

El autor como detalle

VICTOR I. STOICHITA

Es muy poco lo que se conoce en relación al *San Miguel Arcángel*, adquirido por el Museo del Prado en 1924. Sabemos que esta pintura sobre lienzo pegado a tabla de importantes dimensiones, 2,42 por 1,53 centímetros, es seguramente de finales del siglo XV. Proviene del hospital de San Miguel de Zafra y podemos suponer que su tema (la lucha entre el bien y el mal) se correspondía con su función de cuadro de hospital. La iconografía desarrolla el motivo de la caída de los ángeles rebeldes, tal y como cristaliza en la Europa del Norte en torno a 1400.

El hecho que en el cuadro del Museo del Prado los ángeles caídos se despliegan como un catálogo casi completo aunque caótico de monstruos y demonios, se debe sin duda a su función originaria. Función que pone de relieve la figura del arcángel. Éste es a la vez patrono del hospital, donde —se entiende— la lucha contra el mal se desarrolla bajo muy buenos auspicios. El anónimo maestro de San Miguel de Zafra combina sabiamente ideas que provienen de la representación de la angelomaquia con soluciones más cercanas a ciertos desarrollos nórdicos del tema del juicio universal.

Si el tema y la función del cuadro hoy en el Museo del Prado se pueden reconstituir con facilidad, la personalidad y el nombre del autor siguen siendo una incógnita. Sin embargo, este detalle no tiene que extrañarnos demasiado: estamos en una época en la cual la firma del pintor es todavía algo excepcional, y eso no quiere decir que un maestro hispano-flamenco, de la importancia del autor de nuestra pintura y pese a su factura algo arcaizante, no hubiera sido consciente de su valor y de sus capacidades artísticas.

Ciertos detalles, como por ejemplo, la decoración y los reflejos de la coraza del arcángel, dejan constancia de que los modelos nórdicos de un Van Eyck o de un Memling constituían no sólo materia a imitar, sino también materia capaz de inspirar deseos de emulación. A primera vista, el maestro de Zafra no parece muy interesado por la sutileza del juego propuesto por sus antepasados flamencos. La coraza del san Miguel de Memling, por ejemplo, en el *Retablo de Gnadsk* (1466-1473) funciona como un verdadero espejo en el cual se reflejan no sólo la espada del arcán-

El Museo del Prado. Fragmentos y detalles



FUNDACIÓN
AMIGOS DEL MUSEO DEL PRADO

EDITA

Fundación Amigos del Museo del Prado

EDICIÓN DE TEXTOS

Javier Portús

PRODUCCIÓN

Ediciones El Viso, S.A.

DISEÑO

Andrés Mengs

FOTOGRAFÍAS

Agustín Martínez

Archivo del Museo del Prado, Madrid

Ediciones El Viso, Madrid

TRADUCCIONES

María Luisa Balseiro

Sobre fragmentos y bordes

El Guernica de Picasso: El conjunto y las partes

La luz mortífera de Goya y la Ilustración

Emma Calatayud

Funciones y paradojas del detalle

El abrazo de Las Lanzas

Miguel Saenz

La Mesa de los siete pecados capitales de El Bosco y el origen del capricho

FOTOCOMPOSICIÓN

Cromotex, S.A.L., Madrid

FOTOMECÁNICA

Lucam, S.A., Madrid

IMPRESIÓN

Julio Soto, Impresor, S.A.

Avda. Constitución, 202. Torrejón de Ardoz, Madrid

ENCUADERNACIÓN

Encuadernación Ramos, S.A., Madrid

Depósito legal: M-39063-1997

ISBN: 84-922260-1-3

© Fundación Amigos del Museo del Prado, 1997

CUBIERTA Y CONTRACUBIERTA: *El Bosco, El carro de heno*

gel, sino también una parte de la escena misma del juicio. La coraza recoge así algo de la función formal y simbólica de la bola reflectante sobre la cual, en el mismo retablo, el Cristo del juicio final apoya sus pies.

