

Alejo Lo Russo 

Doctor en Historia y Teoría de las Artes, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires
gabrielalejo@yahoo.com

GÉNERO EN JIRONES: POLISEMIA BARROCA DE UN SABIO MENDIGO QUE SE RESISTE A CLASIFICACIONES CANÓNICAS DEL PATRIMONIO ARTÍSTICO

Resumen

En el estudio de la pintura *Un matemático* de Luca Giordano (1634-1705), perteneciente al Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, hemos analizado cuestiones como su autoría, datación, materialidad, etc. Su particular asunto, la representación de un sabio con vestimentas harapientas y piel percutida por las privaciones, nos llevó a indagar en su estatus en el repertorio de los géneros pictóricos. En este sentido comprobamos la falta de acuerdo respecto a la entidad como retrato de esta particular iconografía en los estudios de las últimas décadas. Siguiendo a Rodney Harrison en cuanto a considerar como eje central en las investigaciones actuales a la polisemia de los bienes patrimoniales (2013) proponemos sumergirnos en esta imprecisión ontológica para poder apreciar la riqueza signíca de una obra como esta, apreciable al reconstruir el contexto barroco en que fue producida.

Palabras clave: patrimônio; gênero pictórico; retrato; Barroco; Luca Giordano.

GÊNERO EM FARRAPOS: POLISSEMIA BARROCA DE UM SÁBIO MENDIGO QUE RESISTE ÀS CLASSIFICAÇÕES CANÔNICAS DO PATRIMÔNIO ARTÍSTICO

Resumo

Em nosso estudo sobre a pintura *Un matemático*, de Luca Giordano (1634–1705), pertencente ao Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, abordamos questões relativas à autoria, datação e materialidade da obra. O tema particular —a representação de um sábio trajando farrapos e com a pele marcada pelas privações— levou-nos a investigar seu estatuto no repertório dos gêneros pictóricos. Nesse sentido, constatamos a falta de consenso quanto à sua caracterização como retrato nos estudos das últimas décadas. Seguindo Rodney Harrison (2013), ao considerar a polissemia dos bens patrimoniais como eixo central das pesquisas contemporâneas, propomos mergulhar nessa imprecisão ontológica para apreender a riqueza signíca de uma obra como esta, perceptível sobretudo quando se reconstrói o contexto barroco em que foi produzida.

Keywords: patrimônio; gênero pictórico; retrato; Barroco; Luca Giordano.

GENRE IN TATTERS: BAROQUE POLYSEMY OF A BEGGAR-PHILOSOPHER RESISTING THE CANONICAL CLASSIFICATIONS OF ARTISTIC HERITAGE

Abstract

In our study of *Un matemático* by Luca Giordano (1634–1705), housed in the Museo Nacional de Bellas Artes in Buenos Aires, we have addressed questions concerning its authorship, dating, and materiality. The painting's particular subject — the representation of a wise man dressed in rags, his skin weathered by deprivation — led us to investigate its status within the repertoire of pictorial genres. In this regard, we observed the lack of consensus concerning the identification of this iconography as a portrait in studies from recent decades. Following Rodney Harrison's notion that current heritage research should focus on the polysemy of heritage objects (2013), we propose to delve into this ontological indeterminacy in order to appreciate the semiotic richness of a work such as this, best understood when its Baroque context of production is reconstructed.

Keywords: heritage; pictorial genre; portrait; Baroque; Luca Giordano.

INTRODUCCIÓN

La categorización del patrimonio pictórico en los Museos desde el siglo XIX ha estado en gran medida establecido por el sistema de géneros, surgido de los ámbitos académicos del siglo XVII. Consolidado en instituciones como la *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* francesa, este sistema clasificatorio se difundió y estableció jerarquías en las colecciones públicas y privadas, elevando géneros como el mitológico, bíblico o histórico, a los que seguían en orden decreciente el retrato, la pintura de asuntos cotidianos, el paisaje, la naturaleza muerta y la animalia (Alpers, 1988).



Figura 1. *Un matemático*, obra del pintor Luca Giordano (1634-1705), Óleo sobre tela, 128 x 102 cm. Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires. Número de inventario: 2858.

La institucionalización del sistema de géneros proporcionó en el campo artístico un marco normativo de producción y recepción, al tiempo que fue funcional a las narrativas curatoriales de los Museos desde el siglo XIX. Así, el patrimonio pictórico fue categorizado y ordenado en estas instituciones modernas no sólo por criterios de origen y calidad artística, sino también por su adscripción a un determinado género. En las últimas décadas se ha problematizado este criterio clasificatorio canónico al considerarlo como un constructo cultural e institucional (García Felguera, 2004). En este sentido, *Un matemático*,¹ obra del pintor Luca Giordano (1634-1705) en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires se resiste, por su particular asunto, a las clasificaciones tradicionales del género. Lejos de considerar esto como una dificultad para su estudio, la inadecuación al género del retrato en este caso nos abre el camino para indagar la riqueza polisémica de esta imagen barroca.

