

BARROCO E HISPANIDAD

Por ADRIEN-ANGELO BASTIEN*

Puedan estas pobres líneas servir a la gloria de Jesucristo, Bondad infinita, Belleza suma, Verdad eterna, Luz del mundo.

Se las dedico igualmente a mi esposa María, a nuestros hijos Agnès y Nicolás.

«Ese doble impulso de atracción apasionada hacia la realidad concreta y de huida ascética hacia lo infinito, explica la doble tendencia del Barroco: a profundizar y espiritualizar todo lo sensible, de una parte, y hacer sensible de otra por medio de la alegoría todo lo espiritual».

(Emilio Orozco, *Manierismo y Barroco*, Salamanca, Anaya, 1970, p. 50)

1. ¿Por qué el Barroco?

No encontraremos aquí un tratado de historia del arte sobre el Barroco, sobre el Barroco español como suele llamársele más concretamente, y menos aún una historia de España o de la Hispanidad, por existir ya muchas obras especializadas que tratan de ambos temas con mucha mayor amplitud y conocimiento de lo que seríamos nosotros capaces. El propósito de este escrito, sin embargo, será de tratar de esclarecer lo que nos permite unir a estas dos palabras en un solo título, Barroco e Hispanidad, intentando apuntar qué es lo que hace que estos términos sean inseparables, sin ser equivalentes. Está claro que la Hispanidad no se limita y no es equivalente al concepto de Barroco, del mismo modo que éste tampoco se limita ni equivale al concepto de la Hispanidad. Existe un Barroco no hispánico, el que prosperó en el norte de Europa, siendo

* Artista-Pintor (Madrid).

el Barroco austríaco un notable ejemplo de ello. Existen igualmente artistas y obras hispanas no barrocas, de corte neoclásico, opuestos a la estética barroca. Veremos sin embargo que no podemos hablar del mismo modo de un barroco español como de un clasicismo español: el barroco y el clasicismo no ocupan partes iguales en la historia estética de nuestro país, no son meros estilos artísticos enfrentados que solamente refieren a querellas de estetas, sino que manifiestan y son representativos de dos visiones del mundo radicalmente opuestas, la primera connatural a lo hispano, la segunda artificial y ajena a ello.

La Tradición hispana

Cada pueblo o cultura ha expresado con mayor claridad y énfasis los rasgos esenciales y característicos de su alma privilegiando unas formas artísticas, políticas y religiosas que les son más naturales y propias, a otras que no lo son. Pues bien, esperamos demostrar aquí que la forma propia con la que el alma hispana se manifiesta naturalmente es el arte barroco.

La esencia de la civilización¹ hispánica se encarna como contenido en el Barroco, que viene a ser su forma visible. La Hispanidad es barroca. Si tratamos de estudiar y de entender el arte barroco, entenderemos mejor el alma, el espíritu, la esencia, o como se quiera llamar, de la Hispanidad. Ya sea en la península ibérica, en las Filipinas, en el Perú o en cualquier Reino de ultramar, incluso en lo que queda de hispano en los Países Bajos, en esa multiplicidad, existe una unidad y una permanencia. La Hispanidad no consiste en un único pueblo, puesto que castellanos, vascos, catalanes y americanos son todos hispanos; ni tampoco es por lo tanto una sola raza, no existe una unidad étnica en la Hispanidad; no es tampoco una sola lengua, ni un único reino. Bajo la Monarquía Católica, o Imperio Español, manifestación y encarnación política de la Hispanidad, existe una pluralidad, una multiplicidad de reinos, de razas, de lenguas y de leyes. Todos sin embargo participan de una misma unidad². Esta unidad geográfica y cronológica, que permanece, se desarrolla, vive y progresa a través del tiempo manteniendo siempre unas características y un espíritu común, es lo que podemos llamar la Tradición. Esa unidad, esa Tradición hispana reducida a sus dos características más permanentes y esenciales se resume

1 Para referirnos a la Hispanidad, empleamos por igual, sin que manifiesten ninguna diferencia esencial, el término de cultura o de civilización.

2 Es importante entender que sin unidad, sin rasgos comunes compartidos por tan grande multiplicidad, no podríamos hablar de Hispanidad, pues no podríamos agrupar estos elementos, diferenciados en el espacio y en el tiempo, bajo un mismo concepto que les confiere esta unidad misma y sirve para designarla.

en dos ideas, la primera y más fundacional e importante es la fidelidad a Roma, a la Iglesia Católica y la segunda, la fidelidad al Rey. En última instancia no vemos otro cimiento para la Hispanidad que estas dos fidelidades. Son estas las que le han dado nacimiento, las que la han mantenido viva y las que le han permitido crecer y progresar. La palabra que más se ajusta a esa vida esencial de la Hispanidad en su devenir histórico es: Tradición. Entender el Barroco será ya, en gran medida, entender esta Tradición hispana.

Esa unidad va acompañada de un mismo modo de ver, de sentir, de vivir y de querer, diferente al de otras culturas cercanas tales como la anglosajona. Culturalmente se encarna en el Barroco, momento de madurez y por lo tanto de manifestación más plena y más clara del *ethos* hispánico. Barroco que florece en todas las artes, en la filosofía, en la política, en la teología etc. Existirá por lo tanto una correspondencia entre todas estas manifestaciones culturales: lo que encontremos en poesía lo encontraremos igualmente en pintura, en arquitectura, en la música etc... El estudio de estas formas exteriores nos permitirá entender con mayor agudeza el interior y la vida del espíritu del que estas formas son la encarnación, esto es, de la Hispanidad.

Simplificando mucho, y es que éste no es el lugar para debatir de ello, se puede decir que en toda cultura existe un momento cumbre en el que se expresa mejor su ser, un periodo histórico privilegiado, de auge, de gloria, de florecimiento, en el que dicha cultura alcanza su plena madurez antes de decaer³. Aunque no sea este fenómeno sujeto a ningún determinismo necesario, y sin tener tampoco una visión organicista de la sociedad y de la cultura (esto no deja de ser una mera analogía que puede ser útil, pero que no ha de limitarnos), es sin embargo, y por desgracia, lo que casi siempre se observa a lo largo de la historia. El estudio de este periodo siempre será, por motivos evidentes, el más apropiado para acercarse a la esencia⁴ de dicha cultura. Para la Hispanidad,

3 A diferencia de lo que pudieron opinar pensadores de la cultura no bien intencionados tales como Jakob Burckhardt y Nietzsche (y en la misma línea, Spengler), sí pensamos que las grandes épocas artísticas, sin coincidencia cronológica exacta, corresponden con los periodos de mayor auge político, y especialmente aliándose este poder, o más bien subordinándose, a la Religión. Esta siempre es, y particularmente en el caso del Catolicismo y de Europa, la que condiciona, la que da forma, la que configura el desarrollo cultural, político, social, etc., de los diferentes pueblos europeos.

4 Asumimos sin complejos un punto de vista filosófico esencialista (platónico-aristotélico y tomista), y en política también. Pero es conveniente advertir que no será necesario que el lector comparta nuestro punto de vista para adherir a lo que sigue en nuestro trabajo: basta con reconocer que para poder estudiar cualquier fenómeno hace falta que existan en él algunos rasgos comunes y permanentes sin los cuales este fenómeno no existiría, no sería definible ni conceptualizable, sin que por ello tengan

hablamos de los Siglos de Oro, siglos XVI y XVII, época de pleno desarrollo del Barroco que coincide, y nos parece un hecho más que relevante, con el periodo político de mayor esplendor, con el Imperio.

El Barroco y lo barroco

El término barroco es polisémico y presenta por lo tanto varias acepciones. Conviene para la claridad del presente estudio esclarecer qué realidades se designan mediante esta palabra y, más aún, cuáles descartamos. Muchas historias del arte defendían el hecho de que todo estilo artístico nace, crece, se desarrolla, alcanza su perfección, para luego decaer y dejar paso a un nuevo estilo que se le opone. Así, en todo estilo habría un periodo llamado clásico correspondiente al periodo en el que dicho arte alcanza su mayor perfección, es decir un periodo en el cual existe una adecuación perfecta entre forma y contenido, quedando resueltas, y optimizadas de forma equilibrada todas las potencialidades de dicho estilo. Tras este momento clásico llegaría una decadencia del estilo que se manifiesta generalmente por una acentuación exagerada de la forma, del virtuosismo, y un progresivo alejamiento del espíritu inicial de dicho arte, periodo que se califica habitualmente de barroco. Está claro que no nos referimos aquí a esto cuando hablamos de Barroco. No negamos la existencia en la vida de los estilos de algo similar a lo que acabamos de describir. Pero con barroco no nos referiremos a un periodo de un estilo como podría ser el gótico barroco o el helenismo barroco, esto es a la decadencia, al abigarramiento de un estilo. Está claro que en la teoría previamente descrita barroco se opone clásico y tiene una resonancia eminentemente peyorativa. Esto es una herencia de los gustos clasicistas predominantes en Europa desde el siglo XVI hasta finales del XIX, en gran parte debido a la hegemonía francesa y británica y a la mala o parcial comprensión de la vida de los estilos artísticos. Sin querer ser tan provocadores como J. K. Huysmans⁵, bien podríamos juzgar que los textos latinos cristianos de la Antigüedad tardía son más interesantes artísticamente hablando que los grandes autores clásicos (Cicerón, Horacio, Julio César). En general este esquema simplificador primitivo-clásico-barroco, tomado como referencia para una estimación de valores estéticos, en el cual lo clásico siempre es considerado como referencia, fue ampliamente rebatido, para bien y para mal, por los románticos y especial-

que ser éstos inmutables, ni tener un fundamento ontológico trascendente como el que nosotros sí presuponemos.

⁵ Veamos por ejemplo el prefacio de Huysmans a Remy DE GOURMONT, *Le latin mystique*, París, Mercure de France, 1930.

mente por los que se interesaron por el arte medieval⁶. Y es que la etimología del término barroco ya nace suponiendo algo negativo. El portugués *barrôco* designaba una perla no simétrica con una forma muy irregular y por lo tanto fea según los criterios de la época. Aunque hay que reconocer que esa perla curiosa tiene, en el fondo, más de una similitud por sus formas abigarradas, sus protuberancias, sus curvas y sus brillos, con el Barroco, aunque más con el Barroco del norte de Europa que con el Barroco hispano. El *barroco* como término nos hace pensar en otro que también desde su nacimiento denotaba un prejuicio, incluso una propaganda conscientemente elaborada: nos referimos evidentemente al término *gótico* que, acuñado en los inicios del pensamiento renacentista por Vasari, intelectual paganizante y meridional, pretendía descalificar el arte germánico oponiéndole el arte latino, llamándolo «bárbaro» asociando el arte y el espíritu medieval a aquel de los godos que supuestamente causaron la ruina de Roma. Habría que reevaluar la ruptura antinatural y muy moderna que supuso el Renacimiento respecto de la civilización medieval, en la que intervinieron unas pocas élites humanistas con las que por desgracia colaboraron monarcas y papas, y ello considerando todos los males que allí se engendraron.

Aparte de utilizar el término barroco para oponerlo al de clásico, se emplea también para designar un determinado periodo de la historia del arte⁷. Cronológicamente tendríamos el Clasicismo renacentista, seguido del Manierismo, seguido del Barroco. Pues bien, si efectivamente nos vamos a centrar en este periodo y en artistas que han obrado durante este periodo tales como Zurbarán, Ribera o Valdés Leal, sería un error pensar que al tratar el tema del Barroco y de la Hispanidad nos pudiéramos limitar a ello. En efecto, como ya dijimos, durante este periodo florece con mayor fuerza y claridad el barroco, manifestación más pura del alma hispánica. Pero ésta ya existía antes de dicho periodo y permanecerá después. Así, siempre que se manifieste, y ésta es nuestra tesis, el alma hispánica, aparecerán formas análogas a las del Barroco como periodo, pues son las que les son esenciales y se podrían designar por *lo barroco*. El origen del alma hispana y sus manifestaciones barrocas son solamente hipotéticas pero podemos afirmar que ya en la época visigótica encontramos en el arte y en la política, en la jurisdicción y en las instituciones, formas que apuntan de forma germinal a cierto barroquismo, especialmente si las comparamos con las que se desarrollan en los demás lugares de Europa. A nuestro modo de ver los distintos elementos que, combinándose, pasarían a cobrar una

⁶ Es muy recomendable, para mayor comprensión de este tema, el libro de Ernst Robert CURTIUS, *Literatura europea y Edad Media Latina*, Ciudad de Méjico, FCE, 2012.

⁷ En este caso lo escribiríamos con mayúscula.

unidad esencial llamada Hispanidad serían en su origen un substrato étnico nórdico visigótico (progresivamente mezclado con las poblaciones autóctonas de la península), fuertemente romanizado y latinizado, todo ello progresivamente pero muy profundamente informado por el catolicismo. Pensamos que el elemento semítico también haya podido tener una incidencia relevante en la configuración del espíritu hispano, especialmente en la comprensión de la religión, más abrahámica y menos paganizante (indo-europea) que en el norte de los Pirineos. La Reconquista será igualmente un elemento esencial en la configuración y en la emergencia de una conciencia hispánica.

No queremos decir con ello que cualquier individuo hispano tendrá necesariamente que ser barroco. Por ejemplo, muchos han sido los escritores, escultores, arquitectos y pintores españoles que han manifestado tener una sensibilidad personal más bien dirigida hacia lo clásico. También puede que lo hayan hecho de forma antinatural y contraria al sentir profundo y generalizado de los pueblos en los que fueron educados. Las obras clásicas españolas, no hablemos ya de las neoclásicas, siempre tienen algo de artificial, siempre tienen incluso sin quererlo algo de barroco, e incluso algunas malas lenguas dirían que de mal gusto; del mismo modo, toda obra barroca francesa tendrá algo demasiado simétrico, demasiado racional y ordenado, demasiado clásico (para hacernos ya una idea de aquello, pero que volveremos a examinar más en adelante, baste comparar para entenderlo la *Vanitas* de Philippe de Champaigne, grandísimo pintor, eso sí, con las de otro genial aunque analfabeto⁸ artista, Antonio de Pereda especialmente su pequeña *Vanitas* con calaveras de Zaragoza). Puede parecer simplista emplear categorías como clásico o barroco para calificar de golpe una cultura o civilización, pero pensamos sin embargo que son muy útiles para poder entender qué tienen de específico, y si por lo contrario no empleamos este tipo de conceptos o categorías, que corresponden con una realidad manifiestas, sólo podremos enumerar datos y hechos culturales sin entender lo que les une y por lo tanto pasar por alto su contenido más esencial, lo que siempre equivaldrá a dar de ellos una interpretación parcial. Por ello no tenemos problema en afirmar que Francia es clásica, que Alemania es romántica, y tal y como intentaremos demostrarlo aquí, que España es barroca.

Teniendo presente las diferentes acepciones de barroco que acabamos de explicitar, podemos afirmar que cuando usemos el término *barroco* podremos referirnos tanto al periodo de la historia del arte susodicho como también a

⁸ Aunque sea cosa excepcional, no es algo anodino que un grandísimo pintor como Pereda, si nos fiamos de lo que nos cuenta Palomino, no supiera ni leer ni escribir. Como bien dice Orozco, esto recalca la importancia de lo visual y de lo plástico en el Barroco hispano. Véase Emilio OROZCO, *Mística, Plástica y Barroco*, Madrid, Cupsa editorial, 1977, p. 184.

la encarnación artística del alma hispana en lo que tiene de permanente y de perenne.

El alma

Respecto al tema del alma, convendría también hacer otro apunte. El gran Emilio Orozco que hemos citado al inicio y al que debemos muchísimo, erudito profesor que estudió y entendió como nadie nuestro arte barroco, tiene dos ventajas frente a otros escritores de su época: la primera es que vio muy bien la especificidad del barroco hispánico, desligándolo en gran medida del barroco nórdico de inspiración germana; en segundo lugar, supo mirar más allá del formalismo, es decir de las formas artísticas que adopta el barroco, buscando el alma de éste. Sin embargo, tendremos cuidado en no seguirle cuando asocia demasiado esa alma a una ψυχή (es decir a la Vida), pues es demasiado vitalista. Ello le sirvió de marco hermenéutico para resaltar acertadamente algunos aspectos del Barroco, pero tal vez también le limitaba a la hora de enmarcar otros hechos dentro de este sistema interpretativo. No es casualidad que cite tanto a Spengler⁹, o incluso a Klages. Los autores alemanes, herederos de romanticismo, que tuvieron buena y temprana recepción en España (y especialmente en Cataluña), son a pesar de su aparente complicidad y de su interés por lo español, profundamente ajenos al espíritu hispánico. Una de las grandes deficiencias de la intelectualidad española ha sido el de querer buscar fuera de la hispanidad la solución a sus problemas (penoso ejemplo de ello es, por citar alguno, el de Ortega y Gasset), lo que inevitablemente les conduciría al fracaso, por apartarles de su natural caminar. Y es que hasta que no se le proporcione a España el alimento que le es propio y para el que está hecha, todas las soluciones que se le aportaran no serán más que inútiles parches que nunca cubrirán ni sanaran la vieja herida. ¡Esto es tanto más triste cuanto que en la historia española sobreabundan los materiales y las obras con las que se podría reconstruir, sin tener que ir, con ese lamentable complejo de inferioridad, a mendigar en las patrias ajenas, un Kant, un Hegel

⁹ Oswald Spengler, y especialmente su *Decadencia de Occidente*, poco leído hoy en día, tuvo una gran resonancia en muchos intelectuales españoles, sobre todo de la primera mitad del siglo XX, lo que manifestaba el empeño de estos en buscar en el pensamiento alemán, aparentemente más espiritual y menos materialista que el francés o el inglés, soluciones a la crisis cultural española. Muy rica y seductora, la obra de Spengler es, sin embargo, como su título lo indica, una obra profundamente anti-latina que, en la línea del romanticismo, pretende glorificar con un paganismo apenas velado, una germanidad deseosa de imponerse y de substituir al mundo latino.

o un Rousseau!¹⁰. Tendremos cuidado por lo tanto con Orozco en no quedarnos solamente, desde el punto de vista vitalista, en el alma del Barroco, sino que buscaremos en éste el espíritu que lo formó y le dio vida, y este hay que buscarlo en la Tradición hispana, cuyo elemento más esencial no deja de ser la Religión cristiana, católica, romana, y para nuestro caso, tridentina. Todo lo demás sería meramente anacrónico. No trataremos, pues, tanto de psicología como de espiritualidad y, para llamarlo por su nombre, de Religión.

2. El marco metodológico y conceptual

Antes de comentar cualquier obra barroca hemos de establecer cuál será el marco metodológico y conceptual que nos permitirá tratar de entender correctamente el Barroco desde el punto de vista de la Hispanidad y así no proyectar sobre éste cosas que nada tienen que ver o que no son pertinentes respecto de nuestro tema.

El hombre interior

La primera referencia que nos permitirá establecer un cuadro de interpretación adecuado para la comprensión acertada del Barroco es nada menos que el Apóstol San Pablo, pilar de la Iglesia y de toda nuestra civilización, al que sólo los ignorantes (ateos y creyentes...) desprecian o subestiman. Su conocida, compleja y profundísima doctrina que distingue el hombre interior del hombre exterior, así como su enseñanza acerca de los tres tipos de hombres (espiritual, psíquico –alma racional– y corporal), nos servirán, sin entrar en demasiadas profundidades teológicas, para sostener sin embargo que cada una de estas tres categorías producirán tipos de arte y de sociedad que les son propios. El hombre espiritual confiere la primacía a su facultad espiritual, vive por y en el Espíritu y gracias a ello su mayor cuidado será el conocimiento de Dios. El hombre psíquico o racional otorgará la primacía a la razón, dedicándose al conocimiento del mundo. Finalmente los hombres sensibles o corporales dan la primacía al cuerpo material, y a sus instintos, buscando en primer lugar aquello que satisface sus sentidos y sus apetitos.

