tipográfica a uno de sus editores establecido en Venecia, Francesco Marcolini, y la xilografía se publicó en 1536 junto con otra

con el motto *Veritas Odium Parit*, y las dos presentan la Verdad acompañada por el Tiempo y el Odio respectivamente. Véase Capretti 2006, pp. 106–111; Pierguidi 2007, pp. 5–21.

41 La medalla se conserva en el British Museum G3, IP.25. Véase Sher 1989, pp. 4–11; Attwood 2003, p. 229. De Aretino se han conservado otras medallas con las que se pretendía equiparar a los príncipes, inscribiendo la palabra *divus*. Su arrogancia

Federico Zuccari desarrolló en varias ocasiones el concepto del Tiempo revelador de la Verdad y de la Inocencia, otorgándole seguramente un sentido autobiográfico,<sup>42</sup> que difundió también a través de un grabado elaborado por Petrus Valck.<sup>43</sup> Años después, Bernini realizó la famosa escultura *La verità svelata dal Tempo* (1645–52) cuando vio peligrar su prestigio y los encargos papales. En la *Vita* de su padre, Domenico explicaba que el verdadero motivo de su concepción fue la demolición del *campanile* construido en San Pedro, que sería substituido por el de Borromini, su gran rival y entonces protegido por el pontificado de Inocencio X. Así, él se defendía del infortunio y de los rivales con esta obra, y la dejó a su hijo en herencia.<sup>44</sup>

---

no quedó sin respuesta, y en una medalla con el retrato del poeta en el anverso, aparece en el reverso la imagen de un sátiro con la cabeza llena de falos, parecida a otra medalla con Paolo Giovio. Si se trata de insultos personales o cabe entenderlas como bromas entre humanistas, ha sido debatido por los especialistas, entre ellos Rosand 1982, p. 124; Waddington 1989, pp. 13–23; Waddington 2004, pp. 91–116; Woods-Marsden 1994, pp. 290–291.

42 Seguramente Zuccari conoció los grabados que hicieron Enea Vico y Virgil Solis, entre otras influencias. Acidini Luchinat 2001, pp. 551–556; Capretti 2009, pp. 106–111; Acidini Luchinat 1998–1999, Vol II, p. 58. El tema aparece en diversas obras de Zuccari, como la serie de dibujos sobre las Edades de la Vida humana, en el ciclo de la Sala de la Gloria en la Villa Este en Tívoli, en las pinturas de su propia casa de la Via Mandorlo en Florencia, o en los frescos de la cúpula de Santa Maria del Fiore, y en una pintura hoy perdida y mencionada en el inventario de 1609.

43 Véase la ficha detallada de la obra por Marini 2009c, pp. 114–115, cat. 3.2.

44 Winner 1998, pp. 290–309. La escultura, que se conserva en la Galleria Borghese de Roma desde 1924 proveniente de la casa de Bernini, debía haber integrado la figura del Tiempo, tal como Bernini

Los artistas modernos, pues, expresaron a través de imágenes algunas de sus quejas y reflexiones sobre el mundo artístico, que se revelan como testimonios visuales del clima artístico de la Italia de la época. Aquí se ha querido destacar algunas de ellas que, explicadas de manera sucinta, configuran un conjunto de temas iconográficos que los artífices de los siglos XVI y XVII juzgaron aptos para transmitir su desacuerdo, su protesta, su ira hacia algunos colegas, críticos y comitentes. Con las insignes excepciones de Rembrandt y puede que Poussin<sup>45</sup> – quienes también dejaron alguna obra combativa hacia los patronos – se puede afirmar que fue en los territorios italianos, encabezados por Florencia y Roma, dónde surgió un tipo de polémica visual en relación con el mundo artístico única en Europa, hasta que Inglaterra y Francia en el siglo XVIII tomaran el relieve con el siglo de los caricaturistas, y en medio de atmósferas que iniciaron el camino hacia la democratización del arte.

#### Un apunte sobre el mundo hispánico

En el mundo hispánico, al cual sólo podemos referirnos aquí de forma breve, la situación fue muy diferente. Resulta mucho más

---

explicó, pero no la acabó. Para una lectura de la obra en su contexto y en relación con Domenichino, véase Pierguidi 2011, pp. 37–46.

45 Alpers 1992 [1988], p. 109; Schama 2002 [1999], p. 574; van de Wetering 1995, pp. 264–270; Cast 1983, pp. 156–158; Chastel 1960, p. 301; Keazor 2015, pp. 192–196. Seguramente se podrían añadir otras imágenes polémicas sobre el mundo artístico, como un grabado anónimo francés titulado ‘La Academia de los Maestros Pintores destruida por la Academia Real’ de 1664, véase Furió 2008, pp. 122–123.