UN SABIO MENDIGO BARROCO: PROBLEMAS DE AUTORÍA E IDENTIFICACIÓN DEL PERSONAJE REPRESENTADO

Un matemático fue adquirida en 1906 para el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires por el entonces director de la institución, Eduardo Schiaffino.² La obra comprada en Madrid con la atribución a José de Ribera (1591-1652) fue mencionada en una carta de Schiaffino desde Florencia, fechada el 18 de septiembre de 1906, que informaba al secretario del Museo, Eugenio Díaz Romero: “Puede usted anticipar al Señor Ministro que entre los originales que llevo figuran [...] un filósofo de Ribera” (Schiaffino, 1906). Más datos sobre la compra aporta el inventario manuscrito de las compras realizadas en Europa en 1906, que en el número 34 consigna a la obra bajo el nombre *Un Filósofo*, con fecha de adquisición el 7 de julio en Madrid por un monto de 5000 pesetas, aclarándose su equivalente de 4530 francos franceses. El documento informa asimismo sucintamente sobre el vendedor de la obra: “Madrid – Luis Pando - «Un filósofo» de Ribera” (Gastos..., 1906, p. 5). Otro listado manuscrito titulado *Junio de 1906 a septiembre de 1907, gira en Europa, adquisiciones para el Museo y la Municipalidad* refiere a la obra como atribuida a Ribera bajo la nueva denominación de *Un matemático* (Junio..., 1906). Idénticos datos figuran en el manuscrito denominado *IV Ensanche. Adquisiciones de 1906 efectuadas en Europa por la Dirección* (IV ENSANCHE..., 1906) y en el listado titulado

¹ c. 1660. Óleo sobre tela, 128 x 102 cm. Número de inventario: 2858.

² Schiaffino fue director del Museo entre 1895 y 1910.

Inventario del Museo nacional de Bellas Artes en septiembre de 1910 (Inventario..., 1910).

Respecto a las investigaciones sobre la autoría de la obra, en 1959 el restaurador del Museo Juan Corradini, propuso la atribución a Luca Giordano en razón de la comparación con *Philosophe aux lunettes*³ del Museo del Louvre (Corradini, 1959). En una carta de 1964 enviada por historiador del arte italiano Ferdinando Bologna a Celia Alegret, investigadora del Museo, se sostiene enfáticamente la atribución a Giordano: "...posso confermarle con ogni certezza che esso non é opera del Ribera, bensì di Luca Giordano nella sua giovanile fase reberesca, databile fra il 1650 ed il 1654" (Bologna, 1964).⁴ La confirmación de autoría de Giordano motivó a Oreste Ferrari a incorporar nuestra obra en el estudio monográfico y catálogo sobre el pintor napolitano que estaba preparando hacia esos años junto a Giuseppe Scavizzi, y que se publicaría en 1966 con el título *Luca Giordano. L'Opera completa* (1966, p. 27), y se reeditaría en 1992 (1992, p. 271).⁵ Ferrari y Scavizzi datan a la obra en estas publicaciones hacia el período juvenil de Giordano, a inicios de la década de 1650, cercana al *Buen Samaritano* del *Musée des Beaux Arts* de Rouen.⁶ Finalmente, Anthony Blunt, director del *Courtauld Institute of Art* de la *University of London*, en consulta con Michael Levey⁷, confirmó la atribución a Giordano en 1970 (Blunt, 1970).

Por afinidades formales son numerosos los casos de atribuciones cambiantes entre José de Ribera y Luca Giordano. Según Bernardo de Dominici (1683-1759) en su *Vite dei pittori scultori ed architetti napoletani*, Giordano se habría iniciado en la pintura con la guía de Ribera a quien, según el biógrafo, podía imitar (1743, p. 395). El mismo Giordano admitía en el inventario por él firmado en 1688 de la colección de Ferdinando Vandeneyden, que las telas *Apolo* y *Marsias*, *San Jerónimo* y *San Andrés bajado de la cruz* eran "Alla maniera di

³ Giordano, Luca. *Philosophe aux lunettes*. Óleo sobre tela, 128 x 102 cm. *Musée du Louvre*, París.

⁴ "Puedo confirmar con toda certeza que no es obra de Ribera, sino de Luca Giordano en su etapa juvenil reberesca, datable entre 1650 y 1654." (Traducción del autor)

⁵ Ferrari comunicó en una carta a Celia Alegret sobre su conocimiento de la obra por intermediación de Ferdinando Bologna, le pidió autorización para mencionarla en el libro que está preparando y le solicitó una fotografía de la pintura (Ferrari, 1965)

⁶ Giordano, Luca. c. 1650. *Le bon samaritain*. Óleo sobre tela, 136 x 167 cm. *Musée des Beaux Arts*, Rouen.

⁷ Quien fuera director de la *National Gallery* de Londres de 1973 a 1986.

Ribera”,⁸ lo cual da cuenta de su consciente habilidad para imitar el modo de pintar del artista español. La atención a modelos riberescos en obras juveniles de Giordano es evidente en numerosas representaciones de sabios en harapos que realizara hacia la década de 1650, presentados como en los casos del maestro, de busto, medio cuerpo, o tres cuartos de la figura, sobre un fondo oscuro e indefinido y acompañados de libros o folios sueltos. Entre los casos más documentados se encuentran los de la *Pinacoteca Querini Stampalia* de Venecia⁹ y los cuatro que el *Musée du Louvre* adquirió en 1869.¹⁰ La configuración formal, siguiendo la manera de Ribera en cuanto al uso de la luz focalizada en ciertos puntos significativos en contraste con un entorno oscuro, adhiere a la corriente del naturalismo post-caravaggiesco de gran aceptación en el ambiente napolitano de la primera mitad del siglo XVII. Sin embargo, la atención a ciertos aspectos plásticos permite plantear una impronta personal. En nuestra obra, la intensidad y complejidad cromática de las texturas en el cuerpo y vestimenta del personaje, así como la soltura de la pincelada, la ubican más cercana a los retratos mencionados de Giordano en el Louvre que al naturalismo de tendencia lineal de Ribera en obras como *Demócrito* del Museo del Prado.¹¹

La datación de la obra es problemática en razón de que la “manera de Ribera” acompañaría a Giordano a lo largo de toda su carrera (Pérez Sánchez, 2002, p. 94). José Emilio Burucúa ubicó la obra hacia la década de 1660 por afinidades formales con *Astrónomo de la Antigüedad*¹² del Museo Nacional de San Carlos en México (Amigo; Baldasarre, 2010, p. 130). Algunos detalles como la particular factura del rostro y las manos en cuanto a textura, iluminación y definición cromática acercan nuestra obra a otros ejemplos de la década de

⁸ “A la manera de Ribera” (Traducción del autor). Citado en Ruotolo, 1982, p. 27

⁹ *Filosofo*. Óleo sobre tela, 125 x 98 cm. *Eraclio*. Óleo sobre tela. 125 x 98 cm.