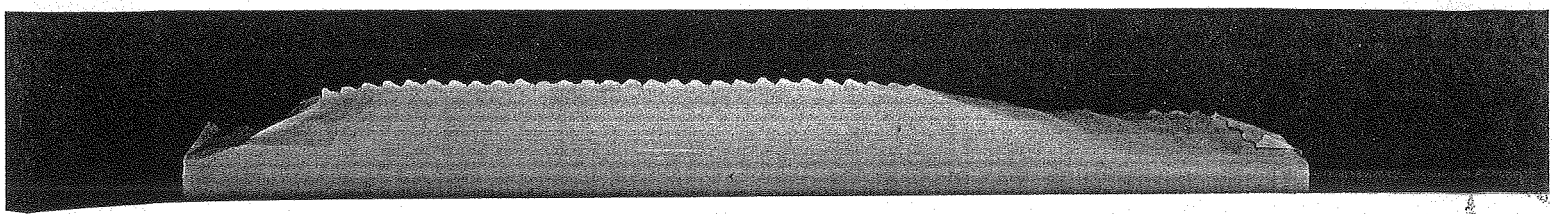
El maestro de Zafra, pese a mostrarse muy atento al realizar las texturas y los reflejos de los diversos materiales que forman la coraza de su arcángel, parece más ponderado a exhibir sus destrezas, hasta el punto de que, en un primer momento, podemos preguntarnos si esta aparente timidez no esconde, quizás, un desinterés por el simbolismo de los efectos de reduplicación o (¿por qué no?) cierta incapacidad técnica. Al observar atentamente el cuadro, estas preguntas, por legítimas que parezcan, reciben una contestación tan sorprendente como para brindarnos materia de reflexión.

El maestro de Zafra renuncia a los juegos espejeantes de la coraza a causa de un desplazamiento de acento. Hay en su cuadro un objeto nuevo (si lo comparamos con Memling) que es el escudo que el arcángel tiene en su mano izquierda. Creo que este escudo es un objeto que acumula, por un lado, la función espejeante de la coraza y, por otro, la función simbólica de microcosmos que tenía, en el cuadro de Memling, la esfera.

Este desplazamiento resulta aún más significativo si, al considerar el detalle con la debida atención, constatamos que la protuberancia del cuerpo del escudo refleja no sólo la angelomaquia en cuyo centro se encuentra (podemos divisar la sombra de un ángel y el reflejo de un demonio) sino también una porción del espacio exterior al cuadro mismo. En ésta destaca la silueta del pintor vestido de rojo, de pie frente a su caballete y representado mientras está pintando el mismo cuadro del que, a través de este astuto artificio, él mismo forma parte. La presencia del pintor en su obra es, por decirlo de algún modo, cuestión de detalle, y el espectador ve recompensado su esfuerzo de observación, pues, si bien no conoce el nombre del maestro, puede, al menos, percibir su sombra. Quiero hacerles notar al mismo tiempo el carácter paradójico de esta presencia muda, sobre todo, porque la pálida silueta del anónimo pintor se encuentra en un lugar privilegiado, casi en el centro de la composición y —hecho más interesante aún— porque con ello, la imagen del artista aparece exactamente allí donde su arte pictórico se manifiesta con más evidencia, o sea, en el lugar donde la destreza del pincel, apto a ofrecer la perfecta ilusión de un reflejo, alcanza su indiscutible cumbre.

A partir de aquí, quisiera que me acompañasen en la investigación sobre las raíces y las razones de este *tour de force* del anónimo maestro de Zafra y, en un segundo lugar, quisiera presentarles algún que otro hito de su historia posterior.

Intentar responder a nuestra primera pregunta no necesita demasiado esfuerzo. Se sabe que los pintores flamencos de la primera mitad del siglo XV habían demostrado ya su preferencia por los juegos de autorreflexión mediante la inserción de espejos.

