

Dante y Giotto

Notas al margen de una leyenda

Fabio Rosa

Pontificia Universidad Católica

rfabio@uc.cl

Resumen

En la tradición biográfica Dante y Giotto figuran siempre juntos. ¿Esta asociación es legítima? ¿Dante fue amigo, mentor e inspirador de Giotto? La leyenda de su amistad, más que dar respuestas, lo que hace es plantear más y más preguntas.

Palabras claves: Dante; Giotto; Petrarca; Oderisi; San Francisco.

Abstract

In Dante and Giotto's conventional biographies, they are always together. Is this a legitimate association? Was Dante truly a friend, mentor and inspiration to Giotto? More than answering these questions, the legend of their friendship poses further questions.

Key words: Dante; Giotto; Petrarca; Oderisi; Saint Francis.

1. La leyenda

Ningún artista medieval gozó de tanta celebridad como Giotto. Ya durante su vida fue objeto de gran admiración hasta el punto de engendrar una leyenda¹. Forma parte de esta leyenda su supuesta amistad con Dante, de la que es prueba el retrato en la capilla del Bargello. El fresco, que Giotto habría pintado algunos años después de la muerte del poeta, cuando se había radicado en Florencia, es un retrato idealizado del poeta, que sirvió de modelo a los retratistas siguientes. Según las fuentes Giotto habría realizado otros retratos de Dante en los frescos perdidos de Ravena y de la Santa Cruz y en el *Juicio* de la Capilla de los Scrovegni

¹ Cfr. Falaschi, Enid. "Giotto. The literary Legend". Ladis, Andrew (ed.). *Giotto as an Historical and Literary Figure. Miscellaneous Specialized Studies*. New York: Garland, 1998, pp. 109-35.

en Padua, donde el poeta estaría en tercera fila al lado del mismo Giotto y de Giovanni Pisano².

Que los dos artistas fueran amigos o, por lo menos, se conocieran, no caben dudas. Según la leyenda esa amistad se remontaría a la concurrencia de ambos al taller de Cimabue, que fue el maestro de Giotto. En sus vagabundeos por las cortes de Italia a los dos artistas no les faltaron oportunidades para reencontrarse. Ambos permanecieron en Roma en ocasión de la inauguración del año jubilar, cuando Giotto realizó el fresco de Bonifacio VIII en San Juan en Laterano³. Años después, durante su estancia en Padua, Dante pudo coincidir con Giotto, que estaba realizando los frescos de la Capilla de los Scrovegni. Según P. Selvatico, quien ha reconstruido con abundancia de anécdotas la historia de esa estancia, Dante le habría proporcionado algunas sugerencias. En particular las alegorías en el zócalo de las paredes laterales de la Capilla serían invenciones suyas⁴. Una invención dantesca serían también los frescos perdidos de Santa Clara en Nápoles y San Francisco en Rimini. En sus *Vidas de los más excelentes pintores* Vasari refiere que en Ravena, donde fue huésped de Guido Novello, Dante trabajó para que se le comisionara a Giotto la decoración de las Iglesias de san Francisco y san Juan y como signo de gratitud el artista habría pintado algunas escenas inspiradas en la *Comedia*.

Como en toda leyenda, es difícil precisar lo verdadero de lo falso. Algunas anécdotas son puras ficciones, otras se repiten de una fuente a otra y pertenecen a los estereotipos de la leyenda del artista, tal como resulta del libro homónimo de Kris y Kurz. Lo cierto es que en esta leyenda siempre es Dante que desempeña el papel de inspirador y mentor de acuerdo al prejuicio, todavía dominante en la época de Giotto, que relegaba al pintor al rango de ejecutor manual. Y eso, pese a que, según el Anónimo Florentino, Giotto logró ser apreciado, además que como pintor, como «hombre entendedor, valiente y elocuente». Artista genial y ambicioso, Giotto fue el primero de los artistas modernos. A juicio de Boccaccio, que le dedicó un cuento en el *Decamerón* (VI 5), tuvo

² Véase al respecto Gombrich, Ernst Hans Josef. "Giotto's Portrait of Dante?" Ladis, Andrew (ed.). *Op. cit.*, pp. 137-149 y, además, Rambaldi, Pier Liberale. "Dante e Giotto nella letteratura artistica sino al Vasari". *Rivista d'Arte*. 3-4 (1937), pp. 286-384; AA.VV. *Dante e Giotto*. Roma: Il Veltro, 1968; Chastel, André. *Fable, Formes, figures*. Paris: Flammarion, 1978, I, pp. 378-86; Gizzi, Corrado (ed.). *Giotto e Dante*. Milán: Skira, 2001.

