

Alois Riegl

El retrato holandés de grupo



El retrato holandés de grupo

Traducción de
Gema Facal Lozano



www.machadolibros.com

Del mismo autor en
La balsa de la Medusa:

- 7. *El culto moderno a los monumentos*
- 52. *El arte industrial tardorromano*

Alois Riegl

El retrato holandés de grupo



La bolsa de la Medusa

La balsa de la Medusa, 168

Colección dirigida por
Valeriano Bozal

Título original: *Das holländische Gruppenporträt*
1902, *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten*
Kaisrhauses

© de la traducción: Gema Facal Lozano
© de la presente edición, Machado Grupo de Distribución, S.L.
C/ Labradores, 5. Parque Empresarial Prado del Espino
28660 Boadilla del Monte (Madrid)
machadolibros@machadolibros.com

ISBN: 978-84-9114-036-8

Índice

Nota del editor

Introducción

Fase previa

El primer período del retrato holandés de grupo (1529-1566)

El segundo período del retrato holandés de grupo (1580-1624)

El tercer período del retrato holandés de grupo (1624-1662)

Bibliografía

Ilustraciones

Nota del editor

Tras la publicación de *El culto moderno a los monumentos* y *El arte industrial tardorromano*, ofrecemos ahora la traducción de *El retrato holandés de grupo*, considerado habitualmente como el libro más importante de su autor. En la presente edición hemos tenido en cuenta tanto la publicación original de 1902 como la edición moderna de 1997, en especial las notas del Dr. Ludwig Münz, que precisan algunas de las afirmaciones de Alois Riegl y proporcionan información posterior a la primera publicación del texto.

En nuestra edición se han mantenido las ilustraciones originales, mejorándolas cuando ello ha sido posible, a fin de permitir una mejor lectura de la obra.

Con la publicación de *El retrato holandés de grupo*, La balsa de la Medusa avanza en la difusión de la historiografía artística conocida bajo el rótulo de *formalista*. En este sentido, cabe recordar la edición de los principales textos de K. Fiedler, de A. von Hildebrand, así como la publicación de los libros ya clásicos de M. Podro y R. Longhi, interesado, el primero, en la historiografía crítica -que incluye a Fiedler, Hildebrand y Riegl entre sus principales representantes-, y en relación directa con ella; el segundo, Longhi, a quien suele considerarse máximo exponente en el marco de una tendencia de esta corriente historiográfica.

Sin ánimo de entrar en debate alguno, el editor considera que la obra de todos estos autores -y, naturalmente, otros que La balsa de la Medusa no ha publicado- suponen una rigurosa aproximación al estudio de la condición artística, de las formas de mirar y de interpretar, un ámbito en el que *El retrato holandés de grupo* ocupa un lugar relevante.

Introducción

A quien viaje hoy por las antiguas ciudades holandesas, le llamarán principalmente la atención los cuadros de enormes dimensiones de los museos, pero también de los ayuntamientos, de los hospitales, de los asilos de pobres, de las compañías cívicas. No es común encontrar cuadros así en ningún otro lugar: cuadros con numerosas figuras, en ocasiones de cuerpo entero y otras veces de medio cuerpo, pero casi siempre de tamaño real, que aparecen unas junto a otras, bien sin relación entre ellas, bien presentando una conexión vaga, de forma que el observador casi nunca duda de su carácter de retrato. Pero incluso dentro del propio país estos retratos de grupo, como se les denomina habitualmente, originarios casi siempre de los siglos XVI y XVII, no se encuentran en absoluto distribuidos por todas las provincias por igual. Solamente son habituales en las zonas norte y sur de Holanda, en las sedes principales de la pintura nacional holandesa, especialmente en Ámsterdam y, en un segundo plano, en Haarlem. No obstante, también otras ciudades están orgullosas de ver retratados a sus ciudadanos en corporaciones, de forma que, junto a La Haya, Delft y Leiden, destacan ciudades tan pequeñas como Gouda, Alkmaar o Hoorn. Por el contrario, en las demás provincias de los antiguos estados generales estos cuadros son excepciones aisladas y dispersas, y fuera del país los retratos de grupo son prácticamente inexistentes. Tampoco

en los vecinos Países Bajos meridionales, que hasta la mitad del siglo XVI constituyeron con Holanda una unidad en todos los asuntos culturales, se desarrolló nunca un verdadero retrato de grupo y, a pesar de algunos intentos aislados, tampoco se logró asentar en la antigua ciudad artística holandesa de Utrecht, que en todo momento actuó de nexo de unión con las ciudades flamenco-brabantes.