10 Incluso un Ángel Ganivet (*Idearium español*), pensador interesante, se equivoca cuando quiere que España sea una Grecia cristiana: dejemos que sea lo que siempre ha sido, una Roma católica. Ese apego por lo griego, visto desde el prisma alemán, no conduce más que al idealismo, y no hay nada más alejado de lo hispano, cuyo ser es latino y realista (en el sentido filosófico), que esa adulación de lo griego.

La ideología tripartita

Guardemos esta distinción en la memoria y veamos ahora otro autor: Georges Dumézil. Este gran filólogo, con su llamada «ideología tripartita»¹¹, nos dice que en las sociedades indoeuropeas (aunque nosotros nos atreveríamos a decir que en toda sociedad tradicionalmente ordenada) existe una jerarquía entre los tres dominios humanos, espiritual, político-militar y productor-económico y que esa jerarquía la encontramos igualmente en las religiones, instituciones, artes y demás aspectos culturales de los indoeuropeos. En efecto, en estas sociedades, tiene la primacía el sacerdote, en segundo lugar el rey y la aristocracia, y en último lugar los que se dedican a sustentar las dos primeras categorías y que no tienen existencia más que en vista de éstas (campesinos, artesanos, pero también mercaderes y demás burgueses). En la India, por ejemplo, encontramos fosilizada bajo la forma de castas esta estructura tripartita a la que hay que añadir los que están fuera de la sociedad, los intocables. Todos los pueblos de origen indoeuropeo manifestaron en sus instituciones esta jerarquía social, con sus pequeñas variaciones y particularidades. Los celtas, por ejemplo, enfatizaron todavía más el poder y la importancia de la soberanía religiosa (dependencia total de los reyes respecto de los druidas); en Roma, caso interesante para entender nuestra civilización, el poder político-militar se hipertrofió hasta usurpar, o más bien, sobreponerse al poder religioso culminando con la divinización del Emperador (*Imperium* era el atributo propio de la soberanía religiosa de Júpiter...); el cristianismo vendría a restablecer el orden tradicional. Todavía en nuestra Edad Media encontramos de forma muy marcada este esquema con la división de la sociedad estamental en clero, nobleza y tercer estado.

Si juntamos lo que nos dice San Pablo con esta teoría de Dumézil, no es andarse por las ramas ni interpretarlas arbitrariamente el pensar que con el arte existe algo similar, al ser éste un condensado, una cristalización actualizada del ser, consciente o no, de una sociedad. Habrá un tipo de arte que otorgue la primacía a lo espiritual adoptando para ello las formas más adecuadas y que mejor convengan a un contenido y a una intención religiosos: es lo que llamaríamos un arte sacro, y éste sería el caso de un auténtico arte cristiano. Existiría de igual modo un arte que dé la primacía a la razón, buscando la perfección aquí abajo, en el mundo, intentando como en el Renacimiento italiano encarnar en la obra de arte la perfección y la Belleza en sí-misma: sería un arte de inspiración pagana, arte clásico, predilecto del poder político. Y finalmente habría un arte sin alma ni espíritu, superficial, que sólo buscaría complacer

¹¹ Véase al respecto Georges DUMÉZIL, *Mythe et épopée I*, París, Gallimard, 1968.

a los sentidos: arte burgués, moderno, que en su evolución lógica llegaría a su forma acabada con el arte contemporáneo, en el cual el valor estético de la obra queda determinado por su valor económico (!curiosa inversión!, pero ¿qué se podía esperar de un mundo que antepone lo económico a cualquier otra cosa?), siendo el mercado el que dicte lo que es arte o no (también el arte puede cobrar valor según su servidumbre hacia alguna causa ideológica, con lo que el arte contemporáneo encarna perfectamente el liberalismo tanto en su vertiente económica, como socio-cultural)¹².

Decadencia

René Guénon es un autor que huele a azufre. Heterodoxo, gnóstico y muy peligroso en manos de un lector no advertido, entendió sin embargo como pocos los mecanismos y las implicaciones existentes en el proceso de transformación de una sociedad tradicional en sociedad moderna¹³. Nos explica cómo el orden tradicional se pervierte al usurpar y suplantar el poder político a la soberanía (*souveraineté*) espiritual y cómo después, en un mismo movimiento descendente, el poder político es a su vez dominado por el económico y sus representantes (la burguesía), dando lugar así a la sociedad moderna. Podemos por lo tanto ver en ésta, una inversión del orden tradicional e incluso simplemente la destrucción sistemática y dinámica de todo lo que de alguna manera atañe o recuerda al orden divino (a las ideologías modernas podemos oponer por ejemplo el mundo tan ordenado que Santo Tomás expone en sus obras). La clave interpretativa sostenida por Guénon, una vez despojada de sus elementos heterodoxos, nos ofrece también unas claves nada despreciables y muy útiles a la hora de entender las sucesivas épocas artísticas, incluido el Barroco.

12 Es desesperante la escasa o nula comprensión que del arte se tiene hoy en día, hasta tal punto que los sectores reaccionarios, conservadores o simplemente religiosos tristemente tratan de hacerse los modernos intentando cuadrar sus ideas con las formas modernas o contemporáneas, sin darse cuenta de que en arte la forma ya es contenido y haciendo el ridículo proclaman con ello la victoria en lo cultural de sus supuestos enemigos políticos o ideológicos (ellos, al menos, saben lo que hacen cuando utilizan el arte para deconstruir nuestra civilización). O, de forma superficial, se extasían ante cualquier cuadro más o menos realista (es decir el nivel cero del arte), afirmando así su rechazo de lo abstracto y de las vanguardias (¿pero en qué siglo se han quedado?!), sin darse cuenta de que su arte es todavía más vacío que el de sus oponentes y que con ello lo único que proclaman bien alto es su falta de cultura y la suma baja del nivel cultural de la inmensa mayoría de nuestros contemporáneos en cuestiones de arte.

13 René GUÉNON, *Le règne de la quantité*, Tours, Éditions Gallimard, 1945, es su principal obra.

Cristiandad menor

En último lugar no podemos pasar por alto, al tratar de Barroco e Hispanidad, a Juan Vázquez de Mella, luz del pensamiento político español, y su doctrina tradicionalista tan bien perfilada y continuada mediante una rigurosa y prolífica labor por autores como Francisco Elías de Tejada, Rafael Gamba o Miguel Ayuso por sólo nombrar a algunos. Ninguna escuela de pensamiento ha entendido mejor la Hispanidad y lo que hace su esencia que la escuela tradicional. Afanados en descubrir a través de sus instituciones políticas, artes, etc. lo que diferenciaba el mundo antiguo del moderno, no como meros historiadores pertenecientes a éste sino como continuadores de aquél, pudieron descubrir sus diferencias esenciales y con ello entender como nadie el mundo antiguo. La doctrina de Mella, mucho más pura, mucho más tradicional, mucho más imperial, por ser hispánica, que la de otro aparentemente tradicionalista como Maurras (sin quitarle a éste ningún mérito por su inteligente y hábil obra, al fin y al cabo ser tradicionalista en Francia nunca dejará de ser paradójico y ambiguo por la muy temprana responsabilidad que tuvo este país en la configuración de la Modernidad), destacó todos los puntos clave para entender la Tradición hispana que culturalmente se encarnaría en el arte barroco.

Una idea relevante para nuestro propósito sería el concepto Cristiandad mayor y el de Cristiandad menor. Existió hasta el final de la Edad Media una serie de pueblos, reinos, culturas, etc. cuya unidad era causada fundamentalmente por una religión, el catolicismo, y que se puede llamar Cristiandad mayor (nuestra Europa medieval). Tras una serie de rupturas de entre las cuales la Reforma protestante sería un factor decisivo pero no el único (Renacimiento, Humanismo, bodinismo, maquiavelismo, etc.), la Cristiandad se vería dividida y disminuida en Cristiandad menor, representada y defendida por los pueblos hispánicos, liderados por Castilla. La Cristiandad habría sido dividida entre los que permanecieron fieles a los ideales y al mundo que formó (las Españas), y por otra parte los que le dieron la espalda para encaminarse en la Revolución permanente de la Modernidad (Europa o el nacimiento de los Estados modernos)¹⁴. El Barroco será por lo tanto el arte propio de esa Cristiandad menor, es decir de una Hispanidad ya consciente de su particularidad y de la guerra ya iniciada ente Tradición autentica y Revolución moderna¹⁵.

14 Teoría muy bien expuesta, especialmente en lo que se refiere al importante papel de la idea imperial de Carlos I en Vicente PALACIO ATARD, *Derrota, agotamiento, decadencia, en la España del siglo XVII*, Madrid, Rialp, 1956.

15 La Modernidad es una revolución permanente en el sentido en que, apartándose de la camino de la Tradición, salud y vida ascendente para las sociedades, es un continuo

El Barroco, arte tradicional

Hagamos una síntesis de lo que hemos aprendido de los cuatro puntos anteriores bajo la perspectiva de lo que aquí nos ocupa. Existen sociedades que llamaremos tradicionales, que respetan la jerarquía «espiritual-político-económico», y que a su vez son dominadas por hombres en los cuales predomina el hombre espiritual del que habla San Pablo. Estas sociedades producirán un determinado tipo de arte coherente con ellas. Pero históricamente pueden evolucionar cambiando, alterando dicha jerarquía e incluso invirtiéndola. Nuestra Edad Media, o Cristiandad mayor sería un maravilloso ejemplo, a pesar de sus evidentes imperfecciones y limitaciones históricas, de este tipo de sociedad tradicional. Así el arte cristiano, románico o gótico, y tal vez más todavía ese gótico tardío, flamígero, son un ejemplo de arte tradicional¹⁶. Arte tradicional cuyo progreso iba a ser brutalmente detenido y sustituido por las nuevas ideas antropocéntricas del Renacimiento. El gótico tardío no ha de verse como la decadencia o el agotamiento de un estilo, sino como una lógica y natural evolución, que se hubiese prolongado indefinidamente dentro de una dinámica tradicional, hacia un arte cada vez más cristiano y cada vez más humano. No es casualidad que en las regiones de mayor arraigo católico, como Castilla, León o la Lorena, se siguiese obrando en este arte gótico hasta finales del siglo XVII (con una tendencia realista e individualizante cada vez más marcada en la escultura y en la pintura, sin dejar de lado una profunda religiosidad, lo

extravío, un apartarse hacia un lado u otro, del único camino viable, sin entender que el progreso reside en la Tradición, siendo la Modernidad y sus revoluciones un ataque constante, una *hybris* desordenada, hacia todas las formas que la Tradición había pacientemente elaborado para evitar justamente que enfermara el cuerpo social y los individuos que lo componen. Por lo tanto, son patéticos todos los nacionalismos, todos los conservadurismos que pretenden devolver la salud a España, dándole simplemente otros venenos modernos, poniendo parches aquí y allá a medida que van cometiendo nuevos errores, que pretenden volver a encaminarla sin tener ni la inteligencia ni el valor, ni a menudo la probidad, de abandonar los senderos equivocados que no les deja volver a encaminarse por la única vía saludable, la de la Tradición.

16 Que sepamos, nadie expuso de forma tan acertada la profunda correlación existente entre arte medieval y escolástica como Jacques Maritain, evidenciando con ello cuál era la concepción medieval del arte, es decir, a nuestro modo de ver, cuál es la verdadera y autentica concepción del arte que tendría que prevalecer en el pensamiento tradicional, aplicable igualmente hoy en día, y tan diferente de nuestra forma de pensar el arte heredada del Renacimiento Italiano. Véase Jacques MARITAIN, *Art et Scolastique*, París, Louis Rouart et fils éditeur, 1920. Mantenemos una gran reserva, sin embargo, acerca de su triste intento de justificar con el arte medieval las barbaridades de las obras modernas...

cual es una marca del cristianismo latino bien entendido, y una tendencia a reflejar en toda la arquitectura la caridad como cimiento social)¹⁷ cuando en el resto de Europa ya se había vuelto artificialmente a las formas clásicas. Todo en el arte medieval tardío era reflejo de un perfeccionamiento y de una humanización, cristiana eso sí, de las sociedades europeas. Era la manifestación de una sociedad orgánica, en la que lo natural se ordenaba acertadamente a lo sobrenatural: naturaleza, cultura, Dios, todo parecía estar en orden. Nada de esto encontraríamos en el nuevo arte renacentista, en esa artificial vuelta a las formas clásicas paganas supuestamente cristianizadas, autentico retroceso, antinatural, llevado a cabo por unas pequeñas élites que por desgracia, y por hacerse los modernos, como siempre, fueron promovidas por papas y monarcas. La ruptura de la Cristiandad mayor que se podía observar en lo religioso, político, ético y jurídico, pudo observarse, con igual violencia, en el mundo de las artes.

Tendremos por lo tanto el siguiente esquema: Edad Media = hombre espiritual = sociedad tradicional = arte sacro. Durante el Renacimiento la subversión del orden tradicional se concretará en lo político a través del absolutismo o bodinismo, con su equivalente jurídico inglés con Hobbes. La soberanía, que en principio sólo pertenece a Dios, será ahora atribuida al monarca o Estado, convirtiéndose en absoluto, es decir, no atado a ninguna norma superior a él mismo. Es el reino del humanismo ya no teocéntrico sino antropocéntrico, del hombre racional o psíquico, de aquel que rompe la jerarquía y la articulación fe-razón tomista. A este hombre corresponde el arte clásico o clasicista, racional, cuyo fin y perfección se encuentra en sí mismo, y como medio hacia las realidades espirituales. La arquitectura clásica francesa es un buen ejemplo de ello. Luego vendrían los tiempos oscuros, los nuestros, donde la economía se antepone a la política y a la religión, y cuyo arte como ya dijimos es el moderno y el contemporáneo.

¿Dónde se situaría por lo tanto el arte barroco hispánico en ese esquema? Es la manifestación artística de la Cristiandad menor, es decir, representa la permanencia o el intento de permanencia del hombre espiritual y de su sociedad tradicional frente a los ataques de unas sociedades que se han apartado de la Tradición para lanzarse en el desvarío moderno. De este modo, y únicamente de este modo podremos entender cuál es la esencia del Barroco hispánico y por lo tanto, como ya dijimos, de la Hispanidad y de lo que ha representado en toda su profundidad y en su gigantesco peso histórico sin

17 Ejemplo de ello son las maravillosas y luminosas «*églises halles*» o iglesias de salón que se construyeron un poco en toda Europa en el final de la Edad Media (véase por ejemplo la de Saint-Gorgon en Varangéville).

quedarnos en un superficial análisis estético, psicológico o socio-económico. Alguna vez se dijo que el Barroco hispánico era una continuidad de la Edad Media y que en España no hubo realmente Renacimiento. Tras lo dicho, vemos cómo estas palabras cobran sentido aunque de forma muy incompleta. Sí, hubo Renacimiento en España, salvo que no se hizo con un espíritu falsamente pagano, como en el resto de Europa, se hizo como se hace todo en la Hispanidad, es decir, cristianamente. En efecto, en la historia de España lo anormal y accidental es lo heterodoxo, mientras que lo normal y esencial es su fidelidad a Roma. No insistiremos aquí en la conocida labor de Menéndez Pelayo que, en su epílogo a *La Historia de los Heterodoxos españoles*, dijo de forma magistral: «España evangelizadora de la mitad del orbe; España martillo de herejes, luz de Trento, espada de Roma, cuna de San Ignacio; esta es nuestra grandeza y nuestra unidad. No tenemos otra [...]». El Barroco hispánico, entendido tal y como lo hemos planteado, vendrá a corroborar la elocuente afirmación de nuestro gran erudito. Nos llama la atención que ello no sea algo evidente, que las ideologías modernas y los individuos que las sostienen puedan estar tan cegados como para que no salte a la vista, por poco que se lea una página de literatura española, que se vea un cuadro español, que se entre en una iglesia, que se viaje a Hispanoamérica o a Filipinas, que toda la historia de España está, en lo más íntimo, ligada al catolicismo.

Sentadas estas bases, muy esquemáticas, trataremos ahora de ejemplificar y de desarrollar lo dicho centrándonos en algunas temáticas, artistas u obras concretas, pertenecientes, por lo general, a la pintura. La pintura, por ser lo que mejor conocemos, simplemente, pero también por ser, tal vez, el arte más versátil y que permite la más sencilla aproximación a la complejidad del Barroco. Siempre tendremos en cuenta que todas las características propias de la pintura barroca española estarán igualmente presentes en las demás artes (escultura, música, literatura, arquitectura, teatro, etc.). Igualmente, resultaría muy complicado hablar por separado de algún tema propio del Barroco o de algún aspecto formal o técnica empleados en este estilo artístico sin referirse también a todos los demás. En efecto en el Barroco, como en todo arte, forma y contenido están estrechamente unidos entre sí, y no pueden ser estudiados el uno sin el otro. Difícilmente podríamos acercarnos a una obra barroca para estudiar, por ejemplo, su realismo, sin tener que hablar al mismo tiempo del tema representado, de la técnica artística empleada, es decir el material utilizado, de su religiosidad, de su tenebrismo, de su intención moralizante, de su teatralidad, etc. Trataremos sin embargo de dar a conocer o evidenciar todas estas características a través de las obras o artistas estudiados, con el fin, una vez más, de recalcar la unión esencial, y no simple coincidencia histórica, que existe entre Barroco e Hispanidad.

3. Origen y grandes características del Barroco

Claroscuro

Una de las características formales más evidentes y llamativas que percibimos al contemplar las obras pictóricas del Barroco hispánico es el fuerte contraste de luces y sombras muy presentes en las obras de un Sánchez Cotán, Ribalta, Zurbarán o Ribera, para sólo nombrar a algunos. Es lo que denominamos el tenebrismo, término tal vez poco apropiado (tinieblas tiene una connotación, para nuestros oídos, algo negativa), pero usado habitualmente desde hace ya mucho tiempo, debido a esos fondos oscuros sobre los cuales destacan, fuertemente iluminados, esos frailes franciscanos, esas escenas de martirio o simplemente esos botijos de barro tan característicos de nuestra pintura, otorgando a la representación de estos temas un dramatismo jamás igualado en la historia de la pintura. Al tenebrismo se le conoce igualmente como claroscuro (del italiano *chiaroscuro*), palabra tal vez más neutra, que hace referencia de forma evidente al uso contrastado ya mencionado de luces y sombras que estructuran el cuadro.

