

REVISTA DE ARTE

goya

Número 328 · Julio-Septiembre 2009 · Madrid · 15 €



Sumario

• ESTUDIOS •

- 195 FRANCISCO PRADO-VILAR
Lacrimae rerum: San Isidoro de León y la memoria del padre
- 222 ÁNGEL RODRÍGUEZ REBOLLO
San Francisco de Asís recibiendo los privilegios de la orden.
Estudio documental e iconográfico de una serie poco conocida de Josepe Ribera
- 236 RICARD BRU TURULL
Un pintor japonés en la España del siglo XIX: Kume Keiichiro
- 251 ALFONSO PUYAL
Juan Gris y el cine

• LÁZARO COLECCIONISTA •

- 261 ALICIA PEREA
La orfebrería helenística de la Colección Lázaro
- 268 JOHANNES RÖLL
Una imagen de Santo Domingo del Museo Lázaro Galdiano

• BIBLIOTECA • COORDINADORA: Selina Blasco

- 271 MIGUEL FALOMIR (ED.) — *El retrato del Renacimiento* (Antonio Urquizar Herrera), VICENÇ FURIÓ — *La imatge de l'artista. Gravats sobre el món de l'art* (Carlos Reyero), ROCÍO ROBLES TARDÍO — *Pintura de humo. Trenes y estaciones en los orígenes del arte moderno* (Carmen Bernárdez). PUBLICACIONES RECIBIDAS.

REVISTA DE ARTES
goya

Publicación Trimestral de la Fundación Lázaro Galdiano
Fundada en 1954

ISSN: 0013-2715 - Título clave: Goya
Depósito legal: M-4151958
Impresión: Gráficas Surrota, S.A. (Oviedo)

Número 328
Julio-Septiembre 2009



Josepe Ribera: *San Francisco de Asís recibiendo los privilegios de la orden* (detalle). Guadalajara, Museo Provincial.

DIRECTOR: Josuá Vega
SECRETARIO: Carlos Saguer

CONSEJO EDITOR: Luis U. Alfaro (Universidade de Lisboa), Alicia Cámara Muñoz (Universidad Nacional de Educación a Distancia), Jesús Carrillo Castillo (Universidad Autónoma de Madrid), María de los Santos García Felpusa (Universidad Complutense de Madrid), María Consuepción García Sáiz (Museo de América, Ministerio de Cultura), María Dolores Jiménez-Blanco (Universidad Complutense de Madrid), Javier Portús (Museo del Prado, Ministerio de Cultura), Juan Carlos Ruiz Sousa (Universidad Complutense de Madrid), Carmen Sánchez Fernández (Universidad Autónoma de Madrid), Rocío Sánchez-Amorós (Universidad de Santiago), Amadeo Serra Desfilis (Universidad de Valencia).

CONSEJO ASesor: Benaventura Bassegoda i Hugas (Universidad Autónoma de Barcelona), Valeriano Borral (Universidad Complutense de Madrid), Jonathan Brown (New York University), Juan Calatrava (Universidad de Granada), Peter Cherry (Trinity College, University of Dublin), Pierre Chifflé (Université Sorbonne Nouvelle-Paris III), Jaime Cuadriello (Universidad Nacional Autónoma de México), Pierre Gél

(Université Stendhal - Grenoble III), Nigel Glendinning (University of London), Javier Hernando Carrasco (Universidad de León), Ronald Kaul (Indianapolis Museum of Art), Henrik Karge (Technische Universität Dresden), Jo Labanyi (New York University), Vicente Lloó Cañal (Universidad de Sevilla), Fernando Marías (Universidad Autónoma de Madrid), Ramón Mejica Pinilla (Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima), Ricardo Olmos (Escuela Española de Historia y Arqueología, Roma), Cristiano Tessari (Università degli Studi di Udine).

SECCIÓN INFORMACIÓN
Teléfono 91 562 00 64 / Fax 91 562 77 93

SECCIÓN ELECTRÓNICA
goyadigital@as.com / revistagoya@flegas.com (Secretaría)

SECCIÓN POETAS
Goya Revista de Arte, Fundación Lázaro Galdiano
Calle Serrano 122, 28006 Madrid

Precio del ejemplar: España 15 € / Extranjero 20 €

MIGUEL FALOMIR (ED.)

