



Sobre la supuesta línea de desarrollo de la retratística medieval. Del donante al retrato individual
Sobre a suposta linha de desenvolvimento da retratística medieval. Do doador ao retrato individual
On the supposed line of development of the medieval portraiture. From the donor to individual portrait

José María SALVADOR GONZÁLEZ¹
Cristina DE LA CASA RODRÍGUEZ²

Resumen: Este texto abordará la problemática existente a la hora de hablar de la evolución de la retratística medieval. Lo normal suele ser pensar que en la edad altomedieval solo existe el donante, para progresivamente ir dando más importancia al sujeto que aparece en el cuadro, hasta llegar al típico retrato, también italiano, pero sobre todo flamenco, que eventualmente representaría los valores de una sociedad moderna y preocupada por la promoción del ser humano como ente individual, alejado de los valores de religiosidad e inferioridad que se suelen asociar con la forma del donante. A lo largo de este trabajo pondremos en cuestión esta línea tan pretendidamente perfecta, haciendo primero una aproximación a qué llamamos donante y qué llamamos retrato, con el fin de entender que en ocasiones los términos utilizados por la historiografía artística terminan por ser simples compartimentos estanco que no reflejan la diversidad artística existente. Finalmente, haremos un recorrido histórico de las diferentes maneras de retratar utilizadas en la Edad Media, haciendo especial hincapié en el pensamiento y la filosofía que están detrás de cada uno de los contextos analizados, con el firme convencimiento de que son las ideas, y no el puro análisis formalista, las que nos darán las claves de las diversas representaciones de los seres humanos a lo largo del tiempo, y en concreto en el medievo.

¹ Profesor de *Historia del Arte*, Universidad Complutense de Madrid. *E-mail:* jmsalvad@ucm.es.

² *E-mail:* ccasa@ucm.es.



Abstract: This paper aims to assess the problems arisen when trying to talk about the development of medieval portraits. Usually, we tend to think that the donor is typical of the Early Middle Age, and then, progressively, the importance of the subject depicted increases, so that finally we can encounter the Italian, but mostly Flemish, portrait in which the values of modern society, such as the distance taken from the religious principles or the human being's feeling of superiority, are reflected. Throughout our paper, this so-called perfect evolution will be tested, by doing an initial approach to the concepts of "donor" and "portrait", so that we can realise that this kind of expressions used by art historiography are just characteristic of narrow-minded visions which cannot be used to reproduce the existing diversity of the Art. Finally, we will analyze the different ways of depicting people throughout the Middle Ages, giving particular emphasis on the line of thought and the philosophy dominant every concept and piece described, with the firm belief that ideas, instead of mere formalist analysis, give us the key points about the human being's representations throughout history, and in a more precise way, the medieval period.

Palabras clave: Retrato – Donante – Edad Media – Individuo – Quattrocento – Pintura flamenca.

Keywords: Portrait – Donor – Middle Ages – Individual – Quattrocento – Flemish painting.

RECIBIDO: 24.05.2015

ACEPTADO: 22.07.2015

I. Introducción: ¿del donante al retrato?

Bien es sabido que a los historiadores del arte suele gustarnos encontrar reglas generales sobre las que podamos clasificar y explicar de una manera más o menos racional e infalible cualquier obra conocida. En este anhelo, colocaríamos la historia del retrato en la pintura de la Edad Media en una línea continua que fuera de la representación del donante sin importar sus rasgos, a la representación de un donante en el que sí importa su parecido con el modelo, después al donante que cobra vida y suplanta a los personajes de una determinada escena, hasta desembocar en el puro retrato individual.

Por el contrario, la experiencia nos dice que no podemos encajar todas las obras que conocemos en esta línea del tiempo. No solo hay personajes muy



SALVADOR GONZÁLEZ, José María (org.). *Mirabilia Ars* 3 (2015/2)

La Imagen del Poder. Epifanías de la Potestas

A Imagem do Poder. Epifanias da Potestas

The Image of Power. Epiphanies of Potestas

Jul-Dec 2015/ISSN 1676-5818

individuales que deciden ser retratados en momentos en los que parece que la religiosidad domina la sociedad; también, y sobre todo, la religión continúa siendo importante a finales de la Edad Media. Esto nos hará encontrar donantes en un siglo XV en el que se supone que la individualidad arrolla, y no solo eso, sino que incluso en el lustroso Renacimiento, aún contaremos con obras que representan a donantes tal y como se entendían siglos atrás.³

Así, para enfocar este trabajo, hemos decidido centrarnos primero en qué se considera retrato, en contraposición con el donante, y después ir trazando la historia del retrato, antes y durante la Edad Media, contrastando las opiniones de diversos autores e intentando llevarlas a un plano más personal. Para ello, hemos elegido algunos ejemplos que ilustren nuestras explicaciones, con comentarios que no pretenden en absoluto ser completos, sino simplemente advertir sobre algún aspecto de lo escrito en el plano más teórico. Por supuesto, se han elegido estos ejemplos como bien pudieran haber sido otros. Finalmente, con estas advertencias ya podemos sumergirnos de lleno en la gran pregunta: *¿qué es el retrato?*

II. Consideraciones sobre el término *retrato*

Resulta harto complicado dilucidar qué es exactamente un retrato. Sabemos que proviene del latín *re-trabo*, es decir, “sacar fuera”, con lo que entendemos que cualquier retrato debe coger la realidad y plasmarla en algún soporte. La convención nos suele decir que el retrato es la representación de un sujeto, pero en ningún caso esto nos ofrece la solución definitiva, pues ¿qué podemos considerar representación?

Pedro Azara⁴ da una definición que consideramos muy acertada:

Un retrato alude siempre a un modelo humano ausente, cuya presencia, real y verdadera, debe ser sentida en la imagen. [...] Un retrato es inconfundible: manifiesta los rasgos personales de un determinado individuo, lo cual no quiere decir que la imagen deba parecerse necesariamente al modelo. Debe, ante todo,

³ Es el caso de la *Crucifixión con donante* del Greco en el Museo del Prado, (1597-1600). Este y otros ejemplos aparecen bien explicados en el artículo de M.A. Raquejo Grado, “El donante en la pintura española del siglo XVI”, *Goya: Revista de arte* 164-165 (1981), pp. 76-87.

⁴ P. Azara, *El ojo y la sombra. Una mirada al retrato en Occidente*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, p. 14.



SALVADOR GONZÁLEZ, José María (org.). *Mirabilia Ars 3 (2015/2)*

La Imagen del Poder. Epifanías de la Potestas

A Imagem do Poder. Epifanias da Potestas

The Image of Power. Epiphanies of Potestas

Jul-Dec 2015/ISSN 1676-5818

evocarlo espiritualmente, permitiéndole manifestarse a través de la obra ante los sentidos del espectador.

