

SÍMBOLOS DISFRAZADOS

Eduardo Herrera Fernández

Leire Fernández Iñurritegui

Universidad del País Vasco

*La Naturaleza es un templo de vivientes pilares que dejan Salir
a veces confusas palabras; el hombre lo recorre a través de
bosques de símbolos que le observan con miradas familiares.*

Charles Baudelaire, "Correspondencias".

Podemos definir a una imagen como una experiencia visual que ha sido recreada y reproducida. Una imagen es, en definitiva, una apariencia —o un conjunto de apariencias— separada del lugar en que apareció por primera vez y preservada en el tiempo. Por otra parte, es evidente que aquello que sabemos, o que creemos saber, afecta al modo en que vemos una imagen. Así, podemos establecer que toda imagen implica un modo de ver y de comprender.

Una obra pictórica, generalmente, comporta una intencionalidad de evocación de algo ausente. Nuestra experiencia ante ella nos hace conscientes, en primer lugar, que el autor de esa obra escogió esa vista entre una gran cantidad de otras posibles, siendo factible reconstruir su intención y modo de ver recomponiendo las marcas sobre el lienzo.

A partir del Renacimiento se tomó conciencia de que la visión particular del hacedor de imágenes formaba parte también de lo registrado. Así, una imagen suponía el registro y testimonio directo del mundo que rodeó a hombres y mujeres en otras épocas. Sin embargo, cuando una imagen se presenta como obra de arte, ésta queda condicionada por suposiciones como la "verdad", la "civilización", la "posición social", el "gusto"..., que, evidentemente, no se ajustan al mundo tal cual es. Estas suposiciones, o hipótesis, salidas de una "verdad" referida al presente aparentan el pasado en lugar de aclararlo.

El "modo de ver" de la pintura al óleo

Desde los inicios de la técnica del óleo en las obras pictóricas —en los comienzos

del siglo XV en la Europa septentrional— éstas han representado cosas que pueden comprarse. Encargar un cuadro significaba también comprar la apariencia de las cosas representadas en él. Así, tal y como Lévi-Strauss (1971:67) apuntaba: *En mi opinión, este deseo ávido y ambicioso de tomar posesión del objeto en beneficio del propietario o incluso del espectador constituye uno de los rasgos más originales del arte de la civilización occidental.*

La pintura al óleo como técnica artística surge con la necesidad de expresar una visión particular de la vida, para la cual no eran adecuadas técnicas tradicionales como el temple, el fresco o la encáustica. Las bases del tradicional "modo de ver" de la pintura al óleo quedaron debilitadas por el impresionismo y desmanteladas por el cubismo; en este momento la técnica fotográfica ocupará el lugar de la pintura como productora principal de la imáginería visual.

Sin embargo, debemos aceptar que la tradición de la semejanza pictórica conforma una parte considerable de nuestras hipótesis culturales actuales, influyendo todavía en nuestro modo de ver temas como lo femenino, el poder, la condición social, la distinción, lo presuntuoso, el decoro...

Desde el siglo XV hasta principios del siglo XX, la pintura al óleo ha supuesto la forma de arte visual esencial para expresar las nuevas actitudes hacia la propiedad y el cambio que, a su vez, han determinado un modo particular de ver el mundo. Desde este punto de vista, podría establecerse que la pintura al óleo es a las apariencias lo que el capital a las relaciones sociales (Berger, 2002:97). Toda realidad era mecánicamente medida por su materialidad. El alma se salvó gracias a la filosofía cartesiana al entrar en una categoría aparte. Un cuadro podría hablar al alma, pero por referencia a ella, nunca por el modo en que la imaginaba. La pintura al óleo transmitía una visión de exterioridad total.

Los pintores medievales solían aplicar panes de oro en sus cuadros. Con la pintura al óleo el oro desaparecerá de la superficie pictórica para trasladarse a los marcos. Por otra parte, el contenido representado en muchas obras pictóricas con esta técnica eran simples demostraciones de lo que se había comprado, o podía comprarse, con oro. Los cuadros se convertían así en algo más que una demostración de pericia del artista para convertirse en el medio de apariencia de la riqueza del propietario y de su estilo de vida social y cultural, una capacidad de ilusión de corporeidad para hacer creíble mentiras sentimentales convencionales, tales como que sólo prosperan los hombres piadosos, honrados y trabajadores.

