

La sonrisa del mono: una sátira de Herrera el Mozo sobre el conocimiento en las Artes

The Monkey's Smile: a Satire by Herrera the Younger on Knowledge in the Arts

Alejandro Martínez
Universidad Autónoma de Madrid

Fecha de recepción: 14 de abril de 2015
Fecha de aceptación: 31 de agosto de 2015

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
vol. 26, 2014, pp. 43-54
ISSN. 1130-551

<http://dx.doi.org/10.15366/anuario2014.26>

RESUMEN

Partiendo de una conocida anécdota literaria en la vida de Herrera el Mozo por Palomino se ofrece un análisis de la imagen satírica del mono cuyo significado remite a los excesos de la imitación servil y a la pintura como ciencia especulativa capaz de reivindicarse en la risa.

PALABRAS CLAVE

Herrera el Mozo. Sátira. Alegoría. Engaño. Estatus social. Nobleza. Pintor doctor. Literatura artística. Siglo de Oro.

ABSTRACT

Focusing on a well-known literary anecdote in Palomino's life of Herrera the Younger, this article analyzes the satirical image of the ape whose meaning refers to the excesses of the servile imitation and claims for painting as a speculative science that uses laughter to vindicate itself.

KEY WORDS

Herrera the Younger. Satire. Allegory. Social Status. Nobility. *Doctus artifex*. Art Literature. Spanish Golden Age.

“Tal era su genio satírico, y diabólico”, sentenciaba Antonio Palomino –entre la admiración y la controversia– en el colofón a su vida de Francisco de Herrera el Mozo (1627-1685). Antes, como es habitual en su obra, había salpicado la biografía del artista con anécdotas; como la de aquel “Mono célebre” que pintó para satirizar el pobre conocimiento artístico de uno de sus valedores, el conde-duque de Olivares (Fig. 1):

[...] como también el Mono célebre, que hizo con ocasión de averle mandado el Señor Conde-Duque de Olivares, que fuese á vér las Pinturas, que avia en cierta almoneda, y eligiesse para su Excelencia las mejores, y se las dexasse señaladas. Hizolo assi Herrera pero aviendo ido á verlas el Conde-Duque, las despreció todas, ó las mas: y eligió otras de muy inferior calidad, abominando el mal gusto, y eleccion de Herrera. El qual abrasado de este vexamen, pintó la Satira de un Mono, que hallandose en un vergel de flores, y junto á él unas rosas muy bellas, eligió un Alcarcil de Jumento, con el qual estaba muy gozoso. Hizolo con animo de presentarselo á dicho Señor; pero

el Don Antonio de Soto-Mayor, su amigo, que era mas prudente, le representó las malas consecuencias, que de aí se podian seguir, y lo eligió para sí regalándole con cosa equivalente¹.



Fig. 1. Anónimo. *Alegoría del conocimiento en las Artes*. S. f. Óleo sobre lienzo. Medidas desconocidas, paradero actual desconocido (antigua colección Estébanez). Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE), Fototeca, Archivo Moreno, Inv. 16896_B.

La anécdota como recurso literario venía empleándose recurrentemente en la literatura artística del Siglo de Oro –los tratados de Palomino, Martínez o Carducho están plagados de este tipo de episodios que marginan y ridiculizan al profano, al mismo tiempo que ensalzan el “pincel soberano”² – y por otros autores que, como Gracián, siguieron el modelo de los relatos biográficos en una tradición inaugurada por Plinio. El trasfondo de una enseñanza moral a partir de la anécdota presupone el conocimiento directo de los protagonistas –o al menos cierta proximidad–, ya que dice de su carácter, pero además constituye una forma de biografíar en sí misma; como en el caso de Palomino que recurre a ellas al final de sus vidas para dar cuenta del carácter y fama del artista³.

Palomino dedicó especial atención al artista sevillano en su obra y puede que se dejara llevar por una cierta predilección al identificarle, al menos en parte, con su ideal de artista hábil, ingenioso y hasta docto: “Y era de tan agudo, y vivaz Ingenio, que en algunas cosas, que disputaba con hombres doctos (sin aver él estudiado) los

¹ Acisclo A. PALOMINO DE CASTRO, *Museo pictórico y escala óptica...* Madrid, Lucas Antonio de Bedmar, 1724, tomo III, p. 414 (la vida completa de Herrera el Mozo comprende las páginas 412-415).

² Javier PORTÚS, *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Hondarribia, Nerea, 1999, p. 50 y ss.

³ Ernst KRIS y Otto KURZ, *La leyenda del artista*, Madrid, Cátedra, 1982, pp. 22-29.

hazia titubear⁴. De sus páginas se desprende el retrato de un hombre cuyo carácter altivo y desafiante –casi caballeresco⁵– le había servido para hacerse valer en el circo de la corte. A ojos del tratadista, Herrera reunía las principales características del pintor noble, aunque la hiriente mordacidad de su pincel excedía lo permisible. Quizá por ello, la anécdota surgida del desencuentro entre éste y un mecenas ha trascendido su tratado y alcanza la literatura artística posterior como parábola reivindicativa del artista que deviene el único juez autorizado para el entendimiento de las artes; principalmente, por tratarse de un episodio que tiene lugar en plena confrontación entre artistas y coleccionistas sobre el alcance de ver/mirar y comprender el arte⁶.

