

¿QUÉ TIENEN QUE VER (O NO) EL RETRATO DE NAPOLEÓN BONAPARTE Y OTROS DE PERSONAJES MASCULINOS EN LA COLECCIÓN DE LA CASA POPENOE?

Ensayo de Martín Fernández-Ordóñez
Curador de la Casa Popenoe
Universidad Francisco Marroquín
Mayo del 2023

PRESENTACIÓN

La idea de investigar sobre este asunto surgió de manera completamente inesperada. Una mañana, mientras hacía una visita guiada por el salón mayor de la Casa Popenoe, uno de los visitantes hizo referencia a la pose de varios de los personajes masculinos de la colección. Le llamó la atención la «postura napoleónica», como se le conoce comúnmente al gesto de un caballero de pie o sentado, con una de las manos colocada dentro del chaleco o saco, a la altura del pecho. Según el dato aportado por esta persona, podría tratarse de un símbolo masónico, lo cual me llamó sumamente la atención. De modo que fue a partir de este hecho como decidí indagar un poco más sobre este particular de la historia del arte, que muchos historiadores damos por sentado. Sin embargo, aunque hasta ahora en la literatura especializada no he encontrado referencia alguna respecto a una posible relación entre la mencionada postura y la secta masónica, descubrí un linaje sorprendente que nos lleva mucho tiempo atrás en la historia; incluso siglos antes del surgimiento del mismo Napoleón Bonaparte (1769–1821).



Retrato de Francisco Rodríguez de Rivas, según el original, copia de Humberto Garavito, 1938. Colección de la Casa Popenoe, Universidad Francisco Marroquín. Antigua Guatemala.

I. INTRODUCCIÓN

En la historia del arte existen muchas «fórmulas» que se han heredado casi ininterrumpidamente, de generación en generación. Cuando digo «fórmulas», me refiero a ciertos convencionalismos y detalles que, aunque pueden parecer casuales o hasta accidentales, con frecuencia están cargados de símbolos que los convierten en portadores de importantes mensajes culturales. Estos mensajes, como, por ejemplo, la postura del cuerpo humano en una escultura o una pintura, pueden a su vez ir variando de significación con el paso del tiempo. No hay que perder de vista que, en el arte, ciertos rasgos están suscritos a una cultura o región geográfica en particular, pues sería un error, por ejemplo, asumir que un gesto o una seña que la mayoría entendemos en Guatemala necesariamente se comprenderá en China y viceversa. En especial cuando nos referimos a la comunicación visual que se consigue a través de la posición de las manos.

En Occidente, la manera como entendemos, apreciamos y valoramos el arte se debe en gran medida a las jerarquías establecidas hace siglos por las academias de arte europeas. Somos herederos en América de la escuela española. La Real Academia de San Fernando en Madrid se fundó en 1752, según el modelo de la academia francesa. Estas instituciones jugaron un rol fundamental, pues fue en ellas donde se establecieron los primeros criterios —que todavía nos persiguen, influyen o hasta limitan— sobre qué es arte (y, por lo tanto, qué no lo es); y más relevante todavía: la idea de que una manifestación artística pueda estar por encima de otra.

Uno de los primeros registros de la «academia», como institución organizada, surgió en Florencia a mediados del siglo XVI, durante el régimen del duque Cósimo I de Médici, por insistencia del artista de la corte Giorgio Vasari (Arezzo, 1511–Florencia, 1574). Vasari, pintor manierista, pero también teórico e investigador, es considerado por muchos como el primer historiador del arte. De hecho, en la introducción de su obra fundamental titulada *Las vidas: De los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, publicada en 1550 y 1568, desarrolla una interesante disertación sobre cuál de las dos artes es superior a la otra, si la pintura o la escultura. Para este autor, entre otros, el criterio que va a servir como determinante sobre la calidad de una obra de arte será la capacidad de imitar la naturaleza —entendida como «habilidad artística» o *skill*, como se le designa en inglés—. Se trata realmente de un concepto muy antiguo que heredamos de la cultura clásica griega, denominada «mímesis» o «imitación».



