



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

La trascendencia social de la obra de arte a través de la creación pictórica de
Pieter Brueghel “el Viejo”

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN SOCIOLOGÍA

P R E S E N T A

PATRICIA ACOSTA TINAJERO

DIRECTOR DE TESIS:

DR. OMAR FELIPE GIRALDO PALACIO

Ciudad Universitaria, Cd. Mx., 2019



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice de Contenido

Introducción	1
Capítulo I. Ecos perennes: confesiones inagotables en la obra de arte	4
I.I. La filosofía de Martin Heidegger y la hermenéutica de Paul Ricoeur y Hans-Georg Gadamer.....	4
Capítulo II. Procesos sociales: las implicaciones culturales	19
II.I. La mirada semiótica de la cultura: religión, ideología y sentido común como sistemas culturales	20
II.II. Cambios tangibles: las relaciones de poder	31
Capítulo III. Análisis de las obras de Pieter Brueghel “el Viejo”	39
III.I. Sabiduría Coloquial: Los proverbios flamencos.....	44
III.III. Reformulación de los símbolos significativos: el ejemplo de la Reforma Protestante.....	54
III.III. I. El triunfo de la muerte	55
III.III. II. La loca Meg	68
Capítulo IV. Conclusiones	82
Referencias	87

Introducción

El presente trabajo, apoyándose en la hermenéutica y la filosofía de Heidegger (2014), Gadamer (1996; 1998) y Ricoeur (2006), parte de la tesis de que la obra de arte es capaz de trascender tiempo y espacio gracias a un elemento clave: el excedente de sentido¹. El excedente de sentido se puede explicar gracias al aumento icónico² que se plasma en la obra. El paradigma hermenéutico nos brinda una metodología que nos ayudará a constatar la inagotabilidad de significado en la obra de arte para traerla viva a nuestro horizonte histórico. En esta tesis se explorarán los anteriores argumentos mediante el caso de las obras de Pieter Brueghel “el Viejo”, las cuales no sólo aportarán una imagen de los sucesos de su tiempo, sino que, además, permitirán explicar la forma en que la sociedad reformula las ordenaciones simbólicas del mundo en el que vive cuando entra en una fase de cambio.

Pieter Brueghel “el Viejo” (h. 1525-1569) fue un pintor flamenco³ que vivió a finales de la Edad Media en Europa y cuyas obras se caracterizaron principalmente por su inspiración en las costumbres de los campesinos. Durante el siglo XVI, los Países Bajos estuvieron bajo dominio del imperio español; Felipe II (quien era entonces rey) decidió seguir los pasos de su padre Carlos I y extirpar toda semilla protestante de sus territorios instaurando la Inquisición española. Fueron años de persecuciones y ejecuciones públicas que atormentaron a los protestantes. En muchas de sus obras se puede apreciar claramente la cargada posición que Pieter Brueghel “el Viejo” tenía como simpatizante, él mismo, del protestantismo.

Cuando una obra de arte es plasmada puede establecer la esencia de un mundo, esto quiere decir que no debemos pensarla como una copia de lo existente, sino que cada elemento plasmado debe tener una concordancia con la esencia general de las cosas⁴. Como un

¹ El concepto lo encontramos en la obra de Paul Ricoeur *Teoría de la Interpretación: discurso y excedente de sentido* (2006), donde el filósofo y antropólogo francés menciona que el *excedente de sentido* es propio de las obras literarias, quiere decir que existe una posibilidad de diálogo con la obra, con base en ello se mantiene una inagotabilidad de sentido, de significar desde nuestro horizonte histórico.

² *Aumento icónico* es una estrategia de escritura que se opone a la visión ordinaria, es la reconstrucción de la realidad sobre la base de un alfabeto óptico limitado. El concepto, al igual que el de *excedente de sentido*, fue comprendido desde la obra de Paul Ricoeur, (2006).

³ El área de Flandes era uno de los cinco condados que conformaban los Países Bajos al norte de Europa (lo que en el presente es Francia, Bélgica y Holanda).

⁴ Heidegger, (2014).

acontecimiento del lenguaje en la obra de arte debe existir una apertura que involucra un diálogo entre dos horizontes históricos.

Para comprender que los cambios sociales surgen desde diferentes capas de la cultura analizaremos el papel de la religión, la ideología y del sentido común como sistemas culturales desde la teoría simbólica de Clifford Geertz. De esta manera podremos encontrar en las obras de arte las claves interpretativas para hacer evidente el papel que juega la cultura en la sociedad.

Durante este periodo histórico en Occidente el orden establecido por Dios se encontraba tambaleante. Al nacer la burguesía como una capa social distinta de la nobleza y los campesinos se vio trastocada la disposición jerárquica que mantenía el equilibrio dentro de la sociedad y consecuentemente la *cosmovisión* y el *ethos* requerían abarcar ese cambio, lo cual también se puede apreciar desde la capa más profunda de la cultura: el sentido común.

Religión y sentido común pueden apreciarse como sistemas culturales distintivos y complementarios y, en este caso en particular, es donde las obras de arte de Pieter Brueghel “el Viejo”: *Los proverbios flamencos*⁵ nos proveerá de un repertorio visual que revelará cuándo el sentido común y la religión tienen un vínculo mucho más evidente y cuándo logran diferenciarse.

Otro hecho importante que marca la época fue el surgimiento del pensamiento protestante, el cual se entiende como una nueva ideología contra-hegemónica. Religión e ideología pueden resultar complementarias, sin embargo, la función de cada uno de estos esquemas culturales debe entenderse también desde su propia lógica. En la ideología el *poder estructural* tiene un funcionamiento decisivo, siendo crucial en el abastecimiento de conceptos colmados de autoridad para que de esta manera se vea factible el desarrollo de una política diferenciada.

Dentro de las obras *El triunfo de la muerte*⁶ y *La loca Meg*⁷ se personifica la victoria del pecado en el mundo. Existen alusiones a los siete pecados capitales, a la propia locura (en el caso de la gigante Meg, quien encapsulaba por sí misma todos los pecados y carencias morales humanas); lo anterior tiene una relación directa con la ética protestante como

⁵ f. 1559

⁶ f. 1562

⁷ f. 1562

movimiento ideológico no sólo contra hegemónico sino además de interés religioso. Existen detalles en *El triunfo de la muerte* que reafirman los análisis hechos por Max Weber (2004) donde la profesión comienza a ser la especialización del trabajo en calidad de ser entregado como amor al prójimo, lo cual contradecía la práctica monacal católica. La patente idea de estar viviendo el final de los tiempos encarnó con sufrimiento estas dos últimas obras de Pieter Brueghel “el Viejo” que analizaremos demostrando la cada vez mayor división social y la tensión psicológica que una ideología produce cuando se origina.

El concepto de poder que abordamos desde Eric Wolf (2001) es clave para que una nascente ideología pueda mantenerse. Este entendimiento de poder se encuentra directamente entrelazado con la hegemonía ideológica ya que orienta a la especialización de ideas como una formulación que da sentido al mundo en momentos de tensión y crisis.

Comenzamos la primera parte de la tesis abriendo la cuestión ¿qué es el arte?, ¿qué nos puede evocar este concepto?, ¿por qué es importante volver a él? El propósito es evitar inundar de definiciones establecidas *a priori* nuestra investigación, siempre debe existir un esfuerzo por despertar la duda; el cuestionamiento más infantil nos ayuda a crecer y extender los horizontes de nuestro conocimiento. En las profundidades de la obra de arte se establece un mundo que no es el mero conjunto de cosas existentes, contables o incontables, sino que es lo inobjetivable, del que dependemos mientras los caminos del nacimiento y la muerte, la bendición y la maldición nos retienen absortos en el ser⁸. Durante la segunda parte de la investigación se definen los principales conceptos que utilizaremos, cerrando de esta manera con el análisis del trabajo del pintor Pieter Brueghel “el Viejo” y su correspondencia con la trascendencia en tiempo y espacio de la obra de arte.

⁸ Heidegger, Martin, *Arte y Poesía*, FCE, 2014, p. 66.

Capítulo I. Ecos perennes: confesiones inagotables en la obra de arte

El arte es siempre más abstracto de lo que imaginamos. La forma y el color sólo nos hablan de sí mismos..., eso es todo. Con frecuencia me parece que el arte esconde al artista mucho más de lo que lo revela.

Oscar Wilde

Para dar inicio a la presente investigación es preciso no dejar fuera de nuestra vista la pregunta clave: ¿Puede la obra de arte trascender tiempo y espacio? Para ello el paradigma hermenéutico nos aportará los recursos conceptuales y metodológicos para entender qué es una obra de arte y cómo interpretarla. Sin embargo, hay otra cuestión que se antepone a esta duda y que sin más debemos abordar: ¿Qué es el arte?

I.I. La filosofía de Martin Heidegger y la hermenéutica de Paul Ricoeur y Hans-Georg Gadamer

En el ensayo *Arte y Poesía* (2014), Martin Heidegger (desde una reflexión filosófica, misma que nos servirá de introducción a la mirada hermenéutica), destaca que el *arte* se manifiesta en la obra y es ésta la que se expresa a partir del artista (el creador). Uno no puede ser sin el otro, sin embargo, ambos son con relación al *arte*.

El filósofo comienza a profundizar en aquél misterio; cuando escuchamos que algo es arte nos remitimos de inmediato a la obra, por ejemplo, a un poema de Nezahualcóyotl⁹. Podemos leer los versos sobre una hoja de papel la cual inevitablemente se arrugará y romperá si no tenemos el cuidado suficiente, y aun cuando lo tengamos ésta se desgastará, la obra tiene un carácter material porque es una *cosa*, pero entonces, ¿será menester intentar comenzar desde un entendimiento tan ordinario como *cosa*? Si la obra de arte tiene esta característica y queremos llegar a un entendimiento profundo de la misma entonces comenzaremos por esta cuestión.

⁹ Las más antiguas referencias a Nezahualcóyotl como *cuicapicqui* o poeta provienen de las dos compilaciones de cantos en náhuatl que se conservan. Son ellas las bien conocidas como *Cantares Mexicanos*. León-Porrilla, Miguel, "Poesía de Nezahualcóyotl", *Arqueología Mexicana* núm. 58, pp. 28-31.

La definición de *cosa* filosóficamente se desarrolla desde tres puntos de vista; la primera de ellas la concibe como el conjunto de sus partes y de sus propiedades, “[...] la palabra cosa nombra aquí todo lo que simplemente no es nada. Según esta definición también la obra de arte es una cosa, en tanto que es un ente”¹⁰. Sin embargo esta definición de *cosa* concibe como tal a todos los entes incluidos, por ejemplo, al campesino o a la madre amamantando, pero, al nombrar a éstos como meras *cosas* se cae en lo banal, “Hasta titubeamos en llamar cosa al ciervo en el claro del bosque, al insecto en el pasto, al tallo de hierba”¹¹.

La segunda definición de *cosa* se asume como las sensaciones que percibimos por medio de los sentidos, pero, a decir verdad, cada sensación resultante no sólo hace despertar los sentidos sino que evoca con ello una particularidad que lo asocia a la esencia del ente, por ejemplo, el aroma de un perfume recrea con sus notas una sensación en nuestro sentido del olfato, no obstante esta definición de cosa no logra acceder a la peculiaridad que emana de la fragancia, no todos los olores nos llegan de la misma manera, algunos de ellos son capaces de transportarnos a recuerdos del pasado para vivir por un solo y efímero momento una vez más en ellos. “Mientras que la primera interpretación de la cosa la aparta del cuerpo y la aleja con exceso, la segunda nos ataca con ella demasiado al cuerpo. En ambas interpretaciones se desvanece la cosa”¹².

La tercera definición asume a la *cosa* como materia formada; este concepto es bien traído a la hora de designar esta estructura tanto a las cosas naturales como a las de uso. Una materia formada pueden ser los huipiles las alcancías de barro negro, en ambos existe una utilidad y los materiales han sido seleccionados previamente de acuerdo a su fin, por lo tanto, las *cosas* denominadas huipil y alcancía son resultado de la confección de la materia formada de acuerdo a una determinada utilidad. A pesar de ello, la definición de cosa en esta tercera etapa no busca la esencia de la cosa, sino que se sujeta a la utilidad.

El útil corresponde al para qué sirve, pero Heidegger revela además un lado mucho más profundo al cual lo denomina “el ser de confianza” que juega como un intermediario que

¹⁰ *Ibid.*, p. 39.

¹¹ *Op. Cit.*, 40.

¹² *Op. Cit.*, p.45.

asegura el mundo de acuerdo a la experiencia y es “en este ser que vemos por primera vez lo que en verdad es el útil”¹³.

En la oscura boca del gastado interior bosteza la fatiga de los pasos laboriosos. En la ruda pesantez del zapato está representada la tenacidad de la lenta marcha a través de los largos y monótonos surcos de la tierra labrada, sobre la que sopla un ronco viento. En el cuero está todo lo que tiene de húmedo y graso el suelo. Bajo las suelas se desliza la soledad del camino que va a través de la tarde que cae. En el zapato vibra la tácita llamada de la tierra, su reposado ofrendar el trigo que madura y su enigmático rehusarse en el yermo campo en baldío de invierno [...] un par de zapatos de labriego, se asienta en la obra establemente, a la luz de su ser.¹⁴



Vincent Van Gogh, Zapatos de labriego, 1886.

Por ningún motivo debemos pensar en que en la obra se esté incorporando un objeto existente y nada más “[...] en la obra no se trata de la reproducción de los entes singulares existentes,

¹³ *Op. Cit.*, p. 54.

¹⁴ *Op. Cit.*, p. 53.

sino al contrario, de la reproducción de la esencia general de las cosas”¹⁵. Parafraseando un poco a Schutz desde Geertz nos percatamos que las reflexiones filosóficas de Heidegger tienen sentido al dirigirnos en la esfera de un mundo dado y establecido en el andar de nuestras acciones.

El mundo cotidiano de los objetos y actos prácticos que responden al sentido común, es, como dice Schutz, la realidad suprema en la experiencia humana, suprema en el sentido de que se trata del mundo en el que estamos más sólidamente enraizados, cuya inherente actualidad difícilmente cuestionamos (si bien podemos cuestionar ciertas porciones de él) y de cuyas presiones y exigencias menos podemos escapar.¹⁶

La obra es capaz de establecer la esencia de un mundo, ¿por qué la esencia de un mundo?, es debido al ser de confianza que el útil da al mundo una singular cercanía y necesidad. Las estructuras culturales, de las cuales más adelante profundizaremos, le proveen al hombre de un aparato de explicación del mundo. Con base en el ejercicio que di como ejemplo con el cuadro de Van Gogh para resaltar el excedente de sentido en la obra de arte me valdré como recurso de un cuadro de Giuseppe Arcimboldo titulado “Tierra” para ejemplificar y traer en sentido con la cita siguiente y que tiene que ver con la naturaleza del ser humano frente al saber interno de los demás animales:

Trátase en verdad de una relación sustancial, pues precisamente porque los procesos genéticamente programados son tan generales en el hombre, en comparación con los de los animales [...], los procesos culturalmente programados son tan importantes; sólo porque la conducta humana está tan débilmente determinada por fuentes intrínsecas de información, las fuentes extrínsecas son tan vitales.¹⁷

¹⁵ *Op. Cit.*, 57.

¹⁶ Geertz, Clifford, *La interpretación de las culturas*, Gedisa, 2003, p. 112.

¹⁷ *Ibid.*, p.91.



Giuseppe Arcimboldo, Tierra, 1570.

Cada uno de los animales plasmados llevan consigo la adaptación física de su entorno, existe una regla universal de comportamiento impresa en ellos, sin embargo, el ser humano se encuentra perdido, casi indefenso frente a un mundo sin sentido aparente. Puede evocar, así como en la pintura, su propia imagen en las habilidades y conocimientos de los que están dispuestos los seres vivientes a su alrededor, pero ya es en esta acción desde la cual traslada y le permite, por medio de un sinfín de pinceles simbólicos, figurar su propio advenir en el mundo cual bosquejo plasmado en un lienzo.

El ser humano necesita inevitablemente del lenguaje en sus múltiples manifestaciones simbólicas para comprender el mundo en el que vive, y dado que ningún humano nace teniendo una disposición nata a pensar por sí mismo, sino con base en las relaciones intersubjetivas que se construyen dentro de sus concepciones culturales y reforzadas desde las experiencias sociales, el pensamiento resulta ser objetivado en formas perceptibles y sensibles para su comprensión y comunicación rigiendo, de esta manera, las diversas fórmulas de actuar sobre y para la vida en la organización social.

Dada la inseparabilidad de la percepción y la historia corporal de los seres vivos, tenemos que asumir que toda aprehensión en el ser humano, en cuanto organismo biológico, es dependiente de su lenguaje. Y esto es así porque la lengua ha sido parte constitutiva para la especie por cerca de dos millones de años. Es la herramienta que utilizamos para referirnos a nosotros mismos, o a cualquier otra cosa.¹⁸

¿Qué es el arte entonces?, el arte, a través de la obra misma nos permite captar todo aquel desborde de significado, de una representación del mundo. La esencia del arte, por lo tanto, se refiere a poner en operación la verdad, “La obra de arte es en verdad una cosa confeccionada, pero dice algo otro de lo que es la mera cosa [...] La obra hace conocer abiertamente lo otro, revela lo otro: es alegoría. La obra es símbolo”¹⁹.

Verdad y ciencia no dejan de estar forzosamente entrelazadas, su relación se remonta desde los orígenes de la ciencia en Occidente. Los griegos en su sed de conocimiento crearon la ciencia, ésta les permitió mirar con otros lentes su mundo, no se conformaron con lo que se imponía como *verdadero*. El ansia de verdad caracterizó a los griegos, y es con Heidegger donde se trae nuevamente el significado de verdad tal y como la miraban éstos, a saber, como: desocultación del ente.

Para pensar al *ser* es preciso arrebatarse la verdad de su estado de ocultación y encubrimiento puesto que por naturaleza las cosas se mantienen ocultas, en contraste, el encubrimiento es propio del lenguaje humano “Porque el lenguaje humano no expresa sólo la verdad, sino la ficción, la mentira y el engaño. Hay [...] una relación originaria entre el ser verdadero y el discurso verdadero. La desocultación del ente se produce en la sinceridad del lenguaje”²⁰.

Ni siquiera la objetividad dentro de las ciencias naturales es inmune a la influencia de los intereses económicos y sociales ligados a una estructura superorganizada. La investigación científica se ve limitada si tenemos en cuenta los factores antes expuestos; así mismo en las ciencias del espíritu la relación entre los intereses de estos poderes se encuentra inherentemente presionando desde dentro.

¹⁸ Giraldo, Omar, *Utopías en la era de la supervivencia, una interpretación del buen vivir*, ITACA, 2014, p. 30.

¹⁹ Heidegger, Martin, *Arte y poesía*, Fondo de cultura económica, 2014, p. 38.

²⁰ Hans-Georg Gadamer, *Verdad y Método vol. II*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1998, p. 53.

A pesar de ello, las ciencias del espíritu tienen en sus manos la posibilidad de defenderse frente a aquél desolador panorama, mismo que se adjudica al alcance que ha posibilitado desde su área de conocimiento al abordar sus propios temas de investigación mediante el instrumental del discurso. No es que las ciencias del espíritu se vean indefensas de manera permanente, sino que deben tener claro que existen, aún dentro de su seno, dinámicas donde se produce lo que la opinión pública admite como válido. Gadamer, escribe un pensamiento tan bello y acertado respecto al tema antes expuesto: “El que no reconoce su dependencia y se cree libre, no siéndolo, es incapaz de romper sus cadenas”²¹.

