

STOICHITA, V.I.: *El ojo místico (Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español)*.- Ed. Alianza Forma, Madrid, 1996.- 213 p., 102 il en b./n. (23 x 17'5).

Uno de los periodos culturales más ricos y fascinantes de estudiar es, sin lugar a dudas, el llamado Siglo de Oro Hispano. En él, figuras relevantes de las artes y las letras convivieron y se influenciaron con personalidades históricas menos conocidas tejiendo, en una red variadísima de documentos, un cúmulo bastante complejo de ideologías y creencias.

La pintura es, por su carga informativa y su abundancia, uno de los territorios más felices para afrontar este entramado. Sin embargo, quizás por su propia diversidad, los estudios que la han abordado han hecho uso, sobre todo cuando se encierran en libros, de una metodología positivista y tendente a la especialización. Sólo con autores muy reconocidos y obras sobradamente estudiadas el enfoque ha sido más interpretativo y sugerente. Quizás el caso de las «Meninas» de Velázquez sea uno de los más paradigmáticos.

Precisamente en el libro que la editorial Siruela publicó sobre esa obra capital, con el título de *Otras Meninas*, aparecía un artículo y una visión particular de Victor Stoichita¹. Allí encuadraba el lienzo en la espiritualidad de la época, teniendo muy en cuenta las diversas consideraciones sobre la imagen, y la importancia del retrato real.

Historiador del Arte, profesor primero en Munich y ahora en Friburgo (Suiza), Stoichita (Bucarest, 1949) lleva, así, años afrontando la pintura española del llamado Siglo de Oro.

En el caso que aquí tratamos relaciona, también de una manera ensayística y particular, esa pintura con el mundo religioso de los siglos XVI y XVII hispanos. Se centra, para ello, en las experiencias místicas, en la intimidad de la visión interior y su paradójica —por la exteriorización— representación pictórica—.

Para V. Stoichita había visiones verdaderas, sobre todo tierra abonada fue la Avila de Santa Teresa y San Juan de la Cruz, y falsas, la de tantos fieles, añado yo, y falsarios. La Iglesia, jerárquica, tenía uno de sus máximos cometidos en controlar las posibles emanaciones divinas. Para V. Stoichita tanto el confesor como el cuadro verificaban esas experiencias místicas.

1. STOICHITA, *Imago Regis: Teoría del Arte y Retrato Real en las Meninas de Velázquez*, en F. Marías (ed), *Otras Meninas*, Siruela, Madrid, 1995, pag 181 y ss.

Entre sus publicaciones se cuentan un buen número de artículos, algunos sobre tema hispano, aunque puede ser más conocido o reconocido por un libro en el cual intentaba demostrar como en la pintura del XVI y XVII va naciendo la autoconciencia de la imagen y la importancia de su lenguaje. Cfr: STOICHITA, *L'Instauration du tableau (Métapeinture à l'aube des Temps modernes)*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1993.

Además, la tabla o el lienzo comunicaron a muchos fieles un instante de exaltación que ellos nunca llegarían a experimentar.

E incluso la pintura pudo hacer aflorar un sin número de visiones como, por ejemplo, el Cristo pintado que felizmente entabló una sagrada conversación con San Juan de la Cruz.

La construcción de un lenguaje que sirviera para comunicar a esos creyentes la experiencia visionaria, y que pudiera representar la visión en sí es, así, uno de los ejes más musculados del libro que aquí reseñamos. Haciendo uso de textos de religiosidad, tratados de arte, historiografía moderna y, lo que es muy relevante, el cuadro como documento a leer, Victor Stoichita intenta descifrar a través de la historia el posible código. Van apareciendo, de esta manera, el uso de el enmarcamiento del aparecido, la verticalidad (con un espacio terrenal para el/la vidente y otro «aereo» para el aparecido/a), la nube como soporte de la aparición, el carácter borroso de ella, e incluso la falta de perspectiva que según Stoichita provoca. En el último capítulo, el VII, se tratan, aunque someramente, las diversas soluciones gestuales propuestas para comunicar las emociones y sentimientos que convulsionaban al santo.