10. Francisco López basado en Vicente Carducho, ilustración del segundo diálogo de pintura, *Diálogos de la pintura*, Madrid, 1633, grabado calcográfico. Biblioteca de Catalunya, Barcelona.

complicado encontrar imágenes de conflictos entre artistas en la época moderna, aunque hayan quedado registrados numerosos litigios, pleitos y denuncias relativas al mundo del arte en los archivos. Los motivos que explican una presencia menos numerosa de obras de este tipo, cabe buscarlos en parte en una consideración menor del estatus del artista en el panorama hispánico en comparación con el italiano. En las últimas décadas se ha avanzado en el conocimiento del estatus social del artista español desde que Juan

José Martín y otros estudiosos pusieran de relieve este vacío respecto al mundo italiano, que contaba con el estudio clásico de Francis Haskell.<sup>46</sup> De manera general, se puede afirmar que la estima social de los artistas era aún poco sólida, su economía, precaria, y las condiciones de los encargos eran muy parecidas a la de los artesanos; igualmente, la relación con el mundo cultural era mucho menos rica que la que se mantenía en Italia.

<sup>46</sup> Martín González 1984; Haskell 1984.



Ante esta situación, sólo un pequeño sector se quejó y sólo teóricos como Palomino o Carducho<sup>47</sup> manifestaron por escrito este descontentamiento, pero ni a Velázquez se le reservaba forma alguna de disensión visual.<sup>48</sup>

En España, la liberalidad de la pintura se defendió en algunos textos que forman parte de la reflexión sobre la creación artística y literaria de la época, con una gran dependencia de la intercesión de los literatos.<sup>49</sup> En

ellos, el concepto de la envidia en el arte también aparece, especialmente en los textos de Carducho y Pacheco, en los que la vida de Miguel Ángel forma parte del discurso sobre la creación artística.<sup>50</sup> Si bien las referencias literarias al concepto de la envidia como parte del discurso reivindicativo de escritores y artistas son numerosas desde finales de siglo XVI, existen muchas menos imágenes alusivas, tratándose básicamente de retratos de escritores del Siglo de Oro en los que la serpiente aparece como factor integrante de la retórica de la auto representación.<sup>51</sup> Directamente relacionado con las artes visuales, cabe mencionar el frontispicio de los ‘Diálogos de la Pintura’ de Vicente Carducho (1633), pintor de origen italiano que desplegó una gran actividad en la corte española, llegando en 1585 al Escorial con su hermano Bartolomé, ayudante de Federico Zuccari (fig. 10). Tanto en la imagen como en el texto que la acompaña, se avisa al artista que no se deje turbar por los efectos de la envidia – re-

---

47 Fontcuberta 2011, p. 165. Por lo que respecta a los grabadores, la situación era frágil e inestable, se les atribuía poca importancia, no tenían ningún tipo de corporación ni estaban amparados por ninguna legislación pública de la profesión. Palomino reflejó en su tratado ‘El Museo pictórico y escala óptica’ (1714–1725), la amargura por la consideración inferior del pintor español, y Carducho intentó crear, en balde, una academia real, lo que sólo ocurriría en 1752 con la fundación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando bajo el reinado de Fernando VI. Incluso parecía peligroso estudiar en el extranjero por medio a perder encargos. Artistas como Ribera, Eugenio Cajés o Claudio Coello sufrieron esta situación. Véase Brown 1991, p. 113.

48 Algunos estudiosos habían interpretado el *Marte* de Velázquez (ca. 1638), que se conserva en el Museo del Prado de Madrid, como una visión satírica de la política del rey Felipe IV, pero otros especialistas han descartado cualquiera implicación satírica, personal o negativa de la opinión del pintor en el cuadro, entre los cuales Brown 1986, pp. 168 y 294; Marías, 1999, p. 133; Portús 2007, pp. 332–333.

49 Portús 1999, pp. 173–197. Si bien las obras literarias de la época están llenas de alusiones al tópico horaciano *ut pictura poesis*, y algunos artistas tuvieron cierta formación teórica y cierta cultura, pocos pintores aparecen en las relaciones de hombres ilustres de la época, más reservados a los literatos. Sin embargo, también se fue generando una imagen arquetípica de los pintores, muy relacionada con la melancolía y el espíritu creador, y muy basada en el anecdotario clásico, y se repitió y reivindicó la afirmación de la pintura como actividad inte-

---

lectual desde los tratados, algunos poemas, cuentos y obras de teatro. En conjunto, se trató más de un arma utilizada para incrementar el respeto y el honor debidos a los artistas por parte de algunos literatos que el reflejo real de su imagen social.