Sin embargo, el uso y abuso de la imaginación literaria por parte de Palomino en su tratado, y lo incierto e improbable de la identificación de los protagonistas, han provocado un evidente escepticismo respecto a la veracidad del pasaje y la existencia de la obra. En cierto modo, bastaría interpretarlo como un ejercicio de impostura consentida en pro del valor simbólico de la anécdota y de la fama de Herrera en tanto que artista mordaz y genial. Ceán Bermúdez recogió el suceso en su *Diccionario* y aseguró sin más que la obra fue destruida inmediatamente después de pintarse⁷. Pero, más allá de las incertidumbres posteriores, el origen de este entramado confuso hay que situarlo en las primeras identificaciones del escarniado –conde-duque de Olivares– y del cómplice de Herrera y propietario de la obra, don Antonio de Sotomayor.

Es del todo improbable que Gaspar de Guzmán y Pimentel, I conde-duque de Olivares (1587-1645), sea el aludido; al igual que el “Antonio Soto Mayor” referido por Palomino no debe confundirse con Fray Antonio de Sotomayor (1547-1648), confesor del rey e Inquisidor General, ya que ambos estaban muertos en el momento de la llegada de nuestro artista a la corte madrileña. Quizá pudiera tratarse de una mera coincidencia o de pura invención, pero de ser cierta esta anécdota, su protagonista pertenece a otra generación. Antonio Martínez Ripoll sugiere a Luis de Haro Sotomayor y Guzmán (1598-1661) –I duque de Montoro y IV conde-duque de Olivares, VI marqués del Carpio y valido de Felipe IV desde 1643– como el señalado por Palomino⁸. Mientras que Miguel Morán y Javier Portús identifican al heredero de este, Gaspar de Haro y Guzmán.

Según mi lectura, sería este último, el VII marqués del Carpio, la víctima del pincel satírico de Herrera el Mozo (Fig. 2). La obra debió pintarse en el periodo de 15 años que transcurren desde su llegada a Madrid procedente de Sevilla –hacia 1662, tras la fundación de la Academia de Sevilla junto a Murillo (el 11 de enero de 1660 se constituye y en noviembre de ese mismo año desaparece su nombre como Presidente de

⁴ PALOMINO DE CASTRO, 1724, p. 415; Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ (comis.), *Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo (1650-1700)*, Catálogo de exposición (24 de enero-marzo), Madrid, Museo Nacional del Prado 1986, pp. 94-95.

⁵ Como aspecto anecdótico pero significativo de la fama estereotipada de Herrera el Mozo a partir de Palomino y Ceán véase su rol protagonista en: Diego LUQUE DE BEAS, *La dama del conde-duque*, Madrid, Imprenta C. Rodríguez, 1852.

⁶ Miguel MORÁN y Javier PORTÚS, *El arte de mirar. La pintura y su público en la España de Velázquez*, Madrid, Ediciones Istmo, 1997, p. 54 y ss.

⁷ Juan Agustín CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores...* Madrid, Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1800, tomo II, pp. 279-285. La cita concreta –p. 282– dice así: “[...] y si no fuese por un amigo suyo pudo haberle sido muy sensible otra de estas sátiras. Háblale encargado un personaje de la corte que separase en una almoneda las pinturas que le pareciesen mejores, como en efecto lo hizo; pero habiendo ido después á la propia almoneda el que le había hecho el encargo, escogió otras peores. Resentido Herrera pintó un lienzo en que representó un jardín con muchas flores y frutas, y en el medio un mono con una alcachofa de borrico en la mano, que había preferido a todo lo demás; y fue tal su atrevimiento que iba á presentarle al mismo que le había hecho el encargo; pero habiéndole encontrado un amigo suyo, le arrebató el cuadro y se le hizo pedazos”.

⁸ Antonio MARTÍNEZ RIPOLL, “Francisco de Herrera el Viejo, un joven pintor en pos de la modernidad”, en Alfonso E. Pérez Sánchez y Benito Navarrete (eds.), *De Herrera a Velázquez. El primer naturalismo en Sevilla*, Bilbao-Sevilla, Focus-Abengoa, BBK y Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2005, pp. 83-98 (nota 18).

⁹ MORÁN y PORTÚS, 1997, pp. 52-54. A esta confusión hay que sumarle el hecho de que el título nobiliario del protagonista es erróneo. A la muerte del conde-duque, el ducado de Sanlúcar pasó a don Luis de Haro, marqués de Leganés, pasando a ser considerados conde de Olivares. Así lo expresan los autores en la nota 45 (p. 54) citando a Gregorio MARAÑÓN, *El conde-duque de Olivares: la pasión de mandar*, Madrid, Espasa-Calpe, 1965, pp. 477-481. Sin embargo, por Real Orden de 1880 se reconoce oficialmente, y con carácter retroactivo, que el condado de Olivares pasó a denominarse condado-ducado de Olivares a la muerte del III conde, así que don Enrique Felipe de Guzmán es II conde-duque de Olivares; Gaspar Felipe de Guzmán y Fernández de Velasco, III Marqués de Eliche y III conde-duque de Olivares; Luis Méndez de Haro Sotomayor y Guzmán (1598-1661) será I duque de Montoro y IV conde-duque de Olivares, VI marqués del Carpio; y Gaspar Méndez de Haro y Fernández de Córdoba (1629-1687) es VII marqués del Carpio y V conde-duque de Olivares.



