

# GOYYA

REVISTA DE ARTE





1. *Crucifixión con donante*. Museo Lázaro Galdiano. Madrid.

## *EL DONANTE EN LA PINTURA ESPAÑOLA DEL SIGLO XVI SU UBICACION EN EL ESPACIO FICTICIO*

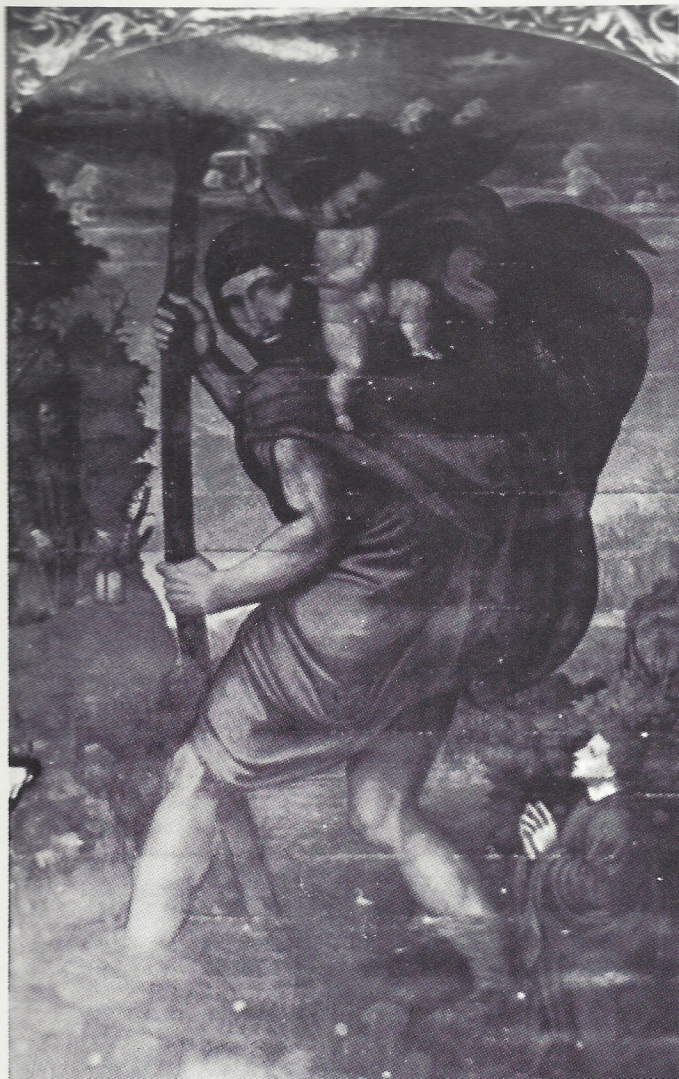
Por MARIA ANTONIA RAQUEJO GRADO

«La perspectiva debe servir a la historia del arte como una de aquellas formas simbólicas mediante las cuales un particular contenido espiritual se une a un signo sensible, concreto, y que se identifica íntegramente con él. Y es, en este sentido, esencialmente significativa para las diferentes épocas y campos artísticos no sólo en tanto tengan o no perspectiva, sino en cuanto al tipo de perspectiva que posean<sup>1</sup>.»

A lo largo del renacimiento el hombre, como individuo y ser social, se ve afectado por importantes transformaciones. Quizá sea en el campo artístico donde el nuevo valor del ser humano se exprese con mayor intensidad. El arte,

próximo a los poderosos, juega en toda la época moderna un importante papel político y social. El sentido de la gloria se afirma como valor y se proyecta sobre las acciones terrenas. Los poderosos desean fijar sus rostros y sus acti-





2. *San Cristóbal con donante*. Berlanga de Duero. Soria.

vidades en la historia. Para ello el individuo, todavía no desligado de la cultura eclesiástica, se hace retratar inserto en un tema religioso.

El retrato del donante supone un *acta* o *registro* de la representación del individuo. Tiene, pues, un valor genérico de símbolo, ya que el motivo de su presencia no era el de retrato sino el deseo de asociar la ofrenda con el individuo que la donara. Ahora bien, en el siglo XVI el donante toma un carácter de verdadero retrato y es indiscutible la preocupación del artista por la caracterización e individualización de los rasgos del comitente. Por ello, el donante expresa un deseo que va más allá de una pura donación: el deseo de proyectarse en la historia dejando constancia de sus rasgos.

En el ámbito formal, el retrato del donante plantea una serie de problemas plásticos que afectan en gran medida a la pintura española del siglo XVI. El principal problema se origina por la relación que se establece entre el donante y el tema religioso en el que se inserta. El donante, en tanto que se presenta ante la divinidad deberá de aparecer retratado de acuerdo con una serie de fórmulas que justifiquen su osadía y mantengan el decoro apropiado. Estas fórmulas afectan a la postura en la que el donante aparece representado (de rodillas), a la posición (de perfil o recurados) y a la actitud (orando).



3. *Anunciación con donante*. Col. particular.

### LA PERSPECTIVA SIMBOLICA Y EL ESPACIO GOTICO

La relación del donante con el tema religioso no sólo afecta a las fórmulas con que debe aparecer el retratado, sino también al espacio interior del cuadro. Esto es debido a la propia naturaleza del donante, ya que al introducirse en un tema sagrado genera en principio dos espacios y dos tiempos: el espacio real y el espacio eterno, el tiempo real histórico y el tiempo divino, lo cual origina una fragmentación de las coordenadas tiempo-espacio dentro de la composición pictórica. Además hay que tener en cuenta que el donante, precisamente por su conexión con un tema sacro, se presenta como generador de espacios discontinuos y jerárquicos. Unas veces por su ubicación en el plano de la composición y otras porque aparece en primer término, empleándose la perspectiva simbólica, a escala inferior en relación con los personajes celestiales.

