

**CARNICERIA DEL MUSEO DE SAN TELMO
SOCIEDAD HOLANDESA DEL S. XVII Y LA TEORIA
DE LOS CUATRO TEMPERAMENTOS**

IGNACIO CENDOYA ECHANIZ

INTRODUCCION

La *Carnicería* holandesa, lienzo que acoge uno de nuestros museos, y más concretamente el Municipal de San Sebastián, es el principal objeto del presente estudio. El hecho de que desempeñe tal papel, viene dado por una serie de factores que muy bien podrían ser resumidos en dos: Por un lado, su sentido de crónica social; y por otro, el posible significado que encierra.

Sabido es el carácter que impregna fundamentalmente a la pintura holandesa del período, y que no permanece ajeno a ciertas obras de otras escuelas nacionales europeas, carácter que basándose en el naturalismo de la época, nos da como resultado un tipo de pintura que presenta sin ambages la realidad del período histórico en que se circunscribe. Ciertamente es que todas las obras artísticas son hijas de su tiempo —característica común, por otra parte, a todas las realizaciones del ser humano— por lo cual dan fe de una realidad histórica, pero en ningún otro momento encontramos un arte que no ya explique la coyuntura que la ha producido, sino que la defina de modo tan riguroso y amplio.

Por otro lado, es un hecho aceptado por la mayoría que gran parte de las producciones artísticas de este período encierran tras su aspecto naturalista conceptos profundos. Pese a ello, es la escuela holandesa la que provoca mayores dudas al respecto. Aquí, intentaremos dar un posible significado a la obra que nos ocupa, significado que aparece tan sólo como una hipótesis debido a la falta de fuentes. Aunque de esto último se pudiera deducir lo contrario, no entra dentro de nuestro ánimo el generalizar ese aspecto, sino que bien al contrario, pensamos que no es un aspecto que aparezca como una constante en la producción pictórica holandesa del momento, siendo muy difícil de sostener la presencia generalizada de contenidos alegóricos en ésta. Efectivamente, existen, pero se limitan a unos pocos temas que contrastan muy vivamente con el resto de escuelas pictóricas europeas.

El presente trabajo ofrece por tanto, la posibilidad de realizar un estudio estilístico e iconográfico de una obra que nos permite caracterizar el contexto en el cual se desenvuelve, y que posee un posible significado que en principio poco o nada parece tener que ver con el significante.

SOCIEDAD HOLANDESA DEL S. XVII

Holanda consigue su independencia respecto a la dominación española a principios del S. XVII, consiguiéndola de derecho el año 1648, aunque de hecho disfrutaba de ella desde 1609. De ese modo, las Provincias Unidas se desgajaron en dos partes que se diferenciarán por su religión:

— Las Provincias Unidas del Norte, de religión protestante. Holanda no era más que una provincia, pero al ser la más importante, los extranjeros han llamado Holanda a toda la nación, nombre que aquí mantendremos por lo general.

— Las Provincias Unidas del Sur, de religión católica.

Las causas que motivaron la independencia no fueron sólo motivadas por la oposición religiosa, sino que hubo razones de índole económica que impulsaron a llevar adelante el proceso independizador, de tal modo que se ha llegado a hablar incluso de revolución burguesa, adelantándose de este modo en un siglo y medio al resto de sociedades europeas. Sin embargo, y a falta de una revolución industrial, esta sociedad capitalista aparecería ligada a un capitalismo comercial del cual sí participan el resto de sociedades europeas. Algunos autores han ligado la aparición del capitalismo como sistema económico con la Reforma protestante iniciada en el siglo XVI (1).

Hay que tener en cuenta además, que el límite trazado entre los dos estados, no responde a motivos puramente religiosos, sino que incidieron causas de índole geográfica y militar, de tal manera que no se puede generalizar por lo que a términos de religión se refiere a todo el estado pues conocemos abundantes casos de pintores pertenecientes a la religión católica, siendo quizá los más conocidos Steen y Veermer.

De todas formas, el arte holandés perdió una de las principales fuentes de mecenazgo en los países no reformados: la iglesia. Ello repercutió evidentemente en la temática del arte holandés. A tal fin, basta recordar la opinión de Calvino: *Solamente se pueden pintar o esculpir imágenes de aquellas cosas, que se pueden ver con los ojos* (2). Esta causa, la religiosa, ha sido considerada como la principal a la hora de explicar el carácter de la pintura holan-

(1) WEBER, M., *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. Para demostrar la relación existente entre el surgimiento del capitalismo y el protestantismo —y fundamentalmente el calvinismo— se han barajado diversos argumentos, siendo probablemente el más importante el de la admisión del préstamo con interés por Calvino. Tal y como dice DELUMEAU, J., en *La reforma*. Barcelona (1977), esta opinión sería formulada por primera vez por BOSSUET en su *Tratado de la usura*. Ya en el siglo XVII era muy conocido el refrán que afirmaba que la usura es hija de la herejía.