Al igual que con la creación de los retratos de grupo, el interés del público hacia este tipo de pintura también se limitó desde un principio a Holanda. En los siglos XVIII y XIX, desde el extranjero se compraron tal cantidad de retratos individuales y de paisajes, de obras de género y de bodegones holandeses, que en la actualidad muchos maestros holandeses no se pueden estudiar en su propio país; sin embargo, los retratos de grupo permanecieron, salvo rarísimas excepciones, en el lugar en el que fueron pintados, algo que no se puede explicar totalmente sólo por el hecho de que la mayoría de ellos fueran propiedad de corporaciones, y no de particulares. Más bien cabe pensar que, fuera de Holanda, se rechazaron de manera decidida estas obras porque no encajaban con su gusto. Tampoco es necesario reflexionar demasiado sobre cuál fue la causa de esa actitud de rechazo, ya que, incluso hoy en día, la coexistencia pasiva de las figuras, o, cuando las hay, sus acciones suspendidas, interrumpidas a mitad de camino, a menudo resultan para el observador superficial, por un lado, aburridas y, por otro, directamente sorprendentes, debido a su aparente falta de motivación. Para el público europeo de los últimos dos siglos, influenciado por el arte romanista, la impresión puede ser, cuando menos, poco favorable. Debido a todo ello, el retrato de grupo siempre ha sido, dentro de la historia del arte, una especialidad holandesa. Pero, ¿qué es lo que entendemos por este género artístico?

Lo característico del retrato de grupo es la existencia de varias figuras retratadas en un sólo cuadro, por lo que se

opone al retrato individual. El retrato de familia, que encontramos tan a menudo a lo largo de la historia del arte, no se incluye en esta categoría, puesto que constituye, en última instancia, un simple retrato individual ampliado. El hombre y la mujer son como las dos caras de un mismo ser, y los niños son sus copias idénticas; físicamente pertenecen, por tanto, de forma natural a un mismo grupo y no se necesita ningún medio especial, ni de concepción ni de composición, para reproducirlos como una unidad en la obra de arte. Por esta razón, el retrato de familia es tan antiguo como el individual: ya se encuentra en la Antigüedad, en el Egipto del antiguo imperio y, más tarde, principalmente en Roma. Por el mismo motivo se descarta también el retrato de amigos, que presenta como grupo a dos, tres o más personas, unidas entre sí por simple afecto y que se encuentra entre los italianos y los flamencos. En el caso de los holandeses el grupo estaba formado, más bien, por muchos individuos plenamente independientes, que formaban una corporación tan sólo para alcanzar un objetivo concreto, conjunto y práctico, pero también de utilidad pública. Al mismo tiempo, deseaban mantener su individualidad. El retrato holandés de grupo, por tanto, está formado en el fondo por una serie de retratos individuales; pero, por otra parte, también tenía que alcanzar una manifestación evidente del carácter de la asociación, de la agrupación temporal, para formar una unidad en el cuadro. Por consiguiente, el retrato holandés de grupo no es ni un retrato individual ampliado, ni, por así decirlo, una yuxtaposición mecánica de retratos individuales en un lienzo; es la representación de una asociación voluntaria de individuos independientes. También nos podríamos referir a él como «retrato de corporación».

Por lo tanto, en la Holanda democrática las asociaciones y los retratos de grupo presentan una estrecha interrelación y sus destinos están irrevocablemente unidos.

Su período más duro, el momento en el que ambos florecen, caracterizado por el predominio de la igualdad democrática y del elemento puramente retratista frente a la presión del orden y la unidad, coincide con las últimas décadas previas al comienzo de las guerras de religión. La guerra de la independencia propició una inclinación rigurosa hacia la subordinación dentro de las corporaciones. Esto se revela claramente en la concepción y en la composición de los retratos de grupo y favoreció, en ambos ámbitos, la unidad a costa de la individualidad, pero sin que en ningún momento se abandonase ésta última. Como consecuencia, se produjo un florecimiento incomparable de las asociaciones y de los retratos, que duró aproximadamente hasta la Paz de Westfalia. Después se aprecia una decadencia progresiva y, a partir de la restauración de la casa de Orange a principios de los años setenta del siglo XVII, ambos han perdido ya su significado fundamental, aunque consiguen sobrevivir durante todo el siglo XVIII, hasta la época napoleónica. La innegable correlación entre la estructura gremial y el retrato de grupo se puede entender como una relación causal, es decir, el segundo habría estado simplemente condicionado por la primera. Sin embargo, sería más apropiado entender ambos fenómenos como consecuencias paralelas de un tercero, superior, que también produjo manifestaciones semejantes en todos los demás ámbitos de la vida cultural holandesa. No obstante, no ha llegado el momento de nombrar este tercer fenómeno sin mostrar contradicciones, por lo que nuestro análisis tendrá que limitarse a contemplar su desarrollo dentro del retrato de grupo.

