

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA

FACULTAD DE BELLAS ARTES

DEPARTAMENTO DE PINTURA

*Un nombre para la imagen:
el título en las artes plásticas
como paradigma de dos lenguajes involucrados*

• **TESIS DOCTORAL PRESENTADA POR**
ÁNGELES PAREJO SÁNCHEZ
—GELES MIT—

• **DIRIGIDA POR EL DR. D. JOSÉ SABORIT VIGUER**
VALENCIA, JUNIO DE 2000

A mi madre, siempre...
a Alberto, también...

- **INTRODUCCIÓN**

- Capítulo I

7

**LA TRADICIÓN DE LAS PALABRAS
EN CONCURRENCIA CON LA PINTURA**

29

1 . La unión de palabras e imágenes en la Edad Media	31
1. 1. El concepto estético medieval	31
1. 1. 1. Los 'guardianes' de la fe	34
1. 1. 2. La finalidad de la pintura	35
1. 1. 3. El 'oficiante' medieval	42
1. 2. La tarea didascálica de la pintura: hacer inteligible lo oculto	46
1. 2. 1. Pequeñas incursiones verbales en la imagen	50
1. 2. 2. Los códices miniados	56
1. 2. 3. La <i>narratio picta</i>	60
1. 3. La descripción de la obra artística	65
1. 3. 1. 'Literatura de taller'	67
1. 3. 2. La <i>ekphrasis</i>	72
1. 3. 3. El <i>titulus</i> medieval	75
1. 4. El universo alegórico medieval	81
2. El 'nombrar' de la pintura en el renacimiento:	
la temática artística	87
2. 1. Cambios notables en las artes: la equiparación artística	87
2. 2. La temática artística.	91
2. 2. 1. Pintura litúrgica y profana	93
2. 2. 2. La <i>invenzione</i>	96
2. 2. 3. Temas religiosos	98
2. 2. 4. Temas profanos	100
2. 2. 5. Retratos	101
2. 3. La pintura remitiendo a programas literarios	104
2. 3. 1. La <i>Primavera</i> de Botticelli y la alegoría 'ejemplar'	104
2. 3. 2. <i>El Juicio final</i> de Miguel Ángel y la norma del 'decoro'	107
2. 4. El tema de la pintura como título	112
2. 4. 1. La apertura temática de los pintores del Norte	120
2. 5. El título y la autoría	128
2. 5. 1. Dos perspectivas del arte y su nombrar	129
2. 5. 2. El título alejado de su 'nombre de pila' original	136
2. 5. 3. Un bodegón con título literario	143

2. 6. Las palabras alrededor de la imagen	145
2. 6. 1. La Inscripción en la pintura	145
2. 6. 1. 1. Usos simples o transparentes	146
2. 6. 1. 2. Usos dentro de la representación	152
2. 6. 2. El Emblema	155
2. 6. 3. Otras vinculaciones literarias: programas, descripciones y poemas	159

• Capítulo II

EL TÍTULO CONTEMPORÁNEO **169**

1. El estatuto semiótico del título.	171
1. 1. Revisando la <i>intentio-auctoris</i> de Dante.	171
1. 2. La ‘alternancia’ en la lectura de la obra y su título	174
1. 3. De la palabra a la imagen/De la imagen a la palabra	177
1. 4. El título como contribución contextual en la comunicación	179
1. 5. El título en las artes plásticas: paradigma de dos lenguajes involucrados.	190
1. 6. Respecto al título literario	193
1. 6. 1. Subtítulo	194
1. 6. 2. Ante-título	194
1. 6. 3. Título-argumento.	197
1. 6. 4. Clases de títulos literarios: funciones destacadas	199
2. El nombrar ‘moderno’: el comienzo de la subjetividad	203
2. 1. El nuevo ‘nombrar’.	206
2. 2. Un precedente: <i>Los caprichos</i> de Goya	210
2. 3. Contra la doctrina academicista	219
2. 4. Los títulos y la apertura temática en el XIX	223
3. La consolidación del nombrar ‘moderno’	235
3. 1. El título como ‘ideólogo’ artístico	235
3. 2. La palabra como signo pictórico.	243
3. 2. 1. Miró como pintor de palabras.	244
3. 2. 2. Magritte, el mago de la combinatoria	250
3. 3. La abstracción nombrada	255
3. 3. 1. La vinculación musical y el significado plástico	255
3. 3. 2. Lo explícito en el título de la abstracción	261
3. 3. 3. La atribución icónica al signo plástico mediante el título	262

3. 4. Sin título	270
3. 5. El ajuste retórico del título	272
3. 4. 1. El título como confirmación de lo visual	275
3. 4. 2. El título que orienta o descubre.	279
3. 4. 3. La pintura pulsada por el título	282

• Capítulo III

EL TÍTULO TRASCENDIDO **291**

1. El reencuentro con las palabras y el relato social	293
1. 1. La simultaneidad como paradigma	295
1. 2. Inscripciones al amparo de los medios de masas: Jenny Holzer y Barbara Kruger	298
1. 3. La Fotografía unida al texto escrito como forma de 'recrear'	306
1. 3. 1. Dona Ferrato	310
1. 3. 2. Linda Troeller /Marion Schneider: <i>Erotic Lines of Women</i>	315
1. 3. 3. Jim Goldberg: Raised by Wolves	318
1. 3. 4. El 'ritual' de lo cotidiano a través de las palabras: Sophie Calle	325
1. 3. 5. La narración como poética artística: Carrie Mae Weems.	335
2. Duane Michals: la memoria poética	345
2. 1. Aproximación al nivel narrativo	345
2. 1. 1. La narración como 'memoria colectiva'	347
2. 1. 2. La utilidad del cuento en nuestra sociedad.	350
2. 1. 3. La pérdida de la oralidad.	355
2. 2. El afán de las palabras.	359
2. 2. 1. La fotografía incapaz...	364
2. 2. 2. La proximidad con el Emblema	367
2. 2. 3. La evolución narrativa en su obra	370
2. 2. 4. Las huellas narrativas	379
2. 2. 5. El contador de historias.	387
2. 2. 5. 1. <i>Dos Cuentos / Dos Sueños.</i>	392

• CONCLUSIONES	405
---------------------------------	-----

• BIBLIOGRAFÍA	417
---------------------------------	-----

AGRADECIMIENTOS

Deseo mostrar mi agradecimiento a todas aquellas personas que, de una u otra forma, han estado presentes, cerca de mí, durante el transcurso de esta tesis. Un tiempo que, a pesar de las muchas pruebas que todo rito de iniciación supone, ha fructificado en las páginas que siguen. El aliento, el cariño y los halagos ayudan (¡y cuánto!) en ese camino. Sólo espero que algún día sea yo quién pueda prestarles mi apoyo y atención, a cualquiera de ellos, en justo y merecido pago.

Alberto, una y otra vez, por permanecer tan cerca de mí y con quien me resulta imposible no compartir este proyecto, tal y como hacemos con la vida. Su máxima atención y rigor, para mí y para este texto, ha beneficiado sin lugar a dudas este estudio. José Saborit, por su continuo apoyo en los momentos difíciles, mientras este ‘fruto’ salía adelante, desde aquel lejano año en el que la literatura y los títulos nos aproximaron. Rosa Martínez-Artero, por todas las lecturas que, siempre, invaden su casa y su corazón, y que ha prestado a este estudio. Javier Claramunt y Meri Sales, por su cariño incondicional y fe en mi ‘supuesto’ talento. Vicente J. Benet y Vicente Sánchez-Biosca, por compartir proyectos y por escuchar, tan atentos, los detalles de éste tan concreto. Arturo Lozano, por la ayuda prestada en las traducciones francesas y por su continuo ánimo en un camino que pronto le animaré a recorrer. Alberto Gálvez, por su curiosidad y sus acertadas preguntas acerca de este estudio. Ricardo Forriols, por su interés y su disposición más que atenta. Y a todos aquéllos que no teniendo nombre propio en esta lista, me demuestran su cariño cada día. Personas de carne y hueso que hace tiempo entrelazaron sus vidas con la mía... ○



UN NOMBRE PARA LA IMAGEN: EL TÍTULO EN LAS
ARTES PLÁSTICAS COMO PARADIGMA DE DOS
LENGUAJES INVOLUCRADOS

Introducción

El proceso de titular una obra plástica ha sido siempre causa de fascinación en nosotros, por tratarse inicialmente de un nombramiento o marca que identifica una obra (algo así como afirmar la presencia más o menos rotunda de un objeto), pero también más allá nos atraía esa forma textual que, alejada del nombre baustimal, es capaz de ampliar con palabras los sentidos que tratan de emerger de una imagen. Es decir, dos lenguajes que remiten dentro de un proceso de comunicación a un mismo referente, pero que lo hacen de forma distinta, permitiéndonos generar claves a partir de cada uno de ellos.

Este acto sencillo y común al que estamos acostumbrados como espectadores, decidimos que fuera el hilo conductor de una investigación dedicada a la vinculación entre las imágenes y las palabras. O dicho de otro modo, una aproximación a la relación entre la Pintura y la Escritura como dos lenguajes que se involucran y canalizan a través del *título* que acompaña a una obra plástica. Un proyecto que —imaginamos desde un principio— suponía grandes dificultades, principalmente por el alcance de esas dos disciplinas desarrolladas y ramificadas a lo largo de los siglos, pero también por la importancia y la presencia destacada de los títulos en la Historia del Arte occidental.

Ante semejante campo de estudio, asumimos una actitud consecuente que desarrollara y señalara al lector (a modo de introducción) ciertas circunstancias acerca de la conjunción de imágenes y palabras en el seno del Arte, así como de la relevancia del título como puente entre ambas. A este respecto, resultaba extraño la escasa presencia de investigaciones sobre este mismo tema dentro del campo universitario o estudios acerca de los títulos en las artes plásticas, dada su destacada función dentro del proceso de comunicación. Un vacío que aumentaba las

consideraciones que el reto inicial ya suponía en sí mismo, puesto que además determinaba la escasez de fuentes bibliográficas específicas de nuestro objeto de análisis y que dificultaría el acceso a las premisas más básicas de la titulación de obras de arte, así como a cuestiones más genéricas del concepto de título en las artes plásticas.

Todo ello ha condicionado las fases previas de esta investigación marcando una pauta basada en el estudio comparativo de fuentes de diversos campos (Iconografía, Literatura, Historiografía, Teoría del Arte, Estética, etc.), que ha generado un primer *corpus* histórico que analiza la relación entre las imágenes y las palabras a lo largo de diversos periodos de la Historia para determinar qué clase de condiciones han podido afectar al proceso de conformación del título en las artes plásticas, tal y como lo entendemos en la actualidad.

Bajo ese punto de vista, resulta necesario conocer las condiciones estéticas, históricas y artísticas de los periodos artísticos más significativos que han podido afectar a dicha premisa, posibilitado una evolución entre la pintura y las palabras que (bien dentro o fuera de ella) se han mantenido en su proximidad hasta nuestros días: nos interesa la etapa medieval, donde éstas se sitúan en el interior, y la etapa renacentista, donde ya el texto escrito circula alrededor de la obra de arte. Por ello, analizaremos los inicios de esa concurrencia, su evolución, su imbricación con la descripción de imágenes, su ausencia del espacio pictórico, el hermanamiento con la poesía, etc. Aspectos, en definitiva, que afirmarán una evolución del arte que afecta a la premisa del título, puesto que surgirá como un resto de palabras prendido en el marco de la pintura, pero también como un nombre que comienza a distinguir una mercancía artística susceptible de ser trasladada e intercambiada.

Todo ello en un estudio que, a pesar de su cuerpo atípico, afirma no tratarse de una *Historia del Título*, sino más bien una investigación centrada en la conjunción de palabras e imágenes en el ámbito artístico, canalizada a través del paradigma o ejem-

plo significativo del título. Incluso cuando excede sus parámetros de brevedad y concisión de una frase para convertirse en un texto escrito más amplio y en un elemento más del ‘texto’ pictórico que ‘recrea’ con palabras a la imagen. Casos, incluso, en los que se narra una bella historia basada en la emoción y los sentidos que, vinculada con la imagen, genera en el espectador expectativas y lecturas amplias.

De ese modo, dos premisas temáticas conformarán la estructura de esta tesis: en un primer nivel, el interés original por *la concurrencia de las imágenes y las palabras (la unión de textos escritos a la Pintura)*, que ha configurado una antigua y provechosa relación desarrollada a lo largo de los siglos. Y en un segundo nivel, el concepto de título como *un mecanismo de significación y comunicación en el que se materializa precisamente esa vinculación, un elemento canalizador y potenciador de la comunicación artística.*

Dos circunstancias que en su continua intersección complican el desarrollo previsto para esta tesis, pues puede trascenderse en algún momento el deseo inicial de escribir sobre ‘las palabras que hablan de la pintura’. Así surge, construida por el propio devenir de las palabras, la última estación de un recorrido (de ida y vuelta) que plantea un *comienzo* (cuando las palabras y las imágenes se alumbraban los sentidos en mutuo acuerdo, ocupando armoniosamente un mismo espacio pictórico), un *desarrollo* (cuando las palabras ocupan un espacio propio, fuera de la pintura, aunque en su proximidad), un *desenlace* (cuando se posibilita en el mundo del arte que las palabras comiencen a referirse a la pintura “de otro modo”, y un *final*, en las últimas décadas, cuando ciertos planteamientos artísticos han recuperado aquella íntima vinculación de las imágenes con las palabras, en un afán de iluminar al espectador sobre lo que la imagen no puede mostrar y regresando así al inicio de nuestro recorrido, el ciclo que se materializa en estas páginas.



Una aproximación más detallada de la estructura que configura esta investigación, con los aspectos citados que en ella concurren, puede evidenciar la interrelación de todos ellos, lo que nos insta a separarlos de forma consecuente: en un capítulo inicial de enfoque historicista, un capítulo intermedio de enfoque semiótico, y un capítulo final con los planteamientos artísticos (principalmente, la obra de Duane Michals) que contextualizan ese 'regreso al inicio del ciclo'.

El primer capítulo (*La tradición de las palabras en concurrencia con la pintura*) aborda un estudio centrado en dos periodos artísticos e históricos, la Edad Media y el Renacimiento, destacando los aspectos más relevantes en cada uno de ellos que afectaron a la relación de la Pintura y la Escritura. Al aproximarse a ambos periodos se advierte la ayuda que el lenguaje escrito aportó al mundo visual (y viceversa) y a la representación pictórica, situando y afirmando contenidos iconográficos, pues las palabras sirvieron durante siglos para fijar significados, mayoritariamente religiosos, a un espectador poco docto y, en general, inmerso en sociedades eminentemente dogmáticas. Nuestra atención al período medieval (en el capítulo *La unión de palabras e imágenes en la Edad Media*) es necesaria por la riqueza y profusión de ejemplos de ese acompañamiento entre lo escrito y lo visual, con profundas consecuencias en el desarrollo artístico posterior. La vinculación del mundo visual y el verbal es analizada con el fin de evidenciar la función didascálica que la pintura adoptó en este tiempo como mecanismo de comunicación. Puesta al servicio de la Iglesia, la pintura podía transmitir mediante inscripciones y mensajes escritos la palabra de Dios, un recordatorio o una enseñanza que mediante el lenguaje visual era accesible para todos, lo 'invisible podía hacerse visible' y así clérigos o laicos podían escuchar el relato bíblico.

La narración de la Historia Sagrada se transforma en tema de la pintura, pero progresivamente la evolución pictórica abandona la narración secuenciada, para adoptar la escena única. Así, la 'edad

de las tinieblas' va dejando paso a un temprano Renacimiento donde las palabras comienzan a ocupar otro lugar, fuera del espacio pictórico, y la pintura se aproxima a su independencia del recinto arquitectónico con la aparición del cuadro, como mercancía susceptible de intercambio y movilidad.

Con nuevas tareas y aportaciones para la imagen, las palabras continúan en la proximidad pero progresivamente se favorece un nuevo espacio para ellas (sin contar excepcionales casos como inscripciones o filacterias que seguirán incluyéndose en la pintura). No obstante, hemos juzgado oportuno prestar atención a esa literatura artística que de forma creciente va rodeando a la pintura, pues en la medida en que el título ha llegado a ser un texto orientador de la mirada sobre la obra de arte, nos interesa observar cómo otros textos en el pasado cumplieron esa misma función, tanto en el período medieval como en el renacentista: fijando determinados significados al participar como intermediarios de la interpretación iconográfica, facilitando información de la técnica pictórica o, simplemente, alabando y documentando la presencia del arte pictórico. Tareas que se vinculan a través del proceso de la *ekphrasis*, la *descripción* de imágenes u obras de arte: por un lado, mediante ejercicios literarios con el fin de la alabanza o la simple catalogación (así el *titulus* medieval, como antecedente obvio del título actual); por otro, con textos literarios al servicio tanto del pintor (literatura de taller), como del espectador (mitografía), que circulaban sobre o junto a la pintura favoreciendo la divulgación del proceso y la experiencia pictórica. En definitiva, la descripción de imágenes con finalidades *prácticas* (para el aprendiz o pintor) o *interpretativas* (para los espectadores menos instruidos en los mecanismos retóricos o iconográficos del lenguaje pictórico).

Las alusiones al período renacentista (en el capítulo *El nombrar de la pintura en el Renacimiento: la temática artística*) tratan inicialmente de abordar los nombres que las obras pictóricas adoptaron en ese tiempo, pues son ellos los antecedentes directos del título actual. Partiendo de la independencia del cuadro

como obra única, se observa de qué forma comienza a nombrarse dicha pintura. Al analizar los principales elementos de la ejecución artística, se advierte que el repertorio de escenas en el que el pintor escoge un motivo (como un programa sobre el que configurar su pintura), a través de la *inventio*, está tan reglado, que el nombre que reciba describirá e identificará precisamente esa escena. Así los primeros ‘títulos’ que la pintura recibe se identifican específicamente con el tema escogido, el verdadero eje de la pintura y sede de la tradición imperante. Un nombre referencial y denotativo para la imagen que titula el tema o argumento.