Esta concepción espacial corresponde al sistema de representación medieval. Con la perspectiva gótica asistimos a la disgregación del espacio interior configurado en profundidad. Pero si bien suprime el concepto de cuadro como ventana abierta, al mismo tiempo se da unidad a los elementos internos del cuadro, de un modo nuevo, por medio de un contexto inmaterial. El espacio se convierte

así «en un fluido homogéneo y *homogenizador*», aunque no medible, y por tanto carente de dimensiones<sup>2</sup>. En este tipo de perspectiva el fondo queda anulado o, más bien, se presenta un fondo inexistente, en el sentido de que no es percibido en la realidad. La pantalla de fondo, que sirve para destacar al personaje representado, queda anulada, resaltándose la figura o el objeto de la inmensidad especial sólo por su fuerza expresiva. Se trata de un espacio-soporte, abstracto y conceptual, en donde se desarrolla la escena (tiempo) de la composición.

Nos hemos referido al fondo, es decir a la relación que se establece entre las figuras u objetos dentro de un escenario; pero ¿qué ocurre con la relación que existe entre tales objetos o figuras entre sí?, o dicho de otra forma: ¿qué tipo de espacio se crea al relacionar unas figuras con otras? Cuando el artista quiere representar a varios personajes se ve obligado, puesto que rechaza la perspectiva en profundidad, a colocarlos unos encima de otros, destacando a los protagonistas principales de la escena, ya que los personajes, cada uno de ellos, tienen un valor jerárquico y este valor será el que determine su posición espacial.

Dicho fenómeno nos es comprensible gracias a las nociones sobre óptica que se desarrollan en esta época<sup>3</sup>. Estas sostienen que la impresión visual se realiza por el ojo del que ve, en el punto en que incide su mirada, es decir en el objeto contemplado. La consecuencia inmediata de esta hipótesis sobre el proceso visual es que la composi-

ción se ordena a partir de un punto de interés primordial. Este punto, durante toda la Edad Media, polariza a las figuras celestiales: Dios Padre, Cristo, la Virgen, los Santos, etc., que por su carácter sobrenatural representan el centro físico y espiritual del mundo. El artista desarrolla la composición a partir de ese centro de contemplación, representando en primer plano los personajes más importantes del cuadro, y en planos secundarios sucesivos los menos importantes. De esta forma se consigue una composición de tipo piramidal o triangular, en cuyo vértice se sitúa la máxima personalidad: Dios Padre..., etc. Los más alejados del punto central son los menos importantes, los de escasa participación divina. Se establece así un sistema jerárquico de posiciones mediante la colocación de cada personaje en el lugar psicológico que le correspondía.

Pero el espacio no queda configurado única y exclusivamente por la relación que se establece entre los distintos objetos (perspectiva). A éste hay que añadir el tratamiento de la figura (proporción) y de la luz. V. Nieto ha señalado cómo la representación gótica utiliza el fondo de oro junto con un sistema convencional de perspectiva, mediante una idea simbólica por la cual las figuras más *iluminadas* —con más oro— son las más importantes y, por tanto, según el plano en que se las sitúa, las más «divinas»<sup>4</sup>, ya que el foco luminoso está siempre en el centro de la composición. De aquí irradia la luz a las demás partes del cuadro, de manera que los personajes más

4. *San Blas con donante*. Iglesia de Santa Catalina. Valencia.



5. *Santo degollado con dos donantes*. Museo de El Prado. Madrid.



cercanos al centro disfrutaban de mayor iluminación y, por ello, de más bondad, belleza y divinidad. En esta técnica espacial se mantiene la estructura triangular mencionada anteriormente y, asimismo, la proporción, según ha advertido Panofsky, queda codificada en un carácter de símbolo: el personaje central guía la escena, al ser de mayores proporciones.

Esta visión de la *realidad* concuerda con la concepción del mundo en la filosofía platónica de la Edad Media. San Agustín, en sus escritos: *Teoría sobre la iluminación* y *De las ideas en la mente divina*, expone que todo ente vivo viene dado por su mayor o menor participación del Ser divino. El mundo es un reflejo de Dios, y éste irradia la verdad sobre el espíritu del hombre, pero no todos los hombres participan de igual grado de la luz divina. De ahí que haya *jerarquías espirituales* (que tienden a identificarse con las materiales) dentro de la humanidad.

Todo esto explica cómo el espacio en la pintura medieval está concentrado, pero no unificado. Y ello se debe a un segundo factor que incide enormemente en la filosofía, arte y vida de la Edad Media. Nos referimos a la concepción cosmológica de Aristóteles, la cual interpretada por la escolástica supone que la posición de un objeto en el espacio está ligada a una apreciación cualitativa, según que ese objeto se acerque al centro del universo o se aleje del mismo. Es pues, la visión de un universo jerarquizado, de contenidos yuxtapuestos, heterogéneo y discontinuo,

que ha de transformarse en otro nuevo, humanista y renacentista, necesitando para el cambio variar toda la concepción aristotélica de la jerarquía espacial de tamaños.

Este orden jerárquico divino coincide con el esquema social de la Edad Media, en cuya cúspide se encuentra la realeza, seguida de la nobleza y el clero. En este sentido, el retrato de donante supone la forma más idónea de representarse dentro del grupo al que se pertenece en una sociedad jerarquizada. Si tenemos en cuenta que la obra de arte es un documento que refleja la vida de una época, expresada por medio de un lenguaje específico como es el figurativo, y que el signo que éste nos representa no nos revela el orden absoluto, sino una situación social e individual, el retrato del donante supone, en un principio, una realidad del mundo proyectada desde un ángulo parcial.

Ahora bien, ¿Cómo se inserta el donante dentro de las jerarquías celestiales? ¿En qué medida se introduce dentro del *tiempo metafísico* desarrollado en el espacio divino? Plásticamente, el problema de los espacios jerárquicos se resuelve por medio de la perspectiva invertida o simbólica. El donante, personaje de la *civitas terrena*, co-nive en el mismo espacio que las jerarquías celestiales, cuyas leyes divinas no tienen nada que ver con las terrenales. En una misma composición conviven, pues, dos espacios: real y divino, dos tiempos: uno percedero y transitorio y otro imperecedero, eterno, y dos jerarquías: terrenal y divina, cuyos valores tienden a confundirse. Por ello

6. *Martirio*. Granada.



