

Explicar las economías preindustriales con arte. Las representaciones artísticas, un instrumento útil para la enseñanza de la Historia Económica

Rafael Barquín Gil

UNED

Carlos Larrinaga Rodríguez

Universidad de Granada

Pedro Pablo Ortúñez Goicolea

Universidad de Valladolid

Resumen: Este trabajo explora las posibilidades del uso de las representaciones artísticas para el aprendizaje de la Historia Económica y Social de la Europa preindustrial. Partiendo de la experiencia docente de los autores, se presentan cinco temas de distinta amplitud que son tratados a partir de varias obras de arte. Obviamente, el empleo de estos materiales no excluye el uso de otros. En cada exposición se pone de relieve, cómo ciertos problemas históricos son fácilmente aprehensibles desde la observación de la obra de arte. Por sus valores estéticos, por la alusión a obras bien conocidas, o por simple curiosidad, es probable que el discente sienta más interés por la materia y los temas abordados que si se sirve de materiales convencionales. Su aprovechamiento será, por tanto, mucho mayor.

Palabras clave: Aprendizaje, Arte, Historia económica, Europa preindustrial

Códigos JEL: N13, N23, N33, Y91

Explaining pre-industrial economies with art. The artistic representations, a useful instrument for teaching Economic History

Abstract: This paper explores the possibilities of using artistic representations to learn about the Economic and Social History of pre-industrial Europe. Based on the teaching experience of the authors, five themes of different amplitude are presented and dealt with from various works of art. Obviously, the use of these materials does not exclude the use of others. In each of them, it is highlighted how certain historical problems are easily understandable from the observation of the work of art. Due to its aesthetic values, the allusion to well-known works, or simply because of curiosity, it is likely that the student will be more interested in the subject matter and the topics

covered than if he or she uses conventional materials. Their academic performance will, therefore, be much higher.

Keywords: Learning, Art, Economic History, Premodern Europe

JEL codes: N13, N23, N33, Y91

Introducción

Quizás el cambio más relevante de la puesta en marcha del Espacio Europeo de Educación Superior se sitúe en el ámbito del aula universitaria, en el actuar del profesor. La clase magistral ya no puede entenderse como un instrumento unidireccional de comunicación. La enseñanza debe ser participativa, y en ella el docente ha de buscar la implicación del discente más que la asimilación inmediata de unos conocimientos que, al fin, es el propio estudiante el único que puede adquirir, con su esfuerzo personal. De ahí que la clase se construya sobre actividades que buscan esa participación, sugiriendo líneas de trabajo y alentando inquietudes y complicidades. Ni existe una única forma de hacerlo ni, en realidad, sería deseable seguir un único modelo. Al contrario, la mejor respuesta al reto de la enseñanza es oportunista, emplear diferentes estrategias de aproximación a la materia y, en definitiva, de participación de los estudiantes.

El Arte es una de esas estrategias. Para la realización de esas clases prácticas en una asignatura de Historia económica los materiales que contienen información cuantitativa sobre precios, producciones o tipos de cambio son adecuados porque permiten la medición, siquiera aproximada, de fenómenos económicos. También los diagramas pueden proporcionar información sobre tales procesos; o los mapas sobre su extensión geográfica. Todos ellos son susceptibles de interpretación económica. Pero el Arte podría parecer que tiene poco que ofrecer. Las cualidades que apreciamos en una representación artística normalmente no tienen nada que ver con el trasfondo económico en el que se realizaron; ni las implicaciones económicas o sociales del objeto descrito son importantes para el observador, como normalmente tampoco lo fueron para el artista.

En esta comunicación tratamos de rebatir esta idea. Obviamente, no cuestionamos la utilización de los materiales con más trasfondo cuantitativo; pero queremos ofrecer una alternativa que los acompañe. Creemos que el empleo del Arte en sus múltiples manifestaciones ofrece vías de aproximación hacia esa realidad económica y social; vías

que, además, no siempre serían accesibles con otros materiales. Por otro lado, el Arte tiene una ventaja importante: es atractivo. Esto mismo constituye un objeto de reflexión. En un mundo modelado por técnicas audiovisuales que nuestros abuelos, e incluso nuestros padres, ni siquiera hubieran imaginado, las grandes obras del Arte occidental nos siguen fascinando. ¿Por qué? En parte, por el sustrato cultural en el que hemos crecido. La imagen de una Gioconda misteriosa, como la de un provocador Einstein sacando la lengua (¿de Mick Jagger?), acompaña nuestra memoria vital. Es fácil captar la atención cuando llamamos a lo conocido. No necesariamente lo bello. El pensador italiano Casiodoro (485-580) marcaba al Arte tres objetivos: enseñar (*doceat*), conmover (*moveat*) y complacer (*delectet*)¹. Para bien o para mal, es obvio que hemos olvidado el primero y el último. Pero permanece su capacidad para llamar al lado sensible de nuestra personalidad, y a través de él, mal que pese, enseñar y complacer.

Lo que sigue es una exposición de algunos de esos temas por medio de obras muy conocidas. En modo alguno queremos agotar las muchas posibilidades que se abren; tan sólo, dar un esbozo de cómo se puede hacer. La elección de los temas no es estrictamente cronológica, pues, a los efectos de una comunicación sobre docencia, importa mucho más el método que la fecha. Restringimos el análisis al período preindustrial por simples razones de eficacia y sencillez; al fin, existen diferencias considerables entre el Arte anterior y posterior al 1800, como las hay entre el período anterior y posterior a la Revolución Industrial. No obstante, los instrumentos y procesos de análisis serían esencialmente los mismos.

