

Retratos de artistas

Vicente Lleó

Susann Waldmann

EL ARTISTA Y SU RETRATO EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XVII

Trad. de José Luis Gil Arístu

Alianza, Madrid 320 pp. 25 €

Según Plinio el Viejo (*Historia Natural*, XXXV, 15), el origen de la pintura se remontaría a los amoríos de una hija del ceramista Butades de Sicione, la cual, debiendo separarse temporalmente del joven que la había seducido, para conservar su recuerdo, trazó el perfil de su rostro, cuya sombra arrojaba una lámpara sobre la pared. Luego, su padre habría modelado con arcilla las facciones, dándoles color. Esta tesis de la *circumductio umbrae* tuvo un gran éxito, seguramente por lo poético de la imagen, y con pequeñas variaciones fue repitiéndose desde Quintiliano a Alberti, difundiéndose ampliamente sobre todo a partir de la recopilación de fuentes artísticas antiguas publicada por Franciscus Junius en 1637[1]. En el retrato, pues, estaría el nacimiento de la pintura, evidentemente a causa de su poder evocativo, como un recurso para sobrevivir tanto a la muerte como al olvido.

Tan prestigiosa ascendencia se conservó en la Roma antigua, donde el retrato estuvo vinculado a la aristocracia, las imágenes de cuyos antepasados –las *imagines maiorum*– eran conservadas en los atrios de las casas y eran exhibidas a modo de galería nobiliaria en determinadas ocasiones que venían reguladas por el *ius imaginum*; estas efigies de cera dieron lugar más tarde a los impresionantes bustos en mármol de los principales protagonistas de la Antigüedad romana, así como, más tardíamente, de infinidad de anónimos ciudadanos cuyos rostros nos miran desde los museos y nos hacen sentirlos próximos.

Pese a estos ilustres orígenes, en la Edad Moderna el retrato se vio sometido a intenso debate como género. Desde luego, en sentido estricto, el retrato había desaparecido durante el Medioevo, donde las efigies fueron antes tipológicas –rey, noble, guerrero, eclesiástico, etc.– que fisonomías específicas. Pero en la Edad Moderna, con el desarrollo de la autoconciencia, de la *virtù* individual, empezaría el debate sobre el conflicto entre la necesidad de mantener una estricta fidelidad a la apariencia externa del retratado y la necesaria libertad creativa del artista; o, dicho de otro modo, en la exigencia de armonizar la «imagen interior» que el pintor podía llegar a captar de su patrono y el *diseño* externo. En este contexto, la anécdota que relata Pacheco referida a Pablo de Céspedes, resulta reveladora; escribe, en efecto, que «notándole un amigo suyo que un retrato que acababa de debuxar de lápiz no era muy semejante a su original, se lo dixo; a lo que respondió el Racionero con gran descuido: “¿Ahora sabe v.m. que los retratos no se han de parecer? Basta, Sr. mío, que se haga una cabeza valiente»[2]. Con su experiencia italiana y su familiaridad con la Academia de Zuccaro, el mero parecido resultaba, para Céspedes, algo accesorio; lo importante era que fuese

una *valiente* pintura.

Susann Waldmann ha elegido, para su libro, un subgénero especial dentro del retrato: el del retrato –a menudo autorretrato– de artista y, además, en la España del Siglo de Oro. El empeño es particularmente estimable por cuanto el contexto hispánico presenta características especiales que aportan una considerable dosis de complejidad. En efecto, al contrario que en Italia, donde, por ejemplo, en una fecha como 1570 era posible que Moroni pintase su famoso retrato de un sastre (National Gallery, Londres), de una dignidad casi vandyckiana y haciendo ostentación de su instrumento de trabajo, en España, por el contrario, un sastre habría parecido un mero artesano manual y un retrato suyo, impensable; así, el sastre Juan de Alcega, por ejemplo, no pasó de un modesto retrato xilgrabado en el frontispicio de su *Libro de geometría, práctica y traça el qual trata lo tocante al oficio de sastre...* (Madrid, 1589), pese a sus ínfulas de científico.

