

David Hockney y la memoria de Miguel Ángel

Raymond Carlson

Traducción: Juan Santana Lario



David Hockney
En memoria de Cecchino Bracci,
1962

[\[+ info\]](#)

Introducción

fig. 1

David Hockney**En memoria de Cecchino Bracci, 1962****Óleo sobre lienzo, 213,3 × 91,4 cm****Museo Nacional Thyssen-Bornemisza,****Madrid, inv. 584 (1978.12)**[\[+ info\]](#)**1**

Quisiera expresar mi profundo agradecimiento a Marta Ruiz del Árbol por su excepcional ayuda, sus referencias bibliográficas y sus fructíferas ideas sobre David Hockney, así como por sus generosas observaciones mientras estudiábamos juntos ambas caras del cuadro.

2

Nevile Wallis: «General Notes: School of Ironic Painting». En *Journal of the Royal Society of the Arts*, 1962, vol. 110, n. 5075, pp. 854-855.

3

Sobre este grupo particular de pintores, véase el reciente trabajo de Martin Gayford: *Modernists and Mavericks: Bacon, Freud, Hockney and the London Painters*. Londres, Thames and Hudson, 2018, pp. 194-205.

4

La exposición permaneció abierta entre el 15 de agosto y el 8 de septiembre de 1962.

Poco después de graduarse en el Royal College of Art en 1962, David Hockney (1937) y varios compañeros de clase fueron objeto de un artículo a la vez desdeñoso y profético¹. Su autor era el crítico de arte de *The Observer*, Nevile Wallis, que había visto el trabajo de estos artistas en varias exposiciones locales. Wallis los bautizó como la «Escuela de la Pintura Irónica» y señaló que a la ironía visual del grupo aún le faltaba ser realmente mordaz². Aun así, el éxito cosechado por los artistas obligaba a Wallis a terminar su artículo admitiendo que «veremos muchas más obras suyas en las galerías de Londres». Efectivamente, algunos de los artistas citados en el artículo, como R. B. Kitaj (1932-2007) y Derek Boshier (1937) honrarían con su presencia las galerías de la capital británica y de otros lugares, pero ninguno tanto como Hockney³.

Si Wallis hubiera sido capaz de anticipar el éxito global de Hockney, quizá le habría dedicado más espacio al joven pintor de Yorkshire. En cambio, el crítico se limitó a describir brevemente dos cuadros suyos que había visto en la exposición *Image in Progress* en la Grabowski Gallery de Londres⁴. El primero era *En memoria de Cecchino Bracci* [fig. 1],

5

Wallis, *op. cit.* nota 2, p. 854.

6

Sobre este monumento, diseñado por Miguel Ángel y situado en la basílica de Santa María in Aracoeli de Roma, véase, entre la abundante bibliografía disponible, Ernst Steinmann: «Studien zur Renaissanceskulptur in Rom. II. Das Grabmal des Cecchino Bracci in Aracoeli». En *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 1908, vol. 1, pp. 963-974; Claudia Eching-Maurach: «Michelangelos späte Grabmalkonzeptionen und ihre Nachfolge». En *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, 2006, vol. 50, pp. 49-92; Christoph Luitpold Frommel: «Michelangelo und das Grabmal des Cecchino Bracci in S. Maria in Araceli». En Johannes Myssok y Jürgen Wiener (eds.): *Docta Manus. Studien zur italienischen Skulptur für Joachim Poeschke*. Münster, Rhema, 2007, pp. 263-277; Pina Ragionieri: «Tomba di Cecchino Bracci». En Mauro Mussolin (ed.): *Michelangelo architetto a Roma*. Milán, Silvana, 2009, pp. 124-127; William Wallace: «Michelangelo, Luigi del Riccio, and the Tomb of Cecchino Bracci». En *Artibus et Historiae*, 2014, vol. 35, pp. 97-106. En relación a los poemas de Miguel Ángel sobre Bracci, véase especialmente A. J. Smith: «For the Death of Cecchino Bracci». En *The Modern Language Review*, 1963, vol. 58, pp. 355-363; Ann Haddock: «Michelangelo's Revelatory Epitaphs». En *Neophilologus*, 1983, vol. 67, pp. 525-539; Michel-Ange Buonarroti: *Épitaphes pour la mort de François des Bras*, trad. y ed. S. Matarasso-Gervais. Aix-en-Provence, Alinea, 1983; Franz Voelker: «I cinquanta componimenti funebri di Michelangelo per Luigi del Riccio». En *Italiq*, 2000, vol. 3, pp. 23-44.

7

Las relaciones homosexuales estuvieron prohibidas en el Reino Unido hasta 1967 de acuerdo con una enmienda de 1885 del código penal británico. Sobre el clima cultural de Gran Bretaña en el momento de la reevaluación de la ley a la luz del conocido como «Informe Wolfenden» de 1957, véase Brian Lewis: *Wolfenden's Witnesses: Homosexuality in Postwar Britain*. Houndmills, Palgrave Macmillan, 2016.

sobre el que Wallis escribió: «[Hockney] puede apartarse del lienzo rectangular y darle hábilmente la forma de la tapa de un ataúd a su homenaje a Cecchino Bracci, la figura de un espantapájaros con bombín y una corona de laurel alrededor de su nombre»⁵. Wallis era observador: *En memoria de Cecchino Bracci*, que se incorporó a la colección Thyssen-Bornemisza en 1978, está hecho efectivamente a partir de dos lienzos independientes que Hockney unió antes de pintar sobre ellos.

Al margen de que reparara en la construcción de lienzos por parte de Hockney, está claro que Wallis no sabía nada del personaje del cuadro: el joven florentino Francesco («Cecchino») di Zanobi Bracci (1528-1544), fallecido con solo dieciséis años. Tras la prematura muerte de Bracci, Miguel Ángel Buonarroti (1475-1564) se hizo cargo del diseño de su tumba en Roma y escribió cincuenta poemas sobre él, uno de los cuales fue transcrito por Hockney en el cuadro⁶. Podemos perdonarle a Wallis su ignorancia, ya que ni el cuadro de Hockney ni su título mencionan explícitamente a Miguel Ángel y los poemas de éste sobre Bracci siguen siendo poco conocidos a fecha de hoy.