Fig. 2. Jacques Blondeau (estampa) y Giuseppe Pinacci (pintura). *Gaspar de Haro y Guzmán, VII marqués del Carpio*. 1682. Grabado calcográfico. 416 x 281 mm. Colección particular, Madrid.

la misma)– y la partida del marqués del Carpio a Roma en calidad de embajador el año 1677¹⁰. Por último, cabe la posibilidad de que esta anécdota sea la fuente de inspiración del lienzo que perteneció a la colección Joaquín Estébanez, que hoy conocemos tan solo a partir de una fotografía del Archivo Moreno¹¹. Imagen que constituye el único testimonio gráfico de este episodio y nos permite ilustrar una hipótesis sobre el significado de la sátira de Herrera el Mozo en tanto que imagen alegórica.

¹⁰ De 1662 datan los lienzos de la Iglesia Parroquial de Aldeavieja (Ávila) y los del retablo de la ermita de Santa María del Cubillo en la misma localidad. La cúpula de Atocha se ejecuta antes de la muerte de Felipe IV (1664) según el relato de Palomino y, según el testamento del artista, en 1666 realiza el catafalco para las exequias de Ana de Austria. También en 1666 pinta el *Retrato de don Luis García de Cerecedo*, su mecenas en el proyecto de la pequeña localidad abulense y, en 1668, dibuja a los infantes Carlos y doña Mariana. De 1671 datan los diseños para los grabados de la *Fiestas de la Santa Madre Yglesia* de Torre Farfán. En noviembre de 1672 es nombrado pintor del rey; entre 1672-1673 diseña los decorados para la representación de *Los celos hacen estrellas* para el Salón Dorado del Alcázar de Madrid; en 1674 lleva a cabo el retablo para la iglesia del Hospital de los Aragoneses o de Montserrat y, en fecha próxima aunque indeterminada, los lienzos del convento de Agustinos Recoletos. Por otra parte, el mismo año en que Gaspar de Haro es nombrado embajador en Roma, 1677, Herrera recibe el nombramiento de Ayuda de Furierra –luego Maestro Mayor de Obras Reales–, momento en que abandona prácticamente su actividad pictórica.

¹¹ En la colección de Joaquín Estébanez –con toda probabilidad descendiente del abogado, escritor y poeta Serafín Estébanez Calderón (1799-1867)– figuran medio centenar de obras fotografiadas por Vicente Moreno Díaz (1894-1954) en la década de 1940.

ARS SIMIA NATURAE: LA VENGANZA POR MEDIO DEL SÍMIL. Un macaco –o mono de berbería– que descansa en un vergel, rodeado de flores y frutas, escoge satisfecho una flor de cardo y sonríe. Para Palomino, o cualquier otro teórico o pintor del diecisiete, esta imagen adquiere un significado alegórico evidente: aquel que no “mira con el entendimiento” está condenado a no alcanzar la verdadera apreciación de las artes, al no saber escoger de la Naturaleza lo mejor. La falta de juicio es su condena. Y esto, en el caso de un cortesano del siglo XVII como el marqués del Carpio, supone un auténtico revés a su criterio artístico. Así lo expresaba el jesuita Lorenzo Ortiz en su tratado para la instrucción de los nobles sevillanos fechado en 1687:

Para ver las obras del ingenio, habíamos de pedir al lince sus ojos, y le pedimos sus anteojos al caballo. Habíamos de ser Argos, y somos Polifemos.

En esto peca una parte del mundo, y otra peca en extremo contrario. El caballo quiere mirar como el lince, y el Cíclope, como Argos. Vamos a los primeros. Vivir a vista de maravillas, y no maravillarse, es arriesgar el crédito de racional. Ver lo grande y negarle la atención, es de troncos [...] Ofrecerse objeto a la vista, donde se pueda cebar gustosamente la atención, y pasar por ello, sin reparo, es ligereza que tendrán los artífices justa queja, de quien, si quiera con el reparo, no aprueba, lo que fue diligencia de su estudio, y primor de su ingenio [...] Resta pues, que lo que se ve, se mire, y se repare, y se aprecie, y se procure saber para hacerlo; y en no sabiendo callar, que así se disfraza la ignorancia, porque es cosa, muy difícil bien notado, el conocer un necio, si es callado¹².