Resulta relevante destacar cómo los diferentes factores señalados en este primer capítulo se interrelacionan e imbrican para aportar luces e información provechosa a los posibles orígenes y antecedentes del título actual. Ejemplos literarios relacionadas con la pintura que manifiestan un vínculo con la descripción verbal y literaria de las imágenes y una compacta construcción iconográfica donde la elección ‘libre’ de la escena o motivo era un factor no contemplado. Esto produce un tipo de nombramiento muy concreto que trata de identificar lo que en la pintura sucede. Es decir, que el nombre de la pintura pasa por nombrar la escena que reproduce la pintura (*Una Huida a Egipto*, una *Judith y Holofernes* o un *Descendimiento de la cruz*). Un tipo de nombramiento que contrasta con el título que en la segunda fase se analiza. El título de lecturas más amplias y ambiguas, de carácter ‘connotativo’, que alude a una subjetividad individual (tal como la entendemos ahora).

A este respecto, cabe puntualizar el concepto de *autoría*, pues el mecanismo de asociación de la autoría del título al pintor es una construcción de nuestro tiempo que ha de ser matizada, tanto en lo que se refiere a la autoría (“textual”) pictórica, aquella implícita en la pintura, la “autoría de los significados” o lugar desde el que el cuadro “habla”, como en lo que se refiere a esa otra autoría efectiva, que muestra una interrogación sobre el origen empírico del (¿quién puso el...) título. En este último aspecto, los catalogadores han sido en gran medida (cuando comienzan

las primeras catalogaciones de pertenencias reales/estatales) los artífices empíricos del título de los cuadros que observamos en pinacotecas o enciclopedias. Nuestro acceso en la actualidad a reproducciones de diversas obras de arte, pasa por una clasificación y catalogación importante efectuada con mayor rigor en el último siglo, y anteriormente con intermitencias a partir de la creación de las primeras colecciones reales o los primeros museos relevantes.

Una catalogación basada en la identificación y diferenciación de obras de arte, donde lógicamente encaja un nombrar referencial e identificativo que describa la imagen. Si el título ha desaparecido o no existió se le da uno nuevo siguiendo esa fórmula tradicional. De hecho, muchas representaciones menores se nombran o titulan por aquello que contienen o mediante algún elemento destacado que la diferencie respecto a otras pinturas. Así lo han hecho durante décadas, iconógrafos, coleccionistas o catalogadores. Lógicamente este nombramiento varía a comienzos de este siglo, pero incluso teniendo datos fehacientes de los deseos de algunos pintores, sus obras han aparecido en catalogaciones con títulos cambiados, discrepantes o sencillamente, el paso del tiempo ha sancionado otro nombrar.

¿Cómo podría Rembrandt manifestar alguna queja cuando algún catalogador decidió llamar a su obra *La ronda de noche*? Son casos que revelan cierta inquietud, no tanto por el acierto o error de un nombre, sino por las posibles interpretaciones que de las obras pictóricas se realizan a partir de la orientación que proporciona el título. De ahí la preocupación de la catalogación de las obras antiguas, en atribuir con “corrección” escenas, temas y personajes, por lo que esto supone de construcción de la Historia de la Pintura.

Esta investigación, según lo expuesto, no asume desde sus inicios pretensiones de asentar la (inasible) verdad acerca de la historia particular que el título ha ido protagonizando a lo largo de los siglos. El esfuerzo de este *corpus* de palabras trata de asentar y justificar ciertas hipótesis, ancladas en el propio desarrollo his-

tórico de las artes, que sin duda han ido conformando y desarrollando una costumbre y una tradición en el acompañamiento de palabras para las pinturas. El título es estudiado aquí con el apoyo de esos hechos, no para sancionar qué títulos son verdaderos o falsos, sino para esclarecer cómo esos títulos (independientemente de su origen empírico) se han involucrado en el devenir comunicativo de las pinturas a las que acompañan.



La segunda premisa de la que parte esta investigación (*La operatividad del título en el proceso de comunicación*), la tratamos de un modo más concreto en el capítulo II, situando todos aquellos elementos que participan de ese proceso, y lo hacen posible. Difícilmente podía obviarse la relevancia de la instancia del título dentro de un proceso de comunicación que se caracteriza por mantenerse elíptico uno de los interlocutores. Desde ámbitos semióticos se contempla y analiza la funcionalidad y operatividad de las palabras que componen el título, partiendo de la complejidad que supone la interrelación de dos lenguajes involucrados: el verbal, relativo a las palabras, y el visual, relativo a las imágenes.

El título como estructura lingüística que parafrasea a una imagen, se relaciona con el título literario con el que comparte ciertas semejanzas obvias. Sin embargo el título artístico no parafrasea o resume el contenido de un libro sino una imagen. Una imagen cuyo lenguaje presenta notables diferencias respecto al lenguaje verbal. Esto producirá una serie de interrelaciones que tratan de vislumbrarse con ejemplos en una aproximación entre ambos títulos.

Atendemos aquí al título como instancia, como mecanismo de comunicación que afecta al lenguaje pictórico, pues circula vinculado a ella, muy cerca, fuera del marco (incluso a veces dentro), creando lecturas, algunas obvias, otras orientadas y otras totalmente abiertas. Pero, como decíamos antes, observaremos esas lecturas despreocupándonos de quién puso 'realmente' el tí-

tulo, pues acabaremos pensando que ello en nada afecta al instante en que un espectador lea, en una tarjeta impoluta, unas palabras determinadas, asociando su significación a aquella que aporta la imagen plástica a la que acompaña.

Sin duda, estos nuevos planteamientos serán posibles a partir del alejamiento y la ruptura de los antiguos códigos pictóricos tradicionales, pues tras producirse una *apertura en los temas*, principalmente en el XIX, se posibilita un ‘nombrar’ diferente, que se puede denominar ‘moderno’, respecto al tradicional o ‘antiguo’. Al analizar esos primeros usos del título que prescinden de sus marcas referenciales y denotativos, podremos ver el comienzo de un título que comienza a activar la connotación de forma progresiva. En un intento de mostrar esa evolución, citamos algunos precedentes previos de esa apertura, tal y como entendemos *Los caprichos* de Goya o ya más avanzado el final del siglo XIX, títulos de obras representativas de movimientos como el Romanticismo o el Realismo, que permiten *una nueva subjetividad* en el lenguaje pictórico, así como en los títulos de las pinturas.

Determinados mecanismos de esa nueva subjetividad son comentados en esta segunda parte, tratando de aportar diferentes visiones e intenciones propias del proceso artístico que revoluciona el mundo del Arte, a principios de este siglo XX. Nuevos conceptos para la pintura tanto en sus premisas técnicas, como estilísticas, argumentales o poéticas. Todo ello visionado a través de ejemplos de títulos que canalizan esa nueva subjetividad. Títulos o nombres de obras futuristas, dadaístas o cubistas, títulos que aprenden a referenciar la abstracción pictórica o que evidencian la pugna entre los signos lingüísticos y pictóricos dentro de algunas pinturas, son puntos de interés en esta parte.

Una necesidad, en definitiva, de titular e identificar la obra de arte pero que, sobre todo en el siglo XX, excede el concepto clásico de la catalogación para facilitar, al mismo tiempo, una nueva esfera de expresión al pintor, un ámbito nuevo que el pintor descubre como infinito. Bajo la necesidad de catalogar y vincular el objeto pictórico entre comprador y galerista, el pintor adquiere

un nuevo espacio de significación con múltiples áreas de aprovechamiento, que tan solo debe pulsar. Analizar de qué forma lo hace o puede hacerlo es uno de los últimos aspectos abordados en esta segunda parte de la investigación.



Tratando de insistir en los componentes cíclicos que prescriben nuestras vidas y que afectan por igual al mundo del Arte, un tercer capítulo cierra esta investigación (*El título trascendido*). Un punto de encuentro al que no podríamos haber llegado sin haber superado las dos partes anteriores, pues habla de estructuras narrativas o simplemente escritos, que excediendo la condensación y brevedad propias del título artístico, se convierten en textos que acompañan a las imágenes, circulando en su proximidad o entrando en relación con ellas, facilitando su interpretación, incluso, sobrepasando sus sentidos como lo hiciera un *titulus* medieval, un ejercicio literario complementario. Todo ello, en un caso específico y destacado, la obra de Duane Michals, permanece íntimamente relacionado con la narración a la cual nos aproximamos brevemente en un afán de proporcionar ciertas claves de lectura para la interpretación de sus ‘relatos’.

Los análisis de ciertas obras fotográficas que aportamos en esta última fase recuerdan e insisten en aquellos mecanismos de unión de la pintura y la escritura que observamos previamente a propósito del admirado arte medieval. Un uso de las palabras por parte de la pintura, trasladado a la fotografía en las últimas décadas, que reproduce aquellas implicaciones medievales, salvando las consiguientes distancias históricas y temporales. Trataremos de aproximarnos a diferentes obras fotográficas contemporáneas como formas artísticas de ‘alumbramiento’ de la imagen mediante la ayuda textual y, por ello, serán un punto clave en la fase final de la investigación.

El lenguaje fotográfico común a todos ellos responde a una elección deliberada por nuestra parte entendida no como una afinidad, sino más bien como un planteamiento coherente dada

la idoneidad de sus planteamientos. En nuestra búsqueda tomamos aquellas obras o discursos artísticos que más tensaban la dualidad entre la imagen y la palabra, escogiendo los que llevaban al extremo la vinculación entre ambos. A este respecto, no hallamos en el campo pictórico más reciente un ejemplo significativo de lo que hemos dado en llamar el “título trascendido”

Una contextualización de diferentes obras del arte actual permite entender los puntos comunes de todas ellas en el uso concreto de palabras y textos escritos junto a las imágenes. Salvando sus diferencias específicas, todas ellas anclan su discurso en una forma de ‘recrear’ con palabras e imágenes, generando en esa yuxtaposición de lenguajes una ‘tercera vía’, una significación nueva basada en la alternancia y no en la subordinación.

El estudio y el análisis de una obra artística concreta, de forma destacada, obedece a la idoneidad específica del trabajo de Duane Michals, pues su trabajo puede servir de eslabón de unión entre todas las partes integrantes de este estudio. Por un lado, reproduce los usos medievales de la conjunción de imágenes y palabras, convirtiéndose en un artista contemporáneo que recurre a las palabras para contar historias, para narrar todo aquello que en la imagen (fotográfica) no puede verse. Pero por otro lado, su trayectoria artística es un recorrido temático bastante completo por mitos, pequeños relatos y, en sus últimas obras, cuentos infantiles. Una forma, la narración de cuentos, que alude a la oralidad propia de la sociedad medieval de la que partía este estudio. Siempre junto a la figura destacada del espectador, a la cual se considera como parte activa del proceso en la obra de Duane Michals, instancia que responde como un ‘escucha’, un oyente de las narraciones al cual sumerge de lleno en el hecho artístico.



Esperamos que no resulte extraño, sino por el contrario bastante clarificador, el título que esta tesis ha adoptado, pues teniendo en cuenta la especificidad de este estudio, el nombre que indicase y resumiera su contenido debía ser apropiado. Tras tan-

to tiempo dedicado al nombrar de las cosas y viendo la complejidad de aspectos que concurren en esta investigación, la opción clara para nosotros era sin duda la búsqueda de un título que condensase esa continua proximidad entre la pintura y las palabras, pero además dejando constancia de cómo se afectan e involucran mutuamente a través, precisamente, de él.

Así se destaca en primer lugar el acto de nombrar la pintura, con el fin práctico —en apariencia— de diferenciar al objeto otorgándole una identidad concreta, pero, más allá, aludiendo al hecho significativo de que el título que refiere a la obra plástica lo hace desde el mundo de las palabras, generando una conversión desde el lenguaje visual al verbal. Es el título, en definitiva, la instancia o el paradigma de cómo se involucran la Pintura y la Escritura (las imágenes y las palabras), desde que su propio desarrollo histórico las contemplara en espacios diferenciados, pero en permanente proximidad ○

Un nombre para la imagen: el título en las artes plásticas como paradigma de dos lenguajes involucrados

Él pensó que ella era amable, bella e inocente. De hecho, ella era amable y bella, pero había sido inocente demasiado tiempo. Su inocencia comenzaba a endurecerse en su interior como una piedra y un día ella podría hacerse añicos por el peso de esa piedra.



He thought that she was kind and beautiful and innocent and in fact she was kind and beautiful, but she had been innocent too long. Her innocence was growing hard inside her like a stone, and one day she would be crushed by the weight of that stone.



Capítulo I

*La tradición de las palabras
en concurrencia con la pintura*

1. La unión de palabras e imágenes en la Edad Media

Todo lo visible nos es propuesto para la significación y declaración de lo invisible instruyéndonos gracias a la vista de manera simbólica, es decir, figurativa... Puesto que, en efecto, la belleza de lo visible consiste en su forma... la belleza visible es imagen de la belleza invisible.

HUGO DE SAN VÍCTOR¹

1. Hugo de San Víctor: *In Hierarchiam coelestem expositio*, PL 175.

1. 1. EL CONCEPTO ESTÉTICO MEDIEVAL

de carente de sensibilidad estética se tachó a ese periodo de diez siglos al que llamamos comúnmente Edad Media. Un periodo amplio entre dos estadios de euforia cultural y artística, la antigüedad Clásica y el Renacimiento, cuya influencia histórica situó a la llamada época Oscura precisamente en la más absoluta de las tinieblas. Durante siglos un amplio espectro de tiempo se concibió uniforme y rígido, sin prestaciones o cambios. Afortunadamente la observación minuciosa de estudios más precisos nos ha mostrado la riqueza de esta época y, también, cómo la cultura medieval resultó innovadora aunque bajo el disfraz de una aparente repetición de esquemas estéticos anteriores. La misma etimología nos remite a esa ubicación “de en medio”, respecto a lo anterior o lo posterior.

Sin embargo, la referencialidad a la tradición y culturas clásicas fue enorme en la construcción teórica del aparato persuasivo de una recién instaurada religión cristiana (en el siglo IV por Constantino). Este vasto periodo situado entre el año 500 y el año 1000, cuyo estilo medieval tuvo su centro absoluto en Francia y en su Universidad de París, evolucionó afectado por el intenso debate religioso que le había confrontado con el propio de la zona oriental bizantina (con sus posturas ‘iconoclastas’). La

2. El adecuado empleo del Arte al servicio de la religión fue el motivo por el que la Iglesia oriental, propia de los territorios del Imperio romano donde se hablaba griego, se opusiera a aceptar la jefatura del Papa latino, por ser allí contrarios a las imágenes religiosas. Los iconoclastas, desde su predominio en el 745, prohibieron en su Iglesia oriental las imágenes. E. H. Gombrich: *Historia del Arte*, cap. VI, Madrid, Alianza, págs. 107-114.

3. Con el fin de servir a los propósitos religiosos, la pintura debía mostrarse con la máxima claridad para que los espectadores poco doctos recordasen episodios y conductas. Poco a poco los contenidos fueron concentrándose más y más, hasta primar su atención en lo estrictamente esencial. *Ibidem*, pág. 109.



• Un iconoclasta bizantino encalando una imagen de Cristo. Del salterio Chlulow, manuscrito ilustrado (S. X).

zona francesa, llamada el Occidente latino, en oposición a la zona italiana, el Oriente bizantino², aceptó una cierta limitación de las imágenes religiosas pero su preocupación no era, contrariamente a los iconoclastas, determinar si éstas eran verdaderas o falsas, sino más bien remarcar su finalidad práctica, su función.

De este modo la concepción estética medieval variará notablemente respecto a la tradición clásica anterior y a su perfeccionamiento técnico en las artes. Los conceptos intrínsecos de *belleza*, *goce* o *deleitación* deberán ser contemplados bajo un nuevo prisma. Sin embargo, la forma en que serán utilizados todos esos nuevos argumentos no será tan distinta a la transmitida por la tradición. Existían ya algunos ejemplos de esas primeras adaptaciones de los procedimientos pictóricos del Helenismo tardío en las catacumbas romanas (siglo III, Roma), enfocadas a evocar sucesos de Dios a los fieles. Fue con la decadencia del Imperio Romano cuando se inicia el fin de la imitación fidedigna, cuando surgen de nuevo la sencillez y la claridad³ de artes primitivos que habían quedado atrás, no resultando extrañas representaciones cristianas —alusivas a Dios— de peces, palomas o figuras

humanas esquemáticas alejadas de la noción de belleza o el conocimiento técnico alcanzado por pintores y escultores griegos.

La pretensión fundada por el arte medieval y los artistas que lo configuran es comunicar a sus hermanos en la fe el contenido y mensaje de la historia sagrada. Con simpleza y esquematización, se huye de la imitación de la realidad, potenciando lo simbólico y ensalzando el concepto de lo sobrenatural.

Una concepción metafísica que invade el ámbito del arte. Este es el arranque importante, la utilidad encontrada para la contemplación artística, una función didascálica que forme y enseñe a los fieles seguidores de Dios. El aparato retórico que sostenga ese armazón didáctico será tomado de lo inmediatamente aprendido; las enseñanzas clásicas de Aristóteles y otros, cuya adaptación a



4. Hugo de Fouilloi habla de “un placer maravilloso y perverso”. En Umberto Eco: *op. cit.*, pág. 15.

los fines estéticos de una nueva época muestra, con el tiempo transcurrido, la riqueza y la habilidad de lo que hemos dado en llamar Edad Media.

La utilización de las palabras junto a las imágenes (la razón por la que esta investigación se remonta hasta el periodo medieval), será el baluarte de esta nueva concepción estética que contemplará muy unidas a ambas. El deseo de una contemplación pura y sin intervenciones potencia la simplificación y la austeridad en la representación y también en la construcción. No se trata de una repentina negación de la belleza, sino más bien un cierto recato en el ornamento, un cierto temor a lo bello, pues —se cree— distrae de la oración y lo estrictamente religioso. Reconociendo su atractivo invencible (*mira sed perversa delectatio*)⁴, se le supone incompatible con el recinto sagrado pues, desviando el ánimo del fiel, aparta a éste del verdadero camino de la contemplación y la oración.

El establecimiento de la religión cristiana había variado necesariamente el concepto de templo como lugar de culto. Las nuevas necesidades trascendían el carácter de los templos clásicos —abiertos y con sólo un pequeño altar, realizándose en

• Mosaicos de la Creación de la Capilla Palatina de Palermo (1200).

