

Las Furias. De Tiziano a Ribera, Museo Nacional del Prado, comisario Miguel Falomir, 21 de enero – 4 de mayo 2014.

Una temporada en el infierno

La exposición constaba de 28 obras, de procedencia muy dispersa, pues junto a los lienzos pertenecientes a los fondos del Prado, gozaba de préstamos de importantes colecciones extranjeras (museos de Budapest, Rotterdam, Filadelfia, Bruselas, Ámsterdam, Londres, Venecia, Graz o Roma) y nacionales (Biblioteca Nacional de España, Museo Nacional de Escultura). El responsable integral del proyecto, desde su concepción a la completa redacción del catálogo, fue Miguel Falomir, jefe de departamento de Pintura italiana del Renacimiento del propio Museo del Prado, y especialista en Tiziano.



La mayor parte de las obras expuestas son lienzos de renombrados pintores europeos, de gran tamaño por lo general, realizadas a lo largo de algo más de cien años –mediados del siglo XVI a mediados del XVII–: Tiziano, Rubens, Ribera, Gregorio Martínez, Luca Giordano, Th. Rombouts o G. Assereto, acompañados por un carboncillo de Miguel Ángel, de grabados de Goltzius, Cornelis Cort o Ribera, y de una copia del grupo escultórico del Laocoonte. El hilo rojo que da unidad al conjunto y que da a la exposición su cohesión narrativa es la representación pictórica de las llamadas *Furias*. Advirtamos de antemano sobre el equívoco histórico, pues en la tradición clásica ese nombre estaba reservado a las Erinias, es decir, a las vengadoras que vigilaban los suplicios de los condenados en el Hades. Pero, por un desplazamiento lingüístico, pasaron a llamarse Furias a cuatro figuras de la mitología antigua –Ticio, Ixión, Sísifo y Tántalo– que padecían en el Hades un destino ciego y fatal: el de ser cruelmente castigadas a intermina-

bles sufrimientos, por sus ambiciones y desafíos al poder de los dioses. Ante la mirada del visitante que recorre las salas se desenvuelve un estremecedor relato, una verdadera *saison en enfer*, que hiere la sensibilidad, a la vez que nuestros ojos, magnetizados por el espectáculo salvaje y casi extravagante, no puedan dejar de contemplar las imágenes, tal es la vehemencia visual y la sabiduría pictórica que despiden las escenas de tormento, en las que los cuerpos monumentales de estos héroes desgraciados se contorsionan por el dolor y el pánico: Ticio es acosado por un ave que roe su intestino, Sísifo porta sobre sí un enorme peñasco que dobla su espalda, Tántalo yace semiahogado mientras trata desesperadamente de saciar su hambre en un árbol inalcanzable repleto de frutas, e Ixión se despeña al vacío en una caída interminable y vertiginosa. El hecho, dramático en sí, se hace aún más inquietante por su principal condición: el tormento es perpetuo; no cesará jamás.

La exposición tiene su origen (y su sentido) en un episodio históricamente preciso: en 1548, María de Hungría, hermana de Carlos V y entonces gobernadora de los Países Bajos, encarga a Tiziano en Augsburgo una serie de descomunal tamaño sobre las cuatro Furias para decorar su castillo de Binche, cerca de Bruselas (Ticio, Sísifo). Para el pintor, en pleno ascenso de su carrera, era una oportunidad extraordinaria de ampliar su repertorio temático y un desafío formal insólito ajeno por completo a la pintura que hasta entonces había practicado.

La recuperación de estas cuatro víctimas habitantes del Hades y su reunión en un ciclo pictórico diferenciado y unitario no tiene precedentes: es una invención del momento, quizá inducida por un círculo de cultivados, como Pietro Aretino o Ludovico Dolce, que conocían estas fábulas antiguas, predilectas de Virgilio y Séneca, entre otros autores clásicos. Alcanzó un gran éxito en un breve periodo de tiempo (algo más de cien años) y se convirtió para los pintores europeos en un desafío estético que les permitía medirse con la gran tradición.