Demócrito. Óleo sobre tela. 125 x 98 cm. *Filosofo que lee*. Óleo sobre tela. 125 x 98 cm. Pinacoteca Querini Stampalia, Venecia.

¹⁰ c. 1650 *Philosophe aux lunettes*. Óleo sobre tela, 128 x 102 cm. c. 1650 *Philosophe avec une gourde*. Óleo sobre tela, 130 x 102 cm. C. 1650 *Philosophe tenant un livre*. Óleo sobre tela, 128 x 103 cm. C. 1650 *Philosophe trocant des figures*. Óleo sobre tela, 128 x 102 cm. Musée du Louvre, París.

¹¹ de Ribera, José. 1630. *Demócrito*. Óleo sobre tela, 125 x 81 cm. Museo del Prado, Madrid.

¹² Giordano, Luca. Siglo XVII. *Astrónomo de la Antigüedad*. Óleo sobre tela, 126 x 101 cm. Museo Nacional de San Carlos, Ciudad de México.

1660 como *Apolo y Marsias* del Museo di Capodimonte¹³ o *Balaan y su burra* del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.¹⁴

La identificación de los personajes en esta tipología de sabios mendigos es un tema habitual de estudio. En nuestra obra un hombre de pie, vestido con harapos, sostiene un libro que mantiene abierto exhibiendo signos caligráficos y esquemas lineales. Profundas cuencas enmarcan y enfatizan la mirada dirigida al espectador mientras su mano derecha, sobre uno de los folios, pareciera querer dirigir la atención hacia los enigmáticos signos que sobre él se distribuyen. Intensos tonos dramáticos aportan los pliegues de la piel en el cuello y rostro, definidos por altos contrastes lumínicos. Ferrari y Scavizzi lo conciben como “posiblemente un astrólogo como lo indican algunos signos trazados sobre las hojas del libro que sostiene” (1966:33), en tanto que José Emilio Burucúa, analizando los signos escritos en los folios que exhibe, lo identifica como Nemrod, rey de Babel relacionado con los conocimientos matemáticos (Amigo; Baldassarre, 2010, p. 132). En relación con esta interpretación de los signos distribuidos sobre los folios, si bien Giordano era, según Bernardo de Dominici, un lego en cuestiones literarias e históricas, suplía esta carencia con la frecuentación de los mejores sabios de su tiempo, entre los cuales menciona al filósofo Leonardo di Capua (1617-1695), uno de los fundadores de la *Accademia degli Investiganti*, centro del círculo intelectual y científico de avanzada en la segunda mitad del siglo XVII en Nápoles (1743, p. 439).

EN TORNO A UN PROBLEMA CATEGORIAL

Por sus características *Un matemático* responde a una tipología pictórica ampliamente difundida en el siglo XVII italiano en la que sabios de la Antigüedad son presentados en prendas harapientas. Difundida ampliamente en centros como Roma, Nápoles, Mantua y Génova en la primera mitad del *Seicento*, esta iconografía fue abordada no sólo por Giordano, sino por otros pintores en el ámbito italiano como el ya mencionado José de Ribera, Salvator Rosa (1615-1673), Pietro Testa (1612-1650), Giovanni Benedetto Castiglione

¹³ Giordano, Luca. c. 1669. *Apollo e Marsia*. Óleo sobre tela, 205 x 259 cm. Museo di Capodimonte, Nápoles.

¹⁴ Giordano, Luca. c. 1667. *Balaan y su burra*. Óleo sobre tela, 239 x 197 cm. Real Monasterio de san Lorenzo de El Escorial, El Escorial.

(1609-1664) y Pietro della Vecchia (1603-1678). Respecto a los personajes representados, no se advierte como objetivo relevante la fidelidad a las características fisonómicas del personaje histórico representado, en muchos casos desconocidas, de modo que la identidad se manifiesta habitualmente mediante atributos como folios, libros, instrumentos científicos, etc. Otro aspecto distintivo de estas imágenes es la puesta en escena de la pobreza, evidenciada en vestimentas andrajosas y rostros percutidos por las privaciones.

Si bien estas imágenes recurren a convenciones propias del retrato como la postura, la mirada, el recorte de la figura, etc., la transgresión del pacto de veracidad fisonómica introduce tensiones que complejizan su clasificación dentro del género. Asimismo, la indigencia manifiesta en los personajes cuestiona abiertamente las normas canónicas de la representación de sabios, establecidas desde el Renacimiento. La bibliografía, así como los registros en museos que poseen pinturas de esta particular iconografía, dan cuenta de la falta de consenso al respecto. Esta labilidad categorial, lejos de ser una dificultad para el estudio de este tipo de piezas, revela una complejidad signica propia de ciertas producciones barrocas.