50 Pacheco 1990, pp. 171–172. Según la descripción de Pacheco de las honras florentinas a la muerte de Miguel Ángel, fue erigido un túmulo en el que había una personificación de la Envidia – representada como una vieja seca y con serpientes en la mano – a los pies de Minerva, y la Ignorancia se encontraba a los pies de Mercurio.

51 Véase Civil 1992, pp. 45–62; Portús 2008, pp. 135–149. Lope de Vega es uno de los literatos del Siglo de Oro que más se preocupó de hacer elaborar retratos como expresión de su fama, y en los que se encuentran alusiones a la envidia, con la serpiente como símbolo. También hay retratos parecidos de los escritores Mateo Alemán, o Juan de Iciar.





11. Doménicos Theotocopuli, llamado El Greco, *Martirio de San Mauricio y la legión Tebana*, 1580–1582, 445 x 294 cm., óleo sobre lienzo, Real Sitio de San Lorenzo de El Escorial.

presentada en la parte inferior de la composición con varios seres monstruosos – y que solamente la verdad colocará su nombre en la eternidad de la fama.<sup>52</sup>

En uno de los pocos ejemplos del arte español donde parece que la reflexión general sobre la condición del artista se convierte en una alusión a asuntos concretos y personales, en el ‘Martirio de san Mauricio’ de El Greco (1580–1582) aparece la serpiente como símbolo de la Envidia (fig. 11).<sup>53</sup> El artista cretense había protagonizado algunas disputas legales a lo largo de su carrera en Toledo,<sup>54</sup> y además, conocía bien la obra de Vasari, a la que anotó muchas ideas en el margen, donde opinaba negativamente sobre el autor de las *Vidas*, y criticó en ocasiones a Miguel Ángel puesto que él se identificaba con la pintura veneciana de Tintoretto o Bassano, de los que se consideraba heredero en el ambiente de la pintura española y se presentaba como alternativa a los pintores de tradición florentina como Pellegrino Tibaldi o Luca Cambiaso que acaparaban los encargos del Esco-

rial.<sup>55</sup> Así, en el margen inferior derecho de la pintura mencionada, la serpiente muerde un papel que contiene la firma del artista, cuya imagen se ha relacionado con las intrigas de la corte en la época. Aunque El Greco hizo la obra con la ambición de ganarse el favor de Felipe II, se acabaron defraudando las expectativas tanto del pintor como del monarca, y los especialistas han relacionado la serpiente con el clima de competencia y rivalidad que acompañó la llegada del Greco en España.<sup>56</sup>

Sin embargo, y a pesar de esta firma tan poco convencional del Greco o del frontispicio de Carducho, y aunque faltarían estudios detallados sobre la cuestión, parece que pocos artistas del ambiente hispánico moderno dejaron alguna obra visual en que manifestasen sus ideas sobre las polémicas personales del mundo artístico. Un panorama que se revela muy diferente respecto al de sus homólogos italianos, que expresaron las reacciones ante los conflictos artísticos a través de algunas iconografías, de las que aquí se ha pretendido mostrar algunas de las más relevantes.

---

52 Carducho 1979. El grabado es de Francisco López basado en Carducho, que ilustra uno de los ocho diálogos de que consta el texto. Véase Kubler 1965, pp. 439–445; Sebastián 1981, pp. 56–57; Portús 2008, pp. 137–138.

53 Marías 1997, pp. 153–159; García-Frías Checa 2001, pp. 77–81.

54 Kagan 1984, pp. 125–142.

---

55 Docampo/Riello 2014, pp. 130–135. Otros artistas, como Zuccari, Velázquez o Carracci, anotaron ideas al margen de la obra vasariana, lo que nos revela las suspicacias personales que generó el texto. Véase Caleca 2007.

56 Portús 2008, p. 146; véase también Álvarez Lopera 2005, pp. 141–147. Sobre la piedra y la serpiente con la firma, apunta que podrían aludir a la iglesia o la prudencia del cristiano, o bien a la fama del pintor y al poder que podía ejercer la envidia sobre ella. Gállego 1972; Buendía 1984, p. 40.