El incierto origen del tenebrismo hispano

Es interesante, aunque difícil de resolver, la cuestión del origen de esta técnica. ¿Acaso fue creada en España? Y en otro caso, ¿cómo llegó hasta pintores españoles, para luego convertirse en uno de los aspectos más llamativos de sus obras? Dejaremos a algún experto en historia del arte que conteste con rotundidad y seguridad a este problema. Por nuestra parte, solamente esbozaremos algunas posibles soluciones y señalaremos algunos puntos que puedan servir a nuestro propósito de entender el Barroco hispánico. Se considera habitualmente que la técnica del claroscuro fue elaborada, mediante suaves transiciones de un fondo oscuro a unas figuras claras intensamente iluminadas, por Leonardo da Vinci y por sus discípulos de la escuela milanesa, al menos en su forma ya madura y con todas las particularidades propias de las obras de Leonardo. Sin embargo no tuvo éste, que sepamos, ninguna influencia directa sobre la pintura española, aunque tal vez, como veremos al tratar del bodegón, si pudieron tenerla de forma indirecta los pintores del norte de Italia. Mucho más considerable y más probable fue la influencia de la obra del controvertido (según algunos de sus contemporáneos vino para asesinar a la pintura... clásica, se entiende), aunque aclamado, Caravaggio (1571-1610). En la mayoría de sus obras encontramos ya plenamente desarrollados todos los aspectos, y especialmente el tenebrismo, que serán característicos también del «estilo español» de

pintura. ¿Cómo pudieron las obras de Caravaggio tener tanta influencia sobre el arte hispánico, en tan breve tiempo? No está nada claro, aunque se suele admitir la hipótesis según la cual algunos pintores pudieron acercarse y estudiar algunas obras del milanés en sus viajes a Italia. Este hecho es indiscutible y queda contrastado a partir de los años 1610-1615 con toda certeza, jugando un papel central la anterior estancia de Caravaggio en Nápoles, dado que Nápoles era por aquél entonces un virreinato español, como el Milanesado formaba también parte de la Monarquía hispánica, existiendo por ello un estrechísimo lazo cultural y político entre ambas penínsulas, lo que favorecía la circulación del arte entre las mismas. No deja de ser problemática la temprana utilización de un tenebrismo maduro en pintores tales como Ribalta o Cotán (anterior a 1600), sin que hubieron visto ninguna obra del pintor italiano, cuando todavía prevalecía la pintura manierista tan en boga en la Corte escurialense, pues fue la referencia artística hasta finales del siglo XVI. No es por lo tanto extravagante suponer que lo que hizo Caravaggio, también lo hicieron casi al mismo tiempo, e incluso antes, pintores españoles como Cotán, sin haber recibido ninguna influencia del pintor italiano. Los bodegones de Cotán, tan importantes para el futuro desarrollo de este género en España, de un intenso naturalismo y de una sólida y entendida técnica tenebrista, anticipaban los del propio Caravaggio, todavía tímidos en cuanto a naturalismo tenebrista y prisioneros aún de un cierto marco clasicista¹⁸. Nos inclinaríamos a pensar por lo tanto que el origen del tenebrismo español y por lo tanto de nuestra pintura barroca no es único y simple sino que fue la conjunción tanto de unas creaciones propias como de la influencia de Caravaggio.

Caravaggio, padre del Barroco

Fuera algo prestado o algo propio, una cosa está clara y es que esta estética del claroscuro tenebrista correspondía a la perfección a las necesidades artísticas de la mente hispana, hasta tal punto que el tenebrismo es sinónimo de pintura barroca española, es su seña de identidad. Dejando aparte ya la cuestión del origen y de los primeros tiempos del tenebrismo en España, es un hecho que Caravaggio y su obra jugaron un papel fundamental en la configuración de la pintura española del siglo XVII: su estilo fue estudiado, copiado, digerido y llevado hasta su perfección y últimas consecuencias por los pintores españoles, que sintieron una gran afinidad con la obra del italiano y supieron mediante esta crear un lenguaje que expresase como nunca el alma hispana en

¹⁸ Nos referimos por ejemplo al conocido cuadro de Caravaggio *Cesta con frutas*, de la Pinacoteca Ambrosiana de Milán.

lo que tiene de mas propio y profundo. Será por lo tanto conveniente tratar un poco del pintor milanés antes de pasar a los españoles, dado que la mayoría de las características que encontramos en las obras de éstos ya estaban presentes actualmente o seminalmente en las de aquél. Caravaggio es el Pintor del mismo modo que Aristóteles es el Filósofo, siempre será la referencia con la que se construirá la futura obra. Cabe recalcar sin embargo que el Barroco hispánico también recibió muchas otras influencias, menores en comparación eso sí, como las de la pintura flamenca, de Durero, de Miguel Ángel, del clasicismo tardío y de muchos otros pintores italianos, pero aglutinados por un caravaggismo central, y supo darle a esos elementos un carácter único y personal reflejo de esa alma hispana que aquí perseguimos atrapar. Así, con diversos materiales, propios e importados, los artistas españoles, apropiándose los y cargándolos de un significado nuevo, supieron crear un arte que les caracterizaba de forma esencial y única.

«Sígueme»

En 1601 Caravaggio pinta *La vocación de San Mateo* para la iglesia de San Luis de los Franceses. Este cuadro, ni el más importante ni el más representativo, nos servirá sin embargo perfectamente para ilustrar lo que acabamos de comentar. Vemos representados, en un interior o en un patio, a cuatro personajes, vestidos de forma contemporánea al pintor, sentados alrededor de una mesa en la que se encuentran monedas y un libro de cuentas. Estas personas se ven sorprendidas por otras dos, vestidas más atemporalmente, que entran en la escena por la derecha y que parecen señalar a una de las que están sentadas. Esta última, mirándolos, se designa sí mismo, como si se preguntara: «¿Yo?». Toda la escena se encuentra sumergida en una gran oscuridad, una fuente de luz exterior al cuadro desciende en diagonal desde arriba a la derecha hacia abajo a la izquierda e ilumina los rostros de los personajes, especialmente el del personaje que se señala a sí mismo. Estamos aparentemente ante una escena cotidiana, la podría haber contemplado cualquier contemporáneo del pintor. Sin embargo, el personaje de la derecha que designa al de la izquierda lleva una aureola y se trata, sin lugar a dudas de Cristo, acompañado por San Pedro, llamando a San Mateo, indeseable recaudador de impuestos para los romanos, personaje considerado pecador y odiado por los judíos, especialmente por los fariseos¹⁹. La división entre luz y sombra que estructura el cuadro y genera una línea descendente nos lleva visualmente al personaje de San Ma-

¹⁹ Mt. 9, 9: «Et, cum transiret inde Iesus, vidit hominem sedentem in telonio, Matthaeum nomine. Et ait illi: Sequere me. Et surgens, secutus est eum».

teo. ¿Cuál es aquí la función de estas luces tan intensas, de estas sombras tan profundas? Teológicamente, es bien sabido, la luz se asocia a Dios, al Bien, al Evangelio, a la acción divina, a la Gracia. Esta utilización simbólica de la luz en las artes tuvo un precedente en el gótico medieval, donde la influencia del neoplatonismo cristiano y del bizantinismo fue enorme²⁰. Siguiendo esta tradición, pero ya centrándose más en los contrastes que en la luz y los colores en sí, Caravaggio sienta las bases de todo el tenebrismo posterior. En la vocación de San Mateo, la luz tiene claramente un valor simbólico: representa la Gracia que ilumina a Mateo y que le convertirá en San Mateo, tras la respuesta positiva de este (se levanta y Le sigue). Pero la luz posee también un valor formal, pictórico, de primer orden ya que estructura todo el cuadro. Es evidente que tiene igualmente otra función y es la de crear un fuerte dramatismo en la representación de dicha escena, que será, por este medio, mucho más llamativa para el espectador que si se representase de forma clásica. Esta escena de vocación tiene una ambientación tan intimista como teatral. La luz focal parece iluminar a los personajes como si se tratase de una escena en el teatro. Teatralidad reforzada por el hecho de que los personajes que rodean a San Mateo, o bien prosiguen su actividad sin levantar la mirada, o bien parecen girarse de repente sorprendidos y atentos a los dos personajes que acaban de hacer irrupción. Caravaggio representa la vocación de San Mateo como una escena viva, contemporánea del espectador, en el momento cumbre y de mayor intensidad psicológica y dramática. La persona que contempla este cuadro se sitúa pues como un espectador frente a una escena real, o teatral, como si él mismo estuviese asistiendo *in vivo* a lo que está representado. El pintor italiano rompe totalmente con el clasicismo idealizante y paganizante del Renacimiento, e igualmente con el formalismo intelectualista del manierismo, ofreciendo a la Contrarreforma un arte nuevo, de combate, que incorpora todas las directivas del Concilio de Trento y por lo tanto cuyo fin no es la única belleza del cuadro sino en primer lugar la conversión del espectador. La pintura española tiene aquí todo lo que necesitaba para existir. Parece, pues, lógico que los paladines de la Contrarreforma, su brazo derecho, los españoles, hayan adoptado con gran naturalidad este tipo de arte y lo hayan desarrollado como nadie hasta su máxima perfección.

20 El arte gótico no puede entenderse sino como un orientalismo crecido en suelo occidental, y por medio de la teología de la luz, de origen neoplatónico (especialmente a través de la teoría del conocimiento como Iluminación). El neoplatonismo cristianizado del Pseudo Dionisio, muy leído y comentado, incluso por un Santo Tomás, constituye una de las bases del pensamiento del Abad Suger (de Saint Denis...), iniciador y padre del gótico.

Pictura ancilla theologiae

Lo que sucede con esta obra de Caravaggio, con toda su obra en general y con todo el Barroco español, que mantiene una estrecha filiación con el espíritu y la forma del arte de aquél, lo que sucede –decíamos– es que se restablece el orden. Frente al Renacimiento clasicista, frente al manierismo formalista, el Barroco no busca, ante todo, el perfecto equilibrio de lo Bello, ni la participación idealizante a la Idea, ni tampoco busca –como lo harán por ejemplo los románticos– expresar una subjetividad, sino que todo el arte esté sometido a la religión, del mismo modo que la escolástica preconizaba que la filosofía fuese *ancilla theologiae* según la célebre fórmula. De este modo el arte, el gran arte, no pretenderá competir con la religión en su camino hacia la trascendencia, ni aspirará a usurpar su sitio. El clasicismo renacentista antepuso el arte y lo Bello en sí-mismo, manifestado por la obra de arte, a cualquier otra consideración. El artista renacentista, participando del movimiento de autonomización de todas las disciplinas o ciencias frente a la religión, al realizar una obra de temática cristiana antepondrá la perfección formal de la obra a las exigencias religiosas que serán sólo un pretexto, una temática, como podría ser cualquier otra, para las preocupaciones estrictamente artísticas. Estamos seguros de ser polémicos al enunciar lo siguiente, pero también creemos que servirá muy bien para ilustrar nuestro propósito: el *Juicio final* de Miguel Ángel en la capilla Sixtina (que también tendrá su importancia para el Barroco) es una obra maestra del arte y del genio occidental, nada tenemos que decir en contra de ello ni del insuperable talento e intelecto del artista y menos aún de su sincera fe cristiana. En cuanto obra de arte es de lo mejor que se puede ver. Pero... en cuanto obra de arte religiosa, deja mucho que desear, es más, llega a ser inapropiada en una capilla tan importante. Como obra religiosa, cualquier talla barroca es mejor. Lo mismo se podría decir de la *Transfiguración* de Rafael, obra clave para el desarrollo de todo el clasicismo. Son obras de temática cristiana pero formalmente son paganas, y es que en el arte la forma expresa tanto o más que el contenido representado.

El artista barroco, por el contrario, sigue siendo, ante todo, un cristiano, tal y como lo era el artista medieval. Es decir, que la obra ha de ser espiritual, en su contenido, claro está, pero también, y esto es lo importante, en su forma. En su obra tendrá que comunicar un mensaje cristiano, realizar una obra no solamente de temática cristiana sino también formalmente cristiana, es decir una obra en la que todos sus aspectos y elementos estén orientados hacia la expresión de lo religioso. Tanto es así, que hasta los géneros profanos, ya lo veremos, cobran un sentido religioso aun cuando lo representado no tenga aparentemente nada de religioso. No por ello dejará de ser bella la obra, sino todo lo contrario, aparentemente el aspecto formal será menos perfecto, pasando

a un segundo plano (el naturalismo va a sustituir la idealización grecorromana), pero la obra entera, correctamente ordenada a su fin, dentro del orden, será mejor y por lo tanto también más bella que la que de forma desordenada pretende existir para sí misma. Puede que la obra clásica sea mejor en cuanto a obra de arte. Pero juzgar una obra de arte separándola de su necesaria participación al orden divino es paganismo e idolatría, y equivale por ejemplo a crear en política un Estado soberano, en vez de subordinado a lo espiritual. Por ello una obra de arte clásica religiosa siempre será inferior a una obra de arte barroca religiosa.

El Barroco, la Edad Media y el Renacimiento

El Baroco y especialmente el Barroco hispánico es anti-clásico. Es verdad que la relación del Barroco con el clasicismo no es meramente una relación de oposición, sino mucho más ambigua y compleja. Lo que sí está claro es que el Barroco es un arte que corresponde a una visión del mundo y a un sentir muy diferentes de los expresados por el clasicismo. Ya comentamos que en todo arte la forma también es contenido, es decir que la forma es ya de por sí significativa y expresiva, representativa de una visión del mundo. Nunca puede ser casualidad en arte la forma en la que se encarna el contenido, nunca puede ser neutral ni al azar. La ignorancia moderna de este hecho, tan básica y fundamental, es patente por desgracia tanto en la jerarquía eclesial como en los laicos. Aquel que pinta un Cristo, una Virgen con formas cubistas o aquel que construye una iglesia o coloca en estas obras contemporáneas (¡en el propio altar!) no entiende nada ni del arte ni de la religión, por muy bien intencionado que sea (si es que lo es). En efecto, lo que está haciendo es expresar un contenido religioso con formas que expresan un ateísmo, un deconstructivismo cultural²¹, en total contradicción con el mensaje que pretenden comunicar. Sin hablar de la fealdad que de forma satánica es introducida en los propios templos, donde solamente lo más bello y lo más digno debería de tener cabida para el culto de Dios, tal y como fue entendido siempre.

21 Hay que ser o muy ignorante o muy poco sincero para poder creer que el arte moderno o contemporáneo con todas sus pequeñas sectas, todas ellas alimentadas por un afán de destruir el mundo antiguo y cristiano (véase por ejemplo la unión intrínseca entre ideologías, liberalismo, comunismo, fascismo, etc., y las vanguardias) pueden ser lenguajes apropiados para expresar y servir de vehículo al mensaje cristiano. El intento, en el mejor de los casos por hacerse los modernos, de cristianizar el arte contemporáneo, es de los espectáculos más tristes y escandalosos que podemos contemplar en el mundo de la cultura actual, y revela una actitud de ciega sumisión, sin criterio alguno, al Mal.

El Barroco, ya lo dijimos, se distingue del Renacimiento y el manierismo, pero a la vez es heredero de ambos, y les debe mucho. Retoma lenguajes formales que podríamos llamar, para simplificar, grecorromanos, redescubiertos y reinterpretados en el arte italiano durante los siglos XIV, XV, y XVI. A primera vista, el Barroco recuerda mucho más el arte renacentista que el arte medieval. Incorpora, por ejemplo, la perspectiva albertiana, las técnicas de la pintura venecianas, las composiciones y formas de dibujar heredadas de Miguel Ángel, los modelos iconográficos de Rafael o de Durero, etc. El arte románico, algo menos el gótico, por lo contrario, es hierático, arquetípico, ajeno a la construcción racional del espacio y al punto de vista del espectador y por lo tanto a la subjetividad o a la objetividad modernas. Nos inclinaríamos por lo tanto a pensar de primeras que el arte medieval respondía mejor a la visión cristiana, espiritual, del mundo, siendo un arte mucho más sacral y simbólico que el arte barroco. Pero si nos detenemos en el gótico tardío, flamígero, tanto en la pintura y especialmente en la pintura flamenca (como la de los Van Eyck, de Van der Weyden, de Memling o de Bouts, por ejemplo), que sigue siendo medieval y no renacentista como a menudo se dice erróneamente, como en la escultura (por ejemplo la escuela borgoñesa y el gran Claus Sluter), podemos ver que el arte medieval, siguiendo la evolución de la espiritualidad del medievo, se hacía menos abstracto menos greco-bizantino y más latino (en la filosofía esto se traduce por un abandono de Platón en favor de Aristóteles), centrándose más en un cristianismo encarnado (los místicos del Rin también son una muestra de ello). No olvidemos que el cristianismo es la religión del Dios Encarnado, lo que se traduce en las imágenes por una mayor atención prestada a lo natural, a la vida humana contemporánea, etc. Dicho de otra manera, el arte tardo-medieval mostraba una clara tendencia hacia representaciones mucho más «realistas» a la vez que inspiradas por una religiosidad exacerbada y tal vez más sentimental y más concreta (poniendo, por ejemplo, mayor énfasis en las representaciones de la Pasión, de la Cruz, de los Entierros, etc.). Esta tendencia del arte medieval con sus joyas del gótico flamígero, que en nada manifiestan un agotamiento o una decadencia sino un florecimiento y un progreso tradicional, y en general de toda una sociedad que iba encarnando cada vez más en todas sus estructuras un cristianismo latino (más humano, más social, menos platonizante que el griego todavía muy presente en los comienzos de la Edad Media) fue interrumpida por el (mal llamado) Renacimiento y su nueva visión antropocéntrica del mundo.

Ahora bien, si nos fijamos en el Barroco, veremos sin dificultad que retoma de alguna manera el arte del final de la Edad Media, con un espíritu muy similar al de éste, pero incorporando y asumiendo los lenguajes formales grecorromanos del Renacimiento, tal vez más universales que las formas bizantino-germánicas del medievo, haciendo del Barroco un arte más católico en el sentido de más universal (y más latino también, esto es, menos nórdico).

4. Naturalismo místico

Esa tendencia hacia el realismo se enfatiza muchísimo en el barroco. De hecho, utilizaremos un término más correcto: el de naturalismo. Hablamos de naturalismo para referirnos a lo que se atiene, a lo que es fiel, a lo natural (valga la redundancia) tanto en lo visual como en lo literario. Pero como ya dijimos ese naturalismo del Barroco no sale de la nada, proviene del gótico tardío, y está todo impregnado de una intensa y muy vívida religiosidad. Por ello podemos definir el arte del Barroco como un *naturalismo místico*. Sabemos que la mística es algo muy particular, pero la tomamos aquí aun así para expresar ese fervor religioso propio del arte Barroco, y para matizar y complementar el primer término naturalismo. Hasta puede sonar a oxímoron pero es que el arte barroco español se caracteriza, como veremos ahora, por reconciliar como ninguno dos realidades aparentemente opuestas, la sensible y la espiritual. La aparente paradoja que encierran estas dos palabras juntas es justamente la que nos permitirá revelar toda la dialéctica de la esencia del Barroco y del *ethos* hispánico.

Existe, bien lo explicó Orozco, en todo el Barroco español, una fuerte atracción hacia lo sensible (entendiendo por sensible todo aquello que se puede cernir mediante los sentidos corporales), hacia la naturaleza, hacia la vida contemporánea, presente tanto en pintores y escultores como en escritores, dramaturgos y demás místicos (sí, en los místicos también, es importante recalcarlo) de las Españas de los siglos XVI, XVII y XVIII. Pero este fuerte interés por lo sensible nunca existirá, o casi nunca, sin una tendencia complementaria hacia lo trascendente. Dentro de lo sensible, el Barroco estará dominado por lo visual, incluso la poesía o la mística tenderán a ello (del mismo modo que lo musical podría serlo para el romanticismo, por ejemplo) y ello ya es significativo diciéndonos mucho de cuál será el espíritu del Barroco. La pintura será por lo tanto el arte privilegiado para entender el Barroco, pero aunque nos centremos en ella no le restamos importancia a las demás: el teatro, la arquitectura, la escultura, la música, etc., forman un todo ordenado y a menudo no existe una sin las demás, del mismo modo que lo estaban en la catedral gótica.