En enero de 2017 se llevó a cabo en el *Istituto Storico Austriaco* de Roma el encuentro titulado *L'iconografia dei filosofi antichi del Seicento in Italia* organizado por Stefan Albl (*Bibliotheca Hertziana*) y Francesco Lofano (*Università degli Studi di Bari Aldo Moro*). Las presentaciones analizaron numerosos casos de esta iconografía desde perspectivas diversas como la historia del arte, la literatura o la filosofía y se abordaron problemas como la identificación de los personajes representados, la relación de estas imágenes con el fenómeno del coleccionismo y su imbricación en ámbitos filosóficos o científicos. De este encuentro resultó el libro *I filosofi antichi nell'arte italiana del seicento. Stile, iconografia, contesti*, editado por Albl y Lofano. Entre los artículos que componen la publicación rastreamos tres posibilidades de categorización de esta iconografía del *Seicento*. Las dos primeras evitan toda referencia a la clasificación por género pictórico. Casos como el texto de Lofano "La collezione del duca d'Alcalá. I filosofi di Jusepe de Ribera e la raccolta di antichità" recurren al término "filosofi" (2017, p. 193), en tanto que otros como el de Daniela Caracciolo "«Io cercheró, amici, di lodare cosí: per imagini». Rappresentazioni socratiche tra Cinque e Seicento" apela al concepto de "representación" (2017, p. 81). La noción específica de retrato asociada a estas

imágenes es introducida en la publicación por Raffaella Morselli en su artículo “Cinque ritratti di filosofi greci antichi di Domenico Fetti” (2017, p. 171).

La falta de acuerdo respecto a la clasificación de estas imágenes se manifiesta asimismo en la generalidad de los estudios sobre el tema que se han publicado en las últimas décadas. Uno de los primeros trabajos sobre esta cuestión a mediados del siglo XX, “Ribera and the Wise Men” de Delphine Fitz Darby, apeló alternativamente a las categorías de “imagined portraits” y “portraits” (1962: 203). En 1986 Oreste Ferrari definió a estas producciones como “efiggi a mo’ di «ritratti imaginari»” en “L'iconografia dei filosofi antichi nella pittura del secolo XVII in Italia” (p. 220), en tanto que años después Mario Epifani recurrió a la variante “*ritratti ideali*” en el artículo “I ritratti di filosofi antichi: nuove considerazioni intorno a Salvator Rosa e il soggetto ritrovato di un dipinto di Domenico Fetti” (2010, p. 219). En contraposición, Craig Felton omitió el término retrato en “Ribera’s philosophers for the Prince of Liechtenstein” (1986).

Los registros museales son también un terreno fértil para apreciar esta multiplicidad de definiciones. Entre las principales colecciones públicas que incluyen piezas de esta iconografía, casos como el Museo del Prado –que apela a “Representación de filósofo” para referirse a Demócrito de Ribera–¹⁵ o el Museo del Louvre –cuyos sabios mendigos de Luca Giordano son llanamente “philosophes”–¹⁶ omiten toda alusión al género pictórico del retrato. En contraste, Gallerie Nazionale Barberini Corsini usa el término “ritratto” para referirse a la imagen del filósofo Cratetes de Luca Giordano.¹⁷

En cuanto a la historia particular de *Un matemático* de Buenos Aires, los documentos revelan cómo fue considerada a lo largo de los años. Como señalábamos anteriormente, Eduardo Schiaffino la consignó a inicios del siglo XX como “un filósofo” en diversos registros durante su gestión al frente del Museo, en tanto que en 2010 José Emilio Burucúa definió a la pintura como un

¹⁵ <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/democrito/eb5f6aeb-ae96-40ff-a401-7dc415664189>

¹⁶ <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010059589/> /
<https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010059588/> /
<https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010059590/> /
<https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010066758/>

¹⁷ <https://barberinicornorsini.org/artwork/?id=WE3975>

*“retrato imaginario” en el Catálogo editado por la institución (p. 136). Esta fórmula es sostenida en el portal web del Museo al presente.*¹⁸

De modo que desde mediados del siglo XX las representaciones pictóricas de sabios mendigos del siglo XVII comenzaron a ser objeto de análisis específico en la historia del arte, lo que implicó situarlas en un marco de problemáticas propias y diferenciadas. No obstante, a pesar de la atención creciente que han recibido en las últimas décadas, ni las investigaciones, ni los registros de los museos han alcanzado un consenso en relación con su categorización. La discusión se ha polarizado entre quienes las conciben como un caso particular dentro de la categoría del retrato, y aquellos que omiten toda referencia a este género pictórico. En este sentido, entendemos que la definición de estas composiciones como retratos –ya fueran ideales o imaginarios– redundaría en una categorización especialmente fecunda para su interpretación. Esta perspectiva se justifica no sólo por los vínculos iconográficos de esta tipología con los modelos de retratos de sabios configurados en el ámbito humanista renacentista, sino también por las funciones que dichas imágenes desempeñaron en contextos específicos de la vida intelectual. Asimismo, entendiendo a estas construcciones visuales en su riqueza polisémica, su encuadre en el género del retrato no agota la hermenéutica, sino que revela una capa de sentidos entre varias otras, como sus imbricaciones en discursos sobre el conocimiento, la pobreza voluntaria, la sabiduría y la marginalidad, articulando así un espacio de intersección entre el retrato, la alegoría y la tipología social.

RETRATOS IMAGINARIOS Y SUS USOS EN ÁMBITOS HUMANISTAS

Durante el Renacimiento se establecieron las fórmulas de representación de intelectuales, siendo la medalla –surgida como una reelaboración de modelos clásicos– uno de los formatos más habituales. El autorretrato de Leon Battista Alberti (1404-1472) que se conserva en la *National Gallery* de Washington¹⁹ responde a esta tipología al presentar al retratado de perfil y con inscripciones en letras latinas, relativas a su identidad pública.²⁰ En cuanto a las imágenes pictóricas, ya desde el siglo XV se fueron estableciendo convenciones como la contextualización en la sala de la vida intelectual

¹⁸ <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/2858/>

¹⁹ Alberti, Leon Battista. C. 1435. Bronce, 20,1 x 13,55 cm. *National Gallery*, Washington.