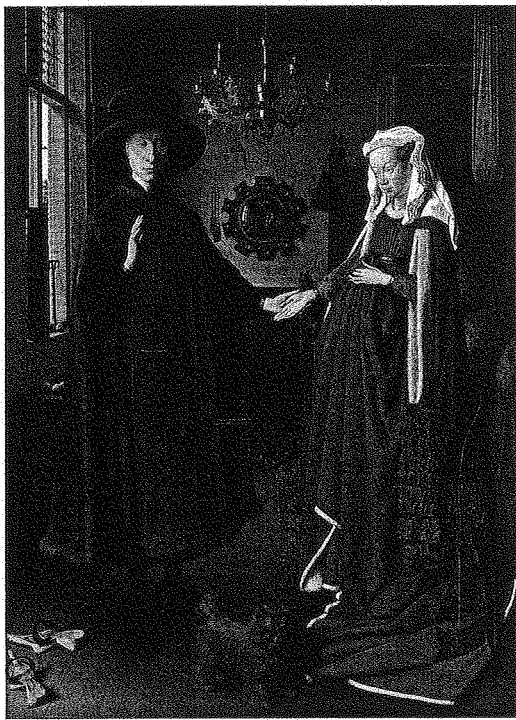


En este mismo Museo del Prado se nos ofrece un ejemplo muy elocuente de tal artificio en el *Retablo Werl* de Robert Campin, fechado en 1438. En la puerta de la izquierda vemos al donante *Henricus Werlis magister coloniensis*, como especifica la inscripción del borde inferior del cuadro, acompañado por san Juan Bautista. El donante está arrodillado ante una puerta abierta que conduce al espacio de la tabla central del tríptico, hoy perdida. En el fondo de la habitación, entre el santo y el donante, está colgado un espejo convexo en el cual se divisa, en una perspectiva deformada, parte de la celda monacal, la figura del Bautista, vista de espaldas, y una porción del espacio anterior al cuadro, donde se encuentran dos personajes en hábito franciscano y que, por tanto, pertenecen a la misma orden religiosa del licenciado Werl.

No cabe la menor duda de que, al abordar el problema del reflejo, a fines de siglo, el maestro de Zafrá se inspiró parcialmente en un ejemplo flamenco anterior, del mismo tipo al que pertenece el *Retablo Werl*. Evidenciadas las similitudes existentes, hay que examinar con atención las diferencias entre las soluciones adoptadas por los dos maestros. La más importante estriba en el hecho que en el espejo del retablo podemos distinguir sólo muy difícilmente la presencia del pintor frente al caballete, los demás personajes allí representados forman parte probablemente del cortejo de frailes que acompañaba a Werl. Es cierto que el acto de la representación queda sugerido en cierto modo, pero sólo si interpretamos este espejo en diálogo abierto con la inscripción del borde inferior del cuadro, donde en escritura abreviada se lee que: «en el año 1438 el ministro Enrique de Werl, licenciado de Colonia, ordenó que se pintase su retrato» (*hic fecit effigiem depingi*). La inscripción llama la atención sobre el *hic* de la misma tabla, sobre la cual se encuentra el retrato (*effigies*) de un comitente que ordenó y pagó el trabajo de un pintor (*fecit depingi*). El pintor mismo está ausente, o máxime su presencia queda sugerida en el intersticio de una inscripción o en el espacio de un reflejo que nos transmite, no ya la imagen clara de un autor, sino el reflejo ambiguo y múltiple de los asistentes al acto de presentación.

Dado el carácter sagrado de la escena, pensamos que a Robert Campin le resultó visiblemente muy difícil integrar una imagen de sí mismo, tan clara y tan sin equívoco como aquella que se encuentra en el doble retrato de los Arnolfini de Jan van Eyck, obra que precede en cuatro años el *Retablo Werl*, y que sin duda fue uno de sus modelos.

El espejo del fondo de este cuadro, una de las obras más comentadas de toda la pintura occidental, revela la imagen en miniatura de dos personajes que hubieran debido situarse allá donde se encuentra el espectador de la obra. La mayoría de las interpretaciones ven en la imagen del espejo el signo de la presencia del pintor y de uno de sus compañeros al evento representado en la pintura, es decir a la boda de Giovanni Arnolfini con Giovanna Cenami. Van Eyck, sin embargo, no está presente aquí (en el espejo) como pintor (pues el reflejo no deja ver ni caballete, ni pincel, ni paleta), sino como testigo. La gran firma que acompaña la imagen reflejada es, en realidad, la rúbrica puesta sobre un acta notarial muy original, puesto que esta acta notarial es un cuadro. *Joahanes de Eyck fuit hic* («Jan van Eyck estuvo



Jan van Eyck, *El matrimonio Arnolfini*,
Londres, National Gallery

aquí») es una declaración de presencia y se refiere, en primer lugar, al testigo Van Eyck y no al pintor del mismo nombre. Sólo en un segundo orden de lectura la rúbrica del testigo se transforma en firma de un pintor puesta sobre su cuadro.

El desplazamiento que cuatro años después realiza Robert Campin es extremadamente refinado.