Por supuesto, como en todas las cosas de la vida, existirán excepciones particulares de una tradición conformada por cientos de miles de obras pictóricas distribuidas por Europa, de las que sólo una pequeña parte ha llegado hasta nosotros y de las cuales una mínima fracción son consideradas hoy en día como obras de arte. Reconociendo la existencia de obras pictóricas excepcionales, que superan la contradicción entre arte y mercado, una reflexión sobre la tradición en general de la pintura al óleo puede concluir en el potencial ilusionista de esta técnica para presentar lo tangible, la textura, el lustre..., en definitiva, aparentar lo real como aquello que alguien puede poseer entre las manos.

Las cualidades especiales de la pintura al óleo se prestan a un sistema especial de convenciones para la representación de lo visible; la suma de todas esas convenciones es el modo de ver inventado por la pintura al óleo. Desde esta aproximación podríamos considerar que un cuadro al óleo en su marco es como una ventana imaginaria al mundo. Hay quien afirma que más que una ventana que se abre al mundo es una caja fuerte empotrada en el muro y en la que se ha depositado lo visible (Berger, 2002:122).

“Simbolismo disfrazado” —*disguised symbolism*—

En el siglo XV, en los Países Bajos, se engendrará un contexto de profundos cambios. La gran expansión artesanal y comercial favorecerá la aparición de una burguesía adinerada que dejará sus secuelas también en la cultura; con sus encargos se convertirá en el principal mecenas de un grupo de pintores. Entre ellos destacará Jan van Eyck, al que durante largo tiempo se le atribuyó la invención de la técnica pictórica al óleo. En este contexto de revolución comercial comenzarán a hacerse eco las preocupaciones éticas expresadas por los pensadores humanistas, con obras pictóricas que recreaban escenas seculares para divulgar mensajes moralizantes a través de objetos simbólicos que aludirán a lo trascendental. A este respecto no podemos ignorar la necesidad que los pintores flamencos del Renacimiento tenían de reconciliar el "nuevo naturalismo" con mil años de tradición cristiana.

En este momento, los artistas se caracterizaron por la búsqueda minuciosa de la perfección realista. Para ello recurrieron a las posibilidades de la pintura al óleo para hacer más creíbles las imágenes evocadoras de los elementos representados. Y cuanto mayor era la apariencia real que posibilitaba esta técnica pictórica, tanto más grande era la carga de significados de dichos elementos. El lenguaje de las imágenes simbólicas, transmisoras de mensajes decodificables para un receptor contemporáneo, suponía una

cuestión de relevancia y popularidad en la Europa del Renacimiento: una imagen resumía un contenido semántico mucho más amplio y, no pocas veces, relacionado con la moral.

El historiador de arte Erwin Panofsky, fundador de la iconología como disciplina académica, denominó en su momento como "simbolismo disfrazado" —*disguised symbolism*— a esa necesidad de saturar todos y cada uno de los elementos con significados en tanto más se recreaban los pintores en la apariencia real.

Basándose en Santo Tomás de Aquino, que pensaba que los objetos físicos eran "metáforas corpóreas de cosas espirituales", Panofsky (1934) apuntó que en la pintura primitiva flamenca, el método del simbolismo disfrazado se aplicaba a todos y cada uno de los objetos, fueran naturales o hechos por el hombre. Esta reflexión sostendría perfectamente la idea de que se trata de una pintura que ilustra los cambios revolucionarios que tuvieron lugar durante el Renacimiento a nivel religioso, económico y sociocultural, pero que imbuida de la espiritualidad inherente al Protestantismo — promotor de una moral intachable— serviría además de vehículo para trasladar un mensaje moralizante al público contemporáneo.

El retrato del matrimonio Arnolfini, realizado por Jan van Eyck, es un buen ejemplo de elementos simbólicamente disfrazados, en el que se presentan acontecimientos sobrenaturales desde un escenario simbólico, sin que por ello se convirtiesen en triviales e incongruentes. En este sentido, es una creencia extendida que Jan van Eyck despliega en sus cuadros, en general, un "himno a la naturaleza", de ahí que estén poblados de símbolos que se descifran con placer. Es un sentimiento positivo que probablemente este artista compartió con la alta sociedad flamenca y que está en el espíritu prehumanista de la Baja Edad Media. Todos los detalles que encierra el cuadro, aun los más accidentales, son portadores de un mensaje simbólico.