El retrato del Renacimiento

Catálogo de exposición, Museo Nacional del Prado y National Gallery de Londres, 2008, 540 págs.

"Su origen llena de virtud fue que se pudiese en el escudo el verdadero retrato de aquél que le hubiese usado trayéndole en las batallas". Ése era para Plinio –y para sus intérpretes humanistas– el origen de los retratos y por ende una de las fuentes de las imágenes, de la pintura en definitiva. Los escudos se colgaron después –nos contaba el mismo autor– en las puertas de los templos y en los zaguanes de las casas, sirviendo como susten-

to para la memoria de los antepasados. Desde esta tradición mítica la autonomía del retrato era cuestión, simplemente, de conseguir desligarse de aquel primer uso bélico y saltar a un soporte propio. Según Plinio, tras dar este paso el retrato alumbraría a la pintura. Sin embargo, y por más que el pensamiento humanista asumiera fervientemente este relato clásico, el nacimiento del retrato como género independiente en el Renacimiento

siguió el camino inverso: una vez establecida la pintura (y la escultura), hubo de encontrar su espacio liberándose de narración e icono.

El análisis de los primeros resultados de tal emancipación fue el marco general de la exposición *El retrato del Renacimiento*, comisariada por Miguel Falomir, que tuvo lugar en el Museo del Prado (3/06/2008-7/09/2008) y la National Gallery de Londres (*Renaissance*



Bernard van Orley (atrib.): *Cristián II de Dinamarca*, h. 1518.
Madrid, Museo Lázaro Galdiano.



Sofonisba Anguissola (atrib.): *Retrato de joven dama desconocida*, h. 1573.
Madrid, Museo Lázaro Galdiano.

Faces: Van Eyck to Titian, 15/10/2008-18/01/2009². Su catálogo comparte lógicamente estos objetivos. Y así lo enuncian las pertinentes preguntas del editor y comisario Falomir en su prólogo, igualmente planteadas en la presentación en internet de la exposición: "¿Cuándo surgió el retrato autónomo? ¿Desde cuándo puede hablarse de retrato en sentido moderno?" La respuesta que se nos ofrece, en una tradición muy burckhardtiana, sitúa sus raíces en el giro hacia la naturaleza y el hombre de Giotto y Petrarca, para centrarse en la normalización del género en los siglos XV y XVI. Después, como nos dice Falomir, llegaron Rubens, Rembrandt, Velázquez o Van Dyck, pero éstos "desde un punto de vista tipológico y conceptual transitarán por terrenos ya hollados". Así, tanto los estudios como la agrupación de obras y fichas del catálogo –que siguen con cierta flexibilidad la ordenación de los primeros–, pretenden delimitar los contornos de este doble proceso tipológico y conceptual³. El carácter heterogéneo de estos trabajos hace necesario un breve recorrido por sus contenidos. Voy a tratar de realizarlo contrastando su discurso con los objetivos que antes se habían declarado.

El primero de los textos, "Testimonio de rostros, recuerdo de almas", de Luke Syson, camina de forma muy apropiada por una de las cuestiones fundamentales del asunto: la relación entre retrato y conmemoración de identidad individual. El autor, que ya había trabajado en ocasiones anteriores sobre la cuestión, plantea aquí la paradoja provocada por la doble naturaleza física y emocional de un parecido que, según nos dice, en ocasiones resulta contradictorio en sus dos términos⁴. Para contrastar los medios utilizados por los artistas del Renacimiento en su resolución de esta tensión entre *mimesis* formal y evocación moral, Syson rastrea las fuentes clásicas y cristianas del debate sobre la capacidad semántica del rostro, las relaciones entre cuerpo y alma, el ilusionismo y la verosimilitud en el retrato, la fisiognómica y la idealización, la utilización de atributos externos en la representación, e, incluso

el peso que el estilo del pintor pudiera tener en la caracterización y el recuerdo.