En su tabla, soporte esta vez de una escena que acumula dos niveles de realidad, pues un mortal (Werl) y un santo (el Bautista) se encuentran en el mismo espacio, el *hic* (el aquí) del cuadro es el de una «representación». *Alguien* —dice la inscripción, pero sin precisar su nombre— pintó *aquí* la efigie del Magister Werl. Si Van Eyck hacía ostentación de su presencia (*fuit hic*) no como pintor, sino como testigo, Robert Campin ostenta el carácter de imagen pintada de su cuadro y al mismo tiempo acentúa su propia ausencia de la obra hecha. Quien está doblemente presente es el efigiado (Henricus Werl como imagen, Henricus Werl como nombre), mientras el

que efigió —*hic*— no está: la inscripción del reborde no especifica su nombre o apellido, el espejo del fondo no nos devuelve sus rasgos. Como dando un paso atrás hacia el anonimato medieval, Robert Campin, al cual, muchos especialistas prefieren aludir ahora, quizás más adecuadamente, con el nombre de Maestro de Flémalle, renuncia a toda proyección explícita prefiriendo, a pesar de la doble inserción del espejo y de la inscripción, no figurar ni en una ni en otra.

Hay que esperar hasta comienzos del siglo XVI para encontrar ejemplos donde el espejo convexo se revela como un objeto habitual en el espacio de los talleres de pintura flamencos. En el *San Lucas pintando la Virgen* de la National Gallery de Londres, obra probablemente de un alumno de Quintin Metsys, un espejo de este tipo está colgado en la pared, detrás de la cabeza del mítico pintor-evangelista. Este cuadro, que exhibe multitud de detalles típicos de los talleres de pintura de la época (si no estuviera el buey, atributo bien conocido de Lucas, el espectador podría creer que lo que ve es el interior de un taller flamenco especializado en tablas sagradas, alrededor de 1500), puede arrojar —pero sólo *a posteriori*— cierta luz sobre pinturas anteriores —como precisamente el *Retablo Werl*— donde la presencia del espejo podría ser interpretada como una alusión a una situación de taller que queda al mismo tiempo velada y sugerida.

El espejo del San Lucas londinense funciona por esta razón como una tautología, pues en él se repite, en miniatura y como concentrado, lo que forma el tema mismo del cuadro en su totalidad, o sea, el acto de la representación pictórica. Este espejo que recoge la cabeza del pintor, su mano con el pincel y parte de la tabla que está en trance de realizar, pone bajo los ojos del espectador justamente lo que los pintores del siglo anterior se atrevían a representar sólo de forma elíptica.

Espero que, tras este periplo, el *san Miguel* de Zafra deje traslucir no sólo su deuda frente a la tradición, sino sobre todo su peculiaridad. Se me ocurre que la pregunta más importante a la que debemos enfrentarnos ahora es probablemente la siguiente: ¿qué sentido tiene que el artificio del espejo convexo se traslade aquí, con la ayuda de la superficie bruñida de un escudo, al interior de la historia y que el reflejo allí presente, pese a su palidez, permita identificar al pintor trabajando frente a su caballete?

Creo que en la aparente ingenuidad de tal operación de préstamo y de traslación hay algo muy complejo, que hace de la tabla de *San Miguel* de Zafra una pieza única e importantísima en el contexto de la reflexión sobre la integración autorreflexiva del pintor en su obra. Hay aquí como el resultado de un trabajo combinatorio sobre los motivos tradicionales de la autorreflexión que merece toda nuestra atención.

La más antigua fuente escrita relacionada con el origen del autorretrato integrado se encuentra en Plutarco (*Pericles*, 3, 1), fue repetida por Plinio el Viejo (*Historia naturalis*, XXXVI, 18) y entró a formar parte del repertorio mítico de los tratados de arte de épocas más modernas. Esta leyenda habla de las envidias padecidas por el gran artista griego Fidias, y que acabaron por llevarle a la



Anónimo, *San Lucas pintando a la Virgen*, Londres, National Gallery

cárcel bajo la acusación de haber robado el oro de la estatua de Atenea. La verdadera causa de la envidia, dice Plutarco (y repite Plinio), fue la fama de sus obras y el hecho, que al representar en el escudo de la diosa la batalla de las Amazonas, el artista osó mostrar sus propias facciones, bajo el disfraz de un viejo soldado calvo que maneja una piedra.