La venganza por medio del símil constituye uno de los motivos principales de la sátira en la comicidad clásica: *Ridentem dicere verum / quid vetat?*¹³, dice Horacio en una máxima que bien pudiera servir para definir el carácter general de la literatura moral jocosidad y la propia esencia de la *pittura ridicola*. Desde un punto de vista socio-cultural y antropológico, el mono nos hace reír por su capacidad de imitar el comportamiento humano de un modo burlesco. La risa literaria según Aristóteles, Cicerón, Horacio y Quintiliano, llega a nuestro Siglo de Oro de la mano de la *res comica* y el *sermo iocosus* de la educación moral cristiana, creando un lugar común para la educación serioburlesca –*docere/delectare*– en el que lo ridículo está al servicio del conocimiento¹⁴ (Fig. 3). Así lo reconoce el humanista Vincenzo Maggi en su *De ridiculis* (1550), que sirve de coda a la reconstrucción de la teoría aristotélica de la comedia¹⁵. Enmascarando al aristócrata que no sabe juzgar el valor del buen arte con una metamorfosis ridícula, el pintor busca provocar la irrisión en el espectador; una forma de anagnórisis por identificación del personaje que expresa la función satírica de la imagen.

Los simios están presentes tanto en la literatura y el imaginario popular de la época como en el universo simbólico –o jungla– de la corte. Son objeto de multitud de *exempla* en tanto que reflejo negativo del ser humano (*similitudo/degeneratio hominis*). Horst Woldemar Janson mostró cómo en la tradición medieval y renacentista la presencia del mono como símbolo de lo demoníaco en el cristianismo primitivo fue transformándose hacia una imagen pecaminosa del exceso: del sexo, la glotonería, la avaricia...¹⁶. El mono pasa a estar presente en el origen mismo del pecado –prefigura la caída de Adán y Eva en la Tentación–

¹² Lorenzo ORTIZ, *Ver; oír, oler, gustar, tocar: empresas que enseñan y persuaden su buen uso en lo político y en lo moral que ofrece el hermano Lorenço Ortiz de la Compañía de Jesús*, Lyon, Imprenta de Anisson, Posuel y Rigaud, a costa de Francisco Brugieres y Compañía, 1687, pp. 42-43. Cita tomada de: Leticia DE FRUTOS, *Cartas del navegar pintoresco. Correspondencia de pinturas en Venecia*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2011, p. 80.

¹³ “¿Qué impide decir la verdad al que ríe?”, en HORACIO, *Sátiras* (Sátira I, Libro 1, 24 y 25), México D.F., Univ. Nacional Autónoma de México, 1993, p. 2.

¹⁴ Sirva de ejemplo el grabado flamenco anónimo que acompaña al texto, cuyo carácter satírico queda reflejado en la leyenda escrita en las filacterias: *Laet dit bert ghelinten han / Oft ghy hilt hen myn bruyn wan Mi teunsdiene en wilt nyet syn / want ic u waerscoud(e) te uoren Ende(e)t waerscouwen uuyt scorste druyt / deed u springen ter uenster uuyt* [Mantén este panel cerrado si no quieres que me enfade / No es mi culpa, te advertí / Te avisé, y al final querrás saltar por la ventana].

¹⁵ Véase el estudio y la traducción al castellano: Juan Carlos PUEO, *Ridens et ridiculus. Vincenzo Maggi y la teoría humanista de la risa*. Zaragoza, Anexos de Tropelías (Colección Trópica), 2001.

¹⁶ Horst Woldemar JANSON, *Ape and Apes lore in the Middle Ages and the Renaissance*, Londres, The Warburg Institute & University of London, 1952 (reeditado en Lichtenstein por Kraus en 1976).



Fig. 3. Anónimo flamenco. *Laet dit bert ghelinten han [...]* Inicio del siglo XVI. Óleo sobre tabla. 58,8 x 44,2 cm. Collections artistiques de l'Université de Liège (Inv. 12013), Lieja.

desde su estatus de *figura diaboli*¹⁷ (Fig. 4). La asociación tradicional con el sentido del gusto en una teoría de los humores medieval le conduce hacia el territorio del juicio o discernimiento entre lo bueno y lo malo, así como a aceptar un rol protagonista en la jerarquía de la fábula animalesca¹⁸. El simio glotón que sostiene una fruta deriva de la impostura y la acedia –también de la locura– hacia una construcción alegórica del gusto más compleja que nos encamina hacia valores estéticos.

En el debate creativo e iconográfico que se produce en torno a la representación de los cinco sentidos en el grabado flamenco de los siglos XVI y XVII, su significado alegórico adquiere mayor dimensión en relación a una cultura del placer a través de los sentidos. Su presencia, en tanto que lección sobre la falsedad y simulacro de la virtud, se hace patente para advertirnos del mal camino¹⁹. Karel Van Mander lo describe en *Van de Wtlegginghen der Figuren* –opúsculo que acompaña su *Schilder-Boeck*– de la siguiente forma: “Le singe ou simme représente l’homme qui s’écarte du droit chemin. Le singe incarne aussi le simulateur; lorsqu’il fait ses besoins, il s’empresse de tout couvrir, comme le simulateur cache ses défauts sous le manteau de la vertu”²⁰. En este mismo contexto, Théodore de Bry va un paso más allá en una de sus series de grabados. En la pareja que forman *De hoopman van weisheyt* [El guardián de la sabiduría] y *De hoopman van narheit* [El guardián de la sinrazón o la insensatez], ofrece ejemplos del buen y el mal gobierno entre protestantes –Guillermo d’Orange– y católicos –Fernando Álvarez de Toledo– y, en este caso, el simio representa al gobernante envilecido por el desconocimiento y la hipocresía²¹ (Fig. 5).

