

## ■ Entre lo profano y lo sagrado: caldos, mitos y ritos

Sonia Ríos Moyano

*El vino es uno de esos nexos que ha acompañado al hombre desde la Prehistoria hasta nuestros días. En el Barroco, época de solemnes fiestas y de otras manifestaciones de lujo y ostentación, esta bebida era también un acompañante diario de las distintas clases sociales. Salvando las diferencias entre países y religiones, analizaremos los estereotipos que marcaban en las artes las únicas posibilidades de representación del caldo y de las personas que caían bajo sus efectos embriagadores.*

*From Prehistorics times to our days, wine is considered one of these elements closely joined to human being. At Baroque, this kind of drink was also everyday an singular accompanier for several classes, according to social likings and the preeminence of luxury and magnificent public rejoicings. Making an exception of countries and religions, this article studies some iconographical stereotypes dedicated not only wine but also situations, men and women subjected by drunkenness.*

### EL BARROCO: ENTRE LA TRADICIÓN Y LA MORAL

---

Desde la Antigüedad, la elaboración del vino y su consumo ha estado ligado a los ritos, fiestas, vida diaria, comercio... de las distintas civilizaciones. En el terreno de las artes, bajo el yugo impositivo de las normas y modos de representación, el Barroco nos ofrece unas obras sometidas, sobre todo, a la moral y a la religión que limitó sus representaciones bajo unos tipos muy definidos.

En torno a 1580, la existencia de crisis sociales y artísticas como causa de las luchas hispano-francesas-inglesas y de las revueltas entre católicos y protestantes hace que el arte comience a cambiar en busca de formas nuevas alejadas del clasicismo y apelando sobre todo, a los sentidos, para poder facilitar el acercamiento del hombre con Dios. Esta preocupación por el mundo clásico quedará reflejada en los tratadistas tanto franceses, como italianos y españoles, y en la literatura en general. Este retorno a la antigüedad clásica es considerado como un paradigma. Hay que partir de la Antigüedad para renovarla y para que sirva de soporte al

RÍOS MOYANO, Sonia: «Entre lo profano y lo sagrado: caldos, mitos y ritos», en *Boletín de Arte* nº 22, Universidad de Málaga, 2001, págs. 103-133.

presente y al futuro<sup>1</sup>. Las artes plásticas serán utilizadas como vehículo de difusión de estas nuevas ideas cristianas, limitando muy exhaustivamente aquellas representaciones donde aparecen los racimos de uvas, los vasos y copas, así como los individuos que beben o se embriagan.

En la Biblia son más de seiscientas las veces en las que se cita el vino, tanto en el Antiguo como en el Nuevo Testamento<sup>2</sup>. Uno de los personajes bíblicos que más tienen que ver con el tema que nos ocupa es el de Noé embriagado<sup>3</sup>, un tipo iconográfico muy reiterado en el renacimiento y en el barroco. San Jerónimo llegaría incluso a comparar esta situación del personaje con la imagen de *Cristo ebrio de Pasión*. En el Nuevo Testamento, la religión admitía la presencia del vino como cuerpo de Cristo, consagrado en la Última Cena, y en algunas escenas de la vida de éste, como el primer milagro ocurrido en las Bodas de Caná<sup>4</sup>. Éstos van a ser los temas más reiterados en la iconografía barroca. Ambos recogen la escena del banquete, muy del gusto renacentista y barroco, ya que en este tipo de representaciones en torno a la mesa se podían verter significados simbólicos a los alimentos a la vez que eran reflejo de la grandeza del héroe cristiano —quien convirtió el agua en vino en las Bodas de Caná— y consagra el vino en la institución de la Eucaristía, el cual es mezclado con agua, y se representa junto a los Apóstoles pero nunca en actitud de beber el líquido.

Por otro lado, el siglo XVII es heredero de la temática mitológica del siglo anterior. Durante el siglo XVI la mitología aparece unida a la estética renacentista desarrollada en esculturas, frisos decorativos, relieves... También en pintura, no sólo sobre lienzo, sino también en las decoraciones efímeras en torno a fiestas públicas con complejos repertorios iconográficos y alegóricos. La temática de la pintura mitológica del siglo XVI se retoma durante el siglo XVII sobre todo, con una clara función propagandística por parte de la Corte. Los mitos y leyendas de los dioses de la Antigüedad se adaptan al gusto barroco, una nueva relectura de los mismos hace que se plasme en ellos ese sentimiento naturalista barroco y sus conquistas pictóricas.

El vino aparecerá ligado a la temática de Baco y sus efectos embriagadores. Por tanto, sólo serán lícitos bajo las fiestas en honor al dios romano y a sus eternos seguidores, ya que la censura y el decoro en las artes no veían «conveniente» y «propio» las representaciones de los excesos provocados por el consumo incontrolado del vino, salvo en los estereotipos creados para tal fin, tanto en pintura, literatura y teatro.

<sup>1</sup> BUENDÍA, R.: «El barroco y su ámbito», en *Boletín del Instituto Camon Aznar*, vol. XXVI, 1986, Madrid, pág. 9.

<sup>2</sup> BAEZA, C.: *Gran Atlas del Vino*, Libsa, Madrid, 2000, pág. 8.

<sup>3</sup> *Génesis*, 9.

<sup>4</sup> San Juan 2, 1-13.

En España, se da un caso particular que une pintura y literatura durante los siglos XVI y XVII. El conceptismo defiende una y otra vez el estilo concentrado escrito para unos pocos, para iniciados, que comprendiesen el concepto allí donde se disimulaba un pensamiento. La literatura conceptista se convirtió en un auténtico alarde de frases sentenciosas, en verdaderos emblemas y metáforas que tuvieron cierta influencia del libro de Emblemas de Alciato. Este libro tuvo gran difusión en esta época. Gracián, el más destacado prosista del conceptismo, lo cita profusamente en *Agudeza y Arte de Ingenio*.

También durante el siglo XVII se desarrolló en literatura una corriente satírica y burlesca que llevó a ridiculizar a aquello en lo que se había dejado de creer<sup>5</sup>. Así es como los dioses y héroes de la fábula clásica sirvieron como tema para este enfoque burlesco de la realidad por un lado, mientras servían también como prácticas moralizadoras. Es decir, la fábula clásica, se empleó a partir del Quattrocento para la educación en torno a los círculos humanistas. La alegoría explicaba la representación de las historias mitológicas y partiendo de estas fábulas se pretendía moralizar y utilizar la Antigüedad de manera nueva y focalizadora para unos fines educadores que tenían que competir con los temas de la moral religiosa<sup>6</sup>.

#### ALGUNAS FUENTES PARA EL CONOCIMIENTO DE LA VID Y EL VINO EN LA PINTURA BARROCA

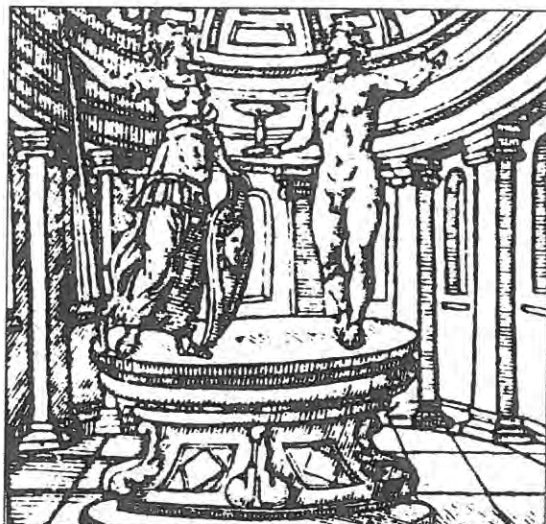
Además de las fuentes literarias de la antigüedad que narraban historias sobre los dioses y héroes mitológicos —como la *Metamorfosis* de Ovidio o las *Odas* o *Eneida* de Virgilio— hubo una obra que tuvo gran influencia tanto en el arte como en otras parcelas de la sociedad. Esta no fue otra que el libro de *Emblemas* de Alciato. En él se recogen un total de seis emblemas que se relacionan con la vid, con Baco o con ambos. Los dos primeros emblemas en los que aparece la mención al vino —son los números 23 y 24— con relación a la *Prudencia*, y junto a los emblemas número 25 y al 99 son los más interesantes en cuanto a la doctrina e iconografía no sólo del dios, sino también de los efectos nocivos, —no para la salud— sino para la sociedad producidos por el consumo no moderado de su zumo.

El emblema 23 (FIG. 1) lleva el mote *Vino prudentiam augeri* que significa Aumentar la prudencia con el vino<sup>7</sup>. En el grabado Palas, diosa del olivo, ofrece el aceite que facilita la luz para alcanzar las ciencias. Junto a ella se encuentra Baco, desnudo,

<sup>5</sup> Para ver más detenidamente y de manera concreta la literatura del Siglo de Oro, véase BALBIN N. DE PRADO, R.: *La renovación poética del barroco*, Anaya, Madrid, 1991.

<sup>6</sup> LÓPEZ TORRIJOS, R.: *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, Cátedra, Madrid, 1985, pág. 23.

<sup>7</sup> ALCIATO, *Emblemas*, Akal, Madrid, 1993, págs. 54-55.



1. Andrea Alciato, Emblema n.º 23  
*Vino prudentiam augeri*



2. Andrea Alciato, Emblema n.º 24  
*Prudentes vino abstinent*

coronado con pámpanos y con una copa en la mano. Baco, según el comentarista —Claudio Minois— «inventó» la vid de la cual se saca el vino puro. Éste, desde la antigüedad era considerado provechoso para la salud cuando era tomado con moderación.

El emblema 24 (FIG. 2) lleva el mote *Prudentes vino abstinent* que se traduce por los prudentes se abstienen del vino<sup>8</sup>. En el grabado una vid rodea con sus sarmientos a un olivo. Se cree que Alciato hizo una comparación a modo metafórico utilizando lo representado como lo que representa. La vid atrapa al olivo al igual que Baco atrapa a la virginal Palas Atenea, ésta quiere huir del cerco del dios, al igual que el olivo quiere huir de los sarmientos. En Palas se representan todas las doncellas jóvenes y virginales y en Baco los que se exceden con el caldo del dios y desatan sus instintos sexuales con las doncellas. Este emblema se contradice en cierto sentido con el anterior. Quizás lo que representa y la vertiente moral es más comprensible en éste último que el anterior. Los prudentes se abstienen del vino para no hacer cosas licenciosas. El estado de embriaguez no sólo estaba mal visto, sino que era el responsable de actos y pensamientos impuros que iban contra la moral religiosa y las normas del decoro social.