El rasgo más evidente del cuadro de Hockney (su construcción) y el menos conocido (su fuente literaria en la poesía de Miguel Ángel) estaban estrechamente vinculados. En esta etapa de su carrera, Hockney se encontraba buscando nuevos medios para construir sus lienzos y elegir fuentes textuales para los temas relacionados con el deseo homosexual. Con ello pretendía cuestionar las ideas preconcebidas respecto al estatus de un cuadro como una obra realizada sobre un lienzo, así como respecto a la representabilidad del amor entre personas del mismo sexo ya que en ese momento las relaciones homosexuales eran ilegales en Gran Bretaña⁷. Ninguno de estos problemas artísticos era totalmente nuevo, como bien sabía Hockney. *En memoria de Cecchino Bracci* demuestra que el pintor encontró soluciones innovadoras desarrollando técnicas de construcción a partir de su trabajo anterior y explotando la historia del Renacimiento gracias a la disponibilidad de nuevas traducciones de los poemas de Miguel Ángel y a su reciente viaje a Italia.

«Dibujar» con el lienzo

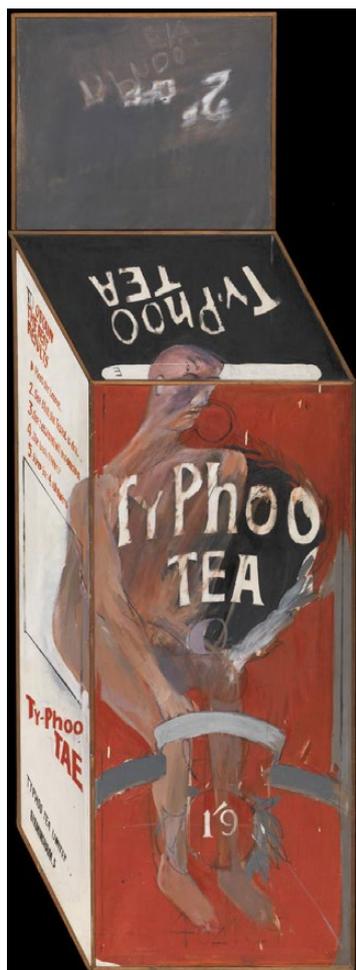


fig. 2

David Hockney

Pintura ilusionista de un paquete de té, 1961

Óleo sobre lienzo, 232,5 × 83 cm

Tate, Londres, adquirido con la ayuda del Art Fund 1996, T07075

En 1961 Hockney comenzó a pintar cuadros que constaban de varios lienzos que él mismo construía y ensamblaba. Entre ellos, *Pintura ilusionista de un paquete de té* [fig. 2] y *Figura en un estilo plano*, que se mostraron conjuntamente en la exposición *Young Contemporaries* al año siguiente. Sobre el ensamblaje del primero de ellos, Hockney comentó posteriormente:

Recuerdo el momento preciso en que me di cuenta de que la forma de la imagen le daba mucha más fuerza. Para crear una ilusión más grande de un paquete de té, se me ocurrió «dibujarlo» con la forma del lienzo. El bastidor está hecho a base de secciones que yo mismo construí. Fue bastante difícil ensamblarlas: la parte trasera es casi tan complicada como la delantera; me llevó cinco días⁸.

El tamaño del cuadro justifica los días de trabajo que hay detrás de él. Los cuatro lienzos de *Pintura ilusionista de un paquete de té* miden en total más de dos metros de altura. Unas tenues líneas blancas pintadas aportan profundidad, creando la ilusión de una caja dentro de la cual está encerrada una figura de tamaño natural sentada. Esta figura está rodeada de señales que revelan el esfuerzo de Hockney, necesario para construir la caja a medida y estimulado por la ingesta de Typhoo, la marca de té representada.

En memoria de Cecchino Bracci combina igualmente lienzos hechos a mano para crear la ilusión de un espacio que encierra una figura de tamaño natural. El contorno compuesto de los lienzos reproduce la forma de un ataúd negro pintado alrededor de la figura del título. El cuadro se nutre de la ambigüedad provocada por esta duplicación: ¿crean las dos formas la ilusión de un ataúd en el que yace la figura, o

8

David Hockney: *David Hockney*
ed. Nikos Stangos. Londres,
Thames and Hudson, 1976, p. 64.



fig. 3
Reverso del cuadro
Fotografía proporcionada por
el Departamento de Restauración
del Museo Nacional Thyssen-
Bornemisza

muestran la tumba en la que está siendo enterrado el cadáver? Para conseguir esto fue necesaria una cuidadosa planificación. El examen de la parte posterior del cuadro revela que un pequeño lienzo trapezoidal está sujeto a otro rectangular más grande mediante dos escuadras metálicas situadas en las esquinas y tres delgados listones de madera dispuestos entre ellas [fig. 3]. Para dar estabilidad a las barras verticales del bastidor del lienzo grande, Hockney añadió un travesaño horizontal de madera. Estas acciones deliberadas en la construcción del cuadro contrastan con la renuncia de Hockney al primer paso habitual en la preparación de un lienzo: la aplicación de una capa de imprimación. Al pintar directamente sobre el lienzo sin imprimir (como hacía a menudo en este periodo), la pintura se filtró por entre las fibras⁹. Para compensar el consiguiente apagamiento de los colores, Hockney aplicó barniz a parte de la superficie, creando así un brillo selectivo que resulta esencial para el tema del cuadro. Mientras que *Pintura de té en un estilo ilusionista* cubría la figura con el logotipo de la caja de té para producir una sensación de cerramiento, *En memoria de Cecchino Bracci* logra ese mismo efecto mediante unos trazos diagonales que, junto con el barniz, evocan una tapa reluciente.