Erwin Panofsky (1934) realizó una profunda reflexión sobre el significado más o menos oculto de todos los objetos cotidianos que aparecen y los enigmas que presenta la obra que hoy en día nos puede parecer complicado, pero que sería corriente en la época, en especial en ciertos círculos intelectuales.

Veamos alguno de ellos:

Según este estudio, los objetos que rodean a la pareja, la disposición de los mismos, el lugar donde la escena se desarrolla, todo se encuentra en función de una simbología destinada a exaltar la sacralidad del matrimonio. Para Panofsky esta obra actúa como un documento representativo de un enlace. En aquellos años los

matrimonios no necesariamente debían pasar por la iglesia para ser reconocidos, sino que podían realizarse uniones privadas siempre que existiera un documento que lo certificara y dos testigos que acreditaran dicho acontecimiento. Cada elemento del cuadro está interrelacionado en un todo, cuyo significado parece respaldar la tesis antes mencionada.

En primer lugar el cuadro es una habitación como tantas de la época, pero en realidad representa el escenario de una cámara nupcial, donde se retratan dos futuros esposos: Giovanni Arnolfini, comerciante adinerado de Lucca y Giovanna de Cenami, hija de un rico banquero florentino.

La posición de los personajes marcan las actitudes del hombre y de la mujer dentro de la sociedad en el siglo XV. Ambos aparecen unidos por las manos en el centro de la obra, en actitud solemne. Giovanni, con porte severo, bendice o, quizá, jura — *fides levata*; en cualquier caso ostenta el poder moral de la casa — *potestas*— y sostiene con autoridad la mano de su esposa — *fides manualis*—. El vestido de Giovanna, siguiendo la moda femenina de la época, provocaba una deformación anatómica que la hace parecer embarazada. Se trata de una “anormalidad” estética deliberada: mediante un corpiño muy ajustado se estrechaba el pecho de la mujer, elevándolo y creando un abombamiento de vientre y caderas. Casi todos los personajes femeninos retratados por Jan van Eyck visten de esta manera.

En el vientre abultado de Giovanna Cenami no hay que apreciar un embarazo anticipado —de hecho, se tiene constancia documental de que no tuvo descendencia— ya que en la imagen de las mujeres en las obras pictóricas de aquella época era una característica común de representación —probablemente un simbolismo más de la consideración en aquellos tiempos de la función procreadora esencial de la mujer—. Podemos comparar con otras representaciones femeninas de la época.

Otro elemento del cuadro, el espejo, juega un papel fundamental en todo el repertorio simbólico del cuadro. De forma circular, el marco está adornado con diez de las catorce escenas del Viacrucis. Su superficie perfectamente pulida — *speculum sine macula*— simboliza la pureza mariana, esperada también de la futura esposa. En su superficie convexa se aprecia todo lo que se encuentra delante de los dos personajes: dos hombres aparecen como testigos de la solemne e íntima ceremonia. Uno de ellos es el mismo Jan van Eyck, quien corroborará su presencia testimonial con una firma en la pared, encima del espejo, y que reza "*Johannes de Eyck fuit hic 1434*" — *Johannes van Eyck estuvo aquí*—. Este texto está escrito y rubricado con un estilo de letra

denominada "documental", característica de los notarios y registradores oficiales de la época. El espejo es también símbolo de la "imagen de la visión ubicua de Dios", concepto que podemos apreciar en muchos otros ejemplos en la pintura del norte de Europa. Estos pequeños espejos convexos eran muy populares en aquella época —a los que se denominaba "brujas"— y se usaban como amuleto para alejar la mala suerte, dentro de la religiosidad más popular.

El color de las vestimentas revela su alta posición social. El color azul y el blanco del armiño que porta el personaje femenino en sus vestimentas nos refieren a su pureza y virginidad —el azul es el color del manto de la Virgen en gran parte de las representaciones en la historia de la pintura. El verde es el color de la fertilidad de aquella época—. Los colores predominantes en el cuadro son también claramente simbólicos: mientras el verde alude a la fertilidad, el rojo lo hace a la pasión.

Los múltiples objetos repartidos por la habitación enfatizan el mensaje de la alta posición de los personajes, como la alfombra, procedente de Anatolia, que suponía un componente extraordinario de un ajuar. Las naranjas —también conocidas como "manzanas de Adán"—, importadas del sur europeo —los Arnolfini son italianos vinculados al comercio— y que pueden considerarse un verdadero lujo en aquella época en Flandes, podrían representar el paraíso terrenal —el estado de inocencia de Adán y Eva— y a su vez el pecado mortal, el cual se vería resuelto gracias al matrimonio. Las naranjas son un símbolo tradicional de la fecundidad, como la granada y otras frutas que contienen abundantes simientes. Por ello se atribuye a Venus.

