

EL CABALLERO DE CARPACCIO

Francisco J. Flores Arroyelo
Universidad de Murcia

A Antonia Martínez Pérez

En Madrid, cuando visitamos las galerías y salas del palacio Vistahermosa en que se expone gran parte de la colección Thyssen, en más de una ocasión hemos dejado que nuestros pasos, desde la entrada, pasando ante obras maestras de diferentes siglos, nos lleven a situarnos ante el cuadro titulado *Retrato de caballero* del pintor veneciano Carpaccio. Quizás sea una respuesta condicionada, desde mi intimidad, lo que me lleva a realizar una especie de saludo a un viejo amigo, a reconocer en su presencia elegante y hasta majestuosa muchas de las razones que por unas circunstancias, o fuerzas, o impulsos de ese enigma que reconocemos en la palabra *destino*, o como queramos llamarlo, han actuado para condicionar mi vida como lo han hecho. Allí está, eternamente joven, en postura de guerrero que muestra una disposición generosa ante la vida, en medio de una especie de paraíso terrenal en el que no falta un cúmulo proporcionado de símbolos que manifiestan con claridad su condición personal y familiar junto a imágenes casi fantasmales, casi premonitorias, que aparecen en la lejanía.

Después, tras haber cumplido con los rituales propios de toda visita, le dejo en su soledad, contemplando el paisaje de una muchedumbre abigarrada y de ocasión en buena parte que pasa y vuelve a pasar ante él, a veces sin mirarle, a veces sin verlo, a veces para contemplarlo como lo que es, un caballero, o como una especie de ser extraño vestido con un traje más extraño aun que por muy bien que cayera en su cuerpo debía ser bastante incómodo de soportar.

Hoy en nuestro ámbito académico, al situarnos frente a él, sentimos una especie de desasosiego que se corresponde con el condicionamiento que con mayor o menor conciencia de ello, nos viene siendo impuesto por el mundo que de manera febril estamos creando en nuestro alrededor, por el mundo en que vivimos y nos hemos acostumbrado a vivir, dentro de unas pretensiones que bien mirado sólo sirven para evidenciar una asistencia de la pobreza, más que otra cosa. Me refiero al falso y pobre imperio de la especialidad pretendidamente científica en que nos movemos, que, como primera consecuencia, ha hecho que realidades que nos son pro-



pías, realidades que pueden ayudarnos a desvelar opacidades que obstaculizan nuestra visión, hayan sido dejadas a un lado sin llegar a meditar un poco en las consecuencias auténticamente nefastas que ello conlleva. La especialidad admitida como búsqueda del conocimiento en un campo que cada vez se muestra más acotado, más reducido, mínimo, no puede llevar a otra cosa que no sea a la ignorancia bien intencionada, pero ignorancia al final. Por eso, cuando Fernando Carmona me habló del ciclo que hoy estamos desarrollando en nuestra facultad no pude menos que aplaudir su iniciativa y ofrecerme a él en lo poco que yo pudiera aportar. Después vino su petición de que le dijese el tema que deseaba exponer, y la verdad es que no tuve duda, primero porque como tal tema, para mí, estaba ya elegido, y más en el área del mundo románico en que nos movemos, como era el del *caballero* del pintor Carpaccio, y en segundo lugar porque vi la ocasión de secuestrar, aunque fuesen por unas horas, a este muchacho y sacarlo del aire paralizado del museo.

Y una vez más, quizás para salvar los límites de las especialidades pasamos a entrar en la comunión de varias artes que ante todo, más que un hecho ineludible, y por tanto que debe ser tenido en cuenta, es una verdad necesaria, una verdad que nos es necesaria y que por ello está reducida al hecho de ser una realidad que no puede ser desplazada a un lado, y ello lo digo sin entrar en matices y gradaciones aplicadas con habilidad a posturas teóricas que defiendan la sustantividad de las artes o su polaridad y disfunción y hasta separación, como se ha venido repitiendo por teóricos que ya en la antigüedad dieron lugar a apreciaciones ajustadas y puntuales que a su vez fueron tenidas en cuenta por Platón cuando en el Libro X de su *República* trato de establecer la relación vinculante que existía entre poesía y pintura.

