

NOTAS SOBRE LA RELACIÓN ENTRE PINTOR Y COMANDITARIO DURANTE EL RENACIMIENTO

[A FEW NOTES ON THE RELATIONSHIP BETWEEN PAINTER AND CLIENT DURING RENAISSANCE]

CECILIA BETTONI*

*
Cecilia Bettoni
Investigadora Pontificia Universidad Católica de Valparaíso
Instituto de Arte
Región de Valparaíso, Chile

Resumen: El presente ensayo ofrece una visión histórica de la relación entre pintor y comanditario durante el Renacimiento. A partir de tres cuadros de la época (obras de Botticelli, Ghirlandaio y Van Eyck) se intenta presentar esta relación no solo como depositaria de un contrato económico entre mandante y artista, sino bajo la figura de una pugna por la autoría del cuadro. Dicha pugna se fundamentaría en la habilidad con que el artista es capaz de utilizar para sus fines las distintas restricciones impuestas, ya sea por la normativa eclesiástica sobre la producción y uso de las imágenes, ya sea por el contrato suscrito con el comanditario. Esta habilidad, sostenemos, está orientada a reafirmar creativamente no solo su posición como autor, sino también su posición social como artista. De este modo, la estrategia autoral cimienta el camino hacia el culto al individuo que alcanzará su apogeo durante el siglo XIX.

Palabras clave: renacimiento, comanditario, autoría, individuo.

Abstract: This essay provides a historical view on the relationship between painter and client during the Renaissance. Based on three paintings of that time (Botticelli, Ghirlandaio and Van Eyck), I intend to present this relationship not only as a depositary of a business contract between client and artist, but under the figure of a conflict over the painting authorship. This conflict could establish its foundation on the artist's ability to use -for their own purposes- the various restrictions imposed by ecclesiastic regulations over the production and use of the images or by the contract signed in conjunction with the client. This ability, certainly, is creatively oriented to reaffirm not only the painter's position as the author, but also their social position as artist. Thus, the authorship strategy builds the foundations towards worshipping the individual to reach its apogee during the nineteenth century.

Keywords: renaissance, client, authorship, individual.



Botticelli - Adoración de los Reyes Magos (detalle)

Parece ser una opinión común que el Renacimiento italiano acontece en el marco de un movimiento humanista que pretende redescubrir la cultura grecorromana e inscribirse como su principal heredero. También es una opinión común que este movimiento humanista no es más que la expresión de un *culto al individuo*, entendido este en el menos laudatorio de sus sesgos. La Historia del Arte, tal como se nos ha enseñado desde muy temprano, está plagada de opiniones comunes que abordan estos problemas como si fuesen operaciones aritméticas elementales. Ellas también son llamadas prejuicios. A la luz de esta escena, me propongo examinar la relación entre el pintor y su comanditario no solo como depositaria de una estructura socioeconómica de trabajo, sino como germen de un proceso mucho más complejo, identificado por Tzvetan Todorov como el descubrimiento del individuo.

Sabemos que el devenir del individuo en la Historia del Arte está ligado al devenir del retrato. Considerado como un género menor durante muchos siglos, es en el arte flamenco de los siglos XIII y XIV que logra dar por fin el salto que lo encaminará hacia el lugar que ocupó en el Renacimiento italiano y podríamos decir, en la pintura hasta el siglo XIX; en tanto el siglo XX modificará radicalmente la operatoria del género. Como toda investigación responde a una pregunta matriz, Todorov (2006a) se ve obligado de entrada a definir lo que entiende por retrato. Y da con tres condiciones constituyentes: que haga referencia a un modelo que existe o existió realmente, que esté destinado a personas que existen o existieron realmente, que esté al servicio del amor o de la belleza. La primera condición glorifica al modelo, la segunda tiene un objetivo conmemorativo, la tercera articula en el espectador la función contemplativa o estética. Esto no quiere

decir que solo sean retratos los de personajes famosos, sino que, por el contrario, todo retrato produce a su modelo en un espacio otro que el de la pura inmanencia.