La cama tenía una fuerte significación simbólica, sobre todo en la realeza y la nobleza, donde la continuidad del linaje es importante. La cama representa el lugar donde se nace y se muere. Es, asimismo, el símbolo de la unión matrimonial y su color rojo remite a la pasión.

Los personajes descalzos recogen el simbolismo de asistir a un ritual sagrado; para la gente de la época era una clara alusión a un pasaje del Antiguo Testamento: *no te acerques, quítate las sandalias de los pies, porque el lugar que pisas es tierra sagrada*. Así, en una ceremonia, el suelo se convertía en un lugar sagrado. También en aquellos tiempos se compartía una idea muy común de que pisar el suelo descalzo era un medio de fortalecer la fertilidad. Por otro lado los zuecos de Giovanni están cerca de la salida indicando sus actividades fuera del hogar y los de la mujer junto a la silla, en el interior del hogar. Los zuecos de Giovanni tienen la característica punta de pico, reservada a cortesanos y a ricos mercaderes de la época y que, como era de esperar, sus

proporciones fueron adquiriendo en aquella época connotaciones fuertemente fálicas. En 1436, el rey Eduardo IV de Inglaterra dictó la ley siguiente: *A los nobles cuyo título esté por debajo del de Lord les están permitidos los zapatos o las botas cuya punta sobrepase las dos pulgadas; el Rey podrá cobrar una multa de tres chelines y dos peniques cada vez que se incumpla lo dictado.*

El rosario, regalo habitual de las parejas de entonces, de cristal —símbolo de pureza— representa la devoción de los contrayentes y aluden a la obligatoriedad de perseverar en la devoción.

La lámpara con una sola vela encendida —cuya luz pasaría desapercibida en pleno día— sigue la tradición flamenca de encender una vela el día de la boda, luz de la fe para bendecir la unión y para estimular la fertilidad. También es una clara referencia al momento y lugar sagrado del acto y, al mismo tiempo, viene a representar también la llama del amor, que puede consumirse.

El perro —un grifón de Bruselas—, a los pies de la pareja, es una alusión evidente a la idea de fidelidad dentro del matrimonio y el amor terrenal.

Tanto la escobilla que cuelga de la cama —para bendecir a modo de hisopo—, como la posición de la mano sobre su vientre de Giovanna Cenami son alusiones a la fertilidad esperada. Precisamente, sobre la borla, en el cabecera de la cama, aparece una figura tallada que podría ser Santa Margarita —patrona de los partos— o Santa Marta —patrona del hogar—.

Sobre las manos de los contrayentes aparece una gárgola en actitud sonriente. Algunos autores consideran que este elemento es básico para comprender otra consideración del cuadro: un exorcismo para alejar la desgracia de la falta de descendencia. Este tipo de ceremonias para recuperar la fertilidad eran habituales en la época.

Todos estos detalles llevaron a Panofsky a concluir que los Arnolfini encargaron a Jan van Eyck un retrato de boda que también serviría como certificado de dicha ceremonia. Según este autor, se vivían momentos en los que se estaba produciendo una laicización de la cultura, con unos clientes no pertenecientes a la Iglesia. Frente a ello el pintor se adapta a la nueva clientela y presenta obras en las que el simbolismo religioso, más evidente en los tiempos medievales, queda camuflado, pero sigue presente. De esta manera, lo que a primera vista parece específicamente un retrato de una pareja de la alta burguesía, es también un discurso sobre lo sagrado del matrimonio.

Esta interpretación del cuadro ha sido, y seguirá siendo, muy discutida, y sobre la

que generalmente se adoptan dos posturas de opinión: los que niegan todo "simbolismo disfrazado" y los que matizan —o aumentan— la lectura propuesta por Panofsky. Entre los últimos cabe destacar a Linda Seidel (1999), quien se percató de detalles que Panofsky no tuvo en cuenta, entre ellos el hecho de que encima de la mujer queden restos de cera de una vela ya extinguida: ¿significaría que ella ya había llevado a cabo el juramento?