Efectivamente, cualquier retrato debe aprehender las características más personales del individuo a retratar y plasmarlas con verosimilitud. Pero ¿esto implica que lo pintado tenga que ser parecido al modelo? El retrato puede captar a la perfección el interior del retratado y no ser físicamente igual a este. Por otra parte, e iremos viendo, en varios momentos de la historia del arte se ha considerado que el verdadero arte de pintar, y con ello de retratar, no consistía en copiar la naturaleza, sino en elevarla de una manera ideal, conservando lo que era perfecto, mejorando lo susceptible de ser perfeccionado. En este sentido, Georg Simmel⁵ pensaba que, si el rostro era la parte más importante de un retrato, era no solo porque era el mayor reflejo del alma, sino también la unidad más bella del cuerpo, al conjuntar en ella varios elementos (entiéndase boca, ojos, nariz) muy distintos de manera perfectamente armoniosa.

Pero la fidelidad al modelo no es el único problema que podemos encontrar a la hora de reconocer un retrato de un simple intento de representación humana. Muchas pinturas contienen retratos, pero no son en sí retratos. Ahora bien, ¿solo podemos considerar retrato aquella representación que se configure como género independiente?, ¿no revela ya una cierta conciencia de identidad el mero hecho de que alguien desee aparecer como espectador de alguna escena, o donante en un retablo con los rasgos que son precisamente suyos y de nadie más? ¿Es totalmente cierto que cualquier cuadro que muestre la faz, o el cuerpo de un individuo reúne los valores que solemos presuponer al retrato (esto es, sentimiento de individualidad, anhelo de representación como persona que vive en un mundo en el que el hombre es lo más importante, etc.)?

Igualmente podemos encontrarnos con retratos que parecen representar a alguien, pero no lo hacen: son simples alegorías, o modelos que el pintor utiliza para recrear ciertos tipos, y que nunca fueron el deseo de un personaje por ser retratado y alcanzar los límites de la posteridad. Son verosímiles, pero ¿son retratos?

⁵G. Simmel, *El rostro y el retrato*, Madrid, Casimiro, 2011, p. 11.



SALVADOR GONZÁLEZ, José María (org.). *Mirabilia Ars 3 (2015/2)*

La Imagen del Poder. Epifanías de la Potestas

A Imagem do Poder. Epifanias da Potestas

The Image of Power. Epiphanies of Potestas

Jul-Dec 2015/ISSN 1676-5818

Intentaremos responder a estas cuestiones en las páginas que nos restan, pero, antes que nada, debemos pensar que no todo es tan simple como parece, y que lo lógico sería acercarnos a cada retrato (o candidato a ser llamado retrato) y conocer su historia con tanto detalle que seamos capaces de advertir los condicionantes y las ideas primas que llevaron a su creación. Solo así podremos esclarecer el asunto, y ver si la obra que tenemos delante se ajusta a la magnífica frase que resume lo que Lavater pensó ya siglos atrás que debía ser un retrato:

¿Qué es el arte de pintar retratos? [...] es el arte de representar a primera vista, la forma de un hombre por sus rasgos, lo que sería imposible de transmitir por palabras.⁶

De Pigmalión a Dorian Gray, todos han sucumbido a los encantos de la representación falsa de la realidad, de la sustitución, de la máscara, de la creencia en algo que simplemente es imagen. Y es que, como toda pintura, el retrato posee ciertas virtudes, que llamaremos “funciones”. En ningún caso pretendemos agotar las posibilidades de uso del retrato, pero sí apuntar algunas de las más importantes y, sobre todo, las que más sobresalen en la Edad Media. Casi todas se pueden resumir en una sola palabra: trascender. Por una parte, de la manera más filosófica y antropológica posible. Trascender para sobrevivir a nuestra desaparición. Para perpetuar nuestro ser a través del tiempo.

Esto solo parece posible con una mentalidad más abierta a la posibilidad de que el ser humano valga también por sus actos en el mundo terreno. Si bien el *homo viator* medieval es una constante, es reseñable que, a partir del cambio de mentalidad que llamamos gótico, ser alguien en el mundo y dejar acciones valiosas en él importan de algún modo. Sin duda es apelar a la permanencia de la memoria, contra la caducidad de la vida.

Por otra parte, no podemos quedarnos en lo *naïf* del asunto. Para el hombre medieval (aunque esto se podría aseverar de cualquier hombre), más allá de su creencia, y de si ve más o menos tangible la presencia del más allá, el retrato sirve para mostrar su poder, terrenal al fin y al cabo, pero en ningún caso desdeñable. El monarca y el noble (que son los que en principio en la Edad

⁶ J. C. Lavater, *Ensayos sobre fisonomía*, 1778 (1ª ed.) en A. Sturgis, *Entender la pintura*, Barcelona, Blume, 2002, p. 136.



SALVADOR GONZÁLEZ, José María (org.). *Mirabilia Ars* 3 (2015/2)

La Imagen del Poder. Epifanías de la Potestas

A Imagem do Poder. Epifanias da Potestas

The Image of Power. Epiphanies of Potestas

Jul-Dec 2015/ISSN 1676-5818

Media tienen capacidad de encargar retratos, inmovilismo que veremos descongelarse sobre todo a partir del siglo XIV) se retratan para darse a conocer, para que todos sepan perfectamente quién es, y que es él, y no otro, el que ostenta el mando. En ello va inherente una cierta propaganda política, una imagen de poder que se ve instrumentalizada a partir de elementos iconográficos básicos, como pueden ser un bastón, una corona, un manto, una espada y un largo etcétera de atributos, que inmediatamente identifican a un hombre con un cargo determinado.