7. El Greco, *Crucifixión con donantes*. Museo del Louvre. París.





8. El Greco, *Virgen de la Caridad*.

nos encontramos con dos realidades en discrepancia. La participación de este elemento secular —el donante— dentro de un tema sacro viene justificada, en principio, por el acto de la donación (la finalidad de la obra) y por el recato con que se introduce al donante en el tema religioso.

Todavía en el siglo XVI el donante aparece en una escala inferior a la natural (fig. 1, 2 y 3), y sus representaciones se ubican en zonas simbólicamente menos divinas o importantes, como es la parte inferior del cuadro con respecto a la superior. Esta, al igual que la de la derecha, se considera zona sagrada, siendo en éstas donde se desarrollan escenas sobrenaturales, frente a las anecdóticas terrenales insertas en la parte inferior. Además, el donante se incluye en el cuadro dentro de un espacio no natural y simbólico, sin que su presencia transforme, como ocurrirá después, a estos espacios-soportes abstractos en espacios reales e incluso identificables, haciéndose la dualidad cielo-tierra, Dios-hombre, más acentuada.

El donante que se inserta en el espacio jerárquico establece una comunicación de tierra-cielo donde la visión del *más allá* se hace familiar y se acerca a lo terrenal. Con ello se observa un descenso de la concepción y de la representación de lo divino y una tendencia a confundir los caracteres sublimes con los mundanos. El cristiano cree en un cielo como reflejo de la tierra, donde cada uno después de la muerte conservará su propia individualidad y, por tan-



9. *Santo abad con dos donantes*. Sevilla.

to, mantendrá, en cierta forma, su *status* terrenal. «El hecho es que en la sensibilidad común, la relación con lo divino se configura de un modo más sentimental que metafísico, más elástico que rígido»<sup>5</sup>, y así el donante se vale de jerarquías intermedias —santos, Vírgenes...— para que intervengan en defensa de su salvación.

Hasta el segundo tercio del siglo XVI existen ejemplos de donantes representados *a escala inferior*. Pero una vez iniciada la búsqueda del nuevo sistema de representación, los donantes, aunque a menor escala, intentan ya situarse en fondos reales tales como los suelos de cuadrícula. Esto supone dos cosas: por una parte, el donante introduce poco a poco su *espacio real* en detrimento del espacio divino, con ello el donante actúa como elemento secularizador del espacio religioso. Por otra parte, esta representación del suelo en cuadrícula permite ensayar las primeras experiencias del nuevo *espacio sistemático* (fig. 4).

La representación del suelo en cuadrícula, así como la labor de taracea son dos recursos perspectivos muy utilizados en el temprano renacimiento, ya que ayudan en gran medida a configurar un espacio sistemático. En España, esta fórmula se repite hasta bien entrado el siglo XVI, y en muchos ejemplos se observan soluciones erróneas. Tal es el caso de obras como *San Cosme* y *San Damián*, en donde los cuadros del pavimento no pasan completamente por debajo de los pies de la figura, sino que concluyen con relativa brusquedad en una línea horizontal, los objetos



10. *Ecce Homo con donante*. Catedral. Toledo.

parecen estar por encima del suelo más que apoyados en él. Esto es debido a la utilización de un sistema de representación cuya teoría no ha sido comprendida ni asimilada.

En otros casos, el fenómeno ocurre a la inversa, siendo su explicación más compleja. Ya Alejo Fernández, en su etapa cordobesa, demuestra haber asimilado el nuevo sistema de representación en su obra *Cristo en la columna con donantes* (Museo de Bellas Artes de Córdoba). Aquí las figuras se sitúan en un espacio humanista, donde la perspectiva sistemática o euclidiana y el espacio diáfano están perfectamente desarrollados. Sin embargo, la proporción de las figuras sigue manteniendo un valor jerárquico, y esto choca más, puesto que el fondo de la composición está concebido como un escenario lleno de alusiones a la Antigüedad (la arquitectura de fondo es perfectamente clásica en sus formas y dimensiones). En este caso se crean en un mismo espacio tres niveles. Por un lado, un sistema de representación racional, matemático y sistemático; por otro lado, la representación de un tema iconográfico religioso, cuya esencia está en contradicción con el método racional con que ha sido realizado —tema religioso/sistema racional<sup>6</sup>; y, por último, se introduce un nivel de realidad por los retratos de los donantes que, además, no se integran armónicamente en la composición sino que, por el contrario, rompen la unidad espacial al estar representados en escala inferior a la natural. Por tan-



11. *Virgen de Cristóbal Colón*. Museo Lázaro Galdiano. Madrid.

to, el donante, en este caso, se presenta como *desestabilizador* del espacio racional pictórico. Es decir, en la dualidad del universo mental-real, es precisamente en este último donde pervive la tradición gótica y donde, por tanto, se mantiene una estructura espacial jerárquica. Con ello advertimos una doble dialéctica entre el universo mental (espacio divino), representado mediante un sistema matemático, y el universo real (humano), representado mediante un sistema simbólico. Por tanto, los sistemas de representación se han invertido en los espacios y ello nos hace suponer que la mentalidad del cliente sigue muy arraigada en la concepción jerárquica de la sociedad y, conscientemente, no comulga con la visión de esta otra realidad que aporta el nuevo sistema de representación.

Basándonos en las palabras de Francastel: «la medida del mundo ha cambiado..., necesariamente su representación plástica debe cambiar»<sup>7</sup>, vemos cómo el espacio humanista, homogeneizador y abolicionista de las jerarquías, se corresponde con una sociedad nueva donde la estructura feudal desaparece. Sin embargo, en una sociedad como la española del siglo XVI, donde las estructuras medievales perviven con mucha fuerza, no es posible que se dé una correspondencia entre sociedad y espacio racional, sistemático y moderno. La nobleza, amenazada por los cambios que sufre el mundo moderno (la implantación del Estado frente a la disgregación de los territorios organizados y gobernados según los intereses de cada familia nobiliar,

la caída en desuso de los valores tradicionales sobre los que se sustenta la aristocracia, la progresiva incorporación de la burguesía a la clase noble, etc.), toma posturas defensivas, y en tanto que necesita testimoniar su *status* a través de la representación —máxime si tenemos en cuenta que la finalidad de estas pinturas, por lo general, son de carácter público (retablos, capillas...) y responden a un deseo de afirmación social— mantiene el valor simbólico de la proporción como expresión del sistema que protege sus privilegios.