El emblema 25 (FIG. 3) se titula *In statuam Bacchi*, sobre la imagen de Baco<sup>9</sup>. El grabado representa a un dios, que se ha convertido en un «rollizo» joven —mezcla entre niño y adolescente— que sentado en el campo, toca la flauta y se acompaña con un tambor. Está rodeado de vides y racimos, y ante sus pies reposa una copa, lo cual alude a la bebida de este fruto.

<sup>8</sup> ALCIATO, *op. cit.*, págs. 55-56.

<sup>9</sup> *Ibidem*, págs. 56-58.





3. Andrea Alciato, Emblema n° 25  
*In statuum bacchi*



4. Andrea Alciato, Emblema n° 99  
*In iuventam*

En el epigrama que acompaña al grabado, de manera dialogada se pregunta a Baco por los daños que causa el vino y por los atributos de éste. Primero se le pregunta por qué aparece con una joven barba cuando su edad no es tan temprana. A ello, el propio Baco responde que quien se abstiene de sus dones o bebe moderadamente el vino, siempre será joven. También responde que el abuso del vino produce «cuernos» y enloquece a las personas. Para explicar el color rojo, casi de fuego de sus miembros, Baco alude a su nacimiento diciendo que tuvo que ser metido en agua porque estaba manchado de polvo al ser arrancado del vientre de Sêmele por un rayo de Zeus. Con el color rojo se refiere metafóricamente al calor y a la fuerza del vino tomado sin mezclar.

La enseñanza que podemos sacar de este emblema es la necesidad de controlar el consumo del vino, de tomarlo con templanza, porque aunque éste sea del agrado del hombre es fácil caer en el abuso. Se dice que se debe mezclar con agua para que así se rebaje su fuerza y con ello huir de la embriaguez, algo fácil si se toma el vino en estado puro.

El emblema 99 (FIG. 4) trata sobre la fase ideal en la vida del hombre, el lema es *In iuventam*, traducido como *Sobre la Juventud*<sup>10</sup>. El grabado muestra a Apolo y a Baco como símbolos de esa eterna juventud. En el epigrama se alude a la lozanía de ambos a causa de sus dones. El uno dios del vino, el cual bebido con templanza disipa las preocupaciones, y Apolo con sus remedios aleja las enfermedades. Este último es el dios de la medicina, la cual es necesaria no para alcanzar la madurez, sino para conservar durante más tiempo esa juventud, ayudándonos a vivir sanos.

<sup>10</sup> *Ibidem*, págs. 132-133.

Por otro lado, se alude a Baco porque él inventó el vino y se considera que éste, bebido con templanza, es provechoso para alejar las congojas. Las consideraciones salutíferas del vino datan de época romana. Tanto para la tradición médica hipocrática y galénica, como para los moralistas romanos, el consumo moderado del vino era saludable, ya que se sabía que era vasodilatador y bueno para las enfermedades cardiovasculares. Además, se consideraba beneficioso para algunas actividades, como para la creación artística, en tanto que dejaba libre la mente del poder moralista de la razón.

*Emblemas* de Alciato fue uno de los libros más difundidos y leídos durante el Barroco por toda Europa. En las bibliotecas de los comitentes y de los artistas no faltó ni ésta ni otras obras de igual índole. En cuanto a las representaciones de Baco que hemos visto y comentado en estos grabados, Alciato recoge la tradición iconográfica del dios. Da una nueva lectura a la mitología desde el momento en que toma libremente a los dioses y los combina para poder representar un concepto que tiene un fin claro, moralizar al pueblo, al gobernante, a la sociedad,...

Con respecto a Baco, deducimos que el consumo del vino fue algo común desde que el hombre conoció el proceso de fermentación de la uva y llegado al Renacimiento, y posteriormente durante el Barroco, Baco sigue representándose de igual manera que en la Antigüedad, con los mismos atributos y rodeado por los mismos seguidores en las fiestas celebradas en su honor. Si bien, la diferencia radica en que ahora se advierte la utilización del mito con un fin moral, en tanto que es él mismo quien aconseja no excederse en el consumo del vino, porque ello llevaría a la embriaguez y a perder el control del uno mismo.

## HERENCIA Y TRADICIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE UN DIOS: BACO

---

Baco fue el dios más cercano a los hombres, el cual procede de la adopción romana del dios griego Dionisos, hijo de Zeus y de Sêmele. Prescindiendo de su leyenda mitológica, lo que nos interesa resaltar es la figura del mismocomo dios de los viñedos, del vino y de las fiestas. En época romana, a partir del siglo V a.C., el culto al dios del vino y los instintos penetró en Italia. Se le llamó Baco o *Liber Pater* en las provincias romanas, en tanto que liberaba los instintos y fomentaba el placer. Esta relación con el vino y la alegría ha hecho que sea el dios más próximo a los humanos, ya que, tanto el vino como las fiestas han estado siempre ligados al hombre.

Juan Carreño de Miranda realizó la obra titulada *Baco niño*. Se trata del retrato de la niña Eugenia Martínez de Vallejo, conocida con el apelativo de *La Monstrua* a causa de su precoz gigantismo, que nos recuerda a la representación del emblema 25 de Alciato. La niña, se corona con pámpanos y uvas, en una mano lleva un racimo, y en la otra se apoya sobre una mesa. No era habitual la representación de

un personaje de esta manera tan desenfadada y sin atender a la ostentación y grandeza propia de un retrato barroco. Sin duda, lo que se ha querido representar aquí es la similitud de un personaje real con un mito, la humanización del mito y la ambigüedad de los tipos, sin descartar por supuesto el objetivo principal de la pintura como es la de servir de testimonio «periodístico» de un ser considerado, ante todo, un fenómeno de la Naturaleza.

Las representaciones en las que Baco aparece sólo, sentado y rodeado de sus atributos fue continuada por los artistas del barroco. Caravaggio realizó en sus primeros años algunas obras en las que representa al dios mitológico. Éste aparece como un joven semidesnudo, sin barba y rodeado de frutos. Su cabeza se corona con racimos y hojas de vid. El vino aparece representado en el cuadro de *Baco*. Se encuentra contenido en una jarra y en una copa de cristal. La mirada de Baco, es serena, contenida, y pese a estar bebiendo, su rostro muestra una gran templanza. El clasicismo y la minuciosidad de la representación están muy en consonancia con la figura de un Baco bastante comedido y muy distinto al que protagoniza la iconografía de las fiestas cosechadas en su honor.

## BACANALES Y OTRAS REPRESENTACIONES DEL DIOS DEL VINO Y SUS SEGUIDORES

En Grecia, un tercio de los días del año se dedicaban a celebrar diferentes festividades. La mayoría de estas fiestas eran de carácter agrícola, realizadas para propiciar la abundancia y fertilidad de las fuerzas de la naturaleza. En honor a Dionisos se celebraban las fiestas relacionadas con el vino y la viticultura. Más tarde los cultos griegos se yuxtapusieron a los romanos y de los ritos dionisiacos se pasó a la celebración de las bacanales.

Hay numerosos ejemplos tanto en frescos como en mosaicos de este culto al dios del vino y a su séquito de sátiros y ménades. Las representaciones referentes al dios del vino son de lo más variada pero, una de las más características es la representación del llamado *Triunfo de Baco* o *Carro Triunfal*. Este carro triunfal se representa tirado por tigres, leopardos o cabras —los dos primeros reflejan el culto del dios en Asia— y en menor medida, puede aparecer también tirado por centauros o caballos.

En Italia, Annibale Carracci pintó —para la bóveda del Palacio Farnesio— la entrada triunfante de Dionisos en Naxos después de haber encontrado a Ariadna. Pero, el que triunfa aquí verdaderamente es el amor. Un cortejo de sátiros, bacantes y amorcillos en vuelo rodean al dios y a la princesa cretense. Baco aparece sentado en un carro tirado por tigres, mientras que el de Ariadna es tirado por cabras. La actitud de Baco es triunfadora y serena. Aparece desnudo y coronado con hojas de vid y racimos de uva. En una mano lleva un tirso, en la otra un racimo de uvas.

5. Miguel Ángel  
Houasse,  
*Sacrificio a Baco*  
siglo XVII



Presidiendo el cortejo aparece Sileno, subido a un burro y rodeado por sátiros y ménades que agitan sus cuerpos al son de la música y la danza.

En *Sacrificio a Baco* de Miguel Ángel Houasse (FIG. 5) aparece tanto una escultura del dios como un joven que representa al mismo dios. Este pintor de origen francés llegó a Madrid como pintor de cámara de Felipe V e introdujo las escenas campestres de tipo costumbristas como las que se realizaban en los Países Bajos. Sátiros y ménades corretean por los alrededores unos, mientras que otros yacen ebrios por el suelo. En primer plano, un joven porta los atributos del dios. Aparece desnudo, de cuerpo atlético y coronado con hojas de vides. Mientras una joven yace a su lado otra sostiene en la mano el tirso. Diversos cántaros son la prueba de la existencia del líquido y la única fruta que aparece en la composición son los racimos de la vid. Algunos sátiros beben vino mientras los amorcillos comen uvas.

Los sátiros y silenos son una misma cosa; genios de la naturaleza incorporados por el mito a la leyenda de Dionisos. Son mitad hombre, mitad animales, que tienen el trasero de caballo y la cabeza de cabrito. Además de esto tienen una larga cola y en las representaciones de Grecia y Roma aparecen con un falo perpetuamente erecto. Como es de suponer, este último aspecto de la descripción de los sátiros era obviada en todas las creaciones realizadas bajo el dominio de la religión cristiana. Sería impensable la representación de Sileno o los sátiros tal como aparece en algunos frescos o vasos griegos porque iba contra el decoro y la moral pintar al hombre en su completa desnudez y en este estado de excitación. Algo que sin embargo, no se obviaba del todo en algunos géneros literarios. Los sátiros, persiguen siempre a las ménades y ninfas, las cuales, son parte del mito parte de la realidad griega. Si analizamos los efectos del vino y la leyenda de Dionisos, en esta se cuenta que desde que él mismo estableció sus fiestas todo el pueblo las vivía intensamente, pero especialmente las mujeres, quienes eran presas del delirio místico y corrían de un lado para otro del campo profiriendo gritos rituales<sup>11</sup>.



Siguiendo con la obra de Houasse, Baco aparece joven, pero no siempre en las bacanales las representaciones del dios corresponden a su etapa juvenil. Una excepción es la obra *Fábula de Baco*, realizada por Ribera, de la cual sabemos de su composición gracias a una copia. El cuerpo atlético y musculoso de las representaciones de Baco joven fue sustituido por una imagen de un hombre anciano cubierto con una túnica. Los únicos rasgos en común con su etapa de juventud es la corona de pámpanos y racimos y los honores que les rinden los danzarines sátiros y bacantes<sup>12</sup>.