5. Estas fuentes han sido revisadas y confrontadas, entre otros, por U. Eco, W. Tatarkiewicz y Moshe Barash. Para un mayor análisis, véase U. Eco: *op. cit.*, págs. 13-28.

6. Junto a otros autores J. von Schlosser opina a este respecto en *El arte de la Edad Media*, Barcelona, Gustavo Gili, (1923) 1981, pág. 113.

el exterior los sacrificios—, siendo habilitado un modelo que fue facilitado por las llamadas *basílicas* griegas o salas reales. Unos edificios anteriormente utilizados como mercados cubiertos o tribunales de justicia son los que confirieron a los templos cristianos la planta familiar que hasta hoy utiliza el mundo cristiano. En estos espacios es donde la nueva concepción estética tendrá lugar bajo las condiciones más estables, más armónicas, apartados de la ‘distracción y del peligro’.

1. 1. 1. Los ‘guardianes’ de la fe

Para comprender la mentalidad y la sensibilidad de este tiempo, decidimos desarrollar un recorrido a través de las fuentes literarias⁵ que, como veremos, adquieren la importancia de quien construye los estadios previos de una teoría del arte. Así a través de la permeabilidad que en estos siglos existe entre las artes de la escritura y las artes visuales esperamos establecer los condicionantes de este periodo artístico del que procederán ciertos conceptos que posteriormente sí construirán lo que ya podemos comenzar a denominar una sólida teoría del arte⁶ (siglos XV y XVI). Mediante la utilización de las fuentes literarias trataremos —en esta primera etapa medieval— de ahondar en la utilización de las palabras como complemento de las imágenes, pero en una segunda etapa estas fuentes además de permitirnos conocer los juicios contemporáneos sobre el arte, nos mostrarán igualmente cómo en el siglo XVI son editados una serie de textos enfocados directamente al espectador de la obra de arte, proporcionándonos más elementos de juicio en nuestra investigación acerca del nombramiento (o titulación) de las obras de arte. En definitiva, conocer el contexto de estas dos amplias etapas de nuestra historia del arte para poder elaborar una hipótesis acerca de la codificación establecida en la forma de nombrar la pintura.

Bajo estos propósitos nos referimos primero al objetivo principal de la manifestación artística medieval: un cristiano, pues, ideal —de *recta anima in recto corpore* (de alma honesta que se

manifiesta en su figura o cuerpo exterior)— temeroso incluso de la música a la que se le supone “*un deleite tan agudo*”⁷ que desvía de su camino al espíritu cristiano. Ante esto, diversos Maestros de la escritura de esta época que, de forma acentuada en los siglos XII y XIII comienzan a cuestionarse las atribuciones del hecho estético y su contemplación, proponen y analizan en sus textos las diferentes actitudes cristianas ante la manifestación artística.

Como en el caso de Hugo de san Víctor, para quien “*el ‘deleite estético’ proviene de que el animo reconoce en la materia la armonía de su propia estructura; y si esto sucede en el plano de la affectio imaginaria, en el estado más libre de la contemplación, la inteligencia puede dirigirse verdaderamente al espectáculo maravilloso del mundo y de las formas*”⁸. De este modo se acepta el culto místico y religioso que afecta a las manifestaciones puramente religiosas y, también, a las vitales. Eco cita a este propósito, cómo Huizinga⁹ consideraba demostrado que los medievales contemplaban en igualdad el sentimiento de lo bello en comunión con lo divino y el sentimiento puro de la alegría de vivir; en resumen, una ‘religión de la belleza’ ligada o solapada con la ‘religión de la vida’. Importante como punto de inflexión será recordar que la contemplación estética medieval no considera la autonomía del producto artístico, en franca oposición a periodos posteriores, sino más bien observa como naturales las relaciones entre los objetos particulares y el cosmos, advirtiendo en ellos un reflejo ontológico de la virtud de Dios.

1. 1. 2. La finalidad de la pintura

Bajo estas premisas la función y finalidad de las manifestaciones artísticas era clara: didáctica y formativa. El fin de la pintura, según Honorio de Autun (S. XII)¹⁰, será triple: embellecer la casa de Dios (lugar de culto para todos los hombres), recordar la vida de los santos y, por último, la ‘delectación de los incultos’, dado que la pintura es la literatura de los laicos. Finalidad didas-

7. Santo Tomás y San Agustín compartían el temor al uso de la música por la seducción que le atribuían. U. Eco: *op. cit.*, pág. 19.

8. *Ibidem*, pág. 22.

9. *Ibidem*, pág. 24. Eco además de citar la obra (*El otoño de la Edad Media* (1919), Madrid, Alianza, 1978) de este historiador proporciona una bibliografía extensa de otros destacados historiadores medievales, además de los autores medievales cuyas reediciones son, en su mayoría, de comienzos de este siglo.

10. Cfr. las fuentes en Umberto Eco: *op. cit.*, págs. 27-28, Moshe Barash: *Teorías del arte*, Madrid, Alianza, (1985) 1991, pág. 65 y W. Tatariewicz: *Historia de la estética. II. La estética medieval*, Madrid, Akal, (1962) 1987, pág. 112.

11. U. Eco: *Ibidem.* pág. 27;
E. H. Gombrich: *op. cit.*, pág.
109.



cánica defendida por todos sus contemporáneos, una fructífera asociación de utilidad y belleza, pues —en palabras del abad Suger de Saint-Denis (1081-1151)— *“lo que los simples no pueden captar a través de la escritura debe serles enseñado a través de las figuras”*¹¹.

Existen múltiples variantes de este tipo de opiniones, muy extendidas y aceptadas, como las ya mencionadas. Tatarkiewicz (también Eco) atribuye al Sínodo de Arrás (en 1025), palabras semejantes: *“los incultos contemplan a través de los trazos de la pintura lo*

• Ábside de la Iglesia de Berzé-la-Ville con la *Tortura de San Vicente* (Francia, XII).

que no pueden ver a través de la escritura".¹² Aunque previamente (como afirman Gombrich y Tatarkiewicz) Gregorio Magno (que vivió a finales del S. VI) había escrito a favor de la pintura:

*"La pintura se expone en las iglesias para los que no conocen las letras, lean al menos con la vista en las paredes lo que no pueden leer en los códices"*¹³.

De hecho, queda clara la pretensión de que las representaciones visuales sirvieran como elementos estructurantes del mundo intelectual y emocional de los hombres de esta época, sirviéndose del poder de la imagen para impresionar y provocar emociones. Una función educativa para el arte y, más especialmente, para la pintura, manifestada también en los *Libri Carolini* (editados en el siglo IX, probablemente por Alcuino y por el propio Carlo Magno):

*"Un cuadro se pinta para transmitir a los espectadores el recuerdo real de los acontecimientos históricos, hacer salir a sus mentes de la falsedad y fomentar la verdad"*¹⁴.

Pero si la finalidad era clara respecto a la contemplación estética como formador de iletrados, pero también como regulador de la comunión con las cosas de Dios y del mundo, existe otra condición característica de la realización artística. Si *pulchrum* era lo bello en sí mismo y *aptum* era lo bello en función de algo, es decir dos términos que distanciaban pero unían la belleza y la finalidad práctica, lo mismo sucedía con el concepto de *arte*. Aunque en este caso el término determina algo más que una distinción de aspectos. Definiciones como *ars est recta ratio factibilium* (el arte es el recto conocimiento de lo que se debe hacer) denotan el ámbito al que nos referimos. La realización artística no está enmarcada durante la Edad Media en el concepto de Arte que nosotros barajamos, y su proceso creativo en sí mismo no se concebirá hasta mucho más tarde. A pesar de la riqueza

12. W. Tatarkiewicz: *op. cit.*, pág. 111.

13. *Ibidem*, pág. 111.

14. En M. Barash: *op. cit.*, pág. 65.

15. Para una detallada evolución histórica y estética del concepto “arte”, véase “El arte: historia de una clasificación” en W. Tatarkiewicz: *Historia de seis ideas*, Tecnos, Madrid, 1990, cap. II.

za y el conocimiento especializado de las distintas artes alcanzados por los artistas del Helenismo tardío, el artista medieval se nos aparece tras un modelo único de representación cuyas pautas no son, inicialmente, marcadas por él. Hablamos, más bien de una *teoría del oficio*, un conocimiento de reglas a través de las cuales se pueden producir cosas.

La etimología es clara; *ars* proviene de *arctat* —que obliga— y de *aretés* —por ser una virtud—, una capacidad de hacer algo. Una *virtus operativa*, virtud del intelecto práctico que sitúa al arte en el dominio del hacer y no del actuar. Ese *ars* regula operaciones sobre materiales físicos con el fin de producir una obra; el arte produce, pues, cosas construidas. No es una expresión, es una operación con finalidad. La expresión “arte” atendía también en la lengua griega al concepto de *τεχνη*, es decir, como habilidad o destreza para construir algo. Su homónimo latino, *ars*, resulta una traducción latina que mantiene idéntico significado (permaneciendo incluso posteriormente en el Renacimiento). De este modo las primeras consideraciones artísticas se elaboraron a partir de la destreza manual requerida para crear “arte”, construyendo la Escolástica medieval un complejo aparato teórico como combinación perfecta de las enseñanzas clásicas de Aristóteles con las nuevas doctrinas religiosas y sus necesidades moralizantes. La filosofía de la Edad Media, concibió pues el “arte”¹⁵ como la destreza que se requiere para construir o elaborar algo, aunque siempre basada en el perfecto conocimiento de unas reglas estrictas.

Paralelamente los autores y pensadores del Medievo eran conscientes del poder evocador de la imagen, para impresionar y conmover. Aun considerando la superioridad de la escritura, debían plegarse al potencial de la imagen, pues —en palabras de Durando— *“La pintura parece conmover la mente más poderosamente que la escritura. Presenta los acontecimientos ante la vista mientras que la escritura los retrotrae a la memoria. Esta es la razón por la cual en las iglesias no otorgamos tanta venera-*

*ción a los libros como a las imágenes y pinturas*¹⁶. La expresividad alcanzada en este momento obtiene un margen de efectividad notable no sólo por la habilidad de los artesanos, sino también por el grado perceptivo de quienes reciben esas obras. Numerosos autores relatan la emoción contenida y la expresión fulgurante de algunas imágenes, tanto en los ámbitos más temerosos del poder nefasto atribuido a la *imago*, como en aquellos círculos donde se valoraba inestimable la belleza e incluso el encanto de los ornamentos. Bernardo de Claraval (XII) —figura central del movimiento cisterciense del siglo XII—, perfecto representante de los rigurosos y combativos contrarios a mostrar la belleza, reconocía en la profusión de sus declaraciones su intención rigorista aunque, igualmente, en esa extrema percepción poética se delata el atractivo que para él y otros suponen las bellas imágenes.

*“Pero en los capiteles de los claustros, donde los hermanos hacen su lectura, ¿qué razón de ser tienen tantos monstruos ridículos, tanta belleza deforme y tanta deformidad artística? Esos monos inmundos, esos fieros leones, esos horribles centauros, esas representaciones y carátulas con cuerpos de animal y caras de hombres, esos tigres con pintas, esos soldados combatiendo, esos cazadores con bocinas... Podrás también encontrar muchos cuerpos humanos colgados de una sola cabeza, y un solo tronco para varias cabezas. Aquí un cuadrúpedo con cola de serpiente, allí un pez con cabeza de cuadrúpedo, o una bestia con delanteros de caballo y sus cuartos traseros de cabra montaraz. O aquel bicho con cuernos en la cabeza y forma de caballo en la otra mitad de su cuerpo. Por todas partes aparece tan grande y prodigiosa variedad de los más diversos caprichos, que a los monjes más les agrada leer en los mármoles que en los códices, y pasarse todo el día admirando tanto detalle sin meditar en la ley de Dios. ¡Ay Dios mío! Ya que nos hacemos insensibles a tanta necesidad ¿cómo no nos duele tanto derroche?”*¹⁷

16. William Durandus: *The Symbolism of Churches and Church Ornaments, A translation of the First Book of Rationale Divinorum Officiorum*, Londres, 1909, pág. 42. (Citado por M. Barash: *op. cit.*, pág. 66).

17. Tomamos de Eco esta traducción del original (*op. cit.*, pág. 18) aportando la edición castellana que él mismo cita: *Obras completas de San Bernardo (de Claraval)*, II, Madrid, Biblioteca de autores cristianos, 1953, pág. 293. Moshe Barash la cita igualmente en *op. cit.*, pág. 90.



• El “Pilar de los Profetas” del Pórtico de la Gloria de Santiago de Compostela

Frente a estos autores temerosos del *mira sed perverso delectatio* (un placer maravilloso pero perverso) hubo quienes no negaron un sentido de la belleza del hombre y la naturaleza, una contemplación intuitiva no solo posible de forma mística sino también dirigida al mundo sensible. El deleite estético del que hablaba Hugo de San Víctor (XII) auguraba una especie de comunión con lo observado, en armonía y contemplación, en busca del placer estético, pues el ánimo reconoce en la materia la armonía de su propia estructura:



• Detalle del Retablo dels 'Blanquers' (1465-1485): Consagración episcopal de San Agustín, de Jaime Huguet

“Mira el mundo y todo lo que en él se halla: hay muchas cosas hermosas y agradables... el oro y las piedras preciosas con sus destellos, la belleza de la carne en todas sus formas, los tapices y las esplendorosas vestimentas con sus colores”¹⁸.

Quizás resulte concluyente para entender la ambivalente fascinación que para unos y otros causaban estas ‘riquezas’ materiales, esta descripción anónima en la que —alcanzando la riqueza y profusión poética estimada en la época— se expone elocuentemente el contexto artístico que junto a las nuevas percepciones del gótico vería nacer un nuevo tiempo artístico, el de Dante (1265-1321), alejado de la ‘época de las tinieblas’.

“Hermosos cuadros y esculturas variadas adornados con oro y bellos y costosos revestimientos; finas colgaduras teñidas con diferentes colores y bellas ventanas, vidrieras de colores matizadas con zafiro; capas y casullas entretejidas con oro; áureos cálices con piedras preciosas y letras doradas en libros —todo esto se pide, no por necesidad, sino por la codicia de la vista”¹⁹.

Las imágenes, y por extensión la pintura, se convierten en un estímulo hacia ‘un tipo de experiencia’ que guía el comportamiento del fiel observador. La continua representación de determinados temas, expuestos en lugares muy visibles, potenció notablemente la asimilación de los contenidos que en ellos se mostraba. Por una parte, la pintura moldeando el pensamiento estético de las gentes medievales gracias a su particular fusión con el mundo de las palabras, por otra, la vinculación (de vital importancia en este trabajo) entre la pintura y la descripción que de ella se hace por parte de multitud de eruditos. Bien para hablar de su objeto o finalidad, bien para criticar su profusión o su perversidad, autores como los ya señalados realizan una tarea

18. Véase U. Eco: *op. cit.*, pág. 22.

19. Véase W. Tatarkiewicz: *Historia de la estética, op. cit.*, pág. 184.

descriptiva e identificativa importante. Gracias a las fuentes citadas y a este tipo de análisis la interpretación del devenir artístico de estos siglos, a menudo poco documentados, se ha visto gratamente beneficiada.

20. *Ibidem*, pág. 93.

1. 1. 3. El ‘oficiante’ medieval

El artífice de esa belleza puesta al servicio de la fe, pensaríamos en nuestra época actual, sería aquel que la hace posible con su trabajo, sus manos y su ingenio. Sin embargo, para entender la especial cosmogonía del medievo, debemos conocer cada uno de los aspectos que en ella participan. Anteriormente la ambivalencia que una manifestación artística puede producir, ahora la específica labor que se atribuye en este tiempo al artesano, o mal llamado artista, de la Edad Media.

Debemos prestar cierta atención al ejecutor o artesano de esa cadena referida de misticismo, religiosidad y efectividad persuasiva, pues el artífice que posibilita la máxima *ad visibilia per invisibilia* es el hombre que con sus propias manos realiza y participa de esa experiencia estética, es quien posibilita ver ‘lo invisible a través de lo visible’. Dice Juan Escoto acerca de esta máxima:

“Las formas visibles... no han de ser deseadas por sí mismas, ni son divulgadas por nosotros, sino que son figuraciones de la belleza invisible, a través de las cuales la Divina Providencia encamina al alma humana hacia la pura e invisible belleza de su propia verdad”²⁰.

Nos referimos al “artista”, si es que así podemos llamarlo, que en estos momentos no es un creador sino un ‘oficiante’; no resulta pertinente, estrictamente, llamarle ‘artista’ pues su función radica en desempeñar con eficacia ciertas habilidades técnicas y subordinarlas a una función principal de enunciado y recordatorio de acontecimientos o textos bíblicos. La manifestación artísti-

ca busca recordar y hacer presentes hechos y personajes santos, e instaurarlos en la ‘memoria’ colectiva, de manera que la perduración se haga efectiva.

Un comentario de Casiodoro en el siglo VI viene aquí a colación por resumir las facultades supuestas a este ‘artesano’ o ejecutor medieval en la temprana Edad Media, cuya imposibilidad creadora procede de una diferenciación mayor entre ‘creación’ (adscrito a lo divino) y ‘realización física’ (con valores más humanos): “Entre los ‘hechos’ y las ‘creaciones’ existe una diferencia, si lo estudiamos minuciosamente. En efecto, nosotros podemos ‘hacer’ pero no podemos ‘crear’”²¹. El propio san Agustín (354-430) ya había insistido anteriormente en las diferencias, recordando que el hombre no puede más que reconfigurar las cosas ya existentes:

“Una cosa es encontrar y verificar lo que ha sido engendrado en el más profundo y supremo centro de todas las cosas, que sólo es obra de Dios, y otra muy distinta es llevar a cabo, según las facultades otorgadas por Él, alguna operación externa que produzca algo en un tiempo o en otro, de esta o de la otra forma”²².

El hombre reelabora lo que en la naturaleza ya ‘existe’ por mano de Dios, sus límites están fuertemente marcados pues resulta impensable una competencia con la naturaleza. Realización humana y creación divina son términos totalmente incompatibles en la edad ‘oscura’, únicamente cuando la creatividad individual de un hombre-artista se contemple en unos pocos siglos se adscribirá el concepto de *creación* a la ejecución del ‘hombre con talento’ o artista. Esa misma que las sensibilidades de Suger o Hugo de San Víctor comienzan a intuir.