Estas tres condiciones gozaron de cierta efectividad hasta el siglo III d.C., cuando el dogma cristiano hace recrudescer la división entre el mundo material y el espiritual, impugnando la producción de imágenes como producción de ídolos: si el cuerpo material carece de dignidad, menos aún la tendrá su imagen. La disputa se extenderá por varios siglos, hasta que se establezca una postura dominante, la cual:

Exigirá no que se supriman las imágenes, sino que se sometan al sentido. Así como el cuerpo es inferior al alma, así como a la hora de interpretar el texto sagrado la letra debe quedar borrada para que surja el espíritu, se admite la imagen a condición de que esté al servicio de



Botticelli - Adoración de los Reyes Magos

la doctrina. La representación de lo real debe subordinarse a ilustrar las ideas, a demostrar el dogma cristiano, no debe pretender ser contemplada en sí misma y para sí misma. En este sentido los cristianos se sitúan a medio camino entre los paganos, que admiran las imágenes, y los judíos, que las prohíben. Ellos las aceptan, pero siempre y cuando se utilicen para transmitir ideas religiosas (Todorov, 2006b, p. 38).

Reencontramos esta cuestión radicalizada en el siglo XIII. El *Catholicon*, nos cuenta Michael Baxandall (2000), otorgaba a las imágenes una triple función. Estas debían instruir a la gente simple, básicamente los iletrados, reafirmar los misterios mediante su representación y despertar en los espectadores sentimientos de devoción. Estas tres funciones estaban a su vez al servicio de un proceso necesario para la vida religiosa del medioevo: el cuadro contribuye a la meditación personal del espectador sobre la Biblia

y la vida de los santos. Esta meditación era tanto más efectiva cuanto que el espectador lograba inscribir a personas y acontecimientos sagrados en el ámbito de su vida cotidiana, para así fijarlos en su memoria. Baxandall nos explica que el pintor debía cuidarse de no interferir en este proceso. De ahí, por ejemplo, la indistinción general de los rostros: el pintor debía pintar “personas que eran genéricas, no particularizadas, intercambiables” (2000, p. 67).

Dado que la cuestión de la representación de imágenes había sido zanjada por la Iglesia mediante este pacto que ponía la pintura pública al servicio del dogma, entregándola a la producción de esquemas narrativos fácil y rápidamente reconocibles y en los que nada singular debía manifestarse (para no intervenir con las señaladas representaciones internas de los espectadores), será en la pintura privada —y particularmente en

las miniaturas— que el pintor encontrará un espacio de mayor libertad. Si la pintura religiosa pública estaba sometida al sentido, no debiendo mostrar lo visible, sino lo verdadero y lo justo, en la pintura privada de miniaturas “la imagen deja de estar sometida a un sentido preestablecido que se debía transmitir, y, aunque sigue transmitiendo ese sentido, también comienza a ponerse al servicio de la visión: muestra lo que se ve” (Todorov, 2006a, p. 17).

Lo anterior quiere decir que la pintura comienza a dar cuenta de un mundo real y cotidiano, poniendo en imágenes un tiempo y un espacio determinados:

En esas imágenes se comienza a representar no ya los objetos en sí mismos, sino esos objetos iluminados por una cierta luz, variable según

La idea de retrato definida por Todorov y comentada al inicio de este ensayo supone que todo retrato es encargado por alguien con suficiente dinero como para pagarlo¹. No se trata necesariamente de una persona de fama, pero sí de fortuna, de modo que el desarrollo del retrato se encuentra aparejado a una determinada clase social.

La condición social y el arte del retrato se hicieron algo absolutamente interrelacionado y casi no existió ningún patrón que no se hiciera representar en las pinturas; figuraban apedreando a las mujeres adúlteras, limpiando el lugar después del martirio, sirviendo la mesa a Emmaus o en la casa del Fariseo (Pope-Hennessy, 1985, p. 30).

De lo anterior se desprenden dos cuestiones. Primero, que el mandante ya no se contenta con invertir en obras de arte², sino que ahora quiere participar de ellas de manera explícita. En este cambio en las condiciones del contrato opera un curioso giro en el proceso meditativo: no solo el espectador sitúa la escena y los personajes en su entorno inmediato, sino que se incluye a sí mismo en ella. Esto puede leerse de dos formas: o bien el proceso meditativo es llevado un paso más allá, o bien es violado en función de la autopublicidad del cliente que introduce en el cuadro una firma tan potente como la del mismo pintor.