Las bacanales son el tema preferido de los países del norte de Europa. Tiziano, en Italia, prefirió al igual que Carracci, la orgía dionisiaca. Estos temas eran utilizados no sólo para mostrar los efectos de las fiestas en honor a Baco, sino también como un alarde hacia el pasado, hacia la naturaleza ideal y la alegría de vivir. Tiziano en su *Bacanal* reproduce un cuadro del sofista Filostrato del siglo II, visto en Nápoles, que muestra a los habitantes de la isla de Andros regocijándose por el vino creado por Dionisos. En la escena son varios los personajes que beben o que mantiene en sus manos copas con el caldo del dios, incluso uno levanta su brazo con una jarra llena de vino en la mano. Al igual que en otras bacanales italianas, el vino que acompaña a las fiestas dionisiacas es el vino de la uva tinta. Sabemos que en época griega y romana el vino que se tomaba procedía de las uvas tintas de la variedad de vinos dulces. Su color debía ser muy parecido al que ofrecen hoy los vinos dulces y moscateles y que aun se elaboran sobre todo, en las costas andaluzas, mientras, durante esos años en los Países Bajos, Francia e Inglaterra se consume sobre todo el clarete. Es raro ver en las bacanales o en las representaciones del dios una copa que sea de un vino más claro que el color rosado, mientras que en algunos bodegones de los Países Bajos sí aparecen copas que contienen estos tipos de vinos blancos casi transparentes.

La *Bacanal delante de un hermes* tiene una gran influencia del mismo tema realizado por Tiziano. La composición se desarrolla a modo de friso, los amorcillos acompañan a las ninfas y a los jóvenes en su abandono a los placeres. No es de extrañar la presencia de niños o amorcillos en estos cuadros de bacanales, ya que durante el siglo XVII gozaron de gran éxito las bacanales infantiles, sobre todo en Italia<sup>13</sup>.

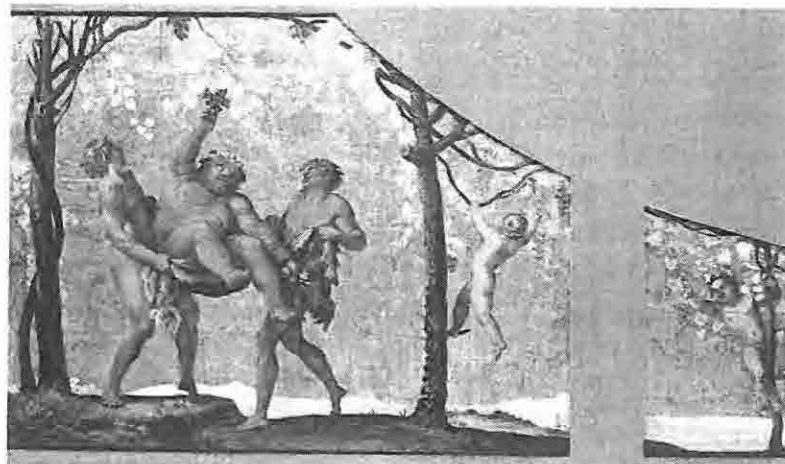
No en todas las obras barrocas aparecen esta clara referencia al consumo del vino. En algunas obras se observan sus efectos pero el tema es el amor. Ello lo vemos en los cuadros de ninfas y sátiros en plena fiesta campestre, de los cuales

<sup>11</sup> RAMOS LIZANA, M. y SAN MARTÍN MONTILLA, C.: *Con Pan, aceite y vino... La triada mediterránea a través de la historia*, Grupo Editorial Universitario, Granada., pág. 167.

<sup>12</sup> LÓPEZ TORRIJOS, R.: *op. cit.*, págs. 346-347.

<sup>13</sup> *Ibidem* pág. 341.

6. Annibale Carracci.  
*Sileno cogiendo  
 uvas, 1599*



Rubens nos ofrece algunos ejemplos como *Ninfas y sátiros* y *Sátiros atacando a las ninfas*. En ambas obras el paisaje tiene más importancia que las propias figuras.

Estas escenas de sátiros y ninfas tenemos que relacionarlas también con los episodios en torno a la infancia de Baco. Recordemos que éste fue entregado a las ninfas y educado en los bosques, donde realizó sus primeras fiestas con los sátiros y éstas para probar los caldos de las vides plantadas por él. Sileno se encargó de vigilar al niño. Éste siempre se representa viejo, entrado en carnes, desnudo y coronado con hojas de vid pero, puede aparecer en otro tipo de escenas como ésta de Annibale Carracci en la que se encuentra recogiendo uvas. La escena muestra la acción de Sileno el cual, llevado por dos jóvenes es aproximado a un emparrado para que recoja los frutos (FIG. 6). Unos niños se suben a los arbustos para recoger también los racimos. Esta es una de las pocas representaciones de Sileno sorprendido en esta acción que nada tiene ver con la bacanal en la cual, éste sí aparece bebiendo o bebido.

Un ejemplo de un Sileno ebrio es el que nos muestra Rubens en *Sileno Borracho*. El tema del desnudo fue uno de los más reiterados en la obra del pintor. Las bacanales le sirvieron tanto para representar a las mujeres desnudas siguiendo ese canon particular de féminas opulentas de tez pálida y hombres de piel tostada igualmente de carnes voluminosas. Este Sileno no es sólo el educador de Baco que se ha dejado llevar por los efectos del vino. Este hombre es la ejemplificación de todos los hombres cuando beben vino. Sileno es sujetado por algunas mujeres, por hombres y por sátiros, ya que su estado le impide andar y mantenerse erguido<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> AA.VV.: *El Barroco*, Könemann, Colonia, 1997, pág. 439.

## EL VINO Y EL GOCE DEL PRESENTE

---

Durante el siglo XVI, en Europa se están viviendo acontecimientos decisivos que marcarán el fluir posterior de todas las manifestaciones artísticas. La crisis económica que se inicia a finales de siglo será la causa del inicio de una crisis generalizada. El hambre aparecerá en escena, y con ella las enfermedades y la mortandad. Un acelerado descenso demográfico acentuado por las continuas guerras llevará al descontento colectivo y al escepticismo vital. La realidad se impone con fuerza en el artista. Todo cabe en el ámbito de ésta, desde lo bello hasta lo feo, lo humano y lo divino, pasando por lo serio y lo irrisorio. Esa concepción del mundo como un tránsito llevará al hombre a tomar una angustiosa conciencia de que él mismo se encuentra también sujeto a leyes temporales que manejan la fugacidad de las cosas.

Esta concepción de desengaño ante la vida lleva a concebir al mundo como un lugar de miserias y aflicciones donde el ser humano tiene que expiar sus pecados; los bienes terrenales son engañosos y los placeres, de los cuales se goza en vida, se transforman luego en causa de dolor. En este sentido, *el hombre barroco deberá dar sentido a su propio sufrimiento ofreciéndoselo a Dios y poniendo toda esperanza en un más allá prometido, al que se accede por caminos ascéticos de purificación moral y de renuncia*<sup>15</sup>.

El Barroco no excluye ciertas tendencias ascéticas introducidas en el pensamiento europeo a partir del Renacimiento, y de clara procedencia grecolatina. En España, está muy arraigada la doctrina estoica, debido a la influencia de Séneca, cuya obra fue muy leída durante el Siglo de Oro. De este estoicismo con una clara visión pesimista de la realidad, permanece la idea de que *el hombre virtuoso ha de aprender a dominar sus afectos y pasiones (...) y a renunciar a todo lo que se interponga en el camino que conduce a la (...) suprema serenidad de ánimo con la cual enfrentarse a las adversidades*<sup>16</sup>.

Otra influencia arraigada en la literatura y que podemos hacer extensiva a la sociedad barroca y las demás artes, es el epicureísmo horaciano, el cual parte de una postura existencial que insiste en el goce del presente. Este presente es fugaz pero, es el único bien que posee el hombre. Este goce de la realidad obliga a una vida en contacto con la naturaleza, pero alejada de las vanidades del mundo para poder purificar el espíritu. Las manifestaciones artísticas se hacen eco de la ambigüedad de la sociedad barroca y de lo que ella está viviendo. España mostró una clara tendencia a los contrastes en una sociedad que a la vez se mostraba enfrentada consigo misma y encubridora. La mendicidad callejera tenía cabida al igual que las suntuosas fiestas cortesanas, y la espiritualidad en el mismo nivel que

<sup>15</sup> BALBÍN N. DE PRADO, R.: *La renovación poética del barroco*, Anaya, Madrid, 1991, pág. 14.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

la búsqueda desasosegada de los placeres materiales. La nación, lejos de intentar solucionar la incoherencia social, decidió vivir de espaldas a la realidad, en un continuo engaño y olvidada de todo aquello que no fuese diversión<sup>17</sup>.

La conciencia del tiempo en el arte barroco se convierte en una constante, que gira en torno a la brevedad de la vida y los efectos destructores del tiempo. Las limitaciones existenciales del hombre renacentista se habían solucionado con una visión positiva del mundo. Como recurso para luchar contra el paso del tiempo el hombre dispone del goce del presente o de la gloria —militar, intelectual, artística— como medio de supervivencia y de autoafirmación más allá de su propia muerte. El hombre barroco concibe el tiempo de manera angustiosa, éste es sólo un pobre ser que nace para morir y cuyas aspiraciones terrenales morirán con él. Esta conciencia del rápido devenir del tiempo llevará tanto en literatura y manifestaciones plásticas a un aleccionamiento moral, que se vale de recursos literarios como por ejemplo los libros de emblemas.

En el tiempo se halla escrito el destino del hombre. La belleza y el placer son efímeros, la muerte es imprevisible, por lo que se busca una postura vital que pueda hacer disfrutar al hombre de los placeres del mundo. El Barroco, época de contradicciones, apostará por el sensualismo y por el ascetismo. El goce del presente es un tema de raíz horaciana. Ese goce se convierte en el barroco, en una actitud defensiva frente al tiempo. En literatura hay numerosos ejemplos de versiones de este *carpe diem*<sup>18</sup> pero referido sobre todo, a temas amorosos, recordando a la dama, a su belleza juvenil que durará poco, por lo que se la invita a disfrutar de los placeres del amor. La rosa como símbolo de la belleza efímera procede de una elegía del poeta tardío Ausonio, el cual partiendo del concepto del Horacio hace de éste símbolo uno de los tópicos más reiterados en todo el Barroco tanto en literatura como en pintura<sup>19</sup>.