³ Cfr. Frugoni, Arsenio. "Dante e la Roma del suo tempo". AA.VV. *Dante e Roma*. Florencia: Le Monnier, 1965, pp. 73-96.

⁴ Selvatico, Pietro. "Visita di Dante a Giotto". Gizzi, Corrado. *Op. cit.*, pp. 119-132.

un ingenio tan excelente, que no hay cosas en la naturaleza que no supo imitar con su pincel.

2. Oderisi, Cimabue y Giotto

Todas las fuentes, de Giovanni y Filippo Villani a Petrarca a Francisco de Barberino, de Cennini a Ghiberti y Vasari, coinciden con el juicio de Boccaccio. El primero, que reconoció públicamente el genio del pintor y puso los cimientos de su leyenda, fue el propio Dante. En el canto XI del *Purgatorio* el poeta se encuentra con Oderisi de Gubbio, otro artista e iluminador de envergadura, que camina con la cabeza encorvada. Tras reconocer al poeta Oderisi le dirige un discurso, en que hace mención de Giotto:

Creía Cimabue en la pintura
 tener el cetro, y ahora es del Giotto,
 y la fama de aquel ahora es oscura.
 Así ha robado uno del otro Guido
 la gloria de la lengua y quizá ya haya nacido
 quien a uno y otro echará del nido. (vv.94-99)

En estos versos aparecen algunos motivos, que se repiten en toda la tradición biográfica como la relación de Giotto con Cimabue, su ambición artística, la modernidad de su pintura que le mereció la admiración de sus contemporáneos. En estos motivos los comentaristas fundaron el retrato del artista alumno de la naturaleza, rebelde a la tradición, que no sólo supo sobrepasar a su maestro, sino que, como escribe Vasari, «resucitó al moderno y buen arte de la pintura».

A pesar de su aparente sencillez, los versos plantean más dudas que certezas. Para Oderisi, que lo ve todo con los ojos del penitente, Giotto es sólo un ejemplo de humana vanagloria. De su relación con Cimabue, si fue su alumno y/o su émulo, no se dice nada. De toda manera su arte, como cualquier otro producto cultural, está destinado a ser sobrepasado y resultar obsoleto. Comparada con la eternidad también la fama de los grandes, – sean políticos como Provenzan Salvani o sean artistas como Cimabue y Giotto o, incluso, poetas como Guinizzelli y Cavalcanti – es algo transitorio: mundano rumor que «no es más que un vaho de viento que ora viene, ora va, y muda de nombre porque muda de lado».

Quien habla es un artista, que está expiando su pecado de soberbia, pero el protagonista del canto no es Oderisi, sino Dante o, mejor dicho, el poeta Dante que se entretiene con este artista para reflexionar sobre el proceso creativo. Suya es la gloria del alto ingenio, suyo el orgullo por la primacía poética y suyo también el sentimiento de la humana vanidad, que lo obliga a interrogarse sobre su existencia ya sea como poeta, ya como cristiano. Eso no quiere decir que estos versos sean de interpretar como una renuncia al arte o, menos que menos, como supuso E. Battisti, como un indicio de que Dante tenía ojeriza a Giotto⁵. El canto, que termina con el preaviso del destierro del poeta que sufrirá en carne propia la humillación, es otro episodio del conflicto entre los dos Dantes, el Dante poeta y el Dante teólogo, donde descansa la poesía de la *Comedia*.

3. Ut pictura poesis

Sea como fuere, el discurso de Oderisi representa una novedad importante en la historia del pensamiento. Por primera vez en la cultura occidental poesía y arte están puestas al mismo nivel y asociadas al nombre de sus autores. Que el responsable de esa novedad sea el autor de la *Comedia*, no es una casualidad. Es notorio su interés por el dibujo y las artes figurativas en general⁶. Desde el día que empezó a retratar a Beatriz para desahogar su tristeza, el poeta no dejó de crear figuras, imágenes, escenas. En la *Comedia* muchos episodios y similitudes están relacionados con el ámbito del arte. En el mismo giro de los soberbios, donde se encuentra Oderisi, los relieves que adornan los muros reflejan las representaciones plásticas de la época, así como las palabras del iluminador parecen evocar lejanas tertulias de amigos sobre la esencia y finalidad del proceso creativo.