La peculiaridad dentro de las ciencias del espíritu, a diferencia de las ciencias naturales, es que la aspiración a la mayor precisión en la verificación del conocimiento no siempre llega a su cometido, “[...] a veces el investigador puede aprender más del libro de un aficionado que de los libros de otros investigadores”²².

Hasta este punto hemos expuesto la rigidez en la pretensión de la verdad dentro del campo científico. La medición como los números en las matemáticas no se ajusta de la misma forma que los conceptos a la hora de cuantificar la experiencia y sensibilidad humana. El sendero de la verdad construido con herramientas metodológicas propias de las ciencias del espíritu se abre apacible, invitándonos a volver a andar sobre él, cuestionar, entender, rectificar y aportar nuevas rutas por las cuáles abarcar un camino, ya no mejor trazado, sino más amplio.

Al comprender nuestro lugar dentro de las ciencias del espíritu se hace notoria la necesidad de encontrar y demostrar el alcance que tiene el ejercicio artístico como una forma de autoconocimiento. Para ello considero necesario abordar la reflexión hermenéutica con el fin de redescubrir desde el campo sociológico la importancia que tiene el estudio de la obra de arte.

En *Estética y hermenéutica* Hans-Georg Gadamer le confiere a la labor hermenéutica la interpretación del sentido de la obra de arte. Partiendo desde la concepción etimológica, la palabra *hermenéutica* procede del dios Hermes, quien, caracterizado con sandalias aladas, era el intérprete del mensaje divino enviado a los hombres; por lo tanto, la hermenéutica se considera el arte de la explicación y transmisión a través de un ejercicio interpretativo, “Toda

²¹ *Ibid.*, p. 48.

²² *Op. Cit.*, p. 56.

interpretación de lo comprensible, que ayuda a otros a comprender, tiene, ciertamente, un carácter lingüístico”²³.

La obra de arte no es como tal un documento histórico, ni por su intención ni por la experiencia que alcanza a suscitar en sí mismo; no pretende evocar únicamente algo que fue; el arte, en otras palabras, provoca que nos enfrentemos con nosotros mismos, el lenguaje del arte conlleva a una autocomprensión, “Sin duda, es objeto de un posible interés lo que el artista tiene que decir sobre lo dicho en la obra y lo que dice en otras obras. Pero el lenguaje del arte refiere al exceso de sentido que se apoya en la obra misma. En él se basa su inagotabilidad”²⁴.

La obra de arte, desde la hermenéutica no se limita a su horizonte histórico, dado, plano; Heidegger hace también la observación de que se debe dejar descansar a la obra en sí misma y dejar que hable. A propósito de lo anterior, Paul Ricoeur en *Teoría de la interpretación* nos habla de los tropezones que tuvieron tanto la escritura como la pintura con relación en la aprobación de su capacidad de diálogo.

Remontándonos hasta la antigua Grecia, filósofos como Platón y Sócrates se encontraban en contra de las mismas porque las consideraban contrarias a la reminiscencia genuina: “El escribir es como el pintar que genera al ser no vivo, que a su vez permanece en silencio cuando se le pide que conteste [...] si uno los cuestiona para aprender de ellos, 'significan algo singular siempre igual ’”²⁵, en contraposición, Ricoeur sostiene que:

La actividad pictórica puede caracterizarse en términos de un 'aumento icónico', donde la estrategia de la pintura [...] es la de reconstruir la realidad sobre la base de un alfabeto óptico limitado. Esta estrategia de contracción y miniaturización reditúa más abarcando menos. De esta forma, el efecto principal de la pintura es resistir la tendencia a la entropía de la visión ordinaria [...] y ampliar el significado del universo capturándolo en la red de sus signos abreviados. Este efecto de saturación y culminación dentro del pequeño espacio del marco y de la

²³ Gadamer, Hans-Georg, *Estética y Hermenéutica*, Editorial Tecnos, 1996, p. 7.

²⁴ *Op. Cit.*, p. 9.

²⁵ Ricoeur, Paul, *Teoría de la interpretación: discurso y excedente de sentido*, Siglo veintiuno editores, 2006, p. 51.

superficie de una tela bidimensional, en oposición a la erosión óptica propia de la visión ordinaria, es lo que quiere decir aumento icónico.²⁶

El aporte que hace Ricoeur se entrelaza con las resoluciones para con la obra de arte que expresa Gadamer donde ésta al ser ahora considerada una fuente capaz de hablar por sí misma y elimina toda conjetura subjetivista. La hermenéutica sostiene que la obra de arte, por su calidad de continuar siendo objeto de comprensión no se puede limitar al horizonte histórico originario.

Piense lo que piense el creador de una obra o, en su caso, el público de su época, el auténtico ser de su obra es lo que ella misma alcanza a decir, y esto sobrepasa por principio cualquier limitación histórica. En este sentido la obra de arte posee un presente intemporal. Pero esto no significa que no plantee una tarea de comprensión y que no se pueda hallar en la obra su procedencia histórica.²⁷

En el epígrafe evoco desde Oscar Wilde, en la obra *El retrato de Dorian Gray*, un diálogo entre el joven Dorian y su retratista Basil Hallward, éste último revela en la conversación lo efímero de la relación entre la obra de arte y el artista. Si bien, la naturaleza de la obra de arte se halla sujeto a una suerte de desborde de significado que ella misma engloba y que en consecuencia nos permite abrir interpretaciones siempre nuevas, sin embargo, no deja ni dejará de ser crucial examinar la biografía del artista, su posición en la sociedad y su sentir del mundo que hubo de cristalizar posteriormente en el trabajo artístico.

Todos nos valemos del lenguaje para expresar sentimientos, emociones, opiniones, experiencias del mundo que compartimos social y culturalmente. La ciencia surge como una forma de conocimiento que interroga lo aparente, va más allá de lo ordinario, no se contenta con lo que se da como dado, busca, descubre, pero, sobre todo, imagina. Tiene su propio método para que ese propósito se efectúe de manera que puedan ser verificados, siempre en un acontecer dialéctico y no simplemente actualizando datos, resultados que nos llevan al esclarecimiento de un hecho, a una verdad a la que siempre podemos volver en tanto siga diciendo algo esencial, trascendental. La intención del arte no es diferente, desde su lenguaje busca decir lo esencial de los acontecimientos.

²⁶ *Ibid.*, p. 51.

²⁷ Gadamer, Hans-Georg, *Estética y Hermenéutica*, Editorial Tecnos, 1996, p. 5.

Un ejemplo lo podemos encontrar en la obra de Pieter Brueghel “el Viejo” titulado *La Cosecha* de 1565 y que actualmente reside en el Museo de Arte Metropolitano de Nueva York. En el cuadro podemos apreciar que “Brueghel [...] hizo consideraciones sobre la humanidad que aún hoy siguen siendo relevantes para nosotros”²⁸. Una de las principales características de Pieter Brueghel “el Viejo” radica en la cabal honestidad en la que representaba la vida campesina de su tiempo.



Pieter Brueghel “el Viejo”, La cosecha, 1565

Entrado el siglo XVI las condiciones de vida en el campo no representan, a diferencia que en las ciudades, un cuadro próspero, aunque sí eran mejores que antes ya que es en este momento donde el campesino deja de ser un siervo, pero era virtualmente libre cultivando la tierra como propietario absoluto o como arrendatario del dueño ausente (Iglesia, convento, nobles, burgueses). La nobleza ya no constituía la clase terrateniente predominante.

La población rural fue la principal fuente de inspiración para Brueghel, esto ha desatado una serie de controversias ya que poco se sabe de la vida del pintor, muchos historiadores, como lo podemos encontrar con el estudioso de arte flamenco Karel van Mander, pretenden asignarle a Brueghel un origen campesino ya que al existir una ausencia de apellido orilló al pintor a adoptar el nombre de su pueblo natal: “Es sabido que en siglo XVI la gente de la plebe no tenía apellido”²⁹.

²⁸ Huxley, Aldous, *Brueghel el Viejo*, casimiro editorial, 2011, p. 13.

²⁹ *Ibid.*, p. 27.

Por otro lado, E.H. Gombrich³⁰ señala que es un error equiparar a la obra directa e indiscriminadamente con el autor “El género de pintura en el que Bruegel se concentró fue el de las escenas de la vida de los campesinos. Los pintó en sus fiestas y regocijos, comiendo y trabajando, y por esta razón muchos han llegado a creer que acaso también el pintor fuera uno de ellos”. Este debate no deja de ser interesante, pero lo que efectivamente es un hecho consiste en el testimonio pictórico y las obras de arte que nos legó Pieter Brueghel sobre la vida de los campesinos; la obra nos deleita con singular detalle la estación de la abundancia, es sabido que:

Como pintor de costumbres campesinas, no fue el primero. Los grabadores del siglo XV ya habían abierto esa vía con la representación de estampas tradicionales con títulos como *El campesino y su familia* o *Día de mercado* [...] Las innovaciones de Bruegel no se refieren tanto al tema como al estilo. Fue el primero en ver con inmediatez, con sentido de realismo, lo que otros habían idealizado o caricaturizado.³¹

En el siguiente grabado Martin Schongauer retrata a una familia de campesinos en dirección al mercado. De acuerdo con Gombrich los artistas de la época hacían uso de las escenas costumbristas para poner de manifiesto lo insensato de la condición humana en un ambiente donde la vida popular era el modelo por excelencia. Asimismo, el historiador Peter Burke comprende la misma postura que Gombrich y llama al trabajo de Brueghel, en específico los relativos a la vida en el campo, como sátiras urbanas.



Martin Schongauer, Campesino y familia yendo al mercado, S. XV.

³⁰ Gombrich, E.H., *La historia del Arte*, casimiro Phaidon, 2012, p. 381.

³¹ Huxley, Aldous, *Brueghel el Viejo*, casimiro editorial, 2011, p. 26.

La propuesta que yo sostengo es que en los cuadros que analizamos de Brueghel que llevan implícitas estas temáticas campesinas y que muestran, por consiguiente, la vida de los campesinos, no se idealiza la figura de los trabajadores así como tampoco se ridiculiza aplastantemente la figura de los mismos, Pieter Brueghel aporta un elemento diferente y digno de resaltar ya que “[...] su mente es inquisitiva, interesante y poderosa; no tiene falsas pretensiones: es cabalmente honesto”³². Menciona a su vez Umberto Eco que al representar a los campesinos no era forzosamente que su trabajo estuviera destinada a ellos, sus obras estuvieron asignadas en y para la ciudad (en donde él mismo residía), sin embargo “[...] Brueghel fue escrupulosamente atento respecto a las costumbres rústicas su representación del campesinado no fue ciertamente feroz o burlón como otros sátiros medievalistas”³³.

La separación del campo y la ciudad llegando el siglo XVI se evidenciaba cada vez más y la asimilación de pertenencia de clase se advertía junto a ella, esto no quiere decir que este proceso no tuviera vínculos culturales, las clases sociales se forman desde el elemento heterogéneo de los legados culturales que tienen los individuos y que en consecuencia adoptan a la lógica de un nuevo orden social.

Dentro de la pintura de Brueghel alberga un fuerte mensaje, encontrándonos en un primer acercamiento a la personificación del agotamiento, del trabajo duro, la cooperación entre los campesinos ante mares de trigales “El campesino, el hombre que trabaja con sus manos, representa la antítesis de lo que interesaba a los elegantes coetáneos de Bruegel”³⁴. Por una parte se tenía la idealización de la nobleza y el menosprecio del pueblo y por otra la postura crítica frente a la nobleza en contraposición con el trabajo y las carencias que sufría el pueblo³⁵. En la obra se muestra un mar amarillo que corresponde a la temporada de cosecha del trigo, algunos trabajadores comienzan a cortar con las guadañas, a un costado del lienzo se aprecia el rol de las mujeres ordenando y recogiendo mientras que apenas a unos cuantos metros de distancia un pequeño grupo de campesinos se sienta gustoso bajo la sombra de un

³² *Op. Cit.*, p. 12.

³³ *Op. Cit.*, p. 148 “[...] Brueghel was scrupulously attentive regarding rustic customs while his portrayal of the peasantry was certainly not ferocious and derisive like that of the medieval satires”. (Traducción propia)

³⁴ *Op. Cit.*, p. 68.

³⁵ Huizinga, Johan, *El otoño de la Edad Media*, Alianza Universidad, 1982, p. 87.

árbol a recibir el fruto de su exhaustiva labor bajo el sol; incluso uno de ellos, con la boca entre abierta se recuesta agotado bajo el efecto de la insolación.

Geertz menciona que la singularidad de la concepción estética a diferencia de la religiosa, ideológica o de sentido común, se determina por abrir un paréntesis que nos rememora por un instante el aspecto más profundo de la vida. Estas dos contrapartes me recuerdan a lo que también mencionó Heidegger sobre los zapatos del labriego. La esencia de la obra de arte es establecer un mundo “El mundo es la apertura que se abre en los vastos caminos de las decisiones sencillas y esenciales en el destino de un pueblo histórico”³⁶. Los zapatos de la labriega que “[...] lo son tanto más auténticamente, cuanto menos al trabajar piense la labriega en ellos”³⁷, así también todo lo que en la obra artística concuerda con un día de cosecha nos abre pauta a evocar la particularidad de una determinada necesidad y cercanía con el mundo.

[...] el centro del cuadro está dedicado a un proletario, poseído por un tipo de cansancio que sólo la clase obrera conoce. Su boca está entreabierta y sus gruesas piernas se extienden en un agotamiento total.³⁸



Fragmento, La cosecha, 1565

En la obra de arte se libera la apertura de un mundo capaz de mostrarnos la intimidad mediante la cual los individuos viven y se sienten seguros. El mundo de la vida cotidiana de

³⁶ Heidegger, Martin, *Arte y Poesía*, Fondo de cultura económica, 2014, p.70.

³⁷ *Ibid.*, p. 53.

³⁸ Huxley, Aldous, *Bruegel el Viejo*, Casimiro editorial, 2011, p. 68.

los campesinos es revelado por Brueghel durante sus jornadas de trabajo y días de fiesta, ámbitos en los que él en algunas ocasiones participaba junto con su amigo Hans Franckert.

Disfrazados de campesinos ambos se mezclaban con el gentío e incluso aducían ser parientes de una u otra de las familias para poder participar de las bodas campesinas, llevando regalos para asegurarse una buena acogida.³⁹

Brueghel gustaba de ir a las kermesses y a las fiestas campesinas acompañado del también comerciante Hans Franckert, existe una teoría que relaciona el trabajo pictórico con motivos campesinos al banquero Jonghelinck, mismo que le encargaría una serie de grabados relativos a las escenas de género⁴⁰. Es sabido que durante la Edad Media fue costumbre que los nobles encargaran ilustrar calendarios con motivos de diversas ocupaciones según los meses, entre ellas actividades como la cosecha en el campo y la siembra fueron tomadas con este propósito. Entre las obras de este estilo más famosas se encuentran las encargadas por el duque de Berry a Paul y Jean de Limburgo.



Paul y Jean de Limburgo, Mes de junio, h. 1410.

La obra que figura el mes de junio de los de Limburgo contrasta en su idealización del campesino con la de Brueghel. Ya lo mencionábamos con Gadamer anteriormente, el lenguaje es un acontecimiento en la obra de arte. Tampoco es de extrañarse que en el trabajo de los hermanos de Limburgo se plasme un embellecimiento de los campesinos, como encargo de un duque es preciso evidenciar que el mundo de la vida cotidiana que se le presenta a él hace que el sentido común en su esfera discrepe de la de los campesinos, aunque esto no se debe entender como una declaración contundente, sólo quiero señalar la *mundanización* (Heidegger, 2014) del mundo mediante la comprensión y cercanía que este personifica. El mundo se nos presenta de forma diferente a todos, y, por lo tanto, su interpretación del mismo también.

³⁹ *Ibid.*, p. 57-58.

⁴⁰ Son escenas de la vida cotidiana (de la palabra francesa *genre*, para indicar una rama o índole particular de algo).

En la pintura de Brueghel observamos detalles tan reveladores como conmovedores, en la poesía suelta de los senderos del norte habitan cálidos colores, la atmósfera parece penetrar en un baile de brisas refrescantes y al final del día concreta en sus vidas la hogaza de pan recién cortada y compartida, salutífera compensación que sólo el cansancio en el campo lleva en consideración.



Fragmento, La cosecha, 1565

La obra de arte no tiene, a simple vista, un carácter diferente a las cosas de uso cotidiano. Se desgasta, sus colores se opacan, la madera se pudre con la humedad. ¿Qué la hace ser diferente entonces? Los conceptos que tenemos sobre *cosa* no logran diferenciarla, no manifiestan lo que la hace diferente a las demás. Es verdad que la obra de arte es una cosa confeccionada con una determinada utilidad, como lo mencionamos en el último de los conceptos, pero sigue siendo insuficiente. Las obras de arte cuando son creadas no se desgastan de la misma manera que, por ejemplo, los zapatos de la labriega, en otras palabras, no se desgastan en su utilidad porque existe algo dentro de las obras que se resiste, ese *algo* que permanece, más allá de lo que ellas mismas son es la esencia del arte.

El arte como símbolo, significa, enuncia algo, es en sí mismo un acontecer del lenguaje, cuando hay lenguaje existe la oportunidad de preguntar, de dialogar, la tarea de la hermenéutica es interpretar, ir en busca del significado, ya no de lo que la obra hubo de cristalizar en su momento histórico, lo relevante en este ejercicio es que se interpelan ya dos horizontes de sentido, he allí la capacidad de diálogo con la obra de arte y del autoconocimiento que suscita esta interpretación.

Capítulo II. Procesos sociales: las implicaciones culturales

Vamos a abrir un par de cuestiones importantes para guiarnos; primero, qué se entiende por los conceptos de cultura, símbolo, y sistema cultural y cómo es que estos conceptos aportan un mayor horizonte a la disciplina sociológica y en nuestra investigación referente a la trascendencia social de la obra de arte.

El término *cultura* fue desarrollado con base en la teoría simbólica de Clifford Geertz:

Denota un esquema históricamente transmitido de significaciones representadas en símbolos, un sistema de concepciones heredadas y expresadas en formas simbólicas por medio de los cuales los hombres comunica, perpetúan y desarrollan su conocimiento y sus actitudes frente a la vida.⁴¹

Los símbolos son “representaciones concretas de ideas, actitudes, de juicios, de anhelos o de creencias”⁴², los cuales son contruidos, aprehendidos y utilizados en los actos culturales que asimismo son igual de públicos que los hechos sociales. La diferencia entre los hechos culturales y sociales radica en que en los segundos la dimensión simbólica se ve absorbida en la generalidad empírica.

Un esquema o estructura cultural es un sistema de símbolos que funciona como una fuente de información que se encuentra fuera del organismo individual (extrínseca), éstos se ubican en un mundo intersubjetivo de acceso común en el cual nos desenvolvemos. A su vez un sistema de símbolos complejo tiene la capacidad de suministrar programas o modelos a partir de una serie de símbolos para dar paso a los procesos sociales forjando así un determinado proceder en la vida pública.

Los modelos a los que se refiere Geertz son de dos tipos. El primero de ellos es un *modelo de* la interpretación y representación de la realidad. El *modelo para* es el segundo tipo al que se refiere, éste como su nombre lo indica es utilizado como guía para la realidad y tiene un

⁴¹ Geertz, Clifford, *La interpretación de las culturas*, Gedisa, 2003, p. 88.