La religión da forma a la sociedad barroca

Ya desde los Reyes Católicos España sería constituida en Monarquía Católica, es decir que aspiraba ante todo a la unificación de las potencias cristianas en un solo bloque político enfrentándose ya a las potencias europeas que no aspiraban a esta unidad como Francia e Inglaterra, ya a las que querían destruirla como los árabes y turcos mahometanos. El Imperio por lo tanto era

la forma natural a la que aspiraba la política hispana. Al sol de la Iglesia –decía San Bernardo– responde la luna del Imperio, sueño de una Cristiandad unida ordenada y correctamente encarnada en una política histórica²². Ese sueño imperial bien lo pudo acariciar y proyectar la España de los Habsburgos, especialmente con Carlos V emperador germánico. España, frente a los protestantes y frente a las naciones que anteponen a la unidad de la Cristiandad sus modernas razones de Estado, fue durante dos siglos la representante de esta política cristiana universal, y luchó por ello hasta decaer, como ya sabemos, en un intento tan generoso que le llevaría por complejas causas hasta el agotamiento de sus fuerzas. La sociedad española de los siglos XVI y XVII fue eminentemente religiosa. Su arte por lo tanto también estará muy influenciado por la religión, dejando muy poco espacio al desarrollo de un arte profano.

La Iglesia, «gran mecenas»: la iconografía del Barroco

La mayor parte de la pintura española de estos siglos barrocos es una pintura de temática religiosa, siendo hechos la mayoría de los encargos por la Iglesia. Ya sea para las iglesias parroquiales, las grandes catedrales, los obispados, ya sea para los conventos de nueva fundación que florecían con gran auge en aquel entonces, sobre todo en las órdenes religiosas recientemente reformadas (como pueden ser los carmelitas descalzos, los trinitarios, los agustinos) o fundadas (los jesuitas). La demanda de obras de arte religiosas será muy importante. No olvidemos igualmente las obras realizadas para las fiestas y la liturgia de la Semana Santa. Hay que destacar que será en los conventos donde mejor se despliegue el talento de los grandes pintores españoles, tales como Zurbarán o Murillo. Para ellos serán pintadas las grandes series de cuadros que narran la vida de los Santos fundadores de la orden. La vida ejemplar de los santos, ciertos episodios de los Evangelios, la Pasión de Jesucristo, la vida de María, San José, etc., forman una iconografía muy representativa que compone el grueso de la pintura barroca. El Antiguo Testamento será menos valorado y menos demandado. Los temas y las combinaciones iconográficas son de una gran variedad y siempre responden a un estricto programa teológico definido de antemano, que el pintor y su taller se encargarán de ejecutar a veces codo con codo junto con arquitectos y escultores, especialmente cuando se trata de realizar maravillosos retablos combinando pintura, escultura, orfebrería y arquitectura. Los retablos son una marca distintiva del Barroco español, auténtica joya

²² Fundamental para la sana organización de sociedades cristianas era la teoría de las *dos espadas*, que no solamente es la correcta en términos cristianos sino que, como ya vimos, se ajusta a la tradición indoeuropea.

de la Hispanidad y los encontraremos tanto en la península como, de forma espectacular también, en los Reinos de Ultramar, con sus columnas salomónicas, su pan de oro que todo lo cubre, su escultura narrativa tan espectacular²³.

No sorprenderá que la inmensa mayoría de las obras barrocas sean de género religioso. Pero no se puede hablar de una iconografía específicamente española, si bien es cierto que ciertos temas puntuales como la Dolorosa, la infancia de la Virgen o de Jesús, tuvieron una especial dedicación en España, la inmensa mayoría de los temas tratados lo son también habitualmente en los demás países católicos tales como Francia, Italia o Flandes, y corresponden exactamente a las directivas de Trento.

Tal y cómo decía Francisco Pacheco (1564-1644), gran pintor, tratadista, inquisidor y suegro de Velázquez, en su *Arte de la pintura*, extenso y muy completo tratado en que encontramos muchas recomendaciones sobre cómo tratar los diferentes temas representados y sobre el decoro, y fuente riquísima para entender el arte de esta época: «El arte tiene que persuadir a los hombres a la piedad y llevarlos a Dios [...], si bien pueden con esto concurrir otros fines particulares; como son inducir los hombres a penitencia, a padecer con alegría, a la caridad, o al desprecio del mundo o a otras virtudes, que son todos medios para unir los hombres con Dios, que es el fin altísimo que se pretende con la pintura»²⁴. Queda dicho. Con ello se demuestra que desde muy temprano (el tratado se publica en 1641) los pintores españoles tenían pleno conocimiento del deber de la pintura de someterse a la religión. Y es que todo el desarrollo del arte Barroco hispánico, en su forma y en su contenido, responde con perfecta obediencia e inteligencia a este mandato de la Contrarreforma. De ahí la proliferación de vidas de santos, de ejemplos de obras de caridad, de representaciones de los sacramentos (especialmente de la Eucaristía), cosas todas que rechazaban los protestantes. Casi no existe una iconografía propiamente española, pues se trata de temas universales, pero sin duda podemos afirmar

23 Los retablos tales como el de la catedral de Sevilla, o los de los Churriguera, pensemos por ejemplo en los de San Esteban o el del convento de Santa Clara en Salamanca, espectaculares, o igualmente el de la catedral de México, por nombrar solo unos pocos, se cuentan a nuestro modo de ver entre las obras que mejor y más espléndidamente encarnan y muestran el *ethos* hispánico en el Barroco. Diríamos que éste se exagera especialmente en las Indias, tanto occidentales como orientales, y se manifiesta allí con una intensidad y una pureza a menudo mayor que en la Península.

24 Francisco PACHECO, *Arte de la Pintura*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2001, p. 253. El genial tratado de Pacheco se asemeja a un manual del buen pintor barroco, donde todos los aspectos de pintar, tanto teóricos como prácticos, son presentados y estudiados con gran experiencia y erudición, convirtiendo esta obra en una de las más importantes en nuestra lengua.

que, como ya veremos más en adelante, hubo una manera española de tratar esos temas.

En sus grandes líneas, el arte español se aleja del sentimentalismo o del sensualismo italiano (impregnado todo de un paganismo reinterpretado e idealizado), así como de la frialdad formal y teológica (que nos recuerda la proximidad y tentación del calvinismo, apenas disimulado, de Port Royal) del arte francés, para expresar una religiosidad honda y sincera, apasionada y combativa, que otorga una importancia sin igual tanto a lo concreto (a la vida cotidiana, a las pequeñas cosas), como a las realidades trascendentes y a los misterios más profundos de la religión, sin apartarse nunca de una ortodoxia bien entendida.

Lo mitológico

El otro gran género cultivado en Europa es el de la pintura de temática mitológica. Este tipo de obra, a menudo moralizante, apenas tuvo ningún desarrollo en las Españas de los Siglos de Oro. Esto no se debe al hecho de que España careciera de un público culto amante de las formas clásicas (literarias), que lo tenía, sino al hecho de que siempre existe para el español cristiano y decoroso una desconfianza hacia esos temas mitológicos que casi siempre se centran en la representación de la figura humana, desnuda, y son pretexto para su representación, lo cual –como es fácil de entender– no podía más que ser considerado como poco apropiado en el contexto antes mencionado. Los temas mitológicos que tanto se trataron en los países vecinos como Francia o Italia fueron desdeñados casi por completo en España. Aunque sí es cierto que tuvieron más cabida y fueron más frecuentes en la literatura²⁵ que en las artes visuales (en el gran Góngora, por ejemplo), por motivos obvios, es igualmente cierto que, por poco que se eche un vistazo a la producción literaria española, especialmente la poética, nos daremos rápidamente cuenta de que la temática mitológica es insignificante en proporción con la religiosa. Y si comparamos esta proporción con la de otros países, será todavía más evidente que el tema mitológico fue muy poco tratado en España o, dicho de otra manera, que el arraigo de la religión en España tanto en lo popular como en las élites es mucho más profundo, condicionante y creador de cultura que en sus países vecinos (en donde las elites, mucho más que el pueblo, se dejaron seducir por novedades que les alejaron tempranamente de la Tradición y de la Religión, cosa impensable en la España barroca). Tal vez podamos nombrar sin embargo una

²⁵ Pensemos por ejemplo que incluso un Fray Luis de León, en su obra poética, usaba referencias mitológicas en poemas de temática cristiana.

excepción: Diego Velázquez. Pero aun así, como bien sabemos, tiene una muy particular manera de representar los temas mitológicos, desacralizándolos, privándolos de todo heroísmo o idealismo, esto es, con un anti-clasicismo marcadamente español y totalmente barroco²⁶. Lo que apoya todavía más el hecho de que en España lo mitológico tiene poca cabida. Bien merecen ser señalados también la serie de cuadros que pintó Zurbarán en el Palacio del Buen Retiro (probablemente gracias a su amigo Velázquez) sobre Hércules. No es que sean pinturas malas, como a menudo se ha dicho; es más, muestran e soluciones inteligentes y son a todas luces obras de un gran pintor. Pero algo nos choca en ellas y es su artificialidad, es decir, que nos muestran a un Zurbarán muy poco a gusto al tratar una temática mitológica, a la que no está acostumbrado a enfrentarse, y desde luego no están a la altura, ni nos agradan ni nos conmueven, como lo hacen sus monjes, sus santos y sus bodegones. Podríamos tomarlo de hecho como algo muy representativo de este espíritu español totalmente ajeno a lo pagano, a lo clásico, a lo mitológico. Nos atreveríamos a decir que hay, en la Hispanidad, mucho más que en los pueblos europeos, algo muy semítico, algo muy abrahámico. Siempre que se han querido tratar estos temas, ha sido con el mismo resultado, una artificialidad y una inconfundible falta de gusto para ello que, una vez más, denota el carácter esencialmente religioso del *ethos* hispánico. No así nuestros vecinos franceses, por ejemplo, que encontraron en lo mitológico, en lo clásico, un terreno de expresión privilegiado.

La pintura de género

Otro tema que tuvo muy poco éxito, o más bien ninguno, en España, fue la pintura de género propiamente hablando, esos cuadros que representaban escenas populares muy a menudo en tabernas con fumadores, o jugadores de cartas, o peleas o infidelidades, que el caravaggismo y en especial la pintura holandesa pusieron de moda en Europa. Es bastante evidente el motivo del desdén español hacia ese tipo de pinturas. No nos equivoquemos, no se trata de un rechazo de lo popular, ni mucho menos. En efecto, la picaresca, que no incluiremos en las escenas de género por tener una motivación y unas características bien diferentes, siempre ha formado parte del gusto y del imaginario colectivo español. La falta de moralidad y la ausencia de decoro, característicos de los cuadros de género, se oponen en cambio a lo que preconizaba la pintura contrarreformista, es decir educar y conducir al espectador hacia prácticas virtuosas acordes con la Fe. Y es que la pintura de género, precisamente, con

²⁶ Véanse, por ejemplo, *El triunfo de Baco* (o *Los Borrachos...*) de 1626, *La fábula de Aracne* de 1657, o el *Marte* de 1640.

sus juegos, su hedonismo, sus infidelidades y su prostitución, no tienden hacia ese fin.

Sociológicamente, podríamos también añadir que se debe también a la casi ausencia en España de una clientela burguesa de este tipo de obras profanas, que ni a los hidalgos ni al clero podían interesar. Sobre estas obras, Vicente Carducho (1576-1638) fue más bien claro: «Tantos cuadros de bodegones con bajos y vilísimos pensamientos, y otros de borrachos, y otros de fulleros, tahúres y casos semejantes sin más ingenio ni más asunto que habérsele antojado al pintor a retratar cuatro pícaros descompuestos y dos mujercillas desaliñadas, en mengua del mismo arte y poca reputación del artífice»²⁷. Podemos comparar estas buenas palabras y el tipo de espíritu que manifiestan, con la frivolidad y el aburguesamiento que ya se hacían patentes en el gusto europeo del siglo XVII. Parece que el espíritu español todavía era totalmente hermético y ajeno a la descatalogación (libertad o modernidad dirían algunos) que empezaba ya a asolar tristemente el alma de los pueblos europeos.

El retrato: realista, moralizante, divino

Otro género profano del que tenemos que hablar es el retrato. Aquí se trata de algo bien diferente puesto que tuvo muchísima importancia y ocupó un lugar predilecto en la pintura española del Barroco. No sabemos si se puede calificar el retrato español de pintura profana. Es cierto que el tema representado en sí, no es religioso. Pero la forma de representar los hombres de esta época sí que lo era. Mediante la pose, el atuendo, el gesto, el rostro, los atributos u objetos que figuran en los retratos, etc., pero también mediante la técnica misma de la pintura, lo que transmiten todos estos cuadros es una intensa y profunda religiosidad. Maravilloso ejemplo de ello es el icónico retrato *El caballero de la mano en el pecho*, pintado hacia 1580 por uno de nuestros más grandes artistas: El Greco²⁸. Este caballero español, castellano, católico, es retratado con el mis-

²⁷ Alfonso PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura barroca en España 1600-1750*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2009, p.54.

²⁸ El caso de El Greco (1541-1614) es interesantísimo para nuestro propósito. Un extranjero, cretense de nacimiento, tuvo tanta simpatía con el espíritu español, encontrando en Toledo y en la religiosidad que allí se respiraba el entorno adecuado para que su alma pudiera vivir y crecer, convirtiéndose, el, el griego, en uno de los mejores representantes del *ethos* hispánico. Ello prueba que la Hispanidad tiene un carácter universal y le corresponde una visión del mundo, un sentir, un carácter, un espíritu civilizador que va mucho más allá de una simple cuestión de etnias, de pueblos, de lenguas y demás particularismos.

mo gesto vigilante que preconizaba San Ignacio de Loyola. Todo, en su actitud, es aristocracia, pero no solamente de la espada, que también, sino del espíritu. Un carácter noble, ascético y, ante todo, religioso. Comparémoslo por ejemplo con cualquier cuadro del gran retratista francés, posterior eso sí, Quentin de La Tour (1704-1788), quien supo, en sus retratos, mostrarnos un tipo del francés del mismo modo que El Greco lo hacía del español. Tomemos, por ejemplo, su *Autorretrato*, de 1750. Frente al hidalgo castellano con su dignidad, su humildad, su contención, su grave templanza, su mirada franca y cristiana, sus atuendos negros, pintado con severa paleta de ocre, tenemos un La Tour en tonos pasteles, azules joviales, turquesas y rosas brillantes, cuyo rostro manifiesta un espíritu frívolo, aunque astuto e inteligente, y ligero, para bien y para mal, que nos deja presagiar la próxima seducción de las élites por las ideas ilustradas. Dos tipos de hombres, dos espíritus diferentes que podemos captar perfectamente condensadas en estas dos imágenes.

Es muy probable y lógico que el hecho de que el retrato, al igual que el bodegón, haya tenido durante el Barroco español tan gran desarrollo guarde estrecha relación con la tendencia española al naturalismo. Un retrato es por definición la representación o imagen de una persona individualizada, es decir que en esta imagen tendremos que reconocer los rasgos, los gestos y el alma de una persona en particular. La pintura clasicista, que tiende más a utilizar fórmulas y a idealizar, presta menos atención a lo individual y a la realidad sensorial²⁹. El retrato español durante el Barroco se caracterizaría entre otras cosas por un percutiente realismo, alejándose mucho con ello del desarrollo de este género en las épocas anteriores, esto es, el Renacimiento y

29 Según la teoría clásica (platónica): «La verdad es casi siempre defectuosa por la mezcla de condiciones singulares que la componen. No hay nada en el mundo que al nacer no se aleje de la perfección de su idea. Hay que buscar originales y modelos cuya verosimilitud esté en las causas universales de las cosas, en donde nada de particular ni de material entre para corromperlos. Por ello los retratos de la historia son menos reales que los de la poesía [...]. Hay tres tipos de verdad: la verdad simple, la verdad ideal y la verdad compuesta o perfecta. La verdad simple es una imitación fiel de los objetos [...], están representados tal y como la naturaleza los ofrece a nuestros sentidos. El verdadero ideal es una elección de diversas perfecciones que nunca se encuentran reunidas en un solo modelo. La verdad perfecta es un compuesto de estas dos primeras [...], es aquella belleza verosímil que parece más verdadera que la verdad misma. En efecto, hay en la naturaleza negligencias que el pintor debe corregir para parecer haber alcanzado la verdad». Esto lo escribió Lacombe en 1759, en la voz «Vrai» de su *Diccionario*, y está traducido de la página 166 del interesantísimo libro de Nathalie HEINICH, *Du Peintre à l'Artiste*, París, Les Éditions de Minuit, 1993. Efectivamente, Caravaggio vino a destruir el arte clásico, sus detractores supieron verlo muy acertadamente.

el manierismo. Durante el Renacimiento el retrato en sí era poco valorado, situándose en una estética idealizante o heroizante que confiere poco valor a los atributos individuales, interesándose por lo contrario mucho más por la referencia mitológica a la que se alude mediante dicho retrato, con el posible fin de recalcar la supuesta presencia de una virtud en la persona retratada. El manierismo acentuará mucho más el juego conceptual, haciendo prevalecer la Idea sobre la perceptible realidad corporal o psicológica de la persona retrata. Dar importancia a la persona individual como tal y a su vivir en el devenir, a su rostro propio como reflejo de un alma única, es algo que solamente será desarrollado durante el Barroco. Veremos que esta tendencia a valorizar o, al menos a querer representar, la vida social y natural en su conjunto, con todas sus particularidades, no sólo se materializará en el retrato sino que será una característica común a casi todos los géneros y artes del Barroco hispánico. Claro está que no podemos hablar de retrato español sin mencionar los emotivos, talentosos y humanísimos retratos de Velázquez. Gran genio de la pintura española, Velázquez va aparte y, al igual que en algunos aspectos es un pintor muy barroco, en otros no lo es tanto, por tener obra y trayectoria personales y muy diferentes de los de la mayoría de sus contemporáneos. Su pintura, comparada como la de otros pintores como Murillo, Zurbarán o Ribera, da pocas muestras de sentimiento o de intensidad religiosa. No sabemos si Velázquez era un hombre muy religioso, suponemos que sí, como la mayoría de los españoles de su tiempo, pero desde luego que sus obras no lo eran. No lo eran porque este colosal artista, simplemente, estaba totalmente absorbido por las cuestiones artísticas, con sus problemáticas propias, anteponiéndolas, aun sin despreciarla, a la expresión de la religiosidad. Fuere como fuere los retratos pintados por Velázquez se cuentan entre los mejores de toda la historia del arte: podemos enumerar, por ejemplo, todos los que hizo de Felipe IV, el del Conde-Duque, el de Góngora y por supuesto todos los de bufones y demás enanos de la Corte.

Pérez Sánchez caracterizó muy bien el retrato español con estas palabras: «Un tipo de retrato de intensa objetividad en el rostro, severa apostura corporal, que prolonga hasta bien entrado el siglo XVIII ese tono de grave sosiego y altivez un tanto rígida, que constituía a los ojos europeos, el talante español doquiera que se hallase»³⁰. Y es que, no lo olvidemos, durante los siglos XVI, XVII (algo menos) y XVIII (menos aún), el espíritu y las artes españolas dominaban, con su teatro, su moda, su catolicidad, su pintura, sus letras, toda la cultura europea, antes de ser sustituidos por el modelo francés y más tarde anglosajón.