## Bibliografía

- Acidini Luchinat 1998–1999  
Cristina Acidini Luchinat: Taddeo e Federico Zuccari. Fratelli pittori del Cinquecento, 2 vol., Milán/Roma 1998–1999.
- Acidini Luchinat 2001  
Cristina Acidini Luchinat: Federico Zuccari e il Tempo, in: Klaus Bergdolt / Giorgio Bonsanti (ed.): Opere e giorni. Studi su mille anni di arte europea dedicati a Max Seidel, Venecia 2001, pp. 551–556.
- Acidini Luchinat/Capretti 2009  
Cristina Acidini Luchinat / Elena Capretti (ed.): Innocente e calunniato. Federico Zuccari (1539/40–1609) e le vendette d'artista (Florenca, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 6.12.2009 a 28.2.2010), Florenca 2009.
- Agosti/Thiébaud 2008  
Giovanni Agosti / Dominique Thiébaud (ed.): Mantegna 1431–1506 (Paris, Musée du Louvre, 26.9.2008 a 5.1.2009), Paris 2008.
- Albi 2014 a  
Stefan Albi: Il Liceo della Pittura, in: Giulia Fusconi / Angiola Canevari (ed.): Pietro Testa e la nemica fortuna. Un artista filosofo (1612–1650) tra Lucca e Roma, Roma 2014, pp. 284–287.
- Albi 2014 b  
Stefan Albi: Teoria e practica nella pittura di Pietro Testa, in: Giulia Fusconi / Angiola Canevari (ed.): Pietro Testa e la nemica fortuna. Un artista filosofo (1612–1650) tra Lucca e Roma, Roma 2014, pp. 65–79.
- Allegri/Cecchi 1980  
Ettore Allegri / Alessandro Cecchi: Palazzo Vecchio e i Medici. Guida storica, Florenca 1980.
- Alpers 1992 [1988]  
Svetlana Alpers: El taller de Rembrandt. La libertad, la pittura y el dinero, Madrid 1992 [1988].
- Álvarez Lopera 2005  
José Álvarez Lopera: El Greco. Estudio y catálogo, Madrid 2005.
- Arasse/De Vecchi/Katz Nelson 2004  
Daniel Arasse / Pierluigi De Vecchi / Jonathan Katz Nelson: Botticelli e Filippino. L'inquietudine e la grazia nella pittura fiorentina del Quattrocento, Milán 2004.
- Attwood 2003  
Philip Attwood: Italian Medals c. 1530–1600 in British Public Collections, Londres 2003.
- Baader 2006  
Hannah Baader: Freundschaft versus Automimesis. Frühneuzeitliche Paradigmen künstlerischer *virtus*, in: Joachim Poeschke / Thomas Weigel / Britta Kusch-Arnhold (ed.): Die Virtus des Künstlers in der italienischen Renaissance (Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme 15), Münster 2006, pp. 109–127.
- Bacci 1986  
Mina Bacci: Laudibili imitazioni, in: Kos 19 (1986), pp. 104–106.
- Baldinucci 1773  
Filippo Baldinucci: Delle Notizie de' Professori del Disegno da Cimabue in qua' Libro Primo del Decennale V. della par. I. del Sec. V. dal MDCXXXX al MDCL, 21 vol., Florenca 1767–1774, Vol 19, Florenca 1773.
- Bianchi 2014  
Silvia Bianchi: L'allegoria dell'Invidia in alcune stampe tra il XV e il XVII secolo, in: Grafica d'arte 97 (Enero a Marzo 2014), pp. 2–8.
- Brown 1986  
Jonathan Brown: Velázquez. Pintor y cortesano, Madrid 1986.
- Brown 1991  
Jonathan Brown: La Edad de Oro de la pittura española, Madrid 1991.
- Brown 2001  
Beverly Louise Brown (ed.): The Genius of Rome. 1592–1623, Londres 2001.

Buendía 1984

José Rogelio Buendía: Humanismo y simbología en El Greco. El tema de la serpiente, in: Jonathan Brown / José Manuel Pita Andrade (ed.): *El Greco. Italy and Spain* (Studies in the History of Art 13), [Symposium El Greco y Toledo, Toledo, 2.4. a 4.4.1984] Washington D.C. 1984, pp. 35–46.

Caleca 2007

Antonino Caleca (ed.): *Arezzo e Vasari. Vite e postille* (Acta del congresso, Arezzo, 16. a 17. 6.2005), Foligno 2007.

Campbell 2001

Stephen J. Campbell: Review of Francis Ames-Lewis, *The Intellectual Life of the Early Renaissance Artist*, New Haven/Londres 2000; Robert Williams: *Art, Theory, and Culture in Sixteenth-Century Italy: From Techne to Metatechne*, Cambridge/Nuevo York 1997, in: *The Art Bulletin*, LXXXIII, (Marzo 2001), pp. 150–153.

