

Alexandre Vanautgaerden,
Autoportraits d'Érasme. Dürer – Holbein – Metsys – Froben.
Recueils épistolaires et représentations figurées.
Brepols, Erasmushuis, 2010, 136 p.
ISBN: 978-2-503-54029-0

María José Vega

Universidad Autónoma de Barcelona
vega.mariajose@gmail.com

Este libro relata las estrategias con las que Erasmo construye e inventa su figura pública ante sus contemporáneos y para la posteridad y propone, para ello, un análisis de sus instrumentos principales, que no son sólo las pinturas, grabados y medallas de Holbein, Metsys o Durero, sino también, o ante todo, los discursos en los que Erasmo habla en nombre propio, esto es, las colecciones de epístolas, entendidas como autorretratos verbales. Halla, de este modo, una nueva forma de *contar* y de *mirar* a Erasmo, o de interpretar sus rostros públicos, como invenciones de Erasmo mismo.

Consciente quizá de su superioridad intelectual tanto como de su inferioridad social, el humanista holandés se impuso como *príncipe* de las letras mediante cuidadas estrategias de propaganda y presentación de sí. El encargo de pinturas, las formas de autorrepresentación en las epístolas, la comisión de retratos literarios y la acuñación y hallazgo de símbolos propios —como el celeberrimo de *Terminus*— forman parte de ese conjunto de movimientos. Vanautgaerden comienza el examen de esta *pratique de soi* con una metamorfosis, esto es, con el momento en el que el joven (bastardo) Geert Geritzoon decide convertirse, mediante la fórmula clásica del *trinomen*, en Erasmus Desiderius Roterodamus. Sabemos que Rotterdam carecía de fama a fines del siglo xv que, como apunta Vanautgaerden, para un humanista italiano un roterdamés era, en el mejor de los casos, un provinciano y, en el peor, un bárbaro (19). El largo proceso erasmiano de invención de sí (desde la oscuridad de Rotterdam y desde la bastardía de un nombre olvidable) puede quizá percibirse con mayor claridad al constatar

que la forma *ideal* de su nombre público no se impondría hasta 1506, con la portada de la edición parisina de los *Adagia*, cuando Erasmo tiene ya treinta y nueve años.

Erasmo asentó su fama europea con la edición aldina de los *Adagia*. Vanautgaerden prefiere, no obstante, elegir como momento decisivo para la construcción de su imagen pública el primer período basiliense en el taller de Frobenio (1514-1516), en el que acomete los trabajos hercúleos de la traducción del Nuevo Testamento. Fue entonces, en efecto, cuando Erasmo y Froben pusieron en marcha la primera *campana de prensa* destinada a identificar sutilmente al humanista con San Jerónimo, de quien también fue editor. Hasta 1517, sin embargo, Erasmo, que ya había inventado su nombre años antes y que ya había afianzado su reputación de hombre de letras, careció de rostro: quizá porque no dispusiera de medios para encargarse un retrato, o tal vez, como aventura Vanautgaerden, porque hasta esa fecha no fue relevado de sus votos.

Vanautgaerden dedica las páginas centrales de este breve estudio a la tupida malla de amistad, de relaciones humanistas y de mecenazgo que conduce a la comisión de retratos, cuya historia se traza en paralelo a la de la presentación de los sucesivos volúmenes de epístolas que Erasmo intercambia con 'grandes' hombres. La epístola se erige de este modo en la forma dominante de construcción de sí y en el género elegido para el retrato literario. La historia de las copiosas colecciones de cartas, y de su crecimiento, adiciones y lugares de publicación se ordena en torno a una secuencia de acciones editoriales que conceden un lugar y una posición (simbólica y real) a Erasmo entre los grandes hombres del siglo y ante sus grandes empresas filológicas, que constituyen parte indispensable de su imagen. Erasmo recoge, de este modo, el prestigio de sus interlocutores así como, por asociación, el de «sus» autores. Más aún: en 1517, el humanista comienza a incluir en las coleccionadas de cartas, en forma de epístola ajena, los primeros esbozos de su catálogo de obras. Vanautgaerden llama la atención de los lectores sobre la singularidad de esta iniciativa, ya que Erasmo ni siquiera había escrito un cuarto de su obra cuando compone su catálogo (o, más bien, cuando lo hace componer a los amigos), que dispone temáticamente y al que concede una ordenación predeterminada (en obras morales, obras de devoción, obras literarias, etc.). Esto permite suponer que tiene, muy tempranamente, una idea de conjunto, como totalidad, de su propia producción *savante*: que la concibe como un instrumento de prestigio, como una biblioteca que requiere un orden preciso y como un retrato de sus escritos, o, de otro modo, como *el retrato de una obra* (23).