Las investigaciones modernas han comprobado hace tiempo que el retrato de grupo constituye una especialidad holandesa y, puesto que esta especialidad ha despertado un gran interés en relación con el desarrollo del gusto estético moderno hacia la pintura holandesa en general, habría sido de esperar que los investigadores hubiesen prestado más

atención que al resto de los temas al tema más nacional de los holandeses. Sorprendentemente, no ha sido así. De los cientos de retratos de grupo conservados, hasta ahora sólo han recibido atención aquellos que muestran una acción unitaria, como *La ronda nocturna* de Rembrandt, y las observaciones de los investigadores casi siempre se han referido exclusivamente a la acción. Por tanto, hasta ahora la investigación de los retratos de grupo ha prestado atención precisamente a lo no retratista, a lo no holandés. Este hecho deja de ser sorprendente, como en un primer momento, cuando uno se da cuenta de que la actitud de la investigación moderna hacia los retratos individuales, las obras de género y los paisajes holandeses no es otra que la que acabamos de observar en relación con los retratos de grupo: hasta ahora se han juzgado todas las obras de la pintura holandesa sin excepción de acuerdo con nuestro gusto moderno y sin preguntarnos ni una sola vez, qué es lo que quisieron en su momento los pintores y su público. De esta manera, se comprende claramente que la investigación moderna haya interpretado el retrato de grupo, que precisamente por su característica de retrato sin acción vinculante no parece tener nada que ofrecer al gusto moderno, como un fenómeno singular, apartado de la gran corriente de la evolución, y que dicha investigación haya registrado con respeto su existencia, pero, por lo demás, no le haya otorgado mayor consideración. No obstante, en cuanto se considera que el cometido de la historia del arte no es buscar en las obras de arte aquello que agrada al gusto moderno, sino descubrir en ellas la voluntad artística que las ha producido y que las ha plasmado de esa manera, y no de otra, entonces se reconocerá inmediatamente en el retrato de grupo el campo más apropiado para revelar el carácter propio de la voluntad artística holandesa.

Hace tiempo que se ha notado que en el arte holandés no se encuentra una pintura de acción, es decir, una

pintura de historia, y también se ha observado correctamente que los holandeses entendieron el retrato como su sustituto. Pero también el paisaje y el género, y todas las demás especialidades de la pintura tuvieron en Holanda la misma intención artística que vemos realizada en los retratos: o bien la supresión de toda acción exterior en términos generales, o bien, al menos, la represión del movimiento físico mediante efectos psíquicos secundarios de la acción. En este sentido, los paisajes y los cuadros de género holandeses que tanto agradan al gusto moderno no se diferencian en ningún aspecto de los retratos de grupo; en los primeros, la ausencia de acción es totalmente natural, y en los cuadros de género tal ausencia resulta menos llamativa como consecuencia de la apariencia exterior de movimiento; en cambio, en las figuras individuales de los retratos de grupo a primera vista pasamos fácilmente por alto la acción interna, la vida psíquica. Pero, una vez identificadas las bases comunes a todos ellos, no se puede obviar durante mucho tiempo el hecho de que en el retrato de grupo, precisamente por su divergencia manifiesta de la obra de arte moderna, podemos observar el resultado más característico de la pintura holandesa y, por tanto, el más importante artísticamente hablando. Según esto, la historia del desarrollo de los retratos de grupo holandeses debería ser, en cierto sentido, equivalente a la historia del origen de la pintura holandesa en general. Por consiguiente, no es necesaria ninguna otra justificación para intentar, por primera vez, buscar la esencia del retrato holandés de grupo y fijar a grandes rasgos su desarrollo.