30 Alfonso PÉREZ SANCHEZ, *Pintura barroca en España 1600-1750*, cit., p. 56.

El retrato era un género con mucha demanda en España, por nobles e hidalgos, aunque –claro está– la persona más retratada y cuyos retratos eran más copiados era el monarca.

Significativa es la existencia de una moda del retrato a lo divino. Este tipo de retratos tiene su origen en el retrato mitológico o conceptual del manierismo, con la importante diferencia de que, en aquéllos, los hombres y más a menudo las mujeres, no se hacían retratar bajo los rasgos de héroes o dioses, como en Francia e Italia, sino que se hacían retratar bajo el aspecto del santo al que tenían más devoción o de su patrón, o incluso de la Virgen María. No se trataba en absoluto de una falta de humildad o de respeto, sino más bien de una identificación, o de una aspiración a una identificación, con las virtudes y la santidad del santo en cuestión. Las famosas series de santas, con sus rostros tan individualizados, pintadas por Zurbarán (o por su taller), probablemente sean retratos a lo divino de ciertas damas³¹.

Muy a menudo, el retrato hispánico no se limitará a la representación de la persona mediante sus rasgos personales sino que también tendrá un valor moralizante. Frecuentes son los retratos en los que aparecen calaveras, como el *Don Nicolás Omazur* de Murillo (compárese, una vez más con la frivolidad habitual de los retratos europeos), advirtiendo al espectador de su eminente juicio, de la vanidad del mundo. Genial y muy impresionante es el retrato de Miguel de Mañara, personaje barroco por excelencia, magistralmente pintado por el gran Valdés Leal. Este tipo de retrato, al opuesto de la habitual vanagloria del género, es acético y religioso, y entra claramente en lo que se denomina la estética del desengaño que tendremos ocasión de tratar con mayor detalle más adelante.

5. Acerca de unos cardos

Género cercano, en muchos aspectos, al del retrato es el del bodegón. Género importante. Conviene detenernos atentamente en él, no tanto por haber tenido mucha demanda, que no la tuvo especialmente, ni menos aún por la consideración que sus contemporáneos pudieron otorgarle, sino porque manifiesta –a nuestro juicio– de forma eminente el espíritu hispánico. En efecto, a pesar de no ser un género religioso, sino profano, en pocas obras encontramos expresado con tanta intensidad el sentimiento religioso como en los bodegones españoles. Esto apoyará nuestra tesis, nada original, según la cual la Hispanidad es esencialmente católica, de modo tal que incluso los géneros profanos son tratados desde una perspectiva religiosa.

31 Véase el interesante capítulo V de Emilio OROZCO, *Mística, Plástica y Barroco*, cit.

Imitatio

Si bien desde nuestra perspectiva el bodegón español se merece todas las alabanzas de un gran arte que ha alcanzado su plena madurez y su perfección técnica y conceptual, parece ser que sus contemporáneos, al menos en los escritos de grandes tratadistas tales como Palomino (1655-1726)³², no lo tuvieron en alta estima. Tampoco ha de extrañarnos, puesto que en aquella época existía en toda Europa una jerarquía de géneros y el bodegón, o bien no figuraba en ella, o bien estaba en lo más bajo de la escala. Se solía considerar la correcta representación de los objetos naturales, tal y como la naturaleza nos los muestra, como virtuosismo técnico, una mera imitación, con una buena mano, muy lejos de poder igualarse a la inteligencia y a las aptitudes intelectuales requeridas para la elaboración de los géneros, más serios, histórico, por ejemplo, para cuya concepción eran necesarias las mismas dotes que para las demás artes liberales³³. El concepto de *Imitatio*³⁴, tan importante a la vez que tan equivoco, solía referirse al manierismo previo al Barroco, no a la imitación de la realidad concreta sensible sino ante todo a la imitación de la Idea que el artista contempla con su espíritu y a la capacidad de poder representarla a través de las formas de su arte, siendo el dibujo el elemento central y fundamental para este fin. Esta concepción intelectualista del arte, de inspiración claramente platónica o neoplatónica (un Platón reinterpretado por el gusto y

32 En la tercera parte de su *Museo Pictórico y Escala Óptica*, esto es *El Parnaso español, pintoresco y laureado*, Palomino no considera digno de ser nombrado ningún bodegonista, con la excepción de una rápida alusión a los «bodegoncillos» de van der Hamen; lo cual no deja de ser significativo de que el autor sitúa el bodegón en lo más bajo de la jerarquía usual de los géneros pictóricos.

33 La creación de esta jerarquía de géneros tiene causas complejas, pero viene a estar ligada a la historia de las artes liberales heredadas de la Antigüedad (con la distinción entre las actividades dignas de un hombre libre y las propias de los esclavos), y es paralela al intento de liberalizar durante el Renacimiento las artes visuales (especialmente la pintura y la escultura) con el fin de que puedan igualar en dignidad el estatus de las Letras. Paradójicamente, lo que parecía ser un progreso para las Artes, distinguiéndolas de la simple artesanía, supuso una progresiva muerte del oficio (la parte manual, artesanal de la creación artística) hasta llegar a una sobreintelectualización del arte, perdiéndose este en un angelismo que desbocaría finalmente en el «blablablá» del arte contemporáneo, en el cual el discurso es más importante que la obra.

34 Recomendamos la lectura de David DARST, *Imitatio. Polémicas sobre la imitación en el Siglo de Oro*, Madrid, Editorial Orígenes, 1985. Y para una comprensión histórica del fenómeno imitativo en las Bellas Artes, véase Erwin PANOFKY, *Idea*, Mesnil-sur-L'Estrée, Éditions Gallimard, 1989.

las aspiraciones de la Italia de los siglos XVI y XVII), ya se encontraba presente en las reflexiones de los grandes artistas del Renacimiento tales como Rafael o Miguel Ángel. Los artistas (teóricos) españoles del Barroco, herederos de estas concepciones y todavía inmersos y alimentados por ellas, presentan una disonancia, una cierta incoherencia entre sus escritos y su gusto o tendencia al naturalismo. Así, Pacheco todavía muy influenciado por las concepciones tardoclasicistas y manieristas, reconoce sin embargo tímidamente, alabando a su yerno Velázquez, el valor realmente apreciable del bodegón: «¿Pues qué? ¿Los bodegones no se deben estimar? Claro está que sí, si son pintados como mi yerno los pinta, alzándose en esta parte sin dejar lugar a otro»³⁵. También hay que tener en cuenta, y lo reafirmamos aquí tajantemente sin poder extendernos en ello, que siempre ha existido hasta muy recientemente una total distancia o desproporción entre lo que escriben los tratadistas de arte, a menudo artistas ellos mismos, y lo que crean ellos o sus contemporáneos. En efecto, las concepciones y las reflexiones que encontramos en los tratados de arte o bien son (en la época medieval por ejemplo) recetas del oficio (véase el famoso *Schedula diversarum artium* del monje Teófilo), interesantísimas, eso sí, o –en las épocas posteriores– formulas redichas, tópicos reinterpretados o simplemente reformulados, provenientes generalmente de los clásicos grecolatinos, especialmente de la *Poética* de Aristóteles. Por lo general hay que entender estos tratados no como una explicación del arte real, ni como una guía para obrar bien, sino como un ejercicio literario que pretende, como ya vimos, alzar las Bellas Artes al rango de las Letras, utilizando para ello elementos y conceptos que pertenecen a éstas sin ser adecuados ni propios de aquéllas. El arte es ante todo un hacer, no se aprende en manuales sino en un taller con un maestro que transmite directamente al discípulo su saber, su conocimiento, sus gestos. Para entender bien el arte de una época, no es aconsejable buscar el sentido de sus obras en la literatura de los tratadistas y menos aún en la de los filósofos (quienes siempre, y empezando por el mismísimo Platón, tratan del arte para en realidad hablar de la filosofía, siendo para ellos el arte objeto pretexto para articular sus conceptos), sino que hay que, en la medida lo posible, estudiar las obras en sí, así como las obras contemporáneas de las otras artes y las realizaciones políticas, religiosas, jurídicas, con las que convivieron, siendo todas ellas declinaciones de un mismo tema. Y me atrevería a decir que los únicos en entender realmente el arte son los que lo practican con toda la parte de oficio que esto conlleva. Si bien el arte es ante todo un hacer, no lo es solo, pues no existe nunca sin un pensamiento, sin una teoría: el arte es híbrido y no se deja atrapar ni reducir nunca por el concepto sólo: puesto que su fin es la manifestación de lo Bello (manifestación, luz, esplendor de la Verdad), el arte está hecho para ser con-

35 Alfonso PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura barroca en España 1600-1750*, cit., p. 56.

templado y no pensado (conceptualizado). El arte se practica o se contempla pero ni se explica ni se conceptualiza. Volviendo al término *Imitatio*, podemos afirmar que siempre estuvo oscilando, en una extraña mezcla, entre la pura contemplación ideal (Platón)³⁶ y la imitación (mímesis) de lo sensible (Zeuxis y sus famosas uvas). Siempre estuvo vivo el recuerdo de estos artistas griegos que engañaban a los sentidos gracias a su gran habilidad manual para copiar las apariencias de los elementos naturales. Está claro que esta última aceptación de la *Imitatio* cobra una especial importancia para el bodegón, puesto que éste trata de representar objetos naturales o artificiales de la forma más «realista» posible, imitando sus texturas, sus formas, sus colores, con el fin de engañar la vista. Por todo lo dicho sabemos que el Barroco, siguiendo en ello a Caravaggio, parecerá privilegiar esta segunda acepción de la imitación mientras que el clasicismo se aferrará a la primera. Diferenciándose de estas dos concepciones de la *Imitatio*, o al menos matizándolas para darles otro colorido, existe la concepción sostenida por los escolásticos, representativa de la idea general del arte medieval: *Ars naturam imitatur in sua operatione*, como decía Santo Tomás. Esto no significaba que el arte imita las apariencias que la naturaleza nos muestra, sino que imitaba los procesos naturales en sus causas o principios (la razón), es decir que en el arte del buen artífice se reproducían o se volvían a encontrar las leyes presentes en la naturaleza, esto es, en la Creación. El artista es un continuador del orden divino mediante su razón, en ningún caso es un creador. Esto era válido tanto para el escultor, como para el carpintero, el maestro mayor de obra, el constructor de barcos o el que fabrica un peine. La obra bien hecha es la que ordena correctamente los medios utilizados, tanto los medios materiales, como la técnica, esto es la forma de manejarlos, al fin buscado³⁷. El artífice reproducía en su arte las leyes que el Creador había puesto en su Creación, o al menos se alineaba con éstas. Así, en la Edad Media, y según esta concepción, no existía una diferencia entre las artesanías y las artes liberales (exceptuando tal vez, hasta cierto punto, las letras, por ser más despegadas aparentemente de lo material en su proceder). El resultado práctico de ello era que todo objeto útil era también bello, que no existía el arte por el arte, que el artesano era un artista y el artista era un artesano y que gracias a ello el mundo de los hombres no podía ser más hermoso y armonioso con la Naturaleza que le rodeaba. El pensamiento escolástico acerca del arte es el único que se ajusta con certeza y razón tanto al orden natural como al orden divino, muy alejado de los errores sin fin provocados por la emergencia del espíritu moderno.

36 Es interesante la filiación entre ἰδεῖν (ver, contemplar) y Ἰδέα (la idea, platónica). Misma raíz (vid) que encontramos en latín en el verbo *video* (ver).

37 Véase el ya citado libro de Maritain al que puede añadirse la gran obra de Edgard DE BRUYNE (1946): *Études d'esthétique médiévale*, Bruges, Éditions de Tempel.

Pero volvamos a nuestros bodegones. Hay que diferenciar dos ámbitos diferentes, con dos representantes que coincidieron en ser los dos grandes maestros del bodegón español: el ambiente toledano o castellano con fray Juan Sánchez Cotán (1560-1627) y el ambiente sevillano, más florido, con el gran Francisco Zurbarán (1598-1664).

Cotán

Toledo

En del ambiente castellano la primera figura de importancia sería Blas de Prado (1545-1599). Pintor de gran reputación como retratista, hasta tal punto que se fue al actual Marruecos en 1593 con el fin de retratar a sus soberanos. Con él llevaba, según el testimonio de Pacheco, varios cuadros que representaban frutas, bien pintados. Por lo que sabemos probablemente conociera, de la pintura del norte de Italia, los bodegones minuciosos con fondos oscuros como los de Procaccini o los de Pánfilo Nuvolone que presentan similitudes con las características principales del bodegón español, realista y de fondo oscuro tal y como se desarrollaría posteriormente. No olvidemos tampoco el éxito de la pintura flamenca tardomedieval en España, evidentemente por sus relaciones con Flandes y por el ambiente artístico del Escorial, pintura que se esmeraba por representar temas religiosos en los que también se aprecian objetos de lo cotidiano o de la naturaleza, mediante una representación minuciosa y detallada, realista diríamos. Estas influencias configuran una cierta tradición de realismo en el ambiente artístico toledano, y son las que probablemente encontraríamos en la pintura de un discípulo de Blas: fray Juan Sánchez Cotán.

Este pintor, digámoslo ya, ocupa sin duda un puesto predilecto en la pintura y en el arte español pues no sólo inicia el género del bodegón hispano, en su más pura esencia, sino que lo culmina: jamás igualado, aproximado solamente, tal vez, por otro pintor de espíritu similar, el ya mencionado Zurbarán. Y es que el bodegón de Cotán es a nuestro modo de ver una de las realizaciones artísticas en las que más claramente aparece el espíritu español, en su forma más pura y esencial. No queremos decir que el Barroco hispánico, tan polimórfico y que se encarna en todos los aspectos de la vida religiosa, intelectual, artística, política, jurídica, etc., de su tiempo, se reduzca obviamente a estos bodegones, sino que se cristaliza, de forma magistral, en estos y por ello, y a pesar de su humilde aspecto, es conveniente detenernos suficientemente en ellos y en nuestro pintor.

Cotán nace en Orgaz y se convertirá rápidamente en un eminente miembro de la escena artística toledana. Fue un pintor reconocido, con un taller bien

instalado, y de muchos encargos, en cuyas obras religiosas (como *Cristo y la samaritana*, *la Virgen despertando al Niño*, etc.) se puede reconocer también influencias de pintores tales como Cambiaso o Bassano y de un cierto manierismo romanista flamenco. Son obras correctas, sinceras, amables y trabajadas, pero no destacan ni tienen el mismo interés que sus bodegones. En 1603 el pintor castellano ingresa en la orden de los cartujos. En la Cartuja llevara una vida serena y ejemplar, siendo alabadas sus virtudes hasta tal punto que fueron consideradas propias de un santo. Recordemos que la orden, tan estricta como ya sabemos, no pedía procesos de beatificación para sus propios miembros. En cualquier caso, por lo que sabemos, el pintor llevo una vida santa.

El monje-pintor

Fray Juan Sánchez Cotán encarna pues el ideal del monje-pintor, del mismo modo e incluso más que lo pudo hacer antes que él fray Angélico. Paradójicamente no es en sus obras de temática religiosa, sino en sus bodegones, donde más se verá reflejado y manifestado este ideal. Y es que, y cabe destacarlo, sea la temática del cuadro pintado religiosa o no, el cuadro es religioso. Toda la pintura de Cotán es religiosa. En la vida del monje sometida a la severa regla no cabe lugar para un espacio profano: toda su vida y toda su actividad, incluso la artística nacen, se nutren y manifiestan su religiosidad, profunda y bien asimilada. Con Cotán nace realmente, y por primera vez, un bodegón específicamente español que manifestará, en todos sus aspectos, el ideal del *ethos* hispánico.

En sus bodegones, el fraile representa unos humildes alimentos fuertemente iluminados, recortados sobre oscuro fondo rectangular, el de una ventana, de un nicho, o más probablemente de una fresquera donde eran conservados dichos alimentos. En los lienzos previos a su entrada en la orden, todavía existían junto a vegetales, algunas aves y algo de caza. Esto desaparecería rápidamente de sus cuadros y ya solamente veremos los alimentos más humildes, permitidos en la cartuja, cardos, pepinos, zanahorias, coles y poco más. Nunca encontraremos elementos artificiales, sino solamente naturales, aquellos que podrán manifestar la gloria del Creador a través de su Creación y que los hermanos cartujos podían contemplar, sobre los cuales podrían meditar. Todos los elementos están sabiamente ordenados según un orden geométrico sí, pero no de una geometría clásica cartesiana, sino más bien según un misterioso ritmo que permite otorgar a cada elemento una presencia casi sobrenatural. Cada uno tiene su espacio propio, no hay acumulación, no se amontonan unos sobre otros, como sí el pintor quisiese otorgar a cada uno de estos elementos, en los que habitualmente no nos fijaríamos, una importancia particular, como sí cada cardo, cada pepino tuviese un valor intrínseco e individual.

El original

Anteriormente mencionábamos los posibles lazos entre Caravaggio y la pintura española. Hay que destacar sin embargo el hecho de que los bodegones de Cotán nada deben a los del Merisi, ni tienen filiación alguna con estos. Son del todo novedosos, responden a otro espíritu mucho más profundo, a la vida interior de una religiosidad infinitamente más honda que la del afamado pintor italiano. En los bodegones de este último vemos una cesta con frutas y flores que se recortan, que se perfilan, sobre un fondo más bien neutro, y todos estos elementos son símbolos que hay que entender bajo la perspectiva del clasicismo y que corresponden a una visión, a una evocación (¿invocación?) báquica, a menudo presente en la vida y en las obras del Caravaggio. Nada de esto encontraremos en Cotán: los elementos representados, ya lo veremos, no son símbolos que hubiera que interpretar, y el referente semántico no ha de buscarse en las teorías artísticas humanistas y mitologizantes de la Italia pos-renacentista, sino en la misma vida religiosa del pintor, que no es por una parte monje y por otra pintor, sino que ambos aspectos de su vida son indisociables, ambos puestos al servicio de un mismo Dios. No sería muy atrevido, por lo tanto, afirmar que Cotán es un pintor incluso mucho más anti-clásico que el propio Caravaggio, quien a pesar de darle a la pintura una orientación ya muy diferente de la del Renacimiento y del manierismo, sigue sin embargo inmerso en una cultura clásica paganizante y todavía muy deudor –prisionero tal vez– de los códigos de esta cultura humanística, de esta estética clasicista. Cotán es anti-clásico por naturaleza y no solamente por intelectualismo o por razones meramente artísticas. Es importante destacarlo, para nuestra comprensión de la unión entre el Barroco y la Hispanidad: nuestro cartujo parece ser naturalmente ajeno al clasicismo, lo cual es un rasgo común a todos los grandes artistas españoles, y es muy revelador del alma hispana en general.