Ahora bien, esta nobleza, como consecuencia de la *guerra fría* que mantiene con el Estado monárquico, no se somete al estilo plástico oficial impuesto por los Reyes Católicos. En su deseo de diferenciarse y manifestar su prestigio ante la monarquía, acoge fórmulas nuevas italianas cuya moda es cada vez más evidente<sup>8</sup>.

¿Cómo podrá establecerse un nexo coherente entre las necesidades de esta clase amenazada y el nuevo lenguaje plástico, que es precisamente la expresión de unos cambios en una sociedad que dicha clase no desea ver avanzar? Esto determina no sólo el panorama ecléctico en que se ve inmerso el siglo XVI, sino también el desarrollo de varios lenguajes figurativos en una misma obra. En este sentido, el testimonio del contemporáneo Rodrigo Caro es muy significativo, ya que justifica la perspectiva invertida en tanto que mantiene el decoro exigido al donante ante la divinidad. La jerarquía de proporciones es una forma de respeto, usada ya por los antiguos, del hombre ante grados sociales o sobrenaturales superiores: «Fue hallada la Virgen de la Antigua de la catedral de Sevilla en la forma que hoy permanece, en un muro de la iglesia vieja de tiempo inmemorial, pintada en la pared al templo, y es fama constante que dura desde tiempo de los godos. A mí me parece aún más antigua y que es pintura de romanos..., porque esta nación (quizá aprendiéndolo de los griegos) pintaban las personas divinas en forma mayor que humana, y en las tragedias solían representar los dioses y varones heroicos sobre cothurnos para parecer más venerables. Y así está la Sta. imagen que es mayor que las ordinarias...»

Por tanto, la actitud de los donantes retratados queda justificada en dos niveles: de una parte, el nivel religioso para mantener el decoro ante la personalidad divina; de otra, en el nivel social, como afirmación del sistema de jerarquías sobre el que la nobleza sustenta sus privilegios. El primer nivel tenderá a desaparecer iniciada la segunda mitad del siglo XVI, quedando la estructura jerárquica como expresión del deseo de pervivencia de un orden social por parte de un determinado sector.

En otros casos, la contradicción entre el universo real y el sobrenatural no resulta tan aparente, ya que el donante se introduce en el mundo divino a través de lenguajes y formas simbólicas, sin ninguna referencia al mundo anecdótico y sin alterar, por tanto, en cierta medida el mundo celestial. En este sentido, cierto sector de la clase eclesiástica es el que mantiene el lenguaje del gótico internacional como vehículo de expresión más coherente con sus necesidades. Tal es el caso de Rodrigo Fernández de Santaella, que encargó el retablo de la Virgen para la capilla del seminario a Alejo Fernández.

## EL DONANTE COMO CREADOR DE ESPACIOS JERARQUICOS Y COMPARTIMENTADOS. LA PERSPECTIVA HUMANISTA

Para que el universo jerarquizado, de contenido yuxtapuesto y discontinuo, pueda convertirse en homogéneo,

matemático y renacentista es necesario trastocar toda la concepción aristotélica de la jerarquía espacial de tamaños.

Es Nicolás de Cusa, en su obra *Docta ignorantia* (1440), el que transforma el universo aristotélico, anulando en la escala cósmica las diferencias relativas; por ello, todo ser vivo al verse confrontado con la divinidad se encuentra en relación inmediata con Dios, pero estando a la vez alejado y próximo; es decir, todo participa de Dios, prescindiendo de su proximidad o lejanía, pues «todo está en todo, porque Dios está como Todo en todas las cosas»<sup>10</sup>. A partir de esta idea, Cusa desarrolla su concepto de hombre como microcosmos. En el individuo, dice, se encierra la creatividad, libertad y espontaneidad, y en virtud de ello se hace un objeto sustancial, con individualidad única e independiente, un auténtico mundo en pequeño<sup>11</sup>. Se crea así un universo unificado y homogéneo por la indiferencia espacial de los elementos que lo penetran.

Es ahora cuando puede elaborarse la perspectiva sistemática moderna, cuyos resultados son un avance de la abstracción espacial. La perspectiva será considerada como un método de conocimiento científico por la que podemos llegar a ordenar el mundo exterior. Es decir, el universo puede ser entendido y conocido ya que se ofrece medible al estar codificado a través de unas leyes o proporciones matemáticas que determinan las distancias entre unos objetos y otros, así como sus relaciones. Con ello, el arte se eleva al rango de ciencia.

El donante participa del espacio racionalizado, introduciéndose en el tema a igual escala que los personajes celestiales, proceso que coincide con el mayor sentido de retrato que va adquiriendo. Pero si bien es cierto que aparece integrado en la escena a igual escala, y por ello seculariza el espacio religioso, no participa del espacio desarrollado en la obra. El donante, como su tipología indica, se presenta respetuoso ante el mundo celestial. El decoro religioso, antes expresado en la perspectiva simbólica, sitúa ahora al donante en una posición distinta en la escena, y aunque se crea un ambiente cotidiano dentro de los espacios inaccesibles, el profano no debe osar introducirse en ellos sin una serie de condiciones. Estas afectan a la postura (de rodillas), a la actitud (orante) y a su ubicación en el espacio ficticio. Así se sitúa en zona consideradas menos sagradas. Entre la parte superior y la inferior del cuadro elige siempre esta última; es decir, se sitúa siempre en la zona donde se representa el mundo real, y dentro de este suele aparecer en un aparte (figs. 5 y 6).