No obstante, del éxito de un intento como éste no se debe esperar solamente la satisfacción de un interés científico; quizá también podría servir como intermediario para conseguir una valoración estética más justa. En nuestra época, predomina la tendencia a omitir completamente la obra de arte como objeto y, en cierto

modo, a disolverla plenamente en la vida interior subjetiva del observador. Precisamente ahora, desde este punto de vista, parece posible acercarse al retrato de grupo con una intención de goce estético. Por supuesto, un historiador necesita adoptar una postura prudente ante tales consideraciones, puesto que los antiguos holandeses todavía se encontraban muy lejos del subjetivismo extremo. Se trata, más bien, de un engaño, a través del cual la mirada tranquila, inmóvil y, no obstante, a menudo infinitamente profunda que las figuras dirigen al espectador hace que pasemos por alto todo aquello que se le opone. No importa la forma que escoja el arte para revelarse al ser humano, éste supone siempre una ganancia; un segundo objetivo de este trabajo, sin duda válido, es contribuir a dicha ganancia.

Precisamente, el desconocimiento existente hasta ahora sobre la importancia del tema y la trascendencia de su análisis científico exige perentoriamente que se determinen desde un principio los límites dentro de los cuales este intento quiere y puede basar sus pretensiones de aportar una solución definitiva. La dificultad principal surgió del hecho de que casi todo el material para la investigación, extremadamente abundante, se encontraba en la lejana Holanda, y además, en la mayor parte de los casos, primero había que hacer las reproducciones. Desde el principio hubo que renunciar a una investigación exhaustiva de todos los cuadros en cuestión. En lo que respecta a la extensión temporal, la investigación finalizó con *Los síndicos de los pañeros*, de Rembrandt, ya que, a partir de este punto culminante, el desarrollo no presenta ni problemas ni soluciones dignos de mención. En lo que respecta a la extensión espacial, de entre todas las ciudades tomadas en consideración, se optó sólo por Ámsterdam y Haarlem, puesto que fueron decisivas en todo momento del desarrollo. No obstante, a pesar de haber limitado así considerablemente el campo de estudio, tampoco se pudo

realizar un análisis completo, porque muchos retratos de grupo (esperemos que de menor importancia) se encuentran almacenados en los depósitos repletos del Rijksmuseum y, por tanto, me son desconocidos. Tampoco he podido ver algunas piezas que se encuentran en el Ayuntamiento de Ámsterdam. Y, de los cuadros contemplados, sólo una parte se pudo analizar y reproducir en este ensayo. Sin duda, los resultados de mi investigación habrían sido más perfectos si hubiera podido completar a través de otros viajes de estudio las lagunas surgidas por las circunstancias; pero, puesto que la realización de otros trabajos, a los que me obligan compromisos contraídos con anterioridad, probablemente me habrían retrasado varios años, creo que no debo posponer durante más tiempo la publicación de los resultados alcanzados hasta el momento, especialmente porque no creo haber pasado por alto ningún maestro ni ningún cuadro conocido y accesible de importancia fundamental para el desarrollo del género.

No hay mucho que decir sobre el trabajo previo. Todos los investigadores que han estudiado exhaustivamente la pintura holandesa han tratado esporádicamente el retrato de grupo: entre los alemanes destacan Wilhelm Bode y, recientemente, Karl Neumann; pero ninguno ha intentado ir más allá de una caracterización general o de un comentario de cuadros concretos. Hermann Riegel (*Beiträge zur niederländischen Kunstgeschichte* 1, 105-162) y Emil Michel (*Revue des deux mondes*, Dic. 1890) presentaron una exposición sumaria del desarrollo externo del retrato de grupo holandés; Vosmaer (*L'art* 1877, 2, 74 ss.) hizo lo mismo con las lecciones de anatomía; pero ninguno de ellos intentó explicar las relaciones internas ni las fuerzas motrices del desarrollo. En cambio, los holandeses se han centrado principalmente en trabajos sobre ámbitos limitados, entre los que cabe destacar los del Dr. C. Meijer hijo y los del Dr. J. Six en *Oud Holland*¹ Estas

contribuciones son especialmente valiosas, ya que un investigador nacional, conocedor de la historia local, puede analizar los cuadros antiguos en detalle más fácilmente y con mayor seguridad que un investigador extranjero. Sin embargo, hasta el momento los investigadores holandeses tampoco han intentado construir un todo a partir de las partes, lo que se explica en buena medida por la abundancia de material que aún no ha sido analizado y por la tendencia predominante en la investigación holandesa a la crítica concreta.

