

# Transitar por el arte

Vicente Lleó  
1 enero, 2007

---

**Los géneros de la pintura**  
Francisco Calvo Serraller  
Taurus, Madrid 280 pp. 29,50 €

---

Seguramente, si preguntásemos a cualquier estudiante de Historia del Arte por publicaciones de Francisco Calvo Serraller nos remitiría a sus numerosos libros y artículos sobre arte contemporáneo, algo por lo demás normal, dado que ocupa una de las cátedras de esa especialidad en la Universidad Complutense, y algunos más señalarían quizá sus colaboraciones habituales sobre el mismo tema para un periódico nacional. Sin embargo, tal apreciación resultaría francamente incompleta, pues Calvo no se ha limitado a estudiar los principales artistas y movimientos contemporáneos, especial aunque no exclusivamente españoles, sino que sus reflexiones abarcan por igual tanto a lo más sustantivo del arte moderno como a El Greco, Velázquez, Tiziano, Goya o los románticos, por citar sólo algunos de sus estudios.

Esta amplitud, diríamos, mental, casi tanto como cultural, resulta más rara hoy de lo que podría pensarse. Es muy corriente todavía oír dentro del «gremio» preguntas como «¿Y tú a qué época te dedicas?», traducción casi literal del anglosajón «*What's your field?*», tan común en congresos y simposios. La contestación que podría dar un universitario como Calvo a esta pregunta seguramente habrá sido recibida más de una vez con expresiones de desconcierto. No parece muy serio alguien que es capaz de escribir con igual *sprezzatura* del Bosco como de Pollock, y estoy convencido de que en alguna ocasión habrá sido definido *sotto voce* con un suficiente «¡Ah, ya, un *ensayista!*».

Lo cierto es que esa familiaridad con el arte, esa capacidad para transitar por su historia con una mirada inquisitiva, esa intuición para relacionar fenómenos aparentemente diversos, todo eso que en

un tiempo y de modo superlativo distinguió a algunos de los más grandes fundadores de nuestra disciplina –de Burckhardt a Warburg– está convirtiéndose en una rareza en nuestras universidades, como si cada uno se creyese más seguro manteniéndose encerrado dentro de su pequeña parcela.

Calvo posee, por lo demás, un sólido conocimiento de la teoría pictórica clásica, tanto italiana como –y especialmente– española, a la que, además de otras contribuciones, ha dedicado dos volúmenes fundamentales: la edición crítica (1979) de los *Diálogos de la pintura* (1633) del españolizado florentino Vicente Carducho y la antología de textos titulada *Teoría de la pintura del Siglo de Oro* (1981). Esta familiaridad con la tratadística o, por utilizar el término schlosseriano más amplio, la «literatura artística», ha proporcionado al autor un soporte tan sólido como tradicionalmente minusvalorado por la historiografía artística española, mucho más proclive a una consideración de nuestro arte como fruto espontáneo de un supuesto genio racial, rebelde e irreductible a toda norma, siempre bordeando la «veta brava».

Valgan estas precisiones sobre el autor del libro que nos ocupa antes de entrar en su análisis. Pues, en efecto, un libro como *Los géneros de la pintura* quizás haya desconcertado a más de uno: ¿hablar ahora, en el siglo xxi, de los géneros de la pintura cuando ya no hay o, al menos, no parece haber ni jerarquías, ni géneros, ni contenidos, ni casi siquiera pintura?

Desconozco la génesis de este libro; sólo sé que el autor trató algunos de los temas que desarrolla aquí en sendas contribuciones a dos ciclos de conferencias celebrados en el Museo del Prado y después publicados en otros tantos volúmenes titulados respectivamente *Historias inmortales* e *Historias mortales*<sup>1</sup>. En estos ciclos se trató, entre otras cosas, de la vinculación entre la pintura y la literatura (*ut pictura poiesis*) o, más específicamente, entre la pintura y los dos grandes géneros dramáticos del mundo clásico: la tragedia y la comedia. En su época, estos géneros carecían de las connotaciones actuales: la tragedia se centraba en las acciones sobrehumanas de héroes y semidioses, acciones capaces de provocar la ejemplarizante catarsis del público; la comedia, por el contrario, llevaba a escena las acciones vulgares de seres vulgares, a veces –aunque no necesariamente– cómicas pero, en cualquier caso, capaces de entretener. Las primeras serían, pues, las historias inmortales; las segundas, las mortales.