Por ello, cuando nos situamos ante *El caballero* del veneciano Carpaccio, debemos comprender lo que esta imagen pudo significar en el momento en que fue pintada, a comienzos del siglo XVI, en 1510, es decir, en un momento del primer Renacimiento en que la caballería había comenzado su declive para pasar a ser entrevista desde la añoranza y la nostalgia. El emperador Carlos, poco años después, cuando hizo que el pintor Tiziano lo pintase en su majestad, mostró deseo de que lo hiciese como caballero, y como tal lo encontramos en el Museo del Prado en retrato extraordinario.

Pero retornemos al cuadro y veamos algunas de sus claves como, en primer lugar, puede ser la inscripción que figura en una papeleta que asoma entre las hierbas de su lado izquierdo, en la que leemos: *Malo mori quam fedar* o lo que es lo mismo que decir «Mejor la muerte que el deshonor», con lo que estamos ante el lema que era propio de la Orden de Caballería del Armado, orden de la nobleza napolitana que queda rubricada con la aparición de uno de estos roedores junto a los pies del caballero, así como por los colores de la vestimenta del paje, negro y amarillo, que sobre caballo parece escoltarle junto a dos perros, uno que asoma por su izquierda, y otro, tras él, que pasa de la playa para acercársele. El espacio en que aparece el caballero tiene un ámbito, más que un paisaje, que es claramente compuesto y diferenciado, a la vez que puede ser calificado de idílico, pues es una imagen arquetípica de lo que se ha visto como el Paraíso Terrenal, con toda clase de animales en completa libertad. Aves que vuelan o que se posan en los árboles, junto a un gran número de plantas silvestres y flores entre las que destacan las azucenas, los lirios... Y por otro lado queda lo que es una casa solar propia de un linaje, fuerte y almenada, dentro del más común prototipo de estas construcciones en la Italia

bajomedieval, y por último queda una ciudad portuaria bien, en estampa propia de las del sur de la península itálica sobre las aguas del Mediterráneo.

Y dominando todo este paisaje, en lugar preeminente, queda la figura del caballero cuya identificación ha dado lugar a un buen número de interpretaciones que, sobre ellas, así mismo han generado profusas hipótesis históricas y así mismo de gran importancia en lo que propiamente debemos comprender como Historia del Arte. En primer lugar, y parece que es la más convincente, tenemos la del historiador Roberto Weis que dijo que se trataba de Francesco María della Rovere, duque de Urbino, personaje que vivió entre los años 1490-1538, y que se sabe que en 1510, a la edad de veinte años, fue cuando llegó a ocupar el trono ducal¹, que, como sabemos, por documentación circunstancial, es el año en que se ha datado la realización del cuadro. Por otro lado sabemos también que este personaje nunca llegó a formar parte de dicha Orden aunque nos han quedado noticias que nos dicen que desde su niñez se sintió atraído por todo cuanto tuviese relación con la caballería y lo referente a dicha Orden por haber sido su abuelo Federido da Montefeltro uno de sus fundadores. Tratando de confirmar lo dicho por R. Weis, A. Rosenbaum, años más tarde, vino a decir que dicha identificación quedaba confirmada ya que todo cuanto aparecía como fondo de aquel paisaje *moralisé* venía a ser una larga serie de atributos que lo evidenciaba². Junto a ellos tenemos a historiadores, como R. Goffen, que han afirmado que el retrato corresponde a Antonio, hijo natural de Federido de Montefeltro, que había muerto en 1500³, o A. Rona que creyó identificarlo en Fernando II de Aragón, rey de Nápoles, y muerto en 1496.