Según Baxandall (2000), un cuadro es el depósito de una relación social entre patrón y pintor, cuestión que podemos observar incluso antes del Renacimiento.³ Esta relación era reflejo de una sociedad estructurada comercialmente que funcionaba en gran medida a base de encargos. Estaba normada por un contrato que especificaba el tema del cuadro, las formas de pago y las precisiones materiales (colores y metas de calidad) que el pintor debía cumplir. Ahora bien, si a comienzos del siglo la calidad de un cuadro venía dada por el rango de los materiales utilizados en él (particularmente el azul ultramarino y el oro), a finales del mismo el relevo lo tomará la habilidad del pintor. Así, por ejemplo, el patrón ya no encargaba vacuos fondos dorados, sino paisajes llenos de figuras mediante los cuales el pintor pudiera dar cuenta de su maestría y claro está, del rango social y económico de quien costeaba estas obras.

El enfrentamiento entre pintor y comanditario es una cuestión tácita durante esta época. Podemos referir la relación entre ambos a la figura del mecenazgo, institución que favoreció a gran cantidad de artistas, pero también podemos pensar esta relación bajo el signo de una pugna autoral. Evidentemente el autor del cuadro es quien lo ejecuta. Sin perjuicio de lo anterior, el comanditario comparte en cierto sentido

dicha autoría —o al menos sus réditos—, en tanto muchas veces paga por adelantando, haciendo posible que el artista goce de tiempo para ejecutar su obra. Parece que es en parte para zanjar esta cuestión que el artista introduce su autorretrato en obras específicamente comandadas por otros individuos. Casos hay por decenas. Víctor Stoichita (2000) sistematiza estas operaciones de autoproyección en cuatro modalidades: el autor textualizado, donde “el pictor/scriptor se envuelve en el trazo mismo de la letra que está en trance de pintar/escribir; el autor disfrazado donde “el pintor interpreta el papel de un personaje presente en una historia”;⁴ “el autorretrato como visitante, en que “el pintor no se apropia ni de los vestidos ni de la apariencia de sus personajes, sino que se presenta como por infracción; la inserción autoral contextual, en la que el creador está presente en la obra no como «personaje» o «visitante», sino como «retrato»” (p. 195 y ss).

La modalidad utilizada con mayor frecuencia durante el Renacimiento es el autorretrato disfrazado. Ya los pintores utilizaban su estructura —la del sujeto contemporáneo tomando el lugar de un personaje histórico— para insertar en un determinado cuadro a sus mandantes. Obra paradigmática es la *Adoración de los Reyes Magos*, pintada en 1475 por Sandro Botticelli. El cuadro fue encargado por Guasparre del Lama, un antiguo recolector de impuestos de no muy buena fama que pretendía impresionar a la familia Médici, para lo cual solicitó a Botticelli la inclusión en la obra de varios miembros de dicha familia, sus amigos, su círculo de eruditos y algunos hombres de negocios. La obra reunió las figuras de Cosme de Médici (el primer mago, arrodillado junto a la virgen); Piero de Médici (el segundo mago, arrodillado abajo y vestido con un manto rojo); Giovanni de Médici (el tercer mago, arrodillado a la derecha de Piero); Lorenzo de Médici; su hermano Giuliano; Pico de la Mirandola y Agnolo Poliziano. Encontramos el retrato del mismo Guasparre del Lama (a la derecha, entre la gente, vestido con una túnica celeste y mirando al espectador) y, en la esquina inferior derecha, el autorretrato de Botticelli apenas disimulado con una fastuosa túnica anaranjada. Botticelli hace aquí gala de una gran habilidad para el retrato en general, ocupando variadas posiciones de cabeza (de perfil, de frente, tres cuartos, de espalda) y distintas inclinaciones (mirando hacia abajo, hacia arriba, de reojo). El tratamiento dado a los dos retratos presentes en la obra (el propio y el del comanditario) da cuenta de la compleja relación entre ambas figuras. Y es que a todas luces, la mejor cabeza del conjunto es la que constituye el autorretrato. Ella parece revelar una inédita “esencia

las horas del día. Por primera vez en la historia de la pintura europea, se mostrará, pues, la nieve (ciclo anual) o la sombra proyectada por los objetos o las personas (ciclo diario). A esto se agrega el ciclo de la vida: mientras que una visión intemporal muestra los personajes en una edad ideal, la juventud o la madurez, ahora se ven las huellas del paso del tiempo, las arrugas, los rostros demacrados (Todorov, 2006a, p. 17).