Está claro que incluso este intento limitado de exposición del retrato holandés de grupo (cuya elaboración exhaustiva exigiría varios tomos; algo que esperamos que haga, dentro de no demasiado tiempo, la investigación holandesa, a la que concierne dicha tarea en primer lugar) no podría haber visto la luz sin la colaboración de los investigadores de aquel país, a los que quiero expresar aquí mi más profundo agradecimiento: a los señores B. W. F. van Riemsdyck y E. W. Moes en Ámsterdam, y al Dr. Hofstede de Groot en La Haya.

Nota

¹ Dr. C. Meijer jun., «De Amsterdamsche Schutters-stukken in en buiten het nieuwe Rijksmuseum». Oud Holland 3, p. 108; 4, pp. 198, 225; 6, p. 225; 7, p. 45. J. Six, «De Schilderijen in den Handboogsdoelen te Amsterdam». Oud Holland 15 (1897). J. Six y W. del Court, «De Amsterdamsche Schutterstukken». Oud Holland 21 (1903). [El último artículo mencionado de J. Six y W. del Court, aparecido un año después del *Retrato holandés de grupo*, proporciona un catálogo de todos los cuadros de tiradores de Ámsterdam, ordenados cronológicamente basándose en fuentes literarias.]

Fase previa

Para el desarrollo del retrato de grupo era imprescindible el desarrollo previo del retrato individual, lo cual sucedió en los Países Bajos durante el primer tercio del siglo xv. En un principio, el retrato individual no pretende todavía alcanzar validez por sí mismo, sino que se establece como un mero apéndice de la pintura de historia. El pintor siguió haciendo cuadros religiosos, como siempre había hecho, a través de los cuales se debía transmitir la certeza tranquilizadora de la inmortalidad y de la salvación; pero ahora también añade la imagen del donante con todas sus características físicas individuales, para ponerle, en cierta medida, en relación con esos poderes redentores. Por un lado, parece que la cosmovisión medieval (que había tolerado lo físico únicamente como medio necesario para la manifestación de lo anímico, lo único digno de consideración) se supera de esta forma en un aspecto decisivo, ya que ahora se vuelve a prestar atención a las particularidades efímeras de los cuerpos individuales. Por otro lado, el arte holandés hereda precisamente la cosmovisión medieval, por el hecho de que las figuras retratadas desempeñan funciones anímicas. Esto se aprecia claramente tras una comparación entre el retrato holandés y el italiano, como observaremos más adelante. Aunque Jan van Eyck ya pintó retratos individuales, todavía mucho después (por ejemplo, en el caso de Memling) seguimos encontrando a menudo figuras independientes rezando, sin

que su devoción tenga un objetivo concreto, igual que en el caso de los retablos. Por ello, podemos suponer con seguridad que, si el retrato de grupo se hubiera originado en la época más antigua, previa a la reforma, también éste se habría originado en el retrato religioso.

De hecho, podemos remontar los comienzos del retrato de grupo hasta el siglo xv, a esos cuadros de contenido religioso en los que se representaban varios donantes, en vez de uno solo. Sin embargo, por los motivos mencionados previamente, hay que excluir de esta consideración el retrato familiar. Cuando, por ejemplo, en cada una de las hojas laterales de un retablo de Memling del año 1479, que se encuentra en el Hospital de San Juan en Brujas, vemos representados dos prefectos masculinos y dos femeninos, nos encontramos ya ante un parentesco indudable con el retrato de grupo posterior, ya que esas personas, aunque completamente ajenas entre sí en lo que concierne a la ascendencia física, se han unido temporalmente para alcanzar determinadas finalidades terrenales. No obstante, hay dos diferencias fundamentales: estas figuras aparecen sin ninguna interrelación entre ellas, ni siquiera simbólica, siguiendo cada una su patrón personal y su acción conjunta tiene como objetivo una recompensa divina, es decir, motivos egoístas. El cuadro donado conjuntamente debía servir para asegurarles dicha recompensa.