Junto a todo lo referente a la identificación del retratado tenemos que, por haber sido pintado en 1510, y si era cierto que el personaje había fallecido, dicho cuadro sería uno de los primeros ejemplos que mostraron al retratado de cuerpo entero, y como tal en correspondencia con las discusiones que en aquellos años de comienzos del XVI se estaban desarrollando sobre las diferentes valoraciones de la escultura y la pintura, que a su vez remedaban las que sobre la misma cuestión se habían desarrollado en la antigüedad, pues no faltaron los que defendieron la superioridad de la escultura sobre la pintura al ser un arte que permitía contemplar el objeto referenciado desde múltiples perspectivas, es decir, sobre una diversidad de imágenes, mientras que la pintura se limitaba a hacerlo sobre una, y siempre, para el espectador, desde un mismo lugar. Ello ya había hecho decir a Platón que el pintor sólo podía representar un objeto desde lo que parece ser un lado, no según lo que *es*. Carpaccio, para defender que ello no era tan absoluto como decían los defensores de este principio, hizo que el brazo y la mano izquierda del joven apareciesen reflejados en la coraza, y con ello vino a unirse a pintores como Uccello, y otros, que habían puesto todo su empeño en mostrar las figuras desde planteamientos tridimensionales.

1 R. Weis, V. Branca, «Carpaccio e l'iconografia del più grande umanista veneziano», en *Arte Veneta*, XVII, 1963, pp. 35 y ss.

2 A. Rosenbaum, *Old master painting from the collection of the Baron Thyssen-Bornemisza* Washington. 1979.

3 R. Goffen, «Carpaccio's portait of a young knight: identity and meaning», en *Arte veneta*, XXXVII, 1983, pp. 37 y ss.

Pero dejemos estos planteamiento teóricos y contemplemos el cuadro de Carpaccio. Estamos ante un caballero, y en buena parte también, ante el mundo del caballero, ni más ni menos. Si buscamos en otros cuadros de este pintor veneciano pronto encontramos figuras de otros caballeros, pero como tales tienen un significado bien distinto, como en la serie de cuadros titulada *San Jorge y el dragón*, donde el santo caballero aparece en su esfuerzo guerrero para ser vencedor de la muerte. Es el brazo de Dios entregado a su tarea bienhechora y como tal, ante todo, encontramos al santo idealizado y plenamente acomodado para las necesidades de la mentalidad medieval. En otros cuadro de este pintor, como en los que pertenecen a la serie de San Jorge, en los titulados *San Jorge bautiza al rey de Silena y a la princesa* y *El triunfo de San Jorge*, hallamos al caballero-santo con armadura cumpliendo con las obligaciones que le eran propias, pero por encima de todo, el caballero es un santo y como tal ha de ser apreciado. Y junto a todo ello hallamos la figura de un caballero en un personaje como es el rey persa Shapur el Grande de Persia que en el siglo IV había mandado matar a miles de cristianos en el monte Ararat, y que, aunque aparece con turbante, lo hace revestido de caballero, única forma en que podía ser imaginado, y por ello comprendido, por los venecianos.

Sin embargo, en el cuadro que contemplamos en el Museo Thyssen, la figura del caballero pasa a adquirir una valoración bien diferente. Independientemente de la figura del personaje histórico a que corresponda, bien con alguno de las personas que hemos apuntado anteriormente, bien con otros que desconocemos, hemos de contemplarlo como lo que verdaderamente es y representa, un símbolo, es decir un concepto último que se sostiene en lo que ha de ser comprendido como una categoría mental, y en el que la percepción, y con ello el conocimiento, trascienden niveles bien diferentes. Estamos frente a un ser *material*, y como tal lo percibimos, pero ese haber llegado a ser objeto de percepción no se corresponde con el de un ser que puede ser visto de manera independiente en lo que entendemos como el devenir de la vida en un flujo que posibilita que se vaya haciendo conforme transcurre lo que es el día a día, y como tal quede confinado a su forma, abandonado a su suerte, apartado y desterrado, sino que es un ser hecho que sobre sí mismo y en lo que es, y por medio de él, el espectador que lo contempla llega a experimentar y verificar un acto de comunicación que, por encima de todo, es de orden psicológico ya que no en vano es un concepto-idea sobre el que inciden determinadas relaciones, sobre las cuales tenemos por un lado las formas articuladas desde ellas mismas, y junto a ello se halla presente una diferenciación definitoria ya que lo que contemplamos sólo puede ofrecerse en una cierta variedad de la *visión* que es imposible que llegue a existir antes de ella dado que de ella se abre y hace posible una base común.