Capretti 2009

Elena Capretti: *La Verità rivelata dal Tempo (1575) e le Allegorie della Vita Umana*, in: Cristina Acidini Luchinat / Elena Capretti (ed.): *Innocente e calunniato. Federico Zuccari (1539/40–1609) e le vendette d'artista*, (Florenca, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 6.12.2009 a 28.2.2010), Florenca 2009, pp. 106–111.

Carducho 1979

Vicente Carducho: *Diálogos de la pintura*, Francisco Calvo Serraller (ed.), Madrid 1979.

Cast 1983

David Cast: *The Calumny of Apelles. A Study in the Humanist Tradition*, New Haven/Londres 1983.

Cavazzini 1989

Patrizia Cavazzini: *The Porta Virtutis and Federico Zuccari's Expulsion from the Papal Estate. An Unjust Conviction?*, in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana XXV* (1989), S. 167–177.

Cecchi 1981

Alessandro Cecchi: *La casa del Vasari a Firenze*, in: Laura Conti / Margaret Daly Davis / Anna Maria Maetzke (ed.): *Giorgio Vasari. Principi, letterati e*

*artisti nella corte di Giorgio Vasari* (Arezzo, 26.9. a 29.11.1981), Florenca 1981, pp. 37–43.

Chastel 1960

André Chastel (ed.): *Nicolas Poussin*, 2 vol., Paris 1960.

Chiarini 2008

Marco Chiarini (ed.): *Salvator Rosa. Tra mito e magia* (Nápoles, Museo di Capodimonte, 18.4.2008–29.6.2008), Nápoles 2008.

Civil 1992

Pierre Civil: *De l'image au texte. Portrait de l'auteur dans le livre espagnol des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, in: *Le Livre et l'Édition dans le monde hispanique. XVI<sup>e</sup>–XX<sup>e</sup> siècles. Pratiques et discours paratextuels*, Grenoble 1992, pp. 45–62.

Cropper 1971

Elizabeth Cropper: *Bound Theory and Blind Practice. Pietro Testa's Notes on Painting and the Liceo della Pittura*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 34 (1971), pp. 262–296.

Cropper 1988

Elizabeth Cropper: *Pietro Testa. 1622–1650. Prints and Drawings* (Philadelphia Museum of Art, 5.11 a 31.12.1988, Harvard University Art Museums, Cambridge, Arthur M. Sackler Museum, 21.1. a 19.3.1989), Verona 1988.

Cropper 2005

Elizabeth Cropper: *The Domenichino affair. Novelty, imitation, and theft in seventeenth-century Rome*, New Haven 2005.

Davis 1991

Bruce Davis: *Pier Francesco Mola's Autobiographical Caricatures. A Postscript*, in: *Master Drawings XXIX* (1991), pp. 48–51.

Docampo/Riello 2014

Javier Docampo / José Riello (ed.): *La Biblioteca del Greco*, Madrid 2014, pp. 130–135.

Fontcuberta 2009

Cristina Fontcuberta: *Col tempo tutto si scopre. Calunnia, Verità, Tempo, Invidia... iconografia dei temi*



zuccariani, in: Cristina Acidini Luchinat / Elena Capretti (ed.): *Innocente e calunniato. Federico Zuccari (1539/40-1609) e le vendette d'artista*, Florencia 2009, pp. 234–237.

Fontcuberta 2011

Cristina Fontcuberta: *Imatges d'atac. Art i conflicte als segles XVI i XVII*, Barcelona 2011.

Furió 2008

Vicenç Furió: *La imatge de l'artista. Gravats antics sobre el món de l'art*, Gerona 2008, pp. 122–123.

Fusconi/Canevari 2014

Giulia Fusconi / Angiola Canevari (ed.): *Pietro Testa e la nemica fortuna. Un artista filosofo (1612–1650) tra Lucca e Roma*, Roma 2014.

Gállego 1972

Julian Gállego: *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid 1972.

García-Frías Checa 2001

Carmen García-Frías Checa: *El ›Martirio de San Mauricio‹ del Greco y su fortuna escurialense*, in: Wilfried Seipel (ed.): *El Greco (Viena, Kunsthistorisches Museum, 4.5. a 2.9.2001)*, Milán 2001, pp. 77–81.

Garrand 1989

Mary Garrand: *Artemisia Gentileschi. The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art*, Princeton 1989.

Gerards-Nelissen 1983

Inemie Gerards-Nelissen: *Federigo Zuccaro and the Lament of Painting*, in: *Simiolus* 13 (1983), pp. 44–53.