El empleo satírico de la imagen del simio sitúa al cortesano en uno de los lugares comunes más comprometidos de la sociedad según la tesis erasmista de que los momentos de mayor felicidad coinciden con los

¹⁷ Véase el grabado de *La Bible historiée d’Antoine Vêrard* (París, hacia 1499) como ejemplo: JANSON, 1952, p. 125.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 239-260.

¹⁹ Bert SCHEPERS, “La présence et le symbolisme des singes sans la société et la culture iconographique des Pays-Bas, 1500-1700”, en *Animaux Merveilleux. Leur représentation à l’époque de Plantin*, catálogo de exposición (Cabinet d’Estampes du Musée Plantin-Moretus, 5 de mayo-5 de agosto de 2007), Roland BAETENS et al., Amberes, Musée Plantin-Moretus, 2007, pp. 95-123.

²⁰ Cita entresacada de SCHEPERS, 2007, p. 101; Karel VAN MANDER, *Schilder-Boeck*. 1604, folo 118v según la edición de Doornspijk, Hessel Miedema Ed., 1994-1999, Libro I, pp. 406-407.

²¹ SCHEPERS, 2007, p. 109.



Fig. 6. James Kirk (estampa) y Francis Barlow (dibujo). *The ass eating thistles*. Hacia 1760. 160 x 190 mm. Grabado calcográfico. The British Museum (Inv. 2011,7084.47.4), Londres.

de mayor necesidad. Erasmo es el responsable de que la risa sagrada se vista de risa humanista —o al revés y se difunda por Europa. Una forma de risión que, como señala Burucúa “solo se detiene en los umbrales de la misericordia”²². Pero De Bry no es el único que alude a este nuevo significado de la imagen del mono. Las fuentes emblemáticas aportan más acepciones que completan el sentido de la imagen en un contexto social contemporáneo para hacerla más próximas al lector. En nuestro caso, la flor de cardo que sostiene el mono podría proceder de una vía emblemática que tiene su origen en las *Metamorfosis* de Ovidio (Libro 7, 7.20-21) y se traduce en imagen por Alciato: el emblema *Contra los avarientos* en el que un jumento o asno cargado de ricos manjares se alimenta de cardo seco²³ (Fig. 6). La fuente literaria procede del pasaje “meliora proboque, deteriora sequor” [apruebo lo mejor, sigo lo peor] que, además, servirá de lema al emblemista SCH en su propia versión del tema. Y también conduce al entorno fabulístico de Esopo que sirve a Erasmo para bautizar el lema *Asinus et vitulus* (225). Por otra parte, Hernando de Soto en sus

²² José Emilio BURUCÚA, *Corderos y elefantes. La sacralidad y la risa en la modernidad clásica (siglos XV a XVII)*, Buenos Aires-Madrid, Miño y Dávila Editores, 2001, p. 227.

²³ Es el caso de la lámina cuarta de la edición de las *Fábulas* de Esopo publicada por Robert Sayer en Londres (1760), cuya imagen aparece reproducida aquí como sexta figura.

Emblemas Moralizadas incluye –bajo el lema *Nemo in alienis sapiens*–, una escena en la que un mono es reprendido por un labriego al entrometerse en su huerto, haciendo referencia a la insensatez del mono entrometido. El comentario del emblema reza así: “Reprende el sabio a todos los que quieran saber mas de lo que puede alcanzar la capacidad de su entendimiento. Y dizeles que no busquen ni escudriñen lo que es mas alto y mas fuerte que ellos: porque ninguno ha de procurar saber mas de lo q viere que comprehende su sujeto, midiendose con el”²⁴. Con todo, el trasunto alegórico del simio se enriquece al incorporarse en determinados roles sociales y varía según sea el lema o coartada que sirve de fondo.

La clave, como reconocen Kris y Kurz, está en que el artista se enfrenta al príncipe lego como un experto; esto permite a Apeles burlarse de Alejandro. El mono deviene la imagen del sicofante, el hipócrita y el imitador fraudulento que ofrece un criterio artístico innoble. Al menos desde que Jenócrates de Sición y Duris de Samos –en el siglo IV a. C.– operaran este cambio en la apreciación del artista que resulta tan reveladora. Multitud de anécdotas sobre artistas del Renacimiento y sus patronos jalonan esta particular senda mítica y alegórica: Miguel Ángel y el papa Clemente VII, Donatello y el Patriarca de Venecia o Durero y el emperador Maximiliano. Así como Luciano y Séneca, padres del cinismo y la sátira, se ocuparon de reforzar la reivindicación desde la paradoja: “Veneramos las imágenes divinas, les rezamos y ofrecemos sacrificios, y, sin embargo, despreciamos a los escultores que las ejecutaron”²⁵.