Weber ha sido de los que más ha contribuido a extender la opinión de que el espíritu capitalista se deriva del protestantismo, inversión de la teoría de Carlos Marx.

(2) GONZALEZ RODRIGUEZ, P. J., *Los Reformadores del S. XVI y el arte*. GOYA n° 191 pag. 264-271. (1986).

desa. Sin embargo, existen autores que consideran que la importancia del calvinismo no es tan grande como cabría suponer, sino que gran parte de los rasgos que definen la pintura holandesa se hallan ya en la pintura flamenca del siglo XV mucho antes del nacimiento del calvinismo (3).

Además, la importancia económica holandesa era muy grande, siendo la situación de los distintos sectores como sigue:

— Las condiciones naturales no eran las más adecuadas, pero hay que reseñar que ya desde fines de la Edad Media, se estaban realizando desecaciones, llevadas a cabo por medio de los polders, lo cual permitía el aprovechamiento de zonas que resultaban muy ricas para la agricultura. Pese a ello, el país era deficitario en artículos de primera necesidad.

— La actividad industrial se vería favorecida, por su parte, por la emigración de grupos de protestantes de los Países Bajos españoles.

— Sin lugar a dudas, la gran importancia de Holanda le vendría por medio del mar: la pesca, y fundamentalmente su comercio marítimo. Se convirtieron en dueños del comercio europeo de tránsito, de modo que las mercancías de todos los países pasan por sus puertos antes de ser distribuidos por los países de destino. Sobre esa sólida base naval, constituirá un auténtico imperio colonial.

Este estado de cosas por lo que al plano económico se refiere, variará, y a partir de la invasión de 1672, la crisis hace su aparición en Holanda, de modo que ya hacia 1713 se encuentra subordinada políticamente a Inglaterra y ampliamente superada en el campo económico por ésta.

Por lo que se refiere a la sociedad de las Provincias del Norte, se puede decir que durante las primeras décadas del XVII era hasta cierto punto democrática, teniendo sobre todo en cuenta el período del cual hablamos. Posteriormente irá adquiriendo progresivamente carácter aristocrático, lo cual sin ningún tipo de duda influirá en gran medida en el tipo de arte que demandarán.

Todos estos elementos caracterizan un momento de auge, de expansión coyuntural, que explicaría de algún modo la seguridad del momento, y la autocomplacencia que se observa en los lienzos holandeses del momento en general, y fundamentalmente en algunos retratos en particular. De este modo, aparece ante nuestros ojos una sociedad segura, satisfecha, pero que sin embargo cuenta con individuos no pertenecientes a este cuadro general, como es el caso de toda una serie de personas pertenecientes a la religión católica.

Es *Adriaen Van Ostade* (1610-1685), pintor de Haarlem y uno de los denominados maestros menores, el autor al cual ha sido atribuida la obra de la cual nos ocupamos. Según Houbraken, habría sido junto con Brouwer, dis-

(3) ROSENBERG, J., SLIVE, S. y TER KUILE, E.H.: *Arte y arquitectura en Holanda, 1600 / 1800*. Madrid (1981), pág. 20.

cúpulo de Frans Hals (4). Si bien es éste un hecho para el cual no contamos con ninguna prueba documental, es un aspecto que de poder ser confirmado, tendría su importancia.

La producción pictórica de este autor de Haarlem, ha sido dividida en dos períodos (5):

1. En sus primeras obras, y sobre todo en la década de los años treinta, se percibe la influencia acusada de Brouwer, autor flamenco creador de escenas denominables picarescas, que consisten en escenas de hosterías repletas de campesinos que beben y cantan, pelean, etc. La influencia no es sólo temática, sino también estilística, percibiéndose además de un reducido colorido y un fuerte claroscuro provenientes de Rembrandt, una libertad de ejecución plasmada en una pincelada ágil y suelta.

2. Hacia la mitad de los años cuarenta, se produce un cambio en el estilo y la temática del autor, pasándose a escenas de carácter más intimista, en las cuales sus principales actores, los campesinos, desempeñan funciones más pausadas. Las escenas son más sosegadas, ganando su obra en colorido, haciéndose la luz más uniforme y su técnica más lisa. Sabemos también, que durante los años sesenta y setenta realiza obras que plasman diferentes oficios y actividades.