9

Le doy las gracias a Marta Ruiz del *Árbol* por mostrarme imágenes tomadas por los restauradores del Museo del reverso del lienzo iluminado con una luz intensa (luz transmitida), lo cual permite observar cómo ciertas capas de pintura se han filtrado por entre las fibras del lienzo.

fig. 4

Francis Bacon
Retrato de George Dyer en un espejo, 1968
Óleo sobre lienzo, 198 × 147 cm
Museo Nacional Thyssen-Bornemisza,
Madrid, inv. 458 (1971.3)

[\[+ info\]](#)

fig. 5

Francis Bacon
Tres estudios para figuras al pie de una Crucifixión, hacia 1944
Óleo sobre tabla, 94 × 73,7 cm cada tabla
Tate, Londres. Donación de Eric Hall,
1953, inv. N01671



4



5

Los espacios bien delimitados intensifican el deseo que Hockney proyectaba sobre sus figuras y reflejan su deuda declarada con Francis Bacon (1909-1992). Muchas pinturas de Bacon muestran una figura en el centro de un espacio interior definido por unas líneas austeras, como sucede en el *Retrato de George Dyer en un espejo* del Museo Thyssen [fig. 4]. Hockney había estudiado personalmente el trabajo de Bacon durante muchos años, y la Leeds Art Gallery, que Hockney visitó en su juventud, adquirió un cuadro suyo en 1951¹⁰. La práctica de Bacon de agrupar varias pinturas individuales para formar una sola obra de arte, como sucede en su tríptico *Tres estudios para figuras al pie de una Crucifixión* [fig. 5], adquirido por la Tate Gallery de Londres

10

Además de visitar en su juventud la Leeds Art Gallery, Hockney también vendió allí su primer cuadro en 1954 durante la exposición *Yorkshire Artists* (Hockney, *op. cit.* nota 8, pp. 34-39).



Fig 6
David Hockney
Nosotros dos chicos juntos
abrazándonos, 1961
 Óleo sobre tabla, 121,9 x 152,4 cm
 Arts Council Collection, Southbank
 Centre, Londres, ACC5/1961

en 1953, fue un precedente clave para Hockney¹¹. Pero mientras que Bacon representaba sujetos independientes en cada uno de los paneles de su tríptico, Hockney unía físicamente sus diferentes lienzos cuadriláteros para representar una sola figura a través de ellos. Las figuras de Bacon, cargadas de erotismo, quedan separadas mediante un violento desmontaje; las figuras deseadas de Hockney se vuelven un todo mediante un ensamblaje estático.

La yuxtaposición de lienzos era el contrapunto a la exploración que Hockney estaba realizando en ese momento del entrelazamiento físico de cuerpos del mismo sexo. Sus cuadros *Adhesividad* (1960) y *Nosotros dos chicos juntos abrazándonos* (1961) [fig. 6] destacan por cómo se entrelazan dos cuerpos masculinos deseosos. Aunque el título del primero podría estar relacionado con la frenología, como ha señalado algún crítico, Hockney seguramente estaba jugando también con su significado obvio de pegajosidad¹². Estas dos pinturas vibran con la energía de unas figuras que rebasan los contornos lineales que las separan. Por el contrario,

¹¹

Sobre *Tres estudios para figuras al pie de una Crucifixión*, véase Dawn Ades: «Web of Images». En Dawn Ades y Andrew Forge (eds.): *Francis Bacon*. Londres, Thames and Hudson, 1985, pp. 8-23 (18-20).

¹²

Robert Martin: «Fetishizing America: David Hockney and Thom Gunn». En Robert Martin (ed.): *The Continuing Presence of Walt Whitman: The Life After the Life*. Iowa City, University of Iowa Press, 1992, pp. 114-126 (118).



fig. 7
David Hockney
Peter.C, 1961
Óleo sobre lienzo, 111,7 × 40,6 cm
Manchester Art Gallery, Manchester,
1985.22

las pinturas de Hockney realizadas con múltiples lienzos manifiestan un proceso de unificación en conflicto con el aislamiento de sus sujetos. *En memoria de Cecchino Bracci* muestra una figura aislada de sus posibles admiradores, y la unión de los lienzos por sus bordes era un acto deliberado que se adecuaba al estado terminal de Bracci.

Hockney había utilizado anteriormente lienzos unidos de diferentes tamaños para representar a un sujeto inaccesible en el retrato de cuerpo entero de su amigo y compañero de clase Peter Crutch (fallecido en 2002). El cuadro, *Peter.C* (1961) [fig. 7], captura la suave ondulación del cabello rubio de Crutch y la leve sonrisa que tensa sus labios rojos. Hockney pintó otro cuadro diferente sobre Crutch después de verlo bailar con su novia y *Peter.C* funciona como un homenaje al inalcanzable y hermoso hombre amado al que Hockney identifica mediante grandes letras mayúsculas¹³. Así pues, *Peter.C* y *En memoria de Cecchino Bracci* enfatizan la relación del artista con un modelo humano mediante el texto y la imagen. Ambas pinturas aluden a sus personajes incorporando una gran letra mayúscula «C» pintada a mano, que evoca el uso de códigos por parte de Hockney en este periodo para señalar el deseo hacia personas del mismo sexo¹⁴. Al explicar por qué eligió modelos masculinos durante su estancia en el Royal College of Art, Hockney señaló más tarde que creía que Miguel Ángel se sentía igualmente atraído por sujetos masculinos en su obra¹⁵. *Peter.C* y *En memoria de Cecchino Bracci* reflejan así la superposición de categorías personales e históricas en la obra temprana de Hockney.

¹³

El cuadro de Crutch bailando, *El cha cha cha que se bailó en la madrugada del 24 de marzo de 1961*, pertenece a una colección privada.

¹⁴

Hockney describió su interés por los códigos alfanuméricos como fruto de la lectura de la poesía de Walt Whitman (Hockney, *op. cit.* nota 8, p. 62).

¹⁵

Ibid., p. 88.