LA SONRISA DEL MONO. La risa es exclusiva del ser humano. Las razones que conducen a esta, partiendo de la torpeza y la fealdad, están sistematizadas en nuestra cultura desde Aristóteles. Ejemplo de lo que decimos es su categorización en la teoría literaria: sirva de ejemplo el método empleado por Alonso López el Pinciano en su *Filosofía antigua poética*, en la que pone por ejemplo de *cosa ridícula por fea* “un cuerpo o un rostro naturalmente feo y contrahecho” y de *obra ridícula por torpe* “las palabras y razonamientos de los simples, que hacen reír naturalmente, y de los hombres de placer, que hacen mil descuidos artificiosos para que ellos sean reídos”²⁶.

Para Fernando Bouza esta es la función que cumplían algunas “sabandijas” de palacio y los animales que formaban parte del circo cortesano. El mono constituye un espejo de falsedad y, por tanto, su risa nunca puede ser tomada en serio, sino que debe ser interpretada como el efecto de la consciencia humana que se esconde detrás de la máscara. Esta es la definición que Covarrubias da a “mona”: “[...] La mona quiere hazer todo quanto vee hazer al hombre, y por esta razon algunos que apeteçen asemejarse a otros en algunas buenas acciones, no saliendo bien con la imitación, les llamamos monas destos tales”²⁷. El rol del mono en la corte es de la imitación servil e inútil: otro disfraz más para la moral en un circo de enanos, locos y gente de placer²⁸. El mismo autor utiliza el ejemplo recogido en un pasaje del *León prodigioso* de Cosme Gómez de Tejada de los Reyes sobre la diversidad de risas humanas para analizar sus categorías y el alcance de sus matices:

²⁴ Hernando de SOTO, *Emblemas moralizadas*, 1599 (edición facsímil de Carmen Bravo Villasante. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1983, fol. 54r).

²⁵ En KRIS y KURZ, 1982, p. 50, a partir de: Edgar ZILSEL, *Die Entstehung des Geniebegriffes*, Tübinga, 1926.

²⁶ Fernando BOUZA, *Locos, enanos y hombres de placer en la corte de los Austrias. Oficio de burlas*, Madrid, Ediciones Temas de Hoy, 1991, p. 92.

²⁷ Sebastián de COVARRUBIAS, *Tesoro de la lengua castellana o española...* Madrid, Luis Sánchez Impresor, 1611, fol. 553v.

²⁸ José Moreno VILLA *Locos, enanos, negros y niños en la corte española de los Austrias. Gente de placer que tuvieron los Austrias en la corte española desde 1563 a 1700*, Madrid, La Casa de España en México y Editorial Presencia, 1939. p. 36: “La corte se rodea además de animalitos, perros, cotorras, monas, etc. Puedo presentar una nota de los gastos de tela para vestir a la mona que tiene Magdalena Ruiz en el retrato tantas veces aludido. Y puedo presentar unos detalles de un inventario, que son muy elocuentes para el tema del feísmo en el siglo XVII. Dice así aquella nota: Vestidos para la mona: En 13 de octubre dos varas de raso verde y amarillo labrado para una saya a una mona que mandó su alteza vestir... (Cuentas particulares, M. II)”. Y en p. 37: “No fue esta mona la única favorecida. Otras merecieron los honores del retrato. Por un inventario de 1686 sé que existió un mico que aparece descrito así: ‘Una pintura de un mico en pie con una caña en la mano y un sayo blanco, de vara y cuarto de alto’. (Bellas Artes, Leg. I, fol. 51)”. Sabemos que Herrera también retrató a alguno de estos personajes (*ibidem.*, p. 77): “Bazan (Francisco). Loco, llamado vulgarmente ‘Anima del Purgatorio’. 1675-89: El retrato que le hizo Carreño se conserva en el Museo del Prado. También le retrató Francisco de Herrera, el Mozo, juntamente con otros enanos, un negro, un perro de juguete, animales y un bosque; pintura grande, de 6 metros de ancho por 3 y medio de alto, que el año 1694 estaba ya maltratada y en dos pedazos. No se conserva. (Inventario, 1686, Bellas Artes, leg. 1 y 9; Cuentas part., Z. 2)”.

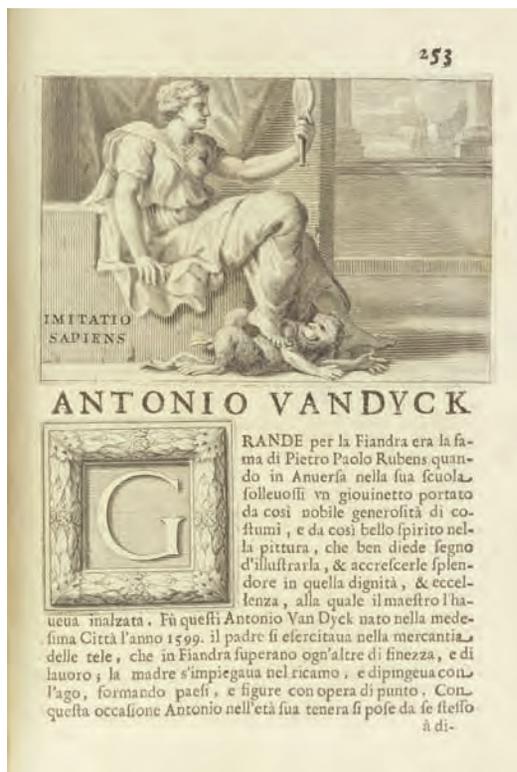


Fig. 7. Charles Errard (estampa). *Imitatio Sapiens* [Imitación sabia]. Frontispicio a la vida de Van Dycken *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni* de Pietro Bellori (Roma, 1672).