El crecimiento económico a largo plazo

El ámbito de análisis en Historia Económica es el largo plazo. La medición del crecimiento económico a largo plazo se ha convertido, si no en un resumen de toda la disciplina, sí en su resultado más reconocible. Aunque, ciertamente, algunas de las estimaciones resultan bastante discutibles, sobre todo conforme nos alejamos de la contemporaneidad. No obstante, el asunto es importante porque, más allá del salto que supuso la Revolución industrial, la tendencia y ciclos de las magnitudes representativas

¹ Tatarkiewicz (1990), p. 87.

de ese crecimiento iluminan el relato político habitual. E incluso le dan otro aspecto. Por ejemplo, desde la perspectiva del progreso económico y tecnológico, la oscura Edad Media resultó mucho más luminosa que la época greco-romana.

La evolución del progreso económico en el largo plazo es fácil de reconocer desde la pintura. Las imágenes 1, 2 y 3 son tres representaciones artísticas que tienen en común el mismo tema: un banquete. La primera es una miniatura extraída de un salterio inglés del primer tercio del siglo XIV. La segunda, *La boda campesina* (1568) de Pieter Brueghel el Viejo. La tercera, *Merienda a orillas del Manzanares* (hacia 1776) de Francisco de Goya. El mismo progreso de la técnica pictórica –por ejemplo, el sentido de la perspectiva en Brueghel con respecto al Medieval– da idea de un cambio que, no casualmente, también sucede en otros ámbitos. Pero ahora interesa detenernos en algo más evidente: la comida y los enseres con los que se sirve.

La miniatura medieval, datada hacia 1325-1335, representa a un noble inglés, Sir Geoffrey Luttrell, sentado en la mesa con dos religiosos y, probablemente, su mujer e hijos. Tratándose de un miembro de la clase dirigente, podría esperarse una mesa repleta de alimentos y con un gran menaje; pero la intención del artista parece haber sido poco menos que la contraria. Ninguno de los convidados tiene un plato propio. Tampoco hay tenedores, lo que es lógico pues parece que sólo se empezaron a usar, y sólo entre la nobleza, a mediados del siglo XIV. Así pues, los alimentos son cortados con cuchillos y cogidos con la mano, tal y como parece que hace la esposa de Sir Geoffrey. Hay vasos, no copas. Los alimentos están puestos en bandejas, y tan sólo se reconocen lo que pueden ser unos huevos y pan; mucho pan. El poco detalle de la imagen no permite apreciar más, pero, desde luego, esto se encuentra más cerca de la frugalidad que de la abundancia. Hay una distancia abismal con el modo actual de entender la gastronomía.²

En la boda flamenca pintada por Brueghel seguimos sin ver tenedores, por entonces mal considerados por las clases populares, aunque normales entre la nobleza y la burguesía. Sólo encontramos un cuchillo al lado de una hogaza de pan. En cambio, no hay escasez ni de comida ni de platos. En realidad, es esa grosera abundancia la que imprime carácter a un cuadro que transmite tanto alegría como desagrado. La gente se agolpa a la entrada

² Sobre la alimentación en la Edad media, y esta representación en particular, Woolgar (2016). Para una visión más amplia del tema de los modos de comer en la historia, Flandrin y Montanari (2013).

de la taberna lo mismo que las jarras vacías se acumulan en el suelo, formando una pirámide al lado de la cual un niño lame el fondo de un plato. Los comensales, sentados en bancos, se codean unos con otros, y con los músicos, que están de pie. Los camareros cargan los platos sobre un tablón soportado por dos barras. Un perro asoma la cabeza debajo de la mesa y muy cerca de los novios.

En comparación con esta abigarrada concurrencia, la *Merienda* de Francisco de Goya (1776) es una reunión casi selecta. Y no lo pretende: es un tema popular, de majos y majas madrileños, empleado por Goya en varias pinturas, pero también por contemporáneos, como Francisco y Ramón Bayeu. En este cuadro la comida no es tan abundante; no deja de ser un *pic-nic*. Por lo mismo, tampoco hay más cubiertos que un par de cuchillos. Pero el ajuar no es en absoluto pobre: bandejas y cazuelas de metal pulido, cestas, botellas de varios tamaños y formas, vasos de cristal. Frente a tanto aparato la comida visible es modesta, pan y queso, si bien hay restos indefinidos (¿huesos?). Un detalle no menor: uno de los majos tiene en sus labios lo que podría pasar por una pipa o un cigarro; al fin, tabaco que probablemente no haya sido cultivado en Europa.