16

Tusiani agrupa los 50 poemas sobre Bracci bajo la entrada septuagésimo tercera de su volumen con el título: «In Memoriam Cecchino Bracci». Véase Michelangelo Buonarroti: *The Complete Poems of Michelangelo*, trad. Joseph Tusiani. Nueva York, The Noonday Press, 1960, p. 58. Ed. esp.: Miguel Ángel Buonarroti: *Epitafios*. Barcelona, DVD, 1997. Edición bilingüe español-italiano, trad. español Claudio del Moral. Michelangelo Buonarroti: *Rimas*. Valencia, Pre-Textos, 2012, trad. Manuel J. Santayana. (Incluye solo una selección de los poemas dedicados a Bracci junto a otros poemas diversos de M.A. en versiones más literales que la edición citada anteriormente).

17

Entre las traducciones al inglés de una selección de la poesía de Miguel Ángel anteriores a la edición de Tusiani se encontraban las siguientes: Michelangelo Buonarroti y Tommaso Campanella: *The Sonnets of Michelangelo Buonarroti and Tommaso Campanella*. Londres, Smith, Elder and Co, 1878, trad. John Addington Symonds; Michelangelo Buonarroti: *Sonnets and Madrigals of Michelangelo Buonarroti*, trad. William Wells Newell. Boston, Houghton Mifflin, 1900; Michelangelo Buonarroti: *Sonnets of Michelangelo*, trad. S. Elizabeth Hall. Londres, Routledge and Kegan Paul, 1905; Michelangelo Buonarroti: *Poems*, trad. Cecil Clifford Palmer. Zurich, Johannespresse, 1941. Eds. esp.: Guillermo Belmonte Müller: *Sonetos de Miguel Ángel y Sonetos a Italia*. Córdoba, Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes, 1964; Miguel Ángel Buonarroti: *Obras escogidas*. Madrid, Folmar, 1975, trad. Guido Gutiérrez; Miguel Ángel Buonarroti: *Sonetos completos*. Madrid, Cátedra, 1987, edición bilingüe, trad. Luis Antonio de Villena.

18

Para un examen pionero en inglés de la relación de Miguel Ángel con Cavalieri, véase John Addington Symonds: *The Life of Michelangelo Buonarroti: Based on Studies in the Archives of the Buonarroti Family in*

Miguel Ángel, entre Auden y Whitman

El título de *En memoria de Cecchino Bracci* y el poema reproducido en el lienzo proceden de la traducción de Joseph Tusiani de la poesía de Miguel Ángel, publicada en 1960¹⁶. Con anterioridad solo se había traducido al inglés una selección de sus más de 300 poemas y fragmentos de formas variadas¹⁷. El volumen de Tusiani permitió que los poemas menos conocidos de Miguel Ángel, incluidos los epigramas escritos con motivo de la muerte del querido Bracci, estuvieran disponibles por primera vez para los lectores anglófonos. Publicaciones anteriores habían incluido otros poemas de Miguel Ángel que transmiten temas amorosos similares, y en el pasado los estudios sobre Miguel Ángel habían abordado este aspecto de su obra, en particular sus famosos dibujos y poemas para el noble romano Tommaso de' Cavalieri (1513/1514-1587)¹⁸.

Al centrarse en los poemas sobre Bracci, Hockney optó por explorar un terreno relativamente desconocido en la producción literaria de Miguel Ángel. Su cuadro es la primera respuesta moderna a esos poemas en concreto, así como su interpretación visual más sensible. Miguel Ángel se unía así a otros poetas cuyos escritos exploró Hockney para transmitir el deseo homosexual en sus obras, especialmente W. H. Auden (1907-1973), C. P. Cavafis (1863-1933) y Walt Whitman (1819-1892). Al igual que estos otros autores, el estatus canónico de Miguel Ángel podría haber aportado una legitimidad potencial a la exploración del deseo homosexual en este cuadro, como ha argumentado Emily Porter-Salmon en su extenso estudio de la homosexualidad en el arte de Hockney¹⁹. Sin embargo, merece la pena subrayar que estos poemas de Miguel Ángel en particular eran especialmente desconocidos y estaban muy alejados de cualquier canon literario en ese momento.

En la esquina inferior derecha del cuadro, Hockney incluyó el primero de los cincuenta poemas que Miguel Ángel dedicó a Bracci, un epigrama de cuatro versos, el primero de los cuales también reprodujo en el centro del cuadro debajo del apodo de Bracci, Cecchino [figs. 8-9]. Hockney escribió estas palabras en un tipo de letra clara utilizando el sistema de transferencia Letraset recién inventado²⁰. Hockney ya había incluido poesía en letra pequeña en algunos otros cuadros, especialmente en *El tercer cuadro de amor* [fig. 10], que reproduce los versos finales del poema *Cuando supe al cabo del día* de Walt Whitman, escrito un siglo antes. Reflexionando

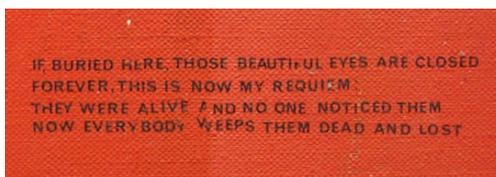


fig. 8
Detalle del poema de Miguel Ángel
reproducido en Letraset en la parte
inferior derecha de la pintura
En memoria de Cecchino Bracci



fig. 9
Detalle de la parte central de
En memoria de Cecchino Bracci



fig. 10
David Hockney
El tercer cuadro de amor, 1960
Óleo sobre tabla, 118,7 × 118,7 cm
Tate, Londres. Adquirido
con ayuda del Art Fund, Friends
of the Tate Gallery, American Fund
for the Tate Gallery y un grupo
de contribuyentes, 1991, T06468

más tarde sobre este cuadro, Hockney afirmó: «Supongo que la gente siempre es curiosa y cotilla, y si ve un pequeño poema escrito en la esquina de un cuadro, le hará acercarse y mirarlo. Y entonces la pintura se convierte en algo ligeramente diferente: no es solo, como diría Whistler, un arreglo de marrones, rosas y negros»²¹.