A pesar de que la autoría del artesano medieval es, pues, nula y su anonimato —casi podríamos decir— completo, existen algunos hechos significativos²³ a partir del siglo XII en el que son perceptibles algunos cambios. Lógicamente la Edad Media abarca

21. *Ibidem*, pág. 110.

22. Moshe Barash: *op. cit.*, pág. 67.

23. Eco nos proporciona un entretejido autoral muy amplio acerca de las diferentes etapas que mencionamos. Cita, además, un hecho anecdótico que puede aportar alguna luz a propósito de la cierta significación social que el ‘artista-oficiante’ medieval pudo comenzar a tener. Una concepción del artesano que, por sus actividades y su saber, podía inducir a hechos como el citado: “*secuestrando de noche los monjes de la abadía de Saint-Ruf a ‘un jovencito expertísimo en el arte de la pintura’ que se cultivaba en la abadía de Nôtre Dame*”. Aunque aprecia Eco que no acaba de considerarse una figura de renombre sino que la pretensión es acerca de su habilidad en el arte. U. Eco: *op. cit.*, pág. 151.

24. M. Barash: *op. cit.*, pág. 68.

25. Eckard Neumann ha hecho notar a propósito de la Edad Media que la “falta de nombres no debe confundirse con el anonimato o la subvaloración de la personalidad”. En todo caso “ lo nuevo es más un desarrollo y configuración graduales de un culto de la personalidad que en el siglo XVI alcanza una de sus cotas más altas”. En *Mitos de artista*, Madrid, Tecnos, 1992. pág. 20. Respecto a un análisis más profundo de las relaciones entre artista y sociedad, véase E. Kris y O. Kurtz: *La leyenda del artista*, Madrid, Cátedra, (1979) 1982.

26. La asignación de ‘divino’ tiene aquí sus inicios, aunque su materialización definitiva se dará en el Renacimiento tardío (en poetas que lo consideran una característica propia o en pintores como Miguel Ángel “el divino”), considerándose uno de los factores predominantes del cambio de *status* atribuido al ‘artista’. A. Blunt: *La teoría de las artes en Italia*, Madrid, Cátedra, 1980, pág. 33; M. Barash: *op. cit.*, pág. 101; E. Kris y O. Kurtz: *op. cit.*

un vasto periodo de tiempo en el que la evolución o, incluso, la ambivalencia pueden coexistir. La llamada ‘época oscura’ (500-1000) ha concluido en los dos siglos más relevantes (XII y XIII) pues las manifestaciones teológicas, estéticas o artísticas indican fuertes cambios estructurales tanto en el contexto religioso como en el profano. Lo que se ha dado en llamar gótico se adscribe principalmente a la pintura y a la miniatura, a los códices y a las vidrieras, una especialización o refinamiento que se traduce en una ampliación del debate artístico y filosófico.

Parece más clarificador —como indica Barash²⁴— reconocer en términos generales a un ‘artista’ humilde, plegado a la comunidad y a su función al servicio de la fe, salvando poco a poco las distancias que le aproximarán a un hombre orgulloso y consciente de su propia individualidad, el artista renacentista que los siglos posteriores verán²⁵. La propia doctrina escolástica propiciaba conscientemente esta particular cosmogonía artística al apuntar como primordial el fin objetivo del ‘arte’, sin contemplar el sello personal o la autoría. En una época de obras de gran magnitud en las que cientos de personas a lo largo de décadas trabajaban en un mismo proyecto (las más de las veces sin verlo concluido), se supone predominante la simple admisión del trabajo en sí, sin la búsqueda de ese espacio de un nombre para la gloria. Algunas inscripciones en la piedra contentaban a algunos, aunque estaba ya muy próximo el propiciatorio reconocimiento que algunos maestros, como Giotto, comenzarían a tener en el siglo XIV. Un ‘divismo’²⁶, iniciado por poetas como Dante y Boccaccio, que no hacía sino rememorar la fama y grandeza que, se sabía por innumerables fuentes, poseyeron figuras como Fidias o Praxiteles en la Grecia clásica. Una estima social o un reconocimiento a la subjetividad personal, a la ‘diferencia’, revelan los nuevos tiempos que pronto habían de llegar. Debe añadirse que en la evolución reseñada la ejecución artística, por ejemplo de manuscritos miniados ricamente ‘alumbrados’, no pertenece ya al ámbito monástico pues empiezan a aparecer algunos desta-

cados ‘ejecutores’ laicos cuyo servicio pretendían reyes y nobles. El nombre de alguno de ellos trascendió por su notable maestría en el arte, comparable al delicado y paciente trabajo de los seglares. Fuera ya del contexto de las abadías comenzaría, presumiblemente, a generarse un grupo de artesanos que asociados darían lugar al gremiaje o asociacionismo que perduraría como sistema económico-social durante bastantes siglos.

La dependencia del arte a un determinado contexto arquitectónico es otro de los enormes pilares que determinan el arte medieval en su última fase. Perfectamente adecuado a ese lugar de culto mencionado anteriormente, imágenes es-

cultóricas, pinturas y vidrieras confieren al lugar místico un papel conciliador entre Dios y sus fieles: el arte sirve de puente entre el fiel y la esfera sagrada, forma al ignorante iletrado y proporciona sosiego al devoto... Sin embargo la evolución arquitectónica del gótico con sus avances permitió prescindir de los recios muros románicos, aproximándose al vano y la ventana. Un elemento que rápidamente proporcionará un nuevo soporte artístico, la vidriera, en la que se seguirán dando las máximas medievales, pero que considerará a la pintura de una manera más específica en retablos, palas y frontales de altar. La enmarcada contextualización del arte será una de las principales características de este tiempo. El marco

en el que continuamente se introducen las figuras en los manuscritos, las líneas de hierro que configuraban la estructura de la vidriera pero que a la vez constituía un continuo contorno para la imagen. En fin, un concepto de marco arquitectónico que trascendió a las artes de la pintura y la escultura. Será poco a poco el retablo sobre madera el que irá prescindiendo de los marcos pintados en negro, proporcionando a la pintura un espacio propio



• Salterio de San Luis (*Anunciación a los pastores y Magos*)

que generará en el S. XV la llamada pintura de caballete. Un cuadro en sí mismo, cuya principal novedad será su movilidad. La vidriera seguirá adoptando los códigos iconográficos del periodo, mantendrá configurados todos los aspectos clave de este tiempo y constituirá en sí mismo un lugar privilegiado, por confluencia de la luz y el color, para la consecución del fin espectacular pretendido por la Escolástica medieval. Admirar al espectador, atemorizarle o expresarle en toda su intensidad la inmensidad y la grandeza del mensaje cristiano. Si bien existirá otro espacio privilegiado, de otra índole, para la consecución misma de estos fines: la ilustración de libros de culto y devocionales, los códices miniados.

1. 2. LA TAREA DIDASCÁLICA DE LA PINTURA: HACER INTELIGIBLE LO OCULTO

Planteadas las características propias de la elaboración artística en el periodo medieval, así como los ‘protagonistas’ principales que la producen, podremos contemplar con amplitud esa tarea didascálica de la que hemos esbozado algunas notas profundizando en la específica relación entre palabras e imágenes dentro de la manifestación artística. Si en siglos posteriores será determinante para el mecanismo del ‘título’ la separación entre la pintura y la escritura, adquiriendo en sí mismas un universo propio, debemos entender *cuándo* y *en qué momento* funcionan cohesionadas bajo un mismo precepto o finalidad. Y lo más importante, *por qué...*



Para entender *por qué* en un momento dado ambas disciplinas ya no pueden avanzar conjuntamente, deberemos conocer *por qué* en otro momento sí lo hicieron, bajo qué condiciones o ventajas surgió ese enlace, cómo los textos se unieron a la pintura. Es cierto que desde sus inicios existió una confrontación entre ambas, una desigualdad provocada quizás por esa conveniencia mutua, exigida no se sabe si a causa



de Dios o del hombre. Ya hemos analizado la pertinencia del arte pictórico, y con ella las imágenes, para conseguir los fines pretendidos por la escolástica medieval, la forma en que se adecuaba al planteamiento genérico. Y lo cierto es que habiéndose producido anteriormente otras manifestaciones de esta ambivalente relación, sin ninguna duda es el arte medieval el periodo artístico que más riqueza ofrece en este arte visual apadrinado por las palabras.

El arte egipcio supo ya combinar las imágenes y las escrituras en sus jeroglíficos de manera sublime y sus influencias son notables en ésta y otras culturas basadas en lenguajes crípticos o en ideogramas, pues supusieron una enorme influencia en el asentamiento cultural de periodos posteriores como el Renacimiento o el Barroco. Por otro lado la misma cultura clásica nos ofrece claros ejemplos a este respecto en su cerámica griega, mostrando en las palabras un apoyo, una cierta indicación que sitúe y haga comprensible la imagen; casos en los que, acompañando a figuras, las palabras ya muestran un afán de “hacer entender” al observador, un empeño en facilitar la mirada proporcionando algún

• Tumba de Sethi I en el valle de los Reyes.

27. El propio abad Suger mandó poner esta inscripción en una vidriera, que tuvo su versión pétreo en la portada de San Trófilo de Arles, en forma más compleja. En ella, el escultor había ilustrado el comentario de Suger que explicaba que el trigo de Moisés y de los profetas se convertiría en harina para la Iglesia (*Lex Moysi celat quae sermo Pauli revelat. Nunc data grana Sinai per eum sunt facta farina*). Citado y traducido por Santiago Sebastián: “La inscripción como clave y aclaración iconográfica” en *Fragments*, nº 17-18-19, Madrid, 1984, pág. 131.



dato clarificador, una información que identifique: por ejemplo, el nombre del dios griego que vemos en una vasija, los atletas que participaron en una competición o el lugar en el que acontece una batalla recogida en unas ánforas. Inscripciones que recuerdan y, al mismo tiempo, indican los datos relevantes. Nombres, casi siempre, fechas o lugares. Sin embargo, indudablemente el periodo más rico en estas manifestaciones fue el Medioevo con su planteamiento dogmático-artístico, cuyo impacto es explicable gracias a la efectividad que la unión de palabras e imágenes le proporcionó en la ‘evangelización’ pretendida.

El arte medieval, tuvo —de forma relevante— una clara derivación de fórmulas provenientes de Oriente, fórmulas transmitidas a través de manuscritos, en los que las imágenes aparecían como *ilustración* de textos religiosos o como comentarios. Trátándose de un periodo en el que se pretendía acceder a un público que mayoritariamente no sabía leer (y que debía —además— ser alejado de las herejías contemporáneas), la concepción teológica que emergió en el periodo permitía desarrollar una miniatura a nivel monumental en el pórtico de una catedral y, también, desarrollar una inscripción claramente visible —comprensible por cualquiera— en una vidriera (*Quod Moyses velat Christi doctrina revelat*²⁷). Bien su versión como inscripción, bien su versión monumental en un pórtico, accedían al público con un mismo propósito, un mensaje teológico ayudado y sustentado por la archi-

• Tympano de San Trófilo de Arles (XII)

tectura y el espacio²⁸, cuya monumentalidad favorecía su dimensión espectacular.

El componente narrativo de este arte adquiere suma relevancia por permitir la consecución de ese fin didáctico respecto a los textos bíblicos. Mostrar claramente escenas utilizando un método que haga comprensibles las escrituras sagradas construye poco a poco un aparato esotérico en torno al arte. La narración acabará sirviendo a las tareas emprendidas por la Escolástica, y sus primeras referencias respecto a cómo utilizarla serán tomadas de los textos post-clásicos o traducciones que de las fuentes griegas se habían hecho. Un concepto de *narración* que emerge aquí fundamentado en la *creencia* con el afán de *narrar*, que —recordemos— en su sentido original significa *dar a conocer o privar a uno de su ignorancia*²⁹ (el *ig-naro* no puede narrar pues no posee saber ninguno). El intermediario que dé a conocer esos diseños superiores, la palabra de Dios, servirá de puente entre la ‘palabra revelada’ perteneciente al mito y al origen (por ello no cuestionada) y el hombre que habita en el mundo terrenal. Las tareas de mensajero o conductor, sujetas a múltiples evoluciones y cambios respecto a sus orígenes en el mito y la tradición de transmisión oral, quedarán adscritas definitivamente a la narración literaria, la *narratio*. Ésta tomara como suyas condiciones formuladas en la retórica tradicional o clásica con el deseo de persuadir a un auditorio y las fundirá, además, con esos conceptos de fe o creencia. Se convertirán en elementos constitutivos e instrumento de una visión proyectada para esos siglos por el poder religioso. Los artistas de la Edad Media serán conscientes de la necesidad de su tiempo de orientar la mirada hacia la palabra sagrada, colaborando eficazmente con su oficio a la consecución de ese fin.

Por las cualidades persuasivas que permitían “alumbrar” y aclarar el sentido de las imágenes, la pintura tomó prestada “la palabra” durante el Medievo para asignar a las imágenes una determinada función narrativa que contribuyera a la interpretación de los textos religiosos. Podría referirse de igual modo que los

28. No dejaremos de insistir, una vez más, en la amplitud del término ‘medieval’ pues simultáneamente puede referirse a un edificio religioso románico del siglo XII (San Trófimo de Arlés), a un autor del año 800 (Alcuino de York) o a un edificio comercial del S. XIII (la Lonja de Valencia) cuyas características están más próximas al estilo gótico. Con esto queremos destacar la vastedad geográfica y estilística que presupone este periodo y, también, el hecho constatado de que históricamente pueden mantenerse en algunas zonas ciertas características estilísticas propias de un estilo, mientras que simultáneamente en otras zonas la evolución o adquisición de nuevos modelos ha generado un estilo bien distinto.

29. José Ricardo Morales: *Estilo, pintura y palabra*, Madrid, Cátedra, 1994, pág. 62-63.

30. Hacemos aquí un breve esbozo sobre las inscripciones que un análisis posterior ampliará en mayor extensión, dada la permanencia de las inscripciones en el ámbito pictórico durante siglos. (Véase Cap., I. epígrafe 2. 6. 1.)



textos tomaron la ayuda de imágenes para hacerse más ‘visibles’, más cercanos a un gran número de gente que no sabiendo lenguas cultas como el latín o el griego, sí tenía ojos y la facultad de ver y admirar una grandeza, la de Dios, en el lugar de culto colectivo.

1. 2. 1. Pequeñas incursiones verbales en la imagen

Siguiendo los esquemas analizados resulta claro cómo el pueblo llano podía acceder a conceptos ‘más elevados’ a través de las imágenes. Principalmente porque el idioma culto del arte, el latín, era el propio de las clases más poderosas (no del pueblo), y puesto que sólo a partir de la publicación de la Biblia por Gutenberg en 1456, la imprenta iniciará la progresiva y lenta popularización de la palabra impresa. Sin embargo, concienzudamente se instó al fiel a reconocer poco a poco aquellos textos, mediante la repetición y la insistencia. De ese modo, la integración de las palabras dentro de la pintura fue asentando sus criterios de forma progresiva. Las formas que la narración adoptó en su deseo expreso de formar fueron variadas, aunque muy delimitadas. Principalmente, las imágenes y las figuras sirvieron para mostrar a los ojos del creyente conceptos elevados que el lenguaje oral se resistía a explicar con claridad. Es decir, que la pintura ilustraba los textos sagrados, sustituía al ‘gran texto’ y a la Palabra bíblica, pero a su vez, la pintura comenzó o siguió acompañándose de pequeños textos escritos y palabras que también ayudaban a la comprensión, manteniendo un uso ya practicado en épocas anteriores. De forma básica podemos identificar la ayuda que algunas *inscripciones*³⁰ facilitan a una imagen con el fin de la identificación, apuntando nombres, fechas, máximas o sentencias bíblicas, etc. De este modo, se identifica a las diferentes virtudes de Giotto como *Caritas* o *Fides* (Caridad, Fe), o la ciudad fortificada presentada como *Civites Florentie* (en un fresco en el Bigallo de Florencia de 1352).

• San Marcos y San Juan Evangelista.
Basílica de San Vital (S. VI)

Otro elemento muy común son los *libros entreabiertos*, que El *San Marcos Evangelista* de Ravenna (VI) porta con la inscripción *SECUNDUM MARCUM* (*el evangelio según San Marcos*) perfectamente legible por presentarse *in face* ante el espectador. Aunque también puede estar invertida la escritura apelando al punto de vista de una lectura interna del personaje representado (como la del *San Juan Evangelista* del mismo mosaico de la basílica de San Vital). Igualmente el *San Juan Evangelista* de Giovanni del Biondo en Florencia porta un libro pero, además, yacen a sus pies las figuras de la soberbia, la avaricia y la vanagloria, con sus correspondientes inscripciones al lado.

En cambio los *Evangelios* de Reims (XI) no representan el arcaico libro abierto sino un panel, un rectángulo plano de cara al espectador donde San Mateo escribe las primeras palabras de su Evangelio: *Liber generationis Jesu Christi...* La complejidad se alcanza al adquirir el pliego desplegado autoridad física suficiente



- Portada *Obras completas* de Aristóteles (Los 7 filósofos), 3ª ed.(1483)
- *Evangelios* (S. XI), San Mateo

31. Resultaría absurdo no destacar la analogía con los actuales 'bocadillos' o diálogos-pensamientos dentro del relato del cómic.

32. Un análisis compositivo de la obra donde se desvelan los detalles de su organización espacial que contempla el espacio de nuestro mundo y el espacio del mundo sagrado, en Boris A. Uspenski: *Semiótica de la composición. El Políptico del cordero místico de Gante de Van Eyck, Eutopías 112*, Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo, Valencia, 1996.



para ser representado dentro del espacio pictórico —como un elemento *quasi* arquitectónico—, en la ilustración de los *Siete Filósofos* de una edición (la 3ª) de las obras de Aristóteles (Torresanus y Blavis) de 1483.