En Haarlem, y en torno a Adriaen Van Ostade, nacerá una auténtica escuela de género. Gran parte de sus componentes se limitarían a copiar el estilo y la temática de aquél, destacando entre sus discípulos su propio hermano Isaak que posteriormente evolucionaría por vías de expresión distintas, Cornelis Dusart, Anthony Victorijns, Comelis Bega, Richard Brakenburg, Jan Miense Molenaer, etc. A la importancia que adquiere la pintura de género no ya sólo en Haarlem, sino en el resto de Holanda, no le ha de ser ajena como hemos visto la situación socioeconómica, política y religiosa del país.

Probablemente, la atribución de esta *Carnicería* a Adriaen Van Ostade, haya que verla en relación con esas obras de oficios y actividades que realizará este autor hacia los años sesenta y setenta del XVII. Sin embargo, somos contrarios a la adjudicación de esta obra al referido autor.

Un elemento que aunque no sirve para descartar su autoría sí sirve para alejarla probablemente de ese grupo de obras dedicadas a oficios, es el del tamaño. Obras como *La pescadera* (Rijkmuseum), obra debidamente autenticada, presenta medidas más acordes con la denominación de maestro menor para Adriaen Van Ostade, 36,5 x 39,5 cms., mientras que la obra que nos ocupa presenta dimensiones muy elevadas, 1,39 x 2 metros.

Sin embargo, existen elementos formales que contradicen totalmente la atribución: existe una estereotipación de los rostros, junto con una total inex-

(4) *Ibid.*, pag., 188.

(5) *El siglo de Rembrandt*. Exposición. Ministerio de Cultura. Madrid (1985, 86) pag., 80.

presividad de los mismos, todo lo cual se contradice con la gracia expresionista que acompaña a los personajes del segundo período artístico del autor de Haarlem.

Por lo que se refiere al destino de la obra, es difícil el precisar con exactitud cuál sería, pero el hecho de tener un posible significado alegórico podría ayudar a reflexionar sobre el respecto. Sabemos de la amplia afición al arte existente en Holanda, de tal manera que incluso en los hogares campesinos o estratos medios de la sociedad, existían cuadros colgados de sus paredes. Sin embargo, estos lienzos resultaban de una dimensión reducida, sirviéndonos el ejemplo de *La pescadera* al cual ya hemos hecho referencia. Las elevadas dimensiones de esta Carnicería holandesa parecen sobrepasar con creces las posibilidades económicas de ese sector medio, por lo cual tendemos a imaginar una clientela asentada en una posición más acomodada. En principio, cabe pensar, y éste es uno de los posibles planteamientos, que la presente obra —no sólo por el tamaño, sino por su posible sentido alegórico— iría dirigida a esa burguesía a la que ya hemos hecho mención antes, burguesía que se habría aristocratizado, siendo ese sentido alegórico de la obra un medio más para acentuar la diferencia social existente. Otro planteamiento sería el del destino de la obra al gremio correspondiente, que de esta manera representaría su actividad.

Entrando a comentar el lienzo propiamente dicho (ver lam. 1), decir que su entrada en el Museo está registrada en 1911, pese a que la compra se re-



Lám. 1.— Atribuído a A. Van Ostade. Carnicería. Museo de San Telmo.

alizó el 30 de marzo de 1908 en el Palacio Aristeguieta de Igueldo a Mr. Pierre Despax por la cantidad de 217 pesetas. Ya posteriormente, aunque no podamos especificar la fecha, reseñar que la obra fue forrada por Dn. Federico Amutio por 217,50 pts; y que lo restauró Dn. Manuel Fernández por 450 pts., restauración que ha dejado sus huellas, y pese a la cual el estado actual del lienzo es más que mediocre.

Los colores dominantes son fundamentalmente el negro, el rojo, el marrón y el gris. Destaca el uso de los tonos negros y los grisáceos, sirviendo los primeros para dar profundidad a la obra, mientras que los segundos se concentran sobre todo en primer plano de tal modo que sugieren inmediatez al espectador.

Se da verismo a la escena mediante el uso de la perspectiva aérea, existiendo dos focos de luz que iluminan el lienzo y que subrayan la existencia de dos planos distintos.

La composición barroca con su gusto por la libertad de creación, se ve rota muchas veces porque *la ordenación interior de las obras se basa a menudo en estudiados esquemas geométricos que les proporcionan el aspecto reposado* ...(6) De este modo, lo que bien podría haber sido una composición típicamente barroca en zig-zag, se ve rota por un elemento puramente clásico como es la composición geométrica del triángulo, triángulo visual que estaría formado en sus vértices por la joven arrodillada del primer plano, el perro, y el personaje situado tras la mesa.

Por lo que se refiere a la composición temática, son cuatro los grupos en los que se puede dividir la obra, de modo que podemos hacer un estudio más individualizado. Esto grupos temáticos serían:

1. *El grupo de la izquierda (según la posición del espectador).*

Estaría formado por el personaje que manipula un animal muerto y colgado por sus patas posteriores, al cual parece proceder a desollar. Aparecen inscritos casi en su totalidad dentro de un vano con arco de medio punto (elemento que populariza Gerrit Dou), estancia que se prolonga al fondo tal y como venos por el techo de madera. Se encuentran en lo que parece ser un claustro o patio interior al cual tenemos acceso por un vano rectangular, constituyéndose éste en el verdadero punto de fuga de la composición.