Benoît-Louis Prévost, según Charles-Nicolas Cochin, *La escuela de arte* [*Ecole de dessein*]. Grabado. París, 1763. Fuente: <https://es.khanacademy.org>

Fue precisamente Giorgio Vasari quien fundó en esa ciudad, en 1563, la que se considera como la primera academia de bellas artes propiamente dicha, con el nombre de Accademia delle Arti del Disegno (en español se traduciría como Academia de Dibujo, pues en italiano la palabra *disegno* no significa literalmente «diseño», como en español), aunque este tipo de institución, tal como la entendemos hoy, no terminó de consolidarse hasta la Ilustración.

Las primeras teorías del arte, surgidas en las escuelas artísticas de Italia, fueron muy importantes para la fundación de todas las demás academias de bellas artes europeas, que fueron surgiendo como los hongos en el bosque. Sin embargo, una de las más importantes e influyentes fue la academia francesa, fundada en París en 1648. Estas eran básicamente escuelas de carácter estatal, en las que se enseñaba a los estudiantes diferentes técnicas artísticas, a partir de conceptos bien establecidos. De tal cuenta, fue la academia de Francia la que primero separó las temáticas de la pintura en «géneros», diseñando un tipo de modelo jerárquico piramidal, en el que se estableció el orden de importancia de la pintura: en la cúspide se encuentra la pintura histórica y religiosa, —considerada superior por su carácter «moralizante» y «edificador»—; debajo encontramos el género del retrato; le sigue la «pintura de género» propiamente dicha (que abarca temas diversos, como escenas cotidianas, pastoriles, vistas de ciudades, animales, etc.); por debajo de ella se encuentran los paisajes y el último lugar lo ocupa la naturaleza muerta.

Este orden rígido sobre la importancia de los géneros de la pintura, según la academia clásica, va a ser uno de los detonantes ideológicos de los cambios artísticos que se iniciaron en el siglo XIX. Fue en contra de estas normativas inamovibles que se revelaron los artistas jóvenes franceses, lo cual dio lugar al surgimiento del Impresionismo primero y más adelante a las vanguardias de la primera mitad del siglo XX. En el caso de Guatemala, muchas de las ideas que todavía prevalecen sobre arte siguen de alguna manera fuertemente influidas por los conceptos academicistas más tradicionales, llegadas hasta nosotros gracias al largo dominio español.

Pero el tema que nos ocupa en esta ocasión es ahondar principalmente en el género del retrato masculino y su abundancia en las pinturas de la colección de la Casa Popenoe. Además, para cerrar esta introducción y hacer referencia al título de este ensayo, estudiaremos qué relación tiene la figura del emperador Napoleón Bonaparte con el desarrollo de la retratística masculina en la historia del arte. En especial, en cuanto respecta a la fórmula de representar a un personaje con una mano dentro del chaleco o abrigo, a la altura del pecho, tradicionalmente conocida como «postura napoleónica».

II. LA HISTORIA TRAS EL RETRATO EN EL ARTE OCCIDENTAL

La tradición del retrato tiene una noble y muy antigua genealogía. Ya en la época de los egipcios se recreaban los rostros de los faraones en sus sarcófagos o se fabricaban efigies de enorme realismo, como el famoso busto de Nefertiti, esposa del faraón Akenatón, modelado en el año 1345 a. C. (Actualmente en el Neues Museum, de Berlín).

Herederos de muchos elementos estéticos egipcios, los griegos también representaron la figura humana, pero de manera idealizada y con el fin de crear un canon de belleza que alcanzara la perfección. Por lo tanto, las estatuas de hombres y mujeres no representaban necesariamente a una persona en particular, sino más bien una **idea** de hombre o de mujer. En la Grecia clásica las esculturas fueron una herramienta ideológica con la que se pretendía enseñarle al pueblo cómo podía y debía ser.