[...] no todas las risas humanas son fáciles de entender, aun de los mismos hombres, como ni las causas de donde nacen; unos ríen porque gozan verdaderos bienes y esto es liviandad, otros porque los males juzgan bienes y esto es ignorancia; unos viendo reír a otros y esto es bobería; aquellos sin saber de qué y esto es simplicidad; hay quien ríe de ver a otros llorar y esto es cruel envidia; y hay quien ríe de pesar y esto es llanto disimulado; hay risas a carcajadas y esto es locura y risitas a lo perro, siempre mostrando dientes y siempre mordiendo y esto es rabiosa intención. Finalmente, hay risas cultas que nadie las entiende²⁹.

Más adelante, encontramos que Gómez de Tejada introduce a un cercopiteco –como nuestro mono de berbería– en el rol de cortesano que dirige un mal gobierno: “[...] sabed generosos brutos, que este Reyno tiene mui diferente estado del que pensais: oy lo gobierna, y tiraniza un Cercophiteco, Simio candato Ethyopico [...]”³⁰.

Los protagonistas de la risa literaria en el Siglo de Oro tienen una naturaleza muy diversa desde un punto de vista social. En la parodia heroica, la caricaturización de reyes en bufones y de héroes en cobardes es un recurso habitual en la risa satírica³¹. El simio en el rol de “adulador de príncipes” de la obra de Gómez de Tejada recuerda que la carencia de conciencia humana y, al igual que el cercopiteco representado en el lienzo de Herrera, satiriza la figura del cortesano por su falta de criterio. Una fórmula de ingenio y agudeza al más puro estilo conceptista en el que la risa falsa y el desprecio de aquel que no sabe juzgar el arte se paga con sátira mordaz.

IMITATIO SAPIENS: EL PECADO DE LO SERVIL. La idea de *ars simia naturae* tiene amplio desarrollo en la literatura humanística y aparece ya en los textos sobre arte de comienzos del Cinquecento³². En la Crónica de Filippo Villani, por ejemplo, se denomina a un seguidor de Giotto como el “mono de la naturaleza” por su capacidad e imitar al detalle aspectos de la anatomía humana. La frase aparece nuevamente en Vasari y en Sandrart para, finalmente, reivindicarse bajo el lema *imitatio sapiens*; no es solo un artesano que imita servilmente la naturaleza, sino que su idea de esta es su virtud.

Pintar la risa es un desafío en los límites de la representación: *Et si vis similem pingere, pingere sonum*, retaba Eco³³. La imitación artística incorpora una metáfora simiesca que aparecerá en los escritos de Filippo Villani, Giovanni Paolo Lomazzo, Giovanni Battista Armenini o Giovanni Pietro Bellori. En la *Iconologia* (1599) de Cesare Ripa el mono se convierte en imagen alegórica de dos conceptos clave en la representación: *Imitatione* y *Academia*. Y para Bellori –que introduce este concepto en el grabado que sirve de presentación para la vida de Van Dyck–, en realidad se trataría de dos partes de una misma metáfora:

²⁹ BOUZA, 1991, pp. 93-94, haciendo referencia a la p. 324 del *León prodigioso: apología moral entretenida y provechosa a las buenas costumbres, trato virtuoso y político* de Gómez de Tejada (Madrid, Francisco Martínez, 1636).

³⁰ GÓMEZ DE TEJADA, 1636, p. 414.

³¹ Ignacio ARELLANO y Victoriano RONCERO (eds.), *Demócrito áureo. Los códigos de la risa en el Siglo de Oro*, Sevilla, Editorial Renacimiento, 2006.

³² JANSON, 1952, p. 292 y ss.

³³ “Si quieres pintarme tal como soy, pinta el sonido”, en Fernando BOUZA, *Palabra e Imagen en la Corte. Cultura visual y oral de la nobleza en el Siglo de Oro*, p. 13, nota 1; a partir de la Décimo Magno AUSONIO, *Obras*, Madrid, Ed. Gredos, 1990, tomo II, p. 32.

Imitatio Sapiens, encarnada por una mujer, que es la reproducción juiciosa de la naturaleza; e *Imitatio Insapiens*, encarnada por el mono, referida a la reproducción servil de la naturaleza³⁴ (Fig. 7).