La ligereza de la frase, «algo un poco diferente», contrasta con la compleja interacción de texto e imagen que Hockney pretendía conseguir. El espectador tiene que acercarse a *El tercer cuadro de amor* para ver los versos de Whitman escritos a mano, una de sus más explícitas alusiones poéticas al deseo homosexual. La cita comienza así: «pues aquél al que más amo, yacía dormido / a mi lado bajo la misma manta en la noche fresca». Junto a estas palabras hay garabatos de frases que Hockney recordó más tarde haber visto en los servicios de caballeros de la estación de metro de Earl's Court²². La escritura rudimentaria de la «superficie-del-cuadro-convertida-en-pared-de-lavabo» de *El tercer cuadro de amor* contrasta con el tipo de letra formal de la «superficie-del-cuadro-convertida-en-ataúd» de *En memoria de Cecchino Bracci*. El poema de Whitman señala el «final del día» para enlazar las acciones cotidianas de dos cuerpos masculinos que viven juntos y se aman. El poema de Miguel Ángel enfatiza el final de una vida para aislar un cuerpo masculino deseado pero ya muerto.

Florence. Londres, John C. Nimmo, 1893, vol. II, pp. 125-150. Ed. esp.: *La vida de Miguel Ángel*, trad. C. A. Jordana. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1969.

19

Emily Porter-Salmon: «Textual Cues, Visual Fictions: Representations of Homosexuality in the Work of David Hockney», tesis doctoral, Universidad de Birmingham, 2011, pp. 93-94.

20

Letraset, surgido en Inglaterra en 1959, tiene una historia compleja que ha sido reconstruida en Adrian Shaughnessy: *Letraset: The DIY Typography Revolution*, Tony Brook y Adrian Shaughnessy (eds.). Londres, Unit Editions, 2017.

21

Hockney, *op. cit.* nota 8, p. 44.

22

Ibid.

Hockney en Italia

Las citas textuales de Walt Whitman, un titán de la poesía estadounidense que convirtió el paisaje de su país en motivo poético, entroncan con un interés más general de Hockney en Estados Unidos, adonde viajó por primera vez en 1961. La elección de Miguel Ángel como fuente poética refleja igualmente el interés de Hockney por Italia, que visitó por primera vez en diciembre de ese mismo año²³. Uno de los otros dos cuadros que Hockney expuso en la muestra *Image in Progress* junto con *En memoria de Cecchino Bracci* fue *Vuelo a Italia. Paisaje suizo*, que recogía el ajetreado trayecto por carretera hecho durante ese viaje. En el texto publicado en el catálogo de la exposición, Hockney escribió: «Caí en la cuenta de que mis fuentes de inspiración eran amplias, pero aceptables. De hecho, estoy seguro de que mis fuentes son temas clásicos, incluso épicos. Paisajes de tierras extranjeras, gente hermosa, el amor, la propaganda e incidentes importantes (de mi propia vida)»²⁴. Estas fuentes diversas se funden en *En memoria de Cecchino Bracci*. Durante un segundo viaje a Italia con su amigo americano Jeff Goodman en el verano de 1962, Hockney visitó Florencia, Roma y Viareggio, y al parecer hizo dibujos preparatorios para el cuadro utilizando a jóvenes florentinos como modelos²⁵. Un ejemplo del desarrollo gráfico del tema es un grabado en el que Hockney utiliza las técnicas del aguafuerte y la aguatinta²⁶. En ese grabado, vendido en una subasta en 2006, Bracci aparece dentro de una forma parecida a un ataúd, con los ojos cerrados y las manos dentro de un sudario negro. También incluye la frase manuscrita «in memoriam Cecchino Bracci», así como el mismo poema de Miguel Ángel en un tipo de letra clara.

La obra gráfica fue un medio clave para que Hockney explorara la poesía. En 1961 realizó dos grabados basados en traducciones del griego de poemas de C. P. Cavafis²⁷. Uno de esos grabados cita los versos finales de *El espejo de la entrada* sobre el ayudante de un sastre que se observa en un espejo [fig. 11]. En el grabado, la figura que aparece ante el espejo lleva la etiqueta «Peter», es decir, Hockney ha sustituido al personaje de Cavafis por su compañero de clase y adorado Peter Crutch. El grabado incluye también unas formas oscuras alrededor de la figura y de su reflejo en el espejo, ilustrando las técnicas utilizadas por Hockney para enmarcar sus figuras, que volverán a aparecer en sus diseños

23

Hockney recorrió Italia en furgoneta en compañía de su amigo Michael Kullman (Hockney: *op. cit.* nota 8, p. 87).

24

Cabe destacar que el catálogo contiene pequeños errores en la identificación del cuadro: el título está mal escrito («IN MEMORIAM: CHECCINO [sic] BRACCI») y el ancho que se da es erróneo («84 × 84 in» [213,3 × 213,3 cm]), ya que el ancho real de la pintura es de 36 pulgadas [91,4 cm] en lugar de 84. *Image in Progress*, con un ensayo de Jasia Reichardt. Londres, Gryf Printers (H. C.) Ltd., 1962, s.p.

25

Peter Webb: *Portrait of David Hockney*. Londres, Chatto and Windus, 1988, p. 51.

26

El grabado se vendió como lote 326 en Christie's de Londres en la subasta «Grabados y múltiples» (venta 5049) del 25 de octubre de 2006. El grabado está firmado, fechado y numerado «1/1» a lápiz.

27

Entre las primeras traducciones al inglés de la poesía de Cavafis a las que Hockney pudo tener acceso se encuentran C. P. Cavafis: *Poems of C.P. Cavafy*, trad. y notas de John Mavrogordato. Londres, Hogarth Press, 1951; C. P. Cavafis, *The Complete Poems of Cavafy*, trad. Rae Dalven, introducción W. H. Auden. Nueva York, Brace and World, 1961.

fig. 11

David Hockney
Espejito, espejito, 1961
 Grabado y aguatinta sobre papel,
 40,5 × 49,7 cm
 Tate, Londres, donación de Jonathan
 Cheshire y Gareth Marshallsea en
 memoria de Peter Coni 1994, P11377

fig. 12

Anónimo
Tumba de Cecchino Bracci,
Santa Maria in Aracoeli, Roma,
siglo XVI
 Tiza negra, pluma y tinta marrón
 sobre papel, 39,5 × 55,8 cm
 Metropolitan Museum of Art,
 Nueva York, The Elisha Whittelsey
 Collection, The Elisha Whittelsey
 Fund, 1949, 49.19.20



para Bracci. Es posible que el gusto de Hockney por la poesía de Cavafis y de Whitman le llevara a seleccionar el epigrama de Miguel Ángel sobre Bracci, dado que todos estos autores escribieron poemas sobre tumbas de hombres muertos prematuramente. Un ejemplo notable es la *Tumba de Jases* de Cavafis, que comienza así: «Yo, Jases, yago aquí. De esta gran ciudad / efebo por su hermosura afamado»²⁸.