Cabeza de un gobernante helénico, siglo I-II a. C., Grecia.
Fuente: <https://www.metmuseum.org>

Cuando estudié historia del arte en la universidad, tuve como profesora a una catedrática apasionada de la cultura grecorromana. Durante sus fascinantes presentaciones, siempre nos recordaba: «Roma conquistó militarmente a Grecia, pero esta conquistó culturalmente a Roma». Nunca olvidé esta afirmación, ya que puede verse claramente en la tradición de la escultura romana, que asimiló el *savoir faire* de los griegos. Sin embargo, los romanos le cambiaron de significación: la representación de la figura humana en Roma dejaría de utilizarse como un instrumento moral. En su lugar, se utilizaría para retratar de forma más realista a personas concretas —especialmente los rostros, pues los cuerpos siguieron siendo idealizados—. Pero no se trató de una idea romántica como pensamos actualmente sobre el retrato. Para los romanos, la escultura fue un instrumento político y estratégico, pues lo que buscaron fue la inmortalización de la efigie de un emperador o la de un general, pero para que este fuera reconocible desde y en cualquier territorio que fuera conquistado. Por otra parte, también se continuó con la ancestral tradición etrusca de fabricar retratos a partir de máscaras mortuorias de los seres queridos, para colocarlos en tabernáculos domésticos, a fin de honrar y adorar la memoria de los antepasados.

Podríamos decir que, durante los varios siglos de dominación romana, el retrato masculino vivió una auténtica época de oro. Fue durante este periodo cuando se recuperaron fundamentales referencias escultóricas griegas a través de copias (es decir, se perdieron los originales griegos, pero las conocemos a través de las copias que los romanos hicieron de ellos). Los romanos no tardaron demasiado tiempo en producir únicamente réplicas, pues en cuanto dominaron las diferentes técnicas artísticas empezaron a construir impresionantes monumentos —verdaderos retratos heroicos— para glorificar a los emperadores y a personajes sobresalientes de las élites. Fue así como surgieron los que ahora conocemos como *monumentos ecuestres*, los «triumfos», las «cuadrigas», los retratos de busto, entre otros. Fue importante para ellos registrar los rasgos más significativos del rostro de un gobernante, pero también codificar el tipo de mensaje que se podría transmitir a partir de una postura.

Tan importante ha sido para la historia del arte la codificación del lenguaje corporal que los griegos y romanos imprimieron en mármol y bronce, que sus obras sirvieron de modelo desde el Renacimiento del siglo XV hasta bien entrado el siglo XX.



1.



2.

Figura 1. *Anapanomenos (Sátiro recostado)*, copia romana de un original griego del siglo IV a. C., tradicionalmente atribuido a Praxíteles. Museos Capitolinos, Roma.

Fuente: <https://www.anecdotesfromantiquity.com>

Figura 2. *Esquilo de Atenas*, copia romana del siglo I a. C. de una griega del siglo IV a. C. Museo Nacional de Nápoles. *Fuente:* Flickr.org.

Pasado el torbellino que significó la Edad Media en todos los sentidos de la sociedad europea, fue en el Renacimiento italiano donde poco a poco se fue recuperando la tradición de la escultura monumental clásica, con artistas como Donatello (Florencia, 1386–1466), Andrea del Verrocchio (Florencia, 1435–Venecia, 1488) y Miguel Ángel Buonarroti (Rep. Florencia, 1475–Roma, 1564), quienes básicamente llegaron a superarla. Y es que fue en este rico periodo cultural donde inició la moda de la retratística en pintura, en gran manera inspirada en las esculturas romanas, que poco a poco se fueron recuperando y descubriendo. Agnolo Bronzino (Florencia, 1503–1572), magnífico artista de la corte de los Medici, fue muy conocido por pintar una serie de halagadores retratos de la mencionada familia y otros miembros de la alta burguesía, los cuales sirvieron de modelos en épocas posteriores.

Lo anterior puede comprobarse en su obra titulada *Retrato de un hombre joven con un libro*, pintada en 1540 y hoy parte de la colección del Metropolitan Museum of Art, de Nueva York, pues inmediatamente llama nuestra atención la postura aparentemente casual de las manos del caballero. Virtuoso del retrato, Bronzino era, además, un maestro de las manos, uno de los elementos del cuerpo más difíciles de reproducir en pintura. Pero más allá de la importancia de representar la exactitud anatómica de esta parte del cuerpo humano, fue también de enorme relevancia que el pintor transmitiera la correcta expresión gestual del retratado, tomando en cuenta que se trataba de personas de las clases más altas de la sociedad (y, por lo tanto, sus manos debían ser delicadas y elegantes, ajenas a cualquier tipo de trabajo o esfuerzo manual).