Un texto, pretendidamente de otro tiempo y otro lugar muy distintos al que tratamos en este trabajo, nos conmueve al mostrarnos lo importante que es, no solo un retrato, sino una imagen. Cómo la imagen, utilizada en un contexto muy determinado, puede llegar a suplantar la personalidad misma de un dirigente, a encarnar valores animados, que creeríamos impensables en un objeto. Hay que imaginar que este texto, aunque se refiera a la II Guerra Mundial, describe perfectamente el temor y la autoridad que pueden llegar a transmitir los retratos:

En su huida precipitada el grupo tropezó con muchos muertos y heridos, y también con soldados especialmente cerca de los cuarteles, en número creciente a medida que se acercaban a los diques. A lo largo de la línea de tranvías que bordea el parque por su límite occidental la cantidad de muertos e impedidos era tal que casi no podían pasar, hasta que en un punto dado resultó del todo imposible seguir adelante. Entonces el grupo gritó: “¡El retrato del Emperador! ¡Paso al retrato del Emperador!” Y todos los que estaban en condiciones de hacerlo, soldados y civiles, se pusieron de pie y saludaron o se inclinaron. Aquellos que no podían levantarse juntaron las manos en muda oración. ¡Como por milagro la multitud se abrió, dejando un sendero por el que llevaron en triunfo el cuadro hasta la otra orilla del río!⁷

También podemos encontrar que un retrato es utilizado con función diplomática, esto es, cuando se retratan y regalan a otras cortes como señal de amistad o también cuando se inician las relaciones internacionales que darán lugar al arreglo de un matrimonio, siempre de conveniencia. Era normal que los protagonistas del casamiento se intercambiasen sus retratos, si es que vivían en cortes lejanas, antes de oficializar el acto. Asimismo, también es

⁷ Es un extracto del diario de Michihiko Hachiya, un médico japonés que describe la experiencia de la ciudad, devastada por la caída de la bomba atómica durante casi 60 días, en M. Hachiya, *Diario de Hiroshima*, Buenos Aires, Emecé, 1957, en R. Martínez-Artero, *El retrato: del sujeto en el retrato*, Barcelona, Montesinos, 2004, p. 60.



SALVADOR GONZÁLEZ, José María (org.). *Mirabilia Ars* 3 (2015/2)

La Imagen del Poder. Epifanías de la Potestas

A Imagem do Poder. Epifanias da Potestas

The Image of Power. Epiphanies of Potestas

Jul-Dec 2015/ISSN 1676-5818

frecuente utilizar el retrato como conmemoración de un hecho determinado: el matrimonio en sí, pero también una batalla, una coronación, un acto solemne en el que no tiene por qué aparecer la escena en cuestión, sino simplemente el retratado. El objetivo final es hacer recordar algo tal y como fue, de manera que, aunque los hechos y las personas cambien, el retrato permanezca perenne, de un modo absolutamente contrapuesto, aun cuando a la vez análogo, a la experiencia narrada por Wilde y a la que ya hacíamos referencia.

En muchas ocasiones, el retrato además hace uso de otras herramientas aparte de representar el rostro y el cuerpo del personaje. El entorno juega un papel muy importante a la hora de trazar una personalidad y de transmitir el mensaje deseado, y no otro. No importa realmente si el entorno es o no verdadero, siempre que tenga un contenido simbólico, lo que veremos con claridad en el retrato flamenco, si bien es cierto que algunas veces el fondo responde a unas ideas más cercanas a lo pictórico y a lo compositivo, que se alejan de interpretaciones más profundas. El ambiente, las vestimentas, las posesiones aluden a ciertos intereses, creencias, logros, profesiones, ideas, tipos de personalidad, actitudes, etc. Suele decirse⁸ que en 1431 Juana de Arco declaró que solo conocía un retrato suyo donde se encontrase arrodillada, uno en el que entregaba una carta al rey Carlos VII de Francia.

Esto nos lleva también a tratar un tema importante, y es que los retratos no siempre son individuales, por mucho que queramos que estos sean la materialización de la individualidad de cualquiera. Los retratos dobles pueden ser de muchos tipos, ya sea por matrimonio, como ya se ha comentado, o de amistad. Casi todos conservaban ciertos convencionalismos, como las posiciones en las que se mantenían, lo que no impide que en muchas ocasiones seamos capaces de identificar ciertos detalles aplicables a la vida real de los personajes y sus relaciones.

También tenemos constancia de que se hacían retratos de grupos, si bien no conservamos demasiados de los siglos XIV y XV, y su auge se produce algo posteriormente en la región flamenca y holandesa. Una posible teoría por la que se piensa que no los conservamos es porque al estar retratadas muchas personas es mucho más difícil su custodia, si la comparamos con la de un

⁸ A. Sturgis, *Op. cit.*, p. 150. Cabe señalar que éste es un retrato que no conservamos.



SALVADOR GONZÁLEZ, José María (org.). *Mirabilia Ars 3 (2015/2)*

La Imagen del Poder. Epifanías de la Potestas

A Imagem do Poder. Epifanias da Potestas

The Image of Power. Epiphanies of Potestas

Jul-Dec 2015/ISSN 1676-5818

cuadro de un ancestro, que ha ido pasando de mano en mano en la misma familia.⁹

En resumen, todo retrato puede ser confuso e incluso ambivalente, puede contar con una o varias figuras, puede hacer uso de objetos y entornos para llamar la atención sobre ciertos aspectos, o no necesitarlo, pero siempre necesita plasmar la realidad de alguien que quiere distinguirse como individuo por encima de cualquier otro propósito secundario, ya sea en un contexto religioso o no, y esto será lo que principalmente lo distinga del mero donante.

III. La historia del retrato y del donante

Llegados a este punto, es importante realizar un recorrido histórico por lo que llamamos retrato y explicar algunos ejemplos. Cabe matizar que el donante aparecerá dentro de la historia del retrato, pues es una modalidad que aparece en un momento dado del tiempo, análoga al retrato, si lo miramos desde el punto de vista de que un ser humano concreto está siendo representado; y a la vez contraria, si decidimos defender que un retrato es solo aquel que prima la representación de sí mismo por puro placer de ser representado, a otras funciones, sobre todo la religiosa. Estos términos nos pueden llevar nuevamente a la confusión, algo que se aprecia de manera notable al leer la bibliografía al respecto.

Cada autor decide coger determinados momentos de la historia de la humanidad, con el objetivo de que le ayuden a desarrollar su tesis. Esto se hace especialmente palpable en los periodos históricos más híbridos, como los siglos XIV y XV, precisamente aquellos, en los que, entre otros asuntos, se piensa que se asiste al renacimiento del retrato occidental. Así, unos tratarán estos siglos analizando los conceptos que más les convienen para tratar de convencernos de la progresiva muerte de la Edad Media.¹⁰ Otros, más interesados en el mundo moderno, explicarán estos siglos como mero laboratorio de pruebas de actitudes y pensamientos posteriores.¹¹

⁹ *Ibíd.*, p. 152.

¹⁰ Es el caso de Johan Huizinga en su libro *El otoño de la Edad Media*, Madrid, Alianza Editorial, 1996 (1ª ed. en España en 1930).

¹¹ Nos referimos aquí a Tzvetan Todorov en su celeberrimo ensayo *El elogio del individuo. Ensayo sobre la pintura flamenca del Renacimiento*, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2006, que será el libro en que nos basemos para dar un repaso a la historia del retrato en nuestro trabajo.