En el siguiente ensayo, "Iconos y retratos", Alexander Nagel continúa la inquisición sobre la emancipación del retrato a través del análisis de sus complejas relaciones con la tradición icónica. El aprecio por los iconos de algunos de los primeros retratistas y coleccionistas, la importación de ejemplares y las reflexiones sobre ellos que proporciona la teoría muestran que el icono fue tomado como referencia prestigiada (por antiguo) de representación veraz de la efigie humana. A este contacto se le debe –establece el autor– cierto peso en el modelo moderno de retrato; por ejemplo, en la elaboración del formato de busto. Pero como él mismo reconoce, "sería erróneo buscar una identificación demasiado estrecha entre iconos y retratos". La relación quedaría mejor definida como un diálogo cuyos términos delimita Nagel a través del análisis del *Retrato de un joven con medallón* –un icono engastado, en realidad– de Botticelli en la colección Sollow y la *Mona Lisa* de Da Vinci. Probablemente, lo más interesante de la conversación sea el peso conceptual que adquiere el intercambio.

En "La ejecución del retrato", Lorne Campbell repasa los medios empleados por los retratistas para lograr una imagen fiel a la realidad visible. A mi juicio, este ensayo –que es una continuación de otros trabajos anteriores del autor⁵– se desmarca ligeramente del tema general de la exposición, porque presupone la existencia autónoma del retrato. Pero, quizás por ello mismo ofrece un contrapunto que contribuye a perfilar los intereses que actuaron en la consolidación del género, sobre todo cuando entra a considerar las relaciones entre retratados y retratadores. Es interesante, igualmente, la discusión que plantea en torno a las técnicas empleadas por Jan van Eyck y las recientes propuestas de David Hockney sobre el uso de artefactos ópticos.

De forma parecida, el trabajo de Jennifer Fletcher, "El retrato renacentista: funciones, usos y exhibición", proporciona igualmente abundante información sobre la gestación del género, aun-

que no se ajuste literalmente a la línea argumental de la exposición. Así, de su tránsito libre entre piezas autónomas y retratos insertados en composiciones religiosas o profanas más amplias, podemos extraer lecciones sobre los intereses entrecruzados que motivaban la utilización de estas pinturas en el contexto religioso, cortesano y doméstico. En cierta medida, el ensayo está concebido como una sucesión de ejemplos que alumbran distintas posibilidades de uso y exhibición. Éstas abarcan desde las más comunes, relacionadas con la conmemoración y la memoria edificante, hasta las percepciones predominantemente estéticas y otras más insólitas, ligadas por ejemplo a la diversión.

Las inevitables memoria, identidad y conmemoración aparecen de nuevo en el texto de Joanna Woods-Marsden, "El autorretrato del Renacimiento". Aquí tenemos otro testimonio de las condiciones de aparición del retrato autónomo, que va desligándose poco a poco de las autofiguraciones de artistas en representaciones más amplias, buscando una emancipación que se entiende como afirmación de un territorio social prestigiado para los artífices. En este sentido, destaca el interés de las hipótesis de interpretación de los autorretratos de, por ejemplo, Parmigianino, Sofonisba Anguissola, Lavinia Fontana o Annibale Carracci, en las que se relacionan los medios expresivos empleados con la ambición social del retratado.

Los protagonistas del ensayo de Miguel Falomir, "El retrato de corte", carecían de estos problemas de estatus social. Pero ello no hizo que dejaran de interesarse en las posibilidades significativas de un retrato que, en este contexto, era sobre todo un vehículo de comunicación política. En sintonía con esta situación, Falomir ha centrado su trabajo en el análisis de las implicaciones semánticas que tuvieron los distintos ensayos de conformación del retrato moderno de corte desarrollados en el siglo XV y sobre todo en el XVI; con una atención especial a las propuestas del entorno de Carlos

V. Así, la relación entre verosimilitud y decoro, las posibilidades y problemas de la alegoría, y la homogeneización de modelos son percibidos en función de las estrategias de legitimación de los intereses dinásticos y de estado. De nuevo se entiende que la modernidad alumbró un tipo inédito de retrato, también en el ámbito cortesano, que se distanciaba de sus precedentes medievales por afirmar la realidad corpórea del individuo al inveterado cuerpo político del soberano.