¿Qué nos dice la comparación de estas tres pinturas sobre el crecimiento a largo plazo? Muchas cosas. El paso de la frugalidad medieval a la abundancia de la Edad Moderna sugiere un aumento de la disponibilidad de alimentos. Pero puede ser una imagen equivocada; sabemos por otras fuentes que, por ejemplo, el consumo de carne per cápita en Europa experimentó una evolución oscilante entre el siglo XIV y el XVIII, aunque más bien decreciente. En fin, no está claro que la alimentación de los europeos en la Baja Edad Media fuera peor que en la Edad Moderna. Pero, desde luego, la cubertería y ornamentación de la mesa mejoró mucho. Esto es una medida del progreso material que las estadísticas convencionales no recogen. La posibilidad de servir el vino, que no la cerveza, desde una botella; y beberlo en un vaso, que no en una jarra, no suponen realmente un progreso material. Esos cambios podrían interpretarse como una simple manifestación cultural. Pero lo es en cuanto que la mejora en la educación o en la limpieza son expresiones del progreso y la civilización. La elegancia de esos “majos” y “majas” de Madrid contrasta con la “ordinariedad” de la boda flamenca y nos habla de un mundo más humano y habitable.

Imagen 1

Sir Geoffrey Luttrell en la mesa (detalle) Salterio de Luttrell. British Library.

Anónimo



Imagen 2

Boda campesina

Pieter Brueghel el Viejo.



Imagen 3

Merienda a orillas del Manzanares

Francisco de Goya



Danzas y triunfos de la muerte

Con gran diferencia, la principal causa de mortalidad catastrófica hasta tiempos recientes ha sido la expansión de enfermedades infecciosas. Existe un largo debate sobre la prevalencia de los factores ambientales (alimentación, higiene, etc.) sobre los estrictamente epidemiológicos. Como fuere, a lo largo de las Edades Media y Moderna, las muertes directamente atribuibles a las enfermedades contagiosas fueron enormes, de modo que gran parte de la evolución demográfica a largo plazo se explica por la sucesión de períodos de mortalidad catastrófica ligados a enfermedades como la peste bubónica. Estas catástrofes dejaron una profunda huella en la memoria colectiva de los europeos. Y uno de esos rastros fue un peculiar motivo pictórico: la danza macabra o danza de la muerte³.

Aunque el género se extiende desde el siglo XIII hasta nuestros días (con alguna incursión musical de la mano de Camile Saint-Saëns), sin duda fue durante la Baja Edad Media cuando este tipo de composiciones tuvo su apogeo. Normalmente se trata de láminas de pequeño tamaño, en libros o lienzos corrientes, incluso sin encuadernar. En estas

³ Infantes (1997).

representaciones aparece un grupo de esqueletos bailando (no siempre) y encaminando a hombres y mujeres, aún vivos, hacia la muerte. Son imágenes que incluso hoy espeluznan, y aún más lo harían en una época en la que el acceso a la imagen era limitado.

El *Pasaje de la danza de la muerte* de Lucerna, del pintor suizo Jakon von Wyl (1586-1621), es un magnífico ejemplo de este sorprendente género, de la mano del que fuera uno de sus mejores representantes. De hecho, la vida y obra de Wyl es poco conocida salvo, precisamente, por sus tenebrosas representaciones de cadáveres. En la aquí referida aparecen los elementos característicos de la danza, que siempre se sitúan en las tradiciones cristianas del Medievo. En el cuadro de Wyl vemos cómo tres cadáveres-esqueletos, poco diferenciados entre sí –al fin, la muerte nos iguala a todos– caminan entre dos hombres, una mujer y un niño, seguramente el hijo de aquélla. Los hombres están resignados. Uno lleva una guadaña, un símbolo de la muerte, pero también un instrumento absurdo en quien parece un caballero. El segundo hombre es llevado por un cordel por un esqueleto, como si fuera un animal caminando hacia el matadero. A este individuo le falta una pierna, mal suplida por un palo; como también le falta una pierna, la otra, al esqueleto, que igualmente la suple con un palo, pero que lleva con mucha más soltura. La muerte, pues, también es una liberación de nuestras penas y dolores. El tercero de los esqueletos muestra una manzana a la madre mientras sujeta con un brazo al niño. Los juguetes de éste (un caballito de madera, atributo de los caballeros, y un móvil) y sus ropajes, más incluso que los de su madre, sugieren su pertenencia a un estatus social elevado. Pese a lo cual, el niño tampoco escapa de la muerte.

Imagen 4

Pasaje de la danza de la muerte

Jakon von Wyl



Y es que esta idea de la muerte como la gran justiciera social es, quizás, la más constante de todas las que recoge el tenebroso mundo de la danza macabra. La siguiente representación artística es insólita, sobre todo, por su tamaño. Se trata de un enorme fresco pintado por Giacomo de Borlone Buschi hacia 1485 en uno de los muros del Oratorio dei Disciplini di San Bernardino, en Clusone, localidad italiana situada al pie de los Alpes. En la parte inferior aparece una clásica representación de la danza de la muerte, alternando, como en Wyl, esqueletos indiferenciados con personajes vivos, cuya ocupación es más o menos reconocible por sus atuendos. Pero todas esas figuras pasan desapercibidas ante la impresionante imagen superior, el triunfo de la Reina Muerte. En esta composición sólo hay tres esqueletos, la propia Reina, ataviada con manto y corona, y dos soldados, armados con un mosquetón y un arco, que disparan a uno y otro lado. Los tres esqueletos se yerguen sobre una tumba repleta de cadáveres de papas ungidos con sus tiaras. Al pie de la tumba y a sus lados, otro papa, reyes, obispos y otros personajes ricamente ataviados ofrecen regalos a la Reina. Pero, como indica la inscripción, ella es indiferente a las ofrendas, y sólo le interesa sus vidas.