El retrato de grupo más antiguo relacionado con un cuadro narrativo religioso: los sanjuanistas en la representación que Geertgen van Haarlem hace de la leyenda de San Juan Bautista, Kunsthistorisches Museum Viena

No es fácil explicar por qué, con esta postura del arte neerlandés, no habrían aparecido de forma similar, ya en el

siglo xv, corporaciones enteras en los cuadros dedicados al culto. Emitir un juicio tal resulta hoy muy complicado debido a las destrucciones llevadas a cabo por los iconoclastas y la dispersión de las obras neerlandesas antiguas que aún se conservan. El Dr. Gustav Glück, que ha prestado especial atención desde hace años a ese ámbito de la historia del arte, sólo ha podido señalar hasta el momento un único cuadro de este tipo: el de Geertgen tot Sint Jans (Gerrit van Haarlem), que presenta tres representaciones de la leyenda del Bautista. Se pintó para la llegada a Haarlem de la orden de los sanjuanistas y se encuentra actualmente en el Kunsthistorisches Museum de Viena [fig. 1]. Según Mander, que citó el cuadro con el nombre impreciso de «eenigh mirakel oft onghemeen historie», el origen del mismo se remonta considerablemente en el siglo xv. Sin embargo, en base a la indumentaria, hace tiempo que se argumenta que el cuadro difícilmente podría haber sido pintado mucho antes del año 1500; el último en defender esta postura ha sido el Dr. Fortunat v. Schubert¹. Por otro lado, puesto que el maestro tiene que haber muerto mucho antes del viaje de Durero a los Países Bajos, la pintura en cuestión habría aparecido dos o tres décadas antes del retrato de grupo puro más antiguo conocido en la actualidad.

Está dividido en tres bandas diagonales relacionadas entre sí: en la parte superior, se entierran los restos del bautista decapitado; en la parte inferior, el Emperador Juliano el Apóstata quema sus huesos; en la parte central, los sanjuanistas encuentran algunas reliquias que se salvaron de la destrucción y las llevan a su monasterio en solemne procesión. Nos interesa particularmente esta última representación. En ella, detrás de tres ataúdes, uno de los cuales (el central) está destapado, vemos un grupo de doce hombres: podemos reconocer que cinco de ellos son sanjuanistas gracias a la Cruz de Malta situada en la

parte izquierda de la capa. Uno de ellos, coge un hueso del ataúd abierto; otro, representado en una posición semiarrodillada, le tiende otro hueso a un tercero; un cuarto tiene ya un hueso en la mano. El resto participa más o menos pasivamente en la escena. En la continuación de la misma banda diagonal, arriba a la derecha, vemos otra vez cinco figuras detrás de un matorral. En ellas reconocemos de nuevo, como mostraremos a continuación, a los ya mencionados sanjuanistas que llevan una cruz. Se encuentran en un camino cuesta arriba que conduce a las puertas del monasterio, de donde sale a su encuentro una procesión de hermanos que cantan y llevan cruces, banderas y libros de cánticos en las manos.