El detalle protagonista

¿En qué momento una pintura pasa a representar únicamente unos pocos elementos vegetales, únicos protagonistas del cuadro, como en los bodegones de Cotán? Podríamos ver el origen, por una parte, en las pinturas flamencas en las que se daba gran importancia a los detalles, pero también en el manierismo tardío que no dudaba en jugar con los códigos clásicos de la pintura poniendo en primer plano los elementos menos importantes según la temática representada por el cuadro, y en el último plano la escena que corresponde realmente con esta temática. Encontramos este procedimiento en los inicios de Velázquez que, con una técnica naturalista barroca nada manierista, compone sin em-

bargo un cuadro con esta fórmula manierista: siendo un perfecto ejemplo de ello *Cristo en la casa de Marta y María*. Góngora, probablemente el poeta más genial de lengua castellana, no dudó en usar este procedimiento en numerosos sonetos (*Descaminado, enfermo, peregrino* o *Cosas Celalba mía he visto extrañas*, son ejemplos de ello). En cualquier caso, está claro que tanto el bodegón como el retrato, como géneros con pleno valor e interés por sí mismos, son una novedad muy característica del Barroco, que se aleja de los juegos conceptuales y de los ideales del Renacimiento y del manierismo, y manifiestan un punto de vista, unos intereses y una comprensión ya totalmente diferentes tanto de la realidad como del arte, y es que no es ninguna tontería decir que Cotán *retrataba* el cardo que tenía delante los ojos, y ello recalcando cualquier aspecto, textura o color que le fuese propio en cuanto elemento individual.

Unos pies sucios

Cada cardo y cada hortaliza están pintados según el más estricto naturalismo. La técnica empleada, con empastes magros de oleo aplicados con brocha dura sobre los cuales aplicarán suaves veladuras (con médium a base de aceite de linaza y resina dammar), técnica frecuentísimamente utilizada en toda la pintura barroca española, permite al pintor captar y representar todas las diferentes texturas, arrugas, y demás defectos materiales que presentan sus modelos y que los hacen únicos. Esta técnica, ancha, heredada de los venecianos, muy diferente de la técnica lisa, flamenca, es también algo en lo que se manifiesta ese *ethos* hispánico barroco. Es el gusto por las texturas, por lo rasposo; esa manera de dejar aparecer la imprimación rojiza, cálida, del lienzo, de resaltar la materialidad mediante las veladuras que dejan ver cada cambio, cada imperfección, en la materia; es en realidad un gusto por lo que tiene vida, por lo orgánico, es una comprensión atenta, humilde y empática de las criaturas incluyendo sus imperfecciones y defectos, sus heridas ligadas al devenir, que con un espíritu muy católico y muy latino acoge la realidad toda, de forma muy humana, y manifiesta el amor a Dios a través de su Creación. Lo que encontramos en la pintura lo encontraremos también de forma análoga en los paisajes, en las piedras y en las encinas, en la arquitectura vernácula, en la gastronomía y en el carácter de los españoles. Nada más alejado de esta cálida técnica que la fría, lisa y relamida técnica clasicista que no tolera la imperfección, que no quiere ver la realidad tal cual es y menos aún amarla, que denota fariseísmo y es propia de un espíritu puritano y aburguesado que se ofende cuando ve pintadas las sucias plantas de los pies de un San Francisco en un cuadro de Murillo como le pasó por ejemplo a Ruskin, esteta sensible e inteligente sin embargo, pero impregnado por su visión protestante y anglosajona de la realidad. Nada más alejado de la mentalidad española, popular y aristocrática, siempre cimen-

tada en la fe católica, que esa repugnancia por lo pobre, que esa voluntad de hacer que todo brille, que todo aparente estar pulido. Incluso con algo que podría parecer tan alejado de lo espiritual como es la técnica pictórica, podemos establecer una clara relación entre las texturas de los cuadros españoles y por ejemplo los jesuitas y su casuística, buenos ejemplos de lo que es el espíritu latino y de cómo se opone radicalmente al espíritu protestante, calvinista, fariseo y anglosajón con su predestinación y su culto hipócrita de la bella apariencia, que no es más que un culto a sí mismo y al dinero, raíz de todos los males como nos lo recuerda nuestro Apóstol.

Del natural

Cuando Sánchez Cotán representaba en sus lienzos un producto de la naturaleza lo hace pintando del natural. El cardo o la simple hortaliza se convierten para él en un modelo tan digno de atención como lo sería cualquier otro. En aquella época, evidentemente pintar del natural no significaba plantar el lienzo delante del modelo y ponerse a pintar, como lo harían los modernos a partir del siglo XIX, dando muestras de suma ignorancia acerca de lo que es la pintura, sino primero estudiarlo minuciosamente mediante el dibujo y posteriormente componer el cuadro con los diversos elementos representados. No olvidemos que las técnicas empleadas requerían unos tiempos relativamente largos de secado entre las diferentes capas y es muy poco probable que los productos naturales pudieran conservarse con el mismo aspecto durante todo este tiempo ante los ojos del pintor. Tampoco pensamos que Cotán emplease una cámara oscura como casi con toda seguridad hizo Caravaggio (solía pintar sin dibujo previo, lo cual no deja de ser muy sospechoso). Así, pintar del natural, estudiarlo directamente en vez de idealizar el modelo o deformarlo para que se ajuste a la Idea según los planteamientos estéticos anteriores, es algo que participa el anti-clasicismo característico del mundo hispano y constituye un aspecto importante que hay que destacar pues denota una visión del mundo y una relación con lo real que le es muy propia. En los pueblos vecinos, franceses, italianos o ingleses no encontramos ni de lejos ese gusto por la realidad concreta que se traduce por ese naturalismo o realismo tan pronunciado y tan característico en el arte español.

Salmo a la perfección de la naturaleza, obra de Dios

Este naturalismo, esta representación del natural (sin quitarle nada ni añadirle nada, como diría Ruskin, en un contexto muy diferente) hasta en sus más insignificantes detalles, son reveladores de una actitud religiosa, y más

concretamente cristiana, de la vida ante la realidad y que se manifiesta en el cuadro, incluso cuando el tema representado aparentemente en sí nada de religioso tiene. En efecto, el pintor-monje se humilla ante la realidad que ofrecen los elementos naturales creados por el único Creador y los representa dejando que se manifiesten en toda su belleza, tal y como fueron creados, sin tratar de modificarla, porque hasta en estos elementos tan humildes sabe ver una teofanía, una manifestación de la omnipotencia de Dios, Belleza suma y fuente de toda belleza. Es como si el pintor, desapareciendo él mismo, quisiese dejar que esas hortalizas se nos mostrasen como si Dios acabase de pintarlas. Esta atención pronunciada hacia los productos de la naturaleza como forma de alabar a Dios a través de toda su Creación, y especialmente en sus elementos más humildes, no es algo propio de nuestro pintor sino que también está muy presente en otras artes. Los poetas no inventaron ellos mismos esta temática sino que ya la encontraríamos en autores medievales y podemos entroncarla sobre la tradición de los Salmos bíblicos. Así, el antequerano Pedro de Espinosa (1578-1650), gran poeta, en su *Salmo a la perfección de la naturaleza, obra de Dios*:

«¿Quién te enseñó mi Dios a hacer flores
y en una hoja de entretalles llena
bordar lazos con cuatro o seis labores? [...]»
¿De qué son tus pinceles
que pintan con tan diestra sutileza
las venas de los lirios...»³⁸.

Será igualmente, y cabe destacarlo, un recurso muy común y particularmente apreciado por los místicos españoles. Algunos de ellos fueron sin duda leídos, estudiados y asimilados por Sánchez Cotán. Es el caso, por ejemplo, de fray Luis de Granada (1504-1588) en su afamada *Introducción del Símbolo de la Fe*, donde se encuentran innumerables pasajes tan exquisitos como este: «¿Quién podrá declarar la hermosura de las violetas moradas, de los blancos lirios, de las resplandecientes rosas, y la gracia de los prados, pintados con diversos colores de flores, unas de color de oro, y otras de grana, otras entreveradas y pintadas con diversos colores, en las cuales no sabréis que es lo que más os agrade, o el color de la flor, o la gracia de la figura, o la suavidad del olor? Apaciéntense los ojos con este hermoso espectáculo, y la suavidad del olor que se derrama por el aire deleita el sentido del oler. Tal es esta gracia que el mismo Criador la aplica a si, diciendo: “La hermosura del campo está en

38 FRANCISCO LÓPEZ ESTRADA, *Pedro Espinosa. Poesías completas*, Madrid, Espasa Calpe, 1975.

mí”»³⁹. He aquí un ejemplo, entre muchos otros, de la importancia de lo visual en lo Barroco, y especialmente en la mística. Fray Luis no observa aquí la naturaleza con ojos de científico, sino que –al igual que Cotán– ve en la naturaleza la Providencia divina, y le permite remontar a partir de esta hasta su Creador.

Vemos, una vez más, cómo en cada arte se manifiesta un mismo espíritu, con lenguajes diferentes, eso sí, y propios de cada arte, un mismo modo de percibir el mundo, una misma relación con la religión, etc... propios de la Hispanidad.

Los cuadros del pintor presentan un acabado honrado, minucioso, sincero, no se retrata a sí mismo en ellos, no da testimonio de sí mismo, sino de la gloria de Dios a través de su Creación. En el fondo es una actitud propia del artista-artesano medieval que realiza su obra con sosiego y esmero, sabiendo que es para Dios, y no para otro, para quien trabaja. Una actitud ésta muy alejada de la *virtù* renacentista, tan pagana, mediante la cual el artista pretende immortalizarse. No nos equivoquemos, Sánchez Cotán no es un pintor moderno como algunos pretenden, en un anacrónico y sofisticado intento de encontrarle padrastrós ficticios a la modernidad, su anti-clasicismo no es moderno, es cristiano, es hispano. Y es que la obra de Cotán se nutre de un fondo religioso y cristiano, no del subjetivismo moderno. Nada tienen que ver el naturalismo místico de Cotán y del Barroco en general con el realismo ateo, científico y positivista del siglo XIX. Se puede ser anti-clásico por abajo, es decir produciendo un arte todavía menos espiritual que el clasicismo cuya esencia es pagana (no hay distinción clara ente mundo y Dios, sólo graduación), y eso sería la modernidad, o bien se puede ser anti-clásico por arriba, aspirando a la creación de un arte que no se limita a realizar una obra bella por sí misma sino que tiende a manifestar la fuente de la belleza, es decir Dios, a través de su contenido y de su forma. Lo que hace el Barroco español es más bien intentar continuar el arte medieval, eso sí, con todas las aportaciones compatibles con ello que el Renacimiento pudo elaborar, del mismo modo que en la política la Cristiandad mayor medieval fue continuada y vivificada en la Cristiandad menor hispánica.

Las obras de Cotán reflejan una visión religiosa, cristiana, monacal, ascética, y mística del arte y de la naturaleza en la que todo ha de hablarnos de Dios, de referirse a Él. Tanto en sus obras de temática religiosa como en sus bodegones, Cotán es un pintor religioso y pinta con la misma atención los elementos humildes de la naturaleza que los elementos gloriosos de la Historia Sagrada. Gracias a su arte, es decir, a sus artificios y a su técnica, nos deja ver la

39 FRAY LUIS DE GRANADA, *Introducción del Símbolo de la Fe*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1989, pp. 233-234.

naturaleza como él mismo la percibe. Y esta es toda la grandiosidad y el poder que Cotán le confiere al arte: para él, la pintura no sólo es decorativa, no sirve para ensalzar solamente a los poderosos, no se trata de alcanzar lo Bello platónico, tampoco es la simple ilustración de un tema religioso, sino que permite espiritualizar lo sensible y hacer sensible, palpable, lo espiritual como tan bien lo dijo Orozco. Siguiendo a San Pablo, nos conduce hacia lo invisible a través de lo visible, y ello gracias a su divino arte. De este modo, con la representación de unos simples cardos consigue insuflar una trascendencia y un sentir plenamente cristianos. El pintor con su oficio no pretende *crear*, como temerariamente dicen los modernos, pues Creador con capacidad de crear, sólo hay Uno. El pintor posa sobre la realidad una mirada humilde, inocente, virginal, podríamos decir. No pretende transformarla. La acepta como obra de Dios y ve en ella la mano de su creador.

El tenebrismo apofático

Cotán no obtiene en sus cuadros esa carga religiosa tan intensa solamente mediante la composición y el naturalismo, sino que emplea también otro elemento central del arte barroco hispánico: el tenebrismo. Esos contrastes de luces y de sombras que hacen emerger, de unos fondos misteriosos de palpable oscuridad los objetos representados, fuertemente iluminados, crean una atmósfera dramática donde reina el silencio, como en la misma cartuja, y en donde esos objetos tan humildes, tan ordinarios, que habitualmente pasan inadvertidos, cobran una presencia alucinada, sobrenatural. Las obras de Cotán son eminentemente contemplativas, hechas para la contemplación en el sentido religioso de la palabra. Son cuadros de cartujo. Ese fondo oscuro que parece vibrar se obtiene técnicamente mediante la superposición, sobre la imprimación magra y cálida, de veladuras transparentes o semi-transparentes más o menos oscuras, que sucesivamente van a permitir obtener ese efecto de oscuridad tan profunda pero llena también de matices, en la cual a veces tenemos la sensación de que se puede percibir el aire circular entre los objetos. Esa oscuridad sin forma contrasta tanto con los objetos tan reales, que parece no tener fin, no tener nunca fondo. Es el vacío, es la nada, que fácilmente se puede asemejar a las imágenes empleadas por los místicos, que recoge de forma violenta y vivida la teología apofática. De lo visible a lo invisible.

Todo concurre

Los colores de los bodegones de Cotán son, como todo en él, humildes, pero no simples. La gama de colores empleada es muy reducida: ocre, grises y

poco más. Es del todo coherente con la intención artística del pintor. No son colores vivos ni brillantes, no son lujosos, sino que parecen participar de la sencillez de la vida del monje, de su vida ascética, de su desierto. Todos los elementos del cuadro, tanto los representados como los técnicos, es decir el fondo (contenido) y la forma, están perfectamente armonizados, no hay nada en el cuadro de Cotán que no exprese y manifieste, y de forma rara vez superada, la religiosidad barroca inherente al alma hispana.

¿Símbolos?

Muchos han querido ver en estos cuadros misteriosas alegorías y retorcidas interpretaciones simbólicas y teológicas. Pensamos sin embargo que los que opinan de esta manera no han entendido algo esencial de estos cuadros y probablemente no los hayan entendido en absoluto. Las hortalizas no son símbolos que pudieran representar o simbolizar a la Virgen, a los Santos ni a ninguna virtud o concepto abstracto, ni tampoco a la Pasión de Nuestro Señor ni nada similar. No son símbolos. Son lo que parecen, son hortalizas. Es importante resaltarlo. Y es que, en esto, el arte de Cotán se diferencia del arte medieval, aun manteniendo por otro lado muchas similitudes con el arte medieval tardío, como ya mencionábamos. En efecto, el pintor no nos presenta esta realidad humilde y ordinaria como símbolo para acceder a lo divino tras su correcta interpretación. Para ello no necesita la mediación intelectual y convencional del símbolo ni de la alegoría, es decir de reconocer en la imagen lo designado por ella, como por ejemplo en el león la virtud de la fuerza. Aquí no se trata de un acto intelectual ni de una gnosis, sino de una visión. Y como tal visión es directa, sin mediación y sin necesidad de interpretaciones. Lo representado en el cuadro no hace más referencia que a ello mismo. Este cardo, como tal, en su realidad sensible, concreta y muy real, es una creación divina y lo proclama a gritos con todo su ser, con todas sus perfecciones e imperfecciones, para quien sabe verlo. Pero para poder otorgar todo su valor a este humilde cardo hay que saber verlo justamente como nos lo muestra Cotán. Cotán nos muestra, nos ofrece, a través de su cuadro, cómo percibe la realidad, cuál es su visión de la naturaleza, esto es, como obra de Dios o en referencia directa a Dios. Los cuadros de Cotán son, sencillamente, la mirada cristalizada de un santo. Y este es el gran poder de su arte. En ello el cartujo y su obra son una vez más plenamente acordes con todo el Barroco, donde lo visual predomina sobre los demás sentidos. La naturaleza toda, tal cual es, es símbolo de Dios, en cuanto se refiere directamente a Él, pero no en cuanto símbolo interpretable mediante convenciones humanas. Las pinturas de Cotán no se interpretan, se contemplan.

En lo más alto

Queda suficientemente claro que Sánchez Cotán, en sus bodegones, es un eminente representante del alma hispana y del Barroco, ambos inseparables. El discreto fraile, con maestría e innegable sinceridad, habrá creado un género nuevo, el bodegón español, y –por si fuese poco– también lo habrá llevado a su más alta cumbre. En efecto, es interesante ver cómo el cartujo será a menudo imitado pero nunca más ningún pintor alcanzará la pureza y la profundidad de sus obras, exceptuando tal vez a Zurbarán, Pereda en algunos de sus diminutos bodegones, y hasta cierto punto Juan Labrador. Los mejores pintores españoles de bodegones siempre tienen de alguna manera una filiación más o menos directa con Cotán. Así, Loarte, van der Hamen, Juan de Espinosa, Deleito, Mateo Cerezo, Tomás Yepes, y un seguidor tan cercano de Cotán como Felipe Ramírez y más tardíamente Luis Menéndez, todos ellos grandísimos pintores y genialísimos bodegonistas, vuelven en sus bodegones a pintar aves, viandas, mazapanes y objetos o manjares más o menos lujosos, elementos más ricos, menos acéticos, menos depurados, que lo mundanizan, que lo profanan y le hacen perder claramente la exaltada trascendencia que emanaba de los de Cotán. Por ello pensamos que, aunque por su realismo, su técnica, su materia, y su manera de representar los elementos siguen siendo muy barrocos y muy españoles, no alcanzan a representar la España barroca de forma tan esencial como pudieron hacerlo los de Cotán. Podemos decir, guardando las distancias, que Cotán fue para la pintura lo que San Juan de la Cruz para la poesía.

Zurbarán

El origen

Si bien hemos hablado con Cotán del ambiente castellano del bodegón español, también tenemos que tratar del ambiente andaluz. El origen del bodegón español es, según Pacheco, obra de dos pintores italianos Aquiles y Mayner, que participaron a la decoración del palacio de Carlos V en la Alhambra. Según el tratadista, Antonio Mohedano y Blas de Ledesma habrían recibido la influencia de ellos y la habrían transmitido a Alonso Vázquez, influencia reconocible en las flores y demás objetos representados en sus cuadros. Sin embargo, no está nada claro que éste considerase la pintura de flores un género aparte, si bien es cierto que las pintaba con el mismo esmero que las demás partes de sus cuadros, influenciado también en esto por el romanismo flamenco que otorgaba una gran importancia al virtuosismo a la hora de representar frutos, flores y demás elementos secundarios. Pacheco nos habla también

de una segunda influencia posible en cuanto al origen del bodegón andaluz: los pintores de grotescos. Es probable, efectivamente, que ambas influencias guarden relación con la futura configuración del bodegón en el ambiente sevillano. Aunque desconocemos su autoría, encontramos en el palacio episcopal de Sevilla, especialmente en la Galería del Prelado, paneles decorativos en los que se pintaron, en torno a 1604, guirnaldas de vegetales de estilo manierista compartimentados con pequeños cuadros de escenas con frutas o verduras y algunos pajarillos pintados con un naturalismo y un fondo oscuro tenebrista que inmediatamente nos recuerdan a los futuros y bien conocidos bodegones de Francisco Zurbarán (1598-1664) y de su hijo y discípulo Juan. Podemos suponer una filiación entre estos paneles y las pinturas de Zurbarán por el estilo geométrico, depurado, ordenado y simétrico, propios de una representación floral decorativa que tanto se alejan de las acumulaciones opulentas de la pintura flamenca y que serán tan característicos de nuestro gran pintor. En el techo de la Sala de las Frutas de la Alhambra en Granada encontramos pinturas compartimentadas y decorativas también muy similares a las ya mencionadas en el palacio sevillano.

