

Pablo González Tornel (dir.). *Ánima. Pintar el rostro i l'esperit. Pintar el rostro y el alma. Painting the face and soul*. Valencia: Ediciones Trea, 2022, 376 pp.

Ana Maqueda de la Peña

El presente catálogo comparte título con la exposición a la que hace referencia, *Ánima. Pintar el rostro y el alma*, celebrada en el Museo de Bellas Artes de Valencia entre el 20 de octubre de 2022 y el 5 de febrero de 2023 bajo el comisariado de Pablo González Tornel, director de la institución y coordinador de la publicación.

Editado en tres idiomas (valenciano, castellano e inglés), las 376 páginas del catálogo se estructuran en trece apartados cuyos ejes temáticos responden a las seis secciones que dividen la exposición: *Cuerpo y alma*, *Pasado y futuro*, *Comunidad e individuo*, *Nosotras y el recuerdo*, *Muerte y olvido* y *Fama y memoria*. El desarrollo de los contenidos corre a cargo de los especialistas Felipe Pereda (Universidad de Harvard), Yolanda Gil Saura (Universitat de València), Carmen García-Frías Checa (Patrimonio Nacional), María Cruz de Carlos Varona (Universidad Autónoma de Madrid) y del propio Pablo González Tornel (Museo de Bellas Artes de València), cuyas sugerentes aportaciones abordan con rigor investigador las cuestiones planteadas. En consonancia con la excelente calidad de sus textos, el libro cuenta con una completa y actualizada bibliografía.

Las fichas catalográficas de las obras de la exposición junto con las imágenes analizadas en cada capítulo ilustran el volumen y explican gráficamente la magnitud, el desarrollo y el valor que el retrato alcanzó durante la Edad Moderna.

*Pintar el rostro y el alma* responde a una inquietud muy presente en la sensibilidad artística del periodo estudiado. Como recuerda González Tornel, los tratadistas Vicente Carducho, Francisco Pacheco o Antonio Palomino evidenciaron esa preocupación por la plasmación de los estados del alma en las representaciones barrocas. El retrato anónimo de Bartolomé Leandro de Argensola, escogido como portada del catálogo, constituye un excelente ejemplo de esta tipología de efigies capaces de transmitir lo que hoy podríamos definir como una imagen psicológica del personaje. Esta conquista de la pintura es responsable de provocar una figurada conexión entre modelo y espectador capaz de vulnerar los límites espacio temporales. Artistas, intelectuales, nobles y regentes, conscientes del carácter trascendente que confiere la representación de su imagen, llevarán el género del retrato a las cotas más elevadas.

El retrato se asociaba a un natural deseo de permanencia que impugnaba de algún modo lo efímero de la existencia terrena. La importancia del linaje como elemento legitimador de pertenencia a una dinastía o a una corporación de personajes ilustres se relacionaba también con una garantía de supervivencia en la memoria colectiva.

En su apartado titulado *Algunas reflexiones en torno a la capacidad del retrato para fijar la memoria del linaje*, Yolanda Gil Saura relaciona el uso de las imágenes

de los antepasados por parte de la nobleza en la Edad Moderna con las *maiorum imagines* de la tradición romana y destaca el *furor genealógico* en la monarquía hispánica del siglo XVII. La autora describe como ejemplos de exaltación del linaje el Palacio Condal de Cocentaina y el Palacio Ducal de Gandía

Por su parte, Carmen García-Frías Checa señala el significativo papel de la Iglesia valenciana en la promoción de galerías de retratos de preladados en iglesias y monasterios y explica cómo se fueron reafirmando valores alejados de la pertenencia a la nobleza o a un linaje insigne, para la formación de galerías de retratos de hombres ilustres, como la reunida por Diego Vich en Valencia. González Tornel reconoce en la creación literaria medieval de *Los Nueve de la Fama*, el origen de las galerías de retratos de personajes ilustres donde subyace la idea de la fama póstuma.

La relevancia del retrato se acredita también por su valor como objeto de intercambio para afianzar relaciones o convenir matrimonios, donde la semejanza o la apariencia serán elementos decisivos, como también fueron determinantes los atributos simbólicos en el tratamiento de tipologías como los retratos de aparato.

En *Reginalidad y retrato en las cortes de Felipe III y Felipe IV*, María Cruz de Carlos Varona explora la cultura del retrato en las cortes de los llamados Austrias Menores, a través de las figuras de sus consortes, Margarita de Austria, esposa de Felipe III e Isabel de Borbón primera esposa de Felipe IV. La autora subraya el importante rol que las mujeres de la familia Habsburgo tuvieron como iniciadoras de las grandes galerías de retratos y lo que este hecho significó para su participación en la economía matrimonial y en la política de su tiempo. Detrás de las motivaciones políticas y afectivas que propiciaban el envío de retratos a otras cortes, la autora revela un papel activo por parte de las soberanas y el carácter de mediación que estos objetos ejercieron en las relaciones a distancia.

En la introducción del catálogo, González Tornel señala lo que él define como dos tiempos en la obra de arte: el primero estático, que correspondería al periodo de su realización y otro segundo de carácter dinámico, cuando la obra es percibida por el espectador. Sin duda esa consciencia del poder de transmisión y de recepción a través de la representación está detrás de guiños de artífices como Goya, cuando dejó constancia de la avanzada edad a la que realizó algunos de sus últimas obras, tal y como describe Felipe Pereda en su capítulo *Expresión o descripción: Goya, la práctica y la teoría del retrato*. El autor ve en el gesto del artista la intencionalidad de asegurar su propia supervivencia al vincularse a la memoria de sus cuadros.

Sobre la imagen del artista reflexiona Carmen García-Frías Checa en su capítulo *¿Mejor solo o acompañado? Retratar al individuo, pintar la colectividad*. La autora apunta a la toma de conciencia del *ego* en la Edad Moderna como factor determinante para el desarrollo del autorretrato a partir del siglo XVI. Un fenómeno que aspiraría tanto al reconocimiento social del pintor como a elevar la disciplina de la pintura a arte noble. García-Frías explica la irrupción de una serie de artistas valencianos a inicios del siglo XX en el panorama artístico español que situaron Valencia a la cabeza de este género y cuyas obras forman parte de la espléndida iconoteca de autorretratos que conserva el Museo de Bellas Artes de Valencia.

En su ensayo sobre uno de los más célebres retratistas, Felipe Pereda establece una interesante relación entre algunos dibujos de Goya, como los de la serie *El espejo mágico*, con la lectura de tratados de fisionomía y las teorías de Lavater, pues, aunque estos estudios iban dirigidos a la comunidad científica, las ilustraciones que los acompañaban ejercieron una gran influencia en muchos artistas. En esta misma

línea, González Tornel en su apartado *Retrato, muerte y recuerdo. O el vano sueño de trascender*, subraya la repercusión que tuvieron estos tratados en los pintores, al identificar una vinculación entre aspecto y carácter. El autor se detiene en las cuatro figuras de cera, *El Limbo, la Gracia, el Purgatorio y el Infierno* de Giovanni Bernardino Azzolino, presentes en la exposición, como arquetipos de expresión de los *estados extremos del alma*.

El libro *Ánima. Pintar el rostro y el alma* aborda con profundidad y rigor científico estas y otras muchas cuestiones que complementan, explican y enriquecen el contenido de la exposición. Un conjunto de lúcidas reflexiones reveladoras de las múltiples facetas que hacen del retrato un género fascinante y complejo, capaz de construir puentes entre la cultura altomoderna y el mundo contemporáneo, cumpliendo con ello el objetivo de la exposición.