

Victor I. Stoichita

La imagen del Otro

Negros, judíos, musulmanes y gitanos en el arte occidental en los albores de la Edad Moderna



Victor I. Stoichita. *La imagen del Otro. Negros, judíos, musulmanes y gitanos en el arte occidental en los albores de la Edad Moderna*. Madrid, Cátedra, 2016, 256 págs.

El otro, el mismo

En estos tiempos en que la academia ha elegido como objeto de estudio prioritario la espuma de una actualidad que se disuelve como un azucarillo ante su mirada perpleja, nadie debe sorprenderse si al problema crónico de visibilidad que aquejaba al discurso erudito sobre las obras clásicas se ha sumado cierta corriente de opinión que pone en entredicho su pertinencia. Ante semejante panorama, la historia del arte en sus diversas ramas se ha visto urgida a justificar la utilidad o el pre-

sumible beneficio social del saber conquistado por su trabajo, enfoque utilitario que puede dar al traste con un empeño hermenéutico cuya legitimidad no debería en buena lógica calibrarse con arreglo al patrón oro de la aplicabilidad inmediata que impera en las ciencias naturales.

Una de las maneras de salir airoso y con la dignidad intacta de este atolladero en el que se agotan las ciencias humanas consiste en acreditar con pruebas fehacientes que muchos de los problemas que acucian a nuestro tiempo en realidad atraviesan transversalmente la Historia, convertidos en dilemas inherentes a una especie como la humana que no ha dejado de tropezar en las mismas piedras. Suerte de privilegiada cartografía del espíritu, el arte es un banco de pruebas esencial para demostrar esa soterrada ley del eterno retorno, lo que por sí mismo confiere perenne actualidad a la historia de la representación y al escrutinio retrospectivo del legado artístico del pasado. El último jalón editorial de Victor I. Stoichita, catedrático de historia del arte en la Universidad suiza de Friburgo y uno de los puntales de la historia de la representación en Occidente, es toda una reivindicación en esta línea.

Como proclama su elocuente título, *La imagen del Otro. Negros, judíos, musulmanes y gitanos en el arte occidental en los albores de la Edad Moderna* estudia la manera en la que la figura de la alteridad (léase el diferente, el distinto y/o el extranjero) irrumpió en el campo de nuestro imaginario visual durante el proceso en el que fraguó el canon estético occidental, o si se prefiere, el modo en el que la diferencia social, cristalizada en torno a cuatro figuras mayores (el negro, el judío, el musulmán y el gitano), accedió a la visibilidad en el marco figurativo de Occidente (Stoichita verbaliza mejor que nadie el objeto de su pesquisa: “la formación ‘en los albores de la Edad Moderna’ de lo que propongo llamar ‘una iconosfera de la diferencia’, iconosfera cuya construcción se produce en estrecha relación con la búsqueda de Europa de su propia identidad”, pág. 22). Tema, dicho sea de paso, al que nuestro historiador ya había ensayado aproximaciones parciales en sus trabajos precedentes (es el caso de “Blanco’ y ‘negro’ en el arte y la literatura española

del siglo de Oro” y “El retrato del esclavo Juan Pareja: semejanza y conceptismo”, sendos capítulos de *Cómo saborear un cuadro* –Cátedra, 2009– que ponen el foco en la problemática de la representación de miembros de raza negra en los tiempos de Velázquez).