Este trabajo, no obstante, aboga por no desligar las actitudes que dan por un lado a la creación de un retrato, y por otro a la creación de una obra con un donante. Así, conviene centrarnos en una manera de pensar que fluctúa a lo largo de los siglos y que no solo influye, sino que también determina las representaciones pictóricas, de un modo más profundo que el distinguir si algo es un donante o es un retrato, cosa que además tampoco puede ser explicada de un modo lineal, ni siquiera en el periodo anterior a la época medieval.

La historiografía suele situar los orígenes del retrato en el Antiguo Egipto, momento en el que con un carácter funerario, empezaron a pintar los cuerpos de los fallecidos en las cámaras funerarias. A esta hipótesis, se le ha achacado que estas representaciones no son realmente retratos, pues no están hechas para que nadie las vea, sino que simplemente son instrumentos funerarios.¹² Así, sería Akenatón, aquel faraón acusado de “ser la primera individualidad de la historia”, el único que promovería pinturas de sus allegados con el único placer de ser miradas, de reconfortarse y reconocerse en ellas, como por ejemplo, la pintura que retrata a sus hijas, Meritatón y Neferneferure en Tell-el-Amarna.

En el mundo griego el retrato es una constante que sigue dos vías, la más fiel al modelo, que es la que se quiere para conmemorar a los seres queridos, desprovista de todo sesgo mágico (es decir, con un carácter retrospectivo, en vez del prospectivo —de utilidad hacia el futuro—, tal y como advierte Panofsky¹³), y la más ideal, la que llamamos glorificadora, usada para dar una imagen pública de hombres de estado, poetas, filósofos, etc., como pudiera ser el retrato de Alejandro Magno en el mosaico de la Casa del Fauno de Pompeya.

En Roma sobreviven estos tipos, a los que se añade uno nuevo y cada vez más corriente, el de personas que encargan retratos sin función alguna, solo por el gusto de verse representados. Es el caso por ejemplo de *Terencio Neo y su esposa* en Pompeya. Estas son las típicas imágenes de espacios privados. Todo ello nos habla del elogio, del respeto y el amor, respectivamente, por las personas que han de ser representadas. No obstante, lo funerario no se elimina, algo que vemos a través de ejemplos tan notables como los de El Fayum.

¹² T. Todorov, *Op. cit.*, p. 17.

¹³ *Ibid.*, p. 20.



SALVADOR GONZÁLEZ, José María (org.). *Mirabilia Ars* 3 (2015/2)

La Imagen del Poder. Epifanías de la Potestas

A Imagem do Poder. Epifanias da Potestas

The Image of Power. Epiphanies of Potestas

Jul-Dec 2015/ISSN 1676-5818

En el primer arte cristiano se mantuvo la función conmemorativa del retrato en sarcófagos y catacumbas, y la glorificadora primero en los emperadores, y después en las imágenes de la Virgen y de Cristo. Lo que resulta revelador para entender lo que vino después es la recuperación de las teorías platónicas, a través sobre todo de la figura de Plotino en el s. III. Lo mundano pasa a ser solo una imagen engañosa de lo que existe en el universo, pues lo único real es lo inmaterial, Dios, y el alma.

En algunos textos él mismo llega a decir que se siente avergonzado de vivir en un cuerpo. Lo carnal ha iniciado el camino de lo despreciable y la imagen es pura idolatría. La doctrina cristiana será clara al respecto: cualquier intento de representar lo divino no solo es inútil, sino que va contra la propia creencia de que a Dios no se le puede ver antes de morir. Si la decoración o el arte en general no se ven con muy buenos ojos, peor aún considerado estará el representar la figura de un humano, que no merece ningún tipo de consideración o respeto, pues es lo más carnal entre lo carnal. Conocidas son las palabras de Paulino de Nola en el siglo V, cuando le piden que envíe su retrato para decorar un baptisterio cercano: la persona celestial no puede ser representada; la persona terrenal no debe serlo.¹⁴

En *De Miseria Humanae Vitae*, del papa Inocencio, en 1200 se escribe: “Tú, hombre, andas investigando hierbas y árboles, pero estos producen flores, hojas y frutos, y tú produces liendres, piojos y gusanos; en ellos brota aceite, vino y bálsamo, y de tu cuerpo esputos, orina y excrementos”.¹⁵

La pintura se volverá conceptual, portadora de ideas inequívocas, además de no parangonables al mundo terreno. Nada de lo que se pinte podrá ser como lo es en la naturaleza, puesto que entonces estaría cayendo en la bajeza. Bastante es que, al contrario de lo que ocurre en el judaísmo, el Islam, o incluso en contextos de la historia cristiana, como el de la iconoclastia bizantina, o la orden del Cister, la Iglesia se plegara a la representación de las imágenes, en pos de lo que llamaban el bien del pueblo, con un sentido didáctico claro.

No obstante, el prestigio del retrato es demasiado a estas alturas como para renunciar a él, lo que hará que grandes dignatarios se hagan representar,

¹⁴ *Ibid.*, p. 36.

¹⁵ P. Azara, *Op. cit.*, p. 84.



SALVADOR GONZÁLEZ, José María (org.). *Mirabilia Ars* 3 (2015/2)

La Imagen del Poder. Epifanías de la Potestas

A Imagem do Poder. Epifanias da Potestas

The Image of Power. Epiphanies of Potestas

Jul-Dec 2015/ISSN 1676-5818

aunque sin prestar demasiada atención a que lo pintado se corresponda con lo real, con los rasgos del que encarga, puesto que la apariencia física es lo menos importante. Es importante remarcar la jerarquía social en la que se encuentra inserto el retratado. Para ello, todo atributo convencional es importante, algo que dará también lugar más adelante a la representación de los escudos de armas, que serán la forma más legítima de representar exactamente a un individuo antes de la irrupción del retrato flamenco.¹⁶

Al fin y al cabo, tal y como defiende David Freedberg¹⁷, el donante no es más que una de las formas más populares de exvoto, ese “género” o tipología, en principio antropológica, pero también artística, que tanto éxito ha cosechado a lo largo de la historia. Normalmente, los exvotos basan su eficacia en la mayor relación con la realidad, algo que se ve anulado cuando se trata del donante. Los objetivos perseguidos suelen ser la petición de intercesión por el alma del que se retrata en un gesto de devoción eterna al Cristo, Virgen o santo de turno, así como la manifestación pública de la religiosidad del donante, con lo que ello conlleva de prestigio.

