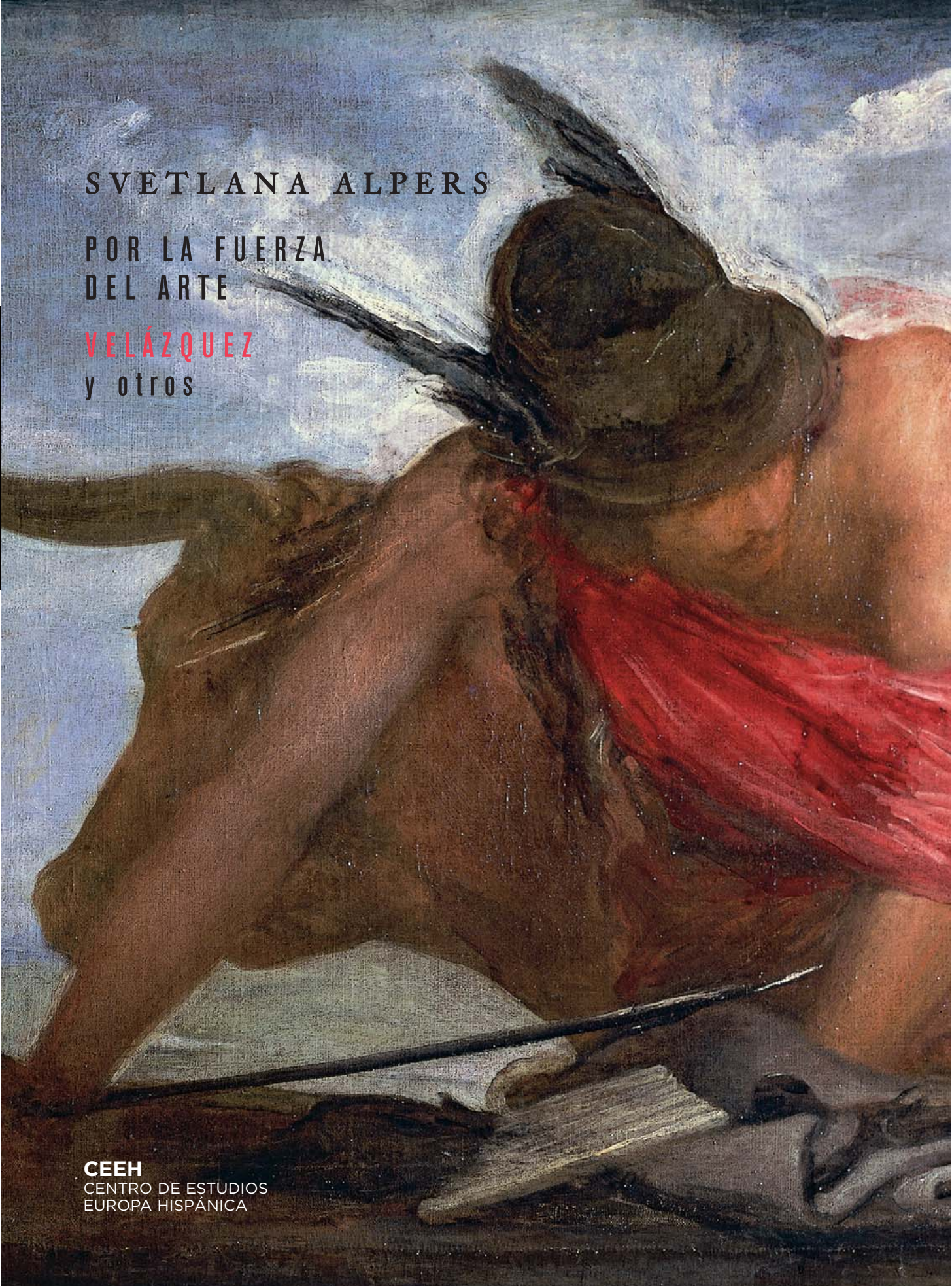




SVETLANA ALPERS

POR LA FUERZA
DEL ARTE

VELÁZQUEZ
y otros

CEEH
CENTRO DE ESTUDIOS
EUROPA HISPÁNICA

Capítulo 1

LA VISTA DESDE EL ESTUDIO

Mirando pinturas de estudio (hechas en el estudio y del estudio) del siglo XVII y posteriores, mi objetivo será ofrecer una exposición razonada de algunas realidades del estudio. No se trata del estudio o taller en sí (tema que se remonta, al menos, a asuntos como el de San Lucas pintando a la Virgen), ni de los motivos de taller o los modelos representados directamente (aunque tanto motivos como modelos desempeñan un papel), sino de la situación en que ambas cosas se solapan, esto es, cuando la relación del artista con la realidad se ve o se representa en el marco del lugar de trabajo (fig. 3). Es una cuestión amplia, y todo lo que se diga acerca de ella tendrá que ser selectivo y comprimido, pero el influjo de la práctica de estudio y su interiorización en la práctica de la pintura son poderosos. Picasso tomó muchas veces al artista en su estudio con la modelo como asunto de su arte, aunque se sabe que, a diferencia de Matisse, no trabajaba «del natural». Como jocosamente señalaría Françoise Gilot, iba trasladando consigo de aquí para allá un sillón rojo para la modelo, pero en realidad ninguna posó jamás sentada en él. Gilot ponía como ejemplo el *Desnudo grande en un sillón rojo*.

Pero el estudio parece haber perdido su atractivo. La figura del pintor en el estudio suena a cosa del pasado, incluso un poco sospechosa. Está de moda el arte hecho para o en lugares públicos, desde *earthworks* y esculturas públicas o instalaciones hasta fotografías, vídeos, *graffiti* y obras hechas en las paredes de la galería. No está de moda la pintura hecha a solas en el estudio (o el arte que mantiene la ficción de haber sido hecho a solas en el estudio). Así habla, por ejemplo, Caroline Jones explicando a qué era alternativa la factoría de Andy Warhol: «El *topos* dominante del artista americano era el de un genio (masculino) solitario, a solas en su estudio, único testigo de la creación milagrosa de arte». No sólo americano, desde luego. La pintura de estudio está en el corazón del proyecto pictórico que se desplegó en Europa durante los cuatrocientos años que van de 1600 a 2000. Una manera de responder al antagonismo presente es mostrar que la pintura en el estudio tuvo antaño un fundamento a la vez más reducido y más humano.