El penúltimo texto introductorio del catálogo es obra de Juan Luis González García, y se dedica a "Los límites del retrato". El autor enlaza aquí con su línea de trabajo habitual para situar el nacimiento de estas imágenes en el marco de su configuración como semblanza retórica. Desde esta perspectiva, establece una sugerente distinción entre tres tipos de márgenes propios de un género que alcanza su emancipación poniendo a prueba sus posibilidades. Coincidió en que los primeros límites han de ser los conceptuales, que dependen de la naturaleza (o la interpretación) paratextual del retrato. En segundo lugar están los meta-artísticos, definidos a partir de las perspectivas de expansión autorreferencial de la pintura, en competencia con la escultura y con los propios lindes de la superficie pintada. Y finalmente las fronteras físicas, que quedan marcadas por las tensiones entre las aspiraciones de semejanza inherentes al retrato y sus posibles contradictores, ya sean involuntarios como la falta de referencias reales de un retratado fallecido, o perseguidos, como ocurre con las implicaciones fisiognómicas o los juegos anamórficos.

Finalmente, el último ensayo del catálogo encara "Los retratos en estampa en la Europa del Renacimiento", de la mano de Michael Bury. Aquí nos encontramos con una historia de sus inicios, desde los primeros ejemplos procedentes del ámbito centroeuropeo hasta las continuaciones italianas, ya en los años centrales del siglo. Acertadamente, el autor encuadra su análisis dentro del marco general de las funciones conmemorativas y propagandísticas del retrato, enten-

diendo que éstas resultan especialmente importantes cuando hablamos de imágenes seriadas. Esto permite cerrar los estudios del volumen con un regreso a algunos de los temas que lo abrían, como la fisiognomía y, sobre todo, la glosa de la capacidad de los retratos para transmitir conceptos e ideas como una de las señales de este nuevo género emancipado.

Como no podía ser de otra manera, esta voluntad de conmemoración se nos revela como un concepto clave. La idea venía igualmente servida por Plinio (la memoria de los antepasados), posteriormente fue un tópico constante en el pensamiento humanista, y hoy sigue formando parte de los contenidos habituales: de cualquier texto académico sobre el retrato en la Edad Moderna. En este sentido, y más allá de los múltiples diálogos que pueden sugerirse con las excelentes piezas dispuestas en la exposición, todo el catálogo asume cierto interés por ligar la aparición autónoma del retrato a las nuevas funciones que éste adopta en el seno de la reformulación cultural humanista. Tal idea es, sin duda, uno de los logros fundamentales del volumen y la exposición; más todavía si la entendemos como una forma tácita (y en ocasiones correctamente atemperante) de reflejar el giro identitario que la historiografía más reciente ha adoptado con diversa fortuna.

Sin embargo, y pese al acierto en el enfoque sobre los usos y las funciones como determinante de novedad, en mi opinión probablemente podría matizarse parcialmente la relación que aquí se establece entre aquellos y las doctrinas sociales de la Edad Moderna. Como se sabe, desde que Burckhardt hizo un uso argumentativo del retrato renacentista para evidenciar su teoría sobre la afirmación moderna del individuo frente a la colectividad, esta idea ha sido contemplada como un punto de partida en la mayoría de los estudios en torno a este género artístico. Pope-Hennessy, por ejemplo, comenzó su texto clásico con un capítulo dedicado a "El culto a la personalidad", dejando claro que esta formulación "marca el comienzo del re-

trato moderno"¹. En este contexto, pensamos que la oportuna revisión de las ideas de Burckhardt que inicia el prólogo de Falomir podría haber alcanzado igualmente a este postulado, enfrentándolo con la consideración de la complejidad que revestían las relaciones entre sujeto y colectividad en la época. La negación permanente entre estos dos polos es fundamental para entender el retrato del Renacimiento. Como esto, además, se desprende con naturalidad de mucho de lo que tan acertadamente se nos cuenta en los textos del catálogo, hubiera sido interesante encontrar un mayor reflejo de este debate.