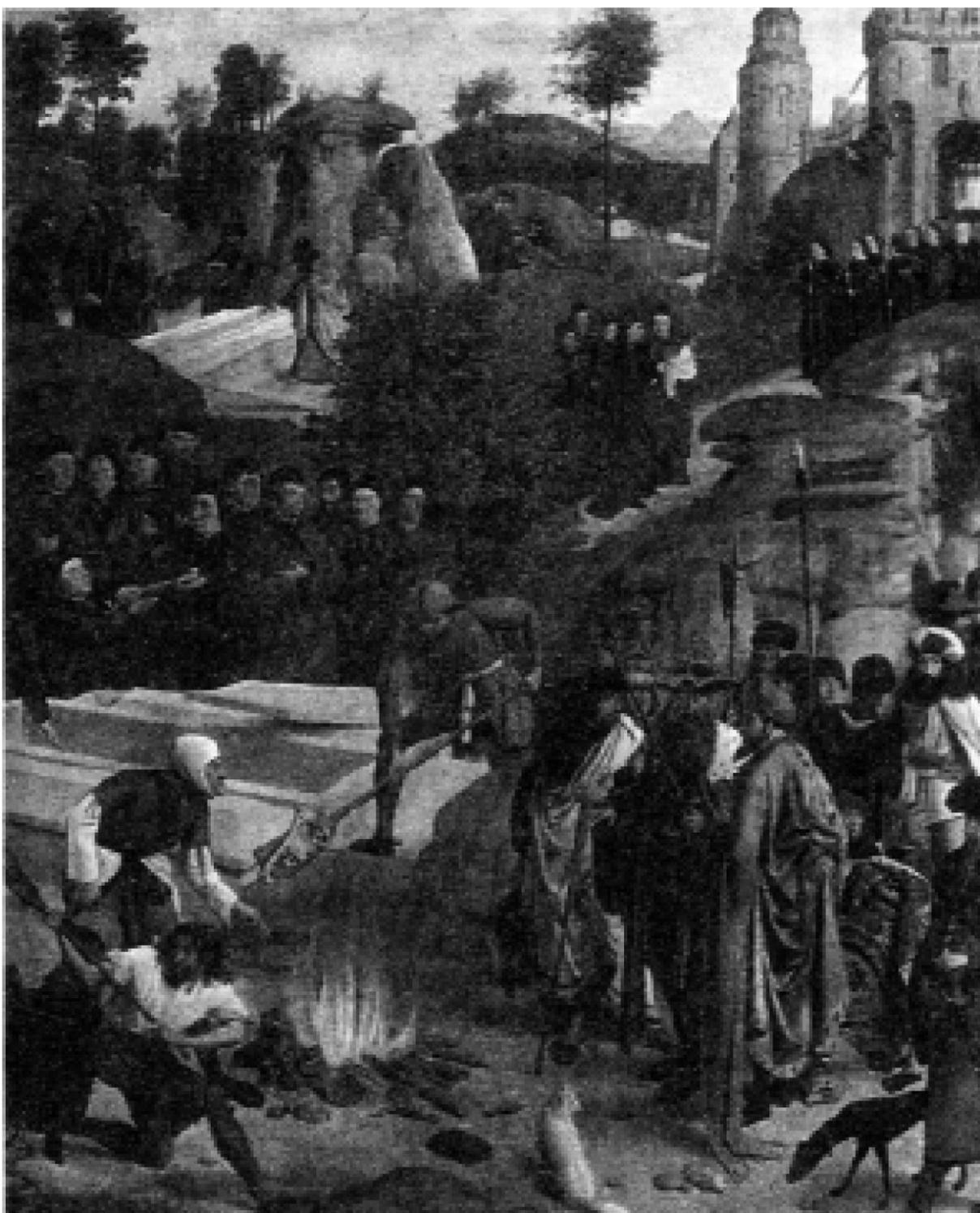


Fig. 1. Geertgen van Haarlem, *El destino de los restos mortales de San Juan Bautista*. Viena, Kunsthistorisches Museum.

Por el momento, queremos anticipar con seguridad el resultado de la investigación que vamos a llevar a cabo: en este caso nos encontramos, al menos parcialmente, ante retratos de rostros. Esto es importante ya que, ante todo, hay que decidir si se puede aplicar a este cuadro la denominación de retrato de grupo y, en tal caso, en qué medida. El hecho de que se reúnan en un solo cuadro dos escenas históricas totalmente diferentes muestra que no se trata de un ejemplo puro de retrato de grupo. Tampoco se cumple en este caso la condición de que debe tratarse de una corporación que se haya unido temporalmente para alcanzar determinadas finalidades terrenales, puesto que, de una forma mucho más unilateral que la de ninguno de los prefectos del Hospital de Brujas, la organización de los sanjuanistas sólo tenía en mente la obtención de la bienaventuranza eterna, algo que sólo podía ganarse cada uno para sí mismo, y no para el resto de los miembros. Por consiguiente, este cuadro de grupo está relacionado muy estrechamente con los cuadros narrativos religiosos, no sólo exteriormente, sino también en su interpretación interna. Siempre y cuando tengamos ante nosotros una serie de retratos de rostros reunidos en un grupo, se podrá describir el cuadro como una fase previa del retrato de grupo. Por lo tanto, ahora tenemos que asegurarnos de que, en efecto, Geertgen (que, según Mander, vivía en estrecha comunidad con los sanjuanistas de Haarlem) ha retratado aquí individuos de carne y hueso.