La diferencia entre esas representaciones de dos sastres, uno miembro de la familia Fenaroli, de Brescia, perteneciente curiosamente a la nobleza provinciana, y el otro de un «maestro» sastre español, ilustra, claramente, las diferencias conceptuales que existían entonces entre Italia y España respecto a lo que se consideraba o no trabajo servil. Y si esto era así en el terreno de la confección, que traemos aquí a modo de anécdota, lo era también en el campo de la pintura y de las artes en general.

Como es bien sabido, al menos desde los pioneros trabajos de Julián Gállego sobre la lucha de los pintores por eludir el pago de la alcábala[3], la intención de aquéllos no era simplemente obtener ventajas fiscales, sino luchar por la dignidad de su arte. La alcábala gravaba por igual todos los oficios manuales, ya fuesen zapateros, carpinteros o pintores, a todos los cuales se consideraba meros artesanos; los pintores, sin embargo, defendían el carácter *liberal*, no *servil*, de su arte, basándose, entre otras razones, en el tópico clásico de la identidad entre la pintura y la poesía, *ut pictura poesis*.

Los retratos y autorretratos de pintores españoles del Siglo de Oro desempeñaron un papel importante en este debate sobre la naturaleza de la pintura, pues daban expresión visual al estatus al que aspiraban. Waldmann plantea una interesante reflexión sobre el concepto de «retratabilidad», que era objeto de agudo debate contemporáneamente, no sólo entre teóricos de la pintura como Vicente Carducho, sino, a un nivel más popular, en la literatura y, muy especialmente, en la comedia. En efecto, tanto el florentino españolizado como los autores de comedias ridiculizaban a los nuevos ricos, prósperos comerciantes pero de baja extracción social, que se hacían retratar con toda la *mise en scène* del retrato nobiliario: la mesa vestida, el cortinaje, el elegante atavío, etc., lo que se consideraba una evidente falta de *decorum*.

Para escapar a tan baja consideración de su arte, los pintores españoles del Siglo de Oro buscaron una fundamentación teórica que, al contrario que en Italia, presentaba un fuerte contenido teológico, lo que no era de extrañar en una sociedad tan fuertemente teocéntrica como la hispana. Waldmann la identifica en la metáfora de Dios artífice, creador del Universo: un Dios que es *Deus artifex* pero también *Deus pictor* y que se basaba, entre otros, en los escritos de diversos teólogos medievales y renacentistas, que van de fray Íñigo de Mendoza a fray Luis de León. El artista español

reclamaba, de esta forma, el origen divino de la pintura, olvidándose de la anécdota pliniana de la hija de Butades. La práctica de la pintura vendría a ser, pues, una mimesis o reproducción del acto divino inaugural del universo.

Pero, naturalmente, no todos los pintores estaban en situación de aspirar a tan exaltado estatus. Carducho es particularmente crítico con aquellos pintores que, dotados por la naturaleza de una especial facilidad, hacían descender, sin embargo, sus obras a «baxos y vilísimos pensamientos», en una frase en la que ha querido verse una acre censura al joven Velázquez. Para poder superar, ir más allá de la habilidad en la fiel reproducción de la realidad, que, en definitiva, no sería sino copia mecánica, era preciso transitar por una triple vía que llevaría al aspirante a la cima del «pintor perfecto». Esas vías eran las del «pintor cristiano», «pintor noble» y «pintor docto».