Las naturalezas muertas realizadas en los Países Bajos sirvieron de modelo para las que se realizaron en otros países. El floreciente comercio y la rica oferta de productos hizo que se representaran estos bienes de consumo. La rosa se convertía en un elemento casi indispensable en el género de la naturaleza muerta. Sin embargo, este tipo de representaciones iba más allá de la mera elección y copia del natural de objetos escogidos con sumo cuidado ya que estos cuadros se convertían en metáforas visuales con claros contenidos moralizadores. La flor como símbolo de la belleza efímera y la presencia de frutas que se pudren, son ejemplo del paso del tiempo. La copa de vino es la muestra del goce de los placeres terrenales a la vez que esos elementos naturales son portadores de significados religiosos. Son una continua

<sup>17</sup> *Ibidem*, pág. 16.

<sup>18</sup> «Disfruta del día», HORACIO, *Oda I*, 11.

<sup>19</sup> BALBÍN N. DE PRADO, R.: *op. cit.*, pág. 59.



manifestación entre la vida y la muerte, entre el bien y el mal, entre la alusión mariana a través de la flor, la de Cristo y los apóstoles a través de la vid y las uvas, y por último, la alusión a la eucaristía a través de la representación del pan y del vino.

En *Bodegón con pasas* de Clara Peeters se muestra minuciosamente una escena de género sobre una mesa. La influencia del tenebrismo es patente al desarrollarse la composición sobre un fondo oscuro y uniforme que realza los elementos del primer plano. Sin embargo, estos elementos, el jarrón con flores, la copa de vino de uva tinta, el plato con roscas de pan y algunas pastas..., hacen pensar en un significado más profundo y simbólico a partir de analizar cada uno de sus elementos. Este tipo de representación fue muy usual en los artistas holandeses y flamencos. Son escenas prolíficas en alardes objetuales y texturales en cuanto representan metales, calidades táctiles de elementos vivos —insectos, flores y frutas—, cualidades de otros materiales como el vidrio y su contenido...

En estos bodegones además de los valores atribuidos moralmente o religiosamente, podemos ver la permisividad social y moral hacia lo representado, así como una aproximación a los alimentos que constituían la dieta de estos adinerados burgueses. Heda fue uno de estos claros exponentes de estos llamados *bodegones de almuerzo*, en los que se representaban los caros manjares de la época. El buen vino era algo inexcusable en las mesas holandesas y flamencas, en esta época la moda impone el consumo del clarete, pero el blanco no deja de consumirse. A partir del siglo XVII se realizan lujosas vajillas para su uso. La adinerada burguesía de estos países será poseedora de lujosas piezas tanto para los apetitosos manjares como para tomar el preciado caldo. El vidrio y el corcho se comercializaron para su traslado. El *Bodegón de las ostras* de Beert es prueba patente de esas obras de *bodegones de almuerzo*. Las ostras se consideraban afrodisíacas y significaban los impulsos sexuales desenfrenados. El pan y el vino están presentes también en cuadros de otros autores como en el *Bodegón* de Claesz, por lo que podemos ver una estrecha relación en estos cuadros con contenidos religiosos.

En la obra *Vanitas* de Claesz (FIG. 7) un reloj de bolsillo, una calavera, un vaso volcado y una palmatoria a punto de apagarse constituyen una composición que posee unos valores moralizadores y simbólicos que son fiel reflejo de las preocupaciones del hombre barroco. Si antes decíamos que la rosa y los frutos son símbolo de esa fugacidad de la vida ahora la calavera y el hueso no alude simbólicamente a la muerte, sino que son representación directa de la muerte. La vanidad y la arrogancia de la vida no deben ser motivo para obviar la presencia de lo irremediable. La muerte iguala clases sociales, desde el rey al pordiosero, desde el inculto y vividor de un mundo de placeres hasta al erudito vanidoso que deja sus conocimientos plasmados en un papel que pronto se deshace. La rica ornamentación del vaso refleja la clase social a la que pertenece su dueño y los manjares de los que disfrutaba. En el cuadro *Vanitas* de Van Steenwyck los

7. Claesz,  
*Vanitas*, 1630

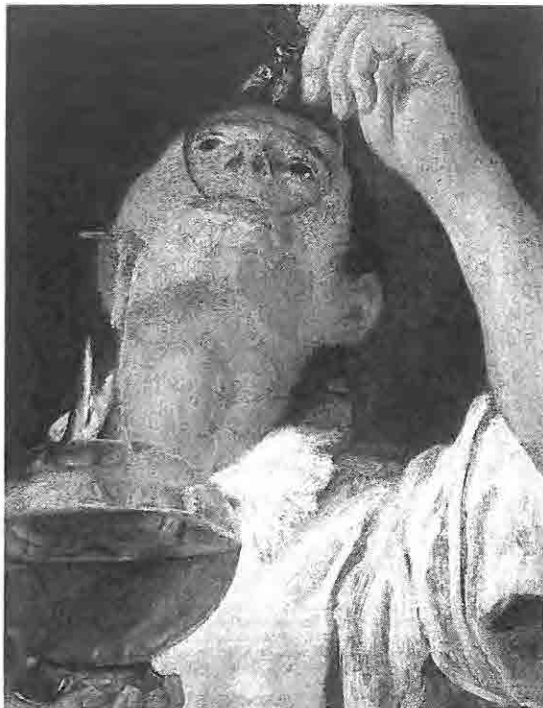


elementos que se muestran son similares a los de otros cuadros de otros autores en diversos países. La jarra de vino alude a esos placeres del buen beber que junto a los libros y los instrumentos musicales son patente de los placeres terrenales.

España también tiene su propio género del bodegón dedicado a los manjares. Se han denominado en ocasiones *bodegones de cuaresma*, ya que los alimentos son escasos la composición muy austera y la carne brilla por su ausencia. La influencia llegó por parte de artistas flamencos holandeses y por los vínculos comerciales que mantenía España con estos países. El más destacado pintor de bodegones fue Juan Sánchez Cotán, pero también destacaron en este género otros pintores tanto la escuela madrileña como de la sevillana. Felipe Ramírez de Arellano recogió con esta obra la lección de Sánchez Cotán, llegando incluso a copiar elementos y la propia composición del *Bodegón del cardo* de este autor. Sin incurrir en interpretaciones forzadas, podemos atribuirle un significado religioso a este bodegón por la representación de flores —lirios— y racimos de uvas. Recordemos el significado de estos símbolos, que en el contexto religioso, nos llevan a la Virgen y Cristo como *vid verdadera* y *vid mística*, según el pensamiento franciscano de San Buenaventura. Normalmente este género era realizado por artistas de segunda fila españoles o directamente por los pintores flamencos que vivían en España. Sin embargo, hubo pintores que realizaron naturalezas muertas como tales, o bien, como elemento destacado dentro de un cuadro de tema distinto.

#### LOS TIPOS POPULARES, EL VINO, LA EMBRIAGUEZ Y LA SONRISA

La pintura de género se consideraba como un tipo de representación de pintores de segunda categoría, sin embargo, no en todos los países se consideró la representación de tipos populares como algo tan indigno. Como venimos comentando,



8. Annibale Carracci,  
*Muchacho bebiendo*



9. Bartolomé Esteban Murillo,  
*Joven bebiendo*

el contexto moral y social que se vive en los países cristianos impedía una representación libre de los placeres de la vida. Si era lícito este tipo de representación en sentido negativo, para hacer evidente el pueblo los efectos negativos del vino. Además de la temática en torno al dios Baco, y a sus seguidores encontramos representaciones del líquido y sus efectos en tipos populares y en escenas de interior dentro de tabernas. En países como España o Italia estos temas se revisten aún de cierta templanza. Carracci realiza una representación de tipos populares como por ejemplo *Muchacho bebiendo* (FIG. 8). La obra data de los primeros años de actividad del pintor y posiblemente responda a un estudio del natural de un tema tan cotidiano como es una persona bebiendo. La copa deja ver el rostro del muchacho, éste sostiene en la otra mano una jarra que contiene un vino de color rosado que se refleja en la blanca camisa. Por esta época en Italia, se consumía ya un vino tinto de calidad pero, tanto en España, Italia y Holanda vemos como los pintores prefieren pintar este vino rosado porque no es tan opaco como el tinto ni tan transparente como el blanco, el cual se podría confundir con la representación plástica del agua.

En España las reacciones sensualistas que se dan en las artes se dejan ver también en algunas representaciones de carácter pagano. Murillo, más conocido por sus cuadros de tema religioso, realizó *Joven bebiendo* (FIG. 9), obra donde un joven mira insinuante al espectador mientras se lleva una copa de vino a los labios. En España son escasas las representaciones de personajes bebiendo. Este tema, de

gran frescura se ha revestido de cierto halo mitológico. La burla es patente, el joven aparece vestido y recostado sobre un lado, no se ha querido representar al dios del vino pero, sin embargo, se alude al mismo a partir de la corona de hojas de vid.

En el apartado referido a Baco ya hablamos de las representaciones mitológicas en España, y del carácter burlesco de éstas. Sin duda, las que tuvieron más aceptación en la península fueron las que mostraban al dios en su aspecto más popular. Si antes veíamos como Murillo había revestido a un personaje con el halo del dios, Velázquez representa a Baco sentado sobre un barril y coronando a un seguidor. Esta obra fue la primera mitología hecha por el pintor y por tanto, la que más se acerca a los modelos sevillanos de sus primeros años. Velázquez conocía la literatura emblemática, de la cual se ayudo para realizar algunos de sus cuadros. Se conoce que Velázquez poseía un ejemplar del libro de emblemas *Filosofía Secreta* de Juan Pérez de Moya. La iconografía del dios era bastante conocida al igual que la educación moral que se quería hacer del personaje mitológico<sup>20</sup>.

Son numerosas las opiniones con respecto a esta obra de Velázquez. Estamos, sin duda, ante una interpretación satírica de la fábula mitológica. Si en otras ocasiones el tema de la bacanal era tomado literalmente de la tradición utilizando los tipos ya codificados, en esta ocasión Velázquez reproduce a un dios joven semidesnudo y representado de manera tradicional utilizando para ello los atributos como la corona de pámpanos, con la salvedad que no hay otras representaciones en las que Baco corone a sus secuaces. Estos han perdido ese halo de divinidad y han sido sustituidos por unos personajes populares, de la realidad misma. Ortega y Gasset diría de este cuadro: *... (Velázquez) tirará de la mitología hacia este mundo nuestro y la reintegrará, desvirtuándola, desprestigiándola, en la común condición de las más vulgares cosas terrenales. La «Bacanal» de los pintores italianos quedará reducida a una trivial escena de mendigos borrachos*<sup>21</sup>. En la composición se ven claramente dos grupos de personajes, por un lado los «divinos» y serenos y por otro lado los «humanos» a los que el vino no modera la razón y su sonrisa —producida por el vino— y desafían descaradamente al espectador.