²⁰ La inscripción lee: “L[EO].BAP[TISTA]”.

reconocible por la presencia de libros, folios u objetos ligados al conocimiento y la eventual portación de éstos por el personaje, así como ricas vestimentas, representativas de la dignidad y reconocimiento social. Estos tópicos iconográficos se utilizaron indistintamente en retratos de contemporáneos y figuraciones imaginarias de sabios como San Jerónimo o San Agustín.

El uso de imágenes de sabios en ámbitos de la vida intelectual en el Renacimiento tiene su antecedente en la Antigüedad clásica. Autores como Cicerón, Suetonio, Horacio y Juvenal refirieron a series de retratos de filósofos en bibliotecas públicas o privadas como marca de distinción en términos de medios, gusto y educación. Recuperando la tradición de la Antigüedad clásica de conformar estas colecciones se estableció en los círculos humanistas del Renacimiento la demanda de este tipo de imágenes, fueran de autores antiguos o modernos (Kraye, 2003, p. 233). Asimismo, la galería de retratos renacentista se podría relacionar con el género literario ejemplar de personas ilustres originado en la literatura romana antigua que el Humanismo hizo propio desde el siglo XIV. *De viris illustribus* de Petrarca (1304-1374), un compendio de treinta y seis semblanzas de personalidades de la antigüedad romana escrito hacia la década de 1330, es uno de los primeros casos de producción literaria ligada a la exaltación de las virtudes humanas mediante biografías. Hacia mediados del *Trecento* Giovanni Boccaccio (1313-1375) continuó en esta senda con la publicación de *De casibus virorum illustrium*, que incluía personajes bíblicos e históricos y *De mulieribus claris*, dedicado a las mujeres de la Biblia, la mitología clásica y la historia. Ya en el siglo XV Leonardo Bruni publicó *Panegirico della citta di Firenze*, en el cual exaltaba la gloria de ciudadanos florentinos ilustres con el fin de inspirar la imitación de su excelencia.

Uno de los primeros casos de ciclo pictórico de personas ilustres que incluye la representación de intelectuales en el siglo XV es la serie de murales que Andrea Del Castagno (1421-1457) produjera en la Villa Carducci de Legnaia por encargo de Filippo Carducci entre 1448 y 1451.²¹ El conjunto de nueve figuras de pie estaba dividido en tres secciones. Una de ellas se conformaba por personajes ligados a gestas militares y políticas: el condotiero Pippo Spano; Farinata degli Uberti, jefe de los gibelinos florentinos, y Niccoló Acciaiuoli, célebre político florentino, protector de Petrarca y de Boccaccio. Un segundo grupo estaba

²¹ Las pinturas se conservan actualmente en la *Galleria degli Uffizi* en Florencia.

compuesto por la Sibila Cumana y las reinas bíblicas Ester y Tomiris. Finalmente se representaba a la tríada de la literatura florentina: Dante Alighieri, Francesco Petrarca y Giovanni Boccaccio. La documentación conservada da cuenta de la frecuente intervención de eruditos humanistas en la ideación de estas series, en las cuales la selección de personajes representados, su ordenamiento y los eventuales símbolos o textos incluidos, se constituían en discursos visuales operativos en contextos donde la vida intelectual redundaba en prestigio social (Joost-Gaugier, 1982).

Respecto al uso de retratos específicamente de sabios en ámbitos como las bibliotecas o estudios, éstos funcionaban frecuentemente como señalamiento de adhesión a áreas o tendencias del conocimiento del pasado clásico y/o a pensadores contemporáneos. En este sentido, Erasmo de Rotterdam (1466-1536) demostraba su amistad y admiración intelectual por Willibald Pirckheimer (1470-1530), humanista de Nuremberg, mediante la exhibición en su estudio de Basilea de un retrato suyo en grabado realizado de Dürero.²² Uno de los primeros y más documentados casos de ciclos pictóricos de retratos de sabios en el *Quattrocento* es el que el duque Federico de Montefeltro (1422-1482) encargó para el *studiolo* de su palacio en Urbino. Construido entre 1473 y 1476, incluía incrustaciones de madera atribuidas al florentino Baccio Pontelli (1450-1492) en los muros con representaciones de objetos alusivos a las artes liberales y a las virtudes. Ese repertorio de imágenes se completaba con veintiocho retratos de intelectuales de diversas épocas, realizados por el flamenco Justo de Gante (c.1430-c.1480) y el español Pedro Berruguete (c. 1450-1503). En este caso, como en el ciclo de la Villa Carducci, convivían en el conjunto retratos que guardaban semejanzas fisonómicas con los personajes representados, con otras imágenes de apariencias imaginarias. En este último caso no se cumpliría uno de los pactos que, según Martínez Artero, definen al retrato como género en la tradición occidental desde la Antigüedad: la intención por parte del artista de realizar una imagen fiel al modelo (2004). Sin embargo, son reconocibles ciertas convenciones propias del género desde el siglo XV, como la disposición de los cuerpos, la indagación psicológica o el entramado de sentido construido mediante elementos accesorios o las características del espacio en el que se ubican las figuras.