El estudio de Vanautgaerden incluye, en su parte principal, una detenida revisión de los retratos de Erasmo, acompañada de cuarenta ilustraciones de los rostros del humanista: tanto de los que representan a Erasmo en un momento preciso de su vida (como algunos de Holbein y Metsys) como los que proponen un Erasmo en un tiempo abstracto o suspendido (así, en el grabado de Durero), o acompañado de su divisa personal, el dios Término y el *Concedo nulli*. Se

cuentan entre ellos los retratos que monumentalizan a Erasmo, o realizan su figuración como humanista y como teólogo, a menudo ajeno al envejecimiento y a los signos de la decrepitud. La relación y el análisis arrancan con una caricatura de sí que Erasmo dibuja en su manuscrito de los escolios a las epístolas de Jerónimo (1515-1516) y concluye con el retrato de Hans Baldung de su rostro difunto (1536) y con un retrato póstumo de Holbein (ca. 1538).

Ahora bien, la imagen de Erasmo no sólo es visible en sus retratos sino también *en y tras* el de otros: valga, como ejemplo, el hecho de que, cuando Metsys trabaja en el de Erasmo, pinta también, en paralelo, su (célebre) San Jerónimo en el *studiolum*. Vanautgaerden encuentra una concordancia entre este cuadro, la empresa erasmiana de traducción del Nuevo Testamento y la figuración de Erasmo como nuevo Jerónimo. No puede describirse, pues, este estudio como un simple recorrido por una colección de grabados, cartas, cuadros y medallas, sino más bien como un itinerario complejo por un doble camino: el de las estrategias de presentación de sí en varios medios, figurativos y textuales, y, ante todo, en las tareas de escritura y edición. Desde 1515, Erasmo publica una colección de cartas *cada año*: su intención primera, de atender a Vanautgaerden, es, por supuesto, la de defender su obra, pero, a la vez, la de presentarse como Jerónimo también en el frente epistolar. Todos los retratos de Erasmo sin excepción ganan en sentido al ponerlos en correlación con sus obras contemporáneas, con las traducciones, las ediciones y las colecciones de epístolas. La idea de Erasmo de presentarse como *nuevo Jerónimo* tiene un frente editorial y textual, y también su correlato en el frente iconográfico.

En el *Farrago* de 1519, Erasmo se retrató verbalmente a sí mismo en un momento crucial de su vida, con varias polémicas en marcha sobre sus obras (contra Edward Lee por la traducción del Nuevo Testamento) y ya abierto el complicadísimo frente del *affaire* Lutero, que comenzaba a crecer por encima de lo esperable. La cuestión luterana puede también seguirse en esta secuencia de representaciones de sí. En la carta a Beato Renano, de las *Epistulae* de 1521, Erasmo ya aseveraba que sobre Lutero era tan peligroso hablar como callar. La estrategia de publicación de cartas es también, a partir de ese año, una (complicada) forma de tomar posición (pública) ante el luteranismo. Erasmo comienza de hecho a evitar las cartas y materias polémicas (o sobre asuntos que Lutero había vuelto candentes, como las indulgencias) a la vez que sus volúmenes dejan percibir la callada presencia de sus adversarios: Vanautgaerden diagnostica en estas colecciones un interés creciente de Erasmo por retratarse a sí mismo como sabio (y, por tanto, *au-dessus de la mêlée*), con una representación que se hace cada vez más difícil, a medida que se encona la oposición entre Lutero y el Papado. Vanautgaerden data en estos años un cambio destacable en la *posición* epistolar de Erasmo, o una toma de conciencia: de hallarse en el centro de muchos de los conflictos religiosos el humanista pasa a escribir y a presentarse de modo llamativamente discreto, sin airear en exceso sus posiciones. Es este precisamente el momento, en 1521, de la *suspensión* de los retratos, o, si se prefiere,

de concentración en efigies 'silenciosas'. En 1522, de hecho, Erasmo no edita un epistolario, rompiendo con su costumbre, sino un arte epistolográfica, el *De conscribendis epistolis*.