Los poemas de Cavafis tienen sus raíces en la ciudad de Alejandría, mientras que los dedicados por Miguel Ángel a Bracci están directamente relacionados con el lugar de su muerte, Roma. En su visita a la Ciudad Eterna en el verano de 1962, es muy posible que Hockney viera la tumba exenta de Bracci en la basílica de Santa Maria in Aracoeli [fig. 12]. Miguel Ángel había accedido a diseñar dicha tumba a instancias del tío de Bracci, Luigi del Riccio (fallecido en 1546), que aparece mencionado en las inscripciones latinas de la tumba. En un nicho situado en la pared hay un busto en mármol de Bracci y debajo de él un sarcófago que ocupa todo el monumento. El cuadro de Hockney no muestra detalles explícitos que lo conecten con el diseño original de la tumba. A lo sumo, la corona que aparece en el centro del lienzo puede ser una alusión a la corona de laurel

28

C. P. Cavafis: *Poesía completa*, trad. Pedro Bádenas de la Peña. Madrid, Alianza Editorial, 1982, p. 90.

que le fue concedida a Petrarca, modelo poético de Miguel Ángel, en la colina Capitolina donde se encuentra la basílica. Este motivo se utilizó también como emblema del propio Miguel Ángel, en cuya tumba en la Basilica di Santa Croce de Florencia aparecen tres coronas de laurel entrelazadas. No obstante, entre las fuentes más directas de Hockney se encuentran la práctica común en Inglaterra y en otros lugares durante el siglo XX de colocar coronas de flores en los funerales, así como el logotipo de una corona de hojas de té que aparece en las cajas de la marca Typhoo y que Hockney ya había utilizado en su *Pintura de té en un estilo ilusionista* del año anterior.

En memoria de Cecchino Bracci demuestra el atento compromiso de Hockney con el texto del poema de Miguel Ángel. Su interés en la poesía quedó patente en una breve entrevista con R. B. Kitaj en 1970 en la que refiriéndose a las afinidades entre poesía y pintura Hockney señalaba: «Siempre he conocido o detectado fuertes conexiones [entre ambas] y he pensado que un poeta debe ser un poco como yo, más que un novelista. Tiene que ver con el modo en que una idea surge de algo que miras o escuchas, y a partir de ahí tu imaginación empieza a funcionar»²⁹. Al pintar *En memoria de Cecchino Bracci*, Hockney dejó que su imaginación construyera a partir del poema de Miguel Ángel, reproducido aquí en la versión inglesa de Tusiani, así como en el italiano original:

*If, buried here, those beautiful eyes are closed
Forever, this is now my requiem:
They were alive and no one noticed them;
Now everybody weeps them, dead and lost*³⁰.

[*Se qui son chiusi i begli occhi e sepolti
anzi tempo, sol questo ne conforta:
che pietà di lor vivi era qua morta;
or che son morti, di lor vive in molti*³¹.]

Probablemente, Hockney eligió este poema por ser el primero de los escritos por Miguel Ángel sobre Bracci, y la repetición del primer verso en el centro del cuadro coincide con el énfasis de los poemas en el principio de una vida truncada.

29

David Hockney: «David Hockney in Conversation with R. B. Kitaj». En *The New Review*, vol. 3, 1970, enero-febrero, pp. 75-77 (76).

30

Buonarroti: *The Complete Poems*, p. 58.

31

Michelangelo Buonarroti: *Rime e lettere*, ed. Antonio Corsaro y Giorgio Masi. Milano: Bompiani, 2016, p. 321. «Si aquí los bellos ojos cerrados están y enterrados / prematuramente, solo me queda este consuelo: / que si nadie les prestó atención cuando vivos, / ahora que están muertos, son de muchos añoranza.» (trad. Victoriano Peña).

No hay duda de que Hockney tuvo en cuenta la posición original de los versos elegidos, ya que sus citas de Whitman y Cavafis están tomadas de los versos finales de los poemas mencionados anteriormente.

El tema del poema de Miguel Ángel son los ojos de Bracci (una sinécdoque de todo su cuerpo), y el énfasis del primer verso en el hecho de que estén cerrados concuerda con la decisión de Hockney de situar la unión entre los dos lienzos allí donde deberían estar los ojos cerrados de Bracci. De manera similar, el pintor situó la unión entre dos lienzos a lo largo de las cuencas de los ojos de la figura que aparece en *Pintura de té en un estilo ilusionista*. Historiadores del arte como David Freedberg y Megan Holmes han estudiado cómo los ojos pueden dar vida a una figura mientras que su supresión puede restar eficacia a dicha figura³². La tachadura negra creada por la unión de los lienzos de Hockney vacía a su personaje de todo potencial vital y ningún otro acto pictórico puede rellenar ese vacío fatal. Pero aunque el verso final del poema de Miguel Ángel enfatiza, en su versión inglesa, que los ojos de Bracci están «muertos y perdidos», estas no son en modo alguno sus últimas palabras sobre el tema. Muchos de los 49 poemas restantes de Miguel Ángel sobre Bracci abordan la doctrina cristiana de la resurrección de los muertos, que él contrapone a la excepcional belleza del cuerpo de Bracci. Aunque Hockney no reproduce esos otros poemas, el tema de su cuadro y su soporte material implican la resurrección potencial de Bracci a través de una alusión a las pinturas devocionales cristianas.

