

HISTORIAS MORTALES

La vida cotidiana en el arte

COLABORACIONES DE:

Cristóbal Belda Navarro, Gonzalo M. Borrás Gualis, Valeriano Bozal,
Francisco Calvo Serraller, Odile Delenda, Gabriele Finaldi,
David Freedberg, Marc Fumaroli, Neus Galí, Nigel Glendinning,
Manuela B. Mena Marqués, Vicente Molina Foix, Agustín Sánchez Vidal,
Nicola Spinosa, Victor I. Stoichita, Joaquín Yarza Luaces



FUNDACIÓN
AMIGOS DEL MUSEO DEL PRADO



FUNDACIÓN

Galaxia Gutenberg
Círculo de Lectores

glo XVII, Zurbarán se convirtió en el mejor intérprete de la Reforma católica impuesta por el Concilio de Trento. Con su sincero y sencillo realismo logró el objetivo de sus mecenas: que el milagro se volviera inteligible para toda clase de público, del más humilde hasta el más culto. Para Francisco de Zurbarán la realidad visible no era más que un signo aparente de una realidad invisible que escapa a nuestros sentidos, pero que nos rodea en la vida diaria y corriente. Así, dentro del campo de lo sagrado, la creación artística debe ser un eco fiel de toda la creación divina, continuando de ese modo el Misterio de la Encarnación. «Dios, en efecto, tuvo a bien hacer habitar en Él [Cristo] la plenitud; y por medio de Él reconciliar consigo todas las cosas, tanto las del cielo como las de la tierra» (Col. 1:19-20). La sacralización de las «historias mortales» del mundo cotidiano en la pintura del maestro extremeño traduce perfectamente el pensamiento de San Pablo.

La visita en el gabinete de pintura

Victor I. Stoichita*

En un escrito publicado en 1648 por F. Fickaert se dice que, con ocasión de una visita a Amberes en 1615, los archiduques Alberto e Isabel Clara Eugenia habían intentado obtener de Cornelis van der Geest la célebre *Virgen de las cerezas* de Quintin Metsys. Este cuadro y su autor gozaban en aquel tiempo de un prestigio mítico, ya que se consideraba a Metsys el fundador de la escuela de pintura de Amberes. Los Archiduques, dice Fickaert, hicieron esta petición «casi en público», pero el propietario se negó con silenciosa amabilidad, al valorar más su amor al arte que los favores principescos que, sin duda, hubiese obtenido.

Muy bonito, pero este relato es falso. O más exactamente forma parte de una leyenda forjada *post festum*, es decir, construida no a partir del «acontecimiento real», sino ante la visión de un cuadro que representa el *Gabinete de Van der Geest* pintado por Willem van Haecht.

Nuestra cultura logocéntrica nos habituó durante siglos a cuadros que ilustran textos. Este caso es una excepción: esta pintura (fe-

* Este texto recoge y reelabora ideas que he expuesto en una publicación anterior: *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*, traducido del original francés por Anna Maria Coderch, Barcelona, El Serbal, 2000, al que el lector se puede dirigir para más detalles y para la bibliografía especializada. Será provechosa la consulta del catálogo de la exposición sobre *David Teniers, Jan Brueghel y los gabinetes de pintura*, Madrid, Museo del Prado, 1992, preparado por Matías Díaz Padrón y Mercedes Royo-Villanova. Agradezco a mi mujer, Anna Maria Coderch, la ayuda proporcionada en la elaboración del presente texto.

chada en 1628) es veinte años anterior al relato novelado de la visita de los Habsburgo a la galería, en 1615. El diálogo entre los archiduques y el noble propietario de la colección de cuadros se construyó a partir de esta pintura, que representa en miniatura el espacio de la galería, y a diversos personajes cuya coincidencia allí responde más a la barroca invención del artista que a la realidad.

En el primer plano a la izquierda vemos a Alberto e Isabel sentados en noble compañía, mientras el propietario de la colección Van der Geest les muestra la *Virgen* de Metsys. Los personajes gesticulan, unos parecen hablar y otros parecen escuchar: la actitud del coleccionista (su dedo índice derecho señala un detalle del cuadro, mientras la mano izquierda está sobre su corazón) se destaca significativamente. El tema del diálogo, sin embargo, es recuperable sólo hipotéticamente (de ahí que se aproveche la oportunidad para construir la leyenda).

El cuadro representa una «conversación» en el sentido más amplio del término y puede considerarse una concretización visual de la poética del diálogo que debía fusionar la tarea de cita, el debate cultural y la meditación artística.

En esta obra aparecen muchos personajes que han pasado efectivamente a la historia. Aparte de los archiduques Alberto e Isabel Clara Eugenia, y de Cornelius van der Geest, se ha identificado a Ambrosio de Spínola, vencedor en Breda, a Nicolás Rockrox, alcalde de Amberes, a Rubens en actitud de conversar con el archiduque, y a Ladislao Vasa, futuro rey de Polonia, en el personaje con sombrero que está junto al pintor. Pero aunque los personajes existieron, es falso que coincidiesen en esta escena, pues se sabe con certeza que el monarca polaco no llegó a Amberes hasta 1624, y que Van Dyck, que también aparece señalando el cuadro de Metsys, tampoco se hallaba en esta galería en 1615, pues no se le nombró pintor de corte hasta 1628. Los niños que portan el cuadro de Metsys y el que presenta un pequeño Cupido alado a Isabel se han identificado como los sobrinos de Van der Geest, aunque también pudieran pasar por hijos de Rubens.