En sus *Ensayos dantescos* E. Auerbach afirma que el poeta de la *Comedia* compartió con los artistas de su época el sentido vivo y concreto de lo humano. A Giotto, en particular, lo unirían el dominio de las

⁵ Battisti, Eugenio. *Giotto. Studio biografico-critico*. Milán: Fabbri, 1967, pp. 21-26 y "Dante e la situazione delle arti fra Duecento e Trecento". AA.VV. *Dante e Roma*, pp. 189-194.

⁶ Sobre la sensibilidad artística de Dante cfr. Ricci, Corrado. *Cogliendo biada e loglio. Scritti danteschi*. Firenze: Le Monnier, 1924, pp. 65-90; Roedel, Reto. "Il sussidio delle arti figurative nell'interpretazione dei velami della Divina Commedia". AA.VV. *Atti del V Congresso internazionale di lingue e letterature moderne*. Florencia: Valmartina, 1955; Battisti, Eugenio. "Dante y las artes de su tiempo". *Revista Nacional de Cultura* (Caracas), 28 (1966), pp. 37-46; Fallani, Giovanni. *La poetica dantesca e le arti: unità e diversità*. Florencia: Le Monnier, 1965.

pasiones, el sentido del espacio y de la rítmica articulación de las partes, los valores cromáticos, la preferencia por ciertos temas y fuentes de inspiración. Estas semejanzas son indudables, pero no son suficientes como para hablar de una influencia recíproca. No sólo porque la audacia del plano de la *Comedia* era impensable para un artista como Giotto sujeto a las restricciones de sus comitentes, sino también porque los dos artistas tomaron posiciones distintas sobre muchas cuestiones. Cabe destacar que Dante relegó en el infierno a varios comitentes y amigos de Giotto: el papa Bonifacio VIII es condenado por simonía; Reginaldo Scrovegni, padre de Enrique, está entre los usureros; dos miembros de la orden de los frailes gaudentes, que tuvieron su templo en la Capilla de los Scrovegni, se encuentran en el recinto de los hipócritas, un tercero, fray Alberigo, está entre los traidores; de los Malatesta de Rimini se habla como de mastines que «allá donde suelen ensangrientan sus dientes». La misma costumbre de la curia romana de valerse de artistas, como Giotto, para celebrar los triunfos de la fe es condenada como una forma de idolatría. Quizás sea también por eso por lo que las almas del *Paraíso* son representadas de manera anicónica como puras luces. En la *Comedia* no sólo hay un geómetra que se afana por encontrar el principio que precisa, sino también un pintor que todo lo mira con los ojos de la mente. Su viaje a través de los tres reinos ultramundanos es la historia de una visión, que se afina a medida que el poeta se acerca a la meta de su viaje. En el *Paraíso* todo se convierte en visión, en pintura, pero esa pintura tiene razones muy distintas a la de Giotto y de sus comitentes.

4. La imagen de Francisco

Dante se enfrentó a la Iglesia de su tiempo en nombre de ideales, que habían hallado en Francisco su intérprete más provocante⁷. Su polémico franciscanismo, influenciado por las doctrinas joaquimitas, no fue el de un simple terciario. En el *Paraíso* describió al santo como otro Cristo enviado por la Providencia para reconducir la Iglesia a sus orígenes evangélicos. De todas sus virtudes sólo elogió la pobreza presentando sus nupcias místicas como el servicio de un caballero feudal hecho de humildad y lealtad. En cambio la pintura de Giotto no tiene nada místico. Llamado a afrescar la basilica del santo, el pintor florentino supo

⁷ Cfr. Vauchez, André. *Religion et société dans l'Occident médiéval*. Torino: La Bottega d'Erasmus, 1980, pp. 19-26.

adaptarse a las disposiciones de sus comitentes. En el ciclo de Asís, como en las *Estigmas* del Louvre, el Pobrecillo se halla muy lejos del asceta alucinado, pintado por Cimabue en la basílica inferior y tan querido por los espirituales. El fondo, en el que se recorta la figura, pertenece a los ambientes sociales y canónicos (ciudades, aulas pontificias, capítulos, triclinios, etc.), a los que el santo de propósito se había mantenido lejano. Los episodios más controvertidos de su vida, como la donación de la capa o la predicación a los pájaros, están conformados con los intereses de la curia romana, que había financiado las obras. Hasta la secuencia de los episodios se atiene a la *Legenda maior* de Buenaventura, es decir al documento más amplio, coherente y articulado de una refundación de la Orden en conformidad con la ortodoxia papal⁸.