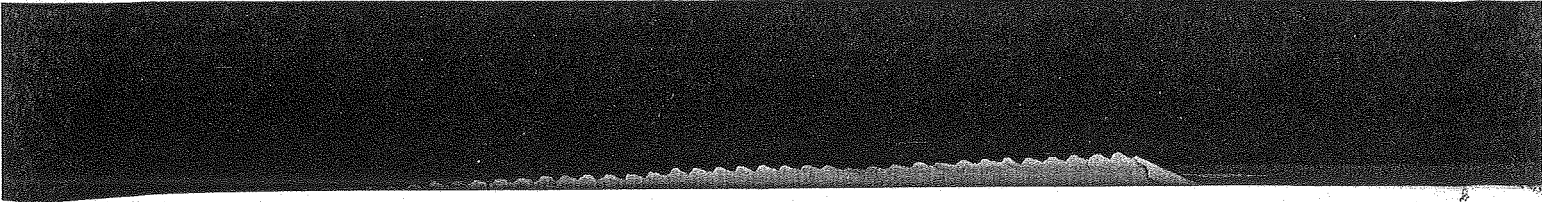
Cicerón, en las *Disputaciones de Tusculum* (I, 15, 34), ofrece una interesante explicación de tan inaudita invención (e implícitamente de la violenta reacción que provocó):

«Los artistas quieren ennoblecerse después de la muerte. ¿Por qué otra razón si no por esta misma incluyó Fidias, al cual no le era permitido inscribir su nombre en sus obras, su imagen de semejanza en el escudo de Minerva? [*Opifices post mortem nobilitari volunt. Quid enim Phidias sui similem speciem inclusit in cluqueo Minervae, cum inscribere (nomen) non liceret.*]

Hay aquí una primera y muy importante puesta en relación entre la «imagen» del artista en su obra y su «nombre». El «autorretrato integrado» funciona, en la interpretación de Cicerón, como una «firma figurativa» e implícitamente como un artificio que facilita el pasaje (y permítanme el juego de palabras) del «nombre» al «renombre». Creo efectivamente que nos hallamos ante el eco de esta antigua historia cuyos detalles y avatares voy a ahorrarles hoy. Baste recordar que la leyenda del autorretrato de Fidias es todavía, en pleno siglo XVIII, la pieza fuerte que Palomino utilizará para justificar la presencia de Velázquez junto a sus reales modelos en «el cuadro de la familia»: «Así como el nombre de Fidias jamás se borró, en cuanto estuvo entera la estatua de Minerva [...] así también el de Velázquez durará de unos siglos en otros, en cuanto durase el de la excelsa, cuanto preciosa Margarita; a cuya sombra immortaliza su imagen con los benignos influjos de tan soberano dueño».

En este contexto, *Las meninas* es el resultado máximo de toda la historia de la integración del pintor en su obra, y la efigie de Fidias en el escudo de Minerva es para sus primeros comentadores el ejemplo clásico al cual Velázquez podía ser, pese a la evidente distancia que los separa, relacionado. Pero lo que más nos interesa aquí, en los límites impuestos a nuestra relación, no es la historia terminal de un *topos* (como se evidencia justamente en *Las meninas*) sino sus primeras reelaboraciones a comienzos de la época moderna.

Volver, pues, al maestro de San Miguel de Zafra podría ser instructivo. Nuestra convicción de que el anónimo maestro hispano-flamenco dialoga a modo suyo con la fuente clásica relacionada con el casi mítico artista griego, necesita, sin embargo, una justificación. Cabe preguntarse, ¿leía el maestro de Zafra a Plutarco, a Plinio o a Cicerón? En ausencia de una fuente escrita que hable claramente de esta posibilidad, nuestra pregunta tiene pocas posibilidades de recibir una contestación directa y afirmativa. La contestación —si contestación hay que aportar— tendría que apoyarse sobre una red de conjeturas, que me apresuro a presentarles.



Vamos a ver, ¿qué hay en la tabla de San Miguel de Zafra que pueda recordar todavía el viejo *topos* relacionado con Fidias? En primer lugar, la centralidad del escudo y el hecho de que éste nos entrega el reflejo de la imagen del pintor. Ciertamente los tiempos han cambiado y el escudo no es el de la diosa Palas Atenea, sino el del arcángel san Miguel, y —más importante aún— el autorretrato *in clipeo* (Cicerón) o *in scuto* (Plinio) no es aquí un autorretrato de una representación narrativa sino un autorretrato «por reflejo». La amazonomaquia no es el tema del escudo (como lo era en la leyenda), pero en su cuerpo central refleja algo del tema general de la representación que se le parece —una angelomaquia—. Entre angelomaquia y amazonomaquia hay la misma distancia que entre san Miguel y la diosa Palas Atenea. En el interior de la nueva batalla, el Maestro de Zafra no maneja una piedra (como su antepasado Fidias), sino un pincel. Si el anónimo pintor recoge aquí un *topos* clásico de la autorrepresentación *in scuto*, lo hace con cambios importantes que siguen una cierta lógica: una angelomaquia sustituye a la amazonomaquia, y el arcángel Miguel a Palas Atenea. El punto más delicado de esta serie de traslaciones es, precisamente, el del escudo que queda investido de las cualidades reflejantes del espejo.