El desarrollo de la pintura alcanzado en estas miniaturas prefigura el auge del retrato como género fundamental en el Renacimiento italiano. Sin embargo, no interesa aquí el llamado retrato autónomo, es decir, el retrato donde se representa a una sola persona, sino el retrato grupal y, aún más, el cuadro donde los retratos parecen colarse, ya sea en la figura de los comanditarios —el encargo— ya sea en la figura del artista —el autoencargo—.

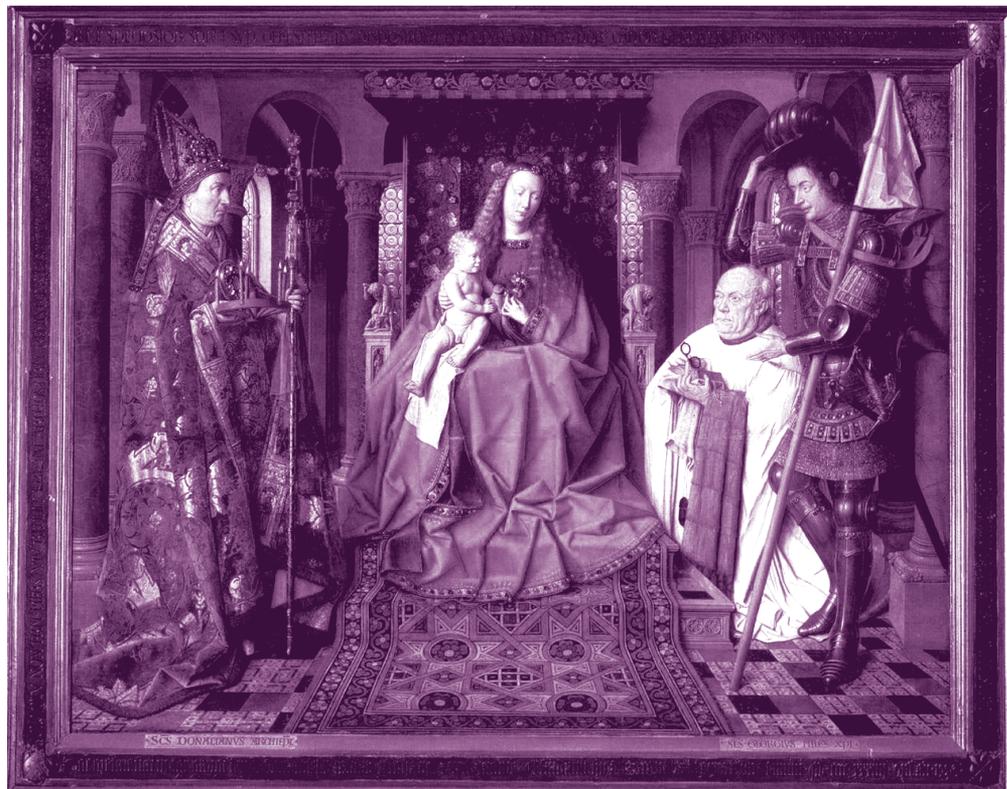
poética del individuo” (Pope-Hennessy, 1985, p. 38). El mismo autor explica:

Al igual que sucede hoy día, el pintor dependía de un espejo para registrar sus características y podría representarse a sí mismo sólo con el rostro completo o en tres cuartos. En su autorretrato [...] Botticelli convierte en virtud esa limitación al adoptar una posición espontánea que sugiere que su atención está momentáneamente ausente de la escena. [...] no podemos dejar de ser conscientes de que se produce un aumento en la profanidad cuando el pintor busca la identidad que existe tras la máscara... (p. 39).

