Texto y contexto en la pintura sevillana del Siglo de Oro

Posted on 1 de noviembre de 1997 by Vicente Lleó

Los estudios sobre el arte español han estado marcados por la tradición de la *connoisseurship;* es decir, básicamente se han centrado sobre problemas de atribucionismo basados bien en la investigación de archivo o en los análisis formales. Esta tendencia, en la que podemos encontrar a todos los grandes maestros de nuestra historiografía desde Gómez Moreno a Diego Angulo, estaba justificada por lo impreciso y poco fiable de los «catálogos razonados», una de las herramientas fundamentales en los estudios de historia del arte.

Pero el panorama ha cambiado sustancialmente en las últimas décadas. Poseemos ya catálogos, si no razonados al menos «razonables», de nuestros principales artistas, e incluso de algunos de segunda y tercera fila. No parece plausible que en este terreno vayan a surgir grandes novedades, aunque desde luego sigue siendo necesaria una paciente labor de afinamiento y puesta al día. Por otro lado, el «vaciado» de las fuentes archivísticas nos ha proporcionado un ingente caudal de documentación que, si bien no siempre está en relación directa con las obras de arte o sus autores, a menudo nos permite situar a unas y otros en sus coordenadas históricas.

En estas circunstancias, el interés de los investigadores está virando paulatinamente. En un primer momento, hace quizás unos veinte años, los signos del cambio se centraron en una profusión de «lecturas» iconológicas que buscaban extraer recónditos sentidos de obras del arte español, bajo su aparente inmediatez significativa.

Con raras excepciones, esta tendencia basada en la aplicación mimética de esquemas analíticos warburgianos (pensados, por lo demás, para el arte italiano del Renacimiento), produjo resultados de escaso interés. Pero en los últimos años se ha hecho perceptible una nueva orientación en los estudios histórico-artísticos, una orientación cuyos límites conceptuales resultan difíciles de definir, pero que en todo caso responde a la convicción de que la obra de arte no puede ser concebida en su presente «cosificación» museística, como un objeto aislado, desvinculado de su contexto histórico.

Son estudios sobre el coleccionismo y el mercado de arte, sobre el emplazamiento original de las obras y sobre las condiciones materiales de su percepción, sobre las circunstancias de su creación y de sus creadores, sobre los mecanismos de clientela y mecenazgo. Pero son

además, en un escalón de mayor complejidad conceptual, estudios sobre las relaciones entre la literatura y el arte, sobre la comunidad de recursos expresivos en uno y otro campo, estudios, en fin, sobre lo que, parafraseando a Della Volpe, podríamos definir como «lo verosímil plástico» o los límites de lo expresable.

Sería inexacto, desde luego, afirmar que este tipo de enfoque constituye una novedad absoluta. Desde Justi, por lo menos, se convirtió en lugar común la noción de que la pintura y la literatura de nuestro Siglo de Oro (especialmente la picaresca) eran un reflejo *realista* del entorno social, noción equívoca donde las haya y cuyas negativas consecuencias aún padecemos.

Pero en los trabajos más recientes podemos percibir análisis de mayor complejidad; no se trata ya de mecánicas yuxtaposiciones de datos procedentes de diversos campos históricos, sino de «construcciones» muy sofisticadas que proporcionan a veces sorprendentes perspectivas en el interior de obras a menudo banalizadas por nuestra familiaridad.

El libro de Arsenio Moreno Mendoza sobre mentalidad y pintura en la Sevilla del Siglo de Oro se inscribe en esta tendencia que, por llamarla de alguna manera, podríamos denominar «contextualista». Moreno ha sido director de los Museos de Bellas Artes de Granada y Sevilla y resulta evidente su interés por los grandes pintores del barroco sevillano, incluyendo al joven Velázquez. Pero a diferencia de otros trabajos, algunos no tan antiguos, lo que le preocupa no es la reubicación cronológica de tal o cual obra, o la exclusión o inclusión del tal otra en el *corpus* de un artista. Es más, en su libro no existe prácticamente lo que podríamos denominar investigación «de primera mano», en el sentido de aportaciones documentales inéditas. Su material estaba ya todo publicado, aunque a veces disperso en lugares de difícil consulta. La aportación del autor se centra más que nada en la interpretación que hace de esos datos conocidos.