Si nuestras observaciones son exactas, esto significaría que el Maestro de Zafra opera una superposición entre el motivo clásico del escudo de Fidias y el motivo flamenco del espejo convexo, que por entonces había alcanzado gran prestigio y difusión. Para resumir y simplificar, podemos decir que en el cuadro de San Miguel el escudo funciona como espejo y el espejo como escudo. Esta doble funcionalidad es un detalle tan atrevido que difícilmente se puede atribuir al azar. Y hay, creo, elementos que nos sugieren que nos encontramos aquí frente al punto final de una búsqueda más antigua y más compleja de lo que uno podía imaginar a primera vista. Una vez más he de referirme al héroe de los comienzos, a Jan van Eyck.

El díptico expuesto hoy en el Metropolitan Museum de Nueva York es, pese a su minúsculo tamaño, una obra llena de grandes novedades. Imposible aquí analizarlas todas. Pero a fin de profundizar en nuestra investigación basta subrayar que la figura del arcángel Miguel de la puerta de la derecha puede ser considerada como una anticipación, casi directa, de la actitud guerrera del mismo arcángel en la tabla del Museo del Prado. La coraza y el escudo, a pesar del cuidado de la realización no son todavía superficies espejeantes y sería una operación vana el buscar allá efectos de duplicación. Y sin embargo, los efectos de duplicación no están ausentes del todo en este díptico.

Los encontramos, por ejemplo, en la puerta izquierda, donde un personaje anónimo, colocado en un lugar estratégico de la composición, exhibe un escudo cuyo cuerpo convexo reproduce una pequeña parte de la escena del primer plano. Rudolf Preimseberger sugirió, en un estudio reciente, que el pintor flamenco se dejó guiar no sólo de su interés por las virtuosidades de la representación pictórica, sino también por el deseo de dar una réplica directa a Plinio, el cual en un pasaje de su *Historia naturalis* (xxxiii, 129 y sigs.) atraía la atención sobre la deformación de los cuerpos vistos por reflejo, lo que el autor latino llamaba «el escudo tracio». Esta hipótesis se confirma, en el caso de Van Eyck, con la ayuda de fuentes



Jan van Eyck, *Díptico del Juicio Final*, Nueva York, Metropolitan Museum

escritas, de las cuales la más importante es la página que el humanista italiano Bartolomeus Facius dedicó al pintor flamenco en su *Liber de viris illustribus* (1454-1455):

«Jan van Eyck es considerado el pintor más grande de nuestros tiempos, cultivado también en las letras (*litterarum nonnihil doctus*) y sobre todo en problemas de geometría y otras disciplinas que interesan la pintura.»

En otro pasaje de la misma obra, Facius, hablando de las invenciones técnicas de Van Eyck, dice que éste se inspiró directamente de Plinio y, por fin, en otro lugar, refiriéndose a un cuadro hoy perdido, Facius considera también «que no hay nada más admirable en su obra que el espejo pintado».

No hay en el texto del humanista italiano ninguna alusión a los problemas de la autorrepresentación del pintor en su misma obra con la ayuda de espejos y falta también toda alusión al viejo *topos* de la representación *in scuto*. Si éstas hubieran existido, el trabajo del investigador moderno hubiera sido mucho más fácil. No obstante, este mismo trabajo tiene que tener en cuenta al menos dos piezas más para intentar recomponer el verdadero rompecabezas que tiene delante. La primera pieza es el epitafio del pintor flamenco que se conserva en una copia del siglo XVI y que compara Van Eyck al griego Fidias. la comparación es bastante insólita, pues Fidias era, como se sabe, un escultor y Van Eyck un pintor. (Entre paréntesis sea dicho que las comparaciones clásicas no faltan en esta época, pero habitualmente hacen alusión no a escultores, sino a ciertos pintores legendarios como, por ejemplo, Apelles o Zeuxis). ¿Qué explicación tiene, pues, el hecho que, después de su muerte, se compare a Van Eyck

