

Mirar nuestra pintura con ojos nuevos

Vicente Lleó
1 junio, 1997

El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español

V. I. STOICHITA

Alianza, Madrid, 1996 216 págs.

Trad. de Anna María Coderech

Es curioso el sino de los «hispanistas», es decir, el de esos estudiosos extranjeros que dedican sus afanes a algún aspecto que otro de la cultura española. En España parecen estar condenados bien a suscitar un entusiasmo a veces francamente excesivo, cercano a la ingenuidad, o, lo que es más frecuente, a ser objeto de una profunda desconfianza basada precisamente en el incontestable hecho de que *son* extranjeros, lo que, al parecer y en última instancia, les imposibilitaría para una comprensión cabal de nuestra pintura o música o literatura. Esto es particularmente cierto respecto a los hispanistas dedicados al arte español, donde ambos extremos son moneda cotidiana, desde los más encendidos elogios a las más furibundas condenas.

Intuyo que el libro de Stoichita va a ser de los que atraigan una tormenta de descalificaciones; en realidad su edición inglesa ya las sufrió (véase como muestra su reseña en *Goya*, n.º 253-254, 1996) y ello por el extraño mecanismo antes citado. ¿Cómo puede un extranjero, rumano por más señas y autor de estudios sobre Duccio y Mondrian, atreverse con algo que nos es tan *propio* como la pintura religiosa del Siglo de Oro y además desde disciplinas tan exóticas como el análisis estructural o el psicoanálisis?

Y sin embargo, seguramente es aquí donde reside el principal interés de la aportación de Stoichita: que se atreva a mirar a nuestra pintura con ojos nuevos, desde otras perspectivas. En efecto, la pintura religiosa de los grandes artistas del barroco español ha alcanzado, para nosotros, lo que, por

usar la terminología de Lyotard, podemos definir como el último grado de *transparencia*. De puro cotidianas, de tanto habitar nuestro entorno, nuestra memoria colectiva, sus imágenes, sus santos, cristos y vírgenes, han llegado a hacerse invisibles, transparentes, hasta el punto que, por lo general, sólo nos atrevemos a objetualizarlas desde una perspectiva de positivismo reduccionista: el juego de las atribuciones, la ubicación cronológica, la investigación sobre su proveniencia, etc.

Pues en efecto, ¿cómo podríamos plantearnos el *significado* de un *San Antonio con el Niño* o de una *Visión de san Francisco*? ¿No son acaso autoevidentes?, ¿no nos induce la mera formulación de la pregunta a una tautología a lo Gertrude Stein? Sin embargo, si conseguimos despojarnos de esta abrumadora sensación de familiaridad y miramos las obras religiosas de Murillo, Zurbarán, Carducho, etc., como si las viéramos por primera vez, el resultado puede sorprendernos. Stoichita centra su atención en un aspecto parcial, aunque importante, de la pintura barroca española: aquellas composiciones que intentan representar las experiencias teofánicas –las visiones– de nuestros místicos. Empresa ciertamente difícil puesto que, por su propia naturaleza, las experiencias místicas son inefables e irrepresentables.

A lo largo de la historia los medios empleados para expresar lo inexpresable han sido diversos, desde el recurso sistemático al oximoron, figura retórica que recorre toda la literatura y el arte de nuestro Siglo de Oro (el «hielo que abrasa», el «morir porque se vive», etc.), hasta el ilusionismo escenográfico de los «transparentes» y camarines en las iglesias barrocas que buscan suspender nuestro juicio y convencernos de que asistimos corporalmente al milagro escenificado.

Ahora bien, la representación pictórica de la experiencia mística se enfrentaba, en España, a circunstancias muy concretas: por un lado a la desconfianza de la Iglesia ante el fenómeno genérico de las visiones, frecuentemente asociadas al «alumbradismo» popular con su componente de mesianismo primitivo; por otro lado, y en estrecha relación con la anterior, al interés también de la Iglesia por controlar las imágenes, por su valor catequético, como vía *per visibilium ad invisibilium*. Éstas debían ser claras y directas y fácilmente comprensibles por el público.

En principio, ambas circunstancias parecerían ser mutuamente excluyentes, por antitéticas. Sin embargo, el libro de Stoichita nos muestra cómo, aunque con un cierto retraso respecto a la eclosión de la gran literatura mística, la pintura barroca española terminó por cuajar una serie de fórmulas figurativas capaces de expresar de un modo claro y, sin duda, fácilmente comprensible, las más inefables experiencias extáticas; lo que el autor ha denominado una «retórica de lo irrepresentable». Así, como analiza en el capítulo titulado *Del ojo y los lejos*, las composiciones suelen quedar divididas en dos registros: el superior, que nos haría visible la escena «interna» del místico y el inferior que nos representa su espacio cotidiano, su contexto «externo», que en realidad deviene el nuestro propio, ambos registros enlazados por la figura del santo o la santa.