Al aplicar este esquema, toscamente esbozado aquí, a la pintura, el *quattrocentista* Leon Battista Alberti equiparó la pintura religiosa o la histórica con el género trágico; la pintura de temas, diríamos, «menores» (que ahora tendemos a denominar de forma global como «de género») fue a su vez identificada con la comedia. De esta manera, se estableció una jerarquía de valores en la pintura que primaba el *qué* sobre el *cómo*, el significado sobre el significante, y que, como señala Calvo, se constituyó en la base del clasicismo que, con diversos ataques y titubeos, se ha mantenido vigente en nuestra cultura hasta la irrupción de las vanguardias.

Como decimos, sin embargo, el sistema planteado por Alberti no se mantuvo incólume a través de los siglos. En efecto, desde finales del siglo xvi, las pinturas que hoy llamamos «de género» estudiadas por Calvo, que hasta entonces habían ocupado un espacio casi marginal en la práctica artística, fueron adquiriendo mayor relevancia, calando en el gusto de unos nuevos *connaisseurs*. El autor

señala dos factores decisivos en esta coyuntura: por un lado, la iconoclastia de la Iglesia reformada, que privó a los pintores (y otros artistas) de un mecenazgo hasta entonces incomparable en términos tanto cuantitativos como cualitativos, al tiempo que las cortes y la aristocracia se vieron también debilitadas, favoreciéndose así el desarrollo de nuevos contenidos pictóricos menos coincidentes con el *ethos* nobiliario y más proclives a la satisfacción del emergente público burgués.

Por otro lado, además, la *verosimilitud* propugnada por los decretos de Trento para el tratamiento de la pintura religiosa y su aversión a la hiperestilización tanto formal como conceptual del tardomanierismo impulsarían un naturalismo extremado, aun en las escenas sacras, de tal modo que a menudo parece desdibujarse la separación entre lo «inmortal» y lo «mortal», y no tenemos más que pensar en las efigies de santas pintadas por Zurbarán, definidas por Orozco Díaz –y así lo recuerda Calvo– como «retratos a lo divino», o incluso en los bodegones de Sánchez Cotán, que han sido interpretados igualmente en clave religiosa o mística.

Calvo aborda algunos de los géneros en que se ha dividido tradicionalmente la pintura «de género»: el desnudo (al que volveremos enseguida), el retrato y el autorretrato, el paisaje y el bodegón, indagando en sus orígenes y desarrollo, y prestando especial atención a los artistas españoles y a las obras conservadas en el Museo del Prado. Lo hace de un modo singular para lo que son los convencionalismos académicos: escribiendo en primera persona, como si estuviera hablando directamente al lector, sensación de proximidad que se ve reforzada por la ausencia de notas o referencias bibliográficas y que parece responder más a la transcripción de algún ciclo de conferencias o de un curso de doctorado que a un texto formalmente escrito. Nada de esto distrae ni distrae, sin embargo, del objetivo de su estudio, que podríamos definir como una especie de exploración a través de los géneros de la trayectoria vital del arte moderno y contemporáneo. Porque, en efecto, aunque Calvo quizá no lo enfatice como se merece, lo que nos ofrece esa trayectoria o mapa es el paulatino ocaso del hombre como centro del arte.

Dentro del mundo clásico, el hombre había sido la medida de todas las cosas, hasta el punto de que los propios dioses eran, en definitiva, hombres, más perfectos, desde luego, *mayores* que los mortales, *larger than life* podríamos decir, pero caracteriológicamente semejantes a hombres, con sus mismas pasiones y fracasos. Tanto en el arte como en la arquitectura, el cuerpo masculino desnudo fue el *kanon* (es decir, «lo que debe ser»), sin necesidad de contenido alguno, sino por su propia belleza, que expresaba ya por sí misma los ideales de la *paideia*. En este sentido, el desnudo clásico difícilmente puede ser entendido como un *género*, siendo como es la esencia misma del arte. Pero también hay que admitir que, ya desde época helenística, ese ideal de desnudo heroico fue banalizándose, deslizándose hacia vías costumbristas, eróticas o semirretratísticas y no hay más que ver los retratos de los emperadores romanos bajo guisa de dioses y héroes o figuras como la Betsabé de Rembrandt en el Louvre para comprobar esa decadencia de la *paideia*.

Calvo cita un estupendo párrafo del *Volcano lover* de Susan Sontag que encapsula realmente casi toda la tesis implícita del libro: «A nosotros –escribe Sontag por boca de su protagonista– nos gusta destacar las facetas cotidianas de los héroes. Sus esencias nos parecen antidemocráticas. Nos

sentimos oprimidos por la vocación de grandeza. Consideramos el interés por la gloria o la perfección como un síntoma de carencia de salud mental [...] y hemos decidido que los protagonistas de grandes hazañas, las llamadas superfiguras, deben su excedente de ambición a un efecto de crianza». En cierto sentido, la historia del arte occidental traza el mapa evolutivo de esa actitud de desconfianza hacia lo heroico, lo sobrehumano: en primer lugar, sustituyendo al hombre ideal, genérico, en definitiva, el *kanon* de los griegos, por el hombre individual, concreto, como se produjo con la aparición no tanto ya del retrato, sino de lo que podríamos tildar de la *actitud* retratística, lo que, en definitiva, equivale a sustituir al hombre inmortal por el mortal. Y tras su destronamiento, relegado el hombre a comparsa en las pinturas de género, su función, su relevancia, no harían sino disminuir.