Bronzino, *Retrato de un hombre joven con un libro*, circa 1530.
Fuente: <https://www.metmuseum.org>

Conforme las cortes humanistas italianas se fueron refinando cada vez más, algunas como la del famoso *condottiere* y mecenas de las artes Federico da Montefeltro, duque de Urbino, se convirtieron en modelos a seguir. No fue casualidad que la influyente obra literaria del diplomático italiano Baldassare Castiglione (Casatico, Italia, 1478–Toledo, España 1529), titulada *El libro del cortesano*, surgiera dentro del círculo intelectual de la corte del duque. Publicado en 1528, el libro tuvo una enorme influencia dentro y fuera de Italia, pues fue uno de los primeros textos que se escribieron dedicados a la etiqueta social, en la que se teorizaba sobre el comportamiento y las buenas maneras de un verdadero *gentiluomo*. En aquella época de creciente sofisticación, los modales que se esperaban de una persona de la alta sociedad abarcaban desde la forma correcta de comer en la mesa, hasta cómo vestirse, los temas de conversación que debía dominar, los distintos tipos de saluciones según el contexto, e incluso las posturas del cuerpo que se debían adoptar en una reunión.

Todos estos comportamientos sociales, tan bien codificados, son los que vemos reflejados — o trasladados— a las actitudes de los personajes que aparecen en los retratos. Para los artistas significó siempre un enorme reto llevar a cabo este tipo de trabajo, pues no se trataba simplemente de representar a una persona vistiendo ropa de lujo, ubicada en un paisaje o dentro de un rico interior. Más importante aún era comunicar la dignidad del personaje, su carácter y su clase social a través de la estudiada colocación de las partes de su cuerpo dentro del cuadro. Cada detalle se estudiaba cuidadosamente; todo formaba parte de una calculada escenografía.

Avanzando un poco en el tiempo, fueron los franceses quienes triunfaron en el campo de la etiqueta. Es sabido que el rey Sol Luis XIV, quien dominaba el *ballet* clásico, incorporó varias de estas posturas al comportamiento cortesano. El estilo de un saludo, la correcta inclinación de la cabeza, la forma de retirarse el sombrero, la manera de gestualizar con las manos en una ceremonia, todo esto forma parte del rico lenguaje corporal dentro de su corte. Como ya se mencionó, son estos comportamientos los que encontramos registrados en las obras de arte, lo cual abundó en Francia, donde circulaban grabados de carácter documental en los que se podían apreciar distintos tipos de reuniones de caballeros. Soporte de fácil reproducción, obras gráficas como grabados y estampitas, circulaban libremente por toda Europa, especialmente en Inglaterra.



Henri Bonnart, *Monsieur: Philippes de France, Duc D'Orleans*, 1680, grabado.

Fuente: <https://collections.vam.ac.uk>

Resulta relevante recordar que en la época en que nos encontramos ahora, el siglo XVII, Inglaterra y Francia estaban enemistados y ambas buscaban consolidar su propia identidad cultural a través del arte. Por eso parece irónico que el registro de las posturas cortesananas que aparecen en los documentos gráficos franceses encontraran tierra fértil para su adopción en suelo inglés.

Los ingleses hicieron todo lo posible por resistirse a los modelos artísticos franceses, lo cual resultó muy difícil, porque Francia fue, durante mucho tiempo —podríamos decir que hasta el siglo XIX—, el país que dictó el gusto en la arquitectura, los estilos decorativos, la moda y las artes visuales. Además, durante los periodos de complicaciones políticas dentro de Francia, muchos intelectuales y artistas emigraron a Inglaterra, llevando con ellos su propio bagaje estético y cultural. En lo que respecta específicamente a los retratos, los ingleses consideraban las pinturas francesas excesivamente «afectadas», lo cual no sorprende cuando pensamos en ciertas obras de artistas del periodo rococó como las de Jean-Antoine Watteau (1684–1721) o años más tarde, las de Jean-Honoré Fragonard (1732–1806). Los ingleses se tomaron muy en serio el género del retrato y fueron ellos quienes lo utilizaron con el fin de ennoblecer a sus personajes, que, a partir de sus respectivas posturas, debían transmitir la «audacia temperada con moderación», la cual, según la historiadora del arte estadounidense Arline Meyer, era la fórmula que describía el carácter de un noble inglés de aquella época.