⁴² *Ibid.*, p. 90.

carácter intrínseco. Un ejemplo de *modelo para* son las cadenas genéticas; por otro lado, el mejor ejemplo para *modelos de* se encuentran en los esquemas culturales, los cuales introducen procesos sociales y psicológicos con base en los sistemas de símbolos. Los esquemas o estructuras culturales obedecen como modelos de una serie de símbolos.

En el presente trabajo me interesa desglosar cómo la religión se fundamenta analíticamente en un sistema cultural. El cristianismo a finales de la Edad Media sigue rigiendo el *ethos* (el carácter, la forma de vida, las actitudes en las que un individuo reacciona, motivaciones, estados de ánimo, su posición moral y estética del mundo) y la *cosmovisión* (el orden general y efectivo de su concepción del mundo, la naturaleza, el individuo y la sociedad).

Los cambios inevitables que se sufrirían en este periodo histórico nos ayudarán a comprender cómo la religión, su estructura cultural y la ideológica, funcionan para dar explicaciones a los sucesos venideros. En este caso específico, a finales de la Edad Media e inicios del Renacimiento el orden establecido por Dios se tambalea con las emergentes capas sociales trayendo consigo una reordenación y búsqueda de significados de la realidad para hacerla comprensible una vez más. Con base en ello explicaremos el papel que jugó la ideología como esquema cultural en esta búsqueda de piso firme frente al caos proveniente de la fractura cristiana que trajo consigo la Reforma Protestante en Europa.

II.I. La mirada semiótica de la cultura: religión, ideología y sentido común como sistemas culturales

Desde un estudio semiótico de la cultura, Geertz sintetiza que los símbolos sagrados obedecen al hecho de asimilar el *ethos* y la *cosmovisión* de un pueblo. Tanto en la creencia como la práctica religiosa el *ethos* (la forma común de vida de un pueblo dictada por la *cosmovisión* del mismo) se vuelve algo razonable intelectual y emocional, “Los símbolos

religiosos formulan una congruencia básica entre un determinado estilo de vida y una metafísica específica [...] cada instancia se sostiene con la autoridad tomada de la otra”⁴³.

El sentido común expresa como inalterable un mundo con una definida estructura de realidad, se entiende como la aceptación del mundo, el sentido pragmático en los quehaceres diarios, condicionamientos de recetas en la vida cotidiana. Sin embargo, la perspectiva religiosa va más allá de la experiencia del sentido común porque puede llegar a una manera particular de mirar la vida, de comprender el mundo.

Es por ello que los actos culturales, diferenciándose de los hechos sociales, toman un papel muy importante, ya que es a partir de ellos como se pueden construir, aprehender y manejar las formas simbólicas, y, aunque sean igual de públicas no se deben confundir. Los actos culturales le dan forma a la realidad y es a partir de esta base concreta que los hechos sociales se desenvuelven.

En las actividades de carácter religioso podemos apreciar dos tipos de disposiciones: las motivaciones y los estados de ánimo. La tendencia permanente a realizar una determinada acción que conlleve como resultado cierta clase de sentimientos en tal o cual situación (siempre de carácter heterogéneo) se le da el nombre de: motivación. En este caso se está hablando de los hombres que se sienten motivados por la religión.

Mientras que las motivaciones son de naturaleza vectorial, los estados anímicos son de naturaleza escalar: “Los motivos apuntan en una dirección, describen cierto curso general, gravitan hacia ciertas relaciones habitualmente transitorias. Pero los estados de ánimo varían sólo en su intensidad”⁴⁴. Lo más importante a la hora de mencionar a las motivaciones y a los estados anímicos es que gracias a ellos existe un sentido hacia un fin concreto, por lo tanto, se les analiza (a las motivaciones) desde sus realizaciones y a los estados anímicos frente a esas motivaciones y resultados. “La caridad se hace caridad cristiana cuando está contenida en una concepción de los propósitos de Dios”⁴⁵. La religión además se puede diferenciar de alguna otra actividad secular porque en la primera encontramos una afirmación de un orden específico de la naturaleza.

⁴³ Geertz, Clifford, *La interpretación de las culturas*, Gedisa editorial, 2003, p. 89.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 95.

⁴⁵ *Op. Cit.*, p. 95.

Geertz también va a mencionar que las religiones son una forma de obtener certeza del mundo, de nuestro actuar y nuestro sentir, si no tuviéramos estos modelos de la realidad sucumbiríamos en un caos, “Lo que menos parecemos capaces de tolerar es una amenaza a nuestras facultades de comprensión, la idea de que nuestra capacidad de crear, entender y usar símbolos pueda fallarnos”⁴⁶. Existen tres tipos de caos capaces de amenazar la seguridad del hombre en su relación con el mundo: limitación en su capacidad analítica (desconcierto), limitación en su fuerza de resistencia (sufrimiento) y limitación de su visión moral (paradojas éticas).

La limitación en la capacidad analítica se refiere a la dificultad de hacer comprensibles ciertos fenómenos dentro de la gama de hechos culturales propios, lo que menciona Geertz (2003) como lo que está del otro lado de la frontera de conocimientos acreditados y que, por lo tanto, coloca al hombre en una posición de desconcierto. El segundo tipo de caos se encuentra en el desafío que se advierte desde la experiencia cuando un esquema de vida se está resquebrajando peligrando su destrucción. En la religión este tipo de situaciones se les nombra, el sufrimiento adquiere un carácter propio.

La religión asegura el poder de nuestros recursos simbólicos para formular ideas analíticas en una concepción con autoridad sobre la realidad toda; por otro lado, asegura el poder de nuestros recursos también simbólicos para expresar emociones (estados anímicos, sentimientos, pasiones, afectos) en una similar concepción de su penetrante tenor, de su inherente tono y temperamento.⁴⁷

La religión tiene la capacidad de dar respuesta a las ambigüedades del mundo dentro de la experiencia humana, esto quiere decir que no puede haber hechos que carezcan de explicación. El tercer tipo de caos hace referencia a las ambigüedades existentes dentro del plano de la experiencia humana, se trata de la capacidad de idoneidad que tienen o aspiran tener los recursos simbólicos que como suministradores de guías normativas y criterios éticos determinan la acción. Las capacidades de los recursos simbólicos encuentran ambigüedades entre lo que “debería ser” o “lo que es”: la paradoja ética. Las religiones asumen que ninguna de esas paradojas quede sin explicación alguna y el problema de la significación frente al

⁴⁶ *Op. Cit.*, p. 96.

⁴⁷ *Op. Cit.*, p. 100.

sufrimiento y el mal que conllevan las paradojas éticas es que se deben ajustar al reconocimiento de los mismos como ineludibles.

Lo que hace creer en el campo religioso a los hombres son precisamente esas incongruencias éticas (el ejemplo que muestro es el que dio origen a la Reforma Protestante, una incongruencia ética era la venta de indulgencias con el fin de construir la Basílica de San Pedro en Roma), morales, confusiones intelectuales y sufrimientos, y aunque no sea su base primordial, sí es su máximo campo de aplicación. Aprender el mundo desde una perspectiva religiosa es al mismo tiempo una manera de ver y entender el mundo en la vida misma.

En el apartado de *La ideología como sistema cultural*, expresa que el concepto de ideología dentro de las ciencias sociales se encuentra todavía en una concepción evaluativa, que Geertz considera despectiva. Su trabajo deja al descubierto las implicaciones negativas que esto le confiere a la tarea sociológica, en el supuesto de querer verdaderamente llegar a tener un mejor entendimiento de nuestro objeto de estudio. Por lo tanto, el objetivo principal de Geertz es revelar el error conceptual que han tenido las ciencias sociales en el estudio de la ideología.

Hablar de ideología, así como hablar de religión desde la mera categoría de “superstición” es darle implícitamente un juicio valorativo claramente desdeñoso y último objetivo. Quiero comenzar este apartado mencionando, desde las propias palabras de Clifford Geertz, que “Tal vez tengamos que esperar tanto tiempo el fin de la ideología como tuvieron que esperar los positivistas el fin de la religión”⁴⁸.

Siguiendo esta lógica nuestra orientación en el mundo es impulsada por una red de símbolos que posibilita la comprensión y un campo de acción en el mismo. Para entender qué es la ideología Geertz nos expone dos teorías principales que se enfocan en su estudio. La primera de ellas es la denominada *Teoría del interés* y la segunda corresponde (y que nace a partir de las deficiencias empíricas que contiene la primera), a la *Teoría de la tensión*.

La primera de las teorías mencionadas denota los conflictos que existen constantemente en la búsqueda de los intereses y privilegios dentro de una sociedad; por su parte la teoría de la

⁴⁸ *Op. Cit.*, p. 176.

tensión gira a un nivel más individual donde los mecanismos sociales y psicológicos se encuentran y compensan entre sí, por lo tanto, no son totalmente excluyentes teóricamente.

La teoría del interés, bien conocida dentro del terreno marxista, trajo consigo grandes aportaciones en lo que se refiere a presentar las ideas como herramientas, o mejor dicho, como armas donde la adquisición del poder político permite institucionalizar una determinada visión de la realidad. Sin embargo, esta teoría adolece por su falta de psicología, es muy general y le basta con señalar que la motivación de los individuos es un reflejo de su posición social, tal análisis se arriesga a exponer una superficial comprensión de nuestro mundo social, le falta un análisis bien desarrollado de las motivaciones. No basta, por lo tanto, asumir que un individuo, a la manera que un títere se mueve por efecto de los hilos que cuelgan bajo la base de madera a capricho del titiritero, responda impulsivamente a las condicionantes capas sociales en busca de ventajas personales.

La imagen del campo de batalla que sería la sociedad vista en un choque de intereses tenuemente disfrazado como un choque de principios, aparta la atención del papel que las ideologías desempeñan en definir (u oscurecer) las categorías sociales, en estabilizar (o perturbar) las expectativas sociales, en mantener (o minar) normas sociales, en fortalecer (o debilitar) el consenso social, y en aliviar (o exacerbar) tensiones sociales.⁴⁹

En lo que refiere a la teoría de la tensión se encuentran implícitas figuraciones tanto individuales psicológicas, así como sociales estructurales. Una de las ideas más claras y distintas que mantiene esta teoría se refiere a la permanente mala integración de la sociedad, “Ninguna disposición social puede tener éxito completo en resolver los problemas funcionales que inevitablemente ella afronta”⁵⁰. Al tener claro que las discrepancias sociales son inevitables éstas pasan a un plano donde la personalidad individual se ve trastocada.

Lo que se presenta como una anomalía estructural a nivel social se siente en la experiencia del actor a un nivel particular, en forma de inseguridad personal, ansiedad, etc. Por lo tanto, la ideología aquí se presenta como una reacción a esas tensiones estructuradas en el plano social, es una salida simbólica resultado de las inquietudes emocionales por la inestabilidad social que tiene que ver con el rol específico de las personas.

⁴⁹ *Op. Cit.*, p. 178.

⁵⁰ *Op. Cit.*, p. 179.

Se esperaría por lo tanto que dadas las circunstancias que advierte este sentir individual frente a lo colectivo hubiera una respuesta casi que homogénea ante alguna discrepancia social. La ideología desde el punto de vista de la teoría de la tensión es una enfermedad la cual requiere un diagnóstico médico.

Tras diversas corrientes de pensamiento científico que han ido y venido en el interior de las ciencias sociales, llámense positivismo, darwinismo, conductismo, freudismo, etc., las aportaciones casi desconocidas que optan por comprender la estructura del símbolo y su funcionamiento que enuncian significaciones pasan casi desapercibidas. Hace falta, por lo tanto, dentro de las ciencias sociales una herramienta de comprensión simbólica que nos lleve a entender cómo funcionan las ideologías y no considerarlas únicamente gritos de dolor.

En un estudio que abiertamente esté dispuesto a analizar la ideología es indispensable preguntarse primero cómo las tensiones sociopsicológicas se manifiestan a través de formas simbólicas. En la “teoría extrínseca” podemos encontrar la solución donde se aborda al pensamiento como una construcción de sistemas de símbolos. La acción de pensar no es un asunto que se desarrolle en la cabeza de alguien individualmente, sino que se manifiesta gracias a un proceso simbólico que está en concordancia con la vida social, es intersubjetiva.

Los esquemas simbólicos se vuelven imprescindibles ya que nuestra conducta humana es tan nebulosa que necesita estar controlada por los mismos. Pasa muy similar a las fábulas de Esopo, donde la condición humana se dimensiona a partir de las cualidades de otros animales, el humano se proyecta a sí mismo a través de capacidades ajenas a su naturaleza humana porque es precisamente esa esencia la que le pide ser definida. En este caso, al ser incapaz de socializar con los leones sin evitar darse cuenta que no es un león el hombre busca dentro de su propia lógica y construye un mapa que lo oriente a obrar como el animal que es: un animal político.

El hombre, ese animal que fabrica herramientas, que ríe o que miente, es también un animal incompleto, o más exactamente, un animal que se completa a sí mismo. Siendo agente de su propia realización, el hombre crea, valiéndose de su capacidad general para construir modelos simbólicos, las aptitudes específicas que lo definen. [...] el hombre se

hace, para bien o para mal, un animal político por obra de la construcción de ideologías, de imágenes esquemáticas de orden social.⁵¹

Las imágenes esquemáticas son la solución hipotética de un problema, proyectan un modelo de un determinado ambiente en el que además se puede predecir que el ambiente se comportará como el modelo inicial. Al comprender de esta manera el papel de las ideologías podemos abarcar un horizonte mucho más profundo para explicar procesos históricos y sociales. La ideología como un esquema cultural capaz de proporcionar un modelo orientador en la vida de las personas puede también llegar a cuestionarse, esto conlleva una nueva formulación de ésta, así como para mantenerla o como para intentar reemplazarla. La función que nos proporciona Geertz de la ideología es que consiste en posibilitar una política autónoma a partir del abastecimiento de conceptos colmados de poder y de autoridad.

Las ideologías formales tienden primero a nacer y luego a mantenerse precisamente en el momento en que un sistema político comienza a liberarse del gobierno inmediato de la tradición recibida, de la guía directa y detallada de cánones religiosos o filosóficos, por un lado, y de los preceptos irreflexivos de la moral, por el otro. La diferenciación de una política autónoma implica la diferenciación también de un modelo cultural distinto de acción política, pues los viejos modelos, no especializados, son o bien demasiado generales o bien demasiado concretos para ofrecer la clase de guía que exige semejante sistema político.⁵²

Un movimiento ideológico surge cuando se ha perdido la orientación en el mapa, como repercusión tenemos la elaboración de una política diferenciada; este proceso conduce a divisiones sociales y tensiones psicológicas. A razón de la falta de recursos culturales en la elaboración de una política diferenciada las tensiones sociopsicológicas preparan el ambiente para que las ideologías sistemáticas (políticas, morales o económicas) terminen por germinar.

Regresando al punto de inicio donde se apuntaba al error dentro de las ciencias sociales de mirar al fenómeno ideológico como un mal en sí mismo, Geertz alude a dos tipos de obras: las críticas y las imaginativas. Ambas son respuestas estratégicas a los planteamientos que surgen en diversas situaciones.

⁵¹ *Op. Cit.*, p. 190.

⁵² *Op. Cit.*, p. 191.

Este punto de vista en modo alguno nos compromete adoptar un subjetivismo personal o histórico. Las situaciones son reales; las estrategias para tratarlas tienen contenido público; en la medida en que las situaciones se superponen de individuo en individuo o de un período histórico a otro, las estrategias poseen validez universal.⁵³

Lo que tienen en común ciencia e ideología es su carácter crítico e imaginativo, son, por consiguiente esquemas culturales y respuestas estratégicas; la diferencia reside en que cada una representa a las situaciones que engloba, por ejemplo, “La ciencia nombra la estructura de las situaciones de manera tal que la actitud asumida respecto de ellas es una actitud desinteresada, objetiva”⁵⁴. La ideología, por otro lado:

[...] nombra la estructura de las situaciones de manera tal que la actitud asumida frente a ellas es una actitud de participación. Su estilo es adornado, vivido, deliberadamente sugestivo: al objetivizar sentimientos morales valiéndose de esos mismos expedientes que la ciencia rehúye, la ideología trata de motivar acción. Ciencia e ideología están interesadas en definir una situación problemática y son respuestas a un sentimiento de falta de la información requerida. Pero la información requerida es completamente diferente aun en casos en que la situación sea la misma.⁵⁵

La ciencia tiene el crédito en tanto está facultada de las herramientas conceptuales para diagnosticar la estructura de las situaciones de manera objetiva, la parte crítica. La ideología es la parte que justifica las estructuras de las situaciones porque parte del principio de protegerlas y sostenerlas, el fundamento es valorativo y no crítico. A pesar de ello, la ciencia y la ideología, aunque sean empresas diferentes no dejan de relacionarse entre sí.

A manera de síntesis puntualizaremos algunos de los conceptos más importantes de Geertz que nos servirán a lo largo del presente estudio. La ideología es un esquema cultural al igual que la religión, el arte, la filosofía, la ciencia y el sentido común, ya que posee la suficiencia de elaborar una manera particular de entender y explicar el mundo; estos esquemas culturales tienen además la facultad de organizar procesos sociales y psicológicos.

Asimismo, la ideología tiene el cargo de estructurar un nuevo orden político que pueda ser manifiesto a través de su legitimidad donde la acción política se base en la innovación de

⁵³ *Op. Cit.*, p. 200.

⁵⁴ *Op. Cit.*, p. 200.

⁵⁵ *Op. Cit.*, p. 200.

modelos culturales; este cambio o este perfeccionamiento en los esquemas culturales provoca que las ideologías sistemáticas florezcan (economía, política, moral), instituyendo una actualización en el plano interpretativo ante las crisis sociales. La ideología, por lo tanto es todo un entramado complejo de ideas que gravita hacia un proyecto social que funciona además como portadora de un nuevo bosquejo de significados culturales, el poder estructural inmerso en las relaciones sociales posibilita que determinados intereses entren en juego.

Decidí dejar el apartado de *sentido común como sistema cultural* al final de esta sección porque a diferencia de los anteriores, por ejemplo, de la religión que basa su teoría en la revelación o el de la ciencia que basa su teoría en el método, el sentido común basa su teoría sobre la vida misma. La sabiduría coloquial, menciona es cuando decimos que alguien tiene sentido común, aludimos a que las personas, a partir de las experiencias de la vida cotidiana resuelven problemas de esta misma naturaleza, los ojos, así como nos lo ilustra el autor, se mantienen reflexivos, juiciosos desde una cierta perspectiva de manera inteligente a lo largo de la vida. El sentido común es una interpretación de la experiencia inmediata que está construido y moldeado históricamente y, por supuesto, puede distinguirse de un pueblo a otro.

El sentido común consiste en una narración de hechos que pretenden sacudir sus propios fundamentos [...] el sentido común es tan totalizador como cualquier otro; ninguna religión es más dogmática, ninguna ciencia más ambiciosa, ninguna filosofía más general.⁵⁶

Las propiedades a las que refiere Geertz al sentido común son las siguientes: natural, práctico, transparente, asistemático y accesible. La naturalidad representa una forma de mirar las cosas como si se nos presentaran en su más simple existencia, asignándole ser evidente por donde quiera que se le mire a la materia.