Consideraciones análogas se pueden hacer para los frescos de la Capilla Bardi y el políptico Peruzzi, que nos proponen a un santo imberbe y, si posible, más seráfico y pacífico. Comentando el fresco pseudo-giottesco de la beata Michelina de Rimini, en el que el santo figuraba sostenido por la Obediencia, la Paciencia y la Pobreza, Vasari afirma que Giotto nació para dar luz a la pintura. La metáfora, empleada por primera vez por Boccaccio, se refiere tanto a la nueva modulación del color y de la luz como, en un sentido más general, al realismo de la pintura giottesca. Un realismo, hay que decirlo, que poco tiene que ver con la idea de un arte comprometido con los acontecimientos de la vida social y moral, lleno de acentos polémicos, en el que Dante cimentó su poema e, incluso, el retrato del Pobrecillo.

5. Dama Pobreza

Las pinturas giottescas constituyen una etapa fundamental en la historia de la iconografía franciscana. Con Giotto los retratos individuales dejan lugar a vastos frescos y polípticos, que se proponen desplegar toda la vida del santo y se encuadran en un proyecto de refundación de la fraternidad⁹. Tras la muerte de Francisco su Orden se clericalizó y se injirió en la organización pastoral, universitaria e inquisitorial de la Iglesia. Las vidas del santo anteriores a las de Buenaventura desaparecieron por orden de la Curia. Bajo el generalato de fray Elías se empezó la construcción de la Basílica Superior y su adorno sirvió a la

⁸ Véase al respecto Miccoli, Giovanni. *Francisco de Asís. Realidad y memoria de una experiencia cristiana*. Oñati: Aránzazu, 1994, pp. 297-317.

⁹ Cfr. Hertogenbosch, Gerlach. "Franz von Assisi". Braunfels, Wolfgang (ed.). *Lexikon der christlichen Ikonographie*. Roma: Herder, 1990, p. 271.

edificación de una nueva imagen del santo mucho más atenta a la lógica de la historia¹⁰.

Cuando alrededor de 1320, en el auge de su fama, Giotto recibió la comisión para pintar las capillas de la Santa Cruz, el debate sobre la regla ya se había concluido con la aceptación substancial del mundo mercantil y la expulsión de los espirituales, que habían condenado la *curiositas picturarum* [curiosidad por las pinturas] de sus cofrades. El ala conventual había asumido la dirección del Estudio y había tomado contacto con las familias mercantiles y bancarias de la ciudad, los Alberti, los Bardi, los Baroncelli, los Giugni, los Peruzzi, los Tosinchi Spinelli, que se vieron reconocido el privilegio de construir sus capillas en la basílica. A este período se remonta posiblemente la composición de la canción «Molti son que' che lodan te povertate», que en todos los códigos figura atribuida a Giotto. Por lenguaje y estilo el poema lleva algo dantesco: numerosas son las reminiscencias del *Infierno* y *Purgatorio*, el esquema rímico retoma el de la canción «Io son venuto al punto de la rota» de las *Rimas*, algunos versos hacen explícita referencia al ámbito artístico. En cambio, por el género la canción es de adscribir a la tradición de la sátira antifrailesca. Para el autor la pobreza es «toda malvada», ya que instiga a los hombres al crimen, condena a las damas al deshonor y, justo como en la alegoría de la Injusticia de la Capilla de los Scrovegni, mina a la raíz la convivencia civil. También cuando, como en la orden minorista, es el resultado de una elección particular, está expuesta a los riesgos de la hipocresía y la insociabilidad. A ese vicio el autor opone las buenas prácticas de vida - el buen sentido, el equilibrio, la sensatez -, en que descansaba la nueva moral mercantil. Esa preferencia por lo moderno coincide perfectamente con lo que sabemos de Giotto: un artista genial, elocuente, ambicioso, bromista, hábil tanto en el pincel como en la administración e inversión de sus bienes. Por eso es por lo que sus contemporáneos no dudaron en atribuirle la paternidad de la canción y esta atribución es otro hecho que fue alimentando su leyenda¹¹.