Jean-Antoine Watteau, *Retrato de un caballero*, 1715.
Fuente: <https://commons.wikimedia.org>

Como vimos anteriormente, en la Italia del Renacimiento hubo artistas cortesanos que escribieron tratados sobre el comportamiento, y estas referencias bibliográficas tuvieron gran impacto en otras áreas de las artes, incluida la pintura. De igual manera, un poco más tarde también en Inglaterra, aparecieron textos que trataban sobre la importancia de que un *gentleman* mantuviera un lenguaje corporal moderado y cómo esto debía regir las fórmulas a utilizar en la retratística, como es el caso de la postura de las manos. Los artistas ingleses observaron que en los grabados franceses en los que se documentaban escenas aristocráticas, aparecía repetidamente la postura de los caballeros descansando sobre una pierna (*contrapposto* clásico) y con alguna de las dos manos colocada a la altura del pecho, escondida dentro del chaleco o el abrigo. A esta especie de «gesto», los anglosajones la bautizaron como *hand-in-waistcoat*.

Para decirlo de manera simplificada, lo que sucedió fue que los artistas ingleses tomaron «prestada» esta postura aparentemente casual —pero, que como ya vimos, es heredada de los códigos sociales de la corte francesa— y la dotaron de un nuevo significado a la «inglesa». Fue precisamente esta nueva carga simbólica de la que más adelante se apropió Napoleón Bonaparte para sus retratos de Estado, como veremos a continuación.

III. HABLANDO CON LAS MANOS

En su fascinante ensayo, la mencionada historiadora Arline Meyer expone los orígenes de la «postura napoleónica» en la historia del arte. Según ella, esta colocación de las manos, identificada como un argumento de modestia, aparece primero en tratados de oratoria griega, que nos trasladan al siglo IV a. C. En este tipo de textos, se hablaba ampliamente sobre los gestos y expresiones que el orador debería adoptar, con el fin último de transmitir de forma clara un mensaje específico.

Por otra parte, desde una perspectiva menos intelectual y más práctica, en el contexto del arte no estaría de más recordar el problema que representa para una persona pasar mucho tiempo en una misma postura, o cuando se busca la manera más eficiente de complementar un discurso cuando se utilizan las manos. ¿Qué hacer con las manos cuando se habla en público? ¿Cómo debía posicionar el artista los brazos de una escultura, con el fin de que la misma transmitiera claramente su mensaje político o social? ¿Cómo pedirle al modelo que coloque sus manos para que no se canse durante largas y repetidas sesiones? Ante estas preguntas de carácter técnico, no sorprende que la solución se haya encontrado en la invención de posturas estereotipadas o «fórmulas» portadoras de un significado ampliamente aceptado y difundido entre el público educado.

Vimos ya cómo el tema del comportamiento en sociedad inició un proceso de codificación a partir del Renacimiento, que se enriqueció hasta el extremo dentro de las cortes reales francesas. Y no olvidemos que cuando una cultura se impone como superior o como la más refinada, las demás proceden a inspirarse en ella o a imitarla. Por lo tanto, sabiendo que desde la época de los griegos se discutía ya sobre el lenguaje corporal, resulta obvio que encontremos un mismo hilo conductor, que ha llegado hasta nuestros días, aunque fuera modificado por las circunstancias de cada época.

Aparte de las referencias en la literatura clásica, una de las primeras representaciones en pintura de la pose específica de una mano escondida al nivel del pecho, se observa en el retrato de Carlos, 2.^{do} Vizconde de Townshend, por el artista inglés Godfrey Kneller alrededor de 1695. Importante pintor de corte, puede decirse que fue él quien institucionalizó la postura como representativa de un retrato de sociedad, que poco a poco adoptarían los demás artistas ingleses durante todo el siglo XVIII.