En la era de la reproducción/apariencia pictórica

En su momento, la visión de este cuadro no planteaba ningún problema de comprensión; todo en él era inteligible. Paradójicamente, hoy en día, lo que normalmente se percibe en esta obra ya no es lo que muestra su imagen; su primera significación ya no estriba en lo que dice, sino en lo que es.

En coincidencia con las tesis planteadas por Walter Benjamin (1989), en una valoración crítica de nuestro contexto cultural, podríamos llegar a concebir que las obras de arte son presentadas como reliquias, pruebas físicas de su propia supervivencia. En las escuelas no se trata para nada de los significados de las imágenes. ¿Para qué? ¿A quién le interesa? Pensar es una actividad agotadora, que requiere esfuerzo, que nos obliga a distinguir, seleccionar, elegir, tener una opinión, adoptar una postura. Es mejor plantear las imágenes en el plano de la ornamentación superficial. De la misma forma que la pastelería no se ocupa demasiado de la nutrición, el concepto de enseñanza de disciplinas relacionadas con la imagen está casi exclusivamente preocupada por los ornamentos, es decir, por los efectos meramente retínicos. Y es que algo no funciona del todo bien en nuestra educación visual, en ésta que algunos denominan "sociedad de la imagen", en la que una visita a un museo, por ejemplo, algunos ya la miden en "cuadros/hora".

La mayor parte de nuestra sociedad entiende que los museos están llenos de reliquias, con un misterio espiritual excluyente: el de la riqueza incalculable. En un sondeo realizado hace unos años, ante la pregunta ¿qué lugar le recuerda más a un museo?, el 66% de los encuestados contestaron que a una iglesia. La falsa religiosidad que envuelve hoy en día una obra pictórica del pasado es el sustituto de lo que perdió cuando fue ejecutada. Podríamos plantear que su función ha sido relegada a una mera apariencia nostálgica.

Hoy en día la gente ha dejado de ir masivamente a las iglesias, y también a los museos. Accedemos a las imágenes de obras de arte a través de la reproducción

pictórica. De esta forma la significación de las obras ya no está aglutinada con ellas. La significación se convierte en uso informativo, el cual ya no implica ninguna preponderancia especial. La reproducción o la apariencia de la obra original en diferentes soportes —libros, revistas, televisión, *merchandising*, envases comerciales, objetos, internet..., o dentro de los marcos dorados del salón, hace inevitable que la imagen sea utilizada para otros usos distintos a los originales.

La reproducción/apariencia de una imagen —aparte de hacer referencia al original— se transforma en punto de referencia para otras imágenes.

La imagen reproducida de la obra pictórica sigue utilizándose como ilusionista de que el arte sigue manteniendo su preponderancia única, justificando, por ejemplo, muchas otras formas de autoridad, como que la desigualdad aparente ser noble y las jerarquías conmovedoras. Sin embargo, a través de los actuales medios de reproducción visual se ha destruido la autoridad intocable del arte. Por primera vez las imágenes son efímeras, ubicuas, accesibles, libres, sin ningún poder por sí mismas, sobre las que podemos definir experiencias personales de búsqueda de significado a nuestras vidas, intentando comprender una historia de la cual podamos transformarnos en actores activos. Sin embargo no somos conscientes todavía de este posible cambio ya que los medios actuales de reproducción son utilizados para promover la apariencia de que todo sigue igual.

BIBLIOGRAFÍA

BENJAMIN, w. (1989), *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Buenos Aires.

BERGER, J. (2002), *Modos de ver*, Barcelona.

BERTRAND, P. M. (1997), *Le portrait de Van Eyck*, París.

CHARBONNIER, G. (1971), *Arte, lenguaje, etnología: entrevistas de Georges Charbonnier con Claude Lévi-Strauss / Georges Charbonnier*, México.

DHANES, E. (1980), *Van Eyck*, Belgium.

PANOFSKY, E. (1934), "Jan van Eyck's Arnolfini' Portrait" en *The Burlington Magazine*, n° 64, pp. 112-127.

PANOFSKY, E. (2006), *Estudios sobre iconología*, Madrid.

PANOFSKY, E. (1993), *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Madrid.

REVILLA, F. (1990), *Diccionario de iconografía*, Madrid.

SAXL, F. (1989), *La vida de las imágenes*, Madrid.

SEIDEL, L. (1993), *Jan van Eyck's Arnolfini portrait: Stories of an Icon*, Cambridge.