El juicio de las artes forma parte del *ethos* estamental de la aristocracia que rodea la Corte: “dar con mediano acierto el voto en la pintura es indicio de aver [sic] nacido entre paredes bien adornadas”, recomendaba Lorenzo Ortiz³⁵. Para un noble, coleccionista y diletante como el marqués del Carpio, verse inmerso en esta querrela sobre la valoración de las artes con los propios artífices no es más que el producto de un enfrentamiento largamente anunciado. Conceptos como *giudizio*, *grazia*, *sprezzatura* o *nobilità* llevaban lago tiempo transitando de las páginas de la literatura humanística a la teoría de las artes, y viceversa. Tantos como las múltiples formas de la risa renacentista –risa burguesa, campesina y plebeya, y humanista³⁶– que subyace a la literatura y el arte. La pasarela que comunica los textos de Castiglione sobre la instrucción del cortesano con las palabras de Bellori –sobre un concepto tan fundamental de la representación como es la imitación–, zozobra ante el encuentro súbito de artistas y cortesanos. Las pretensiones culturales de la nobleza y las rogativas del artista por ennoblecer su profesión conducen al dilema de quién es el juez legítimo de este enjuiciamiento en las artes.

En la imagen del mono sonriente subyace una noción de genio-idea igual a la defendida por Bellori en su alegato sobre la “Estética de la Belleza” presente en el discurso de 1664 en la Academia de San Lucas romana, para el que retoma –de un modo plenamente continuista– el discurso de Zuccaro en 1607 en su *L’Idea de’ Pittori, Scultori ed Architetti*, ya que dar ‘idea’ del reto que supone la representación de lo bello no es algo innato sino que ha de estar sublimado y perfeccionado por el artista que selecciona de entre las cosas bellas de la Naturaleza. Aunque como reconoce Miguel Morán en su edición crítica del texto, “si para Zuccaro la Idea aún era una manifestación del logos, para Bellori coincide ya con una idea de la Belleza, lo que le aleja definitivamente de los planteamientos neoescolásticos de aquél”³⁷; y después señala que la defensa o afirmación de una “Estética de la Belleza” completamente independiente de las cuestiones teológicas y gnoseológicas, es uno de los mayores logros de la crítica de arte del siglo XVII. Pero las lecturas que hace un pintor o un *connoisseur* de este mismo concepto siguen siendo irreconciliables. Es el fundamento de la imitación sabia –*imitatio sapiens*– como contrapunto de la copia naturalista de lo real –por tanto, servil– el que permite crear el topos del engaño deliberado por parte del pintor³⁸.



Fig. 8. Francisco Fernández (estampa). *Potentia ad actum tamquam tabula rasa* [La potencia es al acto como la tabla rasa]. Lámina que acompaña los *Diálogos de la pintura* de Vicente Carducho (Madrid, 1633).

³⁴ Sirva tan solo como anécdota el hecho de que Marco Boschini llamaba al pintor Pietro della Vecchia *L'è simia di Zorzon* [Giorgone] como mero imitador servil del maestro (ed. 1966, p. 536, en FRUTOS, 2011, pp. 90-91, nota 24).

³⁵ BOUZA, 1990, p. 94, nota 9. Lorenzo ORTIZ, *Memoria, entendimiento y voluntad. Empresas que enseñan y persuaden su buen uso en lo moral y en lo político*, Sevilla, Juan Francisco de Blas, 1677, fol. 26r.

³⁶ BURUCÚA, 2001, p. 208 y ss.

³⁷ Giovan Pietro BELLORI, *Vidas de pintores*. Edición a cargo de Miguel Morán. Madrid, Akal, 2005, p. 41, nota 3.

³⁸ Karin HELLWIG, *La literatura artística española del siglo XVI*, Madrid, Visor, La Balsa de la Medusa, 1999, pp. 89-90.

Del mismo modo que “selecciona”, el artista defiende y reivindica su “selección” más allá del mero juicio estético que pudiera ofrecer un conocedor o coleccionista. Por ello, y al margen de que la obra de Herrera exista o no, la anécdota de Palomino sirve como denuncia para evidenciar los excesos de la imitación que conducen al sendero de lo servil. Un recurso literario al más puro estilo conceptista en el que la función alegórica de la imagen remite a la pintura como ciencia especulativa capaz de dar respuesta al reto de pintar la risa del mono en la línea de la tradición del pintor docto (Fig. 8). Una muestra más de aquel “pincel soberano” que, una vez mojado en el entendimiento, se sirve de la sátira en su reivindicación.

ALEJANDRO MARTÍNEZ es doctor en Historia del Arte por la UAM, donde en 2015 leyó su tesis doctoral sobre la cultura artística del pintor Luis Paret y Alcázar (1746-1799) bajo la dirección de los profesores Felipe Pereda y Antonio Urquizar. Recientemente, ha publicado para la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (RABASF) la *Historia de las Artes entre los Antiguos* (2014) de J. J. Winckelmann, basándose en la traducción original de Diego Antonio Rejón de Silva, y ha sido, junto a Esperanza Navarrete, editor científico y literario del volumen titulado *Patrimonio en conflicto. Memoria del botín napoleónico recuperado (1815-1819)*, publicado por la RABASF y la Diputación de Álava.

e-mail: alexalabustia@yahoo.es