Goffen 2002

Rona Goffen: *The Renaissance Rivals. Michelangelo, Leonardo, Raphael, Titian*, New Haven/Londres 2002.

Graul 2014

Jana Graul: *Il Ligozzi dei cani mordaci. L'Invidia e la serie dei Vizi capitali*, in: Alessandro Cecchi / Lucilla Conigliello / Marzia Faietti (ed.): *Jacopo Ligozzi. Pittore universalissimo (Florencia, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, 27.5. a 28.9.2014)*, Livorno 2014, pp. 193–199.

Graul 2015

Jana Graul: *›Particolare Vizio de' Professori di Queste Nostre Arti‹: On the Concept of Envy in Vasari's Vite*, in: *I Tatti Studies in the Italian Renaissance* 18, 1 (2015), pp. 113–146.

Haskell 1984

Francis Haskell: *Patronos y pintores. Arte y sociedad en la Italia del Barroco*, Madrid 1984 [1963].

Heikamp 1997

Detlef Heikamp: *Federico Zuccari e la cupola di Santa Maria del Fiore. La fortuna critica dei suoi affreschi*, in: Bonita Cleri (ed.): *Federico Zuccari. Le idee, gli scritti (Acta del congresso, Sant'Angelos in Vado, 28. a 30.10.1994)*, Milán 1997, pp. 139–157.

Held 1969

Julius S. Held: *Rembrandt's Aristotle and Other Rembrandt Studies*, Princeton 1969.

Kagan 1984

Richard L. Kagan: *El Greco y la ley*, in: Jonathan Brown (ed.): *Visiones del pensamiento. El Greco como intérprete de la historia, la tradición y las ideas*, Madrid 1984, pp. 125–142.

Kahn-Rossi 1989

Manuela Kahn-Rossi (ed.): *Pier Francesco Mola. 1612–1666*, Milán 1989.

Keazor 2015

Henry Keazor: *Von der "furia del diavolo" zur "ordinatissima norma di vivere": Nicolas Poussins "Heldenleben"*, in: Katharina Helm / Hans W. Hubert / Christina Posselt-Kuhli / Anna Schreurs-Morét (Hg.): *Künstlerhelden? Heroisierung und mediale Inszenierung von Malern, Bildhauern und Architekten*, Merzhausen 2015, S. 179–203.

Kubler 1965

George Kubler: *Vicente Carducho's Allegories of Painting*, in: *The Art Bulletin* XLVII, 4 (1965), pp. 439–445.

Land 1986

Norman Land: *Ekphrasis and Imagination. Some Observations on Pietro Aretino's Art Criticism*, in: *The Art Bulletin* LXVIII, 2 (1986), pp. 207–217.

Langdon 1998

Helen Langdon: Caravaggio. A Life, Londres/Nueva York 1998.

Lehmann 2014

Doris H. Lehmann: Dispute tra artisti a Venezia. La Calunnia di Apelle di Girolamo Mocetto, in: Conflitti culturali a Venezia dalla prima età moderna ad oggi, Rotraud von Kulesa / Sabine Meine / Daria Perocco (ed.), Florencia 2014, pp. 169–177.

Limentani 1957

Uberto Limentani: La satira dell'Invidia di Salvatore Rosa e una polemica letteraria del seicento, in: *Giornale storico della letteratura italiana* 134 (1957), pp. 570–595.

L'Occaso 2008

Stefano L'Occaso: Lorenzo Leonbruno. La Calunnia di Apelle, in: Filippo Trevisani / Davide Gasparatto (ed.): *Bonacolsi, l'Antico. Uno scultore nella Mantova di Andrea Mantegna e di Isabella d'Este* (Mantua, Palazzo Ducale, Appartamento di Isabella d'Este in Corte Vecchia, 13.9.2008 a 6.1.2009), Milán 2008, pp. 288–289.

Lorini 1997

Victoria Lorini: *Invidia. Die Darstellung des Neides in Italien von Giotto bis Ripa* (tesina de licenciatura, manuscrito, Fráncfort del Meno, Johann Wolfgang Goethe-Universität, 1997).

Lucco 2006

Mauro Lucco (ed.): *Mantegna a Mantova 1460–1506* (Mantua, Fruttiere Palazzo Te, 16.9.2006 a 14.1.2007), Milán 2006.

Macioce 2002

Stefania Macioce (ed.): *Giovanni Baglione (1566–1644). Pittore e biografo di artisti*, Roma 2002.

Marías 1997

Fernando Marías: *El Greco. Biografía de un pintor extravagante*, Madrid 1997.

Marías 1999

Fernando Marías: *Velázquez*, Hondarribia 1999.