De la misma manera, las firmas de los artistas en los manuscritos medievales no eran afirmaciones de la individualidad, sino peticiones dirigidas al espectador para que alzase una plegaria por su alma o por su don.¹⁸ No obstante, también conocemos abundantes colofones que apelan más a lo mundano, pidiendo que al copista se le bendiga con una jarra de vino o alguna buena mujer.¹⁹

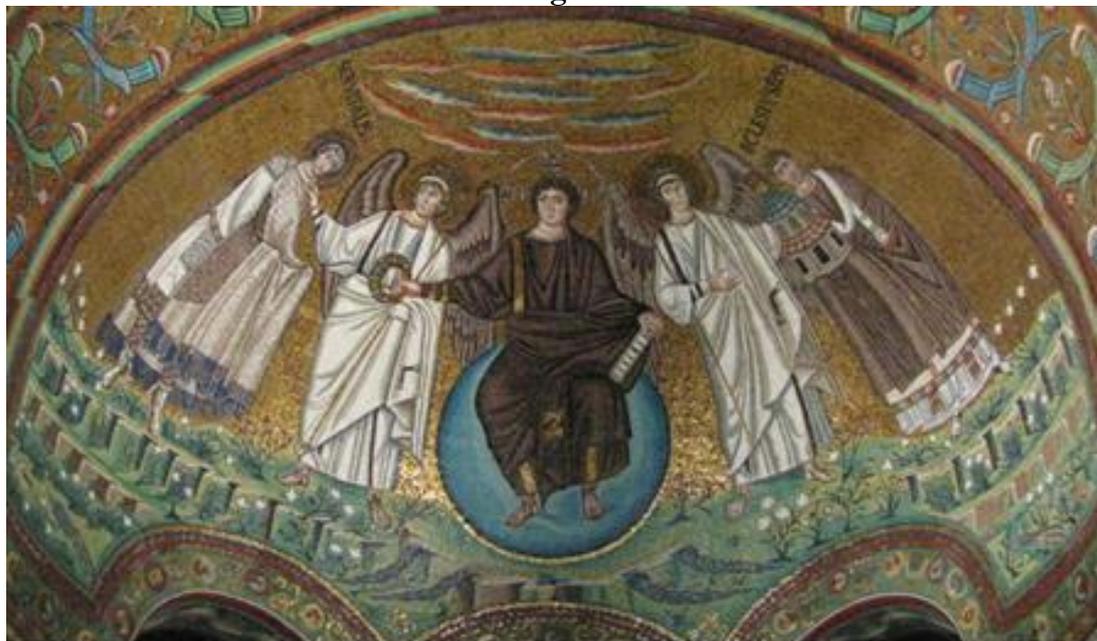
¹⁶ Véase H. Belting, “Escudo y retrato. Dos medios del cuerpo” en *Antropología de la imagen*, Madrid-Buenos Aires, Katz, 2007, pp. 143-176.

¹⁷ D. Freedberg, *El poder de las imágenes: estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Madrid, Cátedra, 1992, pp. 183-185.

¹⁸ C.R. Dodwell, *Artes pictóricas en Occidente 800-1200*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 83.

¹⁹ E. Ruiz, *Introducción a la codicología*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2002, pp. 248-249.

Imagen 1



Cristo, dos ángeles, San Vital y el obispo Ecclesio, mediados del siglo VI, iglesia de san Vitale, Ravenna, Italia.

En estos términos se mueve el arte desde Bizancio a lo gótico. Dispongamos algunos ejemplos que puedan ilustrar lo ya explicado, por ejemplo, *Cristo, dos ángeles, San Vital y el obispo Ecclesio* en San Vitale de Ravenna [Imagen 1]. Los mosaicos de esta iglesia de mitad del siglo VI nos muestran, como suele ser común en el ábside, a Cristo con el nimbo crucífero en su versión apolínea (contraria al Cristo siriaco que vemos en otras representaciones) deudora de la representación de la divinidad atemporal del mundo clásico, con una túnica imperial, símbolo de su poder. Este, acompañado de dos ángeles idénticos, ofrece una corona a San Vital, santo titular del edificio, también vestido a la manera de la corte.

En el lado derecho decide retratarse el obispo Ecclesio (522-532), que fue el que encargó la construcción de este templo, aún bajo dominación ostrogoda, aunque el estilo en general tanto de la construcción como de los mosaicos nos indican artífices bizantinos. Esto hace que se le represente con una pequeña maqueta de la iglesia en sus manos, honrando su labor. Eso sí, más allá de sus hábitos, los símbolos convencionales y las inscripciones, todos muestran el mismo rostro idealizado y casi nada modificado.

Imagen 2



MAESTRO DEL REGISTRUM GREGORII, *El emperador Otón II rodeado de las provincias del Imperio*, ca. 984, Museo Condé, Chantilly.

La miniatura *El emperador Otón II rodeado de las provincias del Imperio* [Imagen 2], hecha por el Maestro del Registrum Gregorii hacia 984, nos muestra a un Otón II en la ejecución de todo su poder, portando varios instrumentos de mando, sentado sobre trono y bajo un baldaquino. Como vemos, la escenografía de poder no puede estar más clara. Se cree que el manuscrito del

que procede fue encargado tras la muerte del emperador, con lo cual se reafirma la creencia de que jamás fue tomado del natural.

Imagen 3



Otón III (Evangeliario de Otón III, MSS Clm 04453, ca. 990, Bayerische Staatsbibliothek, Munich).

Esto llega a tal punto que su sucesor, Otón III [Imagen 3] aparece en otra miniatura en el Evangeliario que se conserva en la Biblioteca de Munich en un ambiente idéntico, solo cambiando a los personajes. Así, la pintura de este momento refleja más que individuos, tipos, personajes idénticos que nos permiten aseverar que “nunca fue mejor ilustrado el dicho de que todos somos iguales ante la muerte”²⁰.

²⁰ P. Azara, *Op. cit.*, p. 82.

Imagen 4



Imagen 5



Imagen 4. *El abad Desiderio ofreciendo la iglesia a Dios*, ca. 1071-1087, Iglesia de Sant'Angelo in Formis, Italia; imagen 5. *Desiderio de Montecassino*, Codex Vaticanus Latinus 1202, s. XI, Biblioteca Apostólica Vaticana, Ciudad del Vaticano.

En el fresco *El abad Desiderio ofreciendo la iglesia a Dios* en Sant'Angelo in Formis [Imagen 4] se ve a este abad, quien fue precisamente el que reconstruyó en el siglo XII este conjunto originario del siglo VI con formas arquitectónicas muy parecidas a las del modelo vaticano, momento en el que decide ornamentarla al modo bizantino. Tiene el nimbo cuadrado que la iconografía bizantina reservaba a los vivos, y como ya vimos, sostiene en sus manos la maqueta de la iglesia. Las fuentes²¹ aseguran que el retrato es auténtico, puesto que ofrece similitudes en gesto, silueta, rostro regular con barba rara y bucles en la cabellera con otra representación en la que aparece en el segundo folio del *Leccionario de Montecassino*, hecho en la misma época y conservado en la Biblioteca Apostólica Vaticana [Imagen 5].