6. El Juicio Final

La modernidad del artista florentino radica en una sociedad, que, por desarrollada y laicizada que fuera, seguía siendo una sociedad

¹⁰ Cfr. Zanardi, Bruno. *Il cantiere di Giotto. Le storie di san Francesco ad Assisi*. Milán: Skira, 1996.

¹¹ Cfr. Baldassari, Stefano Ugo. "Alcuni appunti su Giotto e la poesia". *Lettere italiane*. XLIX, 3 (1997), pp. 373-391.

fundamentada en la religión. La mayoría de las pinturas de Giotto son de argumento sacro y no sólo por el origen eclesiástico de sus comitentes. En la Capilla de los Scrovegni, que es la obra maestra de la madurez artística de Giotto, el programa iconográfico está inspirado en la *Legenda aurea* de Jacopo da Varazze y las *Meditationes in vitam Iesu Christi* del pseudo-Buenaventura. Los frescos diseñan un recorrido de salvación, que lleva del Antiguo al Nuevo Testamento y, sin quitar nada a lo concreto de las figuras, transforma la visión en algo absoluto. Este diseño épico está centrado en la escena del Juicio Final, una auténtica sinfonía gótica, que ocupa la entera contrafachada. La estructura narrativa con su sinnúmero de beatos y condenados, que rodean al Cristo, se atiene a la iconografía tradicional de origen bizantino. Como en una corte feudal, todo pasa a través del Señor, que con la mano derecha acoge a los electos y con la otra aleja a los réprobos. También en este caso las semejanzas con la *Comedia* son evidentes: la misma conmitión de real e ideal, el mismo impacto de razones humanas y divinas, la misma distribución jerárquica de las figuras, la misma concepción de las penas fundada en la ley del contrapaso, la misma representación de lo demoníaco, la misma rosa de los beatos distintos en dos cortes según su grado espiritual. Estas y otras semejanzas se deben menos a una influencia directa que a una tradición común de imágenes y valores. Al contrario hay quien, sugestionado por la leyenda, ha visto una influencia recíproca de los dos artistas¹². No se puede excluir, pero es más probable que la fuerza de la leyenda haya convertido en real lo imaginario. Como cualquier leyenda, también la de Giotto está hecha de malentendidos, forzamientos, relecturas erróneas y retrospectivas, que han condicionado y siguen condicionando la recepción de su obra. Como decía T.S. Eliot, el paso del tiempo lo cambia todo, hasta el pasado mismo.

7. La Virgen Madre

Otro elemento, que podría tomarse como un indicio de la amistad entablada entre los dos artistas, es la común devoción a la Virgen. Dante fue un gran devoto de María. Su devoción se remonta a la frecuentación del Estudio de la Santa Cruz al tiempo de Giovanni Olivi y Ubertino da Casale, dos de los mayores partidarios del culto mariano y de su

¹² Cfr. Mariani, Valerio. "Dante e Giotto". Gizzi, Corrado (ed.). *Op. cit.*, pp. 77-92.

asociación al de Francisco. Su poema, como es sabido, termina con la oración, que el gran doctor mariano San Bernardo eleva a la Virgen para que el poeta pueda contemplar la esencia divina. De la misma manera Giotto finalizó su carrera artística en Florencia con algunas obras – la *Dormitio Virginis*, la *Majestad*, la *Gloria de María*, el perdido fresco de la capilla Tosinghi Spinelli, la *Coronación de la Virgen* –, que están consagradas al culto mariano y, como en el políptico de la Capilla Baroncelli, retoman la escenografía dantesca. ¿Pura coincidencia? ¿Una herencia espiritual del amigo Dante? ¿O simplemente la adhesión a una tradición devocional, que es también una tradición de imágenes y formas? La leyenda de Giotto está plagada de semejantes coincidencias, que parecen hechas a propósito para cargar de sobresentidos también lo que es obvio.