San Lucas fue el modelo de «pintor cristiano», pues, como retratista de la Virgen, había puesto su arte al servicio de Dios y la Iglesia, y tanto Carducho como Pacheco reivindicaron para los aspirantes a tal estatus el ejemplo del Evangelista, que les llevaría a superar incluso a los míticos pintores de la Antigüedad, como Apeles o Protógenes. La noción, por otro lado, de que el pintor podía ser «noble» venía avalada por una larga tradición que se remontaba a la relación entre Apeles y Alejandro, y que habría encontrado su paralelo en época moderna en la relación entre Tiziano y el emperador Carlos, a lo que habría que añadir el ejemplo de los monarcas y nobles que no desdeñaron practicar ellos mismos la pintura, como el propio Felipe IV, que, como es bien sabido, fue pintor de cierto mérito si debemos creer las fuentes contemporáneas. No obstante, la nobleza de la pintura no dependería solamente del favor que le habían mostrado los poderosos, sino, además, de la naturaleza intrínsecamente intelectual, antes que manual, del arte, mucho más dependiente de la *idea* o «diseño interno» que el artista era capaz de concebir en su intelecto, que de su ejecución material, lo que permitía al pintor equipararse con aquellos que se dedicaban a otras disciplinas del espíritu como la poesía.

A estas dos vías que se le abrían al pintor español, se unía la del «pintor docto/perfecto». Esta vía derivaba, en última instancia, en las exigencias planteadas por el tratadista romano Vitrubio para el que quisiera llegar a ser un arquitecto perfecto, que debía estar dotado de conocimientos en las más diversas materias, alcanzando así una formación universal. Esta disposición vitrubiana, a su vez, había inspirado el ideal de *pittore letterato* de la Academia romana de Federico Zuccaro, con quien se había formado Carducho, quien, en su autorretrato (*ca.* 1633) se representa más como un erudito caballero que como un pintor.

Pero, ¿cómo se plasmaron estos ideales en la práctica general del retrato de artista? Waldmann ha elaborado un catálogo de retratos de artistas españoles, dividido entre los que se conocen sólo por aparecer citados en las fuentes antiguas y los que aún se conservan (algunos de los cuales, sin embargo, ni siquiera es plenamente seguro que pertenezcan a la escuela española y muestran en general unas diferencias abismales de calidad). Pero, aunque el número es muy escaso, el puñado de retratos que sí son fiables permite plantear ciertamente algunas conclusiones interesantes.

La autora comienza destacando la importancia de Francisco Pacheco y de su *Libro de Retratos* en la génesis del retrato de artista; aunque sigue discutiéndose sobre esta

obra iniciada por Pacheco en 1599, especialmente sobre si lo hoy conservado es sólo un fragmento del manuscrito original o no, lo cierto es que, tal como nos ha llegado, encontramos en su libro, junto a retratos de clérigos, poetas, humanistas, aristócratas e incluso del propio rey Felipe II, los de tres pintores –Pedro de Campaña, Luis de Vargas y Pablo de Céspedes–, así como el del escultor Martínez Montañés, lo cual, desde luego, indica una clara conciencia de que, desde el punto de vista de Pacheco, estos artistas merecían estar en tan distinguida compañía. Como afirma Waldmann, «la inclusión del artista en el círculo de los varones ilustres eruditos, significa también, al mismo tiempo, que son *retratables*, cosa que en la España del si-glo XVI seguía siendo principalmente privilegio de la nobleza. En este cambio de actitud, producido en torno a 1600, fue fundamental la nueva definición de la “nobleza”, que debemos contemplar en relación con la elevada estima otorgada a la *virtus*».

Curiosamente, aunque en general los retratados carecen de atributos identificativos o «parlantes» que pudieran indicar su actividad, más allá de los hábitos de los religiosos, Pacheco, que había distinguido a los ocho poetas por él incluidos por sus coronas de laurel (como la tuvo el retrato de Góngora por Velázquez), en el caso de los tres pintores y el escultor también incluyó otras tantas coronas de laurel, pero de un modo más sutil, no ciñendo sus sienes, sino rodeando las cartelas circulares que rematan los frontispicios de sus respectivos retratos. De esta hábil manera subrayaba la hermandad entre poesía y arte, expresada en la máxima clásica *ut pictura poesis*, base de las reivindicaciones sociales de los artistas.