Godfrey Kneller, *Carlos, 2.^{do} Vizconde de Townshend*, hacia 1695.

Fuente: <https://commons.wikipedia.org>

La Royal Academy de Londres (fundada en 1768), fue tierra fértil para que se crearan muchos de los más hermosos e influyentes retratos de la historia del arte occidental. Artistas y teóricos como sir Joshua Reynolds (Inglaterra, 1723–1792), estudiaron el arte clásico grecorromano y abogaron por utilizarlo como modelo e inspiración. Fue así como muchas de las personas retratadas en esta época —tanto hombres como mujeres— presentan a veces posturas y detalles inspirados directamente en la escultura griega y romana. Considerados como el retrato aristocrático por antonomasia, debido a la serena contundencia que se transmitía a través de todos los elementos que lo componen, esta vez fueron los franceses quienes se inspiraron en los ingleses, incluyendo al famoso emperador francés.

Cuando Napoleón Bonaparte se hizo con poder absoluto en Francia, quiso seguir la misma estrategia de política cultural que tiempo atrás tan exitosamente empleó el rey Luis XIV. Ya se mencionó la importancia de la búsqueda de la identidad nacional en aquella época, lo cual puede decirse que se inició durante el reinado del mencionado monarca, quien, de forma muy estudiada, quiso separarse de la enorme influencia italiana del periodo renacentista, para crear un auténtico estilo «francés». Y fue así como comenzaron los estilos decorativos de los «Luisés», —los estilos barroco y rococó francés—, que siguen ejerciendo su influencia hasta nuestros

días. Habiendo comprobado el éxito de tal empresa, Napoleón quiso que el estilo de su corte se diferenciara lo más posible de la del último rey Luis XVI, lo cual dio como resultado el que hoy conocemos como «estilo imperio».

Excelente estratega militar y gran admirador del Imperio romano, Napoleón trató de inspirarse en los modelos estéticos que caracterizaron a aquella civilización. Fue así como surgió un auténtico *revival* de muchos elementos decorativos de la época romana, desde la arquitectura, hasta el estilo de los vestidos de las mujeres. Y por supuesto, tratándose de un gobernante de tan desmedida ambición, buscó la manera de inmortalizar la propia efigie, inspirándose en la retratística romana.

Para lograr este objetivo, buscó a los mejores artistas de su tiempo, con el fin de que sus retratos se convirtieran en auténticos panfletos propagandísticos, que ayudaran a que su imagen se equiparase visualmente con la de los grandes emperadores romanos. Esto se consiguió cuando posó para el virtuoso de la pintura histórica Jacques-Louis David (Francia, 1748–Bélgica, 1825).



Jacques-Louis David, *El Emperador Napoleón en su estudio de las Tullerías*, 1812.
Fuente: <https://www.nga.gov>

IV. LOS RETRATOS HISTÓRICOS EN LA COLECCIÓN DE LA CASA POPENOE Y LA «POSTURA NAPOLEÓNICA»

Wilson Popenoe empezó a coleccionar obras de arte del periodo hispanoguatemalteco casi al mismo tiempo que restauraba su grandiosa casa ubicada en el centro de Antigua Guatemala. Cuando el historiador del arte estadounidense Louis Adamic publicó su libro *The House in Antigua: A Restoration*, en 1937, en las fotografías de la misma que lo ilustran pueden observarse ya un número considerable de muebles y antigüedades. Primero con Dorothy Hughes, su primera esposa, y luego con Helen Barsaloux, la segunda. A lo largo de más de cuatro décadas los Popenoe llegarían a tener una colección de pinturas antiguas única en la región. Coleccionismo ecléctico y casi compulsivo, en la casa se mezclan numerosas pinturas religiosas y civiles de diferentes épocas y procedencias.