con Fidias? ¿Sería, quizás, el hecho de que el pintor Van Eyck (como su colega escultor Fidias) representó la cúspide absoluta del arte figurativo en general? ¿O sería porque, consciente de su valor de artista, Van Eyck se autorrepresentó, como antaño Fidias, en el centro de algunas de sus obras, aunque prefirió visiblemente hacerlo escondido en un espejo, pese a no ignorar el poder reflejante de los escudos? Creo que no podemos excluir esta última hipótesis sobre todo al tropezar con una pieza más de nuestro rompecabezas.

Dos años después del *Doble retrato Arnolfini*, donde Van Eyck se representaba en un espejo y firmaba y afirmaba jugando con él, como lo indica la proximidad de su rúbrica, su presencia como testigo y su obra como pintor, en 1436, pues, el mismo pintor realizó la *Virgen del canónigo Van der Paele* (Brujas, Musée Communal des Beaux-Arts). En esta escena no hay espejo transportado, pero sí existe, en cambio, un reflejo. La armadura de San Jorge, santo que acompaña al canónigo arrodillado junto a la Virgen, es una superficie extraordinariamente pulida que refleja en miniatura y fragmentariamente la escena que ocupa el resto del cuadro. En las volutas de su yelmo, distinguimos el reflejo de una ventana, así como el grupo de María y el Niño. Se aprecia también un trozo del manto de la Virgen reflejado en la armadura del santo, mientras en el escudo —que lleva sobre la espalda como un macuto— se refleja el estandarte que el santo sujeta con su brazo. La parte inferior del escudo, por fin, refleja algo que no se halla en el campo de visión del cuadro: es un hombre vestido de azul, tocado de un bonete rojo (muy parecido a uno de los personajes del espejo de los Arnolfini) y que además tiene en la mano derecha levantada algo parecido a un pincel.

Los especialistas coinciden, en general, en ver aquí la primera representación segura del propio artista en el momento de realizar su obra; incluso se ha llegado a deducir con ayuda de cálculos de perspectiva, su posición real: frente al cuadro, algo a la izquierda de la Virgen.

Con toda probabilidad, nos hallamos ante la primera representación especular englobada del artista en el momen-



Jan van Eyck, *Díptico del Juicio Final* (detalle de la Crucifixión), Nueva York, Metropolitan Museum

to de ejecutar su obra. Debemos señalar el lugar tan marginal de esta inserción en el conjunto de la imagen: a su extrema derecha, como un punto final apenas sugerido.

Si Van Eyck alude aquí, como creemos, a su antepasado Fidias, la alusión es apenas discernible. Es evidente que un cuadro tal suponía la existencia de un espectador ideal que hubiera debido poseer no sólo muy buena vista y cierto interés por los detalles, sino también una muy profunda y refinada cultura humanística, capaz de acompañar el descubrimiento de ciertas sutilezas con el placer de una interpretación erudita de las mismas. Que Van Eyck —*litterarum nonnihil doctus*, para repetir la caracterización hecha por Facius— estuviera en el origen mismo de este hallazgo no me parece imposible.

Que la tabla de San Miguel de Zafra se coloca en un lugar privilegiado del mismo camino inaugurado por Van Eyck no deja —espero— la menor duda. Sus méritos son típicos de los artistas que pertenecen a la generación posterior a la de los grandes maestros. Lo que en la obra de los fundadores se encontraba en estado de esbozo o de alusión apenas legible, se vuelve aquí evidente y coherente. El maestro de Zafra ata todos los cabos de un laborioso tejido del que forman parte Van Eyck, el Maestro de Flémalle, Memling y Fidias. «El autor como detalle» se convierte de marginal en central. La inserción conserva su carácter de detalle, pero se sitúa en un lugar apto para hacer confluir todas las alusiones a la tradición de la representación integrada, desde el «clipeo» de Fidias a los espejos y los escudos de Van Eyck.

Mi intervención podría acabar aquí si no fuera porque nuestra historia tiene un segundo acto, dos siglos más tarde, hacia 1630-1650, que trataré ahora, por imposiciones de espacio, como si fuera, lo que en cierto modo es, un importantísimo epílogo de la historia que acabo de explicar.