²¹ R. Oursel, *La pintura románica*, Madrid, Encuentro, 1981, p. 216.



SALVADOR GONZÁLEZ, José María (org.). *Mirabilia Ars* 3 (2015/2)

La Imagen del Poder. Epifanías de la Potestas

A Imagem do Poder. Epifanias da Potestas

The Image of Power. Epiphanies of Potestas

Jul-Dec 2015/ISSN 1676-5818

Es cierto que aunque conservan un cierto parecido, los convencionalismos en el arte en este momento son el modo predominante, por lo que no debemos tampoco darlo por hecho.

Volviendo a nuestro relato, es posible que el cambio de mentalidad fuera fraguándose poco a poco, a partir de los siglos XIII y XIV, a la luz de pensadores como Guillermo de Occam, que defendió que el mundo terrenal no era una extensión de Dios, algo que abría la puerta no solo a que no hay razón para gobernar el mundo según las órdenes divinas (y, por tanto, a través de hombres que defienden ser la extensión divina de Dios en la tierra, como el Papa), sino también que el mundo posee leyes que le son propias y que pueden descubrirse a partir de medios puramente humanos. Así, el hombre que quiere acercarse a Dios lo hará a través de la revelación, pero el que quiera acercarse al mundo lo hará a través del conocimiento racional. Esto estará relacionado con el nominalismo, aquella doctrina que proclama que las cosas que vemos existen antes de pertenecer a géneros y especies, negando la postura realista, que piensa que solo existen los conceptos generales, siendo lo mundano simple ejemplo imperfecto de lo real.

Aunque, no nos engañemos, la doctrina cristiana clásica siguió siendo la preponderante, posturas como la de Ockham favorecen un pensamiento en el que el ser humano no merece ser constantemente denostado y tiene cierto valor, lo que favorecerá el florecimiento del individuo que quiere ser retratado. De igual modo, la iglesia sufre durante el siglo XIV una crisis en la autoridad papal. Muchos teólogos coinciden entonces en que la verdad no está en una simple persona representante de Dios en la Tierra, sino en el corazón de cada fiel, que se comunica de una manera directa con la divinidad a través de las Sagradas Escrituras.

Esta revalorización de las personas y de los gestos sencillos, anima a creer también en el valor de todos y cada uno de los seres que pueblan el mundo, algo que se une a tratados como los de Bartolomeo Fazio o Pico della Mirandola sobre la dignidad de los hombres.²² Incluso san Buenaventura

²² Se trata de *De la excelencia y la superioridad del hombre*, de Fazin, y *De la dignidad del hombre* de Pico della Mirandola según T. Todorov, *Op. cit.*, p. 53-54.

empieza a afirmar que la belleza creada nos dirige a la belleza eterna. En consecuencia, la pintura es lícita.²³

Imagen 6



Retrato de Juan II, ca. 1350, Museo del Louvre, París.

²³ *Id.* Sobre este tema véanse los trabajos de José María Salvador González: “*Per imaginem et in imagine*. El estadio introspectivo de la estética de San Buenaventura en su *Itinerarium mentis in Deum*, un discurso barroco *avant la lettre*”, en: Ricardo de la Fuente Ballesteros, Jesús Pérez-Magallón y R. J. Jouve Martin (eds.), *Del Barroco al neobarroco: Realidades y transferencias culturales*, Valladolid, Universitas Castellae, Colección “Cultura Iberoamericana”, 2011, p. 295-312; “*Ascensio in Deum per vestigia et in vestigiis*. La Estética inmanente de San Buenaventura y sus posibles reflejos en la iconografía de la Basílica de San Francisco en Asís”, *Mirabilia. Electronic Journal of Antiquity & Middle Ages*, 16 (2013 / 1), 2013, Institut d’Estudis Medievals, Universitat Autònoma de Barcelona, p. 79-119. *Internet*, http://www.revistamirabilia.com/sites/default/files/pdfs/2013_01_05.pdf; “La mariología de San Buenaventura como fuente de inspiración en la iconografía bajomedieval italiana”, *De Medio Aevo*, nº 6, julio-diciembre 2014, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, pp. 83-124. *Internet*, <http://capire.es/eikonimago/index.php/demedioaevo/article/view/111>; “Ideas estéticas de San Buenaventura como posible fuente doctrinal de la iconografía bajomedieval italiana”, *Mirabilia. Electronic Journal of Antiquity & Middle Ages*, 20 (2015 / 1), Institut d’Estudis Medievals, Universitat Autònoma de Barcelona, 2015, p. 66-91. *Internet*, <http://www.revistamirabilia.com/sites/default/files/pdfs/20-04.pdf>.

Conocemos noticias sobre Petrarca, que en dos de sus sonetos, fechados en 1336 alaba una pintura de su amada Laura, realizada al modo de Simone Martini. Se piensa que puede ser una miniatura sobre pergamino. La revelación de Petrarca sobre el hecho de que siempre llevaba consigo el retrato de su amor, tal vez refleje una nueva demanda de pequeños retratos pequeños en la época²⁴. El primer retrato como tal que suele citar la historiografía es el de Juan II de Francia (ca. 1350), dañado y restaurado [**Imagen 6**]. Formaba parte de la documentación que Roger de Gagnières había recopilado en tiempos de Luis XIV para la descripción del reino, en la que reunía también álbumes de dibujo y manuscritos. Sabemos que, al ser pequeño y no tener marcas reales, tiene un carácter privado, algo que no extraña, pues es el primer rey en firmar sus actas de manera autógrafa.²⁵

Por otro lado, la función funeraria es aún una de las más importantes aplicaciones de los retratos. En los sepelios parece inexcusable la presencia de un sustituto del finado. A veces se hace a través de caballeros vivos que le representan, otras con un muñeco de cuero vestido a modo regio, y con la mayor semejanza posible al modelo y, finalmente, otras veces se hacía con retratos, provocando la emoción del pueblo sobre el espectáculo de aquellas imágenes.²⁶

La vida religiosa está aún plenamente ligada a la pública, y en eso, los retablos juegan un papel esencial, con una función práctica clara: por un lado, sirven de solemne ostentación en las grandes fiestas, para suscitar la piedad de los espectadores, por otro lado, mantienen viva la memoria del donante.

²⁴ A. Sturgis, *Op. cit.*, p. 138.

²⁵ M. Melot, *Breve historia de la imagen*, Madrid, Siruela, 2010, p. 43.

²⁶ J. Huizinga, *Op. cit.*, p. 359.