En libros humanistas de los siglos XV y XVI también se incluyeron retratos imaginarios de sabios con el fin de dotar a determinadas publicaciones de un

²² Este dato se revela en una carta de Erasmo a Pirckheimer del 5 de febrero de 1525 publicada en DE CORRESPONDENTIE, 2013, p. 29.

repertorio visual complementario de biografías o textos interpretativos de autores antiguos. Casos como *Liber Chronicarum* de Hartmann Schedel (1440-1513), publicado en Nuremberg en 1493, *Promptuarii Iconum Insigniorum* de Guillaume Rouillé (1518-1589) de 1555 o *Imagines et elogium virorum illustrium et eruditorum* de Fulvio Orsini (1529-1600), presentado en Roma en 1570, son representativos de estas ediciones renacentistas que incluían en sus ilustraciones retratos imaginarios de eruditos. Estas colecciones de imágenes al tiempo que reforzaban visualmente la autoridad de los textos, se constituían como una galería simbólica de antepasados intelectuales de los humanistas, a los que así legitimaban (Donato, 1992).

El uso de representaciones de sabios en espacios dedicados a la vida intelectual se mantuvo vigente en el siglo XVII. Casos como la Biblioteca Ambrosiana de Milán, fundada en 1609 por el cardenal Federico Borromeo (1564-1631), fue concebida como un espacio en el que convivían libros y retratos de sabios y escritores ilustres. Borromeo promovió de este modo la inclusión de imágenes de Padres de la Iglesia y autores clásicos como modelo de erudición. El tratado *Museae sive bibliothecae*, publicado por Claude Clément (1596-1642) en 1635 propuso en el capítulo IV, titulado “Quo loco ponendae imagines in bibliothecis”, la incorporación de retratos en relación con las diversas secciones de una biblioteca (Rovelstad, 2000).

El Renacimiento estableció así la fórmula iconográfica y los usos de los retratos de sabios. Esta particular tipología de retratos, imaginarios o no, se mantuvo vigente en diversos centros europeos a lo largo de los siglos XV y XVI. Sin embargo, en el contexto del *Seicento* las imágenes de filósofos mendigos con rostros ajados y vestimenta en jirones introdujeron una paradoja al presentarlos fuera de los códigos de dignidad visual establecidos por los cánones establecidos.

Sabios en harapos

Desde el siglo XVI la imagen de la pobreza en la pintura europea evidenció en gran medida una dimensión satírica, asociando frecuentemente al indigente con la vida disoluta en la producción de pintores como Pieter Aertsen (1508-1575), Pieter Brueghel (c. 1530-1569) o Joachim Beuckelaer (1533-1574). La figura del mendigo fue en ese contexto objeto de implacables críticas, relacionando simbólicamente la carencia material con la falta de virtud. La

pobreza era entendida así como la resultante de una vida desordenada, en tanto que los vestidos harapientos y la ruina física como la manifestación visual de la decadencia moral. Se identifica en estas imágenes una función cultural en relación con su operatividad como instrumentos de control social, al advertir a las élites urbanas respecto a las consecuencias de la intemperancia, reforzando así la jerarquización social al presentar a los pobres como la contracara de valores burgueses como la disciplina y el trabajo (Jütte, 1994).

En este contexto el Papa Sixto V había dictado en 1587 la bula *Quamvis Infirma*, con diatribas contra los desheredados, a los que se comparaba con animales salvajes. Sin embargo, esta visión se transformaría en el contexto de la Contrarreforma gracias a la militancia de nuevas órdenes religiosas como el Oratorio de San Felipe Neri, que propiciaron una definición de la pobreza como emulación del sufrimiento de Cristo. Este cambio en la consideración de la pobreza se manifestó en la literatura y las imágenes, y es contemporáneo al afianzamiento de la corriente filosófica del Neo-estoicismo, que guardaba estrecha relación con el surgimiento de las representaciones de filósofos mendigos en el ámbito napolitano del *Seicento*. Esta escuela de pensamiento proponía el desprendimiento de las vanidades materiales como un ejercicio de liberación, de independencia y de entereza del alma, de manera que la prescindencia de bienes materiales liberaría al hombre de la esclavitud generada por la ambición y le despejarían el camino hacia la verdad (Otaola González, 2004).

El flamenco Justo Lipsio²³ (1547-1606) estableció las bases del Neo-estoicismo en *De constantia*, publicada en 1584, y en *Manductio ad stoicam philosophiam*, de 1604. Lipsio concibió en sus escritos al Estoicismo como una preparación para el cristianismo, señalando la continuidad entre esta escuela greco-latina y los padres de la Iglesia mediante el ejemplo de San Clemente (mediados del siglo II – 216), discípulo del estoico Panteno de Alejandría (siglo II). En el ámbito hispánico la difusión de estas ideas se debió al humanista Francisco Sánchez de las Brozas (1522-1600), quien publicó en 1600 *Doctrina del estoico filósofo Epicteto que se llama comúnmente Enquiridón* en Salamanca. En esta obra el autor desarrolla una moral práctica en la que se fusiona el antiguo estoicismo y la fe cristiana plantando su desprecio por las vanidades mundanas (Mañas Núñez, 2003). Francisco Quevedo (1580-1645) fue uno de los miembros de la

²³ Castellанизación frecuente en la bibliografía del nombre flamenco Joost Lips.

intelectualidad española de la época que adhirió a esta corriente filosófica²⁴ y es significativo el hecho de que en su estadía en Nápoles entre 1616 y 1618, acompañando como consejero al nuevo Virrey Pedro Téllez-Girón, duque de Osuna (1574 - 1624), compartiera la corte con José de Ribera, luego maestro de Luca Giordano.²⁵

La identificación del Neo-estoicismo en el contexto de las representaciones de filósofos mendigos implica considerar en éstas un entramado de sentidos en el cual la liberación de las vanidades materiales era entendida como un ejercicio de liberación, de independencia, de entereza del alma, necesario para despejar el camino hacia la verdad (Otaola González; 2004).