Si tenemos presente la etimología de la palabra *símbolo*, del griego *syμβάλλω*, con significado de *pongo junto* o *reuno*, vemos que en un principio su significado vino a designar las dos mitades de un objeto partido que, al unirse, podían volver a aparecer en su unidad original. Aunque para nosotros, lo que es verdaderamente importante es que cada una de dichas partes, solas, por sí mismas, venían a concurrir para ser un signo de reconocimiento del objeto, o lo que es lo mismo, cada una de las partes pasaban a poseer la cualidad de *estar en lugar de*.

Si dejamos a un lado, aunque la tengamos siempre presente, la larga discusión que la definición de símbolo, y con ella la de signo se ha promovido en el pensamiento occidental y nos limitamos a tener en cuenta lo apuntado en su etimología, ya vemos que entre el símbolo y el

contenido que conlleva hay establecida de manera insalvable una clara relación que podemos comprender como de analogía o semejanza fundamentada a su vez sobre la establecida por secretas afinidades que, y aquí sí podemos auxiliarnos con lo que nos apuntó Cassirer al darnos su concepto de *función simbólica*, pues es gracias a esa función que muy pronto llegamos a percibir, que el espíritu humano se caracteriza por su poder de conjuntar, de unificar, dentro de un sentido, a la diversidad que presenta lo sensible en virtud de las relaciones funcionales y simbólicas, y que nosotros sabemos que es debido a las posibilidades que otorga esa facultad singular que posee el hombre y que conocemos por *imaginación*, facultad que no sirve para crear imágenes mentales como pudiera admitir algún ingenuo, sino para relacionarlas, que es el verdadero acto creador que el hombre, sólo el hombre, puede llegar a realizar, y sobre él llegar a situarse en la realidad, en *su* realidad, es decir, en la que le es propia, en la que percibe, en la que conforma, en la que reconoce como propia, y hasta en lo que entendemos también como realidad ficcional, por la que la completa.

Y con esto que pobremente apuntamos llegamos a situarnos ante algo más que lo que el cuadro representa, pues la verdad es que al permanecer ante él lo hacemos para estar ante la imagen que muy bien podemos aceptar como la del símbolo del caballero, y como tal, sabemos que se encuentra levantado sobre una imagen pintada que llegó a serlo tras seguir unas instrucciones muy precisas, y en un momento crucial, ya que el hecho de que fuese pintado en el año 1510 nos lleva a que debamos contemplarla y comprenderla desde unas pautas muy precisas.

En primer lugar debemos señalar que nos hallamos frente a un joven de familia noble que ha sido educado en la moral caballerescas, moral y concepción de la vida y el mundo que durante varios siglos había dominado en la Europa feudal. Pero en 1510, como bien sabemos, hacía ya mucho tiempo que la figura del caballero no era cosa diferente a la de ser un mero adorno sin mayor trascendencia en el mundo de la guerra, pues no en vano había dejado paso a la del político, a la del militar en ejércitos profesionales, y con ello, en verdad, se encontraban netamente alejados de lo que podía entenderse como estilo caballeresco... con lo que pasamos a situarnos ante una imagen pintada para ser contemplada con la mirada de la añoranza, y en donde lo que verdaderamente importaba era el significado de reflejo que mostraba una permanencia enquistada en un mundo perdido que, ahora, solamente se sostenía en pie en el horizonte de la ficción por la voluntad y el deseo, lo que a su vez nos conduce a contemplarlo dentro de una dimensión distorsionante en la que había venido a refugiarse.

Estamos pues ante un cuadro en el que el muchacho y el mundo que le rodea ha sido idealizado hasta extremos que muestran un significado que en primer lugar trata de vencer las fronteras impuestas por la temporalidad con su devenir implacable, para situarse en un afán de perennidad, de perpetuidad, que se corresponda con una necesidad de eternidad que los salvguarde. De ahí que sobresalga ese aire de quimera y hasta de espejismo que comporta y además se corresponde con lo que de ensoñación presenta.

En líneas anteriores hemos hecho referencia a los ámbitos que en el cuadro aparecen, que a su vez se corresponden con otros tantos símbolos que se vienen a fijar, liberándolos de equívocos, pasando así a formar una realidad que es hija de la imaginación una vez que ha sido guiada por el deseo.