Imagen 7



La investidura de Carlos de Anjou, pintura mural en la torre Ferrande, s. XIII, Castillo de Pernes, Francia.

En el mural *La investidura de Carlos de Anjou* en la torre Ferrande, del castillo de Pernes (s. XIII) [Imagen 7] se ven escenas de la vida cotidiana, como el combate ecuestre, y otras históricas, como la investidura de Carlos de Anjou por el papa Clemente IV (al que acompaña su corte).²⁷ No obstante, podemos ver que tanto su rostro como su cabello son puramente convencionales, y que su identificación proviene de la inscripción que vemos debajo.

IV. La primavera del retrato autónomo: el siglo XV

Hemos llegado a nuestro destino y no será menester detenernos demasiado. El auge del retrato en las cortes tardogóticas confirma que incluso la parte más mundana de los individuos, esto es, su aspecto físico, tiene virtudes que la

²⁷ A. Erlande-Brandenburg, *El Gótico*, Madrid, Akal, 1992, p. 114.

hacen digna de representación. Por un lado, esto se verá en la Italia del *Quattrocento*, en la que, aunque con una mentalidad distinta, predominará aún el retrato de fondo neutro y de perfil, en parte por el gran prestigio de las monedas y medallas romanas, en las que se representaba la efigie del emperador. Los valores celebrativos de la tradición cortés son reforzados y enriquecidos con nuevos significados gracias a las investigaciones humanísticas y al creciente coleccionismo de antigüedades²⁸, lo que evidencia su aprecio y su anhelo de imitación. Esto se superpone al debate sobre la conveniencia de imitar la realidad o no en la pintura, en el que participan importantes personajes, como sería el caso de Ghiberti.

Imagen 8



D. GHIRLANDAIO, *Retrato de Giovanna Tornabuoni*, 1488, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.

²⁸ V.V.A.A., *El retrato*, Madrid, Electa, 2000, p. 30.

Domenico Ghirlandaio, en su *Retrato de Giovanna Tornabuoni* (1488) [Imagen 8], no renuncia a la esencia del retrato meridional de perfil y altamente idealizado, aunque incorpora el medio cuerpo, y el fondo neutro se abre en arquitectura, controlando la profundidad y surtiendo de un nutrido número de objetos que reflejan su estatus (joyas), y sus creencias (rosario de coral, libro de oraciones), que nos llevan a una idea más flamenca del retrato.

Además, durante mucho tiempo, en una Italia afectada por los continuos vaivenes políticos, donde se suceden uno tras otro varios golpes de estado que ponen en el poder a diferentes dinastías, el retrato asumió un papel de limpieza de imagen, de ennoblecimiento del nombre del nuevo líder, y del de su linaje.²⁹ Con todo, estos retratos seguían siendo en su mayoría de perfil. Serán principalmente Antonello da Messina y Andrea Mantegna quienes, dado su mayor vínculo con el arte del Norte, propongan una renovación de la imagen y del retrato. Surgió también un género curioso, pero muy útil para los que ostentaban el poder: el retrato combinado con la conmemoración de escenas históricas, imágenes dinámicas y más complejas que las anteriores, en las que los personajes se convierten en protagonistas de la acción, casi siempre con un anacronismo pretendido.

Esto, por ejemplo, se ve en dos frescos de Ghirlandaio. Uno en la capilla Tornabuoni en Santa Maria Novella, donde en la escena del *Nacimiento de la Virgen* (1485-1490) se encuentra presidiendo la comitiva de mujeres testigos del hecho la hija del comitente, Ludovica Tornabuoni. Ocurre lo mismo en la capilla Sassetti en la iglesia de Santa Trinità de Florencia, donde, por poner un ejemplo, en el fresco de la *Aprobación de la Regla franciscana* aparecen retratos de Angelo Poliziano, Lorenzo de Médicis y de Francesco Sassetti, entre otros.

En el otro extremo tenemos la pintura flamenca, fruto de una serie de cambios históricos, económicos y sociales. La zona experimenta un fuerte desarrollo comercial, que ve surgir a una nueva clase social, la burguesía, y con ella, los nuevos polos de población y economía: las ciudades. Junto con el advenimiento del pensamiento escolástico a las universidades, la crisis del Papado en favor del poder temporal, la decadencia de la nobleza y la *devotio moderna*, terminan creando en Flandes, con más fuerza que en otros lugares, una clase urbana que se cree con derecho individual a existir, a tener una función en el mundo y, por ello, a representarse. En este sentido, no se mira

²⁹ *Ibid.*, p. 31.



SALVADOR GONZÁLEZ, José María (org.). *Mirabilia Ars 3 (2015/2)*

La Imagen del Poder. Epifanías de la Potestas

A Imagem do Poder. Epifanias da Potestas

The Image of Power. Epiphanies of Potestas

Jul-Dec 2015/ISSN 1676-5818

tanto al pasado, como en Italia, sino a la inmediata realidad que les rodea y que les ha hecho ser individuos con gran poder, lo que explica que el arte flamenco también se base siempre en lo palpable, y menos en lo ideal. Esto hace, que los retratos no solo intenten ser más naturales y detallistas (prestando mucha atención a los objetos que introducen y a los ambientes, cargados de simbolismo, como, por ejemplo, ocurre en *El matrimonio Arnolfini*, de Van Eyck), sino que también intenten conectar con el espectador, a base de girar la mirada hacia él, algo contrario a la imagen de poder del perfil italiano. Los pintores flamencos tienen tanto éxito que viajan de corte en corte, estableciendo numerosos seguidores.

Aun con todo, la pintura flamenca sigue siendo marcadamente religiosa.³⁰ El ser humano es reflejo de la bondad y omnipotencia de Dios, y por eso es bello representarlo. Se crean nuevos temas más humanos y religiosos, y el hombre, aunque no siempre sale como donante, sino que también se presenta como individuo en un retrato, nunca pierde la ocasión de representarse con algún elemento que signifique su gran devoción, como pueden ser los libros de horas, los rosarios, alguna alusión a la pureza de la vida en los exteriores a los que se abre el retrato, etc.

En el caso de *La Virgen del canciller Rolin*, 1435, de Jan van Eyck [**Imagen 9**], si la individualidad del representado es el rasgo más característico del retrato moderno, podría decirse que el canciller Rolin rebosa modernidad en cada pliegue de su ropa y de su piel. Sin duda, el personaje más importante de la corte de Felipe el Bueno de Borgoña tenía riqueza y poder de sobra, pero también una malísima fama, que le achacaba gran mezquindad y bajeza moral, algo que refleja a la perfección este retrato.