En cuanto al consumo de sabios mendigos en el siglo XVII, es significativo resaltar el interés no sólo artístico sino también simbólico que estas obras despertaron en coleccionistas imbricados en ámbitos intelectuales como Fernando Afán de Ribera Enríquez, Duque de Alcalá (1583-1637), Antonio Ruffo de Messina (1610-178), Eugenio Durazzo de Génova, el marqués Carlo Gerini o el embajador veneciano Nicoló Sagredo (Ferrari; Scavizzi, 1966).

CONSIDERACIONES FINALES

Durante el Barroco, la tradicional jerarquía de los géneros pictóricos – establecida por la teoría clásica renacentista y consolidada por las academias desde el siglo XVII– comenzó a mostrar una notable permeabilidad. Las fronteras entre pintura de historia, retrato, paisaje, naturalezas muertas y escenas de la vida cotidiana se volvieron porosas, generando híbridos iconográficos que desafiaron las clasificaciones canónicas. Esta flexibilidad barroca se enmarca en lo que Victor Stoichita describió como una expansión autorreflexiva del campo pictórico (1999). En consecuencia, la pintura barroca puso en crisis las taxonomías tradicionales, revelando un sistema de géneros en transformación y abierto a la experimentación.

El recorrido por los modos de representación de intelectuales desde el Renacimiento permite reconocer en nuestra obra elementos constitutivos del subgénero de los retratos humanistas de sabios. Sin embargo, la tendencia barroca al cruce de géneros introdujo en esta tipología componentes de las

²⁴ Quevedo mantuvo por años una relación epistolar con Lipsio (Mañas Núñez, 2003).

²⁵ Ribera realizó en esta época una serie de obras para la Colegiata de Osuna por encargo del duque.

imágenes de la pobreza. Esta operación eliminó todo rastro de los *studioli* con estanterías, libros u objetos ligados al conocimiento, así como ricas vestimentas e idealizadas gestualidades, manifestaciones de idoneidad profesional asociada a una jerarquía social. Las referencias a la actividad intelectual se redujeron así a folios o libros sostenidos por curtidas manos de uñas sucias. En este sentido, el registro retratístico se evidencia en la individualización de los rasgos fisonómicos y en la intensidad psicológica de los rostros, sin embargo, lejos de responder al retrato humanista de intelectuales, estas figuras se presentan en un marco de desposesión material. La indigencia se convierte aquí en atributo iconográfico: la desnudez parcial, los harapos, la austeridad del entorno y la decrepitud física refuerzan la idea de renuncia a los bienes terrenales.

Así, estas imágenes son sometidas a una matriz alegórica en la que la pobreza es interpretada como signo de desprendimiento y libertad interior. El sabio mendigo aparece como un *topos* visual que legitima la superioridad del saber espiritual frente a la riqueza material. Las alegorías morales también se cruzan en el entramado de sentidos que proponen estas imágenes, en tanto que la figura del sabio pobre puede ser leída como una exaltación de la virtud lograda mediante la privación material. Así, la fusión en estas singulares producciones del *Seicento* de elementos canónicos del género del retrato con imágenes de la pobreza y alegorías relativas a la sabiduría y a la virtud revela complejos procesos de hibridación, donde la eventual individualidad se funde en un discurso de tono ejemplar.

De modo que las imágenes de sabios mendigos del siglo XVII son al mismo tiempo retratos de personajes específicos y alegorías relativas a la sabiduría, la libertad intelectual y la virtud. Lejos de fijar un sentido único, estas obras estimulan la interpretación múltiple y la reflexión crítica del espectador. Este marco nos permite una aproximación a Un matemático de Giordano que, como en un juego de espejos, se acerca y aleja del concepto de retrato en razón de las perspectivas que asumamos. A lo largo de las últimas décadas los investigadores no han llegado a acuerdos sobre la categorización de este tipo de imágenes. Consideramos que lejos de constituir un obstáculo para su estudio, esta ambigüedad se presenta como un desafío para adentrarse en una densa riqueza sígnica, característica de la imagen barroca.