Son muy pocas las veces que el donante aparece retratado en la parte superior, junto con la Gloria (tal es el caso del *Gloria*, de Tiziano, encargado por Carlos V). Esto sucede generalmente en caso de que el personaje haya fallecido, siendo el retrato símbolo de su alma, por lo que puede parecer junto con la divinidad. Así ocurre, por ejemplo, en el retrato de Carlos V pintado por el Greco en el gloria de *El entierro del conde de Orgaz*.

Por tanto, aunque el donante aparece representado a la misma escala que los personajes divinos del tema, mantiene una posición de *distancia respetuosa*, bien por la postura orante que no coincide con las actitudes de los demás personajes de la escena, bien por su situación en el plano que lo diferencia del resto de la composición. Tendremos que esperar al último tercio del siglo XVI para que el donante se introduzca en la obra pictórica sin ningún elemento diferenciador.

¿Puede entonces hablarse de espacio homogéneo? ¿Cuál es el mecanismo que posibilita la integración en una



12. *Virgen con donante*. Museo Lázaro Galdiano. Madrid.

composición única de elementos de origen distinto? Nos encontramos con dos realidades: la divina y la terrena, pero en este caso en igualdad de proporciones. Será la manera de leer la obra la que nos ofrezca los valores distintos que se encuentran en la misma.

Se plantea el problema de una correlación entre una expresión plástica conforme a los valores nuevos y una expresión devocional ligada a valores ideológicos que nos lleva a su vez al problema de la actualización de lo sagrado. El donante mantiene los valores jerárquicos tradicionales, no porque aparezca a una escala inferior, sino por su ubicación en el plano de la composición. En este sentido, el espacio jerárquico se establece a través de un esquema geométrico (círculo, triángulo, cuadrado...) compositivo, en el que se ubican las figuras según la función que se le asigna a cada una en el cuadro. Es muy corriente encontrarnos esquemas triangulares en donde el donante se sitúa en la base del triángulo formado por la disposición de las figuras. Así hay temas cuyo desarrollo se encuentra acorde con este tipo de composición. La crucifixión, por ejemplo, conlleva ya de por sí esta distribución triangular del espacio (fig. 7), así como la *Virgen de la Misericordia* (fig. 8).

Otras veces, las mismas figuras son las que marcan el esquema triangular al situarse en progresiva degradación según su importancia.

En el caso de que aparezcan varios personajes retratados, éstos mantiene a su vez una jerarquía de lugar; así, por ejemplo, las nobles familias retratadas con sus hijos colocan a éstos, marcadamente más pequeños, en lugares menos privilegiados como signo de evidente respeto. Si los donantes son varios y de igual condición, no se establece apenas ninguna fórmula de recato respecto unos de otros; no creándose, pues, ninguna jerarquización (fig. 9).

En determinadas ocasiones puede crearse una doble pirámide: una que comprendería a los personajes divinos en el vértice y a los donantes en la base, y otra que correspondería a lundo real exclusivamente, estando formado el vértice por los personajes de mayor relieve y la base por el resto, creándose así una triangulación invertida en la zona terrenal.

En otros casos, la jerarquía de lugar se establece a partir del círculo. Esta estructura polémica muy utilizada en el *cuatrocento* no sólo en pintura sino especialmente en arquitectura obedece, según Chastel<sup>12</sup>, a la religiosidad humanista, con alusiones cosmológicas muy explícitas, donde se ordena el espacio mediante un sistema monumental cuyo hogar es el centro matemático. Se trata de una concepción estática —y por ello no entra en contradicción con el espacio divino— que está jerarquizada, pero que nunca sugiere la anulación del hombre renacentista. En el punto central se coloca el personaje divino y alrededor suyo se disponen los

demás, estableciéndose distintos planos según la categoría que ostente cada personaje de la composición.

Muchas veces es a través de la propia perspectiva y en las líneas compositivas como se genera el lugar jerárquico del donante. El centro de la composición coincide con el centro psicológico de la escena donde se encuentra el personaje principal. Los personajes se disponen a través de los distintos planos de la pirámide visual, estableciéndose un sistema jerárquico cuyo desarrollo suele ser piramidal, siendo el vértice ocupado por la divinidad; aunque es frecuente encontrarnos con el esquema en diagonal, colocándose el donante, en este caso, al pie de la misma.

Pero no sólo las jerarquías se establecen por medio del espacio geométrico, sino también por las miradas y gestos de los personajes que nos ayudan a realizar la lectura de la obra correctamente. Ninguno de los ejemplos anteriores es muy significativo: el niño, situado en el vértice del triángulo invertido que forman las jerarquías terrenales, mira al espectador y señala directamente a la Virgen; los santos ejercen una labor de intermediarios: la mirada está dirigida a la divinidad, mientras que el gesto presenta a los donantes. Hay, pues, todo un conjunto de datos psicológicos (miradas, gestos...) que nos revelan el orden jerárquico compositivo. Esto hace que la lectura del cuadro no se realice *a golpe de vista*, ya que se introduce el factor tiempo por el cual vamos leyendo las distintas escenas sucesivas de la obra. El espacio se presenta analítico y, por tanto, compartimentado en el tiempo, dando lugar a que se desarrollen incluso dos escenas simultáneas dentro de la composición.

Otras veces el donante sirve de conexión entre el espacio ficticio (cuadro) y el espacio natural (observador), situándose como *fuera* de la composición (fig. 10). En todo caso, la irrupción del donante en el espacio divino está mitigada por su actitud distante, provocando, al mismo tiempo, un nexo entre la obra y el espectador. Se trata, pues, de un deseo de acreditar lo que allí sucede, acentuando la verosimilitud de lo representado por medio de la objetivación y de la atestiguación llevada a cabo por el donante.

Hasta ahora hemos hablado de la relación mantenida entre los distintos universos que se representan en la obra. Ahora bien. ¿En qué escenarios se desarrollan las escenas y se ubican los personajes? Como norma general, se produce un creciente deseo de ilustrar la presencia en el mundo de la moral cristiana. Esta actúa con un doble efecto. Por una parte, preconiza la acción social y el camino de salvación; por otra, persuade de la actitud a adoptar cuando nos muestra la acción de Cristo en el mundo de los vivos. «Hay una transferencia del tiempo absoluto a la experiencia individual, ya no se busca la figura espacial de lo eterno sino de la tierra»<sup>13</sup>.