Al fin y al cabo, lo que emparentaba a todos los «ilustres y memorables varones» que se integran en el *Libro de Retratos* de Pacheco era su común *virtus*, una concepción que no se refería ya solamente a un ámbito estrictamente religioso, sino a un sentido también laico, como fuerza de ánimo y coraje del individuo, que formarían el correlato de la cristiana voluntad tal como la definieron Petrarca y Alberti[4]. Y era esa fuerza interna la que habría permitido a los artistas hermanarse con los practicantes de otras disciplinas tradicionalmente tenidas como *liberales*.

Un retrato en particular ilustra con claridad este giro en la consideración social del artista: el retrato pintado por el Greco de su hijo y colaborador en el taller, Jorge Manuel, del Museo de Bellas Artes de Sevilla (1600-1605). La autora subraya cómo el Greco ha centrado su atención en la cabeza y las manos del retratado y ve en ello una posible alusión a los dos elementos integrantes de la pintura según la tradición teórica italiana: el *disegno* interno y el externo, es decir, la concepción de la obra y su ejecución material, añadiendo que Jorge Manuel «da la impresión de hallarse pintando un cuadro». Pero existe otro posible significado que se nos manifiesta con claridad si comparamos el lienzo del cretense, por ejemplo, con el *Retrato del artista en su estudio* de Rembrandt de 1629 (Boston, Museum of Fine Arts). Frente a las ropas desaliñadas de éste y el aspecto sucio del estudio y, más aún, frente a la presencia abrumadora del lienzo que está pintando, pero que no vemos, el Greco ha evitado en su retrato cualquier alusión a lugar o acción y ha vestido a su hijo con las ropas elegantes de un caballero, de modo que la paleta y el pincel vendrían a ser más atributos «parlantes» que representación realista del pintor en su estudio. Hay que tener en cuenta que la probable fecha del cuadro, ca. 1600-1605, estaría muy cercana de la del pleito del Greco con el alcabalero de Illescas (1607), donde el cretense precisamente defendía su obra como «creación del espíritu». El retrato de Jorge Manuel vendría a ser, de esta

forma, su más sutil defensa de la «liberalidad» de la pintura y, por tanto, de la «retratabilidad» del artista.

Un libro que suscita más interrogantes de los que resuelva debe ser siempre valorado, pues abre una nueva vía por la que otros pueden transitar, la obra de Waldmann posee esta virtud. Sólo cabe hacerle ciertos reproches, que se deben seguramente, más que a la autora, a la deplorable de-sa-parición de los correctores de pruebas: así, vemos citado el folleto de Pacheco «a los pintores del arte de la pintura» en vez de a «los profesores...» (p. 43); a «Pedro» por Pablo de Céspedes (p. 73); Arias Montano habría vivido «en Peña, cerca de Sevilla» en vez de en La Peña de Aracena, en Huelva (p. 78); a «Angulo Nardi» por Angelo (p. 133), etc. También destacan ciertos germanismos inusuales en nuestra lengua como «Infantina» para designar a la infanta Margarita retratada por Velázquez.

Quizá de mayor peso sea la crítica a su formato, pues se trata de la transcripción literal de una tesis doctoral, con todos sus apartados y «aparatos» convencionales (bibliográfico, documental, etc.), que pueden hacer algo fatigosa la lectura al público en general. Pero, en cualquier caso, éstas son objeciones menores que no detraen interés al libro.

[1] Franciscus Junius, *De Pictura Veterum Libri Tres*, Amsterdam, 1637.

[2] Sorprendentemente no citada por la autora. Véase Francisco Pacheco, *Arte de la Pintura* (ed. de Bonaventura Bassegoda), Madrid, Cátedra, 1990, p. 525. La cursiva es nuestra.

[3] Julián Gállego, *El pintor: de artesano a artista*, Granada, Diputación de Granada, 1996.

[4] Sobre todo en *De Remediis...* y en el *Libro della Famiglia*.