Imagen 5

El triunfo de la muerte. Oratorio dei Disciplini di San Bernardino, Clusone

Borlone Buschi



Bajo la perspectiva de nuestra confortable sociedad de consumo, quizás resulte chocante este gusto por lo escatológico. Si lo pensamos un poco más, si pensamos, por ejemplo, el

éxito de ciertas películas de terror, quizás no lo sea tanto. Pero lo que merece la pena señalar de estos motivos es que, más allá de la terrible y frecuente presencia de muerte en la vida cotidiana, y de la muerte extraordinaria en algunos momentos, también recogen de forma encubierta otras ideas de carácter potencialmente revolucionario, como la crítica a la impiedad e inmoralidad de los poderosos, o la demanda de una mayor justicia social. Estas pinturas nos hablan de un mundo con muchas más facetas que las que a veces nos cuenta la historia convencional. Ninguna de esas ideas, tampoco las oficiales, son falsas; simplemente se yuxtaponen unas a otras, formando un conglomerado contradictorio de ideas en el que todos tratamos de vivir... hasta que la muerte nos llame a capítulo.

Los sectores económicos

Es bien sabido que la inmensa mayoría de la población durante la Edad Media y la Edad Moderna se dedicaba a la agricultura y vivía en el ámbito rural. Sin embargo, a partir del año 1000 y, sobre todo, de los siglos XII y XIII se produjo lo que se ha dado en llamar una revolución del mundo urbano y del comercio. Frente a ese espacio campesino controlado por los señores feudales, las fundaciones de villas medievales o burgos implicaron un cambio fundamental desde el punto de vista social y económico. Por un lado, supuso la aparición de un grupo social (la burguesía) llamado, con el tiempo, a tener un papel fundamental en Europa occidental. Por otro, un desarrollo de la actividad comercial a dos niveles, uno local y otro internacional.

Estos núcleos urbanos no tardaron en convertirse en centros artesanales y de comercio. Como sus habitantes no se dedicaban generalmente a la agricultura, sino a lo que podríamos llamar el sector terciario y a la artesanía, estas villas y ciudades devinieron centros de intercambio con sus respectivos territorios próximos. De hecho, los campesinos acudían a ellos para vender sus productos y, al mismo tiempo, comprar bienes manufacturados producidos en dichas urbes. De esta forma se generó un fructífero intercambio entre burgueses y agricultores y ganaderos. Por tal motivo, fue normal que se estableciesen determinados días para la celebración del mercado, institución clave para el intercambio de productos. Así, en esta vista de una calle de principios del siglo XVI, extraída del *Livre du gouvernement des Princes* (folio 149 verso), se observa perfectamente esta actividad comercial desarrollada en la ciudad, con los distintos puestos

alineados en las calles en los que los artesanos y comerciantes ofrecen sus manufacturas y distintos bienes de consumo.

Imagen 6

Una calle de comienzos del siglo XVI. Livre du gouvernement des Princes

Anónimo



Este comercio local, con epicentro en los nuevos núcleos urbanos, se desarrolló al calor del incremento de los bienes de consumo. Pues bien, la manufactura de dichos bienes está íntimamente ligada a una institución nacida en la Edad Media y que pervivió durante toda la Edad Moderna, los gremios. Estas asociaciones de maestros, oficiales y aprendices dedicados a un mismo oficio tuvieron un papel fundamental en la vida económica de las ciudades durante siglos, ya que estamos hablando de asociaciones con fines laborales (que ejercían el monopolio y control de la producción), asistenciales y de representación pública. Los gremios se localizaban generalmente en determinadas calles o plazas y en ellos la práctica del oficio se transmitía del maestro a sus subordinados, velando por la calidad del producto en función de unas normas sumamente rígidas. En este sentido, *El libro de los oficios* de Étienne Boileau de hacia 1268 es de los más conocidos, ya que en él se recogen los reglamentos de los distintos oficios de París de esa época. Desde este punto de vista, el gremio vigilaba la producción y su calidad, manteniendo una situación monopolística, ya que estaba prohibido producir a su margen. Precisamente por las implicaciones que tenía para el consumidor, un gremio destacado era el de los panaderos.

Imagen 7

A medieval baker with his apprentice. The Bodleian Library, Oxford.

Anónimo



En esta imagen observamos a un maestro panadero con su aprendiz. Cabe recordar que el aprendizaje duraba normalmente entre cinco y doce años en función de la dificultad del oficio. En el caso de Francia, el aprendizaje de panadero se prolongaba durante cinco años. El aprendiz no cobraba, pero, a cambio, vivía en casa del maestro, quien le ofrecía techo y comida. Por lo general cada maestro tenía un aprendiz y sólo una vez que había aprendido el oficio podía ejercer como oficial. Pues bien, aquí tenemos un maestro horneando panes. El aprendiz no sólo debe saber hornear, sino también elaborar la masa con las proporciones de los ingredientes necesarios, las formas, los pesos, etc. Son aspectos que aparecen en la imagen. Vemos la disposición de los panes en el horno, que son todos iguales (muy importante para evitar el fraude en los pesos), una mesa con panes ya horneados y en la pared cedazos para tamizar la harina. Llama la atención la limpieza del establecimiento, algo lógico si tenemos en cuenta el producto que se está elaborando y que estaba dirigido al consumo directo de la población.