El caballero se nos presenta en el paraíso terrenal, es decir, en un lugar que en aquel momento histórico se creía que existía como realidad tangible, y que estaba situado, como afirmaba la Biblia en un lugar de la tierra que se correspondía con el oriente, y del que había sido expulsado el género humano tras haber caído los primeros padres en el pecado. Pero el paraíso terrenal, antes que otra cosa era un símbolo que en primer término estaba unido a la nostalgia ya que era en ese espacio extraordinario, intermedio entre el cielo y la tierra donde la presencia de Dios se hacía manifiesta y era allí donde el hombre podía superarse para llegar a establecer contacto con Él haciendo realidad lo que las ansias de superación le impulsaban a llevar a cabo para trascender los límites de su propia condición humana. En el paraíso el hombre vivía en un estado extraordinario de gracia, y como tal espacio maravilloso siempre fue representado como un jardín con vegetación espontánea que era fruto de las fuerzas celestiales y donde los animales vivían en libertad. Y entre las flores que aparecen encontramos los lirios blancos o azucenas, sinónimo de la blancura, y símbolo de la pureza o inocencia, y así mismo del amor intenso, y por último, la azucena o flor de la gloria. Pero es que así mismo, junto al lirio blanco, en el cuadro aparece el lirio azul, flor que en la heráldica de la nobleza europea, y concretamente en la italiana, de donde pasó a la casa de Borbón, con seis pétalos, que venía a significar los seis radios de la rueda o seis rayos del sol, lo que hacía de ella una flor de gloria, de riqueza y de fecundidad. Y con ello, por otro lado, no hay que olvidar que el lirio también tiene un simbolismo relacionado con la muerte.

Así mismo vemos dos árboles, uno tras el caballero que parece que se presenta como figura turbadora apropiada a la del guardián del lugar sagrado, y así mismo de la verticalidad, del crecimiento hacia el cielo, y de la perpetua generación. El árbol representa la expansión de la vida y la victoria sobre la muerte, con lo que pasó a ser visto como el misterio de la vida, sobre todo en la Edad Media, por lo que no es raro encontrarlo en muchas fachadas de iglesias románicas. En todas las culturas el árbol aparece como símbolo esencial de su visión del mundo y de la vida. Con sus raíces en la tierra, con sus ramas en el cielo, con su tronco de nexo de unión entre ambas parte... es la imagen del mundo y, por último, también de la cruz en que murió el redentor de la humanidad, Jesucristo. El segundo árbol que aparece entre los animales es el del Bien y del Mal.

Otro símbolo que aparece en el cuadro es el de la fuente o manantial que en relato bíblico aparece en el centro del paraíso terrenal, de donde partían los cuatro ríos, y que en la tradición artúrica se hace presente en numerosas ocasiones por la tradición celta, aunque destaque la de Barenton en el bosque de Brocelianda. El agua del paraíso terrenal daba la inmortalidad por procurar la perpetua juventud. Otra fuente mítica que se hace presente en la mitología caballeresca es la que considera la herida abierta en el costado de Cristo de la que manó agua y sangre siendo recogida por José de Arimatea y conservada en el santo graal.

Junto a estos símbolos aparece la casa solar que une a la familia a una tierra, con lo que viene a ser para el caballero y su estirpe el centro del mundo, el lugar de donde se parte para realizar el viaje y a donde se ha de volver en el momento en que éste se da por terminado. La casa es el lugar que hay que defender hasta con la muerte y que hay que legar a los descendientes de sangre. En el cuadro la casa aparece almenada, con aire de castillo, lo que dice de su fuerza y poder. Aparece rematada por una cigüeña o garza que es ave de buen augurio y sím-

bolo del amor filial, así como emblema del viajero, lo que le relaciona con el caballero errante. Por otro lado está la ciudad abierta sobre el mar, lo que viene a indicar la disociación del caballero con el mundo.

El caballero aparece custodiado y servido por un paje cuyo casco se remata con un pavo real, símbolo de la rueda solar, así como de la inmortalidad y del alma incorruptible. Viste ropón con los colores amarillo y negro, conjunción de compuestos y a la vez de complementarios. Y como tales eran los colores de la orden de caballería napolitana del Armiño que tenía, como otras muchas casas reales europeas, el lema que en el cuadro hemos visto en la papeleta y que rezaba: *mejor la muerte que el deshonor*, y para mayor redundancia, aparece uno de estos carnívoros entre las plantas, símbolo a su vez de la limpieza e inocencia pues no en vano es un animal que prefiere morir a sentir sobre sí una mancha.