No se trata, desde luego, de instalarse automáticamente en la reacción antiburckhardiana de los historiadores sociales de tiempo atrás. Pero sí de valorar el peso crítico de sus revisiones a la hora de recuperar aquellas tesis fundacionales de la historiografía del Renacimiento. Así lo hizo por ejemplo Peter Burke hace unos años, utilizando precisamente el retrato como medio para reivindicar (matizadamente) la idea de la individualidad renacentista que había expresado el suizo². El análisis de los usos y las funciones que sustentan este nuevo género no nos permite hablar de una primacía de la legitimidad del individuo frente a la del grupo, como rasgo inherente y consiguiente de un retrato moderno, que aparece sujeto a percepciones que oscilan constantemente entre lo personal y lo social. Veámoslo con algunos ejemplos. De esta manera, si bien es cierto que la democratización del retrato —que se nos comenta en el catálogo y que igualmente apunta Burke— puede ser vista como un claro indicio de preponderancia del *uomo singolare* en un inédito entorno de competencia, también resulta evidente que esta apropiación de marcas sociales tiene un marcado carácter de legitimación del conjunto, de identidad que se afirma colectivamente en horizontal (grupos definidos, como los artistas en sus autorretratos) y en vertical (linajes familiares, profesionales o simbólicos). Así, el protagonismo de las inscripciones nominativas queda compensado

por los escudos de armas y los atributos que, como la espada o el pincel, hablan de categorías grupales. Y algo parecido podemos decir de otros signos de percepción subjetiva, como la apreciación de los parecidos físicos, el interés por la fisonomía como caracterización moral, o la valoración emocional del retrato del amigo. Su acento en las cualidades individuales no elimina la presencia de unos horizontes de lectura generales que estaban muy determinados por la presencia de las identidades colectivas. Podemos recordar, por ejemplo, el peso del modelo de exhibición en galerías que insertaban al sujeto en conjuntos simbólicos de naturaleza variable. Como ha indicado Klinger Aleci, la potencia significativa de tales series no sólo alcanzaba a la identidad de los allí retratados; incluso podía llegar a inscribir a su poseedor en la comunidad.¹

Las figuras representaban a particulares. Pero esta personificación, como nos ha contado una amplia tradición de autores entre los que se encuentra, por ejemplo, la misma Joanna Woods-Marsden, es un proceso de diseño de distinción personal que se actualiza como identidad social.² Podríamos decir que esa afirmación del individuo (*self-fashioning*) no se realiza contra el grupo, sino, precisamente, mediante su asunción. Además,

no se trata tan sólo de determinar qué se quería contar con el encargo de un retrato. También importa qué se buscaba ver en él. La remisión a una identidad colectiva podía depender simplemente del horizonte de interpretación que se volcaba sobre la imagen. Aquel retrato sobre escudo que nos contaba Plinio condujo, según él mismo decía, a las estatuas de los antepasados. Y estas *stemmata* fueron un tema recurrente de la teoría social del humanismo, en un esquema de pensamiento que debió marcar la percepción común de los retratos más de lo que hoy suponemos. Las *stemmata*, nos contaba André Thevet, recogiendo una creencia extendida en la época, eran asimilables con algo tan colectivo como los blasones de armas:³ "pour le iourd'hui ont esté changées aux armoiries & escussions, lesquels d'autant que sont plus anciens & davantage escarcelés, autant estimerous nous celuy, qui les porte estre noble & d'estoc chevalereux"⁴. Sin embargo –y en una prueba de la complejidad del asunto– para el mismo Thevet esa identidad colectiva del retrato no obstaba poder definir el género como una imagen precisa de un particular al que hace revivir por semejanza: "une ressemblance, exemple & efigie, laquelle represente en soy celuy, duquel elle est pourtrait, fait (ce semble) revivre celuy,

qui dès long tems decedé ou absent se represente devant nos yeux"⁵. Por algo decía Hans Belting que retrato y blasones se hallaban en mitad de un conflicto por la representación de los dos cuerpos, el natural y el genealógico.⁶