Pero junto a esta actividad artesanal y comercial representada por los gremios, hay que mencionar también un comercio internacional cada vez más desarrollado desde la Baja Edad Media, donde, en un primer momento sobresalieron, por un lado, las ciudades italianas, que comerciaban con el Mediterráneo Oriental, y, por otro, las ferias de la Champaña, que florecieron en el siglo XII hasta prácticamente 1300. Su posición

estratégica entre los dos grandes focos urbanos de la época, Flandes e Italia, favoreció que en ellas se dieran cita comerciantes de muchas regiones. Estas ferias, además, no sólo sirvieron para el intercambio de mercancías entre comerciantes y entre comerciantes y habitantes locales, sino también para el desarrollo de técnicas bancarias como el cambio de monedas, el depósito, el cheque o la letra de cambio, técnicas todas ellas fundamentales para el comercio y, sobre todo, para el pago a larga distancia.

Ahora bien, varios hechos favorecieron una traslación del eje comercial desde el Mediterráneo hasta el Noroeste europeo. A saber: la inauguración de la feria de París, la conquista de Algeciras en 1344 y la apertura del estrecho de Gibraltar, el desarrollo del comercio en el mar del Báltico gracias a la fundación de la Liga Hanseática en 1358, el desarrollo comercial de Inglaterra en el siglo XIV, la desestructuración del comercio con Oriente tras la caída de Constantinopla a manos turcas en 1453 y la expansión atlántica de Portugal y Castilla en el siglo XV. Con semejantes cambios Flandes y Holanda jugaron un papel fundamental en los siglos XVI y XVII, respectivamente. En esta nueva realidad podemos analizar la siguiente obra de arte.

Imagen 8

El banquero y su mujer

Quentin Massys



Esta conocida pintura, *El banquero y su mujer* (1514), de Quentin Massys o Matsys (Lovaina, c.1466-1530), del Museo del Louvre, refleja perfectamente esa bonanza

económica del Flandes de la primera mitad del siglo XVI, sobresaliendo la ciudad de Amberes como el gran centro comercial y de las finanzas de la Europa del momento. A este respecto, no debemos olvidar que este pintor flamenco pasa por ser el fundador de la Escuela de Amberes. Brujas primero y Amberes después se convirtieron en el epicentro de un circuito comercial internacional articulado en torno a Sevilla, Lisboa y Flandes, donde comerciantes-banqueros como el que representa Massys jugaron un papel fundamental. Cabe recordar que el metal precioso americano llegado a Sevilla sirvió, en parte, para financiar los gastos exteriores de la monarquía hispánica y para cubrir el déficit comercial de la importación de especias (caso de Portugal) y de manufacturas provenientes del centro y norte de Europa. Como es sabido, el emperador Carlos V, nacido él mismo en Flandes, recurrió a prestamistas flamencos para costear sus numerosas y caras campañas militares. Prestamistas o banqueros como el que nos presenta este cuadro en el que se entremezclan dos escenas. Por un lado, la del banquero propiamente dicho, apoyado en una mesa de su oficina llena de joyas y dinero, pesando las monedas de oro con unos anaqueles detrás en los que se apoyan documentos y libros de cuentas. Sin duda, esta escena tiene un carácter alegórico y moralizante, donde la balanza representa al mismo tiempo el juicio final, la denuncia de la avaricia y la exaltación de la honestidad. Por otro lado, la escena de su esposa, hojeando un devocionario, pero que no puede evitar que la vista se vaya a las rutilantes piezas de metal precioso. Sin duda, el pintor ha querido representar el conflicto entre la avaricia y la oración⁴, recordando tal vez aquel pasaje bíblico en el que se dice que es “más fácil pasar un camello por el ojo de una aguja que entrar un rico en el reino de Dios” (Lucas 18:25).

La desigualdad territorial

Otra de las grandes estrellas del análisis histórico, con el largo plazo, es la cuestión de la desigualdad. Cuestión que se plantea de continuo, pues al estudiar en términos relativos cualquiera de las realidades sobre las que fijamos nuestra atención, observamos, por ejemplo, que surgen desigualdades. Lo cual resulta muy fructífero en la investigación, pero también en la docencia. Explicar las causas de las diversas desigualdades puede

⁴ Rynck (2005), pp. 120-121.

resultar luminoso, sugerente y clarificador para los discentes, quienes, es nuestra experiencia, se sienten muy identificados y próximos con el tema. Los enfoques son múltiples, la información cuantitativa numerosa, bien documentada y variada, pero mientras todo esto se va explicando, algunas imágenes pueden ayudar a fijar la atención y también a vincular esas explicaciones con algo más cercano, más accesible y que la memoria aprehende con facilidad y a lo que puede recurrir al asociar conceptos con imágenes. Los ejemplos son abundantes, pero traemos aquí el gran tema de la Crisis del siglo XVII. No se trata de acometer ahora su explicación. Solemos abordar en este epígrafe del programa que uno de los efectos o consecuencias más relevantes de esta crisis fue la de provocar efectos diferenciadores y el que se comenzara a abrir la brecha de la convergencia en las economías europeas. Por un lado, Holanda e Inglaterra y, por otro, los países mediterráneos y los de la Europa del Este. La crisis habría tenido “efectos liberadores” para los primeros y habría hundido a los segundos. La diferencia, la desigualdad, habría sido un lastre histórico que contribuye a explicar la falta de convergencia histórica entre economías europeas y que tiene aquí su origen. Podemos ver esta desigualdad a través de dos pinturas.