La exposición se inaugura con una rareza que pudo servir de inspiración al pintor veneciano: un carboncillo de Miguel Ángel de Tizio (convertido en el reverso, gracias a un simple –y genial– giro semicircular, en la figura de Cristo triunfante), dibujado en un contexto de intimidad amorosa, que poco tiene que ver con la intención política de la serie de Tiziano. Pues lo que buscaba el encargo de la severa y hábil gobernadora era poner ante los ojos de los enemigos de los Habsburgo –a aquellos “que revolvían las repúblicas”– una advertencia visual del destino que les esperaba si no acataban la obediencia imperial. Los cuatro tizianos no eran tanto un homenaje a los clásicos ni una exhibición erudita como una alegoría que habían que leer en clave de la política contemporánea: tras su victoria sobre los príncipes alemanes en Mühlberg, Carlos V era un Júpiter dispuesto a aniquilar a quien desafiase su poder. Y su hermana quería dejar sentado este mensaje en la decoración de su nueva residencia, inaugurada festivamente ante un público de cortesanos cultos, versados en las claves de la alegoría y la emblemática.

Pero si el punto de partida cronológico es el encargo para Binche, no se puede olvidar en la historia de las Furias el papel que desempeñó el hallazgo arqueológico del Laocoonte en la Roma de 1506, aparecido por azar en una viña romana. Este “descubrimiento divino” desencadenó súbitamente una literatura de elogios, en la que un hilo rojo unía la sensibilidad de los contemporáneos y la cultura latina representada por Plinio y Virgilio. “¡Es el Laocoonte del que habla Plinio!”, exclamó Giuliano de Sangallo al verlo. El grupo escultórico –que inaugura el primer museo anticuario en el Belvedere vaticano– justificaba la gloria de la Roma papal, demostraba la superioridad de la escultura sobre la pintura y, sobre todo, se convertía en un icono de la teoría de las emociones. Aunque se desconozca por qué fue representado el tema y quien lo encargó, colonizará la memoria visual europea. Su dimensión trágica, su capacidad para reunir sufrimiento, miedo y muerte, el desnudo heroico, la tensión entre los gestos exasperados y el ataque mortal de las bestias que muerden los cuerpos, quedaron grabados a fuego en la imaginación de los artistas como el máximo *exemplum doloris*.

En la propia exposición se ha querido mostrar cómo esta pieza articula, en el imaginario de los pintores, toda una “coreografía del horror”, al ubicarla en el centro de la sala central, enfatizando en la presentación museográfica las relaciones formales y contextuales, de manera que las pinturas que se yerguen sobre las paredes en torno a la monumental escultura parecen declinar, a partir de esa imagen seminal, su

repertorio de gestos y ademanes, y los audaces juegos de la reversión de los cuerpos en el espacio, en giros, desplomes, escorzos, espirales y diagonales violentas e insólitas. Todo un alarde de la variedad, que permite a los pintores exhibir su virtuosismo en el conocimiento de la anatomía humana, llevada al paroxismo –propias casi de un enfoque cinematográfico, tal es su fuerza dinámica y el alarde del movimiento–. Incluso esa boca del sacerdote troyano que deja escapar un grito inaudible, como señala Miguel Falomir en el catálogo, será fundamental para comprender muchas de las Furias realizadas en el XVII (Estudio de narices y bocas, de Ribera); y, recordemos, inspirará doscientos años después, una teoría estética formulada por Lessing, para quien el Laocoonte, que podría gritar en el teatro, no puede hacerlo en una escultura: “El dolor que acusan músculos y tendones y que descubrimos dolorosamente contraídos con solo fijar la vista en el abdomen; este dolor, repito, sin embargo, no se manifiesta con ninguna expresión de rabia o furor; Laocoonte no lanza ningún grito terrible como Virgilio le atribuye; por el contrario, su boca abierta más bien indica un suspiro ahogado”.

A partir de ahí, la exposición va desgranando las estaciones que recorre el tema entre sucesivas generaciones y geografías del arte europeo. En el curso de la segunda mitad del siglo XVI, las Furias de Tiziano atrajeron pronto el interés de los pintores, sobre todo de flamencos y holandeses. Van Heemskerck (Ticio), Cornelis Cort (Ticio), Goltzius y Van Haarlem (Tántalo, Ixión) contribuyen a expandir por Europa la invención tizianesca e influyen en temas trágicos concomitantes (Faetón, David y Goliat, La muerte de Abel, Ícaro, Prometeo encadenado). Ya en la siguiente centuria, Rubens demostrará su enorme saber pictórico abordando este tema en su Prometeo.