La obra nos introduce en el interior de un gabinete de Amberes descrito con todo lujo de detalles. Vemos una sala alta iluminada por dos grandes ventanales a la izquierda, y con una puerta que se abre a la derecha. Del techo con casetones cuelga una gran lámpara. El es-

pacio de la galería aparece repleto de cuadros, más de treinta cuelgan de sus paredes y varios se sitúan al nivel del suelo. El número de obras colgadas es claramente dominante. Los cuadros recubren no sólo la pared tapizada de cuero, sino también la zona comprendida entre la cornisa y el techo. Además, se ven varias estatuas: seis de gran tamaño están adosadas a la pared flanqueando la puerta; otras de dimensiones más reducidas se distribuyen sobre diversos muebles. Una treintena de personajes pasean por la sala formando un animado retrato de grupo. Las pesquisas para su identificación han demostrado que se trata de una «colección» de celebridades que visitaron en momentos y circunstancias diferentes el gabinete de Van der Geest.

En el grupo en torno a la mesa central se ve a otro coleccionista, Pieter Stevens (en el extremo derecho, con un pequeño retrato femenino en la mano). También en primer plano un personaje (no identificado) está arrodillado y absorto en la contemplación de una escena de caza de Jan Wildens. Es éste un curioso caso de propaganda, pues al parecer el pintor se halla en la escena, más o menos camuflado junto a un grupo de cuatro caballeros que se afanan en comprobar distancias sobre una esfera terrestre, mientras que Frans Snyders y Henri van Balen, a los pies de un Hércules Farnesio, emblema de los Habsburgo, discuten animadamente. Nos hallamos, pues, ante tres categorías distintas de personajes: cortesanos, pintores y amantes del arte.

El propio autor, Willem van Haecht, aparece, algo demacrado y melancólico, en el marco de la puerta. Aquí es precisamente donde se concentran la mayoría de las alusiones simbólicas. En la parte superior de la entrada campea el blasón de Van der Geest, rematado por una calavera sobre la que una paloma despliega sus alas. Los bustos de Nerón y Séneca flanquean el escudo. Sobre el dintel se lee lo que seguramente era la divisa del coleccionista: VIVE L'ESPRIT. Éste es un juego de palabras plurívoco. La divisa advierte que el espacio de la galería se consagra al espíritu, y un segundo sentido alude al patronímico del propietario (Geest = Esprit). La paloma que extiende sus alas sobre la calavera es una alusión al Espíritu Santo e indica el triunfo del espíritu sobre la muerte. Un cuadro con el tema de Jesús en casa de Marta y María parece confirmar la primacía del espíritu sobre la materia. Todo este juego de alusiones se asemeja a un matemático laberinto pautado de cierto orden.

Si miramos con atención los cuadros, advertiremos que Van Haecht, al igual que otros autores de *cabinets d'amateurs*, subraya con la linealidad de la exposición una serie de imágenes. En su encadenamiento podemos empezar a buscar los términos de la conversación en la que los cuadros funcionan como citas.

La primera pieza del diálogo es, sin duda, el cupido alado que un pajecillo de espaldas muestra a Isabel, quien tiene en su regazo un pequeño cuadro con flores, mientras su marido reposa la mano derecha sobre el puño de su espada; a sus pies un mastín sugiere la idea de fidelidad, idea que también parece evocar el gesto de la dama que se encuentra detrás de Isabel y que muestra entre sus dedos un medallón (posiblemente) de su difunto marido. Tras la pareja principesca en una mesa vestida de terciopelo rojo se divisan los atributos de un buen gobierno: un reloj y una esfera armilar, frente a lo que podría interpretarse como su contraposición, esto es, la estatuilla de un policromado bufón y un *perpetuum mobile*; más al centro de la mesa dos relieves pseudoclásicos se contraponen a dos estatuillas de las que se ocupan activamente dos caballeros, uno de los cuales alza lo que parece ser una estatua de Pomona, diosa de la Prosperidad, mientras que el otro señala una doble estatuilla erótica. Esta digresión nos habla de la importancia del amor y de la autenticidad, pero conviene ahora volver a la escena principal que ocupa el primer plano del *cabinet d'amateur*. Nada menos que siete personajes se agrupan en torno a la *Virgen de las cerezas* de Metsys, foco en el que converge también la mirada del archiduque Alberto, que la contempla embobado. Van der Geest nos la muestra y Rubens la comenta al oído del archiduque. Asistimos a la presentación de una pintura del maestro fundador de la escuela de Amberes y a la «conversación» que se entabla sobre la misma. El artista más grande del momento, Rubens, está presente.

Prosiguiendo la lectura hacia la derecha, se distingue una «Naturaleza muerta con monos», a la manera de Frans Snyders. Se apoya sobre su marco una mujer corpulenta, identificada como la tía de Van der Geest, propietaria de la casa. El papel que desempeña este cuadro en el encadenamiento de las imágenes es ambiguo. Se trata quizás de una contraposición en negativo del aficionado de arte, que se engaña saboreando el sabor profano de unas frutas frente al sacro simbolismo de éstas en el cuadro de *La Virgen de las cerezas*. Feliz-

mente, la función del otro cuadro, que dispuesto frontalmente y en un primer plano se apoya en el anterior me parece clara. Esta obra representa a una Dánae, tiene fecha y firma: «Willem van Haecht, 1628», que lo delata como una firma *en abyme* del *Gabinete de Van der Geest* que estamos viendo.