En su etapa sevillana Velázquez realizó obras de gran realismo donde los personajes de calle se rodeaban de numerosos objetos de uso cotidiano. Debido a ese carácter de realidad los personajes que mejor representaban lo cotidiano eran esos pícaros, mendigos y gente humilde que eran fiel reflejo de las clases medias de la España barroca en gran parte del país. Su tono de piel era diferente al de las personas adineradas, el sol curtía las pieles de esos personajes que iban de un lado

<sup>20</sup> Véase SANCHEZ CANTÓN, F.J.: «Los libros españoles que poseyó Velázquez» en *Varia Velazqueña*, Vol. I, págs. 640-648.

<sup>21</sup> MOFFITT, J.F.: «In vino veritas: Velázquez, Baco y Pérez de Moya» en *Boletín del Museo del Prado*, Tomo VI, nº16, Madrid, Enero-Abril, 1985, págs. 24-29.



10. *Van Ostade, Interior rural con hombres y mujeres, 1635*



a otro en el difícil oficio de sobrevivir. Sus costumbres y modos eran distintos. En ocasiones eran representados en tabernas o ebrios viendo en este tipo de obra los efectos nocivos que el vino producía cuando no se tomaba con templanza.

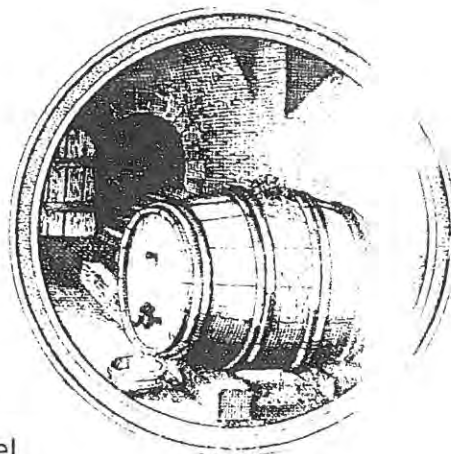
Uno de los personajes levanta una copa de vino blanco, otro sostiene un vaso con vino rosado mientras otro sostiene un tazón con un líquido de color bastante oscuro y opaco. El personaje divino sostiene la copa, mientras que los «humanos» los objetos más comunes y usuales.

Pero estas escenas en otros países respondían al tema no sólo a través de la codificación de los tipos, sino también a través de los títulos. La obra ha sido denominada de diferente manera a través de su historia. En el inventario de Palacio de 1636 se habla de ella como Baco sentado sobre una pipa coronando a un borracho, otros títulos posteriores se aproximan más a menos a este título tan descriptivo, sin embargo, en 1734 se titula *Triunfo del dios Baco*<sup>22</sup>. Cuando analizábamos las diferentes representaciones del dios este título hacía referencia a un pasaje muy concreto de la vida de Baco. Este momento se refería al triunfo del amor divino frente al amor humano en la historia de amor entre el dios y Ariadna en el momento en que ambos entren triunfantes sobre un carro en la isla de Naxos.

Si bien antes comentábamos que estos personajes del pueblo se representaban por lo general en tabernas hizo que una serie de elementos les acompañasen a modo de «atributos» y entre éstos el vino, los vasos, las jarras, los barriles... era algo indispensable. En Holanda, los libros de emblemas tuvieron también una gran difusión. Las clases sociales y la sabiduría popular estaban acostumbradas a analizar las obras y buscar el significado oculto. Además del sentido moralizador que se buscaba, los cuadros eran también en ocasiones, representaciones alegóricas a

<sup>22</sup> LÓPEZ TORRIJOS, R.: *op. cit.*, pág. 343.

11. *Vader Cats, Defervere necesse est*  
(*El entusiasmo es necesario*), 1632

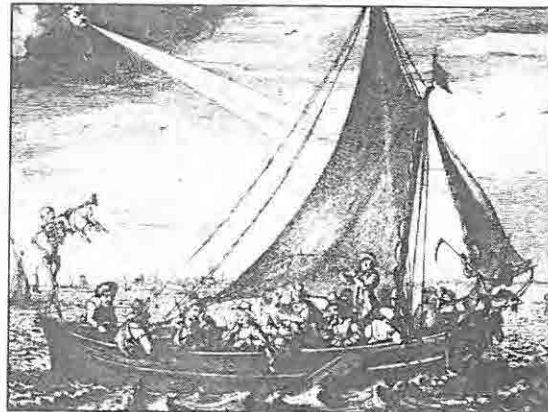


partir de lo más cotidiano y usual. El vino se utilizó para representar alegóricamente el sentido del gusto dentro de esa corriente generalizada barroca de aludir constantemente a los sentidos.

Brueghel el Viejo a mediados del siglo XVI comenzó a realizar obras cuya temática eran las fiestas de campesinos. Brouwer a principios del XVII renovó este tema, tanto en Flandes como en Holanda. Van Ostade y Teniers siguieron muy de cerca su obra y el género adoptó cada vez más licencias, hasta el punto de ser igualmente demandados que los cuadros que representaban a la clase alta. La clase social compuesta por el campesinado solía servir para ridiculizarse a ellos mismos. Eran hombres y mujeres que se comportaban como animales y que protagonizaban estos cuadros que eran después comprados por las clases altas, las cuales, a través de estos, marcaban sus diferencias sociales y adoctrinaban sobre los peligros de aventurarse a los placeres de la tierra. Fumar, beber, el juego y los vicios sexuales se consideraban igual de negativo en los Países Bajos que en España, la moralina era la misma en un lugar y en otro. En cierto sentido esa libertad que permitían los efectos de ciertas sustancias podían incitar a que el siervo se revelase al monarca, príncipe o señor. Dentro del contexto artístico estas actividades libertinas eran utilizadas como medio de expresión de las emociones humanas, de lo espontáneo. En *Interior rural con hombres y mujeres* (FIG. 10), Van Ostade representa a un grupo de campesinos que se encuentran en el interior de una casa o taberna. Los tipos representados son hombres y mujeres desaliñados, entregados a la diversión y a los placeres. El vino ha hecho ya su efecto. Las caras de alegría, la risa, el disfrute del momento es algo usual en este ambiente. Los personajes se disponen alrededor de una mesa. A excepción de un niño, los demás personajes son viejos y feos, los cuales beben y fuman. Tal planteamiento icónico podemos enlazarlo con el pensamiento de que quien se entrega a los placeres envejece pronto.

Los barriles, además de para contener vino servían para sentarse sobre ellos. Un grabado con el lema *Defervere necesse est* (El entusiasmo es necesario) (FIG. 11), es prueba de ese significado que se le otorga a algunos objetos que se relacionan con esto placeres que venimos comentando. El grabado muestra un barril en una bodega. En ocasiones se ha comparado el proceso de fermentación del

12 y 13. Jacob Cats, Grabado sobre los Cinco Sentidos, en *Espejo del tiempo*, 1632 utilizado como fuente para el cuadro de Steen *Salida de la Taberna*, 1660



vino joven con las ganas de vivir en la juventud. En el cuadro de Velázquez a pesar de representar una escena que puede parecer a simple vista tradicional —por lo menos en su lado izquierdo— hay varios aspectos que nos hacen verla de manera diferente. Una de estas puntualizaciones es que Baco aparece sentado en un barril. Este objeto no aparece en otras escenas que versan sobre el mismo tema. El barril era un elemento indispensable tanto en tabernas, posadas y por supuesto en todas las celebraciones.



En el cuadro de Steen *Salida de la taberna* (FIG. 13) se representa una barca con un grupo de personas bastante alegres. Para esta parte del cuadro se ha utilizado un grabado sobre los cinco sentidos de Jacobs Cats que se recogen en la obra *Espejo del tiempo* (FIG 12). En el grabado los cinco sentidos se representan a partir de cinco hombres los cuales realizan acciones diversas. El que bebe (sentido del gusto), el que fuma (olfato), los que se abrazan (tacto), los que cantan (oído) y el juego de miradas y mímica (vista)<sup>23</sup>. En el cuadro varios hombres se sitúan dentro de la barca, uno levanta una copa mientras que otro agita un barril para terminar el contenido. Se ha visto en este hombre joven del barril un símbolo de la alegría y de la juventud que se ponía de manifiesto en algunos grabados al referirse a éste y al hombre que alza el vaso, como los símbolos de la finalidad social llenar el vaso para así poder beber y disfrutar<sup>24</sup>. Un grupo de borrachos salen de la taberna, otros fuera juegan a las cartas, dan a beber a un niño, dialogan en pareja e incluso duermen. El sueño fue durante el barroco un tema que aparece reflejado tanto en pintura como en literatura. Este estado ofrecía al hombre la posibilidad de evasión de la realidad, así como

<sup>23</sup> AA.VV: *El Barroco*, op cit., pág. 428.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

14. Teniers, *Banquete de monos*



también era símbolo de la incapacidad humana para distinguir entre la realidad sensible y la apariencia engañosa. El vino, con sus efectos era capaz de llevar al hombre a ese estado de ensoñación y sueño producido por la embriaguez.

Dentro de este tipo de representaciones de las emociones humanas, tan preferidas por los holandeses, un género muy del gusto de las clases elitistas lo encontramos en la *singerie* (FIG 14). Estos cuadros responden a una sátira sobre las conductas humanas protagonizadas por monos. Antes comentábamos que estos cuadros de interiores y tabernas de campesinos eran comprados por las clases privilegiadas para así establecer diferencias entre los distintos niveles sociales, entre los cultos y los menos cultos, entre los que tenían modales y los que se comportaban como animales. Estos cuadros representan a monos vestidos como hombres de clases distinguidas que disfrutaban de un banquete. El hecho de elegir monos era por la comparación de esta especie con el ser humano en ciertos aspectos. El pecado de la gula acompaña a otros pecados como el de beber en exceso, e incluso fumar. El vino contenido en botellas de cristal no puede faltar en este tipo de obras.