El gesto de este autorretrato parece decir *este soy yo y esto es lo que he hecho*, sin embargo, el *este soy yo* es menos transparente de lo que el prejuicio del culto al individuo indica. Está determinado por el complejo proceso de individuación —que se ha venido esbozando—, y coronado por esta espontaneidad gestual del rostro que entrevé Pope-Hennessy.

Pero veamos otro ejemplo. Hacia 1482, Francesco Sassetti encarga a Domenico Ghirlandaio la decoración de su capilla. En el altar, Ghirlandaio pintará la *Adoración de los pastores* (1482-1485). Aquello que nos interesa de esta obra es cómo ella lleva a otro nivel la relación entre el comanditario y el pintor. Hacia la derecha de la composición encontramos al mismo Ghirlandaio personificado como uno de los pastores que vienen a adorar al Niño. Los donantes no están presentes en la tabla. Sin embargo, algo o alguien reclama la mirada del pintor. Es solo en una vista completa del altar que percibimos fuera del panel central, a Sassetti y su mujer, ubicados a la derecha y a la izquierda de este, respectivamente. Probablemente el gesto de Ghirlandaio que con un dedo apunta hacia la escena central y con la otra mano se toca el pecho, indica *esto lo he pintado yo para usted*. Sin embargo, es irrefutable que quien participa de la acción mítica no es el comanditario, sino el artista. Además, las elecciones materiales se inclinan hacia esta lectura: mientras que los retratos de los donantes están pintados al fresco, técnica que no permitía trabajar los detalles pues se secaba rápidamente, la tabla de la *Adoración de los pastores* de la que participa Ghirlandaio está pintada con témpera. El nivel de realismo y expresividad alcanzado por el pintor en su autorretrato, así como la espontaneidad gestual de su cuerpo que gira hacia fuera del cuadro, contrastan con las facciones y poses menos trabajadas de quienes lo rodean.

Un tercer caso —y también una elaboración de la relación patrón-pintor mucho más compleja— es la *Virgen del Canónigo Van de Paele* (1436), de Jan van Eyck. Sobre la figura del comanditario, comenta Pope-Hennessy que



“la cabeza de Van del Paele es el non plus ultra de la observación realista; la reproducción de la textura, sobre todo, es insuperable. [...] es una pieza incomparable de pintura viva” (1985, p. 66). El canónigo parece ser, sin duda, la figura más compleja de toda la composición, al menos en términos de realismo y habilidad técnica. Sin embargo, conocemos la afición de Van Eyck de incluirse en sus obras utilizando ingeniosos métodos —caso paradigmático es el *Esponsorio de los Arnolfini* (1434) —. Stoichita (2000) describe el autorretrato oculto en el cuadro de 1436. La armadura de San Jorge, prolijamente pulida, refleja parte de la escena, incluida la Virgen y el Niño. En el escudo que lleva en la espalda, algo que no es parte de esta escena aparece reflejado: una figura vestida de azul con un gorro rojo, notoriamente similar a uno de los personajes reflejados en el espejo de los Arnolfini.

A partir de lo anterior, se concluyen dos cosas. En primer lugar, suscribíamos con Baxandall que el cuadro es el reflejo de una relación social. No obstante, añadimos a esta afirmación la sospecha de que es también el reflejo de una relación de poder determinada por la forma de representación de cada una de sus partes, al punto que la relación social está supeditada a cómo se resuelva —caso a caso, cuadro a cuadro— este problema. Patrón y pintor instalados en una línea de alta tensión, se precisan uno a otro: el primero sabe que su jerarquía social depende de quién lo represente y cómo; el segundo necesita al primero para poder trabajar. Y es

△ Van Eyck - *Virgen del Canónigo Van der Paele*
▷ △ Ghirlandaio - *Adoración de los pastores* (detalle)
▷ ▽ Ghirlandaio - *Adoración de los pastores*