Una vieja friendo huevos

En Sevilla hubo dos maestros de carácter bien diferentes, aunque amigos, Velázquez y Zurbarán. Los bodegones del primero, alabados por su suegro Pacheco, son bodegones en el estricto sentido otorgado a este término en el siglo XVII, es decir, cuadros que representan alimentos y comida junto a los que los venden y/o los compran (pensemos por ejemplo en el precioso cuadro de la *Vendedora de aves* de Loarte). Conocido y sabroso ejemplo de ello sería el de *La vieja friendo huevos* de 1618. En estos cuadros persisten algunos elementos de origen manierista flamenco como la composición y el punto de vista un tanto elevado que permiten ver correctamente los objetos presentes sobre las mesas y escaparates. El tenebrismo, el naturalismo e incluso la elección de los modelos representados, son claramente caravagescos. Los cuadros suelen representar personajes de medio cuerpo, humildes, que no carecen de relación con los de la picaresca literaria, absortos en una labor cotidiana. El tenebrismo confiere a la escena una mezcla de sosiego intimista y de misteriosa intensidad; los fuertes contrastes de luces y sombras, permiten representar los objetos con un gran virtuosismo naturalista que resalta los materiales de los que están hechos, sus rugosidades, sus texturas propias. Al igual que los personajes, los elementos artificiales o naturales son humildes: un botijo de barro, unos ajos, unos cacharros, utensilios de cocina, etc. ¡Cuán diferentes son ya estos bodegones de la lujosa ostentación, del refinamiento opulento, presentes en las naturalezas muertas nórdicas de la misma época! No encontramos nada del aburguesa-

miento protestante ni de la carnalidad rubenesca del norte de Europa, con su gusto por los materiales lujosos, brillantes y poco asequibles, sino que con un espíritu muy latino y muy español, esto es, católico, nos transmiten un interés real por lo humano, sin despreciar los ambientes más humildes, encontrando en ello un camino hacia la trascendencia. Como tela de fondo, siempre encontramos la pobreza de Cristo.

Tierras ocres

Los colores empleados en los cuadros son también los propios de la pintura española: los ocres. Nunca insistiremos suficientemente en la existencia de esa gama de colores cálidos en nuestra pintura. El verde no es frío ni brillante sino ocre, el rojo es ocre, el amarillo es ocre. Esto tiene una doble explicación, interesante para nuestro tema: los pintores así como los demás artistas siempre se han alimentado de los estímulos sensoriales generados por su entorno natural. El pintor español pinta naturalmente con una gama cálida, porque estos son los colores de sus campos, de sus encinas, sus piedras, etc., y del mismo modo sus cuadros tendrán texturas reflejo de las que se encuentran en las asperezas de sus paisajes, en su gastronomía, en de su arquitectura e incluso en su carácter. Esos colores cálidos, tierra u ocre, son los propios de una pintura naturalista y se podría decir incluso que son los propios de la pintura católica (no es casualidad, por ejemplo, que en católicos franceses, tales como La Tour o Le Nain, encontremos estos colores así como una afinidad con la pintura española en los temas representados). Estos colores son los propios de la pintura naturalista hispana, y también por lo tanto de la barroca, porque son colores naturales, orgánicos, que emanan de la naturaleza y que la prolongan, no son colores artificiales; se oponen claramente a la gama de colores primarios (amarillo, azul, y rojo) empleados en la pintura clasicista, colores estos que no pretenden representar la naturaleza observada sino idealizada, esto es, intelectualizada, separada de su existencia individual y material. Los colores en la pintura clásica tienen un papel esencialmente compositivo, cada color se enmarca dentro de una forma y se subordina al dibujo (esto es, a la idea). Mucho más se podría decir acerca de los bodegones de la pintura velazqueña, pero tendremos aquí que conformarnos con ello para poder tratar del que puede ser el pintor que mejor encarne el espíritu del Barroco español: Zurbarán.

Crucificado con cuatro clavos

Francisco de Zurbarán, pintor de origen extremeño, puede ser considerado sin embargo como sevillano, tanto por su lugar de actividad como por

la afinidad con el ambiente artístico cultural y religioso de esta ciudad, hasta tal punto que es, sin duda, uno de los máximos representantes de la pintura barroca sevillana. Es, al igual que Cotán, una de las cimas del arte español y uno de los artistas que mejor han encarnado en sus obras el alma hispana. Al igual también que el cartujo, la inmensa mayoría de sus cuadros son de temática religiosa, y cuando no lo son les confiere aun así una profunda emoción religiosa. Técnicamente, salvo tal vez a finales de su carrera, están realizados mediante un tenebrismo estricto y austero, pero nunca carente de un lirismo inconfundible y de una sensibilidad muy suya. Según palabras de Palomino, quien contemplase sus obras sin conocer su autoría las atribuirá sin dudarle a Caravaggio. A causa tal vez del tenebrismo. Sin embargo, la envolvente y profunda religiosidad que emanan de todos sus cuadros, así como el refinamiento sutil y pudoroso propio de la pintura sevillana, distan mucho de la manera ruda, y a veces vulgar, del pintor italiano. Una de sus primeras obras, el *Cristo* de 1627, muy similar a otras versiones del Crucificado que hará más adelante (como el del museo de Sevilla), ya nos da el tono de toda su obra. En este cuadro está únicamente representado Cristo en la cruz, con los cuatro clavos preconizados por Pacheco (también presentes en Velázquez), vehementemente iluminado sobre un fondo oscuro, del cual emerge. La tensión dramática obtenida por este tenebrismo y este naturalismo no podría ser mayor. Vemos igualmente ya la maestría de Zurbarán a la hora de pintar paños, una de sus características. Volúmenes rotundos y resaltados, limpios, otorgan una presencia también muy característica a los personajes representados. El ambiente del cuadro, de cuya creación sólo Zurbarán tuvo el secreto, la dignidad del Hijo de Dios que acaba de expirar y el pudor con que se representa, encarnan a la perfección ese ambiente religioso tan personal, tan matizado, tan característico y tan esencial del Barroco hispano.

Con este cuadro Zurbarán obtuvo grandes elogios y las merecidas alabanzas de sus contemporáneos. Los españoles con toda naturalidad reconocieron en esta obra una parte de ellos mismos. Se dijo que quien lo veía no sabía si se encontraba ante una pintura o una escultura. Este efecto se veía reforzado por el entorno de un oratorio oscuro para el cual fue realizado el cuadro. El orante podía tener así la impresión de estar realmente arrodillado ante su Señor, que se le aparece en la penumbra del oratorio. Esa difuminación entre ficción y realidad, esa teatralidad sin grandes gestos, propios de la gran pintura española, son también unos rasgos esenciales del Barroco. Así, ya sea pintando unos bodegones con cardos ya sea pintando al objeto de mayor dignidad posible, esto es, Cristo, los pintores españoles lo hacen con un naturalismo tal que el espectador que contempla el cuadro parece sumergirse en una visión que representa con presencia aparentemente real, el objeto visto. Recordemos que esta fue una de las directrices de Trento. El arte subordinado al fin religioso había

de mover a devoción y para ello tenía que ser un arte no solamente intelectual sino que hablase más bien al alma entera, a los sentimientos, a la emoción del que lo contempla para poder así obtener una conversión, un cambio en el creyente. De allí también la importancia de la visión en todo el Barroco. Es evidente la relación entre las artes visuales barrocas, pero también la música, con los jesuitas, la espiritualidad ignaciana y sus ejercicios que tanto insistían en la representación activa e imaginativa de lo sagrado para actualizarlo, para hacerlo presente. El jesuitismo es sin duda un hijo glorioso de la Hispanidad, una religiosidad con unos rasgos y una humanidad característicos a la vez que portadores y defensores de la Hispanidad.

Unos monjes

Zurbarán realizará grandes series de cuadros para algunos conventos que generalmente representarán la vida de su santo fundador. En estas series Zurbarán manifiesta toda su maestría a la hora de pintar escenas religiosas, muy a menudo protagonizadas por monjes, con rostros individualizados y una actitud contemplativa, mística, que nadie más supo representar tan acertadamente, y por los que Zurbarán será conocido y caracterizado como pintor de monjes. Nunca hay que olvidar que estos cuadros están pensados para integrar una composición arquitectónica, y que para poder apreciarlos correctamente habría que poder verlos en su entorno. Un ejemplo de ello es la sacristía del monasterio de Guadalupe que nos muestra grandiosos y magistrales cuadros, de los mejores de entre toda la pintura española, integrados en un conjunto arquitectónico y decorativo muy barrocos, de una rara belleza y de una perfecta unidad que nos sumerge y nos permite apreciar –hecha arte– el alma sedienta de belleza y de Dios de esos hombres de nuestro barroco. Nadie supo cómo Zurbarán hacer palpable un ambiente monacal y conventual a través de la pintura en donde la presencia y la convivencia con lo sobrenatural es parte cotidiana de la vida. Esa cercanía de lo sobrenatural, extremado en la vida de los monjes, es algo muy característico de las Españas de los Siglos de Oro, en las cuales lo más vulgar y cotidiano convive, sin que suponga un problema, con lo más elevado y lo más sagrado, penetrando la religión en todos los aspectos de la sociedad humana. Lo prodigioso se hace cotidiano y lo cotidiano prodigioso.

Al maestro Zurbarán se le ha podido reprochar pintar de forma muy estática, muy rígida, sus cuadros, creando en estos un inmovilismo muy ajeno al movimiento presente en las obras del barroco pleno. Pero ello no ha de verse como una crítica sino más bien lo contrario. Esa rigidez hierática, unida a una simplicidad (claridad) formal y compositiva, son propios de un arte realmente religioso y contemplativo. Los cuadros de nuestro pintor están todos envueltos

en un misterio y una trascendencia palpable, íntima y sobria, pero tan profunda como la de nuestros místicos y que él sólo, mediante los artificios de su arte, y mediante su maestría, supo plasmar silenciosamente en sus lienzos.

El Cordero

Zurbarán destacó igualmente en la representación de lo inanimado, tanto los hábitos de los monjes, como los libros, flores, mobiliarios y demás objetos secundarios pintados en sus cuadros. Ello por supuesto se manifiesta de forma soberbia en sus bodegones, de los cuales podemos nombrar por ejemplo el *Bodegón de cacharros* de 1633 o la *Naturaleza muerta con limones, naranjas y taza* pintada el mismo año. Cercanos a los de Cotán y con características similares, no nos extenderemos en ello, destacando solamente que introduce con sus botijos y sus cestas de frutas, una alusión a lo humano, al hogar cristiano, no pobre sino virtuoso. De sus bodegones emanan un lirismo y una dulzura diferentes al ambiente más concentrado y austero del de la cartuja. Estos bodegones son sin duda un maravilloso ejemplo de naturalismo místico, propios del arte español, unas auténticas joyas en cuanto a pintura, a arte, y a religiosidad se refiere. De unas simples frutas, tazas o cacharros ordenados sobre una mesa en un primer plano, Zurbarán con gran arte nos muestra una trascendencia, una divinidad que todo lo envuelve. Un insuperable ejemplo de ello es el *Agnus Dei* de 1640. Un corderito atado, manso, listo para el holocausto, ocupa casi la integralidad del cuadro. Con extraordinario naturalismo, el pintor ha sabido representar el animal de forma muy «realista», realzado de dignidad y sobriedad, dándonos la sensación de que casi podríamos pasar nuestra mano por entre la lana y palparla en suave caricia. Las patas del Cordero desbordan el plano hacia el espectador, recurso muy caravagesco que permite dar profundidad al cuadro así como romper la frontera cuadro/espectador, haciendo que el Cordero se haga todavía más presente. El sacrificio es voluntario, la sumisión al Padre es total, Cristo, el Cordero de Dios va a ser entregado por nosotros. El tema y el simbolismo son muy medievales⁴⁰, pero su reinterpretación es totalmente barroca. Es un perfecto ejemplo de toda la fuerza devocional y la profundidad religiosa del arte español. Mucho más se podría decir de una obra tan genial como la de Zurbarán, pero pensamos que estos apuntes son suficientes para apoyar el tema tratado. Afirmemos simplemente una vez más que también mediante este pintor podemos ver cómo en otros países tales como Francia e Italia lo profano, lo mundano y lo pagano mitológico desbordan la pintura religiosa,

⁴⁰ Véase por ejemplo el maravilloso retablo, políptico, de la *Adoración del Cordero Místico*, de los Van Eyck, en Gante.

y con esto la desvirtúan, la mundanizan y la profanan, pero que en la España barroca ocurre lo contrario: la pintura religiosa es la que desborda y absorbe los géneros profanos, otorgando a temas seculares algo más que un mero tinte religioso. Lo que decimos de la pintura, podríamos decirlo igualmente de la escultura, de las letras, y de las demás artes.

6. Postrimerías

Así como existen retratos a lo divino, Orozco hablará también de bodegones a lo divino. Muchos de ellos presentarán objetos distintos de los que hemos visto en Cotán o Zurbarán, y tendrán una temática religiosa más evidente representando calaveras, libros roídos, relojes de arena, velas apagadas, etc., que con un tono moralizador pretenderán aleccionar al espectador advirtiéndole sobre la brevedad de la vida y la vanidad de sus afanes. Este tipo de bodegón habitualmente llamado *Vanitas* hace parte de un género o de una temática barroca mucho más amplia y manejada con frecuencia: *el Desengaño*. Este tema es el objeto de innumerables obras literarias, de las cuales podemos citar, por ejemplo, entre mil, los extraordinarios: *Noche serena* de fray Luis de León⁴¹, el soneto de Quevedo *¡Fue sueño ayer, mañana será tierra!*⁴² o *De la brevedad engañosa de la vida*⁴³, de Góngora.

Hermano mayor de la Santa Caridad

La obra que representa el tema del *desengaño de la vida* con mayor fuerza, rotundidad y crudeza es sin duda el maravilloso y barroquísimo *Discurso de*

41 «¿Qué mortal desatino / de la verdad aleja así el sentido / que de tu bien divino / olvidado, perdido / sigue la vana sombra, el bien fingido?». Véase en ELÍAS RIVERS, *Poesía lírica del Siglo de Oro*, Madrid, Ediciones Catedra, 2007, p. 119.

42 «Fue sueño ayer, mañana será tierra / poco antes nada, y poco después humo / y destino ambiciones y presumo/apenas punto al cerco que me cierra / [...] / Ya no es ayer, mañana no ha llegado, / hoy pasa y es, y fue, con movimiento / que a la muerte me lleva despeñado. / Azadas son la hora y el momento, / que a jornal de mi pena y mi cuidado, / cavan en mi vivir mi monumento». Véase JOSÉ MANUEL BLECUA, *Francisco de Quevedo, poesía original completa*, Barcelona, Editorial Planeta, 2004, p. 4.

43 «¿Confíesalo Cártago, y tú lo ignoras? / Peligro corres, Licio, si porfías / en seguir sombras y abrazar engaños / Mal te perdonarán a ti las horas: / las horas que limando están los días, / los días que royendo están los años». Véase en DÁMASO ALONSO, *Góngora y el Polifemo*, Madrid, Editorial Gredos, 1985, p. 358.

la *Verdad* de Miguel de Mañara (1627-1679). Citemos el inicio del Discurso, que nos dará una idea del tono y de la gravedad de la obra: «*Memento, homo, quia pulvis es, et in pulverem reverteris*. Es la primera verdad, que ha de reynar en nuestros corazones: polvo, y ceniza, corrupción, y gusanos, sepulcro, y olvido. Todo se acaba: oy somos, y mañana no parecemos: oy faltamos a los ojos de las gentes, mañana somos borrados de los corazones de los hombres []. Pues a tantos riesgos está sujeta tu miserable vida, hombre vano; razón es, que la cuides»⁴⁴. El sevillano Miguel de Mañara, personalidad eminentemente barroca y representativa de su época, vivió una juventud más o menos alejada de Dios, pero al morir su esposa y tras una estancia en un desierto carmelita, se convirtió al Señor entregando totalmente su vida a Cristo Jesús. Paradigma de converso barroco, encarna como nadie, en su vida y en sus obras, lo que hemos llamado *estética del desengaño*. Fue Hermano mayor de Hermandad de la Santa Caridad, la cual se dedicaba a dar sepultura a los cadáveres que el Guadalquivir entregaba en sus orillas, así como a los demás muertos que no gozarían de digna sepultura. Creará un hospicio que se convertirá en el famoso Hospital de la Santa Caridad, conjunto que desde el punto de vista artístico se revela ser una de las más hermosas joyas barrocas conservadas hasta hoy en día. Dicho Hospital se encargaba esencialmente de cumplir las obras de misericordia. Recordemos la importancia otorgada por la Iglesia, en su controversia con los protestantes, a las obras que tenían que acompañar siempre a la fe («La fe sin obras está muerta y ociosa», DH 1531, Trento). Tanto en su *Discurso de la Verdad* como en la iconografía del Hospital y también con su propia vida, Miguel de Mañara manifiesta de forma muy cruda e incisiva, muy convincente, la idea según la cual no hay que olvidar que la vida es breve, que las cosas mundanas son vanas, y que por lo tanto nos urge renunciar a ellas de forma ascética para poder entregarse a las obras de caridad y así obtener su salvación, asemejándose a Cristo. Se trata pues de una ascética que no tiene sentido por sí sola, muy diferente de una ascética pagana, budista o personal. Estos dos tiempos, la renuncia y la obra virtuosa, tienen como único fin convertirse a Cristo y unirse a Él. Es decir que, tanto con su texto como por las obras visuales que incorpora en el Hospital, trata de convencer al cristiano de convertirse realmente y profundamente y para ello propone una retórica literaria y visual cuyo propósito es provocar un cambio y pasar de una visión a otra, de un tipo de vida a otra, del sueño a la realidad, de la muerte a la Vida. Esa conversión es el desengaño de la vida. Encontramos este tema ya presente en la Biblia, bien conocida es la sentencia del Eclesiastés: *vanitas vanitatum et omnia vanitas* (Ecc.,1, 2). El camino de conversión a Dios, su vía de acceso, pasará inevitablemente por la virtud de la caridad, pero siempre pensando que no es separable ni de la fe ni

44 Miguel de MAÑARA, *Discurso de la Verdad*, Sevilla, Micrapel, 2008, pp. 1-3.

de la esperanza. La iconografía del templo ideada por Miguel de Mañara fue realizada principalmente por Murillo, Valdés Leal y el escultor Pedro Roldán, todos grandísimos artistas sin olvidar el retablo mayor realizado por Simón de Pineda. Murillo (1618-1682), mediante seis cuadros de grandes dimensiones soberbiamente pintados, con la inspiración y la sensibilidad religiosa propios de este grandísimo pintor, representa en los muros laterales las seis obras de caridad dejando la séptima para la escultura de Roldán, magnífico y conmovedor entierro de Cristo situado en el altar mayor.