El estadio final de las Furias se extiende por el siglo XVII. Su éxito en esta centuria se alimenta de la creciente complacencia en la representación (y contemplación) del dolor: una verdadera competencia sangrienta se desata entre los artistas a la hora de representar cabezas decapitadas, despellejamientos, medusas, cuerpos torturados, flagelaciones, decapitaciones, canibalismos y martirios, tanto en el arte religioso como en los mitos profanos, invadiendo la imaginación de artistas y espectadores (¿en una anticipación, cabe preguntarse, de la teoría estética de lo sublime de Edmund Burke, que analiza el placer que produce la contemplación del horror y el sufrimiento cuando tienen lugar en el campo del arte?).

El tema prende con fuerza en Italia, desde 1620, gracias a coleccionistas flamencos radicados en la Península, sobre todo en Nápoles y Venecia. El asunto no podía por menos que atraer al talento tenebrista de Ribera (Ixión, Ticio) y su propensión a la intensidad dramática y al realismo gesticulante de los rostros. Junto a la maestría riberesca, algunos de sus coetáneos o seguidores repetirían el tema –Giordano (Prometeo), Langetti (Tántalo, Ixión), Zanchi (Sísifo), Assereto (Tántalo)–, sin impedir, no obstante, caer, como sucede con Salvador Rosa (El suplicio de Prometeo), en la contradictoria solución de exagerar el carácter repulsivo de la carnicería para compensar la falta de sutileza narrativa, signo de que el tema decaía en una impotencia y tosquedad agotadoras, sin haber comprendido que el secreto de sus predecesores estaba no tanto en el ensañamiento intestinal como en la estilizada sugestión de la angustia, aunque a Rosa, como señalan sus biógrafos, le reportase “el eco estrepitoso” que buscaba.

Este es, sumariamente descrito el contenido de Las Furias. Un único y reiterado tema, que convierte la repetición en un mecanismo estructurador del discurso, cuatro fábulas menores y menos de treinta obras de arte. Visto así, parece que estuviésemos ante un proyecto corto de ambición y exiguo en presencia física. Y, sin embargo, Las Furias es una excelente demostración de que las mejores exposiciones no son necesariamente las más grandes. Al contrario, al encerrarse en un motivo tan específico, Miguel Falomir puede explorarlo a fondo, dejando de lado las ideas adquiridas y arrinconando el corsé de los estilos, y remover en las relaciones entre maestros y seguidores, reconsiderar las fuentes, encontrar nuevas filiaciones, proponer relaciones cruzadas y suscitar interpretaciones fecundas; y, en definitiva, poner la auténtica erudición al servicio de la precisión del sentido.

El dispositivo visual de la exposición reúne distintas declinaciones y variantes de la representación de las Furias, a la vez que hace comparecer cuestiones centrales: en el plano simbólico, la utilización política y moral de los mitos clásicos; en el plano de la transmisión de la tradición, el encadenamiento de saberes que se va tejiendo entre generaciones de artistas, pero, a la vez, la toma de distancia de los modernos fren-

te al repertorio clásico y la revisión de la idea de emulación; en el plano formal, los ejercicios de virtuosismo compositivo, con sus audaces escorzos; en el plano psíquico, la representación del dolor humano; en el plano narrativo, la invención en la forma de recrear la esencia literaria de los mitos; en el plano de su recepción social, la conciencia de dirigirse a un público culto, con capacidad de discernir y apreciar las aportaciones, variantes y modelos de inspiración; y en este mismo campo, la importancia que las copias, vaciados y grabados ejercieron, en un momento en que la pintura se vuelve un tema de conversación corriente entre las personas cultas, alcanza en el gusto de los individuos una estima nueva, íntimamente subjetiva, que no tenía precedentes, y se afirmaba como el centro de las pasiones coleccionistas. Todo un ejercicio de talento interpretativo que permite al visitante entregarse a disfrutar de la *bella terribilità* de las escenas, a la vez que hace legible la complejidad de la historia del arte.

María Bolaños
Museo Nacional de Escultura