El libro está compuesto por siete capítulos que en realidad constituyen casi otros tantos ensayos independientes. El primero, quizás más convencional, está dedicado a lo que podríamos llamar el «apogeo y decadencia» de la pintura barroca sevillana, entre 1598 y 1700, con sus diversas inflexiones estilísticas. El segundo se centra en las condiciones de la producción artística: el aprendizaje del pintor, la actividad de los talleres, los mecanismos del mercado, etc. Aquí surgen ya algunas cuestiones de gran interés. Por ejemplo, la existencia de una pintura realizada a escala casi industrial, en gran parte, seguramente, pensada para la exportación, a cargo de artistas que son meros nombres, sin que se les pueda atribuir una sola obra: una producción que, si no cualitativa, al menos cuantitativamente debió de dominar el mercado. Lo que resulta aún más interesante: esa pintura, sin duda mediocre, debió de conformar el gusto de la inmensa mayoría del público comprador. Los inventarios

registran centenares de series de «países», de santos, de reyes, etc., que hoy constituyen una incógnita, pero cuyo nivel debió de ser tan ínfimo que en el caso de las series de reyes españoles hubo propuestas para controlar la producción por su falta de decoro.

El capítulo tercero está dedicado a lo que antes hemos denominado lo «verosímil plástico» y sus conexiones literarias; básicamente la oratoria sacra y el teatro. Este es un terreno donde se han dado en fechas recientes aportaciones de gran interés, como las de Javier Portús, por ejemplo, sobre Lope de Vega y la pintura de su época. Se trata de análisis mucho más sofisticados que las tradicionales comparaciones entre literatura picaresca y, pongamos por caso, las «escenas de bodegón». En efecto, en la medida en que el teatro implicaba una puesta en escena, aun rudimentaria, es decir, una *visualización,* compartía con la pintura un «imaginario» común; las acotaciones escénicas a los textos de las comedias, desdichadamente escasas (seguramente por tan sabidas), constituyen en este sentido un testimonio fascinante.

Los siguientes capítulos, cuarto y quinto, se dedican a la representación de la ciudad y sus principales monumentos, anotando las sutiles diferencias que se producen entre los siglos XVI y XVII , y al espinoso tema de los «bodegones», en especial los velazqueños.

En efecto, frente a la ostensible simbolización de los bodegones holandeses o flamencos, por ejemplo, la aparente inmediatez de los españoles resulta desconcertante y muy especialmente los del joven Velázquez. Hasta tal punto, que no resulta difícil comprender el que hasta tiempos recientes se les considerase como simples *tranches de vie.* Sin embargo, las alusiones a otros niveles de significación, por muy sutiles que sean, son innegables. En este sentido, es significativo comprobar que, por lo que sabemos, los dueños de los bodegones velazqueños, el género más bajo, no lo olvidemos, dentro de la escala académica, fueran, sin embargo, todos personas de alta posición social y presumiblemente, de cultura superior. Seguramente es en este contexto de un coleccionismo «ilustrado» donde habría que buscar las claves para su interpretación.

Los dos últimos capítulos, dedicados respectivamente a Murillo y el «bienaventurado mundo de la pobreza» y a la muerte en la pintura del siglo XVII , tienen, sin embargo, un mismo protagonista: el legendario Miguel de Mañara Vicentelo de Leca, auténtico motor de la sevillana Hermandad de la Santa Caridad y uno de los más singulares exponentes de la piedad barroca. En efecto, a través de sus escritos, como los archiconocidos «Discurso de la Verdad» o la «Regla» de la Hermandad, pero también de otros menos conocidos, como la interesantísima carta a un caballero madrileño sobre la caridad, el autor analiza el programa decorativo de la iglesia de la Hermandad y otras pinturas relacionables en el mismo espíritu. El contraste entre esta caridad barroca, tan cercana al exceso y a la teatralidad, y el

concepto de beneficencia pública que contemporáneamente se iba imponiendo en los países del norte de Europa, la piedad «calvinista», no puede ser más revelador.

El libro de Moreno, como no puede ser menos en cualquier trabajo de investigación que se precie, suscita más preguntas que da respuestas. En realidad, marca una serie de rumbos a seguir que no deberían caer en saco roto entre los jóvenes investigadores, a menudo tan perdidos en el mundo de las modas y los modos académicos. Las reproducciones que acompañan al texto, pequeñas y en blanco y negro, son en cierta medida comprensibles en un libro básicamente ensayístico, pero uno echa de menos que no se haya incluido al menos un *index nominum* y una bibliografía.

Autor: ARSENIO MORENO MENDOZA

Edicion: Electa, Madrid, 1997

Paginas: 177 págs.

Titulo: Mentalidad y pintura en la Sevilla del Siglo de Oro