

Historias mortales

Vicente Lleó

Svetlana Alpers (ed.)

HISTORIAS INMORTALES

Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, Barcelona 496 pp. 34,13 €

En el estupendo ensayo del profesor Joaquín Yarza Luaces, incluido en el volumen que aquí comentamos y titulado «El *Decamerón* y la historia de Nastagio degli Onesti de Botticelli», termina su autor escribiendo: «¿Se entiende que llamemos a esta narración una *historia mortal*? Que cada uno decida lo más apropiado» (la cursiva es nuestra).

Yarza escribe sobre las cuatro conocidas tablas de Botticelli (y taller) con la historia de «Nastagio degli Onesti» (tres en el Prado y una en una colección privada americana), inspiradas en uno de los relatos del *Decamerón* de Giovanni Bocaccio. Pero, ¿por qué se hace esta pregunta? Seguramente, al menos en parte, porque las mismas tablas habían sido objeto ya de otro no menos brillante ensayo de David Cast en el volumen precedente de los publicados por la Fundación de Amigos del Museo del Prado que lleva por título, paradójicamente, *Historias inmortales*.

La terrible historia del castigo de la amante desdeñosa, ¿es, pues, inmortal o mortal? O, planteándolo de otra manera, ¿se trata en cualquier caso de una *historia*? Ésta fue una cuestión central de la estética clásica que, aunque podemos hacerla remontar a Simónides de Ceos o Aristóteles, encuentra su más destacada expresión moderna en el tratado *De Pictura* (1436) del humanista italiano Leon Battista Alberti.

Efectivamente, Alberti escribe en un momento dado en su tratado: «La obra más grande de un pintor no es un coloso, sino una historia», jugando con el doble sentido del término *amplissimum*, que significaba a la vez lo más grande en términos físicos (como un coloso) y lo más importante, en un sentido moral, es decir, una historia. De modo que, de acuerdo con Alberti, lo que enaltecía al pintor no era empeñarse en reproducir cosas o personas *grandes*, sino las acciones heroicas de personas moralmente superiores, es decir, historias.

En realidad, lo que hacía el humanista florentino era recuperar una argumentación ya vieja en el mundo clásico, para otorgar una base honorable a lo que en su propio tiempo estaba generalmente considerado como una mera artesanía: la pintura. Y este argumento era el que establecía, mucho antes del horaciano *ut pictura poesis*, la identidad fundamental entre la pintura y la poesía, de modo que la primera sería poesía muda y la segunda pintura elocuente.

Ahora bien, al asimilarse de esa manera la pintura a la literatura, la primera quedó sujeta a las normas y estimaciones de la segunda y, de esta manera, sus temas se

vieron sometidos a una escala de valores que, basándose en la idea de la *mímesis*, común a ambas vías de creación, establecía una prelación esencial en el campo literario. En primer lugar, existiría una *mímesis* que podría denominarse «simpática», propia de la tragedia, que al hacer sufrir al espectador con las desventuras y nobles acciones de los héroes, cumplía una función purificadora, catártica. Y, por otro lado, existiría una *mímesis*, valga la redundancia, simplemente «mimética», propia de la comedia, que no tenía mayor objeto que divertir al espectador con las vicisitudes triviales de seres vulgares. Y, desde ese punto de vista, al ser la tragedia moralmente más elevada que la comedia, su equivalente plástico, la pintura de «historias inmortales», propia de seres superiores, vino a resultar superior a la pintura de historias «mortales» o, dicho con mayor propiedad, de una pintura «sin historia».

Michael Baxandall, en su libro *Giotto and the Orators* (1971), expuso ya lúcidamente los mecanismos de esa operación llevada a cabo por los humanistas para dotar a la pintura de una estructura formal derivada de la retórica clásica; así, la «historia» debía ser expresada pictóricamente mediante la *compositio*, con una justa *inventio* y una adecuada *dispositio*, términos todos que derivan de la retórica y que Alberti incorporó a su tratado antes citado.

Con sus dificultades y contradicciones, este esquema, asumido por las academias, vino a durar hasta finales del siglo XVIII; nadie discutía la habilidad *técnica* de los pintores que pintaban temas humildes, cotidianos, pero se los consideraba inferiores a los pintores de «historias inmortales» o, para entendernos, de temas religiosos, históricos, mitológicos o alegóricos (aunque en ocasiones, esa escala de valores pudiera poner en aprietos a algunos como a Pacheco, tratando de justificar los «bodegones» de su yerno Velázquez). Con el tiempo, esta pintura de historias «mortales» (o, como observa Calvo Serraller en su introducción, propiamente *sin historia*) vino a identificarse con lo que hoy denominamos «pintura de género», que, según el Diccionario de la Real Academia, es aquella cuyas obras «representan escenas de costumbres o de la vida cotidiana» y que implicaba una consideración inferior.

Todo esto queda, aunque farragoso –espero– básicamente claro. Todo el mundo puede entender a qué se refiere el concepto de «historias inmortales» que daba título al volumen anterior a éste dentro de la serie publicada por los Amigos del Museo del Prado, y sólo hay que repasar el índice de los ensayos en él contenidos para confirmarlo: mitos, alegorías, historias, *poesie*... Pero, ¿qué decir del volumen que ahora nos ocupa? ¿Cuáles son, en un sentido más profundo, esas historias *mortales*?