La segunda de las propiedades se refiere a la *practicidad*, que no es un fin meramente pragmático, va más allá de eso, ésta *practicidad*, a partir de la *naturalidad*, el medio, es la cualidad que se le asigna a las cosas, se hace uso del sentido común, su inteligencia con base en la practicidad. La tercera cualidad de *transparencia* se refiere al realismo que se les asigna

⁵⁶ Geertz, Clifford, *Conocimiento local*, Paidós, 1994, p. 106.

a las cosas, es lo que es y no otra cosa, da un grado máximo de certidumbre. La *asistematicidad* aborda a la diversidad en la experiencia y en las inconsistencias que se desprenden de la misma. Un ejemplo de ella son los refraneros y los proverbios, los cuales, a partir de metáforas dan a conocer un resultado de la experiencia en su multitud de formas. La última de las propiedades del sentido común es la de la *accesibilidad*, que no es otra cosa que la consecuencia lógica de las propiedades anteriores, es “[...] la insistencia, de que cualquier persona con sus facultades razonablemente intactas puede llegar a conclusiones de sentido común”⁵⁷.

El concepto de vida cotidiana que no se profundiza plenamente en Geertz lo tomaremos desde la obra de Schütz y Luckman (1977) en los estudios sobre *La estructura del mundo de la vida*. La vida cotidiana es accesible para el hombre de la calle en cuanto se desarrolla desde el sentido común la sabiduría coloquial ante las experiencias vividas y compartidas de ese mundo ahora por excelencia de carácter intersubjetivo, la realidad de la vida cotidiana es:

En el cual el hombre participa continuamente en formas que son, al mismo tiempo, inevitables y pautadas. El mundo de la vida cotidiana es la región de la realidad en que el hombre puede intervenir y que puede modificar [...] Al mismo tiempo, las objetividades y sucesos que se encuentran ya en este ámbito (incluyendo los actos y los resultados de las acciones de otros hombres) limitan su libertad de acción. Lo ponen ante obstáculos que pueden ser superados, así como ante barreras que son insuperables. Además, sólo dentro de este ámbito podemos ser comprendidos por nuestros semejantes, y sólo en él podemos actuar junto con ellos. Únicamente en el mundo de la vida cotidiana puede constituirse un mundo circundante, común y comunicativo.⁵⁸

La realidad se le presenta al sujeto como incuestionable, tiene ante el mundo una *actitud natural* que da como dado a éste como fue antes que él, es y seguirá siendo. Sin embargo no significa que sea exento de ser cuestionado y reformado ya que los horizontes de sentido son susceptibles de ser cuestionados también “[...] la naturaleza del pensamiento humano no es un asunto privado, ni un proceso que se desarrolla en la cabeza de alguien de manera individual, por el contrario, es un asunto social y público, un complejo entreverado de

⁵⁷ Geertz, Clifford, *La interpretación de las culturas*, Gedisa editorial, 2003, p. 113.

⁵⁸ Schütz, A. & Luckmann T., *La estructura del mundo de la vida*, Amorrortu, 1977, p. 25.

significaciones expresadas en sistemas simbólicos colectivos”⁵⁹. La esencia del pensamiento humano requiere de la elaboración de esquemas culturales que le permitan visualizar, dar sentido y dirigir sus vidas; en las palabras de Geertz:

La extrema generalidad, la condición difusa y variable de las aptitudes innatas (es decir, genéticamente programadas) de respuesta que tiene el hombre significan que sin la ayuda de esquemas culturales sería una criatura funcionalmente incompleta; no ya un mono talentoso que, cual un niño infradotado se hubiera visto privado de realizar plenamente sus potencialidades, sino una especie de monstruo informe, sin sentido de la dirección ni poder de autocontrol, un verdadero caos de impulsos espasmódicos y de vagas emociones. El hombre depende de símbolos y de sistemas de símbolos, y esa dependencia es tan grande que resulta decisiva para que el hombre sea una criatura viable.⁶⁰

La necesidad de mencionar la construcción de constelaciones de sistemas simbólicos resulta crucial, nos brinda un panorama más amplio para entender el mundo de lo social, no se pueden entender procesos sin antes saber cuáles son las motivaciones de los grupos sociales, cómo entendían y daban sentido a su mundo vivido y en el cual ahora mismo nos encontramos compartiendo y descifrando todo el tiempo a donde quiera que vayamos.

⁵⁹ Giraldo, Felipe Omar, *Utopías en la era de la supervivencia*, ITACA, 2014, p. 22.

⁶⁰ Geertz, Clifford, *La interpretación de las culturas*, Gedisa editorial, 2003, p. 96.

II.II. Cambios tangibles: las relaciones de poder

Las dificultades que suscita el manejo de conceptos tan complicados y desgastados por el tiempo han provocado que se siga manteniendo un erróneo empleo de los mismos. Hemos estado subrayando que las ideas son poderosos instrumentos capaces de elaborar sistemas de símbolos culturales para aprehender nuestro y otros ambientes de la misma naturaleza, así como para desecharlos cuando ya no satisfacen las necesidades demandadas.

Como hemos visto, los conceptos de cultura e ideología dentro de las ciencias sociales han tenido un mantenimiento metodológico muy problemático, menciona Eric Wolf que es necesario analizar la historia detrás de los conceptos cuando arrancamos con una nueva investigación. Este fin permite que las herramientas denominadas conceptos no mantengan sus contradicciones inmutablemente y que puedan, en consecuencia, alterar futuras investigaciones.

Tomaremos los razonamientos de Eric Wolf respecto a la relación que tienen las ideas y el poder, el autor no plantea una teoría formal pero sí da pistas para encontrar el engrane que nos dirija a las relaciones entre configuraciones sociales y culturales con el poder, porque “Tanto la cooperación como el conflicto invocan e implican juegos de poder en las relaciones humanas y las ideas son emblemas e instrumentos en estas interdependencias siempre cambiantes y cuestionadas”⁶¹.

Dentro de los diferentes procesos sociales damos cuenta de que las ideas han configurado un papel central que puede tanto defender una configuración social dada, así como negarla o criticarla; un ejemplo muy claro y que elaboraremos detalladamente más tarde es el caso de la Reforma protestante y la Contrarreforma del siglo XVI. Las ideas dan explicaciones y elementos que fundamentan una determinada posición frente a una ordenación social; incluso el peso de las ideas se puede notar en el devenir de la vida cotidiana.

Ideas e ideología tienen una diferenciación importante, primero las ideas van a englobar las construcciones mentales del ser humano en todos los campos, la ideología en cambio abarca

⁶¹ Eric R. Wolf, *Figurar el poder: Ideologías de dominación y crisis*, Ciesas, 2001, p. 18.

una parte selectiva “[...] sugiere configuraciones o esquemas unificados que se desarrollan para ratificar o manifestar el poder”⁶². No se puede, por tanto, incluir a la ideología a la generalizada categoría de las ideas teniendo en cuenta que no todas las ideas se relacionan con el poder.

Así como explica y supera Geertz el engañoso manejo que ha tenido del concepto de ideología y lo muestra ahora como un programa o elemento cultural de orientación e integración, también Wolf va a plantear que la conceptualización de poder se ha visto en el afán de exponerlo como un ente individual y maligno. El autor indica que el poder no viene en un paquete concentrado, sino que tiene una naturaleza progresiva, se considera en consecuencia como “[...] un aspecto de muchos tipos de relaciones. El poder funciona de manera distinta en las relaciones interpersonales, en los medios institucionales y al nivel de las sociedades”⁶³.

Para Wolf el poder estructural se manifiesta a través de las relaciones de poder. Con Marx, siguiendo el ejemplo que nos muestra Wolf, las relaciones estructurales de poder se basaron entre la clase capitalista y la clase proletaria. La reflexión que muestra el autor cuando se refiere al poder es el siguiente:

Considerar el poder como una entelequia unitaria, que todo lo abarca, únicamente reproduciría el punto de vista objetivado según el cual la sociedad y la cultura son totalidades a priori. Sería más productivo definir el poder en un nivel de relaciones, aunque luego se deduzca que las distintas relaciones moldearán el poder de manera diferente. El poder entra en juego de un modo distinto en las relaciones entre familias, comunidades, regiones, sistemas de actividad, instituciones, naciones.⁶⁴

Aquí se asoma el concepto de *hegemonía* el cual tiene una acertada relación con el poder estructural y la ideología. El concepto nace desde un panorama político con Lenin y era visto como la dominación política a través de un consenso predominante, a pesar de ello dentro de una determinada dominación ésta no va a abarcar por sí misma todos los campos de la sociedad y va a depender de la influencia cultural, por lo tanto se pueden desarrollar formas

⁶² *Ibid.*, p. 18.

⁶³ *Op. Cit.*, p. 20.

⁶⁴ *Op. Cit.*, p. 94.

contrahegemónicas, “[...] la hegemonía no se considera como una situación fija, sino como un continuo proceso polémico”⁶⁵.

El fin último al examinar las ideologías de dominación y crisis es dejar al descubierto la influencia recíproca entre las relaciones de poder en la economía y la política con la formulación de ideas especializadas que orientan y dan sentido al mundo. Las ideas toman el vehículo de la comunicación a través del discurso y es este punto de intersección entre los emisores y receptores, los medios y los objetivos el cual va a ser crucial para comprender el objetivo del trabajo. El concepto de comunicación comprende mensajes que pueden ser manifestados tanto de forma verbal como no verbal.

La comunicación no verbal abarca muchos modos a través de los cuales se envían los mensajes. Éstos se transmiten por medio de gestos humanos y de las actitudes corporales o también, de manera iconográfica gracias a exhibiciones de objetos y representaciones. Ambos modos de comunicación proporcionan vehículos para transmitir ideas, pero los mensajes deben plasmarse primero en códigos culturales y lingüísticos adecuados.⁶⁶

Todas las relaciones sociales requieren comunicarse y sin estos códigos lingüísticos culturales no habría tal ejercicio. Sin embargo, sería equivocado decir que dichos códigos son permanentes pues varían según los contextos sociales, los individuos y los campos en los que se originan. La comunicación consiste en la coherencia entre los códigos y su aplicación. Dentro de las clasificaciones sociales existe una disparidad en el acceso al poder que nos va a permitir conocer desde dónde y quiénes, en la red de significados, proyectan las ideas y los modelos de acción social.

Los signos y los códigos son de naturaleza social, por ende, ningún individuo aislado es capaz de inventar por sí mismo una cultura o un lenguaje, pues es imprescindible que haya interacciones sociales para que la comunicación se ejerza. En todas las configuraciones sociales hay relaciones de poder, incluso con las ideas.

Las formas concretas en que la vida humana se despliega, modifica y evoluciona ha sido toda una travesía conceptual para las ciencias sociales, aprehender lo mejor posible una situación

⁶⁵ *Op. Cit.*, p. 67.

⁶⁶ *Op. Cit.*, p. 21.

humana puede darse en concordancia al conocimiento de las diversas formas de lenguaje y el papel que tienen las relaciones de poder frente a éstas.

La principal tarea a lo largo de la obra de Eric Wolf es puntualizar qué es lo que se debe considerar a la hora de atender a la relación de las ideas y el poder en los procesos histórico-sociales. Wolf nos ayudará a advertir que para entender procesos sociales llenos de tensión es esencial entender cómo operan las ideas en relación con el poder.

Wolf dice que el término de ideología como lo desarrollaron Marx y Engels resulta útil cuando se define a las ideas imperantes que tiene una clase dirigente, por lo tanto se asume que es posible una combinación de los análisis hechos desde la antropología con relación en el pensamiento y la complejidad de las ideas con el planteamiento marxista donde las representaciones correctas o incorrectas imperantes en el pensamiento tienen un vínculo con el poder estructural, de esta manera se traduce la definición del término ideología como:

[...] un complejo de ideas que se seleccionan para subrayar y representar un proyecto particular que instale, mantenga y aumente el poder en las relaciones sociales. La selección, el mantenimiento de los interpretantes y el control sobre la comunicación verbal son operaciones estratégicas en la construcción ideológica.⁶⁷

El condicionamiento económico que absorbió las reflexiones de Marx y de Engels (quien al menos hasta los últimos años de su vida no volvería a replantear y enmendar la condición económica en los procesos sociales), fue refutado por Weber quien expone que “[...] quizá la economía tenía un papel importante para enmarcar las posibilidades de cualquier situación concreta, pero siempre tendría lugar junto con múltiples factores sociales [...]”⁶⁸.

Lo interesante que manifestó Weber fue que se debían estudiar los significantes que abrían paso a la acción social, no se debía considerar al individuo como un ente pasivo desprovisto de voluntad en su propio actuar. En este punto Wolf declara que tanto el legado de Weber como el de Marx pueden reconciliarse debido a que se complementan entre sí. La relación entre el poder y las ideas está sujeta a los aspectos culturales, por lo tanto, no se oponen las formulaciones materialistas ni mentalistas entre sí.

⁶⁷ *Op. Cit.*, p. 81.

⁶⁸ *Op. Cit.*, p. 63-64.

El contexto social que analizaremos en la presente investigación comienza a dibujarse en la Reforma de Lutero y la reacción a ésta con la Contrarreforma papal católica, hay, por lo tanto, un choque de intereses y un juego en las relaciones sociales en busca del poder estructural. Los argumentos que le permitieron a Lutero oponerse a la hegemonía cultural, política, económica y social de la Iglesia Católica tuvieron como respuesta contraargumentos de la misma índole.

La ideología entendida como un complejo de ideas seleccionadas para apoyar un proyecto social funcionó también como portadora, en el momento de coyuntura social, de un nuevo programa de significados culturales, abordándose conceptos y signos que le eran comprensibles a la sociedad, pero dotándolos ahora de un entendimiento diferente. Es a partir de este contraste donde podemos mirar las relaciones y puntos de encuentro que tuvieron las ideas y el poder.

La separación campo-ciudad, la cuál era cada vez más evidente a finales de la Edad Media más que un proceso meramente materialista también tuvo una carga cultural. Los conceptos de clase social y cultura aquí entran en juego, Wolf ya planteaba que a éstos muchas veces se les veía en contraposición. El primer concepto de “clase” social se ha manejado como:

[...] una postura general, a lo largo de un gradiente de control sobre los medios de producción, implicaba un interés común que compartían todos los miembros de dicha clase; así, existía una propensión común para la acción.⁶⁹

Pero Wolf abre el planteamiento de esta definición al entender a la clase y a la pertenencia de clase como una relación que se desarrolla históricamente en un campo social. Se asume en consecuencia un reacomodo en el campo social de los diversos tipos de personas que se encuentran conviviendo entre sí, entonces tenemos que una clase social aparece o, desde las palabras de Wolf (2001), “se hace” desde un campo heterogéneo de individuos que “[...] poseen legados culturales distintos y que, sin embargo, deben adaptarlos a los requisitos de un nuevo orden social”⁷⁰; de igual manera así como las clases sociales se formulan, diferencian y solidifican también pueden deshacerse.

⁶⁹ *Op. Cit.*, p. 92.

⁷⁰ *Op. Cit.*, p. 92.

El poder al final de cuentas dentro de las relaciones sociales dota de coherencia a las formas culturales y lingüísticas, es importante dejar claro que éstas no se reproducen por un ente impersonal llamado “costumbre” debido a que éstas tienen una organización gracias a los medios instrumentales e ideológicos que las mantienen.

Para rescatar todo el bagaje conceptual abordado hasta ahora es necesario precisarlo y aterrizarlo a nuestro trabajo. Con Geertz logramos superar la concepción evaluativa que se tenía de la ideología analizando el contenido de dos principales teorías que abordan dicha problemática. La teoría del interés presenta a la sociedad como una suerte de campo de batalla en busca de privilegios, pero una de las principales desventajas que se dibujan en esta teoría es que le basta con mostrar a la ideología como las motivaciones de los sujetos sociales únicamente desde su posición social, la ventaja que despliega responde a la importancia que le asigna a las ideas, puesto que las mira como armas y herramientas donde por medio del poder son capaces de institucionalizarse y ser impuestas como una nueva visión de la realidad social.

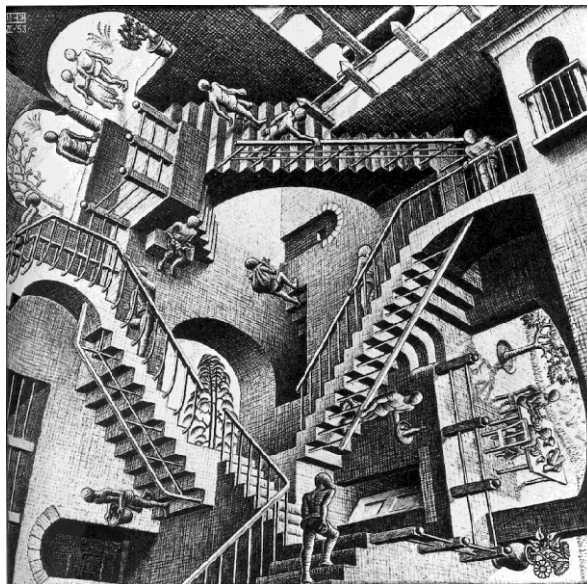
La teoría de la tensión es otra de las posturas que presenta, la ventaja en este cuerpo teórico es que rescata al individuo, la desventaja se advierte por sí misma cuando alcanzamos a ver que si se estipula en un primer momento que el individuo, dada su condición, es capaz de autodefinirse y actuar en consecuencia se esperaría una respuesta uniforme ante alguna divergencia social. Ya hemos visto con Eric Wolf que la clase social no es homogénea, se trata, por el contrario, de un proceso y constante construcción de la misma.

Las dos teorías anteriores parten del origen a la consecuencia ideológica sin aventurarse a desentrañar las interacciones simbólicas. Gracias a Geertz logramos divisar la función que tiene la ideología como reformuladora de sentido ante una situación de crisis social ofreciendo a su vez nuevos marcos de significados además de darle peso al estudio del pensamiento en la formulación de ideas, así como también Wolf va a integrar en su trabajo.

Geertz le da un peso importante al pensamiento pero no se detiene en preguntarse ¿quién o quiénes dan paso a que determinadas ideas sean las que vuelvan a darle sentido a la vida social? Wolf integra el concepto de hegemonía para explicar la regulación en la acción social,

además agrega que la hegemonía siempre va a ser cuestionada debido a que ésta es incapaz de abarcar todos los campos de la sociedad.

Como conclusión, decidí emprender un análisis cultural de las sociedades porque abarca un margen mayor en la experiencia social. La religión, la ideología, el arte y el sentido común dotan a los individuos de fuentes de información en constante cambio, responden a las necesidades de su tiempo y hacen posibles los cambios de pensamiento. Todos estos sistemas culturales se enlazan unos con otros, se trazan, cuando es necesario se borran, se hacen bosquejos y sobre ellos se construyen edificaciones más sofisticadas; las obras de Maurits Cornelis Escher⁷¹ pueden asomar la complejidad del pensamiento y organización humana. En su obra *Relatividad* de 1953 plasma



un orden siempre en estrecha coherencia en la que se direccionan los escalones, suena evidente esta explicación asumiendo ya el nombre de la obra, pero en nuestro estudio de la cultura la obra de Escher adquiere fuerza propia.

Los esquemas culturales les permiten a los sujetos sociales dotar de un sentido al mundo y a su actuar en la vida, el concepto de cultura que tomaremos desde Geertz es el siguiente:

[...] un esquema históricamente transmitido de significaciones representadas en símbolos, un sistema de concepciones heredadas y expresadas en formas simbólicas por medio de los cuales los hombres se comunican, perpetúan y desarrollan su conocimiento y sus actitudes frente a la vida.⁷²

Lo que haré con las obras de Pieter Brueghel “el Viejo” será dividir las en dos categorías de análisis. La primera de ellas será mirar los alcances simbólicos al nivel más profundo de la cultura: el sentido común. Para ello usaremos la obra *Los proverbios flamencos* porque la explicaremos dentro de una lógica donde redescubriremos la interacción entre dos sistemas

⁷¹ Dibujante holandés (1898-1972).