32

David Freedberg: *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*. Chicago, University of Chicago Press, 1989, pp. 415-418. Ed. esp. *El poder de las imágenes: estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, trad. Purificación Jiménez y Jerónima G^a. Bonafé. Madrid, Ediciones Cátedra, 1992. Megan Holmes: *The Miraculous Image in Renaissance Florence*. New Haven, Connecticut, Yale University Press, 2013, pp. 183-190.

Cristo y Cecchino

fig. 13

Giotto di Bondone
Crucifijo, hacia 1290-1295
 Témpera y pan de oro
 sobre tabla, 78 × 406 cm
 Santa Maria Novella, Florencia



La construcción de *En memoria de Cecchino Bracci* a partir de dos lienzos unidos estuvo influida por la estancia de Hockney en Italia, donde pudo ver grandes pinturas devocionales sobre tabla. En su autobiografía, Hockney comentaba su creencia de juventud en la esencialidad cuadrilátera de la pintura: «La idea de que las pinturas debían ser rectangulares o cuadradas estaba tan firmemente arraigada en la mente de cualquier estudiante que incluso las pinturas italianas de la Crucifixión, construidas en forma de cruz, seguían apareciendo en mi memoria como rectangulares»³³. Es posible que mientras estudiaba en la universidad, Hockney viera en la National Gallery de Londres pinturas sobre tabla que le hicieran desechar esa idea, y el artista recordaba haber quedado especialmente impresionado con la construcción de pinturas poligonales de múltiples lados durante su visita a Florencia en 1961 [fig. 13]. «Ver en los Uffizi ese gran Duccio, la Crucifixión, confirmó mi creencia en la fuerza que se puede aportar a un lienzo dándole una forma que se adapte al tema», comentó³⁴. La construcción en dos partes de *En memoria de*

33

Hockney, *op. cit.* nota 8, p. 64.

34

Ibid., p. 87.

Cecchino Bracci se hace eco especialmente de la práctica habitual durante el Renacimiento de colocar pináculos sobre paneles más grandes en algunos retablos.

La decisión de Hockney de construir cuadros a partir de lienzos múltiples también incorporó los elementos afectivos de esas pinturas renacentistas. Así, *En memoria de Cecchino Bracci* alude a la amplia imaginería devocional de Cristo. La verticalidad del cuerpo de tamaño natural de Bracci invoca la Crucifixión, pero la presentación de sus miembros envueltos contra el cuerpo en un sudario se relaciona más estrechamente con la fase posterior del entierro de Cristo dentro del relato de la Pasión. El propio Miguel Ángel exploró la compleja relación de estos episodios narrativos y combinó algunos de sus elementos de una manera acorde con la teología cristiana reformista, como ha demostrado brillantemente Alexander Nagel, pero es improbable que Hockney pensara explícitamente en esta faceta del arte de Miguel Ángel³⁵. Más bien, un cuerpo sepultado ofrecía un desafío visual apropiado para un artista que también se atrevía a encontrar fuentes textuales menos conocidas para explorar el deseo homosexual.

El entierro de Cristo y su posterior resurrección son elementos esenciales de la doctrina de la salvación cristiana, y el propio Hockney se ha referido a las complejidades representativas de la resurrección. En una serie de extensas conversaciones, Hockney y el crítico de arte Martin Gayford analizaron diferentes modos de representación de escenas del relato cristiano en el arte occidental. Después de que Gayford comparara las estrategias de distintos artistas del Renacimiento, Hockney añadió: «De todas formas, se podría argumentar que el objetivo del cristianismo es la Resurrección, no la Crucifixión. Es más difícil de pintar, desde luego más difícil de fotografiar»³⁶. En la medida en que explora la posibilidad de la resurrección cristiana, *En memoria de Cecchino Bracci* se inscribe dentro de una recurrente preocupación por este tema en la obra temprana de Hockney. Sus primeros trabajos en el Royal College of Art eran dibujos de esqueletos, que no solo demostraban sus conocimientos eruditos de anatomía, sino que también incorporaban las connotaciones del esqueleto como símbolo de la salvación y de la muerte de Cristo en la cruz³⁷. Además de las figuras de

35

Alexander Nagel: *Michelangelo and the Reform of Art*. Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

36

David Hockney y Martin Gayford: *A History of Pictures: From the Cave to the Computer Screen*. Nueva York, Abrams, 2016, p. 138. Ed. esp.: *Una historia de las imágenes*, trad. Julio Hermoso Oliveras. Madrid, Siruela, 2018.

37

Sobre la relación del estudio anatómico con el cristianismo en el arte inglés, véase Meredith Gamer: «Criminal and Martyr: The Case of James Legg's *Anatomical Crucifixion*». En Sally M. Promey (ed.): *Sensational Religion: Sensory Cultures in Material Practice*. New Haven, Connecticut, Yale University Press, 2014, pp. 495-513.

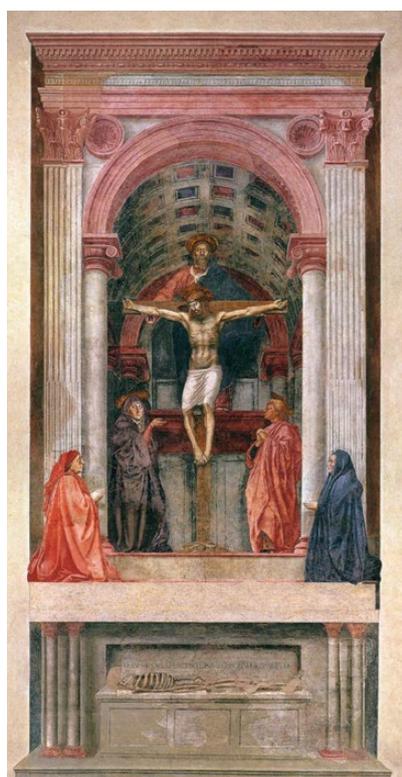


fig. 14

Masaccio
Trinidad, hacia 1427
Fresco, 667 × 317 cm
Santa Maria Novella,
Florenia

esqueletos que emergen de las tumbas en el *Juicio Final* de Miguel Ángel, Hockney debía conocer el esqueleto de la famosa *Trinidad* de Masaccio (hacia 1427) en la basílica de Santa Maria Novella de Florenia [fig. 14]. El esqueleto de Masaccio está en relación con la crucifixión de Cristo sobre el lugar donde estaba enterrado Adán, con la promesa de resurrección posibilitada por el sacrificio de Cristo, y con el papel del fresco dentro de un contexto funerario³⁸.