Es probable la utilización de este grupo compositivo en parte como solución técnica por parte del autor, puesto que contribuye a dotar de profundidad a la obra, mediante la disminución del tamaño del mismo. Sin embargo, ese espacio en el que se enmarca la acción parece en cierta medida inhabitable, debido a que la gradación atmosférica del color no ha sido tenida en cuenta.

(6) CHECA, F., MORAN, J. M., *El Barroco*. Madrid (1982). pag. 305.

2. *El perro del primer plano*

Aparece comiendo un pedazo de carne, y además de servir como vértice de ese triángulo visual ya mencionado, destacar de nuevo la consecución de la sensación de inmediatez mediante el uso del color gris blanquecino en el animal.

3. *El personaje central*

Aparece realizando su trabajo, pero su mirada, y contrariamente a lo que la acción demanda, se halla enfocada hacia el espectador. Esa actitud está en relación con un gesto que es casi una constante en el Barroco y que pone en relación al espectador con el personaje representado. Sin embargo, este recurso tiene ya sus antecedentes en la teoría del Primer Renacimiento, y más concretamente en el tratado *De pittura* (7).

En este caso además, ese sentido de relación con el espectador se acrecienta mediante otra fórmula: tanto la cabeza del caballo como la del ovino que se hallan a la derecha de ese personaje central, presentan también sus miradas dirigidas hacia el espectador. De este modo, nuestra mirada se cruza no sólo con la del personaje central, sino que también establecemos relación con los dos animales muertos.

4. *El grupo de la derecha*

Se halla formado por la joven arrodillada, por el personaje de la cesta, y por el que procede a sostener el animal muerto del cual se extrae la sangre que va a parar al cubo que sostiene la joven a la que nos hemos referido.

Esos tres personajes forman junto con el animal muerto una especie de semicírculo, que se abre en cierto modo para instar al espectador a que participe de la acción, a que cierre esta estructura abierta constituyéndose en elemento activo dentro de la obra. Es este ilusionismo pictórico una de las constantes del Barroco, hallándonos ante una obra sensual, que nos llama a los sentidos.

En cuanto al tratamiento del grupo, varios son los aspectos en los cuales podemos incidir: por un lado, se observa cierta rigidez en el tratamiento de las vestimentas por lo que se refiere a la mujer arrodillada, resultando los pliegues algo acartonados. Acentuando ese carácter sensual al cual nos hemos referido, destaca también el ademán del personaje central, pues éste nos dirige hacia la acción mediante un gesto plasmado en la señalización que con su mano izquierda hace. De este modo, nuestra mirada se ve dirigida hacia la extracción de sangre del animal, sangre que presenta también en su disposición cierto arcaísmo. El tratamiento del animal, por su parte, se hace mediante un escorzo muy poco verosímil, dando como resultado una presentación deficiente.

(7) ALBERTI, L. B., *De pittura.*, En (L.B. Albertis Kleimere Kunstheovet. Schriften (1877).

El lienzo presenta una serie de características formales que hacen ubicarlo en un período concreto, el Barroco, siendo esas características las siguientes:

1. *Naturalismo*

Es una constante a lo largo de toda la obra. Ya la temática del lienzo incita a ello, y es claramente observable en los ademanes de los personajes, en la presentación de un perro que come un pedazo de carne en primer plano, en la presencia de animales muertos y piezas de carne, etc.

Sin embargo, existe un elemento que escapa en cierta medida de ese naturalismo, y es el de la estereotipación de los rostros. Los rostros no se hallan total y plenamente diferenciados, pues las similitudes son notables usándose en algunos casos accesorios como la barba o el color del cabello para la diferenciación. Esto nos lleva a plantear otra cuestión, y es que el lienzo no se halla realizado con un objeto retratístico, con lo cual podemos concluir que es el tema representado el que adopta total preponderancia.

2. *Colorismo*

Como anteriormente se ha visto, cuatro son los colores que fundamentalmente se emplean en la obra, pero con distintas tonalidades. Esto da cierta riqueza a la composición, colorido que se ve atenuado en cierta medida por el empleo del claroscuro.

Una de las características del Barroco sería efectivamente ésta, la utilización de esos pocos colores con diversos matices.