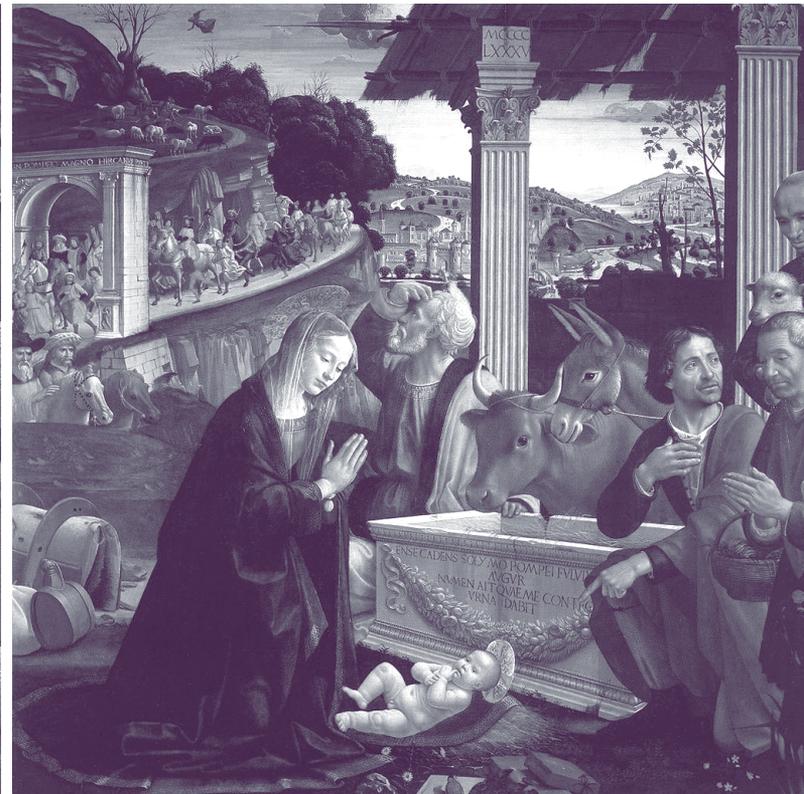
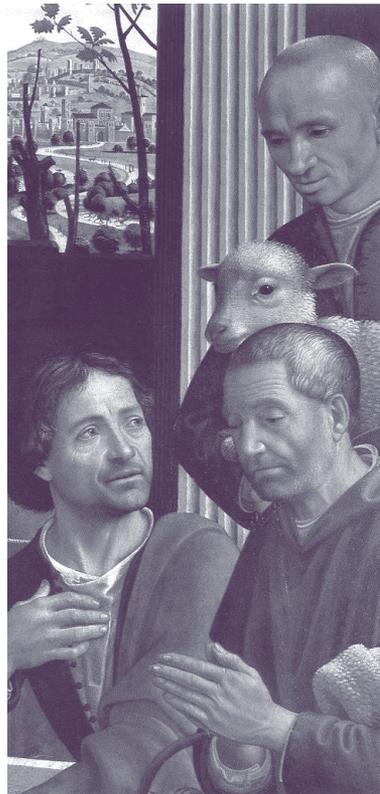
dentro del encargo que el pintor buscará la manera de producir su propio autoencargo.

En segundo lugar, el proceso de individuación referido intermitentemente parece evolucionar paralelamente a la relación patrón-pintor. La impugnación dogmática de las imágenes, su puesta al servicio del sentido religioso y la esquematización de las composiciones⁵ habían restringido progresivamente los espacios en los que el pintor podía dar curso a su investigación de lo humano, al punto que el propio rostro deviene el único campo de trabajo viable, en tanto no se encuentra normado ni por un dogma ni por un contrato.

La revelación que tiene lugar aquí es también lo que Todorov ha signado como verdadera piedra angular del Renacimiento:

Esa ruptura [el descubrimiento del individuo] da sentido a lo que llamamos Renacimiento: éste no consiste sólo en el redescubrimiento del arte antiguo y no se limita a los cambios ocurridos en Italia. El advenimiento del individuo es irreversible, pese a que la historia de dicho advenimiento no prosiga, a partir de entonces, de manera lineal y homogénea (2006a, p. 21).

Habrà que esperar hasta el siglo XIX para formular con propiedad el surgimiento de un culto al individuo, el cual será catalizado por la disociación de la relación patrón-pin-



tor. En este sentido, la comparación que Baxandall hace entre la sociedad renacentista de encargos y la sociedad posindustrial y posromántica es profundamente reveladora: así como compramos muebles ya hechos, compramos cuadros ya pintados, pensados no en función de un cliente sino de lo que el pintor considera que debe pintar (2000:18).