Plinio el Viejo (24-79 d.C.), nuestra mejor fuente para el arte de la Antigüedad, cita ejemplos de artistas que se dedicaron a todos los géneros de la pintura, pero siempre fueron tenidos como cosa menor: notables en algún caso por su habilidad técnica, pero en definitiva *bajos*, como ese Pireico denominado el «riparógrafo», es decir, el pintor de «cosas bajas». El paisaje, por ejemplo, que hace su aparición en época helenística, fue generalmente considerado como un elemento auxiliar o, en todo caso, decorativo, al igual que lo que hoy llamaríamos las «naturalezas muertas». Plinio menciona un famoso «bodegón» en mosaico del musivario Sosos de Pérgamo que representaba un suelo lleno de restos de comida, conocido como *oikos asórakos* (suelo sin barrer), pero fue considerado sobre todo un ejercicio de ingenio e ilusionismo pictórico más que otra cosa.

A partir de finales del siglo xvi y principios del siguiente, sin embargo, los paisajes y bodegones, que hasta entonces habían ocupado un lugar subordinado, accesorio, frente a composiciones de mayor contenido literario, iniciaron un rápido camino hacia la independencia. En lo que respecta a los paisajes, conocemos las principales etapas de su evolución. Como género independiente, constituye una aportación nórdica que fascinó en la Roma a caballo de los siglos xvi y xvii. En ellos, las figuras, si las hay, ocupaban una posición subordinada; y aunque a veces podemos reconocer un contenido literario, más a menudo tenemos la sensación de que eran simple *staffage*, es decir, una ayuda para determinar la escala de la composición. Es cierto que Poussin y Claude (ambos impregnados de clasicismo), entre otros, proporcionaron ejemplos de lo que podríamos denominar «paisajes épicos», ilustrativos de narraciones bíblicas o mitológicas, pero en el último, sobre todo, la escala de las figuras se reduce hasta bordear peligrosamente el *staffage*, convirtiéndose en paisajes evocativos, podríamos decir, más que descriptivos. Y esta evolución iría acentuándose progresivamente, hasta el punto de que con la aparición de los paisajes «sublimes» del romanticismo, se consagra realmente el triunfo de la naturaleza sobre el hombre, como ilustraría el sobrecogedor *Das Eismeer* de Caspar David Friedrich.

Al igual que el paisaje, los bodegones fueron principalmente obra de la «mirada descriptiva» de los pintores nórdicos y, al igual que con el paisaje, sus minuciosas representaciones de objetos, flores o alimentos fascinaron a los *connaisseurs* romanos entre los siglos xvi y xvii y a muchos artistas, como el propio Caravaggio. Pero de nuevo su evolución fue arrinconando al hombre, de modo que las figuras de bebedores, cocineras o *bravi* de sus primeras representaciones fueron cediendo ante el apasionante juego de brillos, texturas o colores de los holandeses, o a los abstractos volúmenes de

los españoles, donde el hombre permanece ausente. Como señala Calvo, no puede ser casual que el bodegón fuese de algún modo el caballo de batalla tanto del cubismo como del surrealismo, pues con él se consumaba el eclipse de lo humano en la pintura y, por tanto, el ocaso de la tradición clásica en el arte, ya que lo que la definía era justamente que «lo único digno de ser pintado es la acción humana, el hombre».

Calvo añade un epílogo titulado «El arte contemporáneo como transgénero» que suscita la misma ansiedad que casi todos los sustantivos con el prefijo «trans»: en efecto, después de haber conquistado una libertad absoluta frente al peso de la historia y de la tradición, el panorama que se abre ante el artista contemporáneo produce vértigo por su propio vacío. Al menos, los artistas de las vanguardias tenían a las academias y a la enseñanza convencional, esa tradición «retiniana» que tanto repugnaba a Duchamp, contra la que rebelarse. «En este sentido -afirma el autor-, con la muerte de la Historia y la emergencia de una verborrea artística, de un coro de mil historias mortales, quizás estemos signando por primera vez nuestra condición de seres mortales, meras partículas de una dramática trama temporal».

---

<sup>1</sup>. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2003 y 2004, respectivamente.