En esta leyenda hay que hacer espacio a un tercer protagonista, Petrarca, que por igual fue un devoto de la Virgen, amigo de artistas y admirador del artista florentino. Las pinturas, como los libros, fueron objeto de sus manías de coleccionista. Entre los objetos incluidos en su testamento figura también una «imagen de la beata Virgen María del ilustre pintor Giotto, cuya belleza – como dejó escrito - pasa inadvertida a los ojos de los incompetentes, pero no deja de sorprender a los expertos».¹³ Entre los dantistas se acostumbra poner en comparación la oración de Bernardo con la canción a la Virgen, que cierra el *Cancionero*. En esta canción Petrarca contamina la tradición de las plegarias litúrgicas con la del amor cortés y atribuye a la Virgen muchos de los rasgos, que en el *Cancionero* son propios de Laura. La Virgen es «bella», «clara», «humana», «firme escudo de las aflictas gentes», «refrigerio al ciego ardor que arde». El poeta se dirige a ella para que lo libere del hechizo de su amada, que lo ha arrojado a la desesperación. Algunos críticos han visto en esta invocación una forma de remoción-sublimación de la pulsión erótica. Lo cierto es que ese devoto no se ha despojado, como Dante, de sus pasiones terrenales. A la Virgen no le da las gracias por salvarlo, sino que la implora para que acuda a prestarle socorro.

Esa transformación de la imagen de la Virgen refleja los cambios ocurridos en la sociedad italiana del tiempo, que Giotto y no Dante había sabido representar de la mejor manera. La piedra de toque de

¹³ Cfr. Mommsen, Theodor. *Petrarch's Testament*. Ithaca - New York: Cornell University Press, 1957. Sobre la admiración del poeta por Giotto cfr. Ciccutto, Marcello. *Figure di Petrarca. Giotto, Simone Martini, Franco Bolognese*. Nápoles: Federico e Ardia, 1991, pp. 5-77.

Giotto, es sabido, fue la civilidad gótica de la Italia central, mientras que la de Dante fue la románica del norte de Italia. En sus obras florentinas la imagen de la Virgen se convierte, como en la canción de Petrarca, en algo concreto y humano. Como dijo Vasari comentando su última obra, la *Coronación de la Virgen*, es la invención de una nueva manera de dibujar y colorear que, en una época todavía sin ninguna luz de la buena manera, el artista florentino sacó de la observación directa de la naturaleza. Al fin y al cabo, lo que comúnmente se achaca al genio de Petrarca, podría ser una herencia de Giotto, de un artista que en esa leyenda de artistas figura habitualmente como receptor y ejecutor de las ideas de los demás.

8. Para concluir

Dante y Giotto fueron los artistas más talentosos del Otoño de la Edad Media. Ambos florentinos, firmemente arraigados en su tiempo, más anclado al pasado el primero, más abierto al futuro el segundo, fueron promotores de una renovación, que no tiene equivalentes en la historia de la cultura medieval. Dante fue el que dio al lenguaje de la Iglesia y de las Universidades la vitalidad del idioma toscano; Giotto, por decir con Cennini, fue el que mutó el arte de pintar de griego a latino y lo redujo al moderno. Estas novedades les merecieron a los dos artistas la admiración de sus contemporáneos. La historia de sus relaciones se cristalizó pronto en leyenda. Para los biógrafos medievales y renacentistas se trató de pura amistad, que se tradujo en identidad de intentos y lenguajes. En la historiografía siguiente la comparación entre los dos artistas se volvió obligatoria. Como quiera que se le interprete, es nada más que un tópico. En el cómputo global las diferencias entre los dos artistas sobrepasan las semejanzas. Mucho influyeron en este sentido la distinta posición social, su distinta personalidad, el distinto nivel de condiciones a que estaban sometidos por sus ordenantes. En la historia de la cultura, como ha enseñado H. Bloom, no está vigente la ley de paridad. Las relaciones entre poetas y artistas siempre están sujetas a tensiones, distorsiones, cambios, que sirven para abrir nuevos espacios a la imaginación. Puede que esta perspectiva nos ayude a valorar en su justa medida también la relación entre Dante y Giotto. Sin pretender aclararlo todo. Según un ilustre estudioso de Giotto,

B. Berenson, en la obra del maestro florentino quedan muchas zonas sombrías y ambiguas, que son difíciles de explicar. Como figura central de la historia del arte, Giotto sigue siendo un problema. Puede que su leyenda haya acabado por acrecentar más que solucionar el problema. Lo mejor, decía Berenson, es disfrutar su pintura y dejar los problemas a los demás.