ACERCA DE UNOS CARDOS
EL BODEGÓN EN LA PINTURA BARROCA DE SÁNCHEZ COTÁN

Adrien-Angelo Bastien

1. Introducción

[…]

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.

2. *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) (1),

(1) 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 Hammen; 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.

Fundación Speiro

no lo tuvieran 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 liberales (2). El concepto de *Imitatio* (3), 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 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

(2) 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.

(3) 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 Panofsky, *Idea*, Mesnil-sur-L'Estrée, Editions Gallimard, 1989.

Fundación Speiro

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» (4). 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

(4) Alfonso Pérez Sánchez, *Pintura barroca en España 1600-1750*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2009, p. 56.

Fundación Speiro

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 contemplado y no pensado (conceptualizado). El arte se practica o se contempla, pero ni se explica ni se conceptualiza. Volviendo al termino *Imitatio*, podemos afirmar que siempre estuvo oscilando, en una extraña mezcla, entre la pura contemplación ideal (Platón) (5) 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 Tomas. 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

(5) 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).

Fundación Speiro

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 buscado (6). 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.

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).

[Nos vamos a limitar en estas páginas al primero]

3. Cotán

Toledo

En del ambiente castellano la primera figura de importancia sería Blas del 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

(6) Véase el ya citado libro de Maritain al que puede añadirse la gran obra de Edgar De Bruyne, *Etudes d'esthétique médievale*, Brujas, Editions de Tempel, 1946.

Fundación Speiro

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 Basano y de un cierto manierismo romanista flamenco. Son obras correctas, sinceras, amables y trabajadas, pero no

Fundación Speiro

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,

Fundación Speiro

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

Fundación Speiro

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 embargo 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

Fundación Speiro

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 cimentada 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

Fundación Speiro

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

Fundación Speiro

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…» (7).

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

(7) Francisco López Estrada, *Pedro Espinosa. Poesías completas*, Madrid, Espasa Calpe, 1975.

Fundación Speiro

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 sí, diciendo: "La hermosura del campo está en mí"» (8). 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 inmortalizarse. No nos equivoquemos, Sánchez Cotán no es un pintor moderno como algunos pretenden, en un anacrónico y sofistico intento de encontrarle padrastros 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

(8) Fray Luis de Granada, *Introducción del Símbolo de la Fe,* Madrid, Ediciones Cátedra, 1989, pp. 233-234.

Fundación Speiro

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 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.

Fundación Speiro

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-trasparentes 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: ocres, 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.

Fundación Speiro

¿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 sus 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.

Fundación Speiro

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 Hammen, Juan de Espinosa, Deleyto, Mateo Cerezo, Tomas 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.

4. 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 podidos ver que la Religión Católica es esencial en la Hispanidad. Mediante las

Fundación Speiro

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 composiciones 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.

Fundación Speiro