3. *Gusto por el efectismo*

Este efectivismo se plasma sobre todo en el grupo que se halla a nuestra derecha. De este modo, la disposición abierta de este grupo, en semicírculo, tiende a la integración del espectador dentro de la escena. La obra busca convertir al espectador, mero observador de la obra, en partícipe de la misma. Para ello, además, ese espacio abierto presenta un punto de vista bajo que ayuda a la integración. Del mismo modo, ese espacio se va abriendo gradualmente, de modo que la altura desciende del personaje que sostiene la cesta y del que procede a extraer la sangre al animal, hacia la mujer que sostiene el cubo y el animal muerto mismo. No es por tanto que sólo la figura geométrica presentada en semicírculo sea abierta, sino que ésta va abriéndose gradualmente hacia nosotros.

Este efectivismo se aprecia también en las cabezas de los dos animales que se hallan a la izquierda del personaje central. Sus miradas se dirigen hacia el espectador, y ello propicia el contacto visual.

4. *Libertad de creación*

No existe ninguna disposición preestablecida a la cual el autor deba someterse. Sin embargo, la existencia de esa pirámide visual rompe en cierta medida esa libertad de creación mediante un elemento puramente geométrico.

5. *Gusto por lo aparatoso*

Existe un cierto gusto por lo cruento, pero esto resulta hasta cierto punto lógico por el tema representado.

Otra característica definitoria del período Barroco sería la del dinamismo, pero que no desempeña un papel protagonista en esta obra.

El hecho de que esta *Carnicería* pueda ser considerada como una obra perteneciente a la escuela holandesa, viene motivado por una serie de elementos formales, entre los que destacan la utilización de dos focos de luz, elemento muy socorrido de esta escuela; y el tratamiento de las naturalezas muertas, tanto en cuanto aparecen caracterizadas por un ordenamiento y sobriedad que contrasta con la exuberancia y riqueza flamencas.

El hecho de que este tema no sea inusual para la escuela holandesa viene motivado no ya sólo por la propia idiosincrasia, sino por el contexto del período al cual hemos hecho mención anteriormente.

Existen una serie de antecedentes que es necesario apuntar, siendo Pieter Aertsen (c.1508-75) el iniciador de este tipo de producciones.

Joachim Beuckelaer (c. 1533-73), pintor flamenco nacido y muerto en Amberes, realiza una obra en la que se observan elementos afines a esta *Carnicería* de San Telmo. En concreto, y en un lienzo que se expone en el Museo Real de Bellas Artes de Amberes (Museum voor shone Kunsten) se observan claras influencias en ese animal colgado al fondo en la izquierda, y en esa cabeza de óvido situada a la izquierda del personaje central. Esa obra de Beuckelaer nos presenta el retrato de un personaje, elemento del cual prescindiremos, y a su izquierda (siempre según la visión del espectador) aparecen dos cuadros colgados en la pared, siendo el colgado en la parte inferior el que demanda nuestra atención. Se nos presenta un animal colgado por sus partes posteriores que presenta mayores analogía con el *Buey desollado* de Rembrandt, sin revestir probablemente excesiva importancia en la obra que nos ocupa. Pero el otro elemento, la cabeza de óvido, es la que presenta mayor interés para nosotros pues tanto la presentada por Beuckelaer como la representada en la obra de San Telmo son idénticas, variando tan sólo la orientación. Nos hallamos por tanto, ante un antecedente iconográfico importante en el que quizá podría haberse basado el autor de la *Carnicería* holandesa de San Sebastián.

Bartolommeo Passarotti (1529-1592) realiza en torno a la década de los setenta obras de carnicería que encuentran su antecedente último en Pieter Aertsen, *de las que podemos encontrar un eco anterior y más difuso en el cremonés Vincenzo Campi* (8).

Aníbal Carracci (1560-1609) por su parte, realiza una *Carnicería* (lam. 2), ubicada actualmente en el Museo de Oxford, presentando cierta similitud con

(8) FREEDBERG., *Pintura en Italia 1500/1600* Madrid (1983) pag., 574.



Lám. 2.— Aníbal Carracci. Carnicería. Oxford, Christ Church.

el que nos ocupa, fundamentalmente en el sistema compositivo aunque las actitudes se presenten invertidas. Este hecho puede deberse a que ambas obras parten de la misma fuente, de Pieter Aertsen, que en el caso de Aníbal Carracci pasa en parte por la producción de Passarotti que también le influye.

Rembrandt (1606-1669) realiza el *Buey desollado*, obra actualmente en el Museo del Louvre, y que hay que verla en relación más con la obra de Beucelaer a la que nos hemos referido.