Más a la derecha, muy cercano a un espectador virtual (en este caso nosotros), se dispone una pintura del *Juicio Final* de Rottenhammer, fechada en 1598, y que actualmente se conserva en Múnich. ¿Qué sentido tiene aquí la evocación del fin de los tiempos? ¿Es simple casualidad el que esta obra se encuentre precisamente al final de la exposición?

Pienso que a la manera de la *Dánae* de Van Haecht, este cuadro se dirige precisamente al espectador, obligándole a establecer cierto paralelismo entre esta imagen límite y todo el camino recorrido al mirar la galería. La idea no es ninguna novedad, y enlaza con la tradición que obligaba al devoto a dirigir una última mirada al Juicio Final antes de abandonar la iglesia. Pero el espacio que contemplamos no es una iglesia, aunque sí podemos considerar al espectador un «devoto del arte» (ésta sería precisamente la traducción de *amateur* del gabinete). Un cuadro de formato horizontal y dotado como el anterior de un marco negro se divisa más al interior. Se apoya sobre los pedestales de dos célebres estatuas que representan a un Baco y al *Apolo de Belvedere*. La proximidad de las dos aperturas, la del cuadro y la del *Gabinete de Van der Geest* que lo alberga, la similitud de las dos lámparas sugieren la repetición en miniatura del espacio de la propia galería. El cuadro representa una sala muy luminosa y provista de una serie de ventanas a la izquierda y una gran apertura en arco a la derecha. La sala muestra un banquete opíparo. ¿Sería muy aventurado remitirnos ahora a la temática estatuaria, sobre cuyo pedestal se apoya esta pintura? La alusión al *Gusto/Baco*, y a la *Vista/Apolo de Belvedere* me parece atractiva.

La pareja de estatuas que junto a la puerta representan a Ónfa-la y a Hércules me lleva a pensar de nuevo en una alusión al buen gobierno de la pareja habsbúrguica, pues no hay intercambio de los atributos (el huso y la maza) que su sexo les confiere. Su posición estratégica parece sugerir que el cuadro encierra un elogio a quienes con su buen hacer protegen la religión católica, proporcionan paz y abundancia a sus súbditos, entre los que se cuentan también el

grupo de artistas y geógrafos que están a sus pies, rodeando el globo terrestre, hasta el fin de los tiempos.

Así, al hilo de estas imágenes parece empezar a tejerse el tema del gabinete, que nos lleva saltando de una a otra obra, a enhebrar comparaciones de lo sacro a lo profano y a percibir versiones *—in bono e in malo—* a riesgo de producirnos una saturación tanto de la vista como de la mente.

El efecto de cuadro en el cuadro tiene límites en la representación pictórica, pero es ilimitado en la imaginación literaria. El ejemplo más fastuoso es la novela de Georges Perec titulada *Un cabinet d'amateur* (1979), en la que el escritor imagina la historia de un cuadro pintado en la tradición de los gabinetes de Amberes por el alemán Heinrich Kürz nada menos que en 1913, y que Perec describe así:

El pintor ha colocado un cuadro en el cuadro, y el coleccionista sentado en su gabinete ve sobre la pared del fondo, en el eje de su mirada, el cuadro que le representa en actitud de mirar su colección de cuadros, y todos estos cuadros reproducidos de nuevo, y así continuamente sin perder nada de su precisión en la primera, en la segunda, en la tercera reflexión, hasta no ser otra cosa sobre el lienzo que ínfimas huellas de los pinceles: un *cabinet d'amateur* no es únicamente la representación anecdótica de un museo particular; por el juego de sus sucesivos reflejos, por la fascinación casi mágica que producen estas repeticiones más y más minúsculas, es una obra que oscila en un universo propiamente onírico en el que su poder de seducción se amplifica hasta el infinito, y en el que la precisión exacerbada de la materia pictórica, lejos de ser su propia finalidad, desemboca súbitamente en el Eterno Retorno.¹

Es casi inútil decir que un cuadro tan fascinante sólo puede existir en el reino utópico de la perfección virtual. Detalle que sin duda advirtieron los editores de la estupenda novela de Perec y en el que acertaron al ilustrar la portada con un cuadro flamenco de David Teniers el Joven (*Galería de pinturas del archiduque Leopoldo Guillermo*). Esta obra se conserva en la Alte Pinakothek de Múnich, pero su efecto de *mise en abyme* es mucho más reducido al del cuadro que la novela evoca.

1. Georges Perec, *Un cabinet d'amateur*, París, Balland, 1988, pp. 22-23.

Ya hemos visto que en la tradición flamenca los juegos de reducción recurren a métodos indirectos, como, por ejemplo, la duplicación negativa o a la antítesis.

Uno de los ejemplos más interesantes es un cuadro que se expone precisamente en el Prado y que representa un gabinete de pintura con sobreentendidos alegóricos. En esta obra, titulada *Las ciencias y las artes*, vemos una sala iluminada por dos grandes ventanales. La pared del fondo está cubierta de pinturas. Sobre una consola hay algunas estatuillas. En la sala varios personajes discuten en torno a dos mesas. Cinco de ellos parecen conversar sobre un *perpetuum mobile* que ocupa el centro de la mesa cubierta con un tapiz rojo, junto a la ventana. Otros seis se encuentran en el ángulo derecho de la estancia, junto a otra mesa sobre la que descansa un globo terrestre y donde además hay libros, mapas, conchas y corales (alusiones a las *Naturalia* de las *Wunderkammer*). En el centro dos caballeros contemplan un cuadro que está apoyado contra una silla, más allá un perro nos mira fijamente y en el ángulo izquierdo del primer plano los restos de una estatua o de un vaciado yacen en el suelo.