Estos esquemas serían ampliados hacia inscripciones más concretas como las *filacterias* o *banderolas* que ya adoptan una forma expresiva dentro del propio cuadro pictórico. Se trata de un motivo ornamental a modo de cinta, banda o tira (aparentemente de tela o pergamino) que retorciéndose o rizándose en sus extremos, contiene inscripciones o leyendas. Su origen se remonta a unas cintas que los judíos llevaban en el brazo prendidas con pasajes de las Escrituras. Las filacterias proporcionan textos identificativos, una información suplementaria que debe ser recordada, señalando además con su proximidad a la boca de los personajes que las sustentan, que dichas palabras fueron pronunciadas. Diálogos que proceden del habla pero que son fijados con palabras escritas³¹. *El Políptico del Cordero Místico* de la catedral de Gante de los hermanos Van Eyck (1426-32) posee estas significativas banderolas junto a las sibilas Eritrea y Cumana, además de las inscripciones que rodean las figuras de Dios y de la Virgen³². En la *Piedad de Villeneuve-les-Avignon* (anónimo, S. XV) Magdalena, la Virgen y San Juan

• Detalle del Profeta Amos. Juan de Borgoña

portan sus nombres adoptando la forma de coronas sobre sus cabezas. Otro tipo de banderolas las apreciamos en las pinturas para el *Armario de la Plata* (1450), realizadas por Fra Angélico. Son treinta y cinco composiciones de episodios evangélicos cuya composición se ve ampliamente reforzada por las banderolas que, en la parte superior e inferior de cada cuadro, citan textualmente algunas de las escrituras, con episodios como *La Circuncisión*, *La huida a Egipto*, *La matanza de los inocentes*, *El pago a Judas*, *La oración en el huerto*, *Cristo flagelado*, *Subida al calvario*, *El juicio universal*, *La crucifixión* y otros. Las filacterias, recordando aquellas cintas con pasajes, continuaron reproduciendo citas textuales evangélicas y su aceptación continuó incluso en el Renacimiento, siendo más esporádicas en siglos posteriores. Un caso próximo en la ciudad de Valencia es la *Virgen de la sapiencia* de Nicolás Falcó (1517), situada en la Capilla de la Universidad de Valencia. En esta obra diversas filacterias con citas acompañan a una Virgen con el niño en acto de bendecir, acompañada por dos grupos de ángeles, de pie, y los dos santos patronos de la Universidad. La Virgen y el niño sostienen una filacteria tomada del *Libro de la Sabiduría* (6, 27), que reza: “*Recibid la instrucción por medio de mis palabras*,”



- Detalle de la *Piedad de Villeneuve-Avignon* (anónimo, S. XV)
- *Armario de la Plata* (1450) de Fra Angélico

33. “ACCIPITE DISCIPLINAM PER SERMONES MEOS ET PRODERIT VOBIS”. Traducción de Santiago Sebastián: “La inscripción como clave y aclaración iconográfica”, *op. cit.*, pág. 136.



*porque os será más provechosa*³³. El resto de personajes se acompaña también de sus respectivas filacterias provenientes de diferentes fuentes bíblicas.

Otro elemento significativo son los *rollos* (de donde procede *rol* como conducta) donde aparecen sentencias o preceptos a seguir, en manos de santos o profetas representados, que pueden al igual que los libros citados portar la información escrita dirigida

hacia el espectador (*in face*) o invertida. Un curioso ejemplo de ‘argumento hablado’ es la materialización de las inscripciones en la ilustración de un manuscrito de Hugo de San Víctor; en él las inscripciones junto a las dos figuras, indican el diálogo pronunciado: leemos *est, est*, (así es, así es) y *non est, non est*, en gesto de desacuerdo, como dos figuras que debaten ante



- Pinturas de la iglesia de Kaisariani, monte Himeto de Atenas (S. XVI)
- Manuscrito de Hugo de San Víctor, *De sacramentis*

nosotros. Por último, cabe señalar y mostrar un tipo de manifestación artística verdaderamente fascinante en la que las palabras



alcanzan tal relevancia que adquieren forma icónica, al conformar unidas entre sí el cuerpo de diversos animales. Este antiguo ‘caligrama’ de más de mil años forma parte de un manuscrito iluminado sobre pergamino del siglo X, en el que animales (peces, aves) y personajes mitológicos (Perseo, Hidra) han adquirido sus formas gracias a los renglones de las diferentes palabras. El manuscrito, de veinticinco láminas, es un texto astronómico en el que se enumeran las distintas constelaciones, apuntando su situación y su relación con los signos del zodiaco. Se trata, en este caso, de precedentes claros de interpenetración entre texto e

34. Ilustrar en su sentido riguroso significa literalmente “dar brillo”, aunque también supone “aclarar”, en su acepción de “dar luminosidad”.



- Inicial (D) miniada de un Evangelio con las *Tentaciones de Cristo*
- Inicial del Salmo XLIV del Salterio Albani

imagen, como posteriormente lo serían los caligramas y poemas visuales del siglo XX o, incluso, los imagotipos contemporáneos como imagen de marca de una empresa.

1. 2. 2. Los códices miniados

“Si no sabes qué es la escritura, pensarás que es cosa fácil; permíteme entonces que te diga, si es que quieres saberlo, que es por el contrario un trabajo muy esforzado: nubla la vista, obliga a mantener la espalda curvada, comprime el vientre y aplasta las costillas, castiga los riñones y, en fin, después de un rato, uno siente todo el cuerpo dolorido. (...) Como marino que toca puerto, el escriba se regocija de haber alcanzado la última línea. De gratias semper.

Colofón de Silos Beatus (siglo XII)

Una segunda forma más desarrollada en conjunto nos conduciría a la importancia de los códices miniados o libros con pinturas (miniaturas) realizadas a mano en contextos religiosos de extrema devoción al estudio y la contemplación. Un círculo reservado a monasterios o abadías cuya relevancia lo demuestra el nombre destacado de algunas de ellas como absolutos ejes culturales de la época. La reserva de la ejecución de los libros en lenguas minoritarias como el latín (más tarde serían escritos en lenguas ‘populares’ y por ello más accesibles) suponía un número restringido de lectores, lo cual sólo es comparable al mimo y el tiempo con que eran elaborados estos manuscritos por los monjes.

En estos libros las imágenes, de forma similar a los libros traídos de zonas orientales, acompañaban a un texto ilustrándolo³⁴, alumbrando su sentido, con el fin de potenciar la comprensión de éste. Es cierto que la perfección y la escrupulosidad de algunas de las pinturas denotan una relevancia de las imágenes respecto a los temas, sin embargo permanecemos muy alejados del concepto de ‘página’ tal y como lo entendemos en la actualidad.

Nuestro esquema, que parte de manuscritos del S. XIV, fue fijado por la imprenta en el Renacimiento, con una superioridad de las palabras como en cualquier libro de bolsillo en la actualidad, en lo que podemos llamar maqueta tradicional o página renacentista, que perduraría hasta el siglo XIX como modelo institucional y que hoy convive todavía con las maquetas basadas en retículas modernas. Los manuscritos y pliegos de un códice partían entonces de la exclusividad de cada una de sus páginas, donde un monje-escriba elaboraba el discurso transmitido. Lo cierto es que para estos artesanos la distinción entre zona-texto y zona-imágenes era vaga. Y aunque existía una cierta normativa, su trabajo era reconocido y estimado no únicamente en su congregación sino fuera de los muros de su abadía. Las licencias de algunos de estos artesanos de la iglesia, que los tiempos más aperturistas les permitieron, nos han posibilitado acceder a verdaderas maravillas en la elaboración de libros. Mencionamos algunos ejemplos aislados, a pesar de la riqueza y profusión de ejemplos posibles.

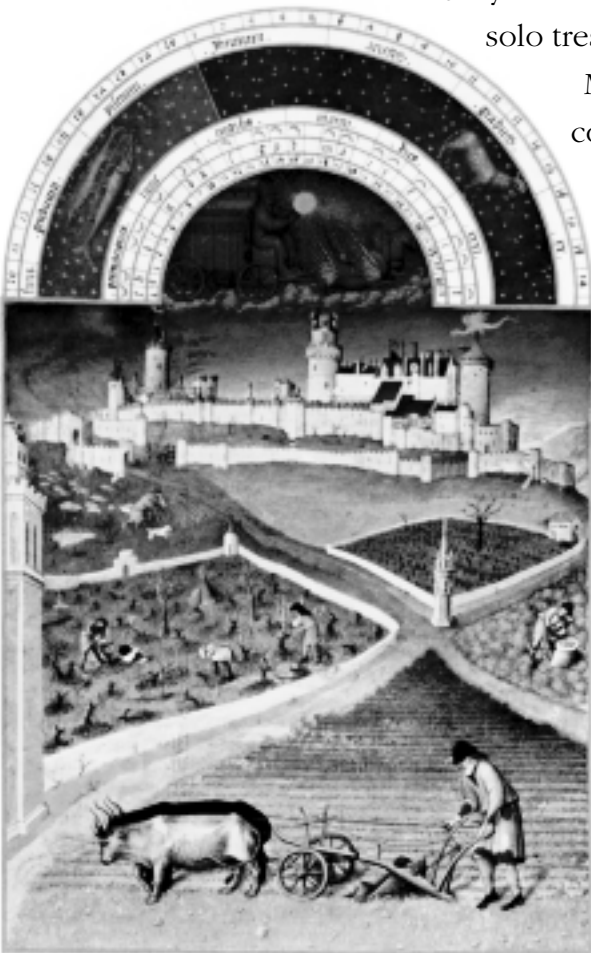
Podríamos comenzar con uno de los elementos primordiales en los códices: la letra inicial o capitular de los textos. El ejemplo que mostramos traduce unas palabras visualmente, aunque no constituyan en sí un objeto visible. Es un dibujo del Salterio Albani correspondiente al salmo XLIV y se muestra a David con la pluma en su mano y apuntando hacia su boca, queriendo decir: *Mi lengua es la pluma de un escriba veloz* (texto que aparece efectivamente al lado de la figura).



• Detalle de una Biblia con la escena de la Crucifixión

Como muestra de códices realizados en España, fue sin duda el encargo de Alfonso X el Sabio uno de los más destacados. *Las Cantigas de Sta. María* (siglo XIII) proporcionan, por su carácter narrativo, un rico relato del ambiente y las costumbres de la época. También otro de nuestros tesoros es el manuscrito, ricamente iluminado, conocido como *Beatus Liébana*. Una recopilación de comentarios al apocalipsis, inspirados formalmente en miniaturas bizantinas, con el propósito de luchar contra la herejía de aquellos años. El manuscrito, idea de un monje llamado Beatus, del cual tomó definitivamente el nombre, fue copiado numerosas veces en el siglo X. De todas las copias que se realizaron, la más antigua es del año 926, y va firmada por el ‘iluminador’ Magius que continuó mediante fantásticas composiciones el estilo visigótico (hoy en día se conservan 27 manuscritos, de los cuales solo tres no portan imágenes).

Muy comunes fueron las ediciones de biblias como la *Biblia Pauperum*, de autor desconocido y situado en el S.XIII. Se le llamó popularmente *Biblia de los pobres* porque se entregaba en mano a los “predicadores” para facilitarles su tarea pedagógica. Aparecía ilustrado con imágenes fácilmente memorizables con el fin de recordar a través de ellas las enseñanzas religiosas objeto de los sermones (causa, además, por la que la imagen fue adquiriendo en este códice mayor notoriedad que la palabra, casi a la manera de símbolos). Esta biblia, ampliamente difundida, fue posteriormente editada en versiones ‘populares’ mediante grabados en madera que se encargaron de perpetuar — dato éste anecdótico— los errores que en la edición manuscrita existían, en los pies que acompañaban a las imágenes, desde su elaboración. Recuerda a los *Libros de Horas*, que re-



• Mes de abril de las *Très Riches Heures du Duc de Berry* (1415) de Pol de Limbourg



35. Véase Santiago Sebastián: “La inscripción como clave y aclaración iconográfica”, *op. cit.*, pág. 133.

cogían los oficios y rezos correspondientes a las horas litúrgicas³⁵. Conjuntamente esta Biblia de los pobres fue también utilizada como manual de pintura y libro-modelo de pintores, insistiendo en la referencia que supusieron para la pintura mural en sus inicios los libros miniados.

Igualmente significativo y de gran belleza (aunque tardío, de principios del S. XV), es el célebre libro realizado por los Hermanos Limbourg para el Duque de Berry (*Les Très Riches Heures du Duc de Berry*). Ricamente decorado contiene calendarios astrológicos empleados en la época para representar el tiempo de la siega, el verano, etc. Recogen los fondos arquitectónicos y paisajísticos tan propios del arte gótico en sus miniaturas y vitrales, mostrando detalles cotidianos, además de evidenciar ciertos intentos de representar los campos arados en profundidad y perspectiva.

• Página miniada de la *Biblia Pauperum* (1340)



1. 2. 3. *La narratio picta*

Con el transcurso del tiempo pudo verse como *sustituía la imagen completamente a la palabra*, para *narrar* con modos pictóricos una historia. Es decir la referencialidad a un texto estaba determinada, *in absentia*, por su ausencia o elisión, aunque la pregnancia del ‘motivo’ o ‘tema’, como algunos iconólogos como Panofsky lo denominan, resultase obvia e influyente. Existen múltiples ejemplos al respecto de esta narración que nos permiten ver reflejado pictóricamente lo más significativo del tema, a pesar de las variaciones entre diferentes autores —la *Anunciación* (1452-60) de Piero della Francesca o *La Anunciación. Escenas de la vida de María en la predela* (1430-32) de Fra Angélico, etc.—. Casos en los que asistimos a una desaparición progresiva de la presencia física de los textos como elemento plástico de la obra, pero que relata, en la llamada *narración sucesiva* o *secuenciada*

(también, representación continua), una determinada historia bíblica con los diferentes pasajes que en ella se pueden observar. Muy utilizada en la Edad Media y en el Alto Renacimiento, con ejemplos como la representación de la vida de un santo con sus milagros al fondo, o utilizando la llamada predela, la cual funciona igualmente ‘secuenciando’ escenas en la parte inferior de la escena central con diversos pasajes menores.

En la *Maesta* de Duccio (1308-11), la historia de la vida pública y la pasión de Cristo es narrada en cuarenta y cuatro pequeñas parcelas individuales (contando la predela y las de la parte anterior de la tabla), escenas o episodios del Evangelio que comienzan de abajo a arriba y de izquierda a derecha. En el *Retablo del Biondo* de Florencia, en cambio, la fragmentación espacial responde a un criterio de narración por escenas en el que la escena central, está más destacada, siendo rodeada con otras de menor tamaño.

En la narración de hechos simultáneos en una misma escena (por ejemplo, la obra *Los hechos de la vida de Moisés* de Botticelli y Roselli de 1481-1482, situada en las paredes laterales de la Capilla Sixtina), asistimos al desarrollo de siete episodios distintos en una misma y única escena. Del mismo autor también observamos la obra *Tres escenas de la historia de Nastagio Degli Onesti* (1483 o 1487), basado en un cuento de *Il Decameron* de Bocca-



• *La Maesta* de la Catedral de Siena (1308-11) de Duccio

36. Mediante el esquema de una escena destacada central y (posiblemente en la parte inferior) pequeñas escenas compartimentadas en cuadros formando la llamada *predela*, la narración pintada no hizo más que atenerse al sentido didáctico que atribuyó la retórica a la *narratio*. Una función explicativa para la predela, indicada por la retórica en esa tarea común de la persuasión. Un esquema narrativo preconizado pues por la retórica, pero ajeno a la visión o a la percepción visual, pues la "vista" de esta pintura adopta disposiciones correspondientes a las secuencias temporales y continuas, propias del discurso o la escritura. Recordemos que todavía no ha hecho aparición la perspectiva en el mundo del Arte, y precisamente por todo esto, aquí no tienen sentido la profundidad o la distancia, sino la disposición icónica y referencial de los personajes, la procedencia y consecuencia del tema religioso tratado. A este respecto, resulta especialmente clarificador el análisis citado del Retablo de Gante. A. Uspenski: *op. cit.*

ccio. Con tres episodios en la tabla central, podemos contemplar simultáneamente a una misma mujer, yaciendo muerta sobre la hierba y devorada por los perros, o corriendo asustada por la persecución a la que el destino la somete; principio y fin de una historia que se repite sin cesar en el sueño de Nastagio, en un cíclico y eterno retorno, ilustrado en una única escena.

Asistimos a ejemplos que ofrecen, indistintamente, un relato bíblico mostrado por procedimientos pictóricos en escenas fragmentadas que se suceden, como la predela inferior de algunas obras³⁶ o una única '*pictura*' en la que se distribuyen distintas escenas del hecho bíblico, narrado de forma jerárquica según el texto original. Con el paso del tiempo, el predominio creciente de la imagen respecto de la palabra haría cada vez más evidente la autonomía del cuadro aislado, unificado en un todo, arrebatándole la preferencia a la narración sucesiva y desapareciendo progresivamente el texto que acompaña al cuadro tanto exteriormente como inscrito en él. Pero este desarrollo no olvidemos que transcurre, como en otras ocasiones, favoreciendo determinados cambios pero manteniendo, también, ciertas preceptivas tradicionales. Existen así, en un mismo siglo ejemplos pictóricos acompañados de filacterias notablemente significativas, pero también ejemplos de exclusión total del texto en la superficie pictórica.



• Detalle de una de las tablas del *Cuento de Nastagio degli Onesti* de Botticelli (1483)

Para entender de forma global esta progresiva e importante evolución, debemos recordar de nuevo la amplia influencia de la retórica en todo el Medievo. Principalmente, por su condición inequívoca de *crear opinión (doxa)* para favorecer a la creencia, aspecto que señala precisamente la función docente y también persuasiva que atribuíamos desde el comienzo a la palabra. Insistiremos en el vínculo existente entre la *persuasión*, la *fe* y la *creencia*, como los aspectos que el artesano medieval, ávido de instrumentos para orientar los conjuntos pictóricos que creaba, adecuó a un arte empeñado en mostrar la palabra sagrada para convencimiento de fieles y ensalzamiento de Dios. Los iconos, símbolos, milagros y misterios que el cristianismo hizo suyos, fueron convertidos en historia legible (visualmente) y comprensible por hombres de cualquier condición, alejándoles de lo críptico y oscuro de la creencia.