La comparación con las figuras de la escena situada en la parte inferior ofrece ya indicios importantes para analizar esta cuestión. Las cabezas de estos últimos muestran una variedad relativamente rica en lo que respecta a los rasgos externos: en el peinado y la barba, en la postura y las ropas, e incluso en los rasgos. Una vez observadas, uno recuerda cada cabeza, porque, incluso a primera vista, cada una presenta algo absolutamente característico que la diferencia de la de al lado. Si

inmediatamente después se dirige la mirada a los doce iniciales, lo primero que llama la atención es su aparente uniformidad: la vestimenta, igual en todos los aspectos, o casi igual; sólo rostros sin barba, exceptuando uno, todos de aspecto tan parecido como suele ocurrir, por norma general, entre miembros de un pueblo determinado; e incluso las posturas no varían. Y, sin embargo, cada una de estas cabezas se ha tratado de una forma tan individual que no se puede confundir con ninguna de las demás. ¿Por qué se habría tomado el maestro la molestia de crear una diferenciación tan complicada precisamente en estas doce cabezas, si no hubiese tenido para ello un motivo ineludible? Y dicho motivo no puede ser otro que tener como modelos a determinados individuos.

La prueba se puede ampliar aún más, hasta la evidencia. Como ya se ha mencionado, de los doce que se encuentran junto al ataúd [fig. 2a] sólo cinco aparecen caracterizados como sanjuanistas por la cruz en la capa y, en general, por las ropas uniformes y prácticamente idénticas. Los expertos en historia local son los que deben decidir si los restantes son también hermanos legos, y también a ellos les confío la tarea de comprobar datos más precisos acerca del acontecimiento representado. Los cinco mencionados reaparecen, como ya se dijo, algo más a la derecha [fig. 2b] y, a pesar de las pequeñas dimensiones de la representación, se pueden reconocer aquí exactamente los mismo rostros que aparecieron antes a la izquierda. Aquel que había sido representado hablando es el que se ha responsabilizado de los dos huesos más largos; el maestro supo dibujarlo de tal manera que se le reconociera fácilmente por las bolsas de los ojos, la nariz larga y recta y, además, la túnica morada. El hueso más pequeño, algo dentado, continúa en las manos de la misma persona, a la que delata su mentón afilado y saliente y el ángulo cerrado entre la frente y la nariz. El tercero de este grupo superior es de pómulos marcados, que, en su representación en el

grupo inferior, entrega la reliquia más larga a uno de los otros, al que también encontramos de nuevo en el grupo superior, a la izquierda del todo, de estatura más baja, mejillas y labios carnosos, nariz torcida y mirada devota. Por consiguiente, al quinto del grupo superior, situado entre los dos últimos que hemos mencionado, no puede corresponderle si no aquél que se inclina sobre la boca del sarcófago y muestra sólo una parte de su cabeza. Ésta es, sin duda, una postura nada común en un retrato, pero la elección de la misma parece encontrar una explicación muy natural en el hecho de que el rostro representado en el grupo superior, con su boca torcida y contrahecha y otras desproporciones, revela una fealdad insólita, que podría haber hecho insoportable la idea de una reproducción ampliada por la cercanía, incluso para los holandeses, que en este aspecto son, en general, menos sensibles (ya sea en este caso de una elección del pintor o del ordenante, algo que tiene que permanecer indeterminado)^a. En el caso de las cuatro primeras cabezas mencionadas, la coincidencia entre ambos grupos está plenamente garantizada y esto sólo se puede explicar por el hecho de que el pintor estaba sujeto a modelos vivos concretos que tenía que retratar. De acuerdo con esto, podemos aceptar también lo mismo en relación con los siete «hermanos legos» del grupo inferior, entre los que quizá podamos encontrar a nuestro pintor. Es más difícil valorar hasta qué punto esto se puede aplicar también a los participantes de la procesión. Por supuesto, en nuestro cometido tenemos que tomar en consideración principalmente el grupo inferior de doce personas.



Fig. 2a. Geertgen van Haarlem, *Grupo de cinco sanjuanistas y siete legos del cuadro de Geertgen*, fig. 1, fotografía cedida por Ludwig Münz.



Fig. 2b. Geertgen van Haarlem, *Grupo de cinco sanjuanistas del cuadro de Geertgen*, fig. 1, fotografía cedida por Ludwig Münz.

De este modo, tenemos ante nuestros ojos, sin lugar a dudas, doce retratos individuales y nos preguntamos ahora de qué manera se agrupan la interpretación interna, psíquica, y la composición externa, física, en un todo superior, y cómo se convierten en un retrato de grupo una serie de retratos individuales situados los unos junto a los otros.

Aquel que, como la mayoría de los historiadores de arte actuales, haya educado su mirada en las obras del arte italiano, opinará que, en este caso, la unidad interna de la interpretación ya estaría dada obligatoriamente a través del tema narrativo, que reúne a todos los actores en *una* acción, caracterizando a los *unos* como parte activa