⁷² Clifford Geertz, *La interpretación de las culturas*, Gedisa editorial, 2003, p. 88.

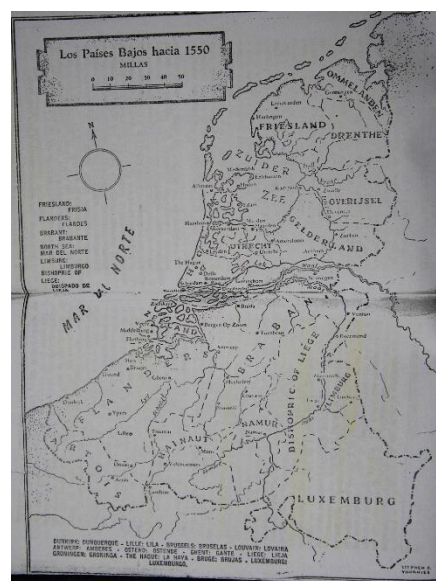
culturales y sus distinciones correspondientes. Posteriormente con las obras *La cosecha* y *La boda campesina* podremos dar cuenta de la relación que tiene el arte con la peculiaridad de su propio lenguaje. También podremos debatir argumentos ideológicos y de poder respecto a la cada vez mayor diferenciación del campo y la ciudad, de los campesinos y los burgueses dentro de la lógica comunicativa de las mismas obras.

En la segunda categoría de análisis advertiremos los alcances en las obras de arte *El triunfo de la muerte* y *La loca Meg* en cuanto a su poder de relato ante un siniestro palpable como lo son los procesos y cambios de pensamiento en las sociedades. Haremos una lectura teórica de los recursos significativos visuales que en ellas operan dentro del contexto de la Reforma Protestante a finales de la Edad Media en Europa.

Capítulo III. Análisis de las obras de Pieter Brueghel “el viejo”

Existen pocas fuentes recopiladas sobre la vida de Pieter Brueghel (o Bruegel) “el Viejo”, sin embargo; su legado artístico ha permanecido hasta nuestros días. No se cuenta con el año exacto de nacimiento del artista, de acuerdo con el historiador de arte flamenco Karel van Mander se estima que fue en 1528 debido a los registros en la guilda de San Lucas de Amberes, cuando fue admitido en 1551 como maestro pintor Peeter Brueghels o Peter de la aldea de Brueghel, y dado que lo periodos de aprendizaje de los pintores flamencos eran el promedio de seis años en 1545 se estaría hablando de sus inicios en el oficio de aspirante a pintor y entre 1528 y 1530 su nacimiento.

Por otra parte, lo que sí se sabe sobre el pintor es que fue originario de la región de Flandes en los Países Bajos (lo que en la actualidad corresponde a Holanda, Bélgica y norte de Francia). Los Países Bajos se conformaban de diecisiete provincias que prosperaron gracias a la industria de la lana y que al prosperar económicamente intensificó el auge de la burguesía en las ciudades durante el siglo XVI, volviéndose una de las zonas más ricas de Europa. Los condados que conformaban los Países Bajos eran: Flandes, Holanda, Zelanda y Henao, así como el ducado de Brabante.



Mapa de los Países Bajos hacia 1550

Carlos V ocupó el poder de los territorios al ser heredero de la Casa de Borgoña convirtiéndose, no sólo en rey de España, sino en el emperador del Sacro Imperio Romano. Posteriormente su hijo, Felipe II, tomaría el papel de su padre. Durante su mandato continuaría el colapso del feudalismo y la lucha ideológica de la Reforma y la Contrarreforma conllevando tiempos de colapso y caos social.

En lo que refiere a las problemáticas artísticas, a lo largo de los Países Bajos las pinturas moralistas durante el siglo XVI poco a poco fueron incorporándose al resto del mundo europeo, donde las pinturas con temática religiosa gobernaban. También las influencias extranjeras italianas suponen un gran peso en el que el qué hacer pictórico, debido a los descubrimientos en la perspectiva y el método en la pintura, sufre un vuelco inesperado; esta gran revelación del método y la perspectiva la trajo el florentino Giotto di Bondone (h. 1267 – 1337), en las palabras de Gombrich entenderemos que esta magnitud en lo que a pintura se refiere nunca fue una exageración:

Giotto redescubrió el arte de crear la ilusión de la profundidad sobre una superficie plana. Para Giotto, este descubrimiento no fue solamente un recurso valedero por sí mismo. Le permitía cambiar todo el concepto de la pintura. En lugar de emplear los procedimientos de la pintura-escritura, podía crear la ilusión de que el tema religioso pareciese estar acaeciendo delante de nuestros mismos ojos.⁷³

En lo que a arte Occidental se refiere, la aportación de Giotto reconfiguró incluso las ambiciones de los futuros artistas dando paso a un cambio en las relaciones sociales frente a la producción artística. Al ser Italia la principal fuente de conocimientos sobre la perspectiva la formación de los aprendices en Europa se veía obligada a cubrir el requisito que este nuevo descubrimiento había llegado a impulsar. No fue casualidad que los pintores flamencos viajasen a Roma para aprender los secretos de esta nueva y reformada gestión que influenció desde dentro de su campo de trabajo. Brueghel el mismo año que fue admitido en la Guilda de San Lucas como maestro pintor viajó a Italia y a finales de 1553 regresó al taller de su segundo maestro Jerome Cock⁷⁴ pero ya no como aprendiz sino como un artista.

⁷³ Gombrich, E.H., *La historia del Arte*, Phaidon editorial, 2012, p. 201.

⁷⁴ Pintor y grabador flamenco seguidor del Renacimiento italiano.

A pesar de ser ya un artista en planilla, cuando regresó de Italia Brueghel no tendría más de treinta años por lo que tuvo que emplearse en el Taller de Cock realizando grabados de gusto popular “[...] Brueghel tuvo que optar entre asegurarse unos ingresos ofreciendo al público lo que éste quería y el astuto Cock anticipaba”⁷⁵.

Brueghel se caracterizó y se sigue caracterizando por sus pinturas de género, que es la variedad de pintura que se concentra en las escenas de la vida de los campesinos, pero como pintor de este género no fue pionero, sin embargo fue el primero en plasmar con sentido de realismo las costumbres campesinas, “Contrario al seguidismo italianizante de sus contemporáneos y enamorado del carácter mundano de su tierra natal, Brueghel fue un decidido defensor del primitivo realismo flamenco”⁷⁶. También fue a través de Bosch donde Brueghel encuentra un estilo propio en la composición y en la temática de sus obras.

Cincuenta años después de la muerte del también pintor flamenco Hieronymus Bosch (1450-1516), Brueghel sigue el estilo firme que a ambos singularizó, y se refiere a la resistencia de seguir el patrón italianizante de sus coetáneos, en contraste a ellos se inspiraron en la poesía popular de su tierra natal. Asimismo, el público que tanto gustaba de la obra de El Bosco encontró, medio siglo después, en Brueghel lo que parecía perdido a causa de la concentración del estilo renacentista italiano. A diferencia de los infiernos de Hieronymus Bosch a Brueghel le interesaba más plasmar el significado moral que la deformidad casi divina de *El Bosco*.

Bruegel modificó, sin embargo, el realismo de Bosch. No recalcó las particularidades de cada rostro hasta el punto en que todas las figuras representadas tuvieran que estar caracterizadas por alguna anormalidad. No le interesaba pintar la deformidad en sí misma — incluso para sus propios monstruos, se inspiró en formas menos extraordinarias —, le interesaba más el significado moral de los temas que la miseria física de las figuras [...] pudo conferir a su arte un verdadero significado social.⁷⁷

En el ensayo *Brueghel el Viejo* Huxley y Videpoche dividen la obra del artista en dos periodos, la primera engloba sus cuadros relativos a las escenas de género, los que corresponden a las costumbres populares, cuentos y refranes de la gente común de su época.

⁷⁵ Huxley, Aldous, *Brueghel el Viejo*, Casimiro editorial, 2011, p. 49.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 25.

⁷⁷ *Op. Cit.*, p. 50-51.

La segunda etapa, ya en asociación con Cock y con una mayor libertad con el pincel, abarca desde su propia inspiración una elección de temas reflexivos, serios e irónicos de las constantes represiones de la época, “Tomó prestado de Bosch los personajes tradicionales para incluirlos en unas representaciones que no son dogmáticas, sino simbólicas y llenas de espíritu terrenal y realista”⁷⁸.

Tras casarse en el año de 1563 durante la Pascua en la Iglesia de Notre-Dame de la Chapelle con Marie Coeck (hija de su primer maestro Peter Coeck), se mudó a Bruselas donde vivirían con relativa paz él y su esposa, pero al tomar el trono Felipe II trajo consigo la insistente presencia de tropas españolas a lo largo y ancho de tierras flamencas, comenzando un alza de impuestos y de represión con la inquisición española. El descontento común no dejará de influir en los trabajos de Brueghel.

La sublevación por parte del pueblo flamenco y su constante y cada vez más firme aceptación del calvinismo hizo que Felipe II tomara represalias en contra de ellos con ayuda del duque de Alba y su Tribunal de tumultos, sin embargo, la rebelión del pueblo flamenco a la corona española era inevitable. Quienes no se presentaban ante este tribunal se les eran confiscados sus bienes.

Los siguientes capítulos los dividí en dos secciones, la primera es una lectura teórica de la importancia del sentido común como sistema cultural desde las obras de Pieter Brueghel “el viejo”: Los proverbios flamencos (1559). A su vez comprenderemos en el estudio de los cambios ideológicos las relaciones de poder que participaron en ellos; veremos la base motivacional que tuvo el pueblo flamenco a partir de su perspectiva religiosa. Para este fin se utilizarán las obras El triunfo de la muerte (1562) y La loca Meg (1562).

Quiero terminar esta sección con la transcripción de un denso, pero sin duda complementario párrafo que rescato sobre lo que se ha conjeturado de la filosofía de nuestro pintor:

La filosofía de la vida de Pieter Brueghel el Viejo [...] se resume en parte en un dibujo de la Albertina de Viena: *El pintor y el aficionado*. La amarga actitud de quien describe el mundo y vacila en señalar con el pincel lo que ve más allá de la apariencia, y la estúpida sonrisa del *público* que no tiene problemas de interpretación. Para el espectador

⁷⁸ *Op. Cit.*, p. 53.

que mira a través de los lentes, la visión de quien ha traspasado la apariencia para desvelar el secreto de lo existente es un misterio. ¿Sonríe quizá el espectador porque puede comprar con moneda sonante el cuadro? ¿Comprar el misterio? Paga para tener colores y formas. No se compra con oro la mueca de quien ha comprendido. Pero quien ha comprendido debe sin embargo vender para narrar su amargura y expresar una vez más su comprensión [...] Éste es el trasfondo que dirigió el arte de Brueghel, apodado *le drôle* [el gracioso]. Drôle para quien no comprende el pesimismo del pintor, para el observador que no se ha dado cuenta de que el mal continúa abriéndose paso por el mundo.⁷⁹



Pieter Brueghel “el viejo”, El pintor y el aficionado, h. 1565.

La sensibilidad con la que los hombres proyectan sus experiencias vividas tiene un eco en la eternidad, contemplarla es revivir su manifestación en el mundo, siempre hay un ejercicio de lectura, interpretación, afección.

⁷⁹ Castelli, E., *Lo demoniaco en el arte: su significado filosófico*, Siruela editorial, 2007, p. 119.

III.I. Sabiduría coloquial: Los proverbios flamencos

Pieter Brueghel “el Viejo” fue un pintor que se caracterizó por sus obras de gran contenido moralista. A partir de sus creaciones artísticas podemos interpretar desde nuestra teoría simbólica de la cultura la importancia del sentido común en cualquier sociedad. No es que el sentido común se encuentre alejado de todas las demás esferas conformadoras de la cultura, todo lo contrario, tiene un gran apego a todas ellas; las experiencias cotidianas se han explicado de diferente manera, según su tiempo, según la forma en que el individuo social esté más apegado a la vida en su desenvolvimiento con las diferentes esferas culturales.

La hipótesis que sostengo en esta obra es que en los seis proverbios que he elegido se puede desenredar la aparente incomprendibilidad con la que nos ataca la obra de Pieter Brueghel descifrando desde el diagnóstico de los sistemas simbólicos las particularidades de la religión y el sentido común. Vamos a aclarar en qué momento estos dos sistemas culturales se interceptan uno con otro.



El “sentido común” es un conocimiento básico que se forma histórica y culturalmente, esto quiere decir que puede modificarse. Geertz revela las propiedades que caracterizan al sentido común: naturalidad, practicidad, transparencia, asistematicidad y accesibilidad. En la primera de ellas las cosas se nos presentan desde diferentes perspectivas, los significantes que desborda un proverbio, a pesar de ser una suerte de guía para entender y actuar en la vida, no siempre conlleva las mismas connotaciones de sentido.

A partir de la naturalidad la practicidad responde un sentido en el actuar cotidiano siempre ligado a los significantes que englobe lo socialmente compartido y experimentado asignando un grado óptimo de certidumbre, es decir, de transparencia. La asistematicidad recopila la multiplicidad de prácticas simultáneas dentro del colectivo de individuos; y como ya lo habíamos mencionado, los proverbios y refraneros son vehículos que plasman estas ideas, alcances de la vivencia; y por último la accesibilidad es el resultado lógico de las anteriores propiedades.

La obra que analizaremos en este pequeño apartado lleva el nombre de *Los proverbios flamencos* (“*VJaamse Spreekwoorden*”) siendo el más conocido, muchas veces también traducido como “*Los refranes flamencos*”, “*La capa azul*” (“*De Blauwe Huik*”) o “*El mundo al revés*” (“*Het Bedrog van de Wereld*”), fue creado en el año de 1559 y actualmente se encuentra en Gemäldegalerie de Berlín, Alemania.

Aquí debo puntualizar que existe una diferencia entre los refranes y los proverbios que por ningún motivo debemos confundir. En la obra de Pieter Brueghel “el viejo” no sólo se encuentran plasmados proverbios, también podemos advertir diversos refranes. Los proverbios surgen de formulaciones morales más detalladas y eruditas. Los refranes, por el contrario, son invenciones de la filosofía popular e indican desde un enunciado su propia funcionalidad, que no es otra que el de dar a conocer lo colectivamente experimentado que choca con las soluciones de los problemas de la vida cotidiana; en el caso del proverbio ésta soltura es una lección moral más detallada.

Los proverbios y refranes [...] están presentes en todas las lenguas del mundo, debido a lo cual constituyen un fenómeno lingüístico universal e internacional [...] Entre las múltiples funciones que desempeñan los refranes y proverbios destaca la función

comunicativa que es considerada como función de carácter prioritario [...] Los refranes y proverbios reflejan también diferentes relaciones sociales que existen, [...] entre distintas personas, debido a lo cual desempeñan la función social.⁸⁰

A pesar de que los proverbios estén inspirados principalmente por representaciones de las doctrinas formales en general atiende a la enunciación de una única forma de sabiduría de sentido común. Ingrid Cáceres y Rafael Martín-Gaitero hicieron un estudio sobre la obra de Brueghel categorizando indistintamente los proverbios y los refranes a la categoría de *paremia*, que indica ser una frase popular que lleva implícita una enseñanza o advertencia. Habiendo antes advertido que los términos no siempre se pueden colocar en el mismo saco he decidido utilizar la clave *paremia* para explicar que estas oraciones, así sean proverbios, refranes, dichos o fábulas nos ayudan a interpretar el ethos y la cosmovisión de un pueblo en su concretización de las ideas abstractas y pululantes de la realidad sensible.

Durante el siglo XVI las recopilaciones de las paremias era trabajo de los clérigos quienes formaban un cuerpo de conocimiento popular de la sabiduría del pueblo, así como también de las alusiones a la burguesía en su posicionamiento moral y de diferenciación de clase. En el desarrollo del presente apartado examinaremos el sentido común plasmado en la obra, pero, además, otro de los puntos determinantes será notar cómo se entrelaza la percepción de los símbolos religiosos con el ethos y la cosmovisión religiosa, teniendo en cuenta también el momento histórico de Pieter Brueghel.

La selección de paremias que he escogido tiene una correspondencia metodológica con los objetivos de conocer la conexión que existe entre los sistemas culturales del sentido común y el de la religión respectivamente.

1) *El mundo al revés.*

<i>Idioma</i>	<i>Paremia</i>
Neerlandés	De verkserde wereld.
Español	El mundo al revés.

⁸⁰ Margarita Koszla-Szymanka, *Los proverbios y refranes en la enseñanza de la lengua española*, Universidad de Varsovia, 2000, p. 113-122.



Fragmento, Los proverbios flamencos, 1559

El estudio de las obras del Real Monasterio-Palacio de El Escorial (1987) explica que en las paremias que se representan en la obra se puede apreciar principalmente la locura y el desorden de los valores imperantes en la transición de la Edad Media al Renacimiento. La esfera azul representa al mundo, la humanidad es lo que lo atraviesa y la cruz un claro indicio de que se encuentra todo de cabeza, carente de sentido. Los símbolos religiosos que notamos casi de inmediato son la cruz y su relación con el mantenimiento del orden social, la congruencia en el estilo de vida, el ethos; y la cosmovisión, la metafísica dominante, están estrechamente relacionadas.

II) *Del agua vertida, no toda recogida / Quien dejó caer la sopa no la puede recoger toda*

<i>Idioma</i>	<i>Paremia</i>
Neerlandés	Hij de zijn pap gestort heeÉ, kan niet alies weder oprapen / De pap is gestort, t ís te laat geldaagd / Het is te laat geroerd, ais de pap aangebrand is.
Español	Del agua vertida, no toda recogida / Quien dejó caer la sopa (o avena) no la puede recoger toda



Fragmento, Los proverbios flamencos, 1559

La representación de la desesperada mujer tratando de recoger la sopa que se ha derramado por el suelo nos indica desde la perspectiva de sentido común, o sea, las experiencias en cada una de sus vertientes que se nos presentan, la dificultad con la que tropieza quien derrocha una buena oportunidad. La señora se encuentra tratando de solucionar un problema cotidiano, y la incapacidad se presenta en la clara declaración del desastre e impotencia. Lo anterior rememora lo abordado anteriormente con Geertz (1994) cuando indica que los refranes, los dichos populares, los proverbios y las fábulas son claras advertencias a la torpeza de poner remedio a los problemas cotidianos.

Otras de las interpretaciones que se le ha dado es a partir de la fábula *La lechera del cántaro* del escritor español Félix María Serafín Sánchez de Samaniego nacido en 1745. El sentido de la obra es distinto pero su función moralizante es el mismo. La fábula de *La lechera del cántaro* forma parte de las fábulas *morales* publicadas en 1782 en Valencia y lleva una moraleja que advierte a los individuos de obrar ambiciosamente. La explicación en la fábula despliega la historia de una joven lechera que lleva al mercado la leche que había ordeñado para venderla, a lo largo del camino iba soñando en todo lo que se compraría después de venderla...

[...] Con este pensamiento
enajenada, brinca de manera,
que a su salto violento

el cántaro cayó. ¡Pobre lechera!
¡Qué compasión! Adiós leche, dinero,
huevos, pollos, lechón, vaca y ternero.