Pero lo más llamativo es sin duda la presencia del cuadro que reposa en el suelo, rompiendo la linealidad expositiva, y que recuerda una imagen similar del *Gabinete de Van der Geest*. Muestra el interior en miniatura de otro gabinete que repite la disposición de la sala en su conjunto: ventana a la izquierda, puerta al fondo a la derecha. En él, sin embargo, no hay ni expertos, ni caballeros; todo está siendo desbaratado por la acción de cuatro seres zoocéfalos. Éstos arrojan las pinturas al suelo, rompen los marcos y destrozan los instrumentos musicales.

Resulta muy significativo que uno de los cuadros tirados al suelo con el marco desvencijado represente a San Jerónimo en su estuudio retiro. Podemos considerarlo una *mise en abyme* de segundo grado, puesto que el *studiolo* de San Jerónimo es el lugar de estudio por antonomasia, *cabinet d'amateur* incluido. Precisamente, es el microcosmos de la sabiduría lo que se derriba en el curso del ritual iconoclasta. (Es sorprendente observar el parecido de San Jerónimo con la barbuda figura que señala un libro y parece conversar con un personaje tocado con sombrero junto a la ventana.)

Pero debemos preguntarnos si la función simbólica de este pequeño cuadro es meramente la de reflejar de manera negativa el ga-

binete en el que se inscribe. ¿Existe algo que lo relacione con los demás cuadros presentes en la galería? Para responder a esta pregunta debemos analizar más detenidamente el conjunto de imágenes expuestas. La disposición de cuadros en este gabinete parece seguir un único criterio de ordenación, el de la dimensión. Así, en el centro, en la zona superior de la pared, donde solía colocarse un gran cuadro de asunto bíblico, puede verse un lienzo de asunto alegórico. Su tamaño y el hecho de que es el único cuadro dotado de la protección de una cortinilla le confieren la función central que solía asumir en los gabinetes la escena religiosa. Este cuadro es el elemento de cohesión de la pared y de toda la composición del *cabinet*. En el centro se distingue una figura femenina de rodillas. La máscara que cuelga de su hombro indica que es la personificación de la Pintura. Su caída ha sido provocada por un monstruo con orejas de asno. Dos personajes acuden a socorrerla: uno de ellos es Minerva, diosa de la Sabiduría, y el otro es la Fama, con su atributo, la trompeta. La Fama sostiene a la Pintura y la ayuda a levantarse, mientras Minerva apunta su lanza hacia el monstruo, que cae al suelo.

Justo debajo de esta alegoría a la que sirve de apoyo se alza la estatua de Hércules. Este héroe de la virtud y emblema de los Habsburgo se destaca además de un fondo compuesto por dos cuadros religiosos de tema mariano. La estatuilla es un nexo de unión entre el gran cuadro central y el espacio del gabinete. Por último el pequeño cuadro colocado al nivel del suelo retoma la figura de la Ignorancia onocéfala y refleja en negativo el gabinete. Su mensaje, que desconfían los dos caballeros, debe de ser más o menos el siguiente: «¡He aquí lo que habría podido ocurrir si la Ignorancia (la facción protestante) hubiera vencido a la Pintura!».

Creo que si Georges Perec hubiera conocido este cuadro, le habría gustado, mucho, pues los temas a los que se alude, la relación entre amor y odio del arte o entre gloria y fin de la imagen le eran muy caros. Estos temas precisamente aparecen al menos tres veces en su novela. La primera vez, bajo la forma del intento de destrucción del increíble cuadro de Heinrich Kürz durante la exposición:

Pese a las muy estrictas reglas impuestas por los organizadores para intentar regularizar un poco las visitas, se formaban grupos cada vez más compactos provistos de pases y de toda clase de coladeros que burlaban la vigilancia de

los guardas y permanecían con la nariz pegada a los cuadros durante horas enteras, tomando febrilmente notas y rehaciendo una y otra vez los mismos cálculos imprecisos. Cuanto más se acercaba el final de la exposición, tanto más difícil resultaba hacerlos mover una pulgada, y pronto estallaron los altercados y las riñas; tanto es así que en la noche del 24 de octubre, a menos de una semana de la clausura, lo inevitable ocurrió: un visitante, exasperado por haber esperado toda el día sin haber podido entrar en la sala, hizo irrupción repentinamente y lanzó sobre el cuadro el contenido de una botella de tinta China, consiguiendo huir antes de que fuese linchado. A la mañana siguiente la sala estaba vacía. Un cartel ocupaba el lugar del cuadro y explicaba que, a petición expresa del señor Hermann Raffke, *Un cabinet d'amateur* y los demás cuadros de su colección habían sido retirados de la exposición.²

La segunda vez es el gesto iconoclasta el que propicia una reflexión sobre la muerte del arte:

Mucho más que la simple habilidad técnica del pintor, era la puesta en perspectiva, no sólo espacial, sino temporal, lo que había suscitado la fascinación casi morbosa de la que esta obra había sido objeto. Pues, concluía Lester Nowak, uno no debía engañarse: esta obra era una imagen de la muerte del arte, una reflexión especular sobre este mundo condenado a la repetición infinita de sus propios modelos. Y habían sido estas variaciones minúsculas de copia a copia las que habían exaltado a los visitantes, siendo ellas quizás la expresión última de la melancolía del artista: como si, al pintar la propia historia de sus obras a través de la historia de las obras de los otros, hubiera podido, por un instante, fingir poder alterar el «orden establecido» del arte y reencontrar la invención más allá de la enumeración, la exultación más allá de la cita, la libertad más allá de la memoria.³

La tercera vez la muerte del arte coincide con el tema de la saturación de la experiencia artística:

No fue la muerte la que interrumpió la obra de Heinrich Kürtz. Dejó de pintar él mismo, a finales de 1912, después de haber acabado *Un cabinet d'amateur*, que le había encargado Hermann Raffke y cuya ejecución le había

2. *Ibidem*, pp. 28-29.