REFERÊNCIAS

- AMIGO, R.; BALDASARRE, M. *Museo Nacional de Bellas Artes: colección*. v. 1. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 2010.
- BLUNT, A. Carta a Samuel Oliver. 14 out. 1970. Museo Nacional de Bellas Artes. Documentación y Registro, Fondo Eduardo Schiaffino.
- BOLOGNA, F. Carta a Celia Alegret. 3 mar. 1964. Museo Nacional de Bellas Artes. Documentación y Registro.
- CARACCILO, D. Io cercheró, amici, di lodare cosí: per imagini. Rappresentazioni socratiche tra Cinque e Seicento. In: LOFANO, F.; ALBL, S. (Ed.). *La collezione del duca d'Alcalá: i filosofi di Jusepe de Ribera e la raccolta di antichità*. Roma: Artemide, 2017. p. 81-108.
- CORRADINI, J. Informe sobre restauración. 1959. Museo Nacional de Bellas Artes. Documentación y Registro, Fondo Eduardo Schiaffino.
- De correspondentie van Desiderius Erasmus: brieven 1535-1657*. Amsterdam: Donker, 2013. p. 29. Disponible en: https://www.dbnl.org/tekst/eras001corr12_01/index.php. Acceso en: 18 mar. 2026.
- DE DOMINICI, B. *Vite de pittori, scultori ed architetti napoletani*. t. 3. Napoli: F. e C. Ricciardi, 1743.
- DONATO, M. M. Immagini degli antichi e autorappresentazione umanistica. *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, Pisa, s. IV, v. 2, p. 137-185, 1992.
- EPIFANI, M. I ritratti di filosofi antichi: nuove considerazioni intorno a Salvator Rosa e il soggetto ritrovato di un dipinto di Domenico Fetti. In: EBERT-SCHIFFERER, S. *Salvator Rosa e il suo tempo*. Roma: Campisano, 2010. p. 219-234.
- FELTON, C. Ribera's philosophers for the Prince of Liechtenstein. *The Burlington Magazine*, London, v. 128, n. 1004, p. 785-789, 1986. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/882695>. Acceso en: 18 mar. 2026.
- FERRARI, O. Carta a Celia Alegret. 14 mar. 1965. Museo Nacional de Bellas Artes. Documentación y Registro, Fondo Eduardo Schiaffino.
- FERRARI, O. L'iconografia dei filosofi antichi nella pittura del secolo XVII in Italia. *Storia dell'Arte*, Roma, v. 57, p. 103-182, 1987. Disponible en: <https://philpapers.org/rec/FERLDF-2>. Acceso en: 18 mar. 2026.
- FERRARI, O.; SCAVIZZI, G. *Luca Giordano: l'opera completa*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1966.
- FERRARI, O.; SCAVIZZI, G. *Luca Giordano: l'opera completa*. Napoli: Electa, 1992.
- FITZ DARBY, D. Ribera and the wise men. *The Art Bulletin*, New York, v. 44, n. 4, p. 279-307, 1962. DOI: <https://doi.org/10.1080/00043079.1962.10789059>.
- GASTOS del museo. 1906-1907. Buenos Aires: Archivo General de la Nación, Fondo Eduardo Schiaffino, leg. 3336.

INVENTARIO del Museo Nacional de Bellas Artes en septiembre de 1910. 1910. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes. Documentación y Registro, Fondo Eduardo Schiaffino.

IV ENSANCHE: adquisiciones de 1906 efectuadas en Europa por la dirección. 1906. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes. Documentación y Registro, Fondo Eduardo Schiaffino.

JOOST-GAUGIER, C. The early beginnings of the notion of “uomini famosi” and the “de viris illustribus”. *Artibus et Historiae*, Kraków, v. 3, n. 6, p. 97-115, 1982. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/1483207>. Acceso en: 18 mar. 2026.

JUNIO de 1906 a septiembre de 1907: gira en Europa, adquisiciones para el museo y la municipalidad. 1906. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes. Documentación y Registro, Fondo Eduardo Schiaffino.

JÜTTE, R. *Poverty and deviance in early modern Europe*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

KRAYE, J. *Introducción al humanismo renacentista*. Madrid: Cambridge University Press, 2003.

LOFANO, F. La collezione del duca d'Alcalá: i filosofi di Jusepe de Ribera e la raccolta di antichità. In: LOFANO, F.; ALBL, S. (Ed.). *I filosofi antichi nell'arte italiana del seicento: stile, iconografia, contesti*. Roma: Artemide, 2017. p. 193-232.

LOFANO, F.; ALBL, S. (Ed.). *I filosofi antichi nell'arte italiana del seicento: stile, iconografia, contesti*. Roma: Artemide, 2017.

MARTÍNEZ ARTERO, R. *El retrato: del sujeto en el retrato*. Madrid: Montesinos, 2004.

MAÑAS NUÑEZ, M. Neoestoicismo español: el Brocense de Correas y Quevedo. *Cuadernos de Filología Clásica: Estudios Latinos*, Madrid, v. 23, n. 2, p. 403-422, 2003. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=968941>. Acceso en: 18 mar. 2026.

MORSELLI, R. Cinque ritratti di filosofi greci antichi di Domenico Fetti. In: LOFANO, F.; ALBL, S. (Ed.). *I filosofi antichi nell'arte italiana del seicento*. Roma: Artemide, 2017. p. 171-190.

PÉREZ SÁNCHEZ, A. *Luca Giordano y España*. Madrid: Patrimonio Nacional, 2002.

OTAOLA GONZÁLEZ, P. *Coordenadas filosóficas del pensamiento de Quevedo*. Alicante: Editorial Club Universitario, 2004.

ROVELSTAD, M. Two seventeenth-century library handbooks: two different library theories. *Libraries & Culture*, Austin, v. 35, n. 4, p. 540-556, 2000. Disponible en: <https://www.researchgate.net/publication/260463823>. Acceso en: 18 mar. 2026.

RUOTOLO, R. *Mercanti-collezionisti fiamminghi a Napoli: Gaspare Roomer e i Vandeneynnden*. Napoli: Massa Lubrense, 1982.

SCHIAFFINO, E. Carta a Eugenio Díaz Romero. 18 set. 1906. Museo Nacional de Bellas Artes. Documentación y Registro, Fondo Eduardo Schiaffino.

STOICHITA, V. I. *The self-aware image: an insight into early modern meta-painting*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

Alejo Lo Russo: Doctor en Historia y Teoría de las Artes, FFyL, UBA. Profesor adjunto, FFyL, UBA. Profesor titular, UMSA. Investigaciones sobre arte europeo de los siglos XV al XVIII: estudio y catalogación de obras, narrativas expositivas. Publicaciones sobre estos temas en actas de congresos y revistas académicas argentinas y extranjeras. Asesor del Museo Nacional de Bellas Artes en arte europeo de los siglos XV al XVIII.

Texto recibido em: 05/10/2025

Texto aprobado em: 20/03/2026