Pero esta tendencia no se expresa de forma homogénea en el ámbito plástico, por lo que cabe hacer tres distinciones de fondos dentro de los cuales se representa la escena: fondos naturales, fondos místicos y fondos naturales-místicos. Los dos primeros suponen el paso a la unificación del escenario, en el tercero aparece el fondo en dualidad y, por tanto, compartimentado, ya que se producen dos escenarios de diversa naturaleza en un mismo espacio.

En la primera distinción de fondos (naturales) se sitúa a las figuras en espacios naturales, en algunos casos con elementos identificables o con simples referencias ambientales (fig. 11). El hombre coloca a las divinidades en su propio universo, «se suprime el espacio trascendente, abstracto y metafísico y se fija la visión de un escenario real en el que inciden (...) los temas sagrados»<sup>14</sup>. Con esto se crea un escenario uniforme en la composición, pero no se logra la unidad espacial, ya que al poner de manifiesto la presencia

de figuras divinas sobre la tierra existe la necesidad de conservar el sistema de compartimentos jerárquicos a los que antes hemos aludido. Es decir, se dan un primer paso en el sentido de que se integra plásticamente en un nuevo sistema de coordenadas geométricas elementos del mundo real y de la atmósfera impalpable, pero ello se establece de acuerdo a un proceso que lleva consigo una forma de compartimentación.

El tiempo absoluto viene a insertarse en el espacio histórico y móvil del hombre, conforme a su visión del universo antropomórfico y la concepción del espacio como algo matemático y sensible. Es por ello por lo que la perspectiva se considera como una forma de conocimiento, a través de la cual todo es medible, y por la que el hombre puede conocer el universo, pues «la composición es una proyección del lugar que nosotros ocupamos»<sup>15</sup>.

Ahora bien, los fondos no por ser reales son verdaderos. En este sentido juega un valor importante los escenarios utópicos, en los que se desarrolla un tipo de arquitectura perfectamente clásica, a base de elementos como veneras, arcos de medio punto, columnas, etc., que se adecuan al sistema de representación racional, poniéndose de manifiesto la valoración del modelo clásico.

La segunda distinción de fondos (místicos) muestra ya experiencias distintas; el fondo aparece neutro y las figuras como flotando o sustentadas en el espacio, de tal forma que no hay ningún elemento identificado con la realidad; se suprime el escenario natural y se da paso a uno sobrenatural y atemporal. Los retratos, pues, se introducen en una narrativa sin tiempo. En estos casos el donante no se retrata con ningún distintivo terrenal, parece más bien que hubiese subido a los espacios celestiales entrando en el dominio de lo eterno. Por tanto se establece una unificación espacial, en el sentido de que no se desarrollan dos tiempos, dos realidades en una misma composición. El donante, si bien mantiene siempre un lugar de respeto, se encuentra psicológicamente más cerca de la divinidad. El individuo, por su propia capacidad, ha podido acceder al mundo celeste y en él contempla a Dios. Se trata de una visión mística, individual, que es consecuencia del humanismo religioso. El mundo real sólo está representado por la figura del donante retratado, el resto es predominio de lo sobrenatural. «El hombre del renacimiento es un hombre mágico, que hace, a través de las imágenes, la experiencia moral de la vida. Crear una imagen de acuerdo con las leyes del pensamiento místico sigue siendo para él ejercer una acción sobre el universo semifísico, semimoral, en el que se mueve. Donar es, pues, mantener el valor de las cosas intercambiadas, es perpetuar la vida»<sup>16</sup>.

Por eso el hombre renacentista piensa que la representación de las cosas es un medio de dominio, aspecto que coincide con una visión místico-trascendentalista del mundo humano. Según ésta, el conocimiento divino y del mundo se adquiere a partir de la experiencia propia, a través del autoconocimiento del individuo. El universo que se presenta no es el de las apariencias, pues interesa representar un mundo de lo verosímil en donde se unen dos factores: la importancia de lo racional y de la moral. El manierismo, desde Luis de Morales al Greco, sacrifica la idea de belleza objetiva del renacimiento florentino en aras de una expresión interna. Esta expresión interna o vivencia espiritual subjetiva «constituye la única ley de la estructuración de la obra de arte, no la reproducción de una realidad objetiva formada según los principios del mundo espacio-temporal»<sup>17</sup>.

En los fondos neutros queda anulada toda alusión al espacio sistemático. El mundo real y el mundo sobrenatural

se unen en un espacio vacío, atemporal, cuya única alusión a lo histórico es el propio retrato de donante. Con él se introduce el tiempo en este antiespacio, creándose una situación análoga al gótico: el donante sólo seculariza la escena en tanto que aparece retratado en un tema y en un espacio sobrenatural, pero se establece, con respecto a la época anterior, una diferencia fundamental: el individuo no queda en un plano secundario ni de rechazo por su creador; por el contrario, su actitud de lo *individual* se recrudece constatando su presencia mediante el retrato (ahora perfectamente caracterizado) y su esfuerzo particular, a través del cual capta el conocimiento de lo divino y del mundo.

La tercera distinción de fondos (naturales-místicos), donde se inserta el retrato del donante, no es unificador como en los casos anteriores, sino que, por el contrario, acentúa de por sí los dos conceptos que venimos tratando: lo real y lo celestial. En este sentido, bajo la representación de un sistema plástico, racional, que tiende a la homogeneización, se produce la confrontación de dos realidades, situándose el donante siempre en el fondo terrenal, cuyo lugar se corresponde con la parte inferior de la composición. En la representación del espacio real, a veces, hay alusiones identificadoras a ciudades concretas, mientras que en otros casos dan lugar al desarrollo de espacios irreales, al igual que ocurría en los fondos naturales.