Las pinturas religiosas que forman parte de esta colección parecieran haber sido elegidas por sus características históricas y estéticas, más que por su significación espiritual (quizás debido principalmente a que los Popenoe no eran religiosos, ni mucho menos católicos, por irónico que parezca). Sin embargo, la colección de retratos —tanto masculinos como femeninos— en la Casa Popenoe parecieran obedecer a un programa museológico más estructurado, pues todos tienen algo que ver con la historia de Antigua Guatemala, con la historia anterior que se le adjudicaba a la casa o con alguno de los pintores más conocidos del periodo colonial como es el caso de Juan José Rosales (Guatemala, 1751–1816).

De los varios retratos históricos repartidos en toda la residencia, los masculinos pueden datarse entre finales del siglo XVIII y principios del XIX, mientras las copias, aunque realizadas en la primera mitad del siglo XX, están en su mayoría basados en originales de siglos anteriores. Llama la atención que algunos de los caballeros retratados vistan traje militar y peluca a la francesa, resultado de la influencia de esa corte en España a partir de la llegada de los Borbón.

Algunos de los cuadros presentan al personaje de cuerpo entero o hasta la cintura, pero todos en interiores. Entre los retratos que presentan a un caballero con una mano «guardada» dentro del chaleco, a la altura del pecho, unos esconden la mano derecha y otros la mano izquierda. Al revisar otros retratos similares en la historia de la retratística europea, se observa que los caballeros retratados pueden presentar indistintamente una u otra de las manos escondidas, pero la que se observa con más frecuencia es la mano derecha.



Detalle de dos retratos masculinos de la colección de la Casa Popenoe. En el primero se observa que es la mano derecha la que el caballero guarda dentro de su chaleco, mientras que en el otro se trata de la mano izquierda.

V. CONCLUSIONES

Pareciera que una observación inicial de tipo esotérico nos hubiera empujado a emprender un largo paseo por varios lugares de Europa y a recorrer, con saltos veloces, varios siglos, desde los tiempos de la Grecia clásica hasta los albores del siglo XIX, en plena expansión del Imperio napoleónico. Pero siempre es útil recordar que en arte nada surge de la nada, sino que siempre se trata de una conversación continua —dialéctica, si se quiere—, que, como si de un edificio infinito se tratara, cada cultura aprovecha algo de lo que encontró levantado por otra y le agrega algo nuevo. Y así, de manera sucesiva, cíclica e ininterrumpida. Como dijo el pintor austriaco Gustav Klimt hace ya más de un siglo: «A cada tiempo su arte. A cada arte su libertad».

Resulta siempre muy interesante revisar con más detenimiento el simple detalle de un cuadro, que, como vimos a lo largo de este ensayo, además pertenece a uno de los géneros tradicionalmente considerados de menor relevancia respecto a otros, como en el caso del retrato. Pero, igual que cuando se estudia el género de la naturaleza muerta, mucho de lo que a primera vista aparenta ser trivial, en realidad puede llevarnos a descubrir un mundo fascinante y casi inagotable de símbolos e interpretaciones posibles.

Este viaje en particular, que realizamos para comprender cómo prevaleció la «postura napoleónica» a lo largo de muchos siglos, nos demuestra que una línea de tiempo aparentemente lineal y que puede llegar a parecernos hasta aburrida, en su largo trayecto ha ido generando curvas, dobleces y nudos, hasta llegar a nuestras manos. La historia del arte está repleta de préstamos, citas y comentarios de y sobre otras culturas, los cuales a veces aparecen de manera literal —portando su iconografía original— o también, con una nueva significación, como queda demostrado con una aparente y simple forma de colocar las manos en un retrato.

MFO

BIBLIOGRAFÍA

1. Adamic, Louis. *The House in Antigua*. Nueva York: Harper & Brothers, 1937.
2. Martínez, Oscar. *Umbrales: Un viaje por la cultura occidental a través de sus puertas*. Madrid: Editorial Siruela, 2021.
3. Meyer, Arline. «Re-dressing Classical Statuary: The Eighteenth-Century “Hand-in-Waistcoat” Portrait». *The Art Bulletin*, n.º 1 (1995): 45–63.
4. Reynolds, sir Joshua. *Discourses on Art*. Londres: Paul Mellon Centre for Studies in British Art, 1997.
5. Vasari, Giorgio. *Las vidas: De los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*. Madrid: Editorial Cátedra, 2004.