Las palabras que designan el sitio donde trabaja el artista –estudio, *bottega*, *atelier*– son ricas en connotaciones: lugar de retiro o retirada (el inglés *studio*), pero también tienda o

almacén (el italiano *bottega*); la combinación de lugar de trabajo y local de exposición y venta ha tenido larga vida. El francés *atelier* procede del francés antiguo *astelle* (francés moderno *attelle*), pieza de madera empleada para enganchar al caballo, por lo tanto arnés o mejor dicho yugo, otra cosa más. Lo que a mí me interesa, más que simplemente hablar del estudio o en su favor, son los condicionantes que ofrece, que ofrecía, porque el desafío al estudio en tiempos recientes no es el modelo factoría de Warhol sino el ancho mundo exterior. En estos momentos, o se siente que el estudio está demasiado condicionado o se desconfiaba del condicionante en sí.

1. El modelo experimental

Historiadores y sociólogos de la ciencia han examinado el papel que el lugar donde se trabaja para la ciencia experimental desempeña en la naturaleza del conocimiento científico. Es parte de un cambio de acento de la teoría a la práctica, o de la ciencia considerada primordialmente como formación de leyes naturales a la ciencia como realización de experimentos. Cuando yo empecé a pensar en las realidades del estudio de artista, me alentó por varias razones el ejemplo de las investigaciones sobre la labor y la vida en el laboratorio. Sirve de correctivo. En el examen del arte como en el de la ciencia, es frecuente privilegiar los preceptos de un ensamblaje llamado teoría (como en la expresión «teoría del arte») en detrimento de la propia práctica artística.

La relación entre la práctica del arte y la práctica de la ciencia fue particularmente llamativa en el siglo XVII, cuando cobró auge el estudio de artista en el sentido en que yo lo enfoco. La experimentación inglesa (baconiana) y la pintura descriptiva holandesa tienen en común una metáfora perceptual o visual del conocimiento del mundo. Aunque las dos representan el mundo, ninguna de las dos lo transparenta. En un caso está representado por una tecnología como es la de la lente, en el otro por la propia pintura. Experimentar y pintar son oficios comparables. La comparación opera en ambas direcciones: concede a los pintores una seriedad cuya naturaleza es precisamente visual (al tratarles como observadores hábiles más que predicadores morales) y saca de su aislamiento a los experimentadores del conocimiento natural.