3. *Ibidem*, pp. 34-35.

costado casi tres años y medio. En efecto, toda su obra consiste en seis lienzos: dos *Paisajes al borde del mar*, pintados durante las vacaciones pasadas en Watermill en julio de 1901; el retrato de la señorita *Fanny Bentham en el papel de Camille d'On ne badine pas avec l'amour*, en el gran teatro de Pittsburg; un *Autorretrato* con efectos de anamorfosis, inacabado; un cuadro de género titulado *Central Pacific*, que representa a unos indios a caballo viendo pasar una formidable locomotora; y *Un cabinet d'amateur*. Pero para este único cuadro existían 1.397 dibujos, borradores y diversos croquis, y Lester Nowak precisó unas trescientas páginas para analizar este prodigioso material.⁴

La óptica de Perec, pesimista y posmoderna, recoge, invirtiéndola, la óptica de los viejos maestros de *cabinets d'amateurs*, maestros a los que podríamos calificar de «premodernos» y por tanto abiertos a soluciones más optimistas que la del autor francés.

Volviendo de nuevo al cuadro de Van Haecht, no muy lejos del cuadro-firma que se exhibe en primer término hay una hojita que guarda un precario equilibrio sobre la mesa llena de estatuillas y de otros objetos. Se trata de un grabado de Jan Wierix que representa a *Alejandro en visita en casa de Apeles mientras éste está pintando a Campaspe*. Este grabado tiene visos de ser otra clave del cuadro, pero dar con ella requiere cierto esfuerzo por parte del espectador. Al tematizar la visita de un soberano al taller de un pintor, el grabado refleja en cierto modo el argumento de la obra, confiriéndole al mismo tiempo una dimensión ejemplar. Apeles, el pintor más célebre de la Antigüedad, se había convertido en un segundo patrono, junto con San Lucas, de la cofradía de pintores de Amberes. La pintura se celebraba como *Apellea Ars* y los miembros de la cofradía se consideraban fieles y queridos discípulos de Apeles. Así, el grabado designa el espacio del gabinete como lugar de celebración de la *Apellea Ars*.

Por esta razón la segunda variante del *Gabinete de Van der Geest* pintada por Van Haecht será el fruto de una inversión: Apeles saldrá de su hojita e instalará su caballete en medio de la galería.

Nace así el *Taller de Apeles*, que se exhibe en el Mauritshuis de La Haya. La antigua escena no es un elemento más en un cuadro, sino que es en sí misma un cuadro. Fuera del marco la historia ha invadido el espacio de la galería.

4. *Ibidem*, pp. 81-83.

Plinio —y después otros— mencionan sólo los tres personajes principales de la historia (Apeles, Alejandro Magno y Campaspe). En el cuadro de Van Haecht el número de personajes ha aumentado sensiblemente. La sesión de pose se convierte en espectáculo al que asiste toda la corte. Alejandro no se limita a contemplar la obra que está naciendo. La toca casi y parece intervenir con sus comentarios, de los que se hace eco su séquito. La historia es sabida: según Plinio y otras fuentes, Alejandro, al darse cuenta de que el pintor Apeles se había enamorado de Campaspe, la cede al pintor a cambio del cuadro. Se trata pues de un trueque en el que el erotismo y el amor al arte entran en relación dialéctica.

El tema del deseo —del deseo de poseer una obra de arte— se planteaba también en el *Gabinete de Van der Geest*, pero se dejaba abierto. En el cuadro de Apeles todos los personajes que se apiñan junto al caballete del pintor recuerdan el grupo central del *Gabinete de Van der Geest* en torno a la Virgen de Metsys. A la escena de contemplación de una obra maestra la sucede la escena del trueque y la de la creación como espectáculo. Además, algunos personajes desligados del grupo principal entran en el gabinete. Un soldado de Alejandro se arrodilla ante una obra de Seghers, las criadas de Campaspe extraen fina vajilla de un mueble.

El autor realiza aquí una extraña y paradójica condensación temporal. ¿Cómo es posible que Apeles pinte en medio de un museo en el que se hallan cuadros de Rubens, Correggio, Guido Reni o Van Dyck? ¿Qué sentido tiene este anacronismo? Para intentar responder a estas preguntas debemos volver al *Gabinete de Van der Geest*, con el que el *Taller de Apeles* parece en cierto modo proseguir un discurso. En el *Gabinete de Van der Geest*, lo hemos visto ya, la escena del Juicio Final situada en el ángulo derecho del cuadro cerraba toda discusión. Esta escena colocaba toda la obra bajo el signo del fin de los tiempos y del *futurum resurrectionis*. Apeles, presente *en abyme*, era una referencia retrospectiva a los orígenes de la pintura. En el cuadro de La Haya, Apeles ha resucitado y está en la galería. El Juicio Final no se sitúa al final del discurso, sino que ocupa el centro, es decir, el lugar que antes, en el *Gabinete de Van der Geest*, ocupaba Apeles. El Juicio Final se representa en un grabado que sostiene una de las criadas de Campaspe, permitiendo así que su visión resulte accesible al espectador. La utopía de la galería parece repetirse gracias a la ucronía del acto pictórico.