Beber vino era por tanto un tema bastante recurrente en la pintura de género, sin embargo, se consideraba como algo indecente entre las mujeres de familia acomodada. La moral decía que una mujer bebedora era fácil de seducir —los grandes escotes simbolizaban lo mismo— por lo tanto, la mujer debe ser la responsable de cuidar las formas y no provocar con sus actos y modos de vestir. En los Países Bajos, al igual que otros lugares, el rol de la mujer estaba bastante asumido y limitado. La mujer debía representar un papel dentro de la sociedad que en nada podía salirse de unas obligaciones morales y sociales. La dirección de la casa y la educación de los hijos era una responsabilidad de ésta. A diferencia de las pinturas de interiores y campesinos en las que sí aparecen mujeres bebiendo, cantando y embriagadas, en las clases acomodadas cuando aparece una mujer bebiendo se relaciona sobre todo con dos temas en concreto. Por un lado con el tema de las relaciones amorosas, junto a una carta que simboliza al ser amado situada al lado de un juego de escritorio para responder a ésta. En *Mujer bebiendo vino* de Terborch (FIG. 15), la joven dama vestida de manera recatada —sin dejar ver el escote— sostiene en una mano una jarra de





15. Gerard ter Borch,  
*Mujer bebiendo vino*, 1656



16. Vermeer, *Muchacha con copa de vino*, 1662

cerámica y en la otra mano una copa de cristal tallado que contiene un vino blanco que tranquilamente se lleva a la boca. La actitud y el gesto de ésta es de lo más sereno y estático, muy diferente a las agitadas composiciones de campesinos. Las mujeres de buena familia beben vino pero, con templanza y moderación, son jóvenes, nunca viejas y feos y sobre todo, nunca aparecen ebrias<sup>25</sup>.

Otra de las obras en la que está presente el vino con relación a los interiores y a las damas burguesas, es el cuadro de Vermeer *Muchacha con copa de vino* (FIG. 16). La dama sonriente mira al espectador. Un hombre al fondo se encuentra durmiendo y otro intenta seducir a la joven que sostiene una copa de transparente cristal donde el líquido deja ver al hombre que intenta cortejarla. Los condicionamientos morales insistían en que una mujer bebida era fácil de seducir pero el juego se invierte y la seducida aparece como seductora. Vermeer en ésta obra une pasión y contención a través de los gestos y miradas. El vino, engañosamente, era utilizado como medio para alcanzar el amor. En otras obras del pintor sobre el mismo tema, el vino acompaña a la pareja como cómplice de ese juego de seducción. Siempre las jóvenes tienen en sus manos una copa a punto de beber o están sorprendidas en plena acción con la copa en los labios como en *Dama bebiendo con un caballero*,

<sup>25</sup> *Ibidem*. pág. 462.

pero siempre controlando ese juego mutuo. En *Joven dormida* se representa el sueño como efecto del vino. En esta obra la joven descansa delante de una jarra y una copa de vino y pese a su apacible sueño se deduce que este ha sido causado por el efecto embriagador de éste.

Vermeer además de pintar esos apacibles interiores reflejo de la época y sus gentes, pintó hacia 1656 el cuadro *La alcahueta.*, que tiene sus antecedentes tanto en un grabado de Urs Graf, como en el cuadro del mismo nombre realizado por Dirck van Baburen en 1922 y comprado por el pintor. Sin embargo, Vermeer realiza una composición donde los personajes se valen de los gestos y miradas para dejar patente la acción que representan. En el grabado aparecen tres personajes, la cortesana con un gran escote incita a la pasión. Estos personajes se rodean de símbolos que se refieren a los distintos sentidos y placeres. Se alude también al juego, al vino, a la música, al contacto físico... En el cuadro que sirvió de inspiración, se representan a tres tipos muy recurrentes tanto en pintura como en literatura estos son; el caballero, la cortesana y la alcahueta. Vermeer pintó a dos caballeros, uno mira al espectador, el otro es el seductor de la joven cortesana, ambos sostienen una copa de vino. La alcahueta al fondo de la obra presencia la escena. De nuevo aparece en el cuadro la bebida y el escote femenino símbolo de la provocación, de la mujer dejada llevar por sus pasiones a partir de los efectos del zumo de la uva.

Otros personajes que se relacionan con la vida misma y por tanto disfrutaban de la libertad de ésta son los pícaros y las pícaras. Este personaje nacido en la literatura española se convirtió en un fiel reflejo de un tipo determinado de individuos que sobrevivían en las calles de las ciudades. La novela picaresca se convirtió así en un género que trascendía los límites de la propia creación para denunciar la problemática social, económica, ideológica e histórica. Con frecuencia solía denunciar los defectos de la sociedad del Siglo de Oro y a partir de aquí no han dejado de realizarse. La complejidad conceptual de la personalidad del pícaro en sentido estrictamente literario, iba más allá de lo que pudo ser representado por los pintores coetáneos y no era tan complejo como lo que en aquella época, en la vida real, se entendía como tal. Podemos ver ciertos paralelismos en la figura del pícaro literario y el pícaro representado. Este ser tiene una actitud antiheroica ante la vida, se sitúa en el polo opuesto del héroe y del caballero. Mientras que el caballero y el héroe encarnan la moral, el valor, la honestidad... este pícaro es el reflejo de los vicios, del engaño, de las relaciones carnales... Carece de los ideales que guían a los caballeros, así como también carece del concepto moral y social de la honra —recordemos que la sociedad española de los siglos XVI y XVII giraba en torno a la honra, la moral y el honor—. Este deshonor y libertad de las que hace gala, se convierten en un revulsivo que defiende siempre la libertad en contra del yugo del honor que coarta la independencia y los placeres que el noble anhela del pícaro. Este deshonor le lleva a parodiarlo de manera que se emula la nobleza, así se parodia a ésta. El hambre, la miseria y la mendicidad acentuarán el ingenio del pícaro el cual se vuelve malicioso e inmoral<sup>26</sup>. La pícaro, es sin embargo, un tipo de mujer astuta,

hermosa, que buscaba pasar como cortesana por los círculos sociales por los que se movía. Es un tipo de mujer descrita como incitadora de deseos masculinos que utiliza su belleza para desenvolverse en un mundo que le es adverso. Este tipo de mujer bien puede corresponderse con la joven cortesana del cuadro de Vermeer que utiliza su belleza para conseguir seducir al caballero. Por otro lado, el pícaro queda reflejado en algunos cuadros de la etapa sevillana de Velázquez donde aparecen bebedores, niños, jugadores... y en cuadros de niños como por ejemplo las obras de Murillo *Niñas contando monedas* y *Niños comiendo frutas*.

Si después de apuntar breves pinceladas sobre la figura del pícaro en nuestra literatura del Siglo de Oro, volvemos a analizar algunas obras de sentido complejo como *Triunfo de Baco* de Velázquez, podemos establecer ciertos paralelismos. Mientras que la figura del pícaro suele ser un niño o adolescente en el cuadro del pintor sevillano las figuras de los borrachos pueden compararse con esa actitud antiheroica del pícaro. Si bien el pícaro tiene libertad, —en tanto que puede prescindir de la moral, de las normas y de la honra— los seguidores de Baco, que son gentes de la calle, se representan con total libertad en actitud de disfrute de la vida y de los placeres de ésta. Por otro lado, el pícaro adopta vestimentas y modos del caballero para parodiar a la nobleza y entonces podemos preguntarnos ¿no hacen lo mismo estos borrachos, algunos de los cuales se reclinan ante Baco como si fuesen caballeros? Si se parodia a los nobles ¿por qué no parodiar también a los dioses? Para concluir este análisis sobre los personajes populares, la embriaguez y la sonrisa, podemos decir, que pese a las presiones sociales y morales, tanto los artistas plásticos como otros creadores del siglo XVII, supieron utilizar hábilmente los recursos literarios y tradicionales que se les ponían a su alcance. Bien a partir de temas mitológicos —fundamentalmente Baco—, bien a partir de escenas de interior de clases bajas y de la burguesía pero siempre bajo el contexto de la moral o de los significados simbólicos.

## EL VINO EN LOS FESTEJOS POPULARES

El consumo del vino en época barroca estaba desligado ya de una de las funciones principales que tuvo desde su origen. Este caldo se tomaba en época griega como medio de cohesión social en el simposio, pero el vino también estaba presente en los rituales funerarios desde los tiempos de los fenicios, bien como ofrenda al difunto bien como parte de los rituales donde los sacerdotes entraban en éxtasis posiblemente gracias al consumo de esta bebida<sup>26</sup>. Los romanos creían que los muertos aún vivían por lo que debían facilitarles la existencia en parte por el temor que sentían hacia ellos. El vino se incorporó a las cremaciones y a los banquetes

<sup>26</sup> REY HAZAS, A.: *La novela picaresca*, Alianza, Madrid, 1990 pág. 20.

<sup>27</sup> RAMOS LIZANA, M. y SAN MARTÍN MONTILLA, C.: *op. cit.*, pág. 154.

fúnebres en los momentos posteriores a la muerte. En las libaciones que se hacían sobre las propias tumbas, el vino, junto a la miel, el agua y la leche eran vertidos sobre la propia tierra o sobre el canal de las libaciones. Baco o *Liber Pater* estaba estrechamente relacionado con estos rituales funerarios pues en buena medida su culto permitía transgredir las barreras de lo humano y era el dueño de la inmortalidad<sup>28</sup>. Con la llegada de la religión cristiana y la lección del clero de lo que nos espera tras la muerte, se comienzan a perseguir estos ritos y ofrendas a los difuntos, e incluso en el 572, se prohíbe a los cristianos llevar comida a los sepulcros<sup>29</sup>. Este dominio de la religión cristiana de la vida tras la muerte, hace que el vino pierda una de sus funciones más antiguas y emparentadas con los ritos funerarios. El cristiano dejará también de celebrar el banquete funerario y nos llevará a un concepto de la muerte y de ese tránsito como algo doloroso y angustioso pese a la propaganda que hace de la vida después de la muerte terrestre.

El mito de Dionisos, procedente de la mitología griega, fue en la Grecia clásica uno de los más festejados. Se celebraban fiestas en su honor desde que comenzaba el ciclo vegetativo de la vid hasta su transformación en vino<sup>30</sup>. A Dionisos le corresponde la locura ritual. La finalidad de los ritos dionisiacos era el éxtasis que ponía a los hombres fuera de sí y le permitía evadir su propia existencia. Baco o *Liber Pater* en época romana era también festejado a lo largo del año, sobre todo desde agosto a diciembre, meses que coincidían con la fecundidad de la vid, con la vendimia y con los primeros mostos.