Además de este enfoque el profesor de Friburgo también hace, conjuntamente, uso de los análisis iconográficos. Aunque en verdad todo el volumen esté salpicado por interpretaciones, más o menos atinadas, de los «símbolos» pictóricos hay dos capítulos que se centran en este tema. El capítulo V desarrolla la formación de un asunto iconográfico relevante, por lo estudiado, como es la Inmaculada Concepción. El capítulo VI, por su parte, aborda diferentes «figuras» que tuvieron amplios contactos divinos y escogiendo uno de sus momentos (la «Transverberación de Santa Teresa», la «Visión de San Antonio de Padua», la «Lactación de San Bernardo») estudia como han sido tratados por diferentes pintores imaginando nuevas soluciones formales o lingüísticas y matizando su contenido.

El libro publicado por Victor Stoichita, en fin, es bastante sugerente en cuanto interpretación particular de una realidad histórica. En este sentido para todo el que se interese por la pintura religiosa de esos siglos, debe proyectarse como interesante y aconsejable.

Aun así me urge hacer, para acabar, unas cuantas matizaciones. No se va a encontrar en este libro ninguno de los componentes económicos y sociales que supeditaban, además de las vidas de los pintores, la práctica pictórica. Muchas veces el tiempo y los esfuerzos mentales empleados en la elaboración de un cuadro, la mayor o menor participación del taller, estaban condicionados (ejemplo claro podrían ser Rubens o Zurbarán —el cual firmaba como marca de taller y para ser más conocido—) por la importancia del encargo y los cuartos recibidos.

Tampoco se va a encontrar en el libro de Stoichita otro componente, el técnico, que atañe mucho con la vida diaria del pintor. Todavía hoy, por ejemplo, se siguen descubriendo nuevas estampas que sirvieron de base para la realización de cuadros muy importantes. El caso de Zurbarán y de su «visión

de Pedro Nolasco» —Museo del Prado— (el subrayado es mío) quizás es uno de los más concluyentes a este respecto. El pintor extremeño copió casi al pie de la letra una de los grabados que Jusepe Martínez había realizado para la canonización del ilustre mercedario. Lo mismo pasó, por ejemplo, con alguno de los cuadros pintados por el gran teórico e intelectual Vicente Carducho.

No todas las pinturas son fruto, así, de una elaboración lingüística ni de contenido muy apuradas. Muchas veces no se quiso decir lo que se ha visto. El gran problema y el mayor disfrute es descubrir, siempre con presupuestos históricos, lo que el pintor, en última instancia, dijo.

FÉLIX DELGADO LÓPEZ

LLOBET I PORTELLA, Josep M.: *Art Cerverí del segle XVI*. - Ed. Virgili i Pagès.- Lleida, 1990.- 178 pàg., 2 mapes, 12 làmines (24 x 17 cm.).

Com destaca Joan Ainaud de Lasarte en el pròleg d'aquesta obra, les pèrdues irreparables en el nostre patrimoni artístic, especialment devastadores pel que fa al cinc-cents català, obliguen a l'historiador a una tasca de recerca documental i a un esforç d'imaginació de la realitat, que en el cas de l'art cerverí del segle XVI ha revelat una rica i intensa tasca d'elaboració artística que les escasses peces conservades no permetien ni molt menys suposar.

El professor Josep M. Llobet i Portella, ben conegut pels seus treballs de recerca arxivística, continuant en certa manera el camí ja iniciat per Agustí Duran i Sanpere, ha realitzat una molt pacient consulta documental que ha descobert una important activitat d'escultors, pintors i argenters a la Cervera del segle XVI.

El llibre s'inicia amb una petita introducció, que inclou els objectius i la bibliografia. Segueix amb el primer capítol, que ofereix resums biogràfics dels escultors, pintors i argenters relacionats amb les activitats artístiques cerverines del període, ja siguin els artífexs residents de forma fixa a la ciutat de Cervera o bé aquells altres que només hi treballaren de forma eventual; tan sols per citar-ne algun entre la llarga nòmina d'artistes documentats, farem referència als escultors relacionats amb el llinatge dels Guerau, Claudi Perret o Miquel Rubiol, els pintors Joanot de Pau, Gaspar Altisent i les tres generacions dels Alegret, i els argenters Damià Ferrando, Francesc Pinyes o els de la família dels Tarroja. El segon capítol analitza les obres escultòriques i pictòriques dels tallers cerverins que s'han documentat, tant a la mateixa vila com en altres poblacions catalanes, generalment en un àmbit comarcal, tot i que amb algunes excepcions, com ara alguns encàrrecs per obres destinades a Manresa, La Seu d'Urgell o Barcelona. El tercer capítol recull les obres d'orfebreria, com ara