Esta predilección por la inserción del acto creativo en una obra más amplia es muy significativa. Muestra que el producto del trabajo artístico nace en el seno del ensamblaje/colección, y que procede de lo que podemos llamar en la terminología actual una «deconstrucción combinatoria» de la historia del arte. El pintor que pinta en medio de la galería pone en el centro de su propio trabajo la experiencia histórica del arte en el acto de la creación. Lo que el pintor hace no es necesariamente un juego de espejos (otro *cabinet d'amateur*), sino una obra que nace de la interconexión de otras obras. Voy a citar dos ejemplos más que, pese a su diferencia de tamaño, ambición y naturaleza, contribuyen a esclarecer la problemática de la representación artística en el siglo XVII.

El primer ejemplo es un grabado de Abraham Bosse (1602-1676) que, muy significativamente, se titula *Noble pintor*. Éste, elegantemente vestido, está sentado ante el caballete sobre el que se asienta un retrato. El modelo no está presente. La pared de la sala está cubierta de cuadros, otros se disponen a nivel del suelo. El pintor tiene el pincel en la mano derecha y la paleta en su mano izquierda, pero no está pintando. Hace un alto en su trabajo para conversar con un muchacho que sostiene en sus manos un grabado. Dicho grabado representa a un mísero pintor que, a su vez, está sentado frente a su caballete, pero su taller carece de cualquier adorno. Es la imagen en negativo de la escena principal. En la pared de la galería, detrás del caballete del noble pintor, hay un cuadro que, una vez más, representa una escena de pose. Se trata igualmente de una escena ejemplar pero *in bono*, mientras que la del grabado del primer plano es *in malo*. Detrás del pintor, un personaje tocado con un rico sombrero se dirige al espectador-visitante. Es muy probable que él mismo sea quien recite el texto que acompaña a la imagen que estamos contemplando:

Este cuya noble manera
une las sombras a la luz
en mil cuadros diferentes,
no es uno de estos pintores vulgares,
que pasan por ignorantes
en sus obras ordinarias.
Él ejecuta, y da a luz
todo cuanto la Guerra y el Amor

tienen de memorable y extraño,
y a quien mira sus dibujos parece,
que es Apeles o Miguel Ángel
quien guía su arte y sus manos.

El «noble pintor» se opone pues al «pintor vulgar». Es el creador de un intertexto («mil cuadros diferentes») en el interior de otro intertexto. Es la historia del arte (Apeles, Miguel Ángel) quien le guía. El «noble pintor» (descendiente de Apeles o de Miguel Ángel) se entiende sólo al integrarlo en su contexto, es decir, en la galería flanqueada por dos imágenes que tematizan el hacer, una *in bono*, otra *in malo*; así queda enmarcado por el intertexto en cuyo interior trabaja.

El segundo ejemplo es probablemente el cuadro más célebre de todo el siglo XVII. Se trata de *Las meninas* o *La familia de Felipe IV*, que Velázquez realiza en 1656 y del que los entendidos hablan como *cosa maravigliosa*. Esta obra puede interpretarse como un especial escenario de producción en una galería de pintura. La multitud de cuestiones que este cuadro ha suscitado y aún hoy suscita —y que por supuesto no voy a abordar aquí— denota el carácter «cifrado» y, finalmente, insoluble de la representación. Sin embargo, algo es insoslayable: el escenario evocado por *Las meninas* tiene tres términos principales: el lienzo, el espejo y el «acá» del cuadro. Intentar una vez más resolver el enigma de esta obra es arriesgado y superfluo. Pero me parece interesante reflexionar sobre el trinomio tela/espejo/realidad, y ver cómo este trinomio estructura en definitiva el escenario de producción velazqueño. El pintor se presenta ante el caballete ubicado en una gran sala cuyas paredes aparecen cubiertas de cuadros. De éstos, dos son identificables, aunque con cierta dificultad. Son dos copias de dos obras de Rubens y Jordaens, alegorías ambas de la creación artística en abierta competencia con la creación divina (*Atenea* y *Aracne*, *Apolo* y *Marsias*). Así pues, el argumento de los cuadros es una tematización del acto creativo, importante a nivel del discurso. Estas grandes superficies rectangulares son, a primera vista, historias antiguas y algo opacas (ya en el siglo XVII suponía un esfuerzo reconocer su tema); enmarcadas, son a fin de cuentas manifestaciones de la forma llamada «cuadro». El espejo sobre la pared es otra modalidad de encuadre que se une a las anteriores; el dintel de la puerta funciona también como marco y actúa como un corte exis-

tencial desde el fondo del cuadro, al definirse como un vacío frente al espejo y a los lienzos expuestos. Lo que ocurre en el último plano no puede entenderse si no consideramos que el cuadro final –que admiramos– es una escenificación del trabajo del pintor.