38

Rona Goffen: «Masaccio's *Trinity* and the Letter to Hebrews». En Rona Goffen (ed.): *Masaccio's Trinity*. Cambridge, Cambridge University Press, 1998, pp. 43-64; Charles Dempsey: «Masaccio's *Trinity*: Altarpiece or Tomb?». En *The Art Bulletin*, 1972, vol. 54, pp. 279-281.

39

Kent L. Brintnall: *Ecce Homo: The Male-Body-in-Pain as Redemptive Figure*. Chicago, University of Chicago Press, 2011, pp. 135-170.

40

Entre la abundante bibliografía sobre la torsión de las figuras de Miguel Ángel, véase especialmente David Summers: «*Maniera* and Movement: The *Figura Serpentinata*». En *Art Quarterly*, 1972, vol. 35, pp. 269-301; Michael Cole: *Leonardo, Michelangelo, and the Art of the Figure*. New Haven, Connecticut, Yale University Press, 2014.

Dado el interés declarado de Hockney en la obra de Francis Bacon, su predecesor generacional le proporcionó un modelo para reconciliar los temas cristianos de las pinturas del Renacimiento italiano con los enfoques modernos sobre la representación de la forma humana. Los cuadros de Bacon que tienen la crucifixión como tema emplean una violencia afectiva extrema para desestabilizar tanto la representación de las figuras como el significado teológico fijo, como ha demostrado brillantemente Kent Brintnall³⁹. Las contorsiones del cuerpo humano efectuadas por Bacon lo convierten en un sucesor moderno de Miguel Ángel, famoso por llevar la capacidad de torsión corporal a nuevos extremos⁴⁰. Mientras que Bacon deformaba radicalmente las figuras, Hockney, en el caso que nos ocupa, las historizaba, alejándose de las representaciones de desnudos de Miguel Ángel. *En memoria de Cecchino Bracci* muestra un momento de clara significación biográfica en la vida de Miguel Ángel, que refleja la propia experiencia vivida por Hockney dada la similitud del cuadro con su retrato de Peter Crutch.

Conclusión

fig. 15

David Hockney
El segundo matrimonio, 1963
 Óleo, gouache y collage con papel
 pintado sobre lienzo, 197,8 × 228,7 cm
 National Gallery of Victoria,
 Melbourne, donación de
 la Contemporary Art Society
 de Londres, 1965, 1525-5



El despliegue de citas poéticas de Miguel Ángel, y anteriormente de Whitman y Cavafis, refleja la identificación personal de Hockney con experiencias históricas de deseo entre personas del mismo sexo, así como su búsqueda de fuentes textuales para enfrentarse al dilema de representar tal deseo. La poesía seguiría siendo crucial para Hockney, que volvió a los poemas de Cavafis en una serie de aguafuertes realizados en 1966, pero sus pinturas posteriores nos lo muestran buscando otros medios para visualizar el deseo homosexual. En el catálogo de la reciente retrospectiva de su obra, Andrew Wilson señalaba la diferencia temática entre el tratamiento de Hockney del deseo homosexual en su pintura a principios de los años sesenta y en la de los años inmediatamente posteriores, por ejemplo en *El primer matrimonio* (1962) y *El segundo matrimonio* [fig. 15]. Wilson escribía: «Si muchos de los cuadros de Hockney de hace unos años proclamaban valientemente el deseo homosexual —en concreto, su propio deseo y sus fantasías— estos [otros] cuadros, por su propia cualidad doméstica, normalizan ese deseo en imágenes de compañerismo y compromiso»⁴¹.

41

Andrew Wilson: «Pictures with People In». En Chris Stephens y Andrew Wilson (eds.): *David Hockney*. Londres, Tate Publishing, 2017, pp. 49-55 (53).

En memoria de Cecchino Bracci merece ser visto como un punto de equilibrio crucial entre esas dos etapas del desarrollo artístico de Hockney. La quietud y la inaccesibilidad de su personaje están presentes igualmente en las parejas disonantes de sus cuadros posteriores de la serie *Matrimonio*, y *El segundo matrimonio* incluye también lienzos múltiples ensamblados a lo largo de un eje horizontal que recorre los ojos de la figura masculina.

El hecho de que Hockney no produjera otras obras explícitamente relacionadas con la poesía de Miguel Ángel no resulta sorprendente dado este cambio en su obra. Hockney volvió brevemente a Miguel Ángel en su estudio de 2001 sobre las técnicas ópticas en la práctica artística, citando a Miguel Ángel como ejemplo del rechazo del uso de lentes y otras herramientas visuales⁴². Ciertamente, el Renacimiento italiano le fue de gran utilidad a Hockney a la hora de abordar los problemas de representación de la perspectiva y de creación de la ilusión óptica del espacio, pero en ese contexto destacaron figuras como Piero della Francesca (1416/17-1492) y Leonardo da Vinci (1452-1519). *En memoria de Cecchino Bracci* pervivió de modo diferente en el trabajo posterior de Hockney gracias a su construcción en varias partes y al tema del personaje deseable. Estas características resultaron cruciales para sus collages fotográficos de finales del siglo XX, por no hablar de sus cuadros de gran formato hechos a partir de decenas de lienzos, que se prolongaron hasta el presente siglo. En 1962, los ojos de Bracci quedaron definitivamente sellados, pero el objetivo de la cámara de Hockney estaba todavía por abrir y cerrar. ●

42

David Hockney: *Secret Knowledge: Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters*. Nueva York, Viking Studio, 2001, p. 184.