La ilustración de un capítulo sobre enfermedades oculares en un manual de medicina holandés del siglo XVII muestra una cámara oscura –un orificio provisto de una lente que mediante la acción de la luz produce una imagen del mundo–, que es la forma en que se entendía en aquella época el mecanismo del ojo. Dos caballeros, en un cuarto oscuro, sostienen una superficie sobre la cual se proyecta la imagen del paisaje exterior. Esa operación ocular de importar el mundo exterior en forma de imagen es un modelo de la pintura según la practicaron los pintores holandeses. La *Vista de Delft* de Vermeer (La Haya, Mauritshuis) es el ejemplo supremo.



4. Taller de Rembrandt, *El estudio de Rembrandt con discípulos dibujando del modelo*. 18 x 26,6 cm. Darmstadt, Hessisches Landesmuseum.



5. Rembrandt van Rijn, *Betsabé*, óleo sobre lienzo, 142 x 142 cm. 1654. París, Louvre.



8. Pieter Ellinga Janssens, *Interior con un pintor, una señora leyendo y una criada*, óleo sobre lienzo, 83,7 x 100 cm. Fráncfort del Meno, Städelches Kunstinstitut.

segundo lugar, ¿qué pudo llevar a los pintores a dar ese giro?; y, lo que es más importante porque a su vez habla de lo que es el propio estudio, ¿qué es lo que no encuentra sitio en el estudio o lo que el estudio excluye, y qué han hecho los pintores al respecto? Finalmente, una breve consideración de la representación del paisaje, exterior e interior, conduce a la idea de que una realidad básica abordada en el estudio es la naturaleza del propio estudio como instrumento del arte. La referencia a un instrumento nos devuelve imprevistamente a la analogía que ofrecía la práctica de laboratorio.



26. Rembrandt van Rijn, *Betsabé*, óleo sobre lienzo, 142 x 142 cm. 1654. París, Louvre.



146. Antes atribuido a Velázquez, *La infanta Margarita*, óleo sobre lienzo, 70 x 58 cm. 1653. París, Louvre.



147. Édouard Manet, *El niño de la espada*, óleo sobre lienzo, 131,1 x 93,4 cm. 1861. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art. Gift of Erwin Davis, 1889.

trágicamente con un niño que comía cerezas. Manet cortejó, en sentido social, y creó papeles para las mujeres a las que pintó al final de su vida como las Cuatro Estaciones. Las mujeres de Velázquez, la reina y las infantas del harén Habsburgo que fueron tema de su característico estilo de retrato tardío desempeñaban papeles en la corte y le estaban esperando cuando volvió de su segundo viaje a Italia.

Hay una estructura similar en la estética de los retratos de uno y otro. Los dos partían de la familiaridad, la desenvoltura con sus modelos, que eran una familia, de la corte o del mundo «real».

A los dos les importaban los roles. Pero Velázquez vivía en un mundo donde el rol era un asunto social, algo fijado y dado antes de ser materia del arte del pintor. En el mundo cortesano de Velázquez se llevaba puesto el papel, ya fuera de príncipe o de infanta, de rey, pintor o enano de compañía. Manet, por el contrario, creaba roles para sus modelos al pintarlos. Su pequeño príncipe, cargado con el peso de una espada, es León, que a lo largo del tiempo posó para muchos de sus cuadros.

León, que ante el mundo pasaba por ser hermano menor de la esposa de Manet, era casi con seguridad su hijo ilegítimo, engendrado muy posiblemente por el padre de Manet u otro



150. Édouard Manet, *Nana*, óleo sobre lienzo, 154 x 115 cm. 1877. Hamburgo, Kunsthalle.



151. Édouard Manet, *Patinando*, óleo sobre lienzo, 92,5 x 72 cm. 1877. Cambridge (Massachusetts), Harvard University Art Museums, Fogg Art Museum. Bequest from the Collection of Maurice Wertheim, Class of 1906.

Hacer un papel era una condición social para Velázquez, mientras que para Manet era algo creado por el pintor.

Yo me quedé sin palabras el día en que alguien me espetó: ¿Cómo se puede comparar a Manet, que era libre de pintar lo que le pareciera, con Velázquez, que estaba atado por la corte? Pero es que hay razones para suponer que a Manet le habrían encantado las ataduras de la corte, y de hecho las creó para sí. Mientras que la corte, en más de un aspecto, le sirvió a Velázquez de familia extensa.