Marini 2009 a

Giorgio Marini: Giovanni Battista (dall'Angolo) Del Moro, in: Cristina Acidini Luchinat / Elena Capretti (ed.): *Innocente e calunniato. Federico Zuccari (1539/40–1609) e le vendette d'artista*, Florencia 2009, pp. 248–249.

Marini 2009 b

Giorgio Marini: Girolamo Mocetto, in: Cristina Acidini / Elena Capretti (ed.): *Innocente e calunniato. Federico Zuccari (1539/40–1609) e le vendette d'artista*, Florencia 2009, pp. 238–239.

Marini 2009 c

Giorgio Marini: Petrus Valck, in: Cristina Acidini / Elena Capretti (ed.): *Innocente e calunniato. Federico Zuccari (1539/40–1609) e le vendette d'artista*, (Florencia, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 6.12.2009 a 28.2.2010), Florencia 2009, pp. 114–115.

Martín González 1984

Juan José Martín González: *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Madrid 1984.

Martineau 1992

Jane Martineau (ed.): *Andrea Mantegna*, Londres / Nueva York 1992.

Massing 1990

Jean Michel Massing: *Du Texte à l'Image. La Calomnie d'Apelle et son Iconographie*, Estrasburgo 1990.

Nardinocchi 2011

Elisabetta Nardinocchi: *Casa Vasari a Firenze. Specchio e sintesi dell'opera di un artista*, in: Cristina Acidini Luchinat / Giacomo Pirazzoli (ed.): *Ammannati e Vasari per la città dei Medici*, Florencia 2011, pp. 139–146.

Nova 2001

Alessandro Nova: *The Kite, Envy & a Memory of Leonardo da Vinci's Childhood*, in: Lars R. Jones (ed.): *Coming about... A Festschrift for John Shearman*, Cambridge (Mass.) 2001, pp. 381–386.

Ostrow 2006

Steven F. Ostrow: *The Discourse of Failure in Seventeenth-Century Rome. Prospero Bresciano's Moses*, in: *The Art Bulletin* LXXXVIII (2006), pp. 267–291.

Pacheco 1990

Francisco Pacheco: *El Arte de la Pintura* (1649), ed. de Bonaventura Bassegoda Hugas, Madrid 1990.

Pierguidi 2007

Stefano Pierguidi: *Verità e Menzogna. I motti e le marche tipografiche di Aretino, Marcolini e Doni*, in: *Venezia Cinquecento. Studi di storia dell'arte e della cultura XVII*, 33 (2007), pp. 5–21.

Pierguidi 2011

Stefano Pierguidi: *Il Carro del Sole e la Verità sollevata dal Tempo di Domenichino in palazzo Patrizi Costaguti nel contesto della polemica intorno all'Ultima Comunione di san Gerolamo*, in: *Arte a Bologna. Bollettino dei musei civici d'arte antica* (2011), pp. 37–46.

Portús 1999

Javier Portús: *Una introducción a la imagen literaria del pintor en la España del Siglo de Oro*, in: *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del Arte* 12 (1999), pp. 173–197.

Portús 2007

Javier Portús (ed.), *Fábulas de Velázquez. Mitología e Historia Sagrada en el Siglo de Oro* (Madrid, Museo del Prado, 20.11.2007 a 24.1.2008), Madrid 2007.

Portús 2008

Javier Portús: *Envidia y conciencia creativa en el Siglo de Oro*, in: *Anuales de Historia del Arte* (2008), pp. 135–149.

Rosand 1982

David Rosand (ed.): *Titian. His World and His Legacy*, Nueva York 1982.

Rash Fabbri 1970

Nancy Rash Fabbri: *Salvator Rosa's Engraving for Carlo de' Rossi and his satire Invidia*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes XXXIII* (1970), pp. 328–330.

Rossi/Robetta 1988

Marco Rossi / Alessandro Robetta: *Il Cenacolo di Leonardo. Cultura domenicana, iconografia eucaristica e tradizione lombarda*, Milán 1988.

Roworth 1978

Wendy Wassyng Roworth: *Pictor Succensor. A Study of Salvator Rosa as Satirist, Cynic and Painter*, Nuevo York/Londres 1978.

Salerno 1970

Luigi Salerno: *Il dissenso nella pittura. Intorno a Filippo Napoletano, Caroselli, Salvator Rosa e altri*, in: *Storia dell'Arte, Italiana* 5 (1970), pp. 34–65.