La representación de estas realidades en una misma com-

posición nos recuerda al radical dualismo agustiniano: la ciudad de Dios y la *civitas terrena*, totalmente ajenas a la mentalidad renacentista y próxima al medievo. Este dualismo agustiniano tiene un importante desarrollo en la literatura de la contrarreforma, en las obras de Antonio de Guevara y en los *Ejercicios espirituales* de san Ignacio. Esta dualidad, según Frankl<sup>18</sup>, viene a traducirse en la contradicción del sistema racional y de la experiencia individual que tiene lugar en el arte contrarreformista. Para Chastel se traduce en una crisis producida por la ruptura entre la docta piedad, que se desliza progresivamente hacia la mística, y la doctrina formulada, cada vez más intolerante<sup>19</sup>. Bataillon<sup>20</sup>, no tiende a hacerlas contradictorias, sino complementarias, traduciendo esta dualidad entre la necesidad moral y la razón.

Hasta ahora hemos visto cómo el donante de por sí es generador de espacios discontinuos y jerarquías. Ello es debido a su conexión con el tema sacro de la composición. Pero no es imprescindible que el donante aparezca siempre en actitud orante y dentro de la misma composición religiosa. Así, por ejemplo, el donante que aparece en los retablos suele ocupar un espacio autónomo siendo representado en tabla independiente como un retrato, sin tener que presentar ninguna actitud de decoro ante las personalidades celestiales (fig. 13). Lo mismo ocurre en los trípticos (por ejemplo en el tríptico de *La quinta angustia*, de L. de Morales,

13. Francisco Sánchez de Palluenelo. Salamanca.



donde aparece el retrato de Juan de Ribera), así como en los polípticos y tablas independientes que dependen de un contexto funerario. Es decir, la donación no era el único medio por el cual el individuo del siglo XVI podía manifestar su deseo de ser retratado. A mediados del siglo XVI el género del retrato toma un auge indiscutible, siendo el modo ideal de expresar el deseo de pervivencia en la historia del individuo. ¿Cómo se explica, pues, la pervivencia del retrato donante hasta una fecha tan *tardía* como el primer tercio del siglo XVII?

Pensemos, y es una suposición, que la tipología del retrato-donante, por la estructuración jerárquica que conlleva generalmente, es la forma ideal de *retratarse* dentro de los esquemas de una sociedad estamental. El donante se sitúa así en un rango inferior al divino, expresando su prestigio en tanto que participa del mismo espacio que éste. Dicho esquema es análogo al que *soporta* la sociedad española del siglo XVI. Se trata de una pirámide en cuya cúspide se sitúa la fuente de todas las virtudes y poderes: Dios. A partir de éste se colocan las jerarquías terrenales, en cuya cúspide está el rey, seguido de la alta nobleza, y tras de ésta la baja nobleza, sucediéndose esta estructura hasta las capas más inferiores de la sociedad. Este esquema social sigue el principio de la *degradación paulatina*, pues conforme nos alejamos del origen, de Dios, la participación divina es menor y, por tanto, el estatus social es también menor. Así el rey se sitúa como el personaje de mayor nobleza y del cual, por voluntad divina, derivan sus deberes y virtudes, sus derechos y valores. Y así, la alta nobleza, en tanto que se mantiene en un estatus inmediatamente inferior al rey y participa de su mismo espacio, obtiene un grado de prestigio muy elevado<sup>21</sup>. Los tratadistas de la moral del siglo XVI, como Antonio de Guevara, J. de Merola, M. A. de Camos, y otros, mantuvieron la referencia estamental, cuyos ecos llegan hasta finales del citado siglo con fray Juan de Santa María. Cristóbal de Figueroa, e incluso en el siglo XVII con Ferre de Valdecebro. Estos sostienen que el último escalafón de la pirámide (calificados los que lo integran de *ruines*) están ahí por voluntad divina. Así la presencia del estamento nobiliario en la parte superior de la escala social se inserta en el orden sobrenatural, de la misma manera que de esa suprema voluntad dependen otros órdenes. Por tanto, el papel del estatus va ligado a la conciencia, de tal forma que los poderosos, en tanto que participan más de lo divino, tienen más posibilidades de salvación: «como poderes mejor salvar el alma segund el estado que tenedes»<sup>22</sup>.

Dicho esquema, cuyos valores afectan a todas las relaciones sociales, tales como las relaciones de producción, la pirámide militar, la familia, etc., se corresponde con ciertos tipos de composición que se repiten con la misma invariabilidad que ciertos objetos figurativos y con los esquemas compositivos jerarquizados, ya analizados anteriormente (bien en su acepción de triángulo, círculo, cuadrado...), donde se establece una relación de los personajes de más o menos importancia, en diagonal, en lejanía de un centro, en degradación piramidal —forma más corriente—, etc.

El esquema teórico triangular de la sociedad del siglo XVI se manifiesta en el campo figurativo, en tanto que la nobleza secular y la religiosa, y en un principio la realeza (reyes Católicos) a través de los espacios jerárquicos, sigue expresando su posición estamental en una sociedad donde las jerarquías tienden a desaparecer. El hecho de aparecer vinculados a un contexto religioso supone, por una parte, la constatación de la acción de Cristo en el mundo de los vivos (el esquema jerárquico-celestial se traslada al orden social-terrenal); por otra parte, la idea de que el poder terrenal emana directamente y por mandato divino (sentido provi-

dencialista de la monarquía). Finalmente, supone también la atestiguación divina de su poder como estamento. Con ello se difunde, mediante el lenguaje plástico al inconsciente colectivo, una común visión cosmológica basada en el concepto de jerarquía. El arte no nos remite en este caso a las estructuras del universo físico, sino a las estructuras históricas de la experiencia, porque «el espacio y el tiempo figurativos no reflejan el universo sino las sociedades»<sup>23</sup>.