¡Oh loca fantasía,
que palacios fábricas en el viento!
Modera tu alegría;
no sea que saltando de contento,
al contemplar tu dichosa mudanza,
quiebre su cantarillo la esperanza.

No seas ambiciosa
de mejor y más próspera fortuna;
que vivirás ansiosa
sin que pueda saciarte cosa alguna.⁸¹

La moraleja se suscita en la siguiente oración: “*No anheles impaciente el bien futuro mira que ni el presente está seguro*”. La interpretación de la obra relacionada con estas dos paremias sigue brindando de sentido la concordancia frente a la respuesta o advertencia a un problema en el plano de las exigencias de la vida cotidiana. Podemos explicar que en el cuadro la remembranza de esta pequeña sección metafórica de enseñanza de sentido común puede hallar nuevas vías de significado porque existe un aumento icónico propio de la obra de arte y de una metáfora, cuya naturaleza le permite llamar a otra, mientras que el símbolo permanece la metáfora puede variar, por un lado, la función de la metáfora es traer el lenguaje que en el símbolo parece confuso, con ella el mensaje se aclara.

⁸¹ La lechera del cántaro, Félix María Serafín Sánchez de Samaniego, 1782.

III) *Habiendo un hueso entre ellos no son amigos dos perros y No hay que echar margaritas a los cerdos a los cerdos*

<i>Idioma</i>	<i>Paremia</i>
Neerlandés	Titee honden aan één been tomen zelden overeen / Titee mussen a.a.n één kprenaar maten noctli een vreedmam paar
Español	Habiendo un hueso entre ellos no son amigos dos perros / Un hueso entre dos perros
Neerlandés	De Ivstheet te doen ver/ore wercjfe / Die stroyt die rosen voor de vercksn / Rozen voor varfens vierpen / Men moet geeb paréis voor de zwijnen werpen / Men woet ge&n zakksn met zy'de naaien.
Español	No hay que echar margaritas a los cerdos / No se deben ecliar guiadas (caperuzas) a la tarasca / No son las medias blancas para los gorrinos / Cosa perdida es sembrar margaritas entre puercos.



Fragments, Los proverbios flamencos, 1559

En ambas paremias la terquedad e imposibilidad de diálogo asumen el tema central, en la primera de ellas, se aprecia la incapacidad de acuerdo cuando se quiere lo mismo

evidenciando un problema práctico. La insuficiencia del diálogo y la poca comprensión y uso del intelecto humano es una contrariedad que perturba la solidaridad, orden y equilibrio en la comunidad y a lo largo y ancho de una sociedad.

En la segunda paremia aparece un hombre con ropas opacas y una mueca en el rostro que aunque los ojos se vean muy abiertos está más ciego que los puercos en el chiquero. Muestra que es empresa inútil y desgastante pretender que un puñado de devoradores compulsivos valore la belleza en las margaritas. Otra referencia a la insensatez, estupidez y terquedad que impide, desde el sentido común, errar con sensatez, inteligencia y transigencia.

Otro detalle de la obra es necesario mencionar, el sentido común varía según los grupos, en este caso, en el cuadro de Brueghel hay un excelente ejemplo del mismo. De ámbitos más generales la particularidad de clase, de clase social puede advertirse claramente en la siguiente paremia:

IV) Zijn geld in het water werpen

<i>Idioma</i>	<i>Paremia</i>
Neerlandés	Zijn geld in het water werpen
Español	Tirar el dinero al agua



Fragmento, Los proverbios flamencos, 1559

La indicación de clase es una demostración en el plano social de la estratificación del mundo de la vida sobre el factor económico y los intereses que se juegan sobre él. La distinción de clase social resultado del poder monetario cada vez más evidente durante el siglo XVI puede notarse haciendo una pequeña observación del uso de los colores en la vida cotidiana. Desde la singularidad del hombre echando flores de colores a los cerdos notamos que sus ropas se encuentran turbias, oscuras casi pesadas en comparación con el hombre derrochador de dinero que lleva puesto un traje bastante más colorido y llamativo.

Umberto Eco (2015) cuenta con dos recopilaciones de obras de arte donde exhibe los matices de lo *bello* y *grotesco* a lo largo de la historia pictórica de Occidente. En el apartado desde el cual hace un estudio del color durante la Edad Media en su libro *Historia de la Belleza* hay una interesante referencia al uso y por supuesto entendimiento de los colores en la vida cotidiana durante este periodo histórico. Aquí se menciona únicamente a los grupos poderosos y ricos en contraposición con los pobres y desheredados; pero, conforme las ciudades comienzan a engrandecerse cada vez más y con ello a crecer económicamente los nuevos residentes de esas localidades, el orden social en todos los planos de la cultura comienza a ser testigo de un proceso de cambio. A pesar de ello, el tema en la concepción de los colores es claro en los cuadros de Brueghel y desde la mención de los mismos en la investigación de Umberto Eco comprendemos cuán importantes seguían siendo.

Para manifestar su poder [...] se adornan con oro y joyas, y se cubren con ropas teñidas con los colores más precisos [...] Los colores artificiales, que proceden de minerales o vegetales y son objeto de complejas elaboraciones, representan, por tanto, la riqueza, mientras los pobres se visten exclusivamente con telas de colores desvaídos y modestos. Es normal que un campesino vista con bastos tejidos naturales, que no han pasado por las manos del tintorero, gastados por el uso, de un gris o un marrón casi siempre sucios.⁸²

El tema de las riquezas materiales no fue un tema desprovisto de atención en la religión cristiana, ni siquiera dejó de ser menos importante para las concepciones protestantes. Para éstos últimos el derroche de bienes solamente evidenciaba el alejamiento con dios y la *fe*

⁸² Eco, Umberto, *On Ugliness*, Rizzoli editorial, 2011, p. 105-106.

verdadera, parte del surgimiento del movimiento protestante con la llegada de Lutero fue una declaración en contra de la ostentación y despilfarro de la iglesia de Roma.

En este caso en concreto podemos advertir la convergencia entre el sentido común propio de una clase, en este caso, una clase privilegiada monetariamente. No haría el mismo sentido si este detalle gráfico en advertencia a una manifestación de despilfarro de dinero lo viera un campesino, quien seguramente no tenía a su disposición una cantidad enorme de dinero como este rico burgués. Es por ello que podemos apreciar dos miradas que se unen: la religiosa y la de sentido común.

V) *Si quieres andar por el mundo debes arrodillarte*

<i>Idioma</i>	<i>Paremia</i>
Alemán	Men moet zich krommen, wil men door de wereld kommen
Español	Si quieres andar por el mundo debes arrodillarte



Fragmento, Los proverbios flamencos, 1559

Este es el segundo ejemplo que tiene claros vínculos con la representación de términos religiosos con el sentido común en el mundo. Es comprensible que, si nosotros vemos esta representación iconográfica y alguien nos explica, como hemos hecho ya, la paremia a la que

recita no podamos asumir una equivalencia directa ya que se queda en un uso cultural convencional (Ricoeur, 2001).

Podemos paradójicamente apreciar que a pesar de que el personaje esté de rodillas el mundo no está en completo equilibrio. Las nuevas ideas de la Reforma, que desde Weber abordamos, dan cuenta de que el mundo gastado por las normativas está cambiando:

Dios acepta no la superación de la moralidad terrena por la mediación del ascetismo monacal, sino, ciertamente, la observación en el mundo de los deberes que a cada quien obliga la posición que tiene en la vida, y que por ende viene a convertirse para él en “profesión”⁸³.

La necesidad de orden es fundamental en el ser humano como modelo de la realidad, lo que se distingue en las referencias a la sabiduría coloquial es que constantemente nos enfrentamos con las ambigüedades cotidianas en el plano de la vida. La intersubjetividad valida y hace patente el actuar en la vida cotidiana de la realidad.

III.II. Reformulación de los símbolos significativos: El ejemplo de la Reforma Protestante

El proceso de ruptura con la iglesia católica por parte del pensamiento reformador luterano de principios del siglo XVI nos brinda una muestra que nos permitirá reflejar la magnitud en la que operan las teorías sociológicas que hemos utilizado. Ahondando en ello, la remembranza de obras artísticas dará origen a un estallido, no sólo de fulminantes encuentros prófugos a encontrarse, sino de la eficacia inaudita que presenta en los estudios actuales en ciencias sociales.

La coordinada sinfonía de color y aroma que suscita el abrir de un capullo de flor no figura como su único propósito, la verdadera razón de ser de tal milagro representa la apertura del camino a una nueva floración, pero esta vez de la florescencia de la vida misma; nacientes y delicadas propagaciones durmientes aferrándose a la tierra para perpetuar un volátil emerger;

⁸³ Weber, Max, *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, Premia editorial, 2004, p. 43.

la obra de arte juega un papel muy parecido, ayuda a germinar la lucidez de la comprensión humana recogiendo a sí misma cual flor protegiendo su más preciado fruto.

Las ideas impulsoras de cambio en el ethos medieval aparecen como objeto clave de análisis, las semillas que esparcieron las noventa y cinco tesis de 1517 con el alemán Martín Lutero y la contribución de su pensamiento pocos años después con Juan Calvino fueron ejemplo del poder de las mismas. Entre las regiones donde el calvinismo tuvo una mayor preponderancia fue en los Países Bajos y Francia. Esta primera ideología pionera en trazar un profundo y nuevo andar fue producto de un transitado tiempo de crisis en el que se veía diagnosticado el catolicismo. Profundizaremos en cómo las relaciones de poder y la hegemonía ideológica ayudan a precisar las nuevas demandas. Para dar comienzo a la interpretación de los cuadros y a la lectura sociológica de las crisis sociales es preciso emprender un recorrido que nos oriente al contexto histórico del que examinaremos.

Para comprender, valiéndonos del recurso artístico, qué clase de intereses y motivaciones mueven a las personas en buscar un cambio, esta encarnación del pasado sirve como ejemplo claro a lo que queremos atender, que no es otra cosa que sacar a la luz los indicativos principales que culminan como gestores impulsores de nuevos entendimientos, en la búsqueda de significado cuando un orden social imposibilita tal suministro de información.

III.III. I. El triunfo de la muerte (1562) & La loca Meg (1562)



Pieter Bruegel “el Viejo”, El Triunfo de la Muerte, 1562

La crisis de fe en el catolicismo que motivó a Lutero a escribir sus noventa y cinco tesis recae en la ostentación de la Iglesia de Roma, los intereses de tipo material se divisaban cada vez con mayor descaro; menciona el sacerdote y filósofo Salvador Castellote (1997) que al correr el año de 1517 un fraile dominico llamado Juan Tetzel comenzó a predicar cerca de Wittenberg indulgencias con el fin de la recaudación de fondos a razón de renovaciones para la Basílica de San Pedro en Roma bajo el pontificado del papa León X. Lutero estaba preocupado por la salvación interna y en contra de la compra de ésta “[...] la ironía popular satirizaba la predicación con versos como éste: Al sonar la moneda en la cajuela, del fuego el alma al paraíso llega”⁸⁴.

Manifestando su desacuerdo, el teólogo y fraile Lutero, envió cartas a los obispos de Magdeburgo y Brandeburgo pero éstos como respuesta lo acusaron de cuestionar el poder de la Iglesia; sin embargo los príncipes sajones Jorge de Albertina y Federico de Ernestina (éste último al ser nombrado emperador, sería protector de Lutero frente al papa), prohibieron las predicaciones de Tetzel en sus territorios por evidentes cuestiones materiales, pues no querían que ese dinero destinado a Roma saliera de sus dominios. Finalmente, un 31 de octubre de 1517, Lutero clava en la puerta de la iglesia de Wittenberg sus noventa y cinco tesis reformadoras.

Lo que ocurrió dentro del esquema cultural religioso y el nacer de la ideología luterana, y que años más tarde se solidificaría aún más, nos habla de la sensación de paradojas éticas irreparables. Uno de los grandes frutos de la reforma, de acuerdo con Max Weber (2004) fue la soltura en la interpretación del lector sobre la Biblia y la consiguiente reformulación del término *profesión*. Dicho concepto se extendió a todos los credos protestantes y correspondía a un comportamiento moral en el desempeño de la labor profesional como una forma de regirse frente a la vida en su glorificar a Dios mediante ese precepto y no desde el ascetismo monacal.

De acuerdo con Lutero, es ciertamente claro que, a la vida monacal, además de faltarle valor para justificarse ante Dios, la sujeta un desamor egoísta que la desobliga del cumplimiento de los deberes en su paso por el mundo. Como contraste, aparece la idea,

⁸⁴ Castellote, Salvador, *Reformas y contrarreformas en la Europa del siglo XVI*, Akal, 1997, p. 30.

a un tiempo profano y religiosa, del trabajo profesional en calidad de evidente amor al prójimo.⁸⁵

Si la religión le permite al hombre tener determinados estados de ánimo y motivaciones, por lo tanto, podemos deducir que Lutero, así como sus contemporáneos, tuvo una motivación religiosa que viraría hacia un fin concreto cuya determinación se desarrolló en una nueva ideología que cambiaría el rumbo de todo un mundo.

Los Países Bajos fueron parte de España durante casi un siglo y medio a partir del matrimonio de Felipe de Habsburgo con Juana I de Castilla. Felipe era hijo de Maximiliano de Habsburgo, quien fue emperador del sacro imperio romano germánico, y de María de Borgoña, por la cual Carlos V heredaría un vasto territorio llevando implícito los Países Bajos. Con el matrimonio político con la hija de los reyes católicos, Felipe, apodado “el hermoso”, le heredaría también a Carlos las coronas de Castilla y Aragón; terminando por abarcar los títulos de Carlos I de España y V de Alemania.

Cuando el papa León X el 16 de junio de 1520 condena como herética las enseñanzas de Lutero, Carlos V como emperador tras la muerte de su abuelo Maximiliano de Habsburgo y con un cargo que unía al mundo bajo la religión cristiana, se manifestó dispuesto a apoyar al papa y firmó un edicto ordenando la destrucción de los libros de Lutero que estuvieran en sus tierras. La chispa que desataron las ideas de Lutero ya habían comenzado a incendiar las mentes y los sentimientos de las masas, fue entonces cuando comenzó una época de abierta rebelión y persecución frente a todo anómalo síntoma que pudiera afectar la verdadera enseñanza y orden religioso tal y como se conocía en ese momento y que, desde luego, peligraba en todos los ámbitos de la sociedad.

Cuando un movimiento ideológico surge reclama a su vez la aparición de una política diferenciada, esto provoca que las tensiones psicológicas y sociales de los individuos tengan como objetivo principal preparar una suerte de ambiente donde la conciencia colectiva pueda formar una actitud de participación, en este caso, con una motivación religiosa; no debemos olvidar que el ethos y la cosmovisión en este ejemplo no deja de tener raíces de esa misma índole.

⁸⁵ Weber, Max, *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, Premia editorial, 2004, p. 45.

Después de Lutero, Calvino abrazó la llama de la Reforma, perteneció a la segunda generación de reformadores protestantes, y de acuerdo con Palomino (2008), frecuentaba lugares clandestinos con otros seguidores y creyentes de la Reforma. La palabra oral tuvo un papel muy importante aquí y la instrucción a la escritura. Fue con ayuda del pueblo que desde casas o graneros que éstos le proporcionaban a lo largo de Francia que Calvino pudo llevar las nuevas enseñanzas logrando así gran aceptación, convirtiéndose en pastor y maestro de los protestantes.

La ideología consiste en abarcar una parte selectiva que apunta a establecer proyectos unificadores que con base en el poder estructural (resultado de un consenso predominante) instauran un nuevo rumbo de significados en un momento de ruptura y palpable incertidumbre. La semilla protestante daba frutos en cuestionar las contradicciones éticas para con la fe cristiana por parte de la Iglesia, donde a través de la autoridad papal se redimían los pecados a cambio de una suma de bienes materiales; además se daba origen a una nueva interpretación de las sagradas escrituras desprendiéndola de la exclusividad de la Iglesia.

La sociedad renacentista ha sido mucho más religiosa de lo que se pensaba. Se cuestionan [...] las normas religiosas vigentes, impuestas por la Iglesia oficial [...] existe una gran preocupación por encontrar nuevas formas de espiritualidad, más auténticas [...] que respondan a las inquietudes generales de una sociedad desconcertada.⁸⁶

Las experiencias vividas y compartidas en un mundo de carácter intersubjetivo posibilita la comunicación entre semejantes; por lo tanto, al tomar partido por la Iglesia católica en eliminar cualquier germinación protestante Carlos V, y posteriormente su hijo Felipe II, provocó el descontento y las variaciones culturales forjaron el sentimiento y el carácter que tomarían los residentes de los Países Bajos en su búsqueda no sólo ya por tolerancia religiosa sino por legitimar otra visión y actuar en el mundo.

Los enfrentamientos después de que Felipe II tomara el trono y su posición a favor de la represión protestante con la inquisición española nos dice que a pesar de obtener mayor ganancia monetaria a partir de la cuota de intereses que proveían a la corona las provincias flamencas incluso más que el de las Indias, para ser exactos “[...] aportaban dos millones en

⁸⁶ Werner, T., & Verdonk, R., *Encuentros en Flandes: relaciones e intercambios hispanoflamencos a inicios de la Edad Media*, Leuven University Press, 2000, p. 212.

oro anuales, o sea, el cuádruple de los ingresos combinados de España y las Indias”⁸⁷, sugiere que el beneficio meramente material no fue impedimento para que su empresa de salvaguardar la fe católica tuviera cabida en la contención del mal protestante.

Dentro de las tensiones sociales la ideología protestante surge y se mantiene buscando la elaboración de una política diferenciada y la innovación de modelos culturales con el fin de conformar un proyecto social; esto no quiere decir que el viejo orden dirigido por la Iglesia católica cediera, por el contrario, estaba dispuesta a defender su posición como ordenadora y suministradora de modelos culturales.

El triunfo de la muerte de 1562 y que actualmente se encuentra en el Museo del Parado en España, es un cuadro violento que nos narra el cambio en la organización social y en la percepción del mundo próximo a gestarse con la llegada del Renacimiento involucrando un panorama turbulento, desolador y desesperanzador. Lo revelador de la pintura consiste en el detalle de la calavera mostrándole a un moribundo monarca un reloj de arena indicando el fin de su tiempo. La obra nos permite visualizar la incertidumbre en un hombre al presenciar las modificaciones en la ideología, el surgimiento de una nueva consolidación de significantes chocaba frente a un orden que aún luchaba por mantenerse. El detalle del monarca rodeado de calaveras observa angustiado el reloj, el mundo católico se resquebraja frente a sus ojos.



Fragmento, El triunfo de la Muerte, 1562

⁸⁷ Barnouw A.J., *Breve Historia de Holanda*, Espalsa-Clape, 1951, p. 50.

En la obra de arte se puede presenciar el estruendo de las campanas en movimiento resonando entre silenciosos ecos terrenales volátiles, donde las llamas del fuego incesante consumen horizontes incontables, la mirada sucumbe ante aquél panorama espeluznante, dos esqueletos burlones destrozan los troncos de árboles ya muertos, la mirada continúa y las campanadas no cesan, marcan el compás agitado en corazones agrietados. El ejército de muerte arremete contra todo aquello que se le ponga enfrente.