El cristianismo admitió, e incluso integró, diversas manifestaciones del paganismo y sobrepuso el calendario cristiano al romano. Cristianizó las fiestas dedicadas a los dioses mitológicos. Tras la dominación árabe y la reconquista cristiana se impuso de nuevo estos ritos de origen pagano. La Iglesia se apropió de la fiesta sobre todo, a partir del Concilio de Trento. Durante el Barroco, frente a la carga moral que se pretendía difundir por diferentes vías, entre ellas la plástica, hizo que la fiesta se convirtiera en uno de los mejores instrumentos de persuasión en manos del poder. Eran numerosos los acontecimientos que proporcionaban una válvula de escape al pueblo, desde las celebraciones en honor al monarca y su familia, a los festejos propios de la Iglesia o los propios de diferentes clases sociales del pueblo que tenían que dejar patente su poder. La fiesta barroca, fue uno de esos puntos culminantes de unión en la historia de las ciudades y de los pueblos, ya que les permitía romper con lo cotidiano y crear un espacio vivido y utópico que se desligaba de lo socialmente impuesto pero sin perder la estamentación social.

Los banquetes han sido representados desde la antigüedad por ser uno de los actos fundamentales en la socialización de los pueblos y por poseer un carácter

<sup>28</sup> *Ibidem*, pág. 160.

<sup>29</sup> *Ibidem*, pág. 161.

<sup>30</sup> *Ibidem*, págs. 168-169.



globalizador. Salvando las diferencias, según fuesen banquetes públicos —de fiestas populares—, celebraciones privadas por motivo de algún rito de paso, de tradición pagana, o referentes de algunos temas religiosos como la Santa Cena o las Bodas de Caná. hizo que durante el Barroco, se representasen de igual modo estos acontecimientos sociales de procedencia diversa. Brueghel, a finales del siglo XVI, realiza un tipo de obras de ricos cortesanos que se disponen en interiores en los cuales se celebran algunos ritos de paso como la obra titulada *Fiesta de casamiento*. En estos interiores los personajes se disponen en torno a una mesa en la cual hay comida en abundancia y bebida.

A partir de la cristianización, los banquetes funerarios van a pasar al olvido y serán los banquetes para celebrar estos ritos de paso los que comiencen a cobrar protagonismo. En los países del norte hay constancia escrita de la opulencia de las bodas de campesinos a finales de la Edad Media. Unas bodas que se prolongaban durante días y que se había convertido en la fiesta social más importante. Durante el siglo XVI hay incluso órdenes para limitar los gastos y costos de las mismas<sup>31</sup>. Eran bodas que desbordaban las posibilidades de los campesinos en todos los sentidos. Incluso algunos de ellos se sumían en la miseria después de estas magnas celebraciones. La abundante comida y el vino en cantidad no brillaban por su ausencia, ya que eran dos elementos básicos para una buena celebración. Hay constancia literaria y pictórica de estas celebraciones en los países del norte, lo que debió ser más o menos similar en los demás países.

El cuadro de Rubens *Danza de campesinos*, quizás sea la única incursión del pintor en la pintura de género. Como antecedente de ésta tenemos las obras de Brueghel y las pinturas de interiores de Brouwer. Sin embargo, hay también en ella cierta influencia de las bacanales, como la de Ticiano que tanto influyó en otras pinturas de igual temática. En la obra de Rubens una multitud de campesinos se arremolinan en grupos que danzan, ríen y beben. Parece como si los sátiros y ninfas hayan sido sustituidos por hombres y mujeres del pueblo que disfrutaban de los placeres que le ofrece este día de diversión comunitaria. Unos se abrazan, otros yacen ebrios, otros beben sin cesar, la felicidad y la bebida se cogen de la mano en esta versión moderna de la bacanal que se erige como símbolo de ideal entre el hombre, la naturaleza, la libertad y la diversión. Las jarras, barriles, cántaros, vasos... son los únicos objetos que acompañan a este grupo de aldeanos<sup>32</sup>.

La fiesta del Rey de las judías era el festejo que se celebraba en Flandes el día de Reyes<sup>33</sup>. Los cuadros de este tema fueron muy solicitados. La fiesta del día de

<sup>31</sup> BLICKLE, P: «Las bodas campesinas en la Edad Media», en SCHULTZ, U.: *La fiesta. De las saturnales a Woodstock*, Alianza, Madrid, 1988 *op. cit.*, pág. 25.

<sup>32</sup> MORÁN TURINA, J.M.: *Rubens*, Historia 16, Madrid, 1993. pág. 143

<sup>33</sup> AA.VV.: *El Barroco*, *op. cit.*, pág. 466.

17. Jordaens,  
*El Rey bebe,*  
anterior a 1656



Reyes se celebraba en familia y se elegía entre ellos un rey de la fiesta. El modo de designarlo se hacía ocultando una judía o una moneda en un bollo o en un trozo de pan. El que lo encontraba era el rey durante todo el día y estaba obligado a beber sin moderación. Éste designaba a su séquito y daba a cada personaje un papel en el banquete; la reina, el copero, el glotón, el bufón... En el cuadro de Teniers sobre este tema, la escena se desarrolla en una vivienda humilde. El rey situado en un extremo alza su copa, mientras, el bufón baila para animar el ambiente. La manera de representar la estancia tiene una finalidad documental. Reflejar el modo de vida de la manera más veraz era uno de los fines que se pretendía.

En el cuadro *El Rey bebe* de Jordaens (FIG. 17) hay más detalles que nos pueden ofrecer datos de esta fiesta. Por la estancia, los objetos y los vestidos puede parecer que son personajes de mejor clase social, sin embargo son hombres y mujeres vulgares que se han disfrazado para disfrutar aún más del día del Rey Bebe. Los hombres alzan sus copas y vasos en actitud de brindar, de un deseo de felicidad común. Compartir la alegría de vivir y la satisfacción del placer era algo compartido en las fiestas populares y privadas. Decir la verdad entre risas, como recomendaba el poeta popular Jacob Cats, se considera el lema de muchos cuadros de género. La iglesia recomendaba contención, sentido común y disciplina. En cierto sentido, la pintura de género servía para educar socialmente, pero no olvidaba los placeres de la vida. En este cuadro de Jordaens, aparece un lema escrito en una voluta. En este lema se lee lo siguiente; *Nil similius insano quam ebrius*» traducido como: *No hay nada que se parezca más a un loco que un borracho*<sup>34</sup>. La borrachera no estaba muy bien vista, pero en ciertos días señalados ésta no sólo estaba permitida sino que era casi obligada.

<sup>34</sup> *Ibidem*.

La figura del bufón no puede faltar en estos cuadros de género. Al imitar al rey y a sus seguidores, el bufón alcanzaba un lugar destacado. Como ejemplo, lo vemos bailando y animando la fiesta en el cuadro de Teniers. En España, Velázquez nos dejó una serie de bufones que son fiel reflejo de la sociedad en la que vivían, y a pesar de estar en los últimos peldaños dentro de la corte, el pintor los retrata con ejemplar naturalismo. Como ejemplo citaremos el cuadro titulado *Calabacillas*. Estos personajes, y en cierto sentido actores, tenían una misión muy concreta en la corte. Junto a los enanos, su misión era acompañar en el juego a los príncipes o procurar la diversión de la corte con los chistes y agudezas.

Podemos encontrar ciertos paralelismos entre la figura del bufón y la figura del donaire en teatro. La fiesta barroca acompañaba al hombre en todos los actos y acontecimientos que vivía. El teatro también era considerado una fiesta y como tal se disfrutaba. La teoría dramática fue algo fundamental en el teatro español y europeo. Aristóteles expuso en su *Poética* la ordenación de las obras y los géneros literarios a la vez que señaló la división del drama en tragedia y comedia. La tragedia se desarrolla por personajes nobles o por dioses. La tragedia inspira terror y compasión porque es mimesis de los personajes mejores, su finalidad es la catarsis colectiva de los espectadores. La comedia es la representación de una acción ordinaria y común desarrollada por personajes vulgares, es imitación de hombres corrientes, el final es feliz, la participación con el público implica participar de esta felicidad, todos ríen, se divierten y son felices. Durante los siglos XVI y XVII hubo en Europa dos tendencias en relación de como debía ser la estructura del teatro. Los más conservadores fueron los franceses y los más renovadores los ingleses y españoles<sup>35</sup>.

En España, Lope de Vega redactó el texto *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, 1609 donde expone algunos puntos fundamentales del nuevo teatro cómico. A nosotros nos interesa aquel punto que insiste en que los personajes deben guardar el decoro en el lenguaje en que se expresan, adecuando ese lenguaje a su condición social y cultural. También nos interesa la insistencia que se hace de que los trajes deben estar acomodados a los personajes para que no se dé el anacronismo. Si estos dos puntos los aplicamos al arte plástico observamos que es similar la preocupación en una manifestación y en otra. Cada clase se representa como lo que socialmente está establecido, realizando aquello que su clase le permite hacer sin que por ello anhele cierta libertad que era posible en determinados festejos.

La figura del donaire en el teatro es una mezcla de la picardía y agudeza del pícaro —que también considerábamos un antihéroe— y la figura graciosa del bufón que acompaña a sus amos y cuya función es hacer reír a estos. Este criado era el acompañante del galán, el compañero inseparable que encarna la figura del gracioso en la escena. El donaire es en cierto sentido un antihéroe. Frente al valor de éste

<sup>35</sup> Véase MARÍN, J.M.: *La revolución teatral del barroco*, Anaya, Madrid, 1990.

—del héroe o caballero—, el criado es cobarde y fanfarrón, tiene un sentido realista de la vida y del amor contrario al idealismo amoroso de su señor. Es también la voz y el gesto chistosos de la escena. Es un bebedor incansable que procede de las clases populares pero, pese a todo ello, es fiel, leal y frecuente consejero del señor. Este es uno de los personajes más característicos de las comedias españolas, por lo que no podemos pasar por alto la importancia de este personaje el cual, en ocasiones es astuto e ingenioso a causa de los efectos del vino. Estas comedias triunfan sobre todo, en las ciudades de Sevilla, Madrid y Valencia, ante un público urbano. A partir de finales del siglo XVI, la comedia se independiza del teatro cortesano, el público paga y la mantiene. Estos espectadores son de clase social media y sobre todo, son tremendamente inquietos y deseosos de saber, de ver y conocer, lo que hace que la comedia sea muy movida en su estructura. Estas comedias se representaban en los corrales de comedias, pero los monarcas fueron abriendo sus propios teatros donde se representaban tanto las comedias como las pequeñas piezas teatrales que la antecedían y que la seguían, de carácter más risible. Los entremeses y las mojigangas mezclaban lo sagrado y lo profano más allá de lo que la moral les permitía y eran el contrapunto a las comedias de honor, a los autos sacramentales...