Más incluso cuando gran cantidad de fuentes no bíblicas (como la tradición mítica clásica) fueron adecuadas y reconvertidas a esa normalizada moralidad. No cabía ninguna fisura en el relato, éste debía ser homogéneo y armonizar con los preceptos perseguidos. *Hércules llevando al jabalí de Erimanto* era así reconvertido en una alegoría de la salvación, Piramo significaba a Cristo y Tisbe al alma humana. Múltiples ejemplos de la adecuación de “*motivos clásicos revestidos de un significado no clásico y temas clásicos expresados por figuras no clásicas*”³⁷, aparecen y desaparecen en infinidad de cuadros, en esa extraña pero efectiva mezcla de lo anterior y de lo propio en un único relato. La construcción visual o traducción textual en imágenes que los medievales realizaron de fuentes anteriores se fundamentaba en simples descripciones encontradas en fuentes literarias. Esa es precisamente la dificultad en la que

37. Cfr. Erwin Panofsky: *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza, 1976, pág. 28.



• Anónimo florentino del S. XIII (la Virgen rodeada de escenas de su vida)

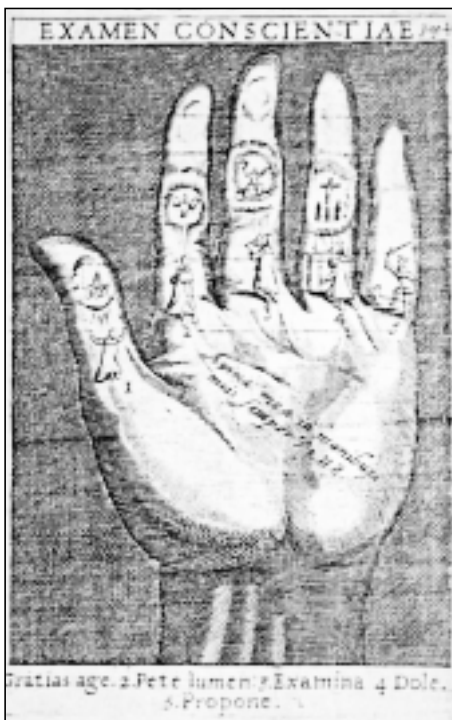
38. Cuestiones, éstas, ampliamente tratadas por la Iconología y la Iconografía, campos en los que este trabajo no pretende profundizar.

39. Citado por Francisco Gimeno Blay: “*De scripturis in picturis*” en *Fragmentos*, nº 17-18-1984, págs. 176-183.

en ocasiones la interpretación actual se encuentra, al construir sus juicios sobre una, a menudo, corrompida construcción temática basada en fuentes anteriores. No obstante será más adelante cuando abordemos en profundidad el tema de las fuentes literarias de la época y su utilización.

De esa narración secuenciada, de una pintura religiosa subordinada a la oralidad y a la palabra, se evolucionará finalmente por la independencia creciente de la visión sobre la palabra a una única escena. Pero trascenderán en ella todavía los esquemas de linealidad del discurso, convertidos compositivamente en franjas horizontales, que adecuan el discurso y la lectura —al igual que cuando leemos— de izquierda a derecha³⁸. La decodificación indicada de las imágenes en este periodo se realiza mediante un intermediario cultural que entiende y hace entender el relato bíblico. A través de las imágenes del *Biblia Pauperum* o mediante las filacterias o inscripciones que acompañan a la imagen representada, los sermones de los clérigos pretenden una explicación, una verbalización, una puesta en común de las Escrituras con la finalidad de formar y de enseñar. Pues el analfabetismo generalizado (que a partir del S. XII comienza a disminuir) otorga a la pintura y a las palabras un ámbito didáctico inexistente en otros ámbitos de la sociedad. Nos lo recuerda un texto del *Ars moriendi*: “...se ofrece a los ojos de todos, tanto con letras que sirven solamente al clérigo, como con imágenes, que igualmente sirven al laico y al clérigo³⁹.”

A los dos posibles espectadores —el clérigo o el laico—, ilustrados en mayor o menor medida, las pinturas y los textos les sirven de *claves* para recordar el mensaje que representan, para recordarlo y para transmitirlo. Las claves funcionarán pulsando en la memoria del fiel la lectura apropiada, la imagen recordará en forma sintética y concentrada los sucesos de la historia. Ya mencionábamos esta función al apuntar la llamada *Biblia de los Pobres* al servicio de



• Mano indicando los ejercicios espirituales (1664)

y concentrada los sucesos de la historia. Ya mencionábamos esta función al apuntar la llamada *Biblia de los Pobres* al servicio de

los predicadores e idéntica función realizaban las llamadas *Manos de los ejercicios espirituales* donde podían verse representadas manos grafiadas a efectos mnemónicos. Es decir, una guía visual para los primeros pasos en el examen de conciencia y en la oración mental, con las plegarias y oraciones anotadas en los pliegues de la superficie de la mano, a modo de página en blanco⁴⁰. O el uso ocasional, en los cuadros devocionales del marco para presentar la cita bíblica o la jaculatoria que el fiel debía de pronunciar verbal o mentalmente⁴¹. Incluso las filacterias que exhiben los personajes en sus manos o a la altura de la boca, para indicar que fueron pronunciadas.

1. 3. LA DESCRIPCIÓN DE LA OBRA ARTÍSTICA

Un aspecto sobre el que ha sido construida la contextualización estética de este capítulo han sido algunas citas de los más destacados autores medievales de los siglos XII y XIII. La pertinencia de sus comentarios va más allá de la ilustración de debates entre cistercienses y ‘contemplativos’ cegados por el brillo del oro. La relevancia de determinados textos surge para exponer los comienzos de una verdadera teoría del arte o, incluso, una literatura de arte que en estos prolíficos siglos comienza a surgir tímidamente. Las diferentes acepciones no son, todavía, importantes pues de entrada es interesante destacar otro de los aspectos más definitorios de este periodo medieval sobre el que de forma recurrente se levantará el Renacimiento. En la proximidad establecida entre los textos escritos y las imágenes, más allá de los debates entre Pintura y Poesía (que ya habían manifestado Simónides de Ceos⁴² y Horacio) o entre artes mecánicas y artes liberales que en el futuro comenzarán a diferenciarse, se halla la reflexión por parte de determinados autores sobre todo aquello que refiere al ‘arte’ (al menos, lo que ellos consideran ‘arte’). A través de diferentes fuentes esa reflexión evolucionará tornándose progresivamente en el tiempo una verdadera crítica de arte. De todo habrá, pues

40. Importante el trabajo realizado al respecto por Fernando R. de la Flor en su artículo “La mano mnemotécnica” en *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, Madrid, Alianza, 1995, págs. 255-275.

41. Santiago Sebastián: “La inscripción como aclaración iconográfica”, *op. cit.* pág. 136.

42. Véase el interesante texto de Neus Galí: *Poesía silenciosa, pintura que habla*, Barcelona, El acantilado, 1999.

es en este tiempo mencionado sobre el que se construye una literatura artística a la que intentaremos aproximarnos.

Si hemos visto cómo las imágenes sirvieron para manifestar un estado místico que refería al fiel el ‘mundo sagrado’ de las Escrituras y cómo las palabras alumbraban el sentido de imágenes



que seguían aludiendo al ‘texto’ bíblico, queda referirnos ahora a ese espacio donde finalmente quedaron conferidas las palabras en su creciente distanciamiento; un distanciamiento que ocurrirá progresivamente y que aquí da sus primeros exponentes. Aunque éste fuera únicamente físico, las palabras salieron del interior de las pinturas donde antes ayudaban mediante inscripciones o filacterias para acabar ocupando ‘otro lugar’. La localización de palabras en el marco (ya reseñada) nos señala ese cambio, pero existieron anteriormente otros lugares próximos a la pintura donde presumiblemente las palabras ya acompañaban a la imagen. Algunos de esos antecedentes son —en un momento inflexivo— de sumo interés y pretender recorrer los antecedentes del título contemporáneo supone ahondar en la historia literaria que, muy próxima a la pintura, ya existía desde la Antigüedad. En la medida en que el título ha llegado a ser un texto orientador de la mirada sobre la obra de arte, nos interesa observar cómo otros textos en el pasado cumplieron esa función.

Principalmente nos referimos a una literatura medieval sobre las artes visuales cuyos tratados deben la mayoría de sus características a fuentes anteriores clásicas de igual finalidad. Lo destacable respecto a la vinculación de las palabras con la pintura en un estado primigenio lo enmarcan las manifestaciones ya comentadas por las que la obra artística es *objeto de debate*. Bien para criticar sus extralimitaciones o bien para ensalzar su poder y su encanto, es la *descripción* la que adquiere interés y relevancia por lo que a la hipotética vinculación con el título se

• *El vicio y sus súbditos*. Del Libro de Thomasin von Zerclaere (1380)
• *Eneas y Dido*. Detalle de un manuscrito del S. X.

refiere. Para justificar lo que se ve y criticar su abuso debe describirse aquello que es motivo de censura o de halago.

1. 3. 1. La 'literatura de taller'

La evidente focalización de Bernardo o el abad de Saint-Denis en las manifestaciones artísticas parte de limitar o ensalzar sus valores, pero progresivamente el desarrollo económico en el siglo XI, el rápido crecimiento de las ciudades y los grandes encargos producirán un gran impacto en la organización de la producción artística. La especialización en gremios comienza a ser necesaria para los múltiples y gigantescos encargos de las catedrales míticas de este momento, unos proyectos de larga duración. La mejora de las técnicas se hará igualmente indispensable respecto a una enseñanza arcaica de transmisión oral o el copiado directo. Pero lo más importante será recopilar y editar todos los saberes específicos de cada tarea o disciplina artística para mejor enseñanza de ellos en un tiempo que es ya conocedor y difusor de las *enciclopedias*⁴³. Indudablemente el concepto clasificador y sistemático de las enciclopedias encaja con el perfil del movimiento Escolástico, razón por lo que la incipiente literatura técnica de la Edad Media asemejó sus ejemplares a los volúmenes enciclopedistas.

Por literatura técnica nos referimos a los textos referidos al arte figurativo que ya existían desde la antigüedad⁴⁴. Del tiempo helénico de Plinio el Viejo, con su *Historia Natural* y sus fuentes bibliográficas perdidas o Vitrubio con los textos de arquitectura surge un legado artístico-literario que considera el arte desde un punto de vista externo, que persigue unos fines técnicos y estéticos concretos. Esta es la condición primigenia que recoge la Edad Media a la hora de elaborar su propia literatura, perpetuar algunas características de la literatura clásica cuyos conocimientos pretendían mantener. Un ejemplo clave son los diez libros de *De architectura* de Vitrubio que reelaborados en la época carolingia transmitieron al arte medieval el poso clásico que pretendía y que supondría un influjo permanente en los siglos XV y XVI⁴⁵.

43. Algunos historiadores las consideran específicas de Europa occidental al no aparecer ejemplos griegos, sólo romanos como la *Historia Natural* de Plinio y algunas enciclopedias cristianas que se conocían desde Isidoro de Sevilla (S. VI). Cfr. Moshe Barash: *op. cit.*, pág. 69-70.

44. Basaremos este desarrollo en las fuentes facilitadas por Julius Von Schlosser (*La literatura artística*, Madrid, Cátedra, (1924) 1976, pág. 32), las cuales son confirmadas y retomadas por otros autores como Gombrich, Barash, etc.

45. Schlosser menciona su influencia en el Tratado del *trecento* de Cennini, en Alberti en el siglo XV, en Ghiberti –al que se considera su traductor– cuando es redescubierto, pero sobre todo en autores del XVI. J. von Schlosser: *La literatura artística*, *op. cit.*, pág. 32.

46. Schlosser considera su erudición como la más relevante de la Edad Media. Fue conocida por autores del S. XVI, aunque tuvo un papel relevante en la historia de la literatura alemana al descubrirla Lessing de nuevo en una biblioteca alemana, sirviéndose de ella como apoyo de su tesis sobre la pintura al óleo. *Ibidem*, pág. 46.

47. Únicamente en el libro III se hace mención de la función expresiva del arte, y la respuesta emocional del espectador ante su contemplación. *Ibidem*, pág. 76.



• Libro de modelos, mostrando a un iluminador de libros y un pintor

Así la literatura técnica trata temas característicos del taller, del oficio y prestaba una guía en la experimentación de las diferentes tareas. Esta actitud se sitúa lógicamente en círculos más próximos a las ciudades, cuyos gremios debieron potenciar esa experimentación —aparentemente contradictoria— del artesano o el monje medieval. La intromisión laica en los círculos artísticos descritos adquirió un gran peso y una gran influencia, demostrada en estas primeras extralimitaciones.

Un ejemplo de este tipo de libro fue el *Heraclius sobre los colores y las artes de los romanos* a comienzos del siglo XI (o *El Mappae clavicula* en el XII). Su valor significativo se encuentra en ese tono experimental que vierte al lector y, también, en la absoluta carencia de unidad estructural o coherencia estilística: algo muy propio del espíritu de los talleres que suponía lo más relevante en la información que suministraba a modo de manual de técnicas, informaciones acerca del color, la luz o la

proporción y con elevadas dosis de fantasía que los asemejaban, en algunos casos, a los *Bestiarios*. El *Schedula diversarum artium* (*Las diversas artes*) del llamado Teófilo Presbyter en la primer mitad del S.XII es otro documento de la civilización medieval⁴⁶ donde de forma significativa aparece la primera descripción medieval de la fundición de una campana. Muestra también una variedad de técnicas artísticas así como su difusión geográfica. La erudición de Teófilo es permanente en el conocimiento de las técnicas y las fuentes clásicas, pero el libro es un auténtico manual de taller, una reflexión sobre la preparación

técnica y material en la producción de obras de arte. Las descripciones de Teófilo son extremadamente detalladas y específicas y pretenden guiar al artesano tanto en la adquisición del conocimiento propio de su trabajo como en la aplicación práctica de las técnicas⁴⁷.

Este tipo de literatura contempla en estos y otros ejemplos la fase inicial del proceso artístico, la preparación de materiales, etc., pero las fases siguientes se omiten. Es lógico pensar que la temática o los motivos específicos de representación tuvieran cabida en otro tipo de publicación del taller. Su nombre conocido son los *Libros de modelos*, contando en sus páginas dibujos acompañados de palabras o algunas frases y, en ocasiones, sólo texto. Su utilización debía darse en las etapas finales del proceso. Citaremos dos claros ejemplos: el *álbum* de dibujos de Villard de Honnecourt y *El manual del pintor*, un libro de texto de Denis de Fourny, un monje del Monte Athos en Grecia.

El *álbum de Villard*, (o *Livre de portraiture*), ha resultado muy significativo con el devenir artístico por haber anticipado el *art de pourtraicture*, un método para dibujar ‘figuras humanas o bestias’ basado en la geometría y no en la observación o la composición. De hecho la traducción de su nombre, según era entendida en ese momento la acepción de *portraiture*, era libro de proporción (y no de retratos). En sus páginas se cuentan dibujos pensados como modelos para copiar acompañados de inscripciones o leyendas, una ayuda en la ejecución de obras que proporcionaba este arquitecto o ‘maestro de obra’ del S. XIII. Sin embargo lo relevante de la edición es para nosotros la tarea desarrollada por él y otros libros de este tipo en canalizar la transmisión de imágenes, al servir como regulador de una fuerte unidad respecto a los temas. Al proporcionar diferentes modelos con el propósito de transmitir el proceso de los ‘calcos’ como técnica de dibujo, nos brinda la posibilidad de acceder al universo temático recurrente en estos tiempos. Interesa destacar, la importancia de la unidad temática a través de estas fuentes literarias, en cuanto al posible nom-



• Página del album de Villard de Honnecourt, con un león

48. Schlosser dedica unas líneas al fiasco de su datación y relevancia real. Según él la correcta atribución fue de H. Brockhaus y P. Kerameus. *Ibidem*, pág. 36.

bramiento (o titulación) que de ellas pueda hacerse, más si cabe pues posteriormente la temática reglada será uno de nuestros argumentos a la hora de tratar el nombramiento de las obras de arte en el periodo renacentista.

Frente al ejemplo compuesto de dibujos y leyendas está la controvertida obra del *Manual del pintor* (llamada *Hermeneia*). El libro reproduce en sus tres partes un esquema iconográfico, careciendo de paralelos en el Occidente medieval. La controversia que le rodea parte de su descubrimiento en el XIX y su errónea datación inicial en el Bizancio medieval. No obstante su origen no está tanto en el periodo preiconoclasta como en siglos posteriores influenciados más por los talleres renacentistas. Se cree que no es anterior al S. XVIII, aunque las prácticas que describe reflejan con veracidad un taller bizantino antiguo (de ahí su enorme valor y su equívoca datación⁴⁸). Dejando a un lado lo apócrifo en sus fechas, tiene más interés relatar el contenido de esas tres partes que hemos mencionado: la primera recoge cuestiones técnicas, la segunda está dedicada a la iconografía religiosa, desarrollando historias del Antiguo y Nuevo Testamento e incluyendo parábolas y temas de la época, la última parte se dedica al emplazamiento de las obras de acuerdo a la temática escogida, cada escena tiene un lugar específico y bien determinado.

Respecto a la alusión a los temas que tanto nos interesa está secuenciada siguiendo el orden del relato bíblico. Las descripciones que contiene son breves, apenas ofrecen unas líneas acerca de los rasgos característicos, sobre los personajes que debe contener la escena y dónde debe ubicarse cada uno de ellos. A la luz de estas descripciones debemos entender que resultaba imposible construir una reglamentada *Anunciación de la Virgen* con estos escasos datos, por lo que debemos inferir la importancia de la tradición que era, aún, la portadora de la información más privilegiada. *El manual del pintor* es una catalogación precisa de imágenes aceptadas para uso de aquellos que lógicamente estaban familiarizados con la tradición del arte de la pintura.