## EL DONANTE COMO ACTOR. HACIA LA UNIDAD ESPACIAL

Ya hemos anotado cómo el retrato de donante genera de por sí una compartimentación espacial, ya que supone la introducción de un elemento real en un mundo sobrenatural. Hasta ahora hemos visto los espacios donde el donante quedaba inserto, siendo unos más homogéneos que otros. Ahora bien, ¿es posible unificar el espacio de dos realidades distintas? En este sentido el donante evitará la dualidad espacial sólo en dos casos: cuando se sitúa en un soporte diferente a la composición religiosa —es decir, en una tabla lateral de un tríptico, en un retablo, etc., siempre que no vaya acompañado de ninguna jerarquía celestial (santos, ángeles)—, o en caso de que se introduzca en la composición religiosa como actor. En el primer caso podemos establecer una matización previa: aquellos que siguen manteniendo la actitud propia del donante: de rodillas o con las manos en actitud orante, y aquellos que se han desligado de las posiciones tipológicas, apareciendo como verdaderos retratos en tablas independientes, aunque forman parte de un sentativo. En España, el primer ejemplo que nos interesa data de 1495. Se trata de la representación de *Los panes y los peces*, de Juan de Flandes, en cuya composición religiosa, por lo que ambos mantienen independencia.

Del segundo caso —donante como actor o *intrusive portraiture*<sup>24</sup> tenemos ejemplos italianos ya en el siglo XV, siendo los frescos de Ghirlandaio uno de los más representativos. En España, el primer ejemplo que nos interesa data de 1495. Se trata de la representación de *Los panes y los peces*, de Juan de Flandes, en cuya composición aparecen retratados como *dos actores* más de la escena el rey Fernando e Isabel la Católica<sup>25</sup>. Estos no sobresalen en absoluto de los demás personajes de la composición, si bien aparecen en el lugar más cercano a la figura de Cristo. Pero sus actitudes, gestos y posición se confunden con el conjunto, presentándose éste perfectamente homogenizado. Un caso semejante nos ofrece Pantoja de la Cruz que retrata a la familia real en *El nacimiento de Cristo* y en *El nacimiento de la Virgen* (fig. 14).

El proceso de secularización al que se ve sometido el arte aparece claramente manifiesto. El donante participa activamente de la escena religiosa *representado un papel de actor*. Con ello su prestigio no sólo queda constatado por la participación del espacio divino, sino por el *papel* que desempeña como actor dentro de la obra. Se crea, pues, en un espacio ficticio un escenario-teatro, en donde se representa una escena religiosa. Es, en este caso, importante hablar del sentido de la fiesta en el Renacimiento, en la que una de las formas principales de representaciones fue el misterio, o la dramatización de la historia o leyenda sagrada. Esta se representaba generalmente junto a un drama profano o pantomima en las fiestas principescas. Igualmente, el sentido del mundo como un gran teatro es un sentimiento que se desarrolla en la sociedad del siglo XVI. El hombre se ve inmerso en un mundo aparatoso cuya realidad pone en duda.



14. Pantoja de la Cruz, *Nacimiento de la Virgen*. Museo de El Prado. Madrid.

#### NOTAS

Agradezco la ayuda de la investigadora C. Bernis que, estudiando la indumentaria de los donantes, ha podido fechar la mayoría del material gráfico aquí presentado. Asimismo, agradezco a V. Nieto y F. Checa la ayuda que me han prestado para la realización de este trabajo.

1. E. Panofsky: *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona, 1978, pág. 3.
2. *Ibidem*, pág. 30.
3. Ver Brión Guerry: «Evolución en la representación del espacio pictórico» *Revista de Ideas Estéticas*, 1972, pág. 283.
4. V. Nieto: *Luz, símbolo y sistema visual*, Madrid, 1978, pág. 71.
5. R. Romano, A. Tenenti: *Los fundamentos del mundo moderno*, Madrid, 1980, pág. 88.
6. Sobre las contradicciones entre tema religioso y sistema racional, ver V. Nieto, F. Checa: *El Renacimiento*, Madrid, 1980.
7. P. Francastel: *Sociología del arte*, Madrid, 1972, pág. 110.
8. Vide V. Nieto y F. Checa: *Opus cit.*
9. Rodrigo Caro: *Antigüedades y memorias de la ilustrísima y nobilísima ciudad de Sevilla*, Sevilla, 1634, pág. 53, col. 2.
10. J. Hirsberger: *Historia de la filosofía*, Barcelona, 1977, págs. 452 y ss.
11. Brión Guerry: *Opus cit.*, págs. 293 y ss.
12. A. Chastel, R. Klien: *El humanismo*, Barcelona, 1971, págs. 101-102.
13. P. Francastel: *Opus cit.*, pág. 65.

14. V. Nieto: *Opus cit.*, pág. 119.
15. *Ibidem*, pág. 87.
16. P. Francastel: *Opus cit.*, pág. 147.
17. E. Panofsky: *Idea*, Madrid, 1978, pág. 77.
18. V. Fankl: *El antijovio de González Jiménez de Quesada*, Madrid, 1963, pág. 666.
19. A. Chastel, R. Klein: *Opus cit.*, pág. 104.
20. M. Bataillon: *Erasmus y España*, Méjico, 1966, pág. 770.
21. En esta fórmula de jerarquización, Maravall ve un aspecto nuevo e importante a destacar con respecto a la fórmula medieval: entre Dios y la nobleza se sitúa el rey como persona inmediatamente posterior a la divinidad, por lo que la nobleza acepta el orden real y se convierte en «mantenedores del orden monárquico-señorial». Ello nos pone de manifiesto el hecho de que la aristocracia, a pesar de los cambios políticos, sociales, económicos, etc., sigue consolidada en una ideología de sociedad jerárquica. Ver J. A. Maravall: *Poder, honor y élites en el siglo XVII*. Madrid, 1979, pág. 46.
22. D. Juan Manuel: *El conde Lucanor*. Edic. de J. M. Blecua, Madrid, 1969, ejemplo III, pág. 74. Cit. por J. A. Maravall: *Opus cit.*, pág. 17.
23. P. Francastel: *Opus cit.*, pág. 96.
24. Término que utiliza P. Hennessy: *The portrait in the Renaissance*, London, 1966, págs. 257 y ss.
25. Ver E. Pardo Canalis: *Iconografía de Fernando el Católico*, Madrid, 1963, pág. 72, lám. 14.