Y frente a la protección que le presta el paje que vemos, aparecen sendos perros, animal que en todas las mitologías han jugado un papel sumamente reconocido pues ante todo era el guía del hombre cuando llegase la hora y tuviese que atravesar la noche de la muerte tras haber sido su fiel compañero en la vida, y más aun lo era con más justeza y determinación para el guerrero, pues ese camino habría de marcárselo con su valor, lo que hizo que en muchas culturas fuese un honor comparar al guerrero con uno de ellos.

Por último tenemos al propio caballero, vestido con su arnés y empuñando la espada, símbolo principal de su estado militar, evidencia de su virtud y de su valor o valentía; verdadero cetro del poder que recaía en el que la empuñaba, y como tal un poder que podía ser destructor, pero que en el caballero, ante todo, debía ser para defensa de la religión, del bien y de las virtudes. Y junto a todo ello la espada era la luz que brillaba por el relámpago que aparecía en su hoja. La espada, hecha de buen acero, era el resultado de un temple obtenido por haber unido el fuego con el agua, y como tal había sido atributo de dioses paganos como Marte.

Pero los caballeros cristianos llevaban la espada del mismo modo que lo hacían los ángeles y arcángeles cuando eran representados con ellas, y con esa espada, por ser fuente de equidad, impartían la justicia y obtenían la paz, ya que no en vano, así mismo era una cruz, y como tal podía llegar a ser el testimonio de la castidad cuando se colocaba en una cama entre una mujer y un hombre, como sabemos por testimonios literarios como en la leyenda de Tristán e Iseo. De ahí, que dada su importancia, se las reconociese con un nombre que era compañero fiel a lo largo de su vida del caballero que la empuñaba, como encontramos en los apelativos famosos de Durandal, Tizona, Colada, Bantraine, Hauteclaire, Masaguine...

Aunque con el cuadro de Carpaccio, más que estar ante la imagen de un caballero de comienzos del siglo XVI, una figura estilizada y propia de juegos palaciegos, quiero sentir que me encuentro delante de la imagen de uno de aquellos muchachos que durante el siglo XII, en el norte de Francia o en Flandes, habían pasado a formar un grupo social poseedor de un significado muy preciso, que estaba compuesto por los hijos segundones de la nobleza y que habían salido de la infancia y habían comenzado a aprender el oficio de la guerra, para, una vez que habían sido armados caballeros, pasar a entrar en una etapa más o menos larga y más o menos feliz o infeliz en su soledad. Georges Duby, en un artículo ejemplar, nos dijo que la *ju-*

4 A. Rona, «Zur Identität von Carpaccios Ritter», en *Pantheon* XLI, 1983, pp. 295 y ss.

*ventud puede ser definida como la parte de la existencia comprendida entre el momento de ser armado caballero y la paternidad*⁵. Pero desde aquellos jóvenes que cruzaron el umbral de sus casas y salieron al mundo en busca de aventuras en aquel siglo y el siguiente, hasta 1510, el mundo había cambiado, y en él, su soledad y angustia, y su venturosa vida habían pasado a adquirir un significado nuevo, —o mejor habían dejado de significarlo para pasar a ser una figura meramente decorativa—, que los había conducido a quedar relegados y hasta olvidados.

Cuando el pintor Carpaccio cumplió el encargo de una casa principal y argumentó las trazas magistrales de la noble figura que es *este caballero*, la nostalgia y la evocación también guiaron su pincel, y con ello procuró mostrarlo en su grandeza y generosidad bien presentes en esa mirada que sostiene en la nuestra y con la que nos dice de lo que por encima de todo debemos contemplar como un estilo de vida.

5 Georges Duby, «Los jóvenes en la sociedad aristocrática de la Francia del Noroeste en el siglo XII», en *Hombres y estructuras de la Edad Media*, Madrid, 1977, pp. 132 y ss.