Lejos de la piedad que hemos visto en otros muchos donantes, Rolin aparece representado casi del mismo tamaño que el ser que finge venerar, la Virgen, a la que además mira sin ningún tipo de pudor o admiración. Por lo demás, y en un ambiente de notable riqueza, abre a un exterior detallado con las formas típicas de una ciudad flamenca.

³⁰ M.V. Chico, *La pintura gótica del siglo XV*, Barcelona, Vicens-Vives, 1989, p. 11.

Imagen 9



VAN EYCK, *La Virgen del canciller Rolin*, 1435, Museo del Louvre, París.

Caso muy interesante es *El hombre del turbante rojo*, 1433, de Jan van Eyck, [Imagen 10]. La pintura flamenca es una pintura de mirada, y se suele decir que este es el primer retrato de la tradición flamenca que nos mira directamente a los ojos, rasgo que en los siglos siguientes se convertirá en característica distintiva del autorretrato. Por ello, muchos historiadores han querido identificar esta pintura como el autorretrato del pintor.

Imagen 10



VAN EYCK, *Hombre del turbante rojo*, 1433, National Gallery, Londres.

Sobresale entre todo lo representado el turbante rojo que posee, tanto por su realidad en los pliegues, como por su vivo color, características deudoras de la utilización del óleo, algo que es novedad en la pintura flamenca. Aunque el fondo sea negro, la figura del retratado emerge de una manera muy notable, dándonos una sensación de naturalidad y de cercanía difícilmente conseguible en otros retratos ya vistos.



Conclusiones

Tras este breve repaso, no nos queda más que admitir que la tarea de establecer límites entre lo que se considera donante y lo que se considera retrato no podrá ser jamás fructífera. La pregunta *qué es un retrato* resulta tras lo escrito ser análoga a aquella que nos dice *qué es el arte*. La concepción del arte que tenemos hoy resulta ser inaplicable al pasado, pero aun así consideramos como artísticas piezas que jamás lo fueron en el contexto de su creación.

De la misma manera, la historiografía no debería detenerse a considerar qué concepción tenían en el momento y separar la forma de donante del género del retrato. Fracasaríamos si pensásemos que sabemos exactamente qué pensaban las personas al ser retratadas, o incluso si se parecían al modelo. El retrato en el momento de la muerte a la persona que se refiere deja de tener sentido como tal. Además, si basamos nuestra idea de retrato en la importancia de que el que se retrata quiera reivindicarse como persona autónoma a través de la representación de sus rasgos, deberemos olvidarnos también de llamar retratos a aquellos del arte contemporáneo, más ocupados en plasmar algún aspecto de la personalidad que en alcanzar la semejanza con el modelo.

Nuestra propuesta es empezar a llamar retrato a toda representación en la que se represente un humano de una manera deliberada, independientemente de si está o no en un orden inferior a las ideas religiosas, políticas o de otro tipo. Será necesario entonces, y en realidad lo único que nos quede, estudiar las diferentes formas de pensamiento que hacen que la forma de retratar fluctúe a lo largo de la historia y esto explique sus diferentes matices y configuraciones. Todo es arte, todo es retrato, simplemente cambia la forma en que se va mirando y, no olvidemos por nuestra parte, también explicando.

Bibliografía

- AZARA, P., *El ojo y la sombra. Una mirada al retrato en Occidente*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002.
BELTING, H., *Antropología de la imagen*, Madrid-Buenos Aires, Katz, 2007.
CHICO PICAZA, M^a. V., *La pintura gótica del siglo XV*, Barcelona, Vicens-Vives, 1987.
DODWELL, C. R., *Artes pictóricas en Occidente 800-1200*, Madrid, Cátedra, 1995.
ERLANDE-BRANDENBURG, A., *El Gótico*, Madrid, Akal, 1992.



SALVADOR GONZÁLEZ, José María (org.). *Mirabilia Ars* 3 (2015/2)

La Imagen del Poder. Epifanías de la Potestas

A Imagem do Poder. Epifanias da Potestas

The Image of Power. Epiphanies of Potestas

Jul-Dec 2015/ISSN 1676-5818

- FREEDBERG, D., *El poder de las imágenes: estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Madrid, Cátedra, 1992.
- HUIZINGA, J., *El otoño de la Edad Media*, Madrid, Alianza Editorial, 1996 (1ª ed. en España 1930).
- MARTÍNEZ-ARTERO, R., *El retrato. Del sujeto en el retrato*, Barcelona, Montesinos, 2004.
- MELOT, M., *Breve historia de la imagen*, Madrid, Siruela, 2010.
- OURSEL, R., *La pintura románica*, Madrid, Encuentro, 1981.
- RAQUEJO GRADO, M. A., “El donante en la pintura española del siglo XVI”, *Goya: Revista de arte* 164-165 (1981), pp. 76-87.
- RUIZ, E., *Introducción a la codicología*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2002.
- SALVADOR GONZÁLEZ, José María, “*Per imaginem et in imagine*. El estadio introspectivo de la estética de San Buenaventura en su *Itinerarium mentis in Deum*, un discurso barroco *avant la lettre*”, en: Ricardo de la Fuente Ballesteros. Jesús Pérez-Magallón y R.J. Jouve Martín (eds.), *Del Barroco al neobarroco: Realidades y transferencias culturales*, Valladolid, Universitas Castellae, Colección “Cultura Iberoamericana”, 2011, p. 295-312.
- SALVADOR GONZÁLEZ, José María, “*Ascensio in Deum per vestigia et in vestigiis*. La Estética inmanente de San Buenaventura y sus posibles reflejos en la iconografía de la Basílica de San Francisco en Asís”, *Mirabilia. Electronic Journal of Antiquity & Middle Ages*, 16 (2013/1), 2013, Institut d’Estudis Medievals, Universitat Autònoma de Barcelona, p. 79-119.
- SALVADOR GONZÁLEZ, José María, “La mariología de San Buenaventura como fuente de inspiración en la iconografía bajomedieval italiana”, *De Medio Aevo*, n° 6, julio-diciembre 2014, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, pp. 83-124.
- SALVADOR GONZÁLEZ, José María, “Ideas estéticas de San Buenaventura como posible fuente doctrinal de la iconografía bajomedieval italiana”, *Mirabilia. Electronic Journal of Antiquity & Middle Ages*, 20 (2015 / 1), Institut d’Estudis Medievals, Universitat Autònoma de Barcelona, 2015, p. 66-91.
- SIMMEL, G., *El rostro y el retrato*, Madrid, Casimiro, 2011.
- STURGIS, A., *Entender la pintura*, Barcelona, Blume, 2002.
- TODOROV, T., *Elogio del individuo. Ensayo sobre la pintura flamenca del Renacimiento*, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2006.
- V. V. A. A., *El retrato*, Madrid, Electa, 2000.