Imagen 9

Bodegón con el cuerno del Gremio de Arqueros de san Sebastián, langosta y copas

Wilem Kalf.



El primero de los cuadros elegidos procede del pintor holandés Wilem Kalf. Fue pintado en 1653 y se encuentra en la National Gallery. El título resulta muy ilustrativo: *Bodegón con el cuerno del Gremio de Arqueros de san Sebastián, langosta y copas*. Lo que en él se representa son objetos de lujo, incluso hoy: alfombras persas, bandejas de plata, sofisticadas y muy trabajadas copas de vidrio con sus deliciosos caldos, un cubierto en el que se ha engastado una piedra preciosa y, sobre todo, ese cuerno de la abundancia fabricado en el XVI para algún miembro del Gremio de arqueros (una ocasión para tratar también este sistema productivo) que lleva unos sofisticados adornos en plata con los que se relata el martirio de san Esteban (esta pieza sigue existiendo hoy en día y se conserva en el Museum Amsterdam). El cuerno es de búfalo. Es cierto que el cuadro es en realidad un campo de experimentación del pintor: materiales, brillos, reflejos, transparencias, volúmenes, perspectivas, refracción de la luz, contrastes y armonías de colores⁵. Pero también lo es que, aunque el tema y los objetos representados tengan aquí una importancia secundaria, se refleja la voluntad de su propietario de manifestar poder, lo bien que le marchan los negocios, el tipo de bienes a los que tiene acceso... En nuestras explicaciones de Historia Económica es una imagen que vale muchas palabras para tratar que con ella fijen las explicaciones sobre la Holanda del siglo XVII.

Imagen 10

Bodegón con cacharros

Francisco de Zurbarán

⁵ Gombrich (1990), p. 339.



El segundo cuadro elegido, en contraposición, es una representación de Francisco de Zurbarán pintado hacia 1650 que se conserva en el Museo del Prado y que se titula *Bodegón con cacharros*. Es considerado como uno de los bodegones prototípicos del Siglo de Oro español. Un Siglo de Oro distinto al Siglo de Oro holandés y que estaba teniendo lugar en esos mismos momentos. Las posibilidades docentes de esta comparación y de este cuadro son infinitas. Aunque sea una apostilla marginal a la cuestión que aquí se aborda, consideramos además que la creatividad e “improvisación” en el aula son muy importantes para el docente y los discentes y que el Arte, en cualquiera de sus manifestaciones, es una oportunidad magnífica para que ellas tengan también su voz. El cuadro de Zurbarán es un modelo de composición en la que se respira la luz, pero también el silencio. Como menciona Luna en sus notas sobre esta obra: “Sobre una superficie de madera -mesa o repisa- se disponen, de izquierda a derecha, varios recipientes de materiales, formas y empleos dispares: una salvilla de peltre (bandeja con divisiones en las que se encajan copas o tazas) sobre la que se emplaza un complejo y refinado bernegal (taza ancha de boca y figura ondeada), probablemente de plata sobredorada; una alcarraza trianera (recipiente realizado en barro poroso que servían para refrescar el agua por evaporación) de las llamadas *de cascarón de huevo*; un búcaro de indias (seguramente del Virreinato de Nueva España, tal vez de Tonalá), y por último, otra alcarraza blanca de Triana encima de otro plato de peltre”⁶.

⁶ Luna (2008), p. 82.

A excepción del bernegal, los materiales dominantes son sobrios y no alcanzamos a ver siquiera la presencia de un líquido diferente al agua. Zurbarán busca lo esencial; eso le hace modelo del bodegón español, a diferencia de la opulencia y suntuosidad del bodegón holandés. Es verdad que forzar la comparación de ambas economías a partir de estos dos cuadros puede ser una pequeña “manipulación”, pero lo que se busca con los cuadros no es la fría precisión de unas cifras, sino un recurso docente que permita al estudiante retener ideas asociadas a imágenes. En opinión de Cherry, “las vasijas escogidas por Zurbarán eran relativamente vulgares en la época, todas ellas de uso cotidiano para contener agua. Vemos dos alcarrazas blancas, la rechoncha de la derecha llena de agua hasta el borde; una botella de barro rojo sudamericana (o portuguesa), un bernegal de plata sobredorada y dos platos de peltre pulido. No parece que el cuadro encerrara ningún significado simbólico o trascendental fácilmente reconocible para el artista ni para los espectadores, aunque las lozas podrían hacer pensar en las mártires sevillanas y patronas de la ciudad, santas Justa y Rufina, hijas de un alfarero. Probablemente el artista escogió estos recipientes por su neutralidad narrativa y su atractivo estético, pero acaso celebren también el elemento agua, tan importante en la cultura andaluza”. Con estas pinceladas nosotros disponemos de oportunidades para abordar muchas y variadas cuestiones de historia económica. Aquí nos hemos detenido en la de la desigualdad territorial, pero se puede hablar de agricultura, de historia social, de lujo, del significado de los colores, de manufacturas y gremios, de sectores productivos, consumo...