El motivo multiforme del extraño no accedió al catálogo iconográfico occidental por generación espontánea sino a consecuencia de una serie de acontecimientos históricos que tuvieron consecuencias notables en el imaginario identitario del nativo europeo. Stoichita da cuenta de los hitos fundamentales de este advenimiento fantasmagórico: a principios del siglo XV, navíos portugueses transportan a Europa los primeros cargamentos de esclavos africanos; en la misma época (hay testimonios de su llegada a Bolonia en 1422, a París en 1427) pequeños colectivos nómadas de los llamados egipcianos (conocidos más tarde como bohemios, luego zingaros y finalmente gitanos) hacen acto de presencia en las capitales europeas ante la estupefacción de los naturales del lugar; en 1453 el Imperio romano de Oriente deja de existir, Constantinopla pasa a llamarse Estambul y los “turcos” llegan a las puertas de Viena; en 1492 Colón descubre el Nuevo Mundo y mientras llegan a occidente las primeras noticias de los “indios”, España expulsa a los moriscos y exilia a los judíos. Dado que el canon visual de occidente va cuajando en rigurosa contemporaneidad con esta secuencia histórica, Stoichita indaga acerca del problemático lugar que se asigna a la alteridad racial y/o confesional en ese conspicuo modelo de representación basado en la perspectiva, la composición, el relato pictórico, el culto a la proporción del cuerpo humano, a la belleza, a la armonía cromática y a la iluminación.

El primer desafío al que se enfrenta Stoichita es de orden epistemológico dado que su campo de investigación es notablemente anterior a las armas conceptuales y metodológicas que han ido pergeñando las ciencias humanas para abordar las manifestaciones posteriores de ese fenómeno. Hoy en día, en efecto, la antropología (es decir, la ciencia que se ha arrogado el estudio sistemático del Otro), la sociología, la teoría postcolonial e incluso la sociosemiótica están en condiciones de pro-

veer a los científicos sociales de instrumentos operativos para calibrar la enorme constelación de problemas que, digámoslo así, surgen de la gestión sociopolítica de la diferencia, pero este marco teórico multidisciplinar es anacrónico respecto al contexto histórico en el que pone el foco nuestro autor. Stoichita no estudia la alteridad y los conflictos que dimanaban de ella, sino la mirada que el occidental vierte sobre esa construcción social (el Otro es una entelequia creada por un colectivo humano para afirmarse en su mismidad) en el momento histórico en el que se conjuga por primera vez, pesquisa iconológica en la que hacen aguas la antropología y sus remedos. En su defecto, nuestro autor selecciona un ramillete representativo de obras pictóricas (nunca deja de sorprender su agudeza para dar con las más fértiles y reveladoras) y las disecciona por lo menudo con su habitual erudición, sutileza e ingenio.

Stoichita siempre ha entendido la exégesis pictórica como una empresa hermenéutica que cobra impulso en una documentada descripción del contexto genético del texto visual, de ahí que en sus análisis las fuentes literarias o escritas ostenten un estatuto de paridad con las obras plásticas que estudia (entre las que, dicho sea de paso, también se cuentan alguna piezas escultóricas). La panoplia de fuentes literarias que maneja es ciertamente abrumadora: empezando por las contribuciones actuales sobre el tema o el cuadro en cuestión en las que se apuntala su abordaje (a modo de acotación bibliográfica, siempre extracta las aportaciones sustanciales sobre el asunto en ajustados pies de página), siguiendo por los escritos de los propios pintores (valgan de ejemplo las apostillas de Durero sobre las particularidades fisonómicas de los rostros de los negros, pág. 73) y las exégesis más o menos coetáneas a la producción de las imágenes (no puedo dejar de mencionar los fecundos comentarios que Giovanni Pietro Bellori, Giulio Mancini o Giambattista Martino vertieron en su momento a propósito de *La buenaventura* de Caravaggio; págs. 215-225), hasta llegar a los testimonios escritos de la época sobre el inquietante encuentro del nativo europeo con el Otro (los relatos de los viajes al África negra de Alvise Ca’ da Mosto –págs. 57-60– o la crónica de la llegada de los

gitanos a París el 17 de agosto de 1427 –págs. 191-192–, por ejemplo, no tienen desperdicio), y las fuentes literarias a partir de la que surge la iconografía analizada, capítulo en el que Stoichita echa el resto (sirvan de botón de muestra los textos literarios –las *Etiópicas* de Heliodoro, etc.– en los que se funda la idea occidental de mestizaje –pág. 82 y sig.–, los tratados de dermatología del Siglo de las Luces –págs. 95-99– o las narraciones de testigos y terceros que funcionaron como fuente informativa de los retratos del sultán Mehmet II realizados sin modelo –págs. 152-154).