Con el paso de los siglos muchas cosas cambian en la pintura occidental. Junto a estos cambios el *topos* (o el motivo) del autor como detalle aumenta su claridad y se desarrolla hasta límites difícilmente sospechables dos siglos antes. Los nuevos géneros pictóricos, tales como la naturaleza muerta, dejan paso libre a la representación artística vista como representación que escenifica el taller mismo del pintor. No debe extrañarnos, pues, si en muchas de ellas se exhibe sin rodeos lo que podemos llamar «la situación de taller». El cuadro se compone de unos sencillos objetos: una concha de Santiago, un reloj de arena, un libro, un cabo de vela, una calavera, un espejo... Este último no sólo ocupa un lugar importante junto a los otros objetos, sino que refleja parcialmente toda la composición incluido el caballete del pintor que realiza el cuadro. Es interesante e importante notar que en estos ejemplos no es tanto la figura del pintor, es decir, su «retrato» el que se incluye en la representación, como el juego paradójico que integra el acto de la producción de la imagen (simbolizado por el caballete) en el producto mismo. Que todo es, al fin y al cabo, una «naturaleza muerta» en el más estricto sentido de la palabra, queda subrayado por la importancia de la calavera que se superpone al espejo y constituye el objeto más fuerte de la composición.

Hay otros casos donde la figura del pintor se hace visible. La naturaleza muerta de Pieter Claesz que se encuentra actualmente en el Museo de Nuremberg y que se fecha en torno a 1630 aborda el tema de la «inserción especular» bajo forma de una esfera pulida.

El cuadro es en su conjunto una *vanitas* y su mensaje alude al carácter pasajero de la existencia. El discurso se despliega aquí de izquierda a derecha. En este orden de lectura, la esfera reflejante es el primer objeto, la calavera el último. Entre ambos elementos se ven otros objetos que hacen alusión ya sea al tiempo que pasa (el reloj, el cabo de una vela apagada), ya sea a la fragilidad de la existencia (la nuez rota, el cristal, la pluma), ya sea a las artes (el violín, de nuevo la pluma). La propia esfera que refleja al pintor ante su caballete es símbolo del mundo y, a la vez, signo de su fragilidad. Al englobar al pintor de lleno en su trabajo, el cuadro alude igualmente a la vanidad del hacer artístico. Si al tiempo que contemplamos al pintor, que reflejado en una esfera de cristal aparece sentado ante su caballete, le prestamos la voz de un conocido poeta español contemporáneo suyo —la de Quevedo—, lo podemos imaginar susurrándonos:

*Bien sé que soy aliento fugitivo,
ya sé, ya temo, ya también espero
que he de ser polvo, como tú, si muero,
y soy vidrio, como tú, si vivo.*

(Francisco de Quevedo, «El reloj de arena», en sus *Poemas morales*.)

Bibliografía:

Arasse, Daniel, «Les miroirs de la peinture», *Rencontres de l'École du Louvre. L'imitation*, París, 1985, págs. 63-88.
Baxandall, Michael, «Bartholomaeus Facius on Painting. A Fifteenth-Century Manuscript of the *De Viris Illustribus*», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 27, 1964, páginas 90-107.

Bialostocki, Jan, «Begegnungen mit dem Ich in der Kunst», *Artibus et Historiae*, 1-2, 1980, págs. 25-45.
Brusati, Celeste, «Stilled lives: self-portraiture and self-reflection in seventeenth-century Netherlands still-life painting», *Simiolus*, 20, 1991, págs. 168-182.
Möller, Liselotte, «Bildgeschichtliche Studien zu Stammbuchbildern II. Die Kugel als Vanitassymbol», *Jahrbuch*

der Hamburger Kunstsammlungen, 2, 1958, págs. 157-177.

Preimesberger, Rudolf, «Zu Jan van Eycks Diptychon der Sammlung Thyssen-Bornemisza», *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 60, 1991, págs. 459-490.

Stoichita, Victor I., *L'Instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des Temps Modernes*, París, 1993.

Tapié, Alain (ed.), *Les Vanités dans la peinture au XVIIe siècle. Méditations*

sur la richesse, le dénuement et la rédemption, Caen, París, 1990-1991.

Vilain, Jacques, «L'autoportrait caché dans la peinture flamande du XV^e siècle», *Revue de l'Art*, 8, 1970, págs. 53-55.