El cambio social: la “feminización” del siglo XVIII

Algunos de los cambios sociales más importantes a largo plazo no ocurren en el ámbito de la vida material, sino en el de las creencias y sentimientos. Son cambios sociales que, por supuesto, tienen raíces económicas; pero no sólo económicas, acaso ni siquiera principalmente económicas. El modo en el que hombres y mujeres se ven dentro de la sociedad y se relacionan entre sí es un ejemplo de ese tipo de cambios. Uno de ellos, insuficientemente estudiado, es lo que se ha venido a llamar, quizás de forma un tanto confusa, la “feminización de la sociedad” del siglo XVIII. Se trata de un concepto que entronca con la Revolución del consumo, que revela un nuevo papel de las mujeres y, aún más, de las familias. Con él se quiere hacer referencia a los cambios culturales que tuvieron lugar en Inglaterra y Europa en el siglo anterior a la Revolución industrial, y que

implicaban un mayor gusto por el refinamiento y las buenas formas, y una mayor preocupación por la crianza y, en términos generales, por todos aquellos comportamientos de lo que llamamos “civilización”⁷.

El concepto es importante por sí mismo y por sus implicaciones. Una mayor preocupación por la educación de los jóvenes –nótese que el *Gran Tour* nace en el siglo XVIII– también exige cambios económicos y afecta, por múltiples vías, al consumo. El ajuar de la casa, desde las cortinas hasta los innumerables *bibelots*, refleja ese nuevo interés por la vida doméstica, pero también por los niños. Es llamativo observar cómo el mismo valor de esos niños cambia con el tiempo. Durante las Edades Media y Moderna, y quizás como consecuencia de la enorme mortalidad infantil, los niños nunca ocupan un lugar importante en la sociedad. Resulta estremecedor la forma en la que Michel de Montaigne, un alma sensible y un ardiente defensor de la paz, describe la pérdida de algunos de sus hijos: “Perdí dos o tres hijos pequeños, no sin disgusto, pero sin gran aflicción”⁸. Esa insensibilidad puede parecernos cruel hoy en día. Pero no la era en unas sociedades en la que los niños expósitos, que casi siempre morían, eran una realidad diaria. El cambio en esa percepción, que precede y acompaña a la Revolución Industrial, dice mucho sobre cómo ha cambiado (a mejor) nuestra sociedad.

Los dos cuadros que aparecen a continuación reflejan ese cambio. El primero es el retrato que hace la pintora Lavinia Fontana de Blanca, esposa del noble romano Pierino Maselli, y de sus seis hijos (1605). Doña Blanca aparece rodeada de sus vástagos, niños de caras antipáticas ceñidos por corsés y golas. La madre está en el centro del grupo, como la exitosa procreadora de tan amplia familia. No por casualidad sostiene en sus manos un perrito, un símbolo de la lealtad, cuya mirada canina es más humana que la de los humanos que le rodean. Al fin, en este cuadro lo importante no son los niños, sino la descendencia, y por eso hay varias referencias al futuro, a lo que se espera de esos niños. Sobre el hombro de una de las niñas se posa un jilguero, símbolo de Cristo y de su pasión y muerte. Otra sostiene una fuentecilla con frutas y hojas mordidas y marchitas, una referencia al *tempus fugit*. Al otro lado, un niño, quizás el primogénito, sostiene una

⁷ Clery (2004).

⁸ Montaigne (1962), t. 2, ensayo 8.

cadena con lo que parece una medalla; será, pues, el heredero del linaje. Otro lleva una plumita y un tintero; está previsto su papel como escribano, abogado o jurista.

Esta imagen es, poco más o menos, la opuesta al retrato que hace de su propia familia el pintor británico Charles Willson Peale en 1773. Aquí los protagonistas sí son los niños; o, mejor dicho, niñas, sobre las que no hay expectativas de una ocupación ilustre o, al menos, no hay ningún indicio que permita suponerlo. Esas niñas están siendo atendidas no sólo por la madre, sino también por el padre (un detalle no menor), la abuela, otras mujeres e incluso otros parientes varones. Las caras son amables, sonrientes. También aparece un perro, más bien viejo, con un gesto igualmente triste y humano, como en el cuadro de Lavinia Fontana. Hay otro elemento común a los dos cuadros, la fuente con frutas; sólo que en este caso se encuentran inmaculadas. El pintor hace alarde de su éxito y del ambiente culto en el que vive él y su familia. Pero todo ello no deja de ser una leve intromisión a su intimidad, ausente por completo en el cuadro de Lavinia.

Las diferencias que hay entre uno y otro cuadro son las que hay entre dos universos culturales mucho más separados de lo que están en cuanto a su vida material. De hecho, es probable que un noble romano a comienzos del siglo XVII viviese materialmente mejor que un pintor inglés a finales del siglo XVIII, por mucho que hubiera mejorado el bienestar general. Sin embargo, la distancia sentimental entre uno y otro cuadro es enorme. Es, al fin, el paso que hay de considerar a los niños como un instrumento para la perpetuación del linaje o a un fin en sí mismos.

Imagen 11

Retrato de Blanca, esposa de Pierino Maselli, y sus seis hijos

Lavinia Fontana



Imagen 12

Retrato de la familia del pintor

Charles Willson Peale



Conclusiones

Nuestro propósito con esta comunicación, presentada a un congreso docente, no era modificar, renovar o aportar algo a la teoría del Arte. En nuestra opinión, éste tan solo recurso, imagen, de alta calidad, nada más... ¡y nada menos! Es decir, nuestra discusión no se introduce en ningún momento en el ámbito de la teoría del Arte. No hemos pretendido, ni siquiera insinuar, que vamos a escribir y repensar la historia económica del mundo occidental y preindustrial, tal y como se pudiera hacer desde la introspección inducida por la contemplación de las expresiones artísticas. Qué duda cabe que sería un ejercicio interesante, sugerente, pero también diferente al aquí abordado.