Este esquema, en apariencia tan simple, planteaba sin embargo problemas extremadamente difíciles, de hecho casi irresolubles. En efecto, la representación de la realidad corpórea –el registro inferior– venía determinada por las leyes de la perspectiva convencional; pero, ¿cómo representar una visión

interna, supranatural?, sobre todo, ¿cómo distinguir lo físico de lo metafísico? Una solución (aparte de recursos obvios como las nubes, los rayos del sol, etc.) podría ser el cambio de escala; es la que ensaya, por ejemplo, Zurbarán en su *Milagro de la Porciúncula*, del Museo de Cádiz, donde Cristo y la Virgen aparentan estar en una dorada lejanía; pero entonces esto sucedería *detrás* de la figura de san Francisco, en cuyo caso, ¿hacia dónde alza éste los ojos?; ¿o acaso, la visión extática se refiere a una visión *para* el espectador, actuando san Francisco como una especie de inductor o catalizador de su experiencia mística?; en suma, ¿vemos lo que él está viendo, o vemos lo que vemos, con la figura del santo como eslabón entre mundo natural (el nuestro) y mundo sobrenatural (la visión)?

Nada hay de ingenuo en estos convencionalismos pictóricos, y los artistas, al menos algunos, eran agudamente conscientes de los problemas que planteaban. Stoichita cita un pasaje de los *Diálogos de la Pintura* de Carducho en el que éste analiza con lucidez las dificultades implícitas en emplear simultáneamente el «ojo corporal» y el «ojo interior». Cabe preguntarse, dicho sea de paso, si quizás la supuesta torpeza compositiva de Zurbarán, su aparente incapacidad para resolver la más simple de las perspectivas, no derivaría en última instancia de estas premisas.

Pero, naturalmente, cabían otras soluciones. Murillo, por ejemplo, en un cuadro con el mismo tema del *Milagro de la Porciúncula* (Colonia, Museo Wallraf-Richartz), amplía considerablemente la extensión del registro superior, que invade literalmente el inferior en una dinámica diagonal; además, sutilmente, emplea para la escena de la visión la técnica que los críticos decimonónicos definían como «vaporosa», mientras que el registro inferior viene definido con fríos y precisos contornos. Ribera, por su parte, sencillamente elide la representación de la visión, de modo que el espectador que contempla la efigie del santo en éxtasis, la *comparte* por empatía.

A estos recursos compositivos, cabría añadir otros que hoy nos son, en general, aún más lejanos; por ejemplo, el lenguaje de los gestos y de las expresiones. Se trata de técnicas oratorias derivadas en muchos casos de la retórica clásica pero que fueron adaptadas en la Edad Media a la «oración corporal»: los ojos alzados, la boca entreabierta, como anhelante, una mano apoyada sobre el corazón y la otra levantada, el cuerpo postrado o genuflexo, ambas manos alzadas, con las palmas hacia afuera, etc. Estos y tantos otros gestos eran *signos* de fácil lectura para el espectador de la época aunque hoy, en general, se nos aparecen congelados en estereotipos y desprovistos de cualquier sentido.

No todo, evidentemente, resulta igual de convincente en la obra de Stoichita. El capítulo dedicado a las *Figuras del Eros místico*, por ejemplo, implica una sensibilidad hacia la sexualidad que resulta francamente anacrónica, mientras que la evidencia sobre la que apoya su interpretación del *Deus Pictor* es, sencillamente, demasiado escasa, aunque algún ejemplo, como el del «cuadro dentro del cuadro» en la Inmaculada de Juan de Juanes de la iglesia de Sot de Ferrer resulta fascinante. Pero, en cualquier caso, lo inhabitual del enfoque adoptado supera con creces esas deficiencias.

La traducción, por lo demás, es excelente y sólo cabe objetarle mínimos detalles, como que el flamenco Pieter Kempeneer, españolizado aquí como Pedro de Campaña aparezca a lo largo del texto

como Pedro de *Campana*, seguramente porque así aparece en el original al no disponer el ordenador de Stoichita de la letra ñ, o ese extraño Gregorio Montañés que aparece en la pág. 70, cuando evidentemente se trata de Juan Martínez Montañés.