Como prueba de la cortesanía de Manet se podría echar una ojeada a la invitación, finamente impresa, que diseñó para convocar a sus amigos a una vista privada de los cuadros que el jurado del Salón le había rechazado en 1876. No se puede negar que invitar con ocasión de un rechazo tiene su humor, por no decir su ironía. Con un espíritu similar borró Velázquez su pintura «rechazada» de un caballo para después firmarla «expinxit», poniendo en latín la inscripción y su nombre.

Volvamos a los retratos de uno y otro. Velázquez propone a un individuo de verdad aprisionado en el maquillaje y las galas de la corte. Separemos la cara de la reina Mariana de su

cuerpo ataviado y pongámoslos lado a lado (figs. 148 y 149). Cuesta trabajo creer que vayan juntos. Cuesta trabajo creer en la vulgaridad de un aspecto (la cara con ese mohín) combinada con el *glamour* del otro (el atuendo).

Velázquez tiende al aspecto de la persona dentro de un papel; Manet obliga a una persona determinada a hacer un papel, por ejemplo a Victorine Meurent el de torero. En sus obras tardías los roles son tipos sociales. Méry Laurent, amiga cercana, es *Automne* en una serie de las Estaciones encargada por Antonin Proust. La actriz Henrietta Hauser encarna tipos de la vida moderna en la prostituta de *Nana* y la mujer de *Patinando* (figs. 150 y 151). Lo que establece una resonancia mutua entre las pinturas de Velázquez y Manet es la intensidad con que trabajan y la tensión o riesgo pictórico que crean al hurgar tan insistentemente en el límite entre rol y realidad.

Fijémonos en dos casos especiales en los que la reacción de un modelo pone al descubierto los peligros inherentes a este tipo de actuación voluntariosa: los elementos de la mezcla son similares, el desenlace distinto (figs. 152 y 153).

Alexander era un niño guapo pero pobre, al que Manet dio asilo y empleo como chico para todo en su estudio. En una pintura aparece feliz, endomingado con su chaqueta, su camisa limpia y un estupendo gorro rojo, apoyado en un antepecho al estilo de Chardin, con un apetitoso montón de cerezas. Todo va muy bien, según la pintura. Pero Manet sorprendió al guapo chico hurtando dulces y licores; le regañó y le amenazó con devolverle a su casa. Al volver se lo encontró con una soga al cuello, muerto. El niño, incapaz de llenar los roles pintados que Manet imaginaba para él, se había matado.

La historia la cuenta Baudelaire. Es curioso que Baudelaire no publicara ninguna crítica de la pintura de Manet. Pero le dedicó un poema en prosa sobre ese chico en *Spleen de Paris* (publicado por primera vez en *Le Figaro* en 1864) y lo puso en boca del pintor. *La Corde* es una página demoledora. Baudelaire multiplica los roles desempeñados por el niño, como si en muchas pinturas de Manet el protagonista fuera un Alexander ilusorio, como de hecho lo fue un ilusorio León. Hace reconocer a Manet que el pintor, todavía más que otros, construye ilusiones sobre las personas. Manet se dejó seducir por la ilusión que Alexander encarnaba para él. La tragedia ha ocurrido cuando Manet ha tenido que hacer frente al chico de verdad; en palabras de Baudelaire, a «le fait réel».

La práctica de Velázquez podía ser doblemente fatigosa para sus modelos: por lo visto no era rápida (requería posar durante largas sesiones) y era veraz. No es que su manera de pintar sugiriese honduras humanas generales en el sentido de Rembrandt, sino que exponía los rasgos faciales en su superficie. Sin duda es arriesgado aplicar un concepto moderno de individualidad a un personaje de una corte del siglo XVII. Pero tenemos una emotiva prueba de que nada menos que Felipe, el rey, pensaba así de su persona retratada por Velázquez: «Hace nueve años que no se ha hecho ninguno [retrato suyo] y no me inclino a pasar por la flema de Velázquez, así por ella,



152. Édouard Manet, *Niño con cerezas*, óleo sobre lienzo, 65 x 55 cm. 1858. Lisboa, Museu Calouste Gulbenkian.