Antes de proseguir en la tarea de destacar la figura de la *descripción* como elemento determinante en la construcción de la teoría temprana del arte en el medievo, deberíamos anotar las otras vías que la literatura artística emprendió junto a la literatura reseñada con fines técnicos y estéticos, tanto de autores romanos como de medievales-latinos. Pues existió otra de acento marcadamente anecdótico y biográfico (casi a título periodístico). Son quizás, las primeras historias de artistas que posteriormente construirán emblemáticos textos como el de Vasari. Ciertamente la inclinación a conocer aspectos más íntimos de la elaboración artística pasaba —en esos momentos— por construir historias más o menos fidedignas a modo de cuentos o fábulas mitológicas con las que se daban a conocer aspectos menos relevantes. Schlosser⁴⁹ menciona las desaparecidas obras de Apeles y Zeuxis, como forma de verter determinadas opiniones y conocimientos estéticos a través de comentarios de tono epigramático. La *Naturalis Historia* de Plinio es también un reflejo de la sociedad romana y su influencia se percibirá más tarde en la construcción de este tipo de libros de artistas.

La otra vertiente literaria está asociada a la literatura de viajes, que posteriormente adquirirá notable interés en Italia, en un esfuerzo histórico y artístico de los viajeros, localizado en una literatura de carácter topográfico. La *Guía de Grecia* de Pausanias, la más significativa de estas fuentes, esta basada en la apreciación de los lugares sagrados como primeros museos públicos de arte que producían verdadera expectación para creyentes, dando cuenta de lo que en su interior contenían, del mismo modo que se realizaban inventarios o lista de las reliquias en las iglesias medievales. Una referencia similar suponen los *Mirabilia* de Roma que eran verdaderas guías turísticas en donde se describían y localizaban los tesoros o maravillas que el arte había proporcionado a la ciudad. Cita Schlosser a Pasísteles y Muciano como precursores, conocidos a través de Plinio o Polemón⁵⁰ (pues han

49. *Ibidem*, págs. 32-33.50. *Ibidem*, págs. 33-41.

desaparecido los originales), aunque proporciona múltiples y detallados ejemplos también de las zonas bizantinas.

1. 3. 2. La *ekphrasis*

No obstante la referencia que deseamos destacar, por lo que concierne a la hipótesis que a lo largo del trabajo iremos confirmando, pertenece a una esfera de subjetividad que corresponde más al ambiente poético, retórico o *quasi* periodístico. Hablamos de una literatura basada en la *descripción*, como actividad muy enraizada en el ámbito retórico por la que distintos oradores hablaban sobre temas escogidos de carácter real o ficticio. Gombrich califica el proceso de *ekphrasis* como una moda literaria de la antigüedad clásica que fascinó en siglos posteriores con “*su detallada descripción de obras de arte clásicas, reales o imaginarias*”⁵¹, al tomar los artistas renacentistas estas descripciones como algo más que meras evocaciones. Es éste, una vez más, otro anclaje a los motivos temáticos que durante la Edad Media y el Renacimiento adquirieron una codificación ciertamente reglada, o al menos supuesta entre unos determinados márgenes, y que trataremos de reconstruir para describir el nombramiento que de esos temas pudiese o necesitase hacerse.

La *ekphrasis* clásica se consideraba como un ejercicio literario, una descripción prosística de la obra de arte, ya fuera —insistimos— real o imaginaria, utilizándola como pretexto o estímulo para demostrar ingenio, humor o reconocimiento. Suponía el proceso inverso a la *hypotiposis*, que trataba de “hacer ver el texto”, es decir, como “*descripción convertida y transformada por su viveza e intensidad en representación imaginaria (quasi imagen pictórica)*”⁵², como refiere Eco respecto a la poesía; “*imitar con tal vivacidad y color que la cosa imitada resulte viva ante los ojos*”⁵³. El camino recorrido por la *ekphrasis* es de la *imagen pictórica al texto*, siendo éste un discurso explicativo o una pauta descriptiva o interpretativa de la obra de arte. Etimológicamente viene de *ek* y el verbo griego *frasso*, como acción

51. E. H. Gombrich: *op. cit.*,, pág. 210.

52. Román de la Calle: “Lo sagrado. Retórica de lo inefable” en *Intertextos y contaminaciones. Contemporaneidad y clasicismo en el arte*, Valencia, Dirección General de Promoción cultural, Museus i Belles Arts, 1999, págs. 64-66.

53. U. Eco: *op. cit.*, pág. 139.

propia de ‘des-obstruir’, ‘abrir’, ‘hacer comunicable’ o ‘facilitar el acceso’. Términos médicos como ‘ecfractico’ (que desobstruye) provienen de esa raíz⁵⁴. Podemos entender a la luz de este proceso literario que las leyendas o inscripciones que ya hemos relatado en anteriores epígrafes servían a este propósito. Las palabras en que se apoyaban las imágenes del *Biblia Pauperum*, las leyendas junto a los dibujos del *álbum* de Villard o las breves explicaciones del *Manual del Pintor*.

“Si la hypotiposis, por su parte, se transforma en clave de la eficaz construcción de un tipo determinado de texto literario, motivadora inmediata de la viveza de las imágenes, captadas en su lectura, por otro lado el texto crítico, arropado por la ekphrasis, postula también la sugerente motivación, el preanuncio —en la lectura respectiva— de la actividad de lo imaginario: intenta representar, desde y con otros medios expresivos, la presencia y el impacto de la imagen artística a la que se refiere⁵⁵”.

Lógicamente el alcance didáctico y el control efectivo que este procedimiento, coordinado con la *hypotiposis*, permitiría al mundo medieval, hizo lógica su absorción y utilización por parte de la Iglesia. Generando una ‘imagen’ pictórica global que representaba la imagen de lo sagrado, referida al texto de las Escrituras, la Iglesia consiguió en un segundo nivel que esa imagen instaurada se valiera de un amplio abanico iconográfico de modelos visuales que permitía claves para la interpretación de textos o pasajes concretos. Es decir, un bucle que lleva al arte del texto a la imagen, y de la imagen al texto.

Descripciones de cuadros como las de Filóstrato, Filóstrato el Joven (su nieto) o Calístrato son fuentes irremplazables en la apreciación estética de la historia del arte. Pero su destacada influencia será posterior cuando una y otra vez los artistas renacentistas acudan a estos ejercicios en busca de nuevos temas. El *Ima-*

54. Román de la Calle: *op. cit.*, pág. 66.

55. *Ibidem*.

56. Precisa además Barash que esta idea debía ser el punto de vista de algunos grupos literarios contemporáneos por no considerar a Calístrato una mente privilegiada, ni tampoco de las más creativas de su época. M. Barash: *op. cit.*, pág. 40-41.

57. Citadas de la introducción de Luis A. de Cuenca y M. A. Elvira en Filóstrato el viejo, Filóstrato el joven y Calístrato: *Imágenes y Descripciones*, Madrid, Siruela, 1993, pág. 12.

gines de Filóstrato contaba con setenta y cinco descripciones de pinturas cuya ejecución definitiva se desconoce. El legado literario de su —supuesto— nieto en el siglo III d. C., es de menor calidad y apunta a la tópica similitud horaciana entre pintura y poesía, aunque apuntando tímidamente la *imaginación* del artista. Será su contemporáneo, el retórico Calístrato, el primer y único autor clásico —según Barash⁵⁶— que atribuya la inspiración al escultor en su pequeño libro. En él describe catorce estatuas realizadas por celebres autores como Fídias, Escopas, Lisipo o Praxíteles, utilizando fórmulas retóricas.

La utilidad de este tipo de trabajos literarios —a modo de recopilación— o los enfoques que pretendían eran muy variados: por una parte se realizaba una catalogación en la que —como en otras fuentes citadas— se insistía en valorar y ‘tasar’ la riqueza artística de las obras. Servía para ensalzar trabajos muy reconocidos por su magnitud espectacular al servicio del dogma, pero al mismo tiempo contaban cómo y de qué manera eran representados los motivos escogidos, cuál era su correcta figuración, resultando verdaderas fuentes críticas del arte.

Diferentes ejemplos poéticos habían servido desde los poemas homéricos como descripción de obras de arte: la copa de Néstor (*Iliada* XI 632 y ss) o el escudo de Aquiles (*Iliada* XVIII 483 y ss)⁵⁷ muestran un ejercicio descriptivo: en el primero, fidedigno respecto al original, en el segundo, alejado de él describiendo escenas más propias de la imaginación que del escudo propio. La glosa de obras de arte se convierte entonces en un género literario que fluye y existe, incluso, con cierto distanciamiento respecto a ellas. Puede completarse con la imaginación, el ingenio o las palabras, aquello que le falta a la imagen, como actualmente ocurre con la interpretación del arte. Su descripción trata de completar la escena que representa la pintura, verbalizarla con múltiples adornos, teniendo en cuenta que el autor (en el caso de Filóstrato, por ejemplo) concebía al lector frente a la imagen que describía, con lo cual no era necesario

aportar detalles superfluos de la composición o el color⁵⁸. La polémica surge, desde luego, al plantear si las descripciones narradas por Filóstrato surgen de haber visto los originales o por el contrario ni siquiera visionó las pinturas de las que habla. Incluso si éstas pertenecían a una vasta colección de pinturas de una pinacoteca particular napolitana, como han afirmado algunos autores⁵⁹.

No debe olvidarse que en el ejercicio de la *ekphrasis* existe un componente poético que tiende a desviarse de la propia obra artística en pro de la elocuencia o el ejercicio retórico. Es ésta una de las razones que progresivamente situarán este tipo de manifestaciones literarias cerca de la obra de arte, pero a cierta distancia, en un contexto propio. Lo destacable para este trabajo es reseñar la importancia dada a este ejercicio literario descriptivo que camina paralelamente junto a la obra de arte, a la que refiere muy de cerca. Interesa sobremanera su afán por ‘dar vida y animación’ a las pinturas, al recrearlas y, en cierto sentido, superarlas.

1. 3. 3. El *titulus* medieval

Si la *ekphrasis* es un ejercicio crítico o literario por el que de la imagen se pasa a las palabras, veamos cuales son algunas de las obras que genera ese proceso, partiendo de ese *status* propio que poco a poco irán adquiriendo este tipo de escritos. Existió un precedente muy destacado en nuestra regresión en busca de antecedentes del título contemporáneo. En la Edad Media entra en escena el llamado *titulus*, con origen claramente medieval⁶⁰, que pasa a sustituir el epigrama artístico propio del Oriente griego. Aunque con idéntico significado, el *titulus* es una obra de arte en sí misma con un formato mínimo, un producto autónomo literario que, no obstante, rodea a la obra de arte con cierta agudeza, proporcionando un nivel de significado. El epigrama, en cambio, es el pie explicativo que aparece junto a la imagen, ligado a ella, son los versos que ayudan y explican la imagen de un emblema. La constatación de que el *titulus* era una figura en sí misma es que

58. Además en el texto introductorio a su obra, Filóstrato el viejo, establece con toda claridad unos propósitos muy precisos: “*El presente libro no trata de pintores ni de sus biografías, sino que ofrece descripciones de pinturas que sirvan de modelo a los jóvenes, para que aprendan a interpretarlas y se apliquen a una tarea estimable*” (...) “*Que el niño se ponga delante. A él irán dedicadas mis palabras*”. Libro I de las *Imágenes* en *op. cit.*, págs. 33-34.

59. Acerca de estas cuestiones véase el prólogo a Filóstrato el viejo, Filóstrato el joven y Calístrato: *op. cit.*, pág. 14.

60. Como define y sitúa J. von Schlosser: *op. cit.*, pág. 52-53.

61. Schlosser ofrece algunos datos bibliográficos sobre los *tituli* y las descripciones en verso.



con el tiempo se independizará de la imagen. Ciertamente este antepasado o vestigio del título contemporáneo posee verdaderas apreciaciones en su ambivalencia y definición que lo sitúan como un precedente claro de las diferentes vertientes que un título puede desarrollar en la actualidad.

El *titulus* podía ser creado antes incluso que la obra, pues a menudo se tomaba como guía y programa de ella (un buen ejemplo son los *tituli* de Ekkhart IV que parecen corresponder a

la catedral de Maguncia). También parece demostrar este aspecto una carta enviada por Paulino de Nola a un amigo en la que mencionaba algunos posibles *tituli* poéticos para unas imágenes, que —se cree— difícilmente pudo llegar a ver. Otro elemento perturbador respecto a ellos es su extensión pues mientras algunos de ellos son largos sermones (como los de Paulino o Venancio Fortunato), otros son de carácter declarativo limitándose a una descripción rígida (como los de Prudencio)⁶¹. Las referencias que a este género literario —de extrema relevancia en la investigación— encontramos en la actualidad surgen en análisis cruzados de diferentes temas, únicamente los que han trascendido en otras obras han alcanzado el siglo XX. Dada la escasa información y los escasos ejemplos que de etapas arcaicas podemos ofrecer, mencionamos algunos significativos (citados por M. Barash y E. H. Gombrich) en diversos estudios históricos.

Otros autores, en desarrollos centrados en temas muy diversos al que nos ocupa, también mencionan el *titulus* como forma muy utilizada en la Edad Media que servía de explicación de los temas o motivos que conformaban y originaban las imágenes. Eco, a propósito de los libros carolinos, comenta las opiniones de Teodulfo acerca de la neutralidad del arte (en contraposición al rigorismo iconoclasta que impedía venerar

• *La zingarella* de Correggio (1517)
• *Virgen con el niño y San Juan* (1517)

imágenes). Sus apreciaciones pueden ser de utilidad aquí, pues para Teodulfo *“el arte es neutro, puede ser juzgado pío o impío según quien lo ejerce (...) La imagen no tiene valor porque represente un santo, sino porque está bien hecha y está compuesta con material precioso (...) Tomemos una imagen de la Virgen con el niño; es sólo el titulus escrito debajo de la estatua el que nos dice que ésta es una imagen religiosa”*, diferenciándose de otros que la podían considerar como Venus que lleva a Eneas, Alcmena con Hércules o Andrómaca con Astianactes⁶². Un mecanismo que identificamos común a la práctica contemporánea del título, por ejemplo en *La Virgen corrigiendo al niño Jesús frente a los tres reyes magos* (1926) de Max Ernst, identificada ante todo por dicho título, que nos introduce en una espiral irónica vinculada al surrealismo.

El primer antecedente de estos *tituli* se sitúa según el libro V de Pausanias en el Templo de Hera de Olimpia en la llamada arca o cofre de Kipselos (S. VII a. C.), aunque los primeros *tituli* cristianos aparecen en el siglo IV. En la descripción que Pausanias hace del cofre alude al significado de las personificaciones que allí se mostraban, a cómo se disponían las figuras, e insiste en una inscripción que lo acompañaba:

“En la segunda zona del cofre... está representada una mujer que lleva un niño blanco dormido en el brazo derecho, y en el izquierdo, de manera semejante, uno negro... la leyenda dice, y en realidad hubiera uno podido figurárselo sin leyenda, que es la Muerte con el Sueño y la Noche, madre adoptiva de ambos.

Una hermosa mujer arrastra a otra fea, estrangulándola con la mano derecha, al tiempo que la golpea con una vara que lleva en la izquierda: es la Justicia luchando contra la Injusticia”⁶³.

62. U. Eco: *op. cit.*, págs. 135-136.

63. Traducción del texto original de Pausanias (*Periégesis*, V (Elis) 18 D) tomada de E. H. Gombrich: *op. cit.*, pág. 220.

64. No puede olvidarse que los conceptos de *espíritu* y *forma* en el lenguaje literario clásico habían sufrido una transformación por la influencia y fuerza de la Biblia. J. von Schlosser: *op. cit.*, pág. 52.

65. "Literatura artística poética" en *Ibidem*, págs. 52-58.

A pesar de no citar textualmente la leyenda, la mayor preocupación de Pausanias radica en hacer comprensibles los significados de las personificaciones que en el cofre se representan. La proyección, una vez más, se enfoca hacia esos modelos recurrentes que deben aportar significados alegóricos y que el texto trata de fijar una y otra vez. Mediante la insistencia de estos aspectos se asienta en el periodo medieval una codificada temática (una *inventio* retórica) de origen mítico (clásicos) o bíblico (Antiguo y Nuevo testamento) cuya reglamentación queda fijada, y su reproducción se genera también de acuerdo a pautas. Debe resultar coherente que una mujer que porte una balanza sea la personificación de la Justicia, pero también un espectador medieval debe reconocer que Tisbe, en los nuevos tiempos, representa el alma humana. Así se fijan los significados globales de una época, se habitúa una legibilidad instruida, queda asentado un mundo alegórico-simbólico reconocible y efectivo en el que las artes plásticas crean alegorías imitando las personificaciones del arte literario. El Renacimiento continuará este perfeccionamiento porque entre otras cosas construye su universo temático en las fuentes literarias de la Edad Media y, a través de ella, de una Antigüedad clásica, en ocasiones, falseada. Podemos entender entonces que los *tituli* medievales cristianos eran —en ocasiones— programas para ciclos aún por realizar, pero siempre ejercicios literarios que se referían a la obra de arte en su proximidad, a modo de explicación, con un tono poético acusado que a menudo creaba complejas y agudas asociaciones⁶⁴. Existen múltiples ejemplos del *titulus* y descripciones que no podemos dejar de citar aquí; transcribiremos algunos ejemplos significativos, dejando constancia de que la bibliografía que ramifica cada uno de ellos se halla en la obra recopilatoria de Schlosser⁶⁵, anotando la diversificación que suponen.

"Tituli referidos a los mosaicos de la basílica de San Félix en Nola (a la que se refiere Paulino 353-431). Del tiempo de Prudencio (348-410) existe constancia de inscripcio-

nes de la zona africana, otras de la Galia, de Renania, etc., y su *Ditochaeon* (Antiguo y Nuevo Testamento) considerado “el más antiguo ejemplo de una biblia de imágenes paralelas”; Los *tituli* de la catedral de Tours de Venancio Fortunato (565); la obra de Elpidio Rustico (VI); el abad Udalrico (XII) de cuyas descripciones se tiene constancia a través de un catálogo de los abades de S. Ulrico y Afra en Habsburgo (del S. XV) pues su descripción decorativa está basada en los *tituli* del abad.

También los versos, originarios de Solino aunque atribuidos a Ovidio en la Edad Media, sobre animales fabulosos (*De mirabilibus Mundi*) que según estudios ingleses se cree eran “versos que pertenecen a esa categoría de inscripciones creadas para acompañar a pinturas”.