In ictu oculi

Pero antes de poder ver estas obras, el creyente se topa con las que tal vez sean las dos obras más crudas que tratan del desengaño jamás pintadas. Obras de Valdés Leal (1622-1690), gran maestro del barroco andaluz, que le valieron, con gran ignorancia, la reputación de pintor macabro, tienen como fin mover al espectador a contemplar su propia finitud y la vanidad de todos los ajetreos mundanos, exactamente de la misma manera que lo encontramos en las poesías previamente citadas, primer paso hacia la conversión. *Finis gloriae mundi* es el título inscrito en la parte baja de uno de los cuadros. Apreciamos en este, dos altas dignidades del mundo, un obispo para el clero y un caballero de Calatrava para la nobleza, revestidos con sus atributos pero colocados en unos ataúdes abiertos mostrándonos sus carnes putrefactas, pintados con una crudeza sin igual, que no pretende embellecer la realidad de la muerte, mostrándole al espectador cual es la realidad de su condición mortal. En la parte superior del cuadro una mano, la de Cristo, sostiene una báscula en la que se pesan las virtudes y los vicios representados por símbolos (jeroglíficos) y debajo de los cuales está escrito: *ni más ni menos*. Así, para convencer al espectador de que obre virtuosamente porque será juzgado, y ello en muy breve tiempo, no se le ofrecen largos discursos, ni retóricas de complicada teología sino una imagen, una visión, mucho más directa e impactante, que conmoverá al cristiano adormecido y le moverá a conversión⁴⁵. Estamos de lleno en las directrices de Trento sobre la pintura. Se trata de una obra profundamente cristiana, moralmente elevada y en ningún caso puede decirse que el artista se recrea en lo macabro por gusto, sino que muestra y acepta una dura realidad con el fin de ayudar al espectador a buscar su propio bien. Esta pintura es

⁴⁵ Este uso de una retórica impactante, directa, visual era ya empleado en las letras por los primeros apologetas cristianos, tales como San Ambrosio (véase por ejemplo su texto sobre San Lorenzo), pero se aplica aquí con mucha mayor violencia al tratarse de una imagen pintada y no contada.

como una «ilustración» de las primeras frases del Discurso la Verdad antes mencionadas⁴⁶. No se puede ser más claro. Tenemos aquí unas características del Barroco que ya existían en el arte medieval, con una convivencia y un servicio mutuo de todas las artes en un mismo conjunto, generalmente subordinado al espacio arquitectónico del Templo. No se trata pues de una visión oscura, como lo afirmaban los ignorantes románticos y demás anglosajones torcidos, pretendiendo ver en estos cuadros y en las demás *Vanitas* o cuadros del Desengaño un síntoma del oscurantista espíritu español, sino que una vez más, simplemente, queda demostrado que el arte hispano, barroco, cristiano, no se complace en las bajezas, pero tampoco las niega, sino que trata de elevarse a partir de ellas hasta lo más alto.

En el segundo cuadro *In ictu oculi*, literalmente en un acto del ojo, esto es, en un parpadeo, en un ínfimo instante, se puede ver a la muerte que mira al espectador dirigiéndose a él, pisoteando el mundo, así como toda una serie de objetos que vienen a simbolizar los bienes materiales, recordándonos una vez más que todos estos en nada quedarán, que el cristiano no se los llevará a la tumba y que la vida pasará en un instante fugaz. Valdés Leal, con estos cuadros, que incitan a la conversión, sirve de prefacio a la segunda fase, ilustrada por Murillo, con las obras de caridad, para llegar finalmente, recorridas estas, al altar donde el cristiano podrá unirse a su Dios.

Sueños son

Si la temática del Desengaño es tratada como *Vanitas* en toda Europa, se aclimata sin embargo mejor que en cualquier otro lado en España. El Barroco español lo trata con una profundidad y un incisivo realismo que le conceden una fuerza y un sabor que no encontramos en los pueblos no hispánicos. El Desengaño como tema pictórico toma generalmente la forma de un bodegón en el cual se representan diversos objetos, siempre con el mismo fin moralizador, objetos que a diferencia de los bodegones de Cotán ahora sí son simbólicos. Así la evidente calavera, la vela consumida que todavía humea, la flor marchita, el reloj a veces estropeado, roto, los objetos usados y roídos, la frágil pompa de jabón, simbolizan sin lugar a dudas la brevedad de la vida, advirtiéndonos de ello. Otros objetos simbolizaran los placeres, las glorias mundanas y demás vanidades, de las que el cristiano ha de liberarse: así el globo terráqueo,

⁴⁶ Podemos añadir esta del prólogo: «En el sucio barro de mi cuerpo, desde ahí descubre la verdad a todos los mortales, que la tierra habitan, para que desengañados, huyan de la tiranía de Babylonia, y de su Príncipe el Demonio. Vean la inefable muerte, que han de pasar, y el terrible juicio, que les espera».

las armas y armaduras son el poder, el dominio y las glorias político-militares (significativo es el retrato de Carlos I, que hace referencia a la vida de Emperador que terminó en penitencia final); los libros, el conocimiento (*libido sciendi*); las joyas o las monedas de oro, representan las riquezas materiales; los naipes, el juego; las máscaras, el teatro y las demás artes etc. En un cuadro de Antonio de Pereda (1611-1678)⁴⁷ un ángel señala todos estos objetos mientras interpela al espectador mirándole directamente a los ojos, rompiendo una vez más de forma barroca la frontera entre ficción y realidad e interpelando así directamente al espectador. La pintura está al servicio de la Religión, subordinada a ella, lo cual no impide que la obra sea deliciosamente bella. Tanto el arte medieval como el arte barroco, sin buscar la belleza como fin último alcanzan mayor belleza que las obras realizadas con este único fin (a diferencia de las tremendas obras neoclásicas españolas que, siguiendo las seductoras pero desastrosas teorías de Mengs⁴⁸, son obras ridículas, artificiales, a veces casi caricaturescas, en gran parte por ser totalmente ajenas al espíritu hispano). En otro cuadro antaño atribuido también a Pereda (bastaba sin embargo con una mirada para ver que está pintado con una técnica que difiere del todo de la de Pereda), ahora a Francisco de Palacios, vemos también figurados todos estos elementos, incluso el ángel, pero además sentado en una silla, junto a una mesa sobre la cual están amontonadas todas las vanidades y glorias del mundo, a un caballero sumergido en profundo sueño, con la cabeza lánguidamente apoyada sobre la mano. El sueño es un tema muy frecuente en el Barroco y está íntimamente ligado con este otro del Desengaño. En primer lugar porque en el sueño, la ficción y la realidad se entrelazan y son muy difíciles de desentrañar. Pero también porque viene a simbolizar el estado del cristiano que está atrapado por todos los quehaceres mundanos, que persiguiendo los bienes temporales se ha olvidado de que todo ello es vano, y que está viviendo por lo tanto una vida soñada, sin consistencia y sin valor, en vez de atarearse en conseguir los bienes imperecederos, espirituales. Ese tema del sueño estará muy ligado al teatro, pensamos evidentemente en Calderón de la Barca (1600-1681)⁴⁹ con su gran teatro del mundo, sin duda una de las cumbres más representativas del arte barroco español y de todo el espíritu hispano. El cristiano tendrá que salir de esa

47 *Alegoría de la vanidad «Nil omne»*, del Kunsthistorisches Museum de Viena.

48 Raphael Mengs (1728-1779) propagó en Europa y España las ideas de Winckelmann, expuestas en su tratado *Reflexiones sobre la belleza y el gusto en la Pintura*.

49 Los grandes escritores, sobre todo Quevedo y Calderón, fueron muy conscientes de la particular situación política, más bien de decadencia a pesar de toda su grandeza, de las Españas, así como de su lucha, lo que se refleja en sus obras. Ese ambiente alucinado donde ficción y realidad se entremezclan son un resultado de ello, y le confiere a toda la producción artística del Siglo de Oro ese sabor tan particular.

vida hecha de ilusiones y engaños, de ese efímero sueño y para ello habrá de ser desengañado. Y este es el papel recurrente de tantas obras literarias, pictóricas o escultóricas. Merece la pena nombrar por último un bodegón pequeñito de Pereda, la *Vanitas* de Zaragoza, en el cual sólo están pintadas tres calaveras y un reloj roto. En primer plano, iluminada intensamente, una calavera dada la vuelta con el agujero occipital que atrae inevitablemente nuestra mirada, hacia las profundas tinieblas de la nada. Difícilmente se podrá con tan pocos medios, y en tan reducido espacio, crear una *Vanitas* tan impactante, tan eficaz como ésta. Con sus texturas, su movimiento, su calidez, su técnica, tenemos aquí bajo una aparente simplicidad el testimonio insuperable del espíritu barroco español. Baste comparar este bodegoncillo, la fuerza, la violencia, el virtuosismo de la técnica pictórica con otras *vanitas* europeas como las de Champaigne, ordenada, limpia, puritana, que comparadas con esta no alcanzan en nada el producir el efecto deseado.

Acerca de la estética del Desengaño se ha querido ver la influencia del estoicismo y se ha llegado a llamarlo *estoicismo cristiano*. Es cierto que al final del Renacimiento se redescubren, o se vuelven a poner de moda, en ciertos ambientes literarios, algunos autores estoicos especialmente Séneca. A veces se le ha reivindicado como autor hispano por su procedencia peninsular. Aunque sea un debate un poco vano es cierto, por casualidad o no, que encontramos en su prosa latina características retóricas barroquizantes que tienden por ejemplo a hacer uso de un realismo o de cierta proximidad no intelectualista para convencer y curar a su Lucilio, que nos pueden recordar características que encontraremos en todos los grandes autores o pintores de espíritu hispano. Lo que sí habría que matizar es que si hubo una posible influencia de autores estoicos en la configuración de las letras barrocas lo que prevalece siempre es lo cristiano y no lo estoico. Ya de San Pablo se decía que fue influenciado por el estoicismo, afirmación que manifiesta una pésima comprensión del fenómeno religioso. En efecto la novedad cristiana utilizará desde luego un lenguaje, unos conceptos y unos materiales ya presentes en la Antigüedad pagana, pero confiriendo a estos elementos un significado y un propósito absolutamente novedosos. En ningún caso se trata de copiar o de imitar, pues no son influencias sino materiales reutilizados; ningún mensaje puede ser totalmente nuevo en sus formas sin necesitar reutilizar lo que está a mano: estos elementos se despojan de su antiguo significado para revestir uno totalmente nuevo. Hay que afirmar también que la resignación estoica pagana es de una pobreza miserable, es estéril, frente a la profundidad tan prolífica y viva de la caridad cristiana. Así ha quedado comprobado, en demasiadas ocasiones, que tras el cristianismo ya era imposible, conscientemente y honradamente, volver de este a cualquier secta filosófica o pagana. Así nuestros pensadores y autores del Barroco pueden encontrar una cierta inspiración, cierto juego, en los autores estoicos pero

el estoicismo siempre será accidental frente al cristianismo que sigue siendo el elemento esencial que les mueve.

7. *Propter amorem Dei*

Hemos apuntado al hablar de los bodegones cómo al contrario de la estética clasicista, que sólo pretende representar temas nobles y de bellos, la estética barroca no duda en incorporar o incluso en centrarse en los más humildes aspectos de la naturaleza y de la vida social. Es éste un rasgo muy característico de la Hispanidad, tan aristocrática es cierto pero a la vez tan popular, tanto en sus formas como en sus contenidos. En las letras nos vienen inmediatamente a la mente las novelas picarescas tan interesantes, complejas y humanas como el *Lazarillo de Tormes*, *La vida del buscón* o el *Guzmán de Alfarache*. Ese mismo espíritu, pero tal vez añadiéndole una mirada más pura, más caritativa y carente de sátira, lo encontramos de forma equivalente en numerosos cuadros. Pensemos simplemente en los entrañables niños pobres de Murillo (*Dos niños comiendo pastel*, *Dos niños comiendo fruta*, *Dos niños campesinos*, etc.)⁵⁰. Solo un católico acostumbrado a reconocer a Cristo en el pobre, y cuánto más si de un niño se trata, podría ofrecernos una mirada tan simpática, libre de sentimentalismos y demás lloriqueos, confiriendo plena dignidad a estos pícaros niños que con tanta empatía y dulzura son representados. Velázquez inmortaliza como nadie a enanos y bufones, con una genialidad, una profundidad psicológica y una técnica formal que rozan lo sobrehumano y que sólo nuestro gran pintor fue capaz de plasmar en un lienzo. José de Ribera, *Lo Spagnoletto* (1591-1652), tal vez el mejor pintor y grabador español de todos los tiempos, incomprendido y caricaturizado como violento y oscuro, cómo no, por la crítica extranjera, es un artista sin igual en todo el panorama español y mundial. Habiendo trabajado la mayor parte de su vida en Nápoles, es decir en un virreinato español, pudo adquirir y desarrollar de forma gloriosa las mejores técnicas italianas (en comparación con él, Zurbarán, tan genial sin embargo, parece un pintor muy limitado técnicamente) manteniendo sin embargo un espíritu absolutamente hispano. El barroco estuvo muy presente en el sur de Italia siendo lo más obvio ese naturalismo tenebrista tan crudo y tan matérico propios del sur la península. Dibujante con un don y una visión excepcionales, dignos de los más grandes maestros italianos, el Españolito sobresalió tanto en la pintura como en el grabado. Nadie representó escenas de martirio, penitentes y pordioseros con tanta potencia, tanto dramatismo y tanta fuerza

⁵⁰ Murillo era un pintor muy piadoso. Su mirada limpia, religiosa y misericordiosa es patente en sus cuadros tanto religiosos como profanos.

como él lo hizo. Su naturalismo tenebrista jamás fue superado ni igualado. Los modelos y tipos humanos que escoge para representar sus apóstoles son probables mendigos y ancianos descarnados, pintados con una técnica llevada a su perfección y plenamente en acorde con lo buscado, de grasos empastes muy matéricos posteriormente cubiertos por veladuras que resaltan cada arruga, cada textura de la piel, de los huesos, los músculos, y transmiten una ascética y una intensidad religiosa, que puede llegar a parecer brutal por su realismo y que no tienen equivalente en ningún otro pintor. Si los cuadros de Zurbarán manifestaban sobre todo un ambiente de simplicidad, de sosiego, de cierta dulzura, un ambiente monacal, los de Ribera encarnan, nunca mejor dicho, la voluntad ascética penitencial y sacrificial, crística, a la vez que la entrega y la confianza en Dios tan característicos del ambiente religioso contrarreformista. Ningún cuadro religioso actuará tan directamente sobre el espectador moviendo a la devoción como los de Ribera. El *Martirio de San Bartolomé*, un ejemplo entre tantos otros, nos muestra al Santo cuyo cuerpo forma una cruz en diagonal mientras es despellejado vivo por dos brutos cuyos rasgos manifiestan en ellos la presencia del Demonio, mientras que el cuerpo del santo, escuálido y seco manifiesta una vida de penitencias dedicada a Dios. Mientras acepta ese sacrificio tan horrible y brutal, sin quejarse, nos mira a nosotros, directamente a nuestros ojos para que podamos participar de esta escena, que no es un cuento ni una ficción sino una escena bien real. En la parte inferior del cuadro yace un busto antiguo decapitado, sin duda de algún ídolo pagano: el cristianismo ha triunfado. Nadie ha pintado así escenas de este tipo. No hay nada morboso, no hay nada cruel, pues tras los sacrificios ésta la gloria y la corona. Decíamos pues que los modelos de Ribera son gente de baja extracción social y le sirven para representar tanto a Santos y a pastores como a filósofos lo cual no deja de ser muy representativo de la estética anticlásica y de ese gusto o de ese interés por las realidades humildes. Como ejemplo de ello nos gustaría detenernos en *el patizambo* que pintó Ribera. Todo el espacio del cuadro está ocupado por la representación de un chico que lleva apoyada una muleta en su hombro, pobremente vestido, despeinado, una mirada picara y una sonrisa que no reflejan especialmente grandes aptitudes pero que dice mucho sobre el tipo de vida que lleva el pordiosero. Hay que fijarse bien para ver que el desgraciado tiene una malformación en su pie derecho. En la misma mano que sujeta la muleta tiene una hojita con una inscripción en latín que nos revela el verdadero significado de este cuadro: *Da mihi elimosinam propter amorem Dei*. Dame una limosna por amor a Dios. La caridad, el amor a Dios, primera de las virtudes, siempre se ha manifestado en la sociedad hacia el prójimo, intentando reincorporarle si por alguna desgracia ha sido excluido de ella, siendo ejemplos típicos de ello los de la viuda y el huérfano. En este caso, el joven muchacho, por culpa de su malformación, y probablemente también por otras desgracias, se ve incapaci-

tado para ejercer un oficio digno que le permita sustentarse por sí mismo. Pero por amor de Dios, por caridad, no solamente el pintor nos indica que le demos una ayuda material sino que le devolvamos, como él lo hace pintándolo, toda su dignidad de hijo de Dios. Y es que en efecto, y esto es grandioso, el punto de vista del cuadro es ligeramente bajo, es decir que el espectador contempla al muchacho desde abajo como si le fuese inferior. Es más, en pintura, este es el punto de vista usual para representar a los príncipes y a los grandes de este mundo. Ribera, mediante su pintura, y sin travestir ni embellecer la realidad, retrata a este pobre marginado como si de un gran señor se tratara. Esto sólo es posible en una sociedad que ha adherido plenamente al catolicismo y que está del todo impregnada por este. *Amen dico vobis, quamdiu fecistis uni ex his fratribus meis minimis, mihi fecistis (Mt., 25, 40)*. Mediante este cuadro, Ribera incitaba a sus contemporáneos a considerar a Cristo en los pobres. Es éste un rasgo esencial de la Hispanidad, muy palpable en la imperfecta pero muy orgánica sociedad barroca imperial donde la caridad, y no el interés individual, tendía a ser el cimiento de las relaciones sociales, desde la más pequeña sociedad, la familia, extendiéndose al municipio, a las provincias, a las corporaciones, a las cofradías, a las universidades, a los Reinos, para culminar en el Imperio. Y es que de una Monarquía Católica se trataba. Esta humana consideración hacia los humildes con la caridad bien entendida como tela de fondo, es una de las grandes características que más diferencian a la Hispanidad de las demás culturas y pueblos, especialmente del mundo protestante y anglosajón, individualista, economicista donde la riqueza es una marca de elección divina. El mundo católico, sin embargo, siempre ha tenido el dinero en baja estima, siempre lo ha considerado con justificada sospecha, o al menos, con el valor relativo que se le puede otorgar, y nada más.

8. Conclusión

Centrándonos en la pintura y especialmente en el bodegón, hemos tratado de mostrar los lazos tan íntimos que unen el Barroco y la Hispanidad, siendo aquél la manifestación cultural propia de ésta. Hemos podido ver que la Religión Católica es esencial en la Hispanidad. Mediante las obras del Barroco hemos aprendido que la Hispanidad se caracteriza por ese impulso misionero hacia la trascendencia, pero sabiendo verla también en las realidades más humildes. La religiosidad de la Hispanidad es una religiosidad encarnada. No puede existir una Hispanidad que no fuese cristiana. Hemos esbozado la profunda coherencia que existe entre las diferentes artes del Barroco, entre la pintura, la poesía, la literatura mística, etc., y hubiésemos podido analizar más obras de geniales escultores como Gregorio Fernández, Martínez Montañés o Pedro de Mena, podríamos habernos adentrado en las maravillosas composi-

ciones de Tomas Luis de Victoria o de Cristóbal de Morales y en todas ellas hubiésemos encontrado de nuevo, declinado en diferentes artes, el mismo espíritu hispano barroco que como ya dijimos, no solamente encontraremos en la península sino que podemos contemplar universalmente extendido por todo el orbe, en nuestros antiguos Reinos de ultramar, todos ellos hermanados en una misma Hispanidad.