Fragmento, El triunfo de la Muerte, 1562

El triunfo de la muerte de Pieter Bruegel “el viejo” es capaz de emitir el hedor y la desesperación que arrastra consigo la incertidumbre que provocan las crisis al entonar la caducidad en la percepción de la realidad en una sociedad. La violencia en esta obra nos habla de que este cambio involucró un panorama turbulento, desolador y desesperanzador. La tierra se encuentra árida, ni siquiera la desgastada y antigua concepción de fe es capaz de refugiar esperanza, los tambores colapsan mientras las puertas hacia la muerte se alzan. Parecería que aún después de fallecer la ambición no obtuviese ningún cese, y la salvación divina no tuviese cabida ante innumerables muertos en vida.



Fragmento, El triunfo de la Muerte, 1562

Este cuadro nos remite a los trabajos tanto gráficos como literarios de las *Danzas de la Muerte* de finales de la Edad Media, la concepción jerárquica de la sociedad en vida se igualaba con la llegada de la muerte, tanto nobles como siervos, adultos o niños, perecen ante ella de igual manera, nadie, por más poderoso que fuese, podía escapar a un final como éste. No es de extrañarse que a cada vistazo que se le haga a la pintura nos recuerde a la magnífica composición, siglos después elaborada, de Camille Saint-Saëns titulada *Danse Macabre*, inspirada en las danzas de la muerte medievales, y en específico en un poema realizado en 1872 por Henri Cazalis. Se puede leer en el último párrafo del poema lo anteriormente mencionado sobre las danzas macabras...

¡Pero “shhh”! De momento se acaba la reunión,
se apresuran, se van, el gallo ha cantado.

¡Oh, qué bella noche para el desgraciado mundo!

¡Que viva la muerte y la igualdad!⁸⁸

Existe una diferencia importante para las representaciones de las danzas de la muerte y los triunfos de la muerte, Umberto Eco (2007) indica que el papel que juegan los segundos es el de advertir a los hombres sobre los males del infierno, esta representación está generalmente

⁸⁸ Mais psit! tout à coup on quitte la ronde,
On se pousse, on fuit, le coq a chanté
Oh! La belle nuit pour le pauvre monde!
Et vive la mort et l'égalité! (Traducción propia).

acompañada de las visiones del juicio final; mientras que los primeros tratan de paliar el miedo frente a lo desconocido de la muerte y refrendar la igualdad de la condición humana frente a ella.

En el cuadro *El triunfo de la muerte* se despiertan sentidos que parecieran no ser necesarios a la hora de mirar con detalle una obra de arte. Lo sombrío y amarillento de la escena desprende sabores amargos, agrios, el sentido del gusto es tocado violentamente al apreciarlo. La textura en cada detalle es capaz de trasladarnos dentro de aquél drama, dota a nuestro sentido del tacto lucidez en cada mirada. La vista curioseosa y da cuenta de que todo es turbulencia, es casi inverosímil la cantidad de actos que acaecen en ese momento, se convierte en un ir y venir fantasmagórico, un despertar de emociones choca entre sí, la desesperación rige sin algún control, todo es caos. Por último, el sentido del oído hace su aparición, tambores marcando el compás de los pasos hacia un destino inamovible, campanas que hacen danzar dos esqueletos, el crepitar del fuego, el castañear de las monedas, el caer de los barriles, el rugir de un cuerno de caza, violas entonando música entre todo ese ruido banal, labor sublime frente a toda aquella acentuada podredumbre; sí, de la pintura también emergen sonidos, tal vez ecos de otro tiempo.

Enrico Castelli, en su libro *Lo demoníaco en el arte: su significado filosófico* (2007) hace una interesante interpretación de esta obra de Brueghel marcándola como una continuación del tríptico *El carro de heno* (1516?), de Jeroen van Aeken, mejor conocido como Hieronymus Bosch, nacido en Países Bajos aproximadamente en el año 1450. En esta obra, así como en la del *Triunfo de la muerte* encontramos similitudes que no son coincidencia. La obra de *El carro de heno* hace referencia al proverbio flamenco “El mundo es un montón de heno, cada uno toma lo que puede tomar”⁸⁹, haciendo evidentes las alusiones al cristianismo, algo que con Brueghel serán menos notorias. Entre las semejanzas recurrentes se encuentran las denuncias hacia los vicios del ser humano y ambos son inspirados de los grabados medievales del *Ars moriendi*⁹⁰.

⁸⁹ “De wereld is een hooiberg – elk plikt ervan, wat hij kan krijgen” (Traducción propia).

⁹⁰ Son una serie de grabados del siglo XV que hacen referencia a la eterna lucha entre los ángeles y demonios por la conquista de las almas y representan las tentaciones diabólicas para la condenación del moribundo.



Jheronimus Bosch, El carro de heno, 1515

De acuerdo con Castelli (2007), en la escena principal del simbólico carro de heno se manifiesta la lucha por la vida, la conquista de los medios de subsistencia, aún mediante el crimen y el pecado en la eliminación del prójimo. El carro que en la obra del Bosco está cargado de heno, en la de Brueghel se revela retacado de cráneos, al canto de la zanfona personifica el término del tiempo para la redención de la humanidad.



Fragmento, El carro de heno, 1515



Fragmento, El triunfo de la Muerte, 1562

Pero a pesar de lo pesimista de ambas atmósferas, hay entre ellas un detalle de inusual ilusión ante toda aquella desolación: el amor. Menciona Castelli (2007), aludiendo al cuadro de Brueghel donde la realidad es esquelética y la humanidad se encuentra empujada hacia una trampa de celadas abiertas la pareja de enamorados (que en el cuadro del Bosco se encontraba encima del carro de heno y en la pintura de Brueghel se descubren bajo una mesa en la parte inferior del cuadro), parecieran estar apartados de todos aquellos horrores.

La lucha por el *Carro de heno* halla su conclusión en la obra de Brueghel, donde las víctimas de esa lucha –los muertos- lanzan su ataque contra los ciegos del mundo; no contra la pareja amorosa. De hecho, los que vuelven no son los muertos por el amor, sino por la avaricia. El amor excluye la muerte, pero el amor está apartado del mundo.⁹¹

⁹¹ Castelli, E., *Lo demoniaco en el arte: su significado filosófico*, Siruela editorial, 2007, p. 120-121.



Fragmento, El carro de heno, 1515

Fragmento, El triunfo de la Muerte, 1562

Este par de enamorados ¿será un síntoma de esperanza? Weber recuerda que parte de los principios protestantes estaba el trabajo en calidad de entregarlo como amor al prójimo en contraste con el amor egoísta de la desobligación en los deberes en nuestro paso por el mundo. La religión, desde Geertz, explica las ambigüedades dentro de la experiencia humana y aquí la cosmovisión y el ethos pueden ser evidenciados, el hecho de ser arrastrado por calaveras o ir al infierno es una indicación de que se está alejado o no de Dios mismo.

Umberto Eco (2007) rescata el poema *Dos visiones de un cadáver*⁹² de Sylvia Plath (1932 – 1963) quien a partir de sus letras sigue reviviendo la conmovedora escena. Aun cuando la

⁹² **Two Views of a Cadaver**

In Brueghel's panorama of smoke and slaughter

Two people only are blind to the carrion army:

He, afloat in the sea of her blue satin

muerte no se precipita sobre ellos como pasa con la demás masa de temerosos pecadores no están de ningún modo exentos estos dos personajes, y así como en la danza macabra todos los humanos son parte de la mortal fiesta, aquí la muerte, más que aterrorizarlos, acompaña con su violín la venturosa sinfonía que el joven entona con el laúd.

Dos visiones de un cadáver

En el panorama de Brueghel de humo y sacrificio
Dos personas solamente se encuentran ciegas ante el ejército de carroña:
Él, flota en el mar azul de su satín
Faldas, cantando en su dirección
De su desnudo hombro, mientras ella se inclina,
Señalando un folleto de música, encima de él.
Ambos sordos ante el violín en las manos
De la cabeza de la muerte ensombreciendo su canción
Estos flamencos amantes florecen; no por mucho
Todavía la desolación, plasmada en la pintura, se lanza sobre el pequeño país
Pobres, delicados a la derecha inferior del cuadro.

Otro detalle similar entre ambas obras adapta una actividad propia de la nobleza: la caza, dándole un giro donde son los humanos los que están siendo perseguidos. El primer detalle corresponde a la pintura de Brueghel, donde podemos asumir la igualdad dada por la llegada de la muerte entre todos los linajes sociales. En el fragmento que atañe al cuadro del Bosco se especifica este castigo a los pecadores directamente en el Infierno. Las connotaciones son diferentes, porque éstos dos artistas pertenecen a tiempos, si bien no tan remotos, pero sí diferentes, las concepciones para con el entendimiento del mundo son notoriamente cambiantes y distintos, ya lo dice el proverbio árabe “Los hijos se parecen más a su tiempo

Skirts, sings in the direction
Of her bare shoulder, while she bends,
Fingering a leaflet of music, over him,
Both of them deaf to the fiddle in the hands
Of the death's –head shadowing their song.
These Flemish lovers flourish; not for long
Yet desolation, stalled in paint, spares the little country
Foolish, delicate in the lower right-hand corner.

que a sus padres”. Como nada es estático, los significados son cambiantes; estos dos artistas lo demuestran.



Fragmento, El triunfo de la Muerte, 1562



Fragmento, El carro de heno, 1515

Otro aspecto que se puede presenciar es, a partir del entendimiento de la religión como sistema cultural, el segundo tipo de caos que vimos con Geertz y que en *La loca Meg* también recordaremos. Este caos simboliza al sufrimiento frente al derrumbamiento del equilibrio en

la estructura social y cultural. Los tres tipos de caos tejen la sucesión de eventos y experiencias que ocurren cuando un modelo de vida peligra.

Los procesos sociales y económicos que comenzaban a modificar la organización y las relaciones sociales cuando los pequeños burgueses crecieron en las urbes provocó un cambio a nivel cultural tanto en las esferas religiosas como en las de sentido común, ideológicas y artísticas. La reformulación de patrones que suministren códigos simbólicos para entender y actuar en el mundo es constatada en la lucha de ideas y búsqueda de autoridad para garantizarlas.

III.III. II. La loca Meg (1562)



Pieter Brueghel “el Viejo”, La loca Meg, 1562

La Loca Meg fue una obra elaborada el mismo año que el anterior. Nos muestra una vez más un panorama infernal y que en análisis posteriores fue referida a la intolerancia religiosa y política que mantenía el Imperio español como principal explicación causal al evento plasmado. Nosotros agregaremos que las pinturas son capaces de interrogar y asumir una posición de desacuerdo o de acuerdo para con las ideologías hegemónicas. Nos remitiremos también a la cosmovisión que las religiones proporcionan para la interpretación de los eventos experimentados.

Con la llegada de Felipe II al poder las políticas inquisitivas e intolerantes hacia las fronteras flamencas que continuaron después de que su padre Carlos V desatara la guerra en contra de la herejía protestante sólo intensificó la empresa de buscar nuevas guías de acción y significado. El calvinismo y los reformados organizaron una iglesia democrática que desafiaba los poderes de Roma y de la inquisición española, ganándose al mismo tiempo adeptos en el seno de la nobleza; uno de ellos fue el príncipe Guillermo de Orange, quien heredaría de su madre el principado de Orange al sur de Francia.

Felipe II no conocía al pueblo flamenco ni éste al joven monarca, se dice que en Bruselas el 25 de octubre de 1555 cuando Carlos V convoca a todos los delegados de los Países Bajos para que fuesen testigos de su abdicación y de la transferencia de su reino a su hijo:

Felipe, hablando en castellano, expresó su pesar por la circunstancia de no poder hacerlo en francés o en flamenco, y por eso le rogó a Anthony Perrenot, obispo de Arras, que hablara en su nombre [...] El padre era un nativo de la ciudad flamenca de Gante y estaba familiarizado con el holandés. El hijo era español por su idioma, por sus modales y por sus sentimientos, y nada tenía en común con el pueblo de los Países Bajos.⁹³

La loca Meg, de acuerdo con un análisis que hace la politóloga Paloma García Picazo en una conferencia, donde hace una intervención titulada “El Ruido y la Furia: Pieter Brueghel el Viejo y la Europa de su tiempo. Lectura de De Dulle Griet (1562)”, dota a la pintura de una concreción que tiene relación con los acontecimientos sociales que acaecían en ese momento clave.

⁹³ Barnouw, A.J., *Breve historia de Holanda*, Espalsa-Clape, 1951, p. 48.

Se observa que se encuentra La loca Meg cerca de las puertas del infierno llevándose toda suerte de objetos, fuesen valiosos o de uso común. De acuerdo con la lectura del cuadro de Paloma García Picazo, La loca Meg es una alegoría a la llegada en 1559 de Margarita de Parma (hermanastra de Felipe II) al tomar la regencia en los Países Bajos. Durante el periodo de regencia hubo grandes tensiones tanto políticas (donde el principal problema se gestaba en torno al naciente sentimiento nacionalista) como de índole religiosa.

En 1559 Margarita de Parma es colocada como regente de los Países Bajos, sin embargo, no fue hasta 1566 que la nobleza de menor cuantía entró en acción firmando un pacto llamado *Compromiso* que exigía tolerancia religiosa y el reparo de las injusticias, así como el cese a la cacería de herejes. De acuerdo con Barnouw (1951) durante la represión católica a simpatizantes protestantes hubo, además de sentencias de muerte, confiscaciones de los bienes materiales a las familias perjudicadas, por lo tanto hubo toda una ola de rapiña durante el mandato de Margarita de Parma, lo cual es hasta cierto punto desconcertante y contradictorio, como referentes de la verdadera interpretación de los preceptos de fe eran quienes a su vez justificaban la necesidad que los protestantes venían buscando desde hacía tiempo con Lutero. Aquél panorama turbulento donde pareciera ser más el mismo infierno refrendaba lo trillado que se encontraban los modelos de fe católica.

En abril de 1566, una delegación [...] formada por trescientos hombres fue a Bruselas a visitar a la duquesa de Parma y le entregó una petición de que se suprimieran la Inquisición y los edictos contra los herejes. La duquesa se sintió impotente [...] Optó por una solución intermedia, prometiendo enviarle la petición a Su Majestad y ordenarles a los inquisidores que procedieran con moderación por el momento [...] la castigada paciencia de las masas [...] hizo crisis bruscamente. Su reprimida ira estalló un día de verano de 1566. En un acceso de frenesí colectivo, las multitudes invadieron las iglesias y los monasterios [...] en represalia por las víctimas de la Inquisición.⁹⁴

Como consecuencia, el rey le otorga al duque de Alba (el apodado *Duque de Hierro*) la misión de revertir el ultraje suscitado en el territorio de los Países Bajos contra la Iglesia, fue

⁹⁴ Barnouw, A.J., *Breve historia de Holanda*, Espalsa-Clape, 1951, p. 68.

entonces cuando Guillermo de Orange se declara como representante de la empresa protestante y toma partido contra el monarca español. Dice Eric Wolf que el peso de las ideas es capaz de dar una ordenación a la sociedad, pero es en la selección de éstas ideas mediante la cual la ideología se suscita, pero sólo en su relación con el poder. El poder estructural abre paso al seguimiento o mantenimiento de escenarios a partir de la manifestación en su tercera modalidad (mediante el cual éste se proyecta y modera las acciones).

Para 1567, con la misión conferida al Duque de Alba surge el tribunal de los tumultos que da inicio a una Inquisición española mucho más sangrienta.

Cabe pensar que se inspiró directamente en los problemas del país y que su angustiada conciencia de los mismos explicaría la simplificación de la composición y la fuerza que desprende. Se trata de una época de represión sangrienta, de edictos contra herejes, de pavor a la inquisición española; empiezan las revueltas y el duque de Alba y su Tribunal de los tumultos acabarán provocando una rebelión generalizada que se convertirá en una guerra que durará casi cien años.⁹⁵

La creciente ola protestante tuvo una respuesta por parte de los contrareformistas, los cuales mantenían una resistencia y legitimidad como autoridades institucionales provenientes de la Iglesia con el papa en Roma y el rey Felipe II, aquí podemos apreciar que toda religión por primitiva que sea se topa con desafíos cuando la vida se torna incomprensible al llenarse de paradojas que parecieran no tener salida. En este caso, tanto protestantes como católicos son parte, en esencia, de una misma ideología, pero al reinterpretarse ésta el ethos inevitablemente se modifica con ella. La búsqueda de poder y legitimidad que teñirá de autoridad a la naciente y fortalecida ideología reformadora era lo que en este momento se estaba poniendo en juego.

⁹⁵ Huxley, Aldous, *Brueghel el Viejo*, Casimiro editorial, 2011, p. 61.



Fragmento, La loca Meg, 1562

La acumulación de bienes materiales a costa de los demás habla de una escasez en el estado de gracia del hombre que presume ser cercano a Dios, y no es de sorprenderse con la falta de consideración por parte del imperio español en la libertad de credo y sus altos impuestos. Con la llegada del duque de Alba este proceder quedó cada vez más evidenciado a tal punto que el cinismo hizo gala de presencia:

[...] el duque de Alba [...] Acalló todos los murmullos rebeldes enviando a la muerte a millares de herejes y dejando en la miseria a sus familias con las confiscaciones de sus herencias. Alentado por el silencio en que se había sumido el pueblo ante estos síntomas iniciales de terror, procedió a exigir gabelas sin precedentes.⁹⁶

Lo anterior da cuenta que dentro de las clasificaciones sociales el acceso al poder no es asequible a todos por igual, las ideas y las decisiones tomadas para salvaguardar la concepción correcta de la realidad permea la violenta atmósfera como aplicación de la máxima autoridad sobre los demás. Aún frente a ello el dinamismo social permite que las ideas, y no sólo en su condicionamiento económico, una vez que han sido expuestas y admitidas, sobrevivan y sigan moviéndose en beneficio de las necesidades que se demanden en el orden social y cultural.

⁹⁶ Barnouw, A.J., *Breve historia de Holanda*, Espalsa-Clape, 1951, p. 71.

La loca Meg nos habla de la personificación de la locura (término que enfatizaba todos los pecados), del sin sentido que permea el mundo, emite destrucción y enfrentamientos constantes, todo englobado bajo la percepción religiosa, el simbolismo de esta misma naturaleza aparece en las fauces abiertas del infierno al regurgitar un sin número de monstruos que ironizan prácticas inútiles y desagradables.



Fragmentos, La loca Meg, 1562

En la obra pueden evidenciarse los siete pecados capitales, los excesos en la vida del hombre, esas incongruencias tienen un sentido desviado en la ética religiosa, cristiana, aunque pueden explicarse conforme son interpretadas como males traídos de las tentaciones en lo ajeno a Dios (la religión no permite que nada quede sin explicación alguna). El primer tipo de caos, que habíamos revisado con Geertz comprende la limitación analítica para hacer comprensible

un problema, en este caso los recursos operacionales le asignaron al roce ideológico y resistencia en el juego del mantenimiento del poder estructural una evidente interpretación de un infierno terrenal.

La avaricia y la ira son los principales referentes que personifica la gigante Meg, el desconcierto frente al orden viciado social católico, que desde Lutero intriga la relación del hombre con el mundo, necesita de otra orientación que busque evitar que las paradojas éticas permeen en un rotundo desorden sin solución.

Dentro de la obra existen claras referencias a los pecados capitales:

La lujuria: Dentro de la colgante esfera de cristal se asoman cuerpos desnudos acometiendo actos sexuales, como artista moralizante, Brueghel denuncia, pero también advierte a sus contemporáneos de los peligros que les acechan a los pecadores después de la muerte.