Enseñamos con arte. Así titulamos esta comunicación, jugando con el doble sentido de la palabra. Es decir, procuramos hacer atractivas las lecciones, ofrecer un discurso, captar la atención y fijarla con más facilidad en nuestro objetivo docente gracias a la fuerza de la imagen. Y nuestras conclusiones –sostenidas en la experiencia docente adquirida y tras seleccionar algún ejemplo entre tantos posibles– son que la imagen enseña con Arte; que el Arte enseña, porque ayuda en la asociación de conceptos o hechos complejos, a algo que la memoria retiene con más facilidad, y que los discentes no solo van a poder ver si asisten a clase, sino que disponen de esos materiales seleccionados para su consulta cuando así lo deseen.

Nos interesa también la imagen artística para hacer llegar a nuestros estudiantes la idea de que “(...) al tratar de conservar y recuperar los recuerdos de los sucesos pasados –para usar las famosas palabras de Ranke– ‘tal como efectivamente ocurrieron’,

mantenemos y ampliamos los diques de la razón en una zona particularmente vulnerable a las mareas del mito. Las artes del pasado son una importante ribera de los recuerdos de la humanidad, y ojalá lo sigan siendo mucho tiempo”⁹. Es decir, podemos disponer con la imagen de un acceso a la verdad histórica, pero este siempre será una aproximación, como otras posibles de carácter cuantitativo. Los hechos *tal y como efectivamente ocurrieron* no están reflejados en esas representaciones (ni en ninguna otra) y debemos ayudar a entender que es así, que el artista, en esas representaciones, estaba movido por el estudio de la perspectiva o de la luz, del relieve o del movimiento y que no estaba escribiendo un libro de historia. El propio Gombrich advierte sobre la falacia de considerar el pasado histórico en términos de su estilo típico. Nuestras pretensiones con el uso del Arte en nuestras clases están limitadas a servirnos de ellas como instrumento didáctico que ayude a fijar la atención, que ayude; que ayude a asociar ideas con imágenes, que también ayude. Pero no pretendemos crear mitos, recuerdos falsos, realidades deformadas. Ni la pintura, ni cualquiera otra de las Artes, incluyendo la fotografía o la imagen capturada en tiempo real, son la verdad histórica. Pero tampoco lo es, a pesar de su vanidosa pretensión, la fría cifra mil veces manipulada en el proceso de su obtención. El Arte, en cualquiera de sus manifestaciones, o los objetos que se reúnen en Museos ayudan además a ver expresiones de la historia económica que en nuestros relatos pueden convertirse en las mentes de quienes nos escuchan en entelequias, objetos de razón o abstrusas ideas en voz de eruditos lejanos: una rueca, una máquina de tejer, una oveja merina, una fragua, el blanqueo del lino en Haarlem, las porcelanas chinas o la cerámica de Delft, la importancia del cereal (diosa Ceres), las imágenes de la Ruina Montium practicada por los romanos y la obtención de metales preciosos (Médulas, Patrimonio de la Humanidad), los arados medievales con sus rejas y vertederas expresados en códices o como apéndices rescatados por la arqueología que hoy forman parte de las colecciones de muchos museos... Las posibilidades del Arte son enormes.

⁹ Gombrich (1998a), p. 108.

Bibliografía

- CHERRY, Peter (1996), “*Bodegón con cuatro vasijas de Francisco de Zurbarán*”, *Obras maestras del Museo del Prado*, Fundación Amigos del Museo del Prado, Madrid, pp. 171-181.
- CLERY, Emma J. (2004), *The Feminization Debate in Eighteenth-Century England. Literature, Commerce and Luxury*, Palgrave Macmillan, London.
- FLANDRIN, Jean-Louis, and MONTANARI, Massimo (eds), (2013), *Food: A Culinary History*. Columbia University Press.
- GOMBRICH, Ernest H. (1990), *Historia del Arte*, Madrid, Alianza Forma (15ª edición).
- GOMBRICH, Ernest H. (1998a), *Meditaciones sobre un caballo de juguete y otros ensayos sobre la teoría del arte*, Debate, Madrid.
- GOMBRICH, Ernest H. (1998b), *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Debate, Madrid.
- INFANTES, Víctor (1997), *Las danzas de la muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval*, Universidad de Salamanca, Salamanca.
- LUNA, Juan J. (2008), *El bodegón español en el Prado. De Van der Hamen a Goya*, Museo Nacional del Prado, Madrid.
- MONTAIGNE, Michel de (1962), *Ensayos: seguidos de todas sus cartas conocidas hasta el día*, 2 tomos, Aguilar, Madrid.
- RYNCK, Patrick de (2005), *Cómo leer la pintura*, Electa, Toledo.
- TATARKIEWICZ, Wladyslaw (1990), *Historia de la estética. Vol II La estética medieval*, Akal, Madrid.
- WOOLGAR, Chris M. (2016), *The culture of food in England, 1200-1500*, Yale University Press, New Haven & London.