El viaje que los retratos habían hecho desde los portales de templos y casas solares a los gabinetes privados fue largo, y se había acompañado de un reconocimiento del individuo que permitía, por ejemplo, contemplar amorosamente la imagen de la amada. Pero ello no implicaba necesariamente omitir a su familia, es decir, la pérdida automática y constante de la identidad colectiva. La emancipación del retrato se sostuvo sobre su función memorística, y el recuerdo, incluso el de Laura, trascendía al sujeto convertido en arquetipo. Con todo, y como nos dice el mismo Falomir glosando a Benjamin para cerrar el prólogo de este estupendo catálogo, los retratos de individuos desconocidos no dejan, por ello, de fascinarnos. ■

• ANTONIO URQUIZAR HERRERA •

Universidad Nacional
de Educación a Distancia

• NOTAS •

1 Cayo Plinio Segundo (F. Hernández y J. de la Huerta, eds.), *Historia Natural*, Luis Sánchez, Madrid, 1624, lib. XXXV, cap. III. Visor, Madrid, 1999, p. 1088.

2 Una afortunada y encomiable consecuencia de esta doble sede es la publicación bilingüe de los textos en el catálogo.

3 Las secciones en que se divide el catálogo son: 1. Entre Flandes e Italia. Origen y desarrollo tipológico del retrato; 2. Amor, familia, amistad, memoria; 3. Aficiones, ocupaciones, devociones, estatus; 4. El autorretrato; 5. Las fronteras del retrato; 6. La realización del retrato; 7. La difusión del retrato; y 8. El retrato de corte.

4 Vid. N. Mann y L. Syson (eds.), *The image of the individual. Portraits in the Renaissance*, Trustees of the British Museum, Londres, 1998.

5 Vid. L. Campbell, *Renaissance Portraits*, Yale University Press, New Haven y

Londres, 1990, p. 159 y ss.

6 A título de ejemplo, podemos mencionar el volumen de N. Mann y L. Syson que antes citamos, y J. Woodall (ed.), *Portraiture: facing the subject*, Manchester University Press, Manchester y Nueva York, 1997; M. Rogers, *Fashioning identities in Renaissance Art*, Ashgate, Aldershot, 2000; o, desde una postura más a la moda, A. Levy, *Re-membering Masculinity in Early Modern Florence*, *Widowed Bodies, Mourning and Portraiture*, Ashgate, Aldershot, 2006.

7 J. Pope-Hennessy, *El retrato en el Renacimiento*, Akal, Madrid, 1985, p. 9 y ss.

8 P. Burke, "The Renaissance, individualism and the portrait", *A History of European Ideas*, 21, 1995, pp. 393-400.

9 "In one sense, then, portrait collections are cognate to the ancestral gallery – not as the configure the familial and legal identity or fan individual through blood relations and dynastic

succession, but as the signal kinship of spirit through affiliation, creating the sense of unity and purpose central to the definition of all manner of communities. In this manner they would have been meaningful as a way of making concrete the community in which one projected oneself, simultaneously ascribing identity to the collector. Presumably they did not only memorialise personal ties of affection, admiration, loyalty or obligation; they might equally have signified the necessity of those ties and measured the danger of their loss". L. Klinger Aleci, "Images of Identity: Italian Portrait Collections of the Fifteenth and Sixteenth Centuries", en N. Mann y L. Syson (eds.), *op. cit.*, p. 75.

10 Vid. de forma general, el citado volumen de M. Rogers, y de forma especial, su introducción por J. Woods-Marsden, "Introduction: collective identity

/ individual identity", pp. 146.

11 Un ejemplo (entre muchos) del modo de este horizonte de pensamiento en la teoría social francesa de la Edad Moderna en G. de Oncieu, *La Prééminence de la noblesse vis-à-vis un différent en cas de prééminence plaidée... au souverain Sénat de Savoie, entre les nobles et les scindes du Tiers Etat d'une paroisse...*, J. B. Buisson, Lyon, 1593, fols. 21 y ss.

12 A. Thevet, *Pourtraits et vies des hommes illustres. Grecs, latins, et payens, recueillis de leurs tableaux, livres, medailles antiques et modernes*, I. Kervin y G. Chandiere, Paris, 1584, saludo al lector, sin paginar.

13 *Ibid.*

14 Vid. el interesante capítulo "Escudo y retrato. Dos medios del cuerpo", en H. Belting, *Antropología de la imagen*, Katz editores, Buenos Aires, 2007, pp. 143 y ss.