En el primer plano, a la izquierda, vemos el negativo del marco, el bastidor, y el negativo del cuadro, es decir, el reverso de la tela. *Las meninas* es un escenario de producción artística que engloba a la vez la pintura vista como acto y la presentación de otros modos de definir la imagen mediante el «encuadre». Entre estos elementos que pasivamente estructuran el cuadro final, el gesto del pintor con su paleta embadurnada de colores y su afilado pincel en suspenso es un factor dinámico. Es la *dynamis* misma del hacer, sorprendida entre la paleta y la tela tensada sobre el caballete; en el ambiente de una sala con oscuros cuadros, grandes ventanales, un espejo medio velado y el contraluz de una puerta, se despliega una misteriosa y deslumbrante escena ante los ojos del espectador invisible y, sin embargo, forzosa y dichosamente presente.

Quizás comprendamos mejor *Las meninas* si lo devolvemos a la tradición a la que pertenece y de la que a la vez se desprende. Velázquez se representa aquí como pintor en una escena de corte. Su presencia, muy criticada por el primer comentarista, Félix da Costa, quien nos dice que se vio como señal de un orgullo desmesurado, fue sin embargo justificada por el primer biógrafo de Velázquez. Según Palomino, el pintor usó un método legitimado por la Antigüedad (Fidias se representó también sobre el escudo de Minerva) y en boga en el Renacimiento. Pero el biógrafo omitió el carácter inconformista de la presencia del pintor al situarse precisamente en el interior del propio cuadro que está pintando y que nosotros estamos viendo. Es probable que su silencio prudente se deba al sentimiento de que su presencia no se justificaba del todo apelando a la autoridad de los clásicos: en la época de Velázquez la representación del hacer en pintura era todavía, en España, demasiado «moderna».

Velázquez se representa en *Las meninas* como si dijese orgullosamente: «Soy yo, Velázquez, quien veis pintando». El pintor se presenta en el cuadro como autorretrato: se le ve de frente, con los ojos fijos «en la cámara». El escenario de producción ilustrado por Velázquez es una gran sala llena de pinturas, ambiente al que la cultura de la Erudición y la cultura de la Curiosidad nos había acostumbrado

ya. En este ambiente la pintura nace y se hace en medio de un sistema de imágenes.

Los especialistas han señalado reiteradamente que Velázquez conocía los *cabinets d'amateurs* de los Francken y de Jan Brueghel y también las galerías pintadas por David Teniers, que se encontraban entonces en España, y que en su condición de «pintor del rey» tenía a su cargo. En estos cuadros la combinación del escenario de producción con la escena de corte era frecuente. Quisiera hablar aquí de otra modalidad combinatoria tematizada por un cuadro que precede sólo en unos pocos años a *Las meninas*. Se trata de otro *cabinet d'amateur* y el Museo del Prado lo exhibe con el nombre de *Archiduque Leopoldo Guillermo en su galería de pinturas en Bruselas*. Este cuadro es de David Teniers, y muy parecido al que los editores de Perec escogieron para la portada de su novela. Hay que puntualizar que en esta época los *cabinets d'amateurs* no son ya intrincados laberintos simbólicos, si no que funcionan como cuadros-catálogo.

Pero este cuadro-catálogo es en realidad un catálogo en clave. El noble propietario, acompañado por el conde de Fuensaldaña, por el propio David Teniers y por otros dos cortesanos no identificados, pasea por su galería. Lo vemos echando una mirada de refilón a una de las joyas de su colección, la *Santa Margarita* de Rafael. Se distinguen también otras obras maestras, como por ejemplo *Diana y Calixto* de Tiziano, sobre la puerta, o el *Pastor y ninfa* del mismo pintor en la parte superior, y en el último término, hacia abajo a la derecha, los enigmáticos *Tres filósofos* de Giorgione.

Se advierte que en su colección la mayoría son cuadros italianos, algunas pocas pinturas son flamencas, pero su papel es importante. En el primer término a la derecha vemos el retrato que Van Dyck hizo de la archiduquesa Isabel Clara Eugenia, ya viuda, que se hace así presente, en efígie, en la galería. En el primer término de la izquierda, sobre el suelo, hay otra pintura flamenca. Es el *San Lucas pintando el retrato de la Virgen* de Jan Gossaert. Esta obra colocada en el lugar donde se inicia la lectura del «catálogo» representa al mítico patrono del gremio de los pintores. No es casual que Teniers lo sitúe cerca de su propia firma y no lejos de su autorretrato. Si el retrato de Isabel Clara Eugenia es la sigla de los propietarios Habsburgo de la galería, el San Lucas de Gossaert funciona como sigla del autor, David Teniers, que se coloca a la sombra de sus antepasados flamencos.

Al inspirarse en estas lúdicas galerías flamencas, Velázquez dejó libre curso a su ingenio y puso en acción toda su enorme cultura figurativa.

El ingenio de Velázquez y su capacidad para combinar (y ocultar) sus fuentes de inspiración fueron elogiadas abiertamente por sus primeros comentaristas. Sin embargo, podemos encontrar otras fuentes de *Las meninas* que nos llevan más lejos aún.

La escenificación del motivo de la creación pictórica tiene lugar en una sala de pinturas, y más precisamente entre el reverso del lienzo y el espejo que refleja su verso. Tela y espejo son en cierto modo los límites de la imagen. En otras palabras, tela y espejo son al mismo tiempo imágenes en situación límite: «lo que aún no es imagen» / «lo que ya no es imagen». El motivo de la tela como soporte material de la imagen era frecuente en la poesía española del Siglo de Oro. En Lope de Vega la tela del pintor (San Lucas) era un «velo de tela humana» que ocultaba el «verdadero cuadro». Góngora, más barroco, ve en la tela «la nada de la imagen», sus cenizas, su tumba. No sabemos si Velázquez quiso aludir o no a esta tradición, pero es difícil creer que cuando coloca el bastidor de la obra que está pintando en la apertura de su célebre cuadro lo haga de modo inconsciente y que su referencia a la antítesis tradicional sea puramente casual. Su primer biógrafo había notado ya la inclinación del pintor hacia lo especulativo.