Salerno 1981

Luigi Salerno: *Immobilismo politico e accademia*, in: *Storia dell'Arte italiana, Vol 6.1 (Storia dell'arte italiana. Parte seconda: Dal Medioevo al Novecento. Vol 2: Dal Cinquecento all'Ottocento. 1. Cinquecento e Seicento)*, Turín 1981, pp. 447–522.

Schama 2002 [1999]

Simon Schama: *Los ojos de Rembrandt*, Barcelona 2002 [1999].

Scott 1995

Jonathan Scott: *Salvator Rosa. His Life and Times*, New Haven/Londres 1995.

Sebastián 1981

Santiago Sebastián: *Contrarreforma y Barroco*, Madrid 1981.

Sellink/Leeflang 2000

Manfred Sellink / Huigen Leeflang (ed.): *Cornelis Cort. The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts. 1450–1700, Vol 16–18*, Rotterdam 2000.

Shearman 1993

John Shearman: *The Early Italian Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen*, Cambridge 1993.

Sher 1989

Stephen K. Sher: *Veritas Odium Parit. Comments on a Medal of Pietro Aretino*, in: *The Medal* 14 (1989), pp. 4–11.

Smith O'Neil 2002

Maryvelma Smith O'Neil: *Giovanni Baglione. Artistic Reputation in Baroque Rome*, Nueva York 2002.

Spagnolo 2006

Maddalena Spagnolo: Poesie contro le opere d'arte. Arguzia, biasimo e ironia nella critica d'arte del Cinquecento, in: Chrysa Damianaki / Paolo Procaccioli / Angelo Romano (ed.): *Ex marmore. Pasquini, pasquinisti, pasquinate nell'Europa moderna* (Acta del congresso, Lecce-Otranto, 17. a 19.11.2005; Cinquecento, Studi 17), Manziana 2006, pp. 321–354.

van de Wetering 1995

Ernst van de Wetering: Rembrandt's Satire on Art Criticism Reconsidered, in: Cynthia P. Schneider (ed.): *Shop Talk. Studies in Honor of Seymour Slive. Presented on His Seventy-Fifth Birthday*, Cambridge (Mass.) 1995, pp. 264–270.

Vasari 2009

Giorgio Vasari: *Das Leben des Michelangelo*, tradujo al alemán, Caroline Gabbert (ed.), Berlín 2009.

Waddington 1989

Raymond B. Waddington: Before Arcimboldo. Composite Portraits on Italian Medals, in: *The Medal 14* (1989), pp. 13–23.

Waddington 2004

Raymond B. Waddington: *Aretino's Satyr*, Toronto 2004.

Waldman 1994

Louis Waldman: "Miracol' novo et raro": Two Unpublished Contemporary Satires on Bandinelli's Hercules, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz XXXVIII*, 2–3 (1994), pp. 420–427.

Créditos fotográficos:

akg-Images / Erich Lessing: Fig. 1

Amsterdam, Rijksmuseum: Fig. 4, 7

Barcelona, Biblioteca de Catalunya: Fig. 10

Bonn, Bildarchiv des Kunsthistorischen Instituts:

Fig. 2, 5, 8, 9

Colección particular: Fig. 3

Nueva York, The Metropolitan Museum of Art: Fig. 6

Wikimedia: Fig. 11

Ważbiński 1977

Zygmunt Ważbiński: Artisti e pubblico nella Firenze del Cinquecento. A proposito del topos 'cane abbaiente', in: *Paragone 327* (1977), pp. 3–24.

Westin/Westin 1975

Jean K. / Robert H. Westin: Carlo Maratti and his Contemporaries. Figurative drawings from the Roman Baroque (Pennsylvania State University, Museum of Art, 19.1. a 16.3.1975), University Park (Pa.) 1975.

Whitaker/Clayton/Loconte 2007

Lucy Whitaker / Martin Clayton / Aislinn Loconte: *The art of Italy in the Royal Collection. Renaissance & Baroque*, Londres 2007.

Winner 1998

Matthias Winner: Veritas, in: Anna Coliva / Sebastian Schütze (ed.): *Bernini scultore. La nascita del Barocco in Casa Borghese* (Roma, Galleria Borghese, 14.5. a 20.9.1998), Roma 1998, pp. 290–309.

Woods-Marsden 1994

Joanna Woods-Marsden: Toward a History of Art Patronage in the Renaissance. The case of Pietro Aretino, in: *The Journal of Medieval and Renaissance Studies 24*, 2 (1994), pp. 276–299.

Zapperi 1991

Roberto Zapperi: Federico Zuccari censurato a Bologna dalla corporazione dei pittori, in: *Städel-Jahrbuch, N. F. XIII* (1991), pp. 177–190.