La lujuria como pecado capital orientaba los sentimientos y la visión en las relaciones cotidianas de las personas. A partir de esta normatividad ética el regir en el sentido común también era trastocado. En dos de sus obras vistas de Brueghel hay referencias al adulterio, al engaño motivado por los placeres carnales.



Fragmento, La loca Meg, 1562

Fragmento, El triunfo de la muerte, 1562



Fragmento, Los proverbios flamencos, 1559

La gula, otro pecado que puede notarse es a través de la enorme jarra que hace referencia al exceso en la borrachera; además en *El triunfo de la muerte* también hay una clara alusión al pecado capital:



Fragmento, La loca Meg, 1562

Fragmento, El triunfo de la Muerte, 1562

La avaricia la habíamos comentado hace unas pocas líneas, la loca Meg en un frenesí desconcertado sucumbe ante el deseo imposible de satisfacer y poco reflexivo de la acumulación de bienes preciosos, pero en su ambulante sendero también recoge cuanto se le presente. Vemos que además de todo decide llevar tras de sí sartenes, una muestra cómica pero irónica. También hay un paralelismo con la obra antes analizada, vemos que ni siquiera en muerte, los ciegos del mundo pueden ser libres, pueden, en otras palabras, ser merecedores del reino de Dios.



Fragmento, La loca Meg, 1562

Fragmento, El triunfo de la Muerte, 1562

El pecado de la pereza es caracterizado por la contraparte de la gigante Meg, su masculino con vestimenta de mujer, una alusión a lo disparatado e inverosímil en los acontecimientos en el mundo. En ésta época se decía que quienes tenían el pecado de la pereza no se levantaban ni para comer, un viejo refranero de tradición tanto flamenca como española describe la actitud perezosa como a las personas que eran “tan vagos que ni comían ni cagaban”.



Fragmento, La loca Meg, 1562

Otro de los detalles es la barca que la gigante carga sobre sus hombros, y es que, en la transición de la Edad Media a la Edad Moderna hubo varias referencias pictóricas de la obra

literaria en verso y satírico-moralista publicada en 1494 del teólogo y humanista francés Sebastian Brant, cuyos grabados se le atribuyen principalmente a Dürero.

Cada capítulo de este escrito narra los distintos tipos de torpeza y disparates que hay en el mundo, que a pesar de que esté orientada por nociones bíblicas también trata de ir mucho más lejos, englobando la condición humana en todos los estratos de la vida. Como una persona instruida, Brant se encontraba preocupado por la corrupción de la Iglesia provocando en el pueblo desconcierto, otro cambio que se podía presenciar fue el económico, que, aunque permitió que un sector de la población ahora se encontrara en una mejor posición social también provocó que otros se empobrecieran aún más.



Fragmento, La loca Meg, 1562

Los individuos que se encuentran dentro de la burbuja una vez más simbolizan el pecado de la avaricia, pero también brota la envidia, vemos como el hombre quiere guardarse para sí mismo el pavo asado sobre el platón, mientras un demonio lo pelea. La esfera de cristal o burbuja alrededor de estos necios representa la fragilidad o lo insostenible de la escena, un mundo inestable que además es llevado por las larguiruchas manos de otro ser grotesco.

Como lo mencionamos anteriormente, Geertz menciona tres tipos de caos capaces de amenazar la seguridad del hombre en el mundo y que la religión da sentido: limitación en su capacidad analítica (desconcierto), limitación en su fuerza de resistencia (sufrimiento) y limitación en su visión moral (paradojas éticas). En las obras *Los proverbios flamencos*, *El triunfo de la muerte* y *La loca Meg* se pueden apreciar reunidas estas tres personificaciones del caos.

En la obra de *Los proverbios flamencos* advertimos representaciones del mundo de cabeza, que es el desconcierto en un mundo sin el menor sentido, alejado de Dios. La esfera simboliza el mundo y la cruz que lo atraviesa el orden del mismo, que al encontrarse de cabeza literalmente significa “El mundo al revés”, así como el mismo proverbio del mismo indica.



Fragments, Los proverbios flamencos, 1562

Las ambigüedades éticas (presentes en el tercer tipo de caos) representan las contradicciones entre lo que es y lo que debería ser; una vez más en la obra de *Los proverbios flamencos* vemos plasmada esta afirmación teórica. El mundo de cabeza lo podemos notar gastado, enfermo, tal vez hasta moribundo, frágil pero también detestable y sucio, no es casualidad que sea representado con indumentaria eclesiástica; en contraposición, a un lado del viejo orden se aprecia el mundo tal como debería ser, la esfera la podemos percibir limpia y en consecuencia pura siendo la cruz en lo alto quien la depura de las manos de un joven de vestimentas claras.



Fragmento, Los proverbios flamencos, 1562

A su vez, en *El triunfo de la muerte* el sufrimiento (la limitación en la fuerza de resistencia) es el que se hace más revelador. Del mismo modo, la obra *La loca Meg* está lleno de seres demoniacos, pero también de figuras repugnantes que llaman la atención porque están haciendo tareas incoherentes, absurdas, bárbaras, lo cual deja constatar que el sin sentido, el sufrimiento y el desconcierto se les puede ver cara a cara a partir de estas representaciones.



Fragmento, La loca Meg, 1562



Fragmento, La loca Meg, 1562

Las referencias que hemos abarcado constatan que las relaciones sociales requieren de códigos lingüísticos, y la obra de arte es eso precisamente, otro tipo de lenguaje. Sería un grave error asumir que dentro del territorio flamenco no hubiera católicos dispuestos a colaborar con el imperio español. La lealtad al soberano implicaba prosperidad económica, sin embargo, la vasta mayoría de los habitantes abrazó con gran ánimo las ideas protestantes y no se encontraba satisfecha con la magistratura proespañola (impulsora de políticas con evidentes ventajas económicas); sin embargo las luchas en el norte de los Países Bajos continuaron contra el imperio español, algo que no tendría la misma historia para el sur, ya que continuarían bajo el yugo del monarca hasta consumada la independencia de Bélgica en 1830.

En conclusión, aquí hemos interpretado a las obras de arte desde su papel cultural sin referirnos a ellas como un ejercicio maquinal, pasivo y muerto por sus intenciones aparentemente únicas desde las cuales fueron hechas de una vez y para siempre; hemos leído teorías científicas desde el arte.

En la obras *El triunfo de la muerte* (1562) y *La loca Meg* (1562), comprendimos cómo se formula, comunica y solidifica una ideología en su relación con el poder estructural. Además, comprendimos elementos ideológicos emergentes con los protestantes en su lógica religiosa,

demostramos que los aspectos esenciales de la cultura están ligados unos con otros y el arte puede hacerlos evidentes.

Por lo tanto, todas y cada una de las obras artísticas utilizadas en esta investigación fueron interpretadas desde una lectura teórica que nos ayudó a dar un sentido diferente a lo que en un primer momento quiso decir el artista de su tiempo, sin dejar, *empero*, de situarlo en segundo plano. Durante el trabajo no hubo una descripción exclusiva de los sucesos históricos en su relación directa con la obra de arte, más bien comprendimos y explicamos los hechos a través de ópticas sociológicas y antropológicas.

Capítulo IV. Conclusiones generales

Dentro de las obras de arte que seleccionamos de Pieter Brueghel “el Viejo” podemos entender cómo la disposición en la ordenación dentro de una obra puede proveernos de siempre nuevas interpretaciones de la misma. Desde el campo analítico de la hermenéutica podemos encontrar la clave para interpretar no sólo textos, sino también obras de arte. El aumento icónico o excedente de sentido involucra una desembocadura dialéctica que pone en operación, desde un mundo lingüísticamente interpretado, la capacidad comprensiva de nuestros propios recursos comprensivos.

Las obras de arte se pueden diferenciar de otras invenciones humanas porque pueden emitir un sentir compartido en cualquier momento en que se les confronte. En este caso en particular mis preguntas hacia las obras de Brueghel se direccionaron al entendimiento de la cultura, de los sistemas que ella misma engloba, tomé a la religión, la ideología y el sentido común como principales ejes integrantes en mi tesis: la trascendencia social de la obra de arte.

Comenzamos por examinar la obra de *Los proverbios flamencos* porque el sistema cultural del sentido común es evidenciado en la lista visual de proverbios y refraneros flamencos. Estos proverbios o refraneros constituyen la propiedad de asistematicidad desde la cual se comprende la variedad de las experiencias e inconsistencias de éstas y donde la accesibilidad se desprende como su consecuencia lógica. Los proverbios o refraneros son una suerte de recetas o advertencias en el plano del sentido común.

Fueron seleccionados seis paremias desde las cuales se muestra al sentido común y la religión desde su lógica cultural. Algunos de los proverbios tenían una advertencia desde el plano del sentido común, pero con referencias que hacían notar también la *cosmovisión* y el *ethos* de todo un pueblo y en otros se encontró sintetizado el saber o la sabiduría coloquial en el plano de la vida cotidiana, que es por lo tanto una realidad intersubjetiva. Así se pudo apreciar en: “El mundo al revés” y “Si quieres andar por el mundo debes arrodillarte” que existe una alusión en el campo religioso llevando además un tinte irónico frente al cambio social y cultural presente. En “Del agua vertida no toda recogida”, “Habiendo un hueso entre ellos no

son amigos dos perros” y “No hay que echar margaritas a los cerdos” se revela al sentido común y a los refraneros o proverbios como inherentes para su correcto funcionamiento porque se está indicando una consecuencia de la experiencia en su multitud de formas. Con “Tirar el dinero al agua” hay una confluencia entre el campo religioso y de sentido común, dado que denota el *ethos* el cual lleva explícitas las posturas tanto éticas como morales que se tienen del mundo. Por otro lado, expresan también una advertencia que lleva a la formulación lógica de conclusiones de sentido común.

En la obra *La cosecha* observamos la vida en el campo; refleja la peculiaridad con la que cuenta la obra de arte en ser capaz, como lenguaje, de exponer la manifestación del mundo en su multitud de formas vividas y experimentadas por el hombre.

Posteriormente, en *El triunfo de la muerte* y *La loca Meg* podemos conocer, traer viva la significación de los cambios de régimen dentro de las sociedades. Primero, la sociedad siempre se encuentra cambiando, hay formulaciones dentro de ella que le permiten adaptarse o modificarse desde una política diferenciada porque se necesitan conceptos colmados de poder y de autoridad para legitimar una determinada ideología y por ende un campo de acción que le de orden y sentido a la sociedad en los momentos de crisis.

En *El triunfo de la muerte* interpretamos la representación gráfica de la llegada del apocalipsis presente en el cuadro como la encarnación del caos en el mundo, un caos que se debe al cambio, primero de ideas y luego de régimen que se estaba suscitando en este momento; sin embargo, esto no quiere decir que solamente abarque el periodo de la Reforma y la Contrarreforma en Occidente a principios de Renacimiento, sino que emite una afirmación social y cultural frente a cualquier tipo de cambio.

¿Cómo podemos ser testigos vivos del mensaje que hablan las pinturas de Pieter Brueghel “el Viejo” en la actualidad? El 16 de abril de 2016 el periódico La Jornada compartió una serie de fotografías alusivas al daño que el hombre provoca sobre la naturaleza, miramos en la fotografía un paisaje devastado por el incendio forestal que arrasó en 2005 una reserva natural de gran importancia en Guadalajara. De acuerdo con investigaciones posteriores el incendio fue provocado y las autoridades correspondientes no pudieron hacer nada para evitarlo. Más que un simple paralelismo visual en el desastre reflejado en la fotografía de

Héctor Guerrero y el detalle de la obra de Pieter Brueghel “el Viejo”, existe la necesidad de cuestionarnos la crisis ambiental que está pasando en el presente.



Héctor Guerrero, La Jornada 2016.



Fragmento de El triunfo de la Muerte

La idea de estar viviendo el fin de los tiempos recae hasta nuestros días. En la obra *La Loca Meg*, observamos desastre, guerras, robo, codicia frente a las puertas de un infierno medieval. La atmósfera agria y desolada nos traslada a la personificación de la locura, principalmente

englobando el pecado de la avaricia y la soberbia. Miramos a la Loca Meg más grande que todos los personajes a su alrededor, aunque con mirada vacía en medio del desastre que ella misma ignora a sus espaldas. Llena de bienes que no tienen ninguna lógica en comparación con la ruina a su alrededor.

La muerte es un tema central en estas dos últimas obras, en el *Triunfo de la muerte* observamos también un detalle donde una calavera con ayuda de sus perros de caza persigue a un hombre, un apocalipsis para la humanidad. La extinción de flora y fauna en México, pero también en el mundo, es un tema que se encuentra a la orden del día en la actualidad; pero lo que sea que le pase a nuestro planeta tarde o temprano nos ocurrirá a nosotros.



Fragmentos de El triunfo de la muerte

Sin embargo, el detalle de amor bajo una esquina de la pintura contrasta con la agonía alrededor. Las ideas surgen como una salida frente a una lógica social que ya no se puede seguir manteniéndose, una ideología propone alternativas y mantiene viva la expectativa de cambio.

La comprensión de la cultura es imprescindible para cualquier estudio de la sociedad, menciona Gilberto Giménez que “[...] una de las tareas más urgentes [...] es redescubrir la rica veta de reflexiones sobre el papel de “lo simbólico” en la sociedad”⁹⁷. En México existe poco interés hacia los estudios culturales por parte del Estado y una crisis institucional en las

⁹⁷ Giménez, Gilberto., *Estudios sobre la Cultura y las identidades sociales*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2007, p. 472.

ciencias sociales. Se necesita mirar con nuevos ojos el alcance y el aporte que tienen los estudios culturales en el campo sociológico.

Al comprender el papel simbólico que tiene la cultura se entrelazan en los análisis otras ciencias sociales como lo son la antropología, la psicología social, semiótica y la historia, por mencionar algunas. La importancia radica en que se apuesta por conciliar disciplinas afines porque una disciplina científica por sí sola no cubre todo el entendimiento de nuestra experiencia en el mundo.

En sociología se puede crear una forma particular de estudiar al arte, dado que nuestro saber puede diferenciarse de otros saberes en ciencias sociales no significa que pueda dejar de obtener apoyo de las mismas. No se trata de mirar a la obra de arte como un crítico o como un aficionado, se requiere de mirarla con ojos nuevos, ojos reflexivos, que comprendan una categoría distintiva de la cabida interpretativa en el campo del arte.

Bibliografía

- Barnouw, A.J., (1951) Breve Historia de Holanda. Buenos Aires, Argentina. Espalsa-Clape.
- Bastide, R., (2006) Arte y Sociedad. Paris: Fondo de Cultura Económica.
- Burke, P., (2005) Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico. Barcelona, España: Crítica.
- Castelli E., (2007). Lo demoniaco en el arte: su significado filosófico. España: Siruela.
- Castellote, S., (1997). Reformas y contrarreformas en la Europa del siglo XVI. España: Akal.
- Eco, U., (2011) On Ugliness. United States of America: Rizzoli.
- Eco, U., (2015) Historia de la belleza. Barcelona: DeBolsillo.
- Gadamer, H.G., (1996) Estética y hermenéutica. Madrid: Tecnos.
- Gadamer, H.G., (1998) Verdad y Método II. Salamanca: Sígueme. Disponible en http://medicinayarte.com/img/gadamer-verdad_y_metodo_ii.pdf
- Geertz, C., (1994) Conocimiento local: ensayos sobre la interpretación de las culturas. Paidós básica. Disponible en <https://antroporecursos.files.wordpress.com/2009/03/geertz-c-1983-conocimiento-local.pdf>.
- Geertz, C., (2003) La interpretación de las culturas. Gedisa editorial. Disponible en <https://antroporecursos.files.wordpress.com/2009/03/geertz-c-1973-la-interpretacion-de-las-culturas.pdf>.
- Giraldo, O., (2014) Utopías en la era de la supervivencia, una interpretación del buen vivir. Disponible en http://filosofidelbuenvivir.com/wp-content/uploads/2014/05/Utop%C3%ADas_en_la_era_de_la_supervivencia-1-1.pdf.
- Gombrich, E.H., (2012) La Historia del Arte. Londres: PHAIDON.
- Heidegger, M., (2014) Arte y poesía. México, D.F.: FCE.
- Huizinga, Johan, (1982) El otoño de la Edad Media, Alianza Universidad.
- Huxley, A., (2011) Pieter Brueghel el Viejo. Madrid: Casimiro.

Margarita Koszla-Szvmanka, (2000) Los proverbios y refranes en la enseñanza de la lengua española, Universidad de Varsovia.

Palomino, S., (2008) Introducción a la vida y teología de Juan Calvino. Estados Unidos: AETH.

Ricoeur P., (2006) Teoría de la interpretación: discurso y excedente de sentido. México: Siglo XXI.

Schütz, A. & Luckmann T., (1977) La estructura del mundo de la vida. Buenos Aires: Amorrortu.

Van Mander, K., (2012) Vida y obra de pintores flamencos. Madrid: Casimiro.

Van Kassolt, M., (1844) Historia de Bélgica y Holanda. Barcelona: Imparcial.

Werner, T. & Verdonk, R., (2000) Encuentros en Flandes: relaciones e intercambios hispanoflamencos a inicios de la Edad Moderna. Leuven University Press.

Weber, Max, (2004) La ética protestante y el espíritu del capitalismo. Puebla, México: Premia Editora. Disponible en <http://medicinayarte.com/img/weber-max-la-etica-protestante-y-el-espiritu-del-capitalismo.pdf>.

Wilde, O., (2010) El retrato de Dorian Gray. Argentina: feedbooks. Disponible en <http://www.formarse.com.ar/libros/Libros-recomendados-pdf/El%20retrato%20de%20Dorian%20Grey-Oscar%20Wilde.pdf>.

Wolf, E., (2001) Figurar el poder: ideologías de dominación y crisis. Ciesas, disponible en: <https://es.scribd.com/document/174872992/Figurar-El-Poder-Wolf>.

Recursos electrónicos:

Artículos

Escritores.org. (2013) Biografía: Félix María Serafín Sánchez de Samaniego. España. Recuperado de <https://www.escriitores.org/biografias/228-felix-maria-de-samaniego> [Consultas: 06/01/2017, 17:15].

La escuela digital. (s.f.) La lechera y el cántaro: fábula de Samaniego, disponible en: <http://www.escueladigital.com.uy/fabulas/lechera.htm> [Consultas: 03/01/2017, 22:15].

The WorldNews (WN) Network. (2001) Pieter Bruegel the Elder's Peasant Wedding, c. 1566-69. New York, disponible en: https://article.wn.com/view/2001/09/29/poisson_play/ [Consultas: 03/01/2017, 17:50].

The WorldNews (WN) Network. (2012) Pieter Bruegel the Elder, The Dutch Proverbs, 1559. New York, disponible en: https://article.wn.com/view/2001/09/29/poisson_play/ [Consultas: 04/01/2017, 18:30].

Fichas de las obras

Ficha de El triunfo de la muerte (Brueghel), Museo Nacional del Prado, España, disponible en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/el-triunfo-de-la-muerte/> [Consultas: 10/01/2017, 13:19].

Ficha de El Misántropo (Brueghel), Museo nazionale di Capodimonte, Napoli, disponible en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/el-triunfo-de-la-muerte/> [Consultas: 10/01/2017, 13:19].

Documentales

“Pieter Bruegel el Viejo y la Europa de su tiempo. Lectura de Dulle Griet” (19/12/2014), análisis del cuadro por Paloma García Picazo en Función Lenguaje, España, disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=VEF1nTmrpm4> [Consultas: 13/01/2017, 15:42].