Cleef (1646-1716) realiza el interior de una *Cocina* y en ella encontramos rasgos afines a los del lienzo de San Sebastián, puesto que aparece esa cabeza de caballo con el mismo tratamiento (lam. 3)

Por lo tanto, hay una serie de artistas que realizan obras similares a la *Carnicería* del Museo de San Telmo, no sólo en cuanto al tema, sino el modo en que éste se plasma, aspecto que se puede ligar a la existencia de una fuente común, la de Aertsen, o a la necesidad de determinados recursos asociados en el período a contenidos alegóricos, sin que ninguno de los dos aspectos sea excluyente. Sin embargo, es hasta cierto punto lógico pensar que ante un tema de estas características, las dos posibles posturas son igualmente factibles. Por un lado, un tipo de obra similar puede no tener un sentido alegórico y tener simplemente la función de representar un oficio, en cuyo caso probablemente iría destinado a algún representante de dicho oficio o a alguna



Lám. 3.— Marten Van Cleef. Cocina. Museo de Viena.

sociedad supraindividual —caso de los gremios— que agrupara a los distintos representantes del oficio y que de esta manera querrían perpetuar y representar la actividad que realizan. Por otro lado, es factible que pudiera tener un sentido alegórico como el que aquí proponemos, en cuyo caso los receptores o clientes de semejantes obras habría que verlos evidentemente en sectores de la sociedad con unos conocimientos culturales más amplios, esto es, con tiempo suficiente para el estudio, tiempo con el cual no contaban ámplios sectores de la sociedad de la época, por lo cual la clientela se encontraría en este caso en los estratos altos de la sociedad, presumiblemente la aristocracia que se habría formado teniendo como base a esa burguesía que a principios y mediados de siglo acaparará para sí los resultados del proceso independizador con respecto a la dominación española.

LA TEORIA DE LOS CUATRO TEMPERAMENTOS

Ese posible significado al cual venimos haciendo mención sería el de la representación de los cuatro humores o temperamentos.

Esta teoría parte ya desde Hipócrates, médico del siglo V a.c. Según éste, el cuerpo humano constaría de cuatro humores o sustancias fluidas: La sangre; la bilis negra; la bilis amarilla; y la flema. De ellos nacerían las enfermedades(9) que aparecerían en cuanto se produjera un desequilibrio entre los cuatro humores.

Estas ideas, a través de varios tratados, van a llegar hasta el Renacimiento y el Barroco, enriqueciéndose con diversas aportaciones.

En concreto, Galeno (médico del siglo II, y más concretamente del 131-201) transmite esos contenidos, poniendo en contacto los cuatro humores con la psicología, de tal modo que se convertirán en los elementos determinantes del temperamento del hombre (10).

- Tipo sanguíneo: Derivado del predominio de la sangre.
- Tipo flemático: Predominio de la flema.
- Tipo colérico: Predominio de la bilis amarilla.
- Tipo melancólico: Predominio de la bilis negra.

Estos cuatro humores, según la antigüedad médica, se templaban unos con otros, y de esta templanza o temperamento resultaba la salud. También se denominaba templado o perfecto este temperamento. Cuando existía una desproporción entre los humores, pero que no llegaba aún a la enfermedad, hablaban de un temperamento mixto. Por fin, cuando la desproporción entre los cuatro humores era excesiva convirtiéndose en predisposición morbosa, se convertía el temperamento en una intemperie.

Los cuatro humores serían puestos así mismo en relación con la doctrina cosmológica de los cuatro elementos, resultando la siguiente clasificación:

- Temperamento sanguíneo: Aire.
- Combinación de lo húmedo y lo caliente.
- Temperamento flemático: Agua.

Sería el resultado de la combinación de lo húmedo y lo frío.

(9) HIPOCRATES., en *De generación*, después de presentarnos la existencia de los cuatro humores, nos dice (según el texto de Robert Joly en un volumen publicado por la Société d'édition "Les belles lettres". París 1970) "... l'home possède ce nombre d'humeurs congénitales en lui et c'est d'elles que proviennent les maladies."

Posteriormente, en *De las enfermedades IV* nos presenta "Los hombres y las enfermedades", hablándonos de cada uno de los humores.

(10) WITTKOWER., R. Y M., *Nacidos bajo el signo de Saturno. Genio y temperamento de los artistas desde la antigüedad hasta la Revolución Francesa*. Madrid (1982)., La teoría de los cuatro humores aparece tratada en las pag. 103, 104, 107, 108, 111.

— Temperamento colérico: Fuego.

Se trata de la combinación entre lo seco y lo caliente.

— Temperamento melancólico: Tierra.

Es la combinación de lo seco y lo frío.

Los diferentes tipos tienen como base de su coesencialidad una serie de características comunes.

También San Isidoro de Sevilla (siglos VI al VII) será transmisor de estas ideas, presentándonos una clasificación idéntica, en la que se corresponden los cuatro humores y los cuatro elementos (11).