COMENTARIOS DEL AUTOR

1. Con excepción, claro está, de los autorretratos y de los retratos modernos con modelos.
2. Baxandall identifica distintos motivos para esto: "el placer de la posesión, una piedad activa, una conciencia cívica de una u otra clase, la autoconmemoración y quizás la autopublicidad, la virtud y el placer, necesarios para un hombre rico, de la reparación, un gusto por los cuadros..." (2000, p. 17).
3. "...algunas de las prácticas económicas de la época están corporizadas muy concretamente en los cuadros. El dinero es muy importante en la historia del arte. Actúa en pintura no sólo en cuanto a un cliente que desea gastar dinero en una obra, sino en cuanto a los detalles de cómo lo entrega. Un cliente como Borso d'Este, Duque de Ferrara, que hacía cuestión de principio pagar sus pinturas por pie cuadrado [...] conseguirá, generalmente, una clase distinta de pintura que la de un hombre comercialmente más refinado como el comerciante florentino Giovanni de Bardi, que paga al pintor por sus materiales y su tiempo. Las formas del siglo XV para los maestros y los jornaleros, están profundamente involucrados por igual en el estilo de los cuadros tal como ahora los vemos: los cuadros son, entre otras cosas, fósiles de la vida económica" (Baxandall, 2000: 16).
4. "En la mayoría de los casos —continúa Stoichita—, lo descubrimos como autorretrato gracias a indicios propios de la retórica de la imagen, tales como el mirar en dirección al espectador, el ocupar un lugar privilegiado, el estar aislado claramente del conjunto de la imagen o el ostentar una fisonomía muy individualizada, etc." (2000: 195ss)
5. A este respecto señala Baxandall que "[E]l pintor trabajaba con sutilezas: sabía que su público estaba preparado para reconocer, con pocos datos suyos, que una figura del cuadro era Cristo, que otra era Juan Bautista, y que Juan estaba bautizando a Cristo. Su cuadro era habitualmente una variación de un tema conocido del espectador

Cecilia Bettoni Licenciada en Arte por la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Becaria Conicyt entre los años 2009 y 2013 para cursar el Doctorado en Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte de la Universidad de Chile, desarrolla bajo la tutela de Pablo Oyarzún una tesis sobre el concepto benjaminiano de aura como condición general de la experiencia. Ha publicado en diversas revistas como *Pensare-Poetizar*, *Letras en Línea*, *Intersecciones*, *Istmo* y la *Revista de Teoría del Arte* de la Universidad de Chile. Actualmente se desempeña como investigadora del Instituto de Arte de la PUCV, donde también edita la publicación *Seminario*.

Cecilia Bettoni has a Bachelor of Arts from the Pontifical Catholic University of Valparaíso. CONICYT scholarship holder between 2009 and 2013 to study the Doctorate in Philosophy with a minor in Aesthetics and Theory of Art from the University of Chile. She is currently developing her thesis, under the tutoring of Pablo Oyarzun, on Benjamin's concept of aura as a general condition of experience. Bettoni has published in diverse journals such as *Pensare-Poetizar*, *Letras en Línea*, *Intersecciones*, *Istmo* and the *Revista de Teoría del Arte* from the University of Chile. At present, she works as a researcher for the Institute of Art from the Pontifical Catholic University of Valparaíso where she is also the editor of the journal *Seminario*.

a través de otros cuadros, así como por la meditación privada y la exposición pública por los predicadores. Junto con varios motivos de decoro, esto excluía el registro violento de lo obvio. Las figuras de los pintores interpretaban sus papeles con moderación" (2000: 99).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Baxandall, M. (2000). *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Pope-Hennessy, J. (1985). *El retrato en el Renacimiento*. Madrid: Akal.
- Stoichita, V. (2000). *La invención del cuadro*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Todorov, T. (2006a) La representación del individuo en pintura. En Focroulle, B., Legros, R. y Todorov, T. *El nacimiento del individuo en el arte*, (pp. xx). Buenos Aires: Nueva visión.
- Todorov, T. (2006b) *Elogio del individuo. Ensayo sobre la pintura flamenca del Renacimiento*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.