Sea como fuere, nada como la arquitectura interna de los capítulos que conforman este volumen da fe de que nos encontramos ante uno de los más sagaces analistas pictóricos del presente. A fuerza de examinar de cerca las piezas integrantes de algunos de los más complejos dispositivos pictóricos producidos por el ser humano, Stoichita ha desarrollado un agudo sentido de la proporción y la armonía a la hora de componer sus ejercicios de análisis, al extremo de convertirlos en auténticas piezas de orfebrería. Podría servir cualquiera, pero se me antoja que el capítulo dedicado a la representación de la alteridad semita (“La invención del judío”, págs. 109-148) es singularmente afortunado.

Por de pronto ocupa un lugar central toda vez que es el tercer capítulo de los cinco que conforman este volumen que recoge, en el orden que fueron puesta en escena, las conferencias que Stoichita dictó sobre el asunto que nos ocupa al asumir la Cátedra del Louvre en 2014. Situado en el epicentro del dispositivo, este capítulo hace valer su condición de tercera jornada (y como se verá, panel central) de la secuencia argumentativa poniendo sobre la mesa de disección una terna de casos, a cual más sintomático: los frescos que Giotto pintó para la capilla *Scrovegni* de Padua, “el primer ciclo pictórico de la Época moderna” en consideración de Stoichita (1305-1310), la *predela* que realizó Paolo Uccello sobre *El milagro de la hostia profanada* (1465-1469), y señalados grabados y autorretratos integrados de Rembrandt (los más antiguos datan de 1625 y el más tardío de 1661, lo que abarca prácticamente todo el arco temporal de su producción).

Esta reverberación numérica no dejaría de ser anecdótica si no fuera porque en cada uno esos tres casos la alteridad judía asoma por tres veces: la figura del delator de Jesús aparece en *La traición de Judas*, en *La última cena* y en *El prendimiento de Cristo*, tres de los fragmentos del fastuoso ciclo de Padua; el prestamista judío irrumpe en escena en tres de los seis episodios que componen *El milagro de la hostia profanada* de Uccello; y Rembrandt integra sendos autorretratos *face to face* en *La lapidación de san Esteban* y se representa como notorio judío en *Autorretrato como el Apóstol Pablo*.

Y lo que es en verdad relevante: esta demostración que hace filigrana con el número tres funciona de improviso a modo de epítome de los distintos estadios que han pautado la atribulada relación del nativo europeo con sus congéneres de otras latitudes, razas y religiones: ilustración translúcida de las actitudes segregacionistas, en los frescos de Giotto menudean los marcadores icónicos de diferencia (el amarillo como índice cromático de la alteridad judía, etc.); situada en su ubicación original (la *predela* de Uccello se concibió como parte inferior de un gran retablo presidido por *La comunión de los apóstoles* realizado por Justo de Gante en 1474), la figura del judío al amparo de los apóstoles apunta, según el perspicaz Stoichita, “la posibilidad de la inclusión”; en sus autorretratos, por último, “Rembrandt no busca su ‘individualidad’, sino lo que los antropólogos designan, en otro contexto, ‘dividualidad’, es decir una persona construida a través de sus relaciones con los otros. Lo que Rembrandt busca es la multiplicidad de los otros en él” (Stoichita *dixit*), circunstancia que convierte *de facto* al pintor holandés en un multiculturalista *avant la lettre*.

A uno solo queda desear que semejante virtuosismo exegético abra los ojos de quienes fascinados por las modas epistemológicas, los temas candentes y la aplicabilidad tangible del saber científico niegan a las viejas obras de arte y a su paciente escrutinio la capacidad de arrojar luz sobre las tinieblas del hombre contemporáneo.

Imanol Zumalde
Universidad del País Vasco