Ya en el S. XII, la aparición de estos cuatro humores se liga a causas religiosas. Concretamente, existen dos variantes en este sentido:

1.— Antes de que Adán mordiera la manzana, el equilibrio entre los cuatro humores habría sido perfecto, dándose el que hemos llamado antes temperamento templado o perfecto. Posteriormente, la realización de ese pecado original haría que aparecieran cada uno de los cuatro humores o temperamentos en los seres humanos, rebajándose así al nivel de los animales.

Por ello, el organismo humano quedaría sujeto a las enfermedades y a la muerte, y el alma humana expuesta a los vicios (12).

2.— En este caso, la situación original del hombre no vendría marcada por un perfecto equilibrio entre los cuatro humores, sino que lo ideal en el ser humano sería el temperamento sanguíneo.

Antes de morder la manzana, el hombre tendría un temperamento sanguíneo, mientras que en los animales aparecerían el resto. Sólo después de realizado el pecado original pasaría a tener el hombre el resto de los temperamentos.

Siguiendo con la evolución de esta teoría, hay que pasar a fines del siglo XV, cuando Marsilio Ficino, recogiendo una idea proveniente de Aristóteles que asociaba el temperamento melancólico y un talento importante para las letras y las ciencias, elevó la melancolía de categoría, pasando de ser el peor de los humores al más alto atributo que aparecería asociado al genio (13).

(11) SAN ISIDORO DE SEVILLA., *Etimologías.*, en “De medicina”, en el capítulo V habla de “Los cuatro humores del cuerpo” recogiendo las ideas que hasta ahora venimos presentando.

(12) PANOFSKY, E., *Vida y arte de Alberto Durero*. Madrid (1982). panofsky nos habla de cómo Sta. Hildegarda de Bingen decía a este respecto “Si el hombre hubiera permanecido en el paraíso no tendría fluidos perjudiciales en su cuerpo”.

Por lo que se refiere a las dos variantes de las cuales tratamos, el autor nos las presenta en las pag. 105-106 de la misma obra.

(13) *Ibid.* pag. 179.

WITTKOWER., *Ob. Cit.*, pag. 104

Estos cuatro humores serían además coesenciales no sólo con los cuatro elementos, sino con los cuatro vientos, las cuatro estaciones, las cuatro horas del día, y las cuatro fases de la vida (14):

1. *Temperamento sanguíneo.*

Húmedo y caliente como el aire, se asocia al viento Céforo, a la primavera, la mañana, y la juventud.

2. *Temperamento flemático.*

Húmedo y frío como el agua, se asocia con el viento Austro, el invierno, la noche, y la ancianidad.

3. *Temperamento colérico.*

Asociado al fuego, con el que comparte su calor y sequedad, le corresponde el viento Euro, el mediodía, el verano, y la edad de la viril madurez.

4. *Temperamento melancólico.*

Seco y frío como la tierra, se asocia al viento Bóreas, el otoño, al atardecer, y a una edad de unos sesenta años.

Cada uno de los diferentes temperamentos presenta una serie de vicios y virtudes, resultando ser el más deseable el temperamento sanguíneo.

Algunos ejemplos artísticos en los que se ha querido ver la disposición conjunta de los cuatro humores o temperamentos, o alguno de ellos individualizado, son: El buril que realiza Durero de *La caída del hombre*; su grabado de la *Melancolía*; su obra *Los cuatro Apóstoles*; la representación de Miguel Angel como melancólico en la *Escuela de Atenas* de Rafael, etc.

La *Carnicería* del Museo de San Telmo presentaría pues, tras su aspecto totalmente realista, una representación escénica de los cuatro humores o temperamentos a los cuales hemos hecho referencia.

El modo en que se ha plasmado en el lienzo sería en base a una individualización de cada temperamento, bien por medio de un único actor o de un grupo. Es por ésto, que de nuevo debemos proceder a un estudio individualizado de la composición temática en cuanto a grupos escénicos, pero encaminado en esta ocasión al desciframiento de los modos en que éstos representan cada concepto:

1. *Temperamento flemático (lam. 4)*

Una de las características de éste, sería la acidia. A la izquierda del lienzo, se nos presenta un punto de fuga en el cual observamos a un joven que procede a desollar a un buey muerto. En este caso, sería el animal muerto el que apareciera como definidor del temperamento, es decir, el buey sería imagen de la indolencia flemática (15).

(14) PANOSFSKY., Ob. Cit., pag. 172

(15) Ibid., pag. 106



Lám. 4.— Atribuído a A. Van Ostade. Carnicería (detalle). Museo de San Telmo.



Lám. 5.— Atribuído a A. Van Ostade. Carnicería (detalle).

2. *Temperamento colérico (lam. 5)*

Prácticamente en el centro de la composición, y en la parte superior, nos encontramos con un hombre que desempeña labores propias del oficio. A su izquierda, percibimos la presencia de una cabeza de caballo, animal que se halla muerto.