A falta de la diferencia que existe en la lengua inglesa entre *history* y *story*, el término castellano «historia» está condenando a una cierta ambigüedad, oscilando entre lo que se entiende como crónica de hechos acaecidos en el pasado o relato o narración inventada. Como ya hemos señalado, las «historias sin historia» se refieren a personas y acciones vulgares, a escenas de género, en definitiva a pintura *menor*; pero, en la actualidad, desde una sensibilidad «moderna» (y no digamos «post-»), ¿existe algo, y no sólo en pintura, que nos atrevamos a calificar de *menor*? ¿Existe todavía un atisbo de escala de valores? ¿Podemos entender hoy esa piedra angular de la educación y la estética clásica que era la *kalokagatia*, es decir, la identidad fundamental entre lo bello y lo éticamente bueno? El desconcierto que hoy provocan estas cuestiones viene subrayado por los subtítulos que se agregaron a los dos ciclos de conferencias y a los

dos libros que las recogieron y que son objeto de este comentario.

En efecto, mientras en el primer caso el ciclo se subtítulo «Cuadros de Historia en el Museo del Prado» (que desapareció, por lo demás, en la publicación), en el segundo caso, a las «Historias mortales» se le añadió el farragoso subtítulo «Fuentes, relatos y comentarios de las escenas de género en la colección del Museo del Prado», que para el libro se cambió por el menos comprometido de *La vida cotidiana en el arte*. Pero un somero repaso, no ya a los textos, sino simplemente a las ilustraciones del volumen refleja hasta qué punto ese subtítulo resulta igualmente engañoso. En efecto, ni aun acogiéndonos al fácil subterfugio de buscar «fragmentos» de género en obras claramente «inmortales», como los aspectos, valga la expresión, «bodegonísticos» de Sagradas Cenas o Festines de Herodes, resulta difícil encajar todas esas obras en el ámbito de la «vida cotidiana». De la misma manera, parece poco sostenible la referencia a ciertas tendencias «naturalistas» en la pintura religiosa española –como, por ejemplo, la de Zurbarán– para encuadrarla dentro de ese mismo ámbito de escenas de costumbres; llevando esa argumentación *ad absurdum*, también podríamos encajar a *Las meninas* dentro de la categoría de una *conversation piece*, simplemente por tratarse de un retrato de grupo.

Pero es que no solamente una buena parte de las obras estudiadas difícilmente pueden ser consideradas obras «de género», sino que muchas ni siquiera pertenecen a las colecciones del Museo del Prado; señaladamente las que se citan en los ensayos de Nicola Spinosa, Cristóbal Belda o Marc Fumaroli. Esto no significa, en absoluto, demérito alguno para los ensayos de estos autores, sino la simple constatación de un hecho revelador de las dificultades conceptuales del ciclo (y de la publicación).

Por razones complejas en las que no podemos entrar aquí, la pintura de género fue una especialidad escasamente representada en la historia del arte español; en realidad, como demuestran los inventarios, no de las grandes colecciones de los siglos XVII y XVIII, sino de la multitud de coleccionistas medianos, éstos preferían comprar directamente sus «bambochadas» y escenas de tabernas o de paisajes, etc., en el mercado italiano o flamenco, a alguno de los importadores que estaban establecidos en España. Por las mismas o parecidas razones, entre las fabulosas colecciones del Museo del Prado, la representación de la pintura de género es relativamente escasa y ello, sin duda, ha contribuido a la poca familiaridad que tenemos con ella y que se manifiesta en la sensación de irritación que generalmente nos producen los museos donde predomina este tipo de pintura flamenca u holandesa, generalmente de pequeño formato y reiterativa.

El resultado de todo este cúmulo de circunstancias es, realmente, un libro con ensayos sumamente estimulantes, precisamente porque sus autores se han visto obligados a escaparse de las limitaciones impuestas por la genérica consideración de «maestros menores» de los artistas buscando vías muy diversas. Desde el ensayo ortodoxamente iconográfico de Yarza sobre la representación de la historia de Nastagio degli Onesti, acudiendo a la fuente poco utilizada por los historiadores españoles de los códices miniados, hasta el brillante estudio de Fumaroli sobre la evolución del gusto en el París de la primera mitad del siglo XVIII, del *grand goût* a la «gracia»; desde la lectura en profundidad de los cuadros con gabinetes de pinturas de Stoichita, hasta la plasmación pictórica de los tabúes alimenticios, y en especial la manzana explorados por Molina

Foix; desde la visión arcádica del mundo campesino en los belenes de Salzillo estudiados por Belda, hasta la explícita polisemia de los *Cómicos ambulantes* goyescos analizados por Manuela Mena.

Seguramente será difícil que el lector desadvertido que se enfrente a este libro salga con una idea muy clara de a qué se refiere el título de *Historias mortales*, y ello pese al excelente ensayo de Neus Galí sobre sus antecedentes clásicos, reelaboración de temas ya tratados en su no menos deslumbrante libro *Poesía silenciosa, pintura que habla* (1999). Pero esto no empece para que a través de sus páginas nos introduzcamos en un fascinante caleidoscopio de imágenes y metáforas. Como acontece con cierta frecuencia, de las frustraciones de planteamiento surgen las más fértiles consecuencias.