Vanautgaerden procura, pues, nuevos apuntes para la biografía de Erasmo a través de sus imágenes y a través de la larga historia de su construcción personal. El investigador posee, sin embargo, una conciencia plena de que la autopresentación puede esconder muchas paradojas. Baste reparar, de entre los casos que se examinan en este libro, en el contraste entre los retratos de Holbein, es decir, entre el Erasmo solitario, sentado en su estudio y dedicado al trabajo, y las prácticas de vida del Erasmo real, que escribía de pie, entre el ir y venir de los operarios de imprenta, en los talleres donde trabaja todo el día en medio del estruendo de las prensas, rodeado de sirvientes y *famuli* e interrumpido por correos y visitas. Erasmo, asegura Vanautgaerden, no fue un sabio solitario sino un intelectual urbano (31): las de Holbein son efigies *numismáticas*, con un perfil que aspira a una representación perdurable. No es menos relevante para el planteamiento general del volumen que el análisis de Vanautgaerden sitúe los retratos de Erasmo en el tiempo y en la cronología de sus escritos. No sólo porque estén en estrecha correspondencia con ellos, o porque respondan a estrategias paralelas de construcción personal: también porque, en ocasiones, el escrito entra en la pintura y, de algún modo, la determina. En una de las de Holbein, por ejemplo, puede verse que la mano de Erasmo escribe unas líneas que pertenecen a la paráfrasis del evangelio de San Marco (1523), un texto que no habría sido elegido al azar, ya que responde a la representación del *Erasmus teólogo* y del Erasmo irenista: no ha de olvidarse que las paráfrasis (dedicadas a cuatro reyes) contaban entre sus fines el de evitar la guerra y que el Erasmo *de la paz* era una de las representaciones de sí más queridas por el holandés. Pero quizá el más sutil de los análisis de Vanautgaerden sea el dedicado al retrato de Holbein que hoy se conserva en la National Gallery, en el que Erasmo reposa sus manos sobre un libro ricamente encuadernado en cuyos cantos puede leerse, en griego, *Los trabajos de Hércules*, que es también el título de un adagio en el que Erasmo retrata sus propias e inmensas tareas de escritura.

La originalidad de esta revisión de Erasmo se aloja en un libro ricamente ilustrado que forma parte de las colecciones que La Maison d'Erasmus de Anderlecht (Bruselas) publica en la casa Brepols. Es el número catorce de las *Nugae*, y una de las últimas que ha publicado Alexander Vanautgaerden en su prolífico período como director del museo, al que logró convertir en un centro de investigación internacional antes de asumir, hace poco más de un año, la dirección de la Biblioteca de Ginebra. Estos *Autoportraits d'Érasme* procuran una agudísima visión de conjunto de una materia tan vasta como difícil: la de leer de forma unitaria la serie de colecciones de cartas de Erasmo, que, como es sabido, colmaban doce volúmenes en la edición oxoniense de P. S. Allen. El análisis recoge, ciertamente, los hallazgos de otros muchos estudiosos, como los de Pieter Bietenholz sobre la circulación (autorizada) de la correspondencia

erasmista como instrumento de propaganda, o la tesis, de hace ya un decenio, de Christine Bénévent, sobre las cartas secretas de Erasmo y el lugar de las epístolas en la república de las letras. No faltan tampoco los estudios sobre los retratistas de Erasmo —sobre Holbein en particular— ni sobre las relaciones de Erasmo con los artistas flamencos de su tiempo. La radical novedad del libro de Vanautgaerden es el análisis *en paralelo* de la correspondencia y los retratos desde un punto de vista único: el de comprenderlos como una estrategia común y como una serie de representaciones *en movimiento* de la relación de Erasmo consigo mismo, con su obra y con sus contemporáneos.