Entre las características del temperamento colérico, se encuentran las de la soberbia y la ira, por lo cual nada mejor que un caballo para definir este humor, pues conocido es que se ajusta perfectamente al animal representado. La cabeza del óvido que se halla junto a la del caballo es posible que desempeñe una función de complementariedad.

3. *Temperamento melancólico (lam. 6)*

Este tipo de temperamento puede llegar a producir incluso la demencia. Las características serían la tristeza, el rencor, la codicia, la cobardía, y su único aspecto positivo es una cierta propensión al estudio solitario.

En la obra que nos ocupa, aparecería representado por el perro del primer plano. La causa de esa representación es que más que otros animales puede ser víctima de accesos de tristeza e incluso de locura, y porque parece más apesadumbrado cuando más inteligente es (16).



Lám. 6.— Atribuído a A. Van Ostade. Carnicería (detalle).

(16) *Ibid.*, pag. 176

4. *Temperamento sanguíneo (lam. 7).*

Como anteriormente se ha indicado, éste sería el temperamento más deseable. Entre sus características positivas, están la de la sociabilidad, generosidad, y otras. Entre sus características negativas, su gusto al vino, la buena comida y el amor. Se representaría las más de las veces con un tipo rubicundo, con cuerpo recio (17).



Lám. 7.— Atribuído a A. Van Ostade. Carnicería (detalle).

Este tipo humano al que acabamos de hacer referencia, se halla representado en la parte derecha del lienzo, formando parte de un grupo compuesto globalmente por tres personas y un animal al que se le extrae la sangre, chorro de sangre que quizá podría ser una manera de remarcar el carácter del temperamento a representar.

Vistos los distintos elementos individuales del posible tema, podemos obtener mediante su unión una visión de conjunto que ayude a esclarecer ese posible significado. Realmente no existen fuentes documentales que mues-

(17) *Ibid.*, pag. 172-173

tren de una manera clara la presentación del tema de los cuatro humores o temperamentos del modo al que hemos hecho referencia. Sin embargo, existen algunas concordancias que hacen suponer que el tema sea realmente el citado.

Podríamos plantearnos también si el tema presentado es sin más el de los cuatro humores o temperamentos, o si existe una ordenación especial tendente a subrayar el carácter de alguno de ellos.

Se puede apreciar cómo los elementos que hemos citado como definidores de los temperamentos flemático y colérico son dos animales muertos, mientras que los temperamentos melancólico y sanguíneo se representan por medio de seres vivos. Ya anteriormente se ha reseñado que los temperamentos más apreciados eran fundamentalmente el sanguíneo, y a partir de Ficino, también el melancólico. Estos dos no sólo se representan mediante dos seres vivos, sino que aparecen en primer plano, mientras que el temperamento flemático y colérico aparecen en segundo plano. Por tanto, parece lógico suponer que nos encontramos ante lo que es, más que una posible representación de *Los cuatro temperamentos*, una obra en la que se destacan dos de ellas, los más apreciados, los *temperamentos sanguíneo y melancólico*.

CONCLUSION

A modo de conclusión, podríamos destacar varias ideas, pero fundamentalmente subrayar las siguientes:

— En este momento, en el Barroco, se producirá en Holanda un auge importantísimo de la producción pictórica que dará como resultado la plasmación en imágenes de aconteceres usuales en la sociedad de la época, fuente importantísima para la comprensión de la misma. Sin lugar a dudas, además de la idiosincrasia propia de la sociedad holandesa, habría que ver el origen de esa producción inmensa en el contexto sociopolítico, económico y religioso que tanto la favoreció.

— Por otro lado, existirá en la Holanda de la época, una importantísima clientela, nutrida abundantemente por sectores pertenecientes a los estratos medios de la sociedad, que demandará un tipo de arte denominable popular, obras que a veces tendrán un sentido alegórico, pero sin —pensamos— generalizar ese sentido a todas ellas.

— La *Carnicería* del Museo de San Telmo, atribuida a Adriaen Van Ostaede, a nuestro parecer erróneamente, es un tema nada inusual, tal y como hemos visto. Una de las ideas que hemos expuesto, y que volvemos a recordar es que no necesariamente todas ellas han de tener un significado alegórico, sino que algunas de ellas, en mayor o menor número, serían representaciones realistas sin mayores pretensiones.

— Sin embargo, la obra expuesta en el Museo de San Telmo, representa, y con las naturales reservas por la falta de pruebas documentales, posiblemente un tema que por otra parte no es tampoco ajeno a la zona, el de los cuatro humores o temperamentos. Además, muy posiblemente, haya que añadir que dos de esos temperamentos ocupan un papel preponderante motivado por su preferencia respecto a los otros: Sería pues, una loa de los temperamentos melancólico y flemático.