Resulta curioso que la única interpretación «gongorina» de *Las meninas* nos llegue de la mano de otro pintor español, un andaluz, también versado en la «agudeza y arte de ingenio», Picasso, quien en una de sus numerosas telas en las que glosa a Velázquez reemplaza el revés del cuadro incipiente por un atáud y hace desaparecer al pintor.

Georges Perec hace en *Un cabinet d'amateur* una sola vez referencia a *Las meninas*, considerando este cuadro «un trabajo de espejos al infinito [...] donde lo contemplado y el que contempla no acaban jamás de afrontarse o de confundirse». ⁵ El gabinete de Heinrich Kürz recuerda a sus antepasados flamencos, aunque cuando el propietario muere, se repite el juego de espejos y el mundo de lo contemplado y de quien lo contempla parece confundirse en el seno de un espejo borgesiano que refleja el infinito.

5. *Ibidem*, p. 34.

Cito, para acabar, el episodio del entierro (altamente alegórico) del propietario de una galería imaginaria en el mismo cuadro que la representa:

Su cuerpo, naturalizado por el mejor taxidermista de la época, que se hizo llegar expresamente de México, fue revestido con la ropa de casa gris con vetas rojas que llevaba en el cuadro de Kürz, e instalado en el mismo sillón en el que aquél le había tomado la pose. Sillón y cadáver fueron entonces trasladados a un sótano que reproducía fielmente, pero a una escala sensiblemente reducida, la sala donde Raffke había colgado los lienzos que prefería. El gran cuadro de Heinrich Kürz ocupaba la pared del fondo. El muerto fue colocado frente al cuadro en una posición exactamente parecida a aquella que éste ocupaba [...] Después el sótano fue sellado. ⁶

Al acabar medito una moraleja. El título mismo del ciclo de conferencias al cual he tenido el honor de ser invitado me la brinda: la historia de toda colección y la del afán de poseer a través de ella el infinito es —¡lo hemos visto!— una «historia mortal».

6. *Ibidem*, pp. 36-37.

Procedencia de las ilustraciones:

© MUSEO DEL PRADO: láminas I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, IX, X, XI, XII, XIII, XIV, XVI, XVII, XIX, XX, XXIV, XXV, XXVIII, XXIX, XXX, XXXI, XXXIV, XXXV, XXXVI, XXXVII, XXXVIII, XXXIX, XL, XLII, XLIII, XLIV, XLV, XLVI, XLVII, XLVIII, XLIX, LIV, LV, LVIII, LIX, LX, LXI, LXII, LXIV. © OROÑOZ: láminas XV, XVIII, XXVII, XLI, L, LII, LVI y LVII. © 1990, PHOTO SCALA, FLORENCIA: MUSÉES ROYAUX DES BEAUX-ARTS, BRUSELAS, lámina XXI; PIO MONTE DELLA MISERICORDIA, NÁPOLES, lámina XXVI; MAURITSHUIS, LA HAYA, lámina XXXII; RUBENSHUIS, AMBERES, lámina XXXIII; SCHLOSS CHARLOTTENBURG, BERLÍN, lámina LIII. © 2003, PHOTO SCALA, FLORENCIA: CORTESÍA DEL MINISTERIO BENI E ATT. CULTURALI, MUSEO DI SAN MARTINO, NÁPOLES, lámina LXIII. © KUNSTHISTORISCHES MUSEUM, VIENA: láminas XXII y XXIII. © RMN – ARNAUDET: lámina LI.

Coordinación: Fundación Amigos del Museo del Prado.

Edición al cuidado de Noemí Sobregués. Diseño: Norbert Denkel. Producción: Susanne Werthein. Traducciones de María Luisa Balseiro (del inglés: artículo de David Freedberg), Emma Calatayud (del francés: artículo de Marc Fumaroli), Carlos Alonso Otero (del italiano: artículo de Nicola Spinosa), Anna Maria Coderch (del francés: Victor I. Stoichita)

GALAXIA GUTENBERG, S.A.

www.galaxiagutenberg.com

CÍRCULO DE LECTORES, S.A. (Sociedad Unipersonal)

www.circulolectores.com

Travessera de Gràcia, 47-49, 08021 Barcelona

FUNDACIÓN AMIGOS DEL MUSEO DEL PRADO

Ruiz de Alarcón, 21, 28014 Madrid

www.amigosmuseoprado.org

© Fundación Amigos del Museo del Prado, 2004

© Círculo de Lectores, S.A. (Sociedad Unipersonal), 2004

Fotocomposición: Víctor Igual, s.l.

Fotomecánica: Solan Verd s.l.

Impresión y encuadernación:

Egedsa. Roís de Corella, 12-16 Nave 1. Sabadell

1 3 5 7 9 4 1 0 2 8 6 4 2

Depósito legal: B-33342-2004

ISBN Galaxia Gutenberg: 84-8109-004-2

ISBN Círculo de Lectores: 84-672-0781-7

N.º 35253

Impreso en España.