Para la época del Carnaval o de las Carnestolendas se inventó la fiesta burlesca. Esta se componía de una comedia burlesca, la loa, los entremeses y la mojiganga, géneros que eran de una misma categoría estética, la de lo cómico — grotesco. (...) la risa, la burla, la sátira y la parodia son los factores más importantes que entran en juego<sup>36</sup>. La loa tenía como función jugar con el teatro dentro del teatro. Se encargaba de recordar al espectador la ficción de lo representado además, de alabar al rey. La comedia burlesca era un género típicamente carnavalesco que como su nombre indica, parte de la tradición para deformar la realidad en sentido burlesco y caricaturesco a partir de bufonadas insertas en mojigangas, bailes... Las máscaras o mojigangas eran cortejos organizados por gremios, nobles, ricos... que consistían en comparsas de personajes que se disfrazaban para representar figuras históricas, mitológicas o bíblicas, vicios y virtudes, personajes jocosos y burlescos. Las pantomimas burlescas en las que se mezclaban nobles y bufones, tuvo que ser algo corriente en época de Carnaval. Son diversos los testimonios encontrados de este tipo de fiestas que sin duda pudo ser el origen de cuadros como el de *Triunfo de Baco* de Velázquez. Camón Aznar interpreta esta obra como una escena de bufones de Palacio. Era habitual emborrachar a los bufones para provocar sus bufonadas y aprovechando el estado de embriaguez eran disfrazados para seguir con la diversión. Alguna de estas diversiones de palacio pudo servir de inspiración al pintor sevillano. El borracho que ríe es un personaje que sirvió de modelo para otras obras del pintor,

<sup>36</sup> HUERTA CALVO, J.: «Anatomía de una fiesta teatral burlesca del siglo XVII (Reyes como bufones)» en DÍEZ BORQUE, J.M.: *Teatro y fiesta en el barroco*. España e Iberoamérica, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1986, pág.117.



por lo que tuvo que ser un personaje próximo al pintor, tratándose posiblemente de un bufón. Estos bufones se disfrazaban tanto de personajes mitológicos como de los propios reyes incluyendo las inversiones o cambios de sexo<sup>37</sup>.

En el Carnaval se da rienda suelta a los instintos, algo que podíamos llamar en cierto sentido dionisiaco. En la Edad Media se equiparó Baco con Don Carnal. En el carnaval, el acto mismo de enmascararse, iba en ocasiones unido a actos violentos, borracheras, actos cómicos, trágicos... La posibilidad que ofrecía esta fiesta para evadir la realidad, a la vez que permitía ocultar el rostro tras la máscara, hizo que se llegasen a excesos iguales que los que se producían en las antiguas bacanales. Romper el orden social, violentar el cuerpo, abandonar la propia personalidad y hundirse en una especie de subconsciente colectivo eran algunas de las posibilidades que ofrecía esta fiesta de invierno<sup>38</sup>. El hecho de cubrir el rostro tras la máscara se relaciona tradicionalmente con las fiestas en honor a Dionisos. Durante el barroco la máscara era un elemento unido a la diversión que ofrecían diversas fiestas. Estas máscaras eran desde su origen un complemento del atrezzo de los actores de teatro. La utilización de máscaras en teatro y fiestas es algo que ya se utilizaba en la época griega y romana.

El sueño, como medio de evasión de la realidad y la muerte como fin terrenal del hombre, como algo inminente, fueron dos grandes temas que encontramos tanto en pintura como en literatura. Recordemos por ejemplo, la obra de Quevedo con títulos tan sugerentes como *La vida es sueño*.

Durante los años de 1640 a 1650 Pereda pintó la obra titulada *Sueño del Caballero*. En la obra podemos ver a un caballero dormido delante de una abigarrada mesa llena de objetos mundanos. Detrás del caballero, el ángel de la muerte, se acerca llevando una divisa en la que se lee; *Aeterne pungit, cito volat et occidit*, traducido como; *castiga eternamente, vuela rápida y mata*<sup>39</sup>.

La brevedad de la vida y las continuas alusiones a lo terrenal tiene una lectura de doble vertiente. Por un lado la moral y la religión imponen la resignación ante la muerte. Una muerte que llega porque Dios la manda y su venida es diligente e inminente. Por otro lado al poner en el mismo plano sueño, muerte y placeres con el fin de hacer al hombre más humilde y recordarle que la muerte será igual para todos, se produce una reacción inversa. El hombre barroco disfrutará cuanto pueda, y cuanto le permita su clase social, disfrutará de esos placeres terrenales. Entre los placeres más recurrentes se encuentran los que incitan directamente a los sentidos.

<sup>37</sup> CAMON AZNAR, R.J.: *Velázquez*, Espasa Calpe, Madrid, 1964, vol. I, pág. 318.

<sup>38</sup> CARO BAROJA, J.: *El carnaval*, Taurus, Madrid, 1965, pág.146.

<sup>39</sup> RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A.: «El sueño de la vida y el triunfo de la muerte en la iconografía del barroco español» en *Boletín de Arte* nº 13-14, Universidad de Málaga, págs. 7-8.

En *Sueño del caballero*, la máscara de teatro, no sólo representa a los actores que se ocultan tras una falsa apariencia, sino que alude también, a otros placeres más mundanos y triviales, a otros festejos en los que también se utilizaba la máscara y que por decoro no podía acompañar a las representaciones de clases más elevadas.

## CONCLUSIONES

---

Podemos concluir este análisis insistiendo en algunos aspectos que hacen, que este arte barroco sea el último reducto de ciertas tradiciones mitológicas y pictóricas que a partir de aquí tomarán un camino desligado de las normas sociales, morales y plásticas. La vuelta a los dioses antiguos continuada durante el Barroco fue interpretada de diferentes maneras según los países. En España vimos como por ejemplo la mitología del siglo XVII es continuadora de la del siglo anterior y no tiene la importancia que tuvo en otros países como Italia, Holanda o Francia. La religión, de nuevo, hacía uso de la imagen y volvía a imponer a sus santos, vírgenes, escenas de la Pasión o de los Evangelios... ante la mirada del fiel. Pero el vino, siempre acompañó al hombre en su devenir por la Historia.

Al igual que en la actualidad, el vino era un alimento diario en las dietas de los hombres. Los numerosos bodegones de estos años son prueba de ello. Recordemos la etapa sevillana de Velázquez o los bodegones que aparecen en cuadros de temas religiosos como *Cena de Emaús* de Caravaggio. El ambiente que reflejan estos cuadros debió ser muy similar al que se vivían en posadas y otros lugares para el hospedaje. En estas tabernas, el vino tuvo que ser el mejor medio de evasión de la realidad de esos personajes que iban de un lado a otro buscándose la vida.

Durante las representaciones teatrales del barroco —medio de ocio más importante e indispensable para contentar al pueblo— se disponían barras para despachar bebidas antes y durante las representaciones. Quizás los tan temidos *mosqueteros*, *infantería* o *gente de bronce*, como eran conocidos los hombres que se situaban de pie en el patio de los corrales de comedia, debían ir «cargaditos» de este líquido cuando comenzaban las funciones. En la Corte, los bufones y criados tenían fama de ser bebedores o ser emborrachados para producir la risa de los señores y del rey. La alegría y el beber están íntimamente relacionados desde hace siglos en los códigos sociales, recordemos el cuadro titulado *El alegre bebedor* de Hals. Vino, risa y fiesta formaban un grupo complejo que ha perdurado desde hace siglos hasta la actualidad.

El vino, además era utilizado desde la antigüedad como moneda de cambio, y desde la Edad Media hasta finales del siglo XVIII muchos campesinos vivían de los beneficios que producía su cultivo. Las vendimias y los primeros mostos eran festejados con una fiesta campestre como lo demuestran algunas obras pictóricas y miniaturas. Hasta entrado el siglo XX, la vendimia ha dado de comer a muchas

familias que incluso emigraban a otros países —recordemos esas imágenes de muchos españoles subidos a esos trenes con destino al país vecino— para recoger las uvas de viñedos tan antiguos e importantes como los franceses.

Hoy día, estamos acostumbrados a ver las botellas de vino en restaurantes y tiendas de abastecimiento. La viticultura y vinicultura se encuentra dentro de una élite que mueve el mercado según sus intereses a causa de los logros conseguidos por la enología. Desde finales del siglo XIX —y a consecuencia de esa ruptura entre arte, religión y política— la pintura y las artes en general, al no tener que expiar los pecados de los hombres ni servir de referentes para las conductas humanas comenzaron una etapa de búsqueda de los verdaderos fines de la representación misma.

Desde que la pintura se volvió autoreferencial, e incluso desde que el Realismo de los franceses y la pintura de historia de España, prescindieron de los temas mitológicos y religiosos se inició la ruptura de uno de los temas más antiguos representados en arte que provenía del paganismo, de las culturas clásicas, pasando por la cristianización y difusión de esos temas y ritos. Después del barroco son escasas las representaciones del tema mitológico de Baco en el estilo que lo precedió. Algunos temas religiosos se mantienen hasta hoy día unidos a tradiciones, como la *Santa Cena*, que año tras año se procesiona por las calles de las ciudades cuando llega la Semana Santa, pero también el arte se desligó de esta fuente inagotable de temas como fue la religión cristiana. Cuando el arte del siglo XX en algunas de sus vertientes figurativas ha representado escenas de interior, nunca lo ha hecho en sentido moral sino por el mero interés documental de la escena.

Siempre que en este análisis nos hemos referido al vino, lo hemos hecho con relación al zumo tradicional de la uva que proviene de su fermentación —vinos dulces, tintos, rosados y blanco—. Esa ruptura en el siglo XX, entre el arte y el tema que estamos tratando ha sido también continuada en la vida cotidiana por una sustitución de la popularidad de estos caldos antiguos por los licores y otros destilados que nada tiene que ver con los vinos que fermentan por procesos naturales.

La publicidad, la «nueva captora de almas del siglo XX» dedica un número considerable de anuncios y propagandas a estos destilados cuyo fin es conseguir nuevos clientes. La competencia hace que los estudios de mercado sean cada vez más complejos y los recursos utilizados por ésta se conducen cada vez más a los jóvenes. La cerveza, otro de los líquidos de larga tradición y que se representa en algunas obras alemanas y holandesas junto al vino, es la protagonista de la mayoría de los anuncios en prensa y televisión. La embriaguez sigue estando igual de mal vista que antaño, además ¿sería decoroso ver así a los actores del anuncio?. En la mayoría de estos anuncios, los que beben son los hombres. La seducción es el recurso perfecto por el que se excusa su consumo, sin embargo, esto no es algo novedoso de la publicidad, recordemos esa misma mentalidad en algunos cuadros de género de la pintura flamenca y holandesa del Barroco.