153. Diego Velázquez, *Felipe IV*, óleo sobre lienzo, 69 x 56 cm. Hacia 1655-1660. Madrid, Museo Nacional del Prado.

como por no verme ir envejeciendo». Felipe hacía esa confesión en una carta, recientemente descubierta, que escribía en 1653 a una monja que fue aya de su hija María Teresa.

Velázquez había regresado por fin, y de mala gana, de Italia a Madrid. El rey había posado para él por última vez nueve años antes, en 1644. Entonces, espléndidamente vestido de rojo y plata, fue retratado para celebrar su victoria sobre los franceses en Lérida. Esa imagen, el llamado *Retrato de Fraga*, está en la Frick Collection. Pero a aquel triunfo en el campo de batalla (y en la pintura) le siguieron en rápida sucesión las muertes de la esposa de Felipe, la reina Isabel, y de su hijo y heredero el príncipe Baltasar Carlos. En su siguiente aparición ante Velázquez doce años más tarde, en 1656, Felipe, acompañado por su nueva y joven esposa, está visto oscuramente, en la vaga imagen especular de la pared del fondo de *Las meninas*. Tal vez el despliegue de virtuosismo artístico fuera una manera de proteger al monarca de la carga (posar para un pintor) y la exposición (el acerado estilo descriptivo del pintor) que quería eludir. Cuando Felipe IV se viera por última vez retratado en un extraordinario primer plano, con las carnes flácidas del rostro sobre la preceptiva golilla, vestido de negro y con el collar del Toisón de Oro, tuvo que sufrir, como temía, el testimonio de su envejecimiento.

5. Las hilanderas y el *Déjeuner sur l'herbe*

Tras esa introducción, pasemos a dos cuadros singularmente ambiciosos; o, dicho con acento algo distinto, a dos cuadros que son a la vez singulares y ambiciosos (figs. 154 y 155).

Las hilanderas de Velázquez (¿1658?) y el *Déjeuner sur l'herbe* de Manet (1863, por consiguiente antes del viaje a España) vienen a ser del mismo tamaño, aproximadamente uno y medio por dos y medio metros (el primer cuadro 167 por 252 centímetros, ampliados a 220 por 289, y el segundo 208 por 264, reducidos de 214 por 270). Ninguno de los dos se deja clasificar con facilidad. Para empezar, es desconcertante que no se sepa qué pretendía pintar el artista, o, en el caso de Velázquez, qué pudo pedirle su cliente. Los dos son imposibles de asignar a un tipo o género de pintura. En el primer término hay figuras grandes e importantes, rotundas, entregadas a su tarea o su esparcimiento, y otra u otras producen cierta interferencia en el fondo. ¿Son pinturas



154. Édouard Manet, *Déjeuner sur l'herbe*, óleo sobre lienzo, 208 x 264 cm (recortado de 214 x 270 cm). 1863. París, Musée d'Orsay.



155. Diego Velázquez, *Las hilanderas*, óleo sobre lienzo, 167 x 252 cm (sin las adiciones posteriores, reducido aproximadamente a las dimensiones originales). Hacia 1657. Madrid, Museo Nacional del Prado.

de historia que representan un relato o una acción significativa, o son eso que hemos dado en llamar simplemente pintura «de género»? Pero si lo segundo, ¿por qué tan grandes?

El problema se agrava por los nombres con que se conocen. En ambos casos el título actual se les dio mucho después de estar acabados. «Las hilanderas» o «mujeres que trabajan en un taller de tapices» es la descripción con que entra el cuadro de Velázquez en la colección real, en la primera mitad del siglo XVIII. Y *Déjeuner sur l'herbe* es el nombre que da Manet a su lienzo, adaptando palabras de sus críticos, con ocasión de la primera exposición individual que organiza en 1867. Ambos títulos, que son los segundos y duraderos, aluden a las actividades de las figuras grandes: en Manet dos hombres y una mujer desnuda, sentados en la hierba, y a un lado la ropa que ella se ha quitado, un pan y fruta; en Velázquez cinco mujeres trabajando en la preparación de hilo, con un gato a los pies.

Los títulos originales dirigían la atención hacia las figuras más pequeñas situadas más arriba o en un segundo plano del lienzo (figs. 156 y 157). *Las hilanderas*, como hemos visto, se consignó en el inventario de su primer dueño como «la fábula de Aragne», o el mito de Aracne, presumiblemente en referencia a las figuras de Minerva con casco y Aracne, y quizá también al