O los versos inscritos en las doce ventanas de la Catedral de Canterbury, estudiadas a través de los manuscritos originales.

Los *tituli* de las vidrieras de St. Alban del S. XIV.

Eurípides describe las estatuas que se usaban para adornar las popas de las naves en *Ifigenia en Áulide*.

Apolonio de Rodas habla del manto hecho por Palas para Jasón, describiendo las escenas mitológicas que lo decoran, en su obra *Argonáuticas* (I 730 ss).⁶⁶

En definitiva podrían enumerarse múltiples ejemplos, pero lo que interesa destacar es su concepto, su significado y su uso, con el fin de retomarlo más adelante en la última fase de esta investigación.

Nos aclara Millard Meiss que los *tituli* de la pintura del S. XIV en Italia (una forma más evolucionada y breve) “son escritos — normalmente— en el marco y bajo un pintura narrativa, exponiendo de forma concisa el tema y suelen comenzar por *HIC*, *SIC*, *COME* o *QUALITER*”⁶⁶. Ello seguiría íntimamente relacionado con todas las variaciones de inscripciones de las que hemos hablado,

66. Millard Meiss: *Pintura en Florencia y Siena después de la peste negra*, Madrid, Alianza, 1988, pág. 147.

en las que las palabras son un apoyo y una explicación de lo que allí se muestra: un *nombrar* o un *describir* lo que *en la pintura acontece*. Los dos principales pilares del título tal y como lo concebimos o entendemos en la actualidad, que podemos afirmar como sintomáticos y significativos desde estas aproximaciones más remotas en el arte medieval.

Ejemplos de un ejercicio de conversión en palabras de lo que el arte visual brinda al observador del arte, a caballo entre la descripción más o menos fidedigna, denotativa, y una cierta elaboración poética que, en algunos *tituli*, resulta predominante. Un tipo de variante que —afirma Schlosser— en el *trecento* pasaría a asumir una independencia cada vez mayor como ejercicio literario, adquiriendo forma de figura autónoma en las formas del *soneto* y la *canzone* (cuyo mayor auge vendría dado por la poesía petrarquista), aunque siempre ligado a la obra de arte. Trataremos más adelante algún curioso ejemplo de esta proximidad física de la poesía a la pintura y —más profundamente— de las poesías realizadas sobre cuadros o pinturas concretas. Podríamos, igualmente, diferenciar el llamado *titulus narrativo*, como aquel escrito en prosa que renuncia a la forma cerrada, se despliega por encima de la imagen —y junto a ella— haciendo ver en mayor o menor medida aquello que muestra la imagen a la que acompaña. De este tipo son las curiosas inscripciones referidas al ciclo pictórico de la Sala del Consejo en Venecia. También el compendio de los *Viri illustres* de Petrarca encargado por Francisco de Carrara como *titulus* para los frescos de Guariento en el castillo de Padua.

Debería plantearse ahora de qué modo actúa el *titulus*, dentro de la configuración poética medieval, como una pieza imprescindible. Esto podría contextualizar el momento histórico aun más, proporcionando elementos constitutivos de esa específica y única configuración alegórica-simbólica de la Edad Media, uno de los auténticos caballos de batalla de este tiempo. Puede concluirse con unas palabras de Schlosser a propósito del *titulus*

que delatan la relevancia que posee este mecanismo al que posteriormente volveremos:

“Un elemento extraordinariamente importante para la comprensión del arte medieval y sobre todo de la pintura es el titulus: la inscripción que tiene como objetivo iluminar al espectador sobre el contenido espiritual de las imágenes y conducirlo, por encima de las apariencias visibles y particulares, al espíritu trascendente. El titulus es algo estrechamente ligado a la obra de arte y se extinguirá por la fuerza del tiempo, pese a la existencia de un género literario particular que duró desde el Cristianismo hasta el Renacimiento”⁶⁷.

67. J. von Schlosser: *El arte de la Edad media*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981, pág. 46.

68. U. Eco: *op. cit.* pág. 80.

1. 4. EL UNIVERSO ALEGÓRICO

Quizás resultaría ilustrativo mencionar algunos aspectos significativos en lo que aquí nos compete comenzando con el principio de *concordancia* por el cual (desde Clemente de Alejandría) se establece una distinción y una complementariedad entre el Antiguo y el Nuevo testamento. Una lectura paralela que *“supone al Antiguo (la letra) como la figura del Nuevo (el espíritu), lo que en términos semióticos equivale a decir que el Antiguo testamento es la expresión retórica cuyo contenido es el Nuevo”⁶⁸.*



En definitiva un ‘discurso teogonálico’ por el que esa concordancia será transmitida a absolutamente cada rincón de la percepción humana. El arte visual no será una excepción y tampoco el ámbito poético. Desde las distintas posiciones se insta a la llamada cuádruple interpretación (cuya guardiana será la Iglesia) de las Sagradas Escrituras. Una lectura establecida desde el siglo IX, por Rabano Mauro, según

• *Entrada de Jesús en Jerusalén.*
Giotto. 1304-06

los cuatro sentidos: *literal*, *alegórico*, *moral* (o *tropológico*) y *anagógico*.

Bice Mortara los ilustra con el ejemplo del *Salmo 113* (incluido en la *Epistola XIII*, cuya atribución a Dante es controvertida) llamado *In exitu Israel de Aegypto*: debemos entender que el significado *literal* es la salida de los judíos de Egipto, el sentido *alegórico* es la redención por obra de Cristo, el sentido *moral* es el paso del alma de las tinieblas del pecado a la luz de la gracia y, por último, el *anagógico* es el alma purificada que se libera de la esclavitud de la condición terrena, con el fin de alcanzar la libertad de la vida eterna⁶⁹.

Quizás podamos hablar a la luz de este ejemplo (y atendiendo a nuestra época histórica) de una forma de perpetuar la capacidad mítica del hombre primitivo pero aproximándola al sentido cristiano, aceptar el concepto de que una cosa puede ser y significar otra con la que guarda una relación de semejanza, una cierta analogía, una relación esencial.

*“Percibir una alegoría es percibir una relación de conveniencia y disfrutar estéticamente de la relación, gracias también al esfuerzo interpretativo... porque el texto dice siempre algo diferente de lo que parece decir: Aliud dicitur, aliud demonstratur”*⁷⁰.

Se configura un universo alegórico, anclado con fuerza en la Escritura, cuyos niveles de significación vienen determinados en el caso de algunos autores como San Agustín por una precoz ‘teoría del signo’ (con afinidad a la planteada siglos después por Saussure), según Eco. Palabras y cosas que actúan como signos porque, según él, *“el signo es todo aquello que hace que nos venga a la mente algo diferente, más allá de la impresión que produzca en nuestros sentidos”*⁷¹. Una lectura del ‘texto’ imbuida en el aparato lingüístico-retórico de la cultura latina. Más tarde, la teoría tomista mantiene estas elaboraciones en ejemplos como el

69. B. Mortara: *Manual de retórica*, Madrid, Cátedra, 1991, pág. 299.

70. U. Eco: *op. cit.*, pág. 72.

71. *Ibidem*, pág. 81.

de un miniaturista del Salterio de Hildesheim (S. XII) que representó el asedio de una ciudad fortificada, anotando además que *“lo que la imagen representa corporaliter, vosotros podéis leerlo spiritualiter, recordando, a través del combate representado, las luchas que sostenéis asediados por el mal”*⁷².

Recordando el Cofre de Kipselos puede adivinarse, y reconocer entonces, la insistencia en fijar los contenidos alegóricos, pues así fijan las palabras en el papel. La mujer alude a otra cosa y se insiste dejando constancia escrita de cuál debía ser la correcta lectura. Ésta es la significación de este tipo de ayudas textuales en el periodo, descriptiva e interpretativa. El aparato alegórico configura e insiste en una comunicación prioritariamente didascálica. Así la poesía de este contexto obedece a idénticos principios. Se la supone en una tarea idéntica cuya comunicación no puede exceder el ámbito filosófico. La teoría escolástica la concibió como un medio de enseñanza más, resultando inexplicable una poesía reveladora alejada del mundo racional. No será hasta la poesía romance y a los nuevos tiempos del *stil novo* cuando se contemple un enfoque paralelo para la poesía, un recinto profano que pueda loar asuntos menos filosóficos.



72. *Ibidem*, pág. 92.

73. *Ibidem*, pág. 92.

Debe extraerse como primordial la relevancia de esa legibilidad garantizada por las realizaciones figurativas de los maestros basándose en la alegoría, gracias a la capacidad medieval fuertemente construida de *“captar correspondencias, reconocer signos y emblemas provenientes de la tradición, de traducir una imagen en su equivalente espiritual”*⁷³. Esto lógicamente se asocia a la aceptación de que en las Escrituras hay pluralidad de significados.

Debe recordarse que la distinción entre alegoría y símbolo es moderna (de la Ilustración), mientras en el medievo ambos conceptos se solapaban. A Auerbach debemos, precisamente, la difusión de este ‘modelo figural’, respecto a la tradición bíblico-

• *Alegoría de la Injusticia* (1306) de Giotto. Frescos de la Capilla de los Scrovegni, mostrando a los pies de la figura las consecuencias de los vicios (los delitos)

cristiana, al “*haber mostrado la importancia de la comprensión de este pensamiento en las obras medievales*”⁷⁴. Según este modelo figural o tipológico (de *typos*, figura), la interpretación de la alegoría *in factis* aparece como propia de la mano de Dios, escrita por él. En la Edad Media se distinguía esta alegoría *in factis*, que interpretaba hechos, personas o entidades como *figuras* de ‘otros’ hechos, personas o entidades; respecto a la alegoría *in verbis*, que era identificable en el significado de los textos.

*“Dios y no el hombre es el autor de la alegoría in factis;
al hombre le toca reconocer el sentido verdadero, escondido
bajo el velo de la figura”*⁷⁵.

Eco refiere cómo este modelo figural tan arraigado en este tiempo localiza en los siglos finales dos personalidades notables, igualmente significativas. Por un lado la rigurosa posición tomista, que insiste respecto a la lectura del texto sagrado, en el sentido literal o histórico —que remite al sentido que se propone el autor—. Precizando más, Sto. Tomás insiste en reconocer como único sentido espiritual el de las Escrituras, en las cuales hay alegorías *in factis* verdaderas. Considera que en la incipiente poesía mundana o en el discurso del ser humano sólo existen ‘hechos’ y no ‘signos’, es decir, significados literales. Por ello, especifica una gradación en la que únicamente la Escritura sagrada contiene ese sentido espiritual, el resto de manifestaciones poético-mundanas o artísticas sí generan lecturas alegóricas pero tan débiles de sentido e irrelevantes como en la actualidad entendemos una catacresis (como la utilización actual de la expresión ‘la pata de la mesa’)⁷⁶. La estricta opinión tomista es un anuncio del fin de los bestiarios y de las visiones fabulosas, no aceptando esas alegorías que considera literales o *in verbis*:

Lógicamente esta opinión tuvo una actitud encontrada en la personalidad de Dante y los nuevos aires que el *stil novo* proporcionaría a la poesía. Sin entrar en análisis que alejarían la

74. Bice Mortara: *op. cit.*, pág. 298.

75. *Ibidem*, pág. 299.

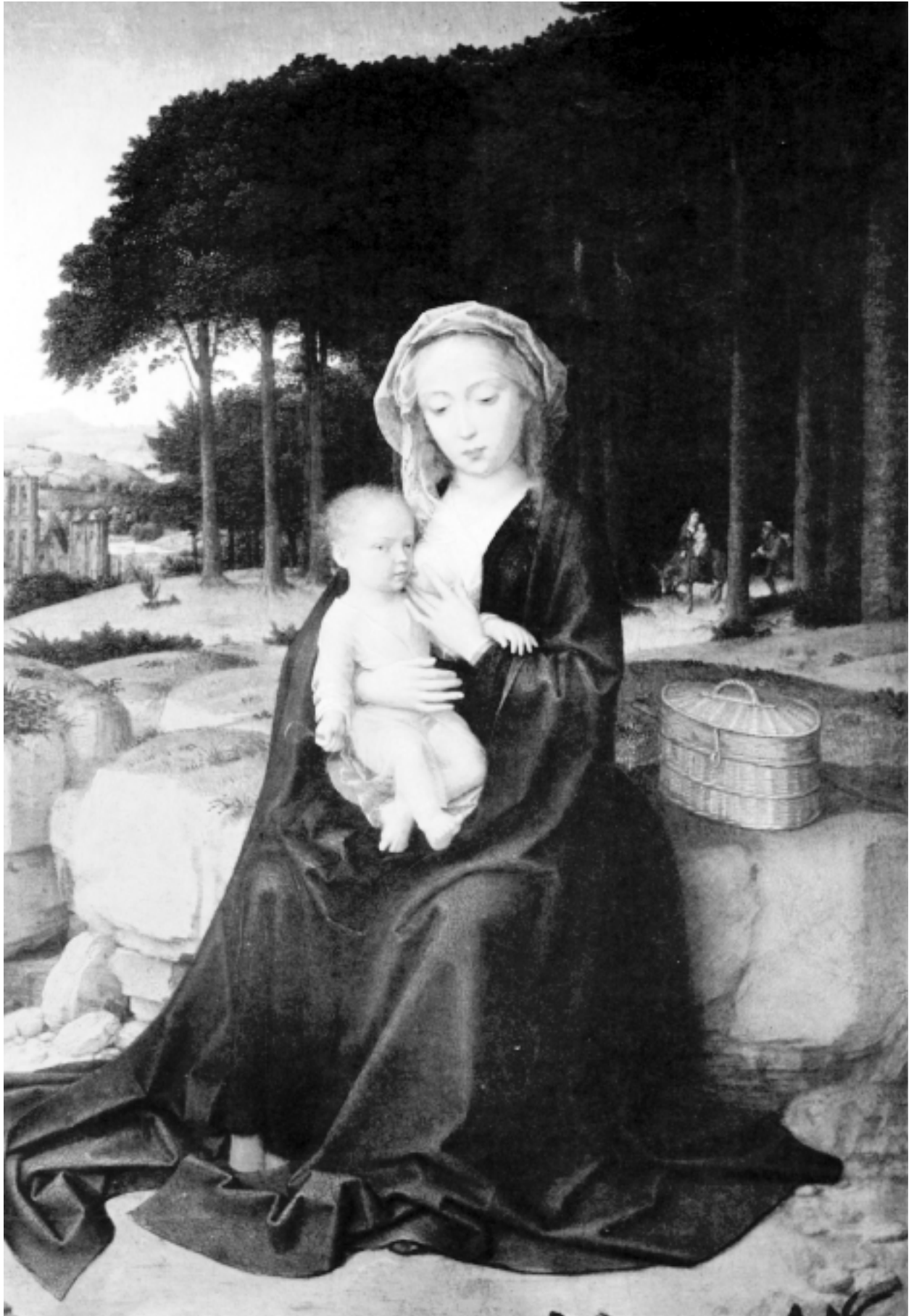
76. U. Eco. *op. cit.*, pág. 96.

perspectiva adoptada, dejaremos constancia de la influencia de Dante y otros poetas en la bifurcación de la poesía respecto al arte visual, debido a la vertiginosa valoración que del arte poético se advierte. La creciente observación de la naturaleza y los detalles van adquiriendo forma tanto en la pintura como en la poesía, pero ambas denotan ya cierta diversidad entre ellas. Destacaremos la importancia del *Convivio* de Dante pues supone un punto de inflexión determinante en las ideas acerca de la naturaleza del discurso poético. Dante, junto a Giotto, conforman un punto de referencia notable a partir del cual la Pintura, la Poesía y los hombres como ‘artistas’ reconocidos alcanzarán nuevas condiciones dentro del mundo del Arte. Giotto como primer gran pintor y Dante con su *Divina comedia* como culminación de una obra alegórica medieval no bíblica. Señalamos, por tanto, aquí a Dante como una confrontación de su *autoría* respecto a la que en la segunda parte de esta investigación adquirirá tintes semióticos. Significativamente, insistimos, se trata de puntos de inflexión que permanecen ligados bajo la superficie y que determinados van conformando una línea perceptible.

En el *Convivio*, el poeta presenta sus poesías acompañadas por un comentario filosófico que explica cómo interpretarlas correctamente, según lo que él *quería decir*. La evidente proximidad a la concepción tomista no es del todo clara pues Dante sí cree que el discurso poético puede tener algún sentido más allá del literal, que ese sentido es codificable, y que forma parte del placer poético de la lectura desentrañar ese pequeño misterio propio —según él— de la actividad poética. Vemos ante nosotros una concepción ciertamente reivindicativa para la poesía que, una vez más, la encumbraba a lo más alto de la manifestación artística, diferenciándola del arte visual. A pesar de la proximidad⁷⁷ de Giotto con Dante, el oficio de éste superaba en aspiraciones al del pintor⁷⁸. Será precisamente de esas crecientes diferencias de las que puedan extraerse en el próximo capítulo algunas notas destacadas ○

77. Recordemos que fue Giotto como contemporáneo de Dante el que pintó por encargo de éste el retrato de su amada Laura, a quien dirigía sus sonetos de amor. Un concepto de retrato hasta ese momento muy vago, pues bastaba con identificar con nombres propios las representaciones de figuras convencionales de hombre o de mujer.

78. Mario Praz comenta dicha afinidad entre ambos autores a propósito de los estudios de Erwin Roshental. Él mismo insiste igualmente en que las letras de la época estaban más avanzadas que las artes pictóricas (teniendo Dante mayores referencias literarias del mundo clásico que Giotto en el campo pictórico). En *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*, Madrid, Taurus, 1979, pág. 70.



2. El 'nombrar' de la pintura en el Renacimiento: la temática artística

2. 1. CAMBIOS NOTABLES EN LAS ARTES: LA EQUIPARACIÓN ARTÍSTICA

Conocidas algunas de las características que el arte renacentista retoma y perdura de la época medieval, veamos qué otras circunstancias significativas afectan en este periodo al posible nombramiento que de la pintura pueda hacerse. Pues, tratamos de determinar qué lugar fueron ocupando las palabras progresivamente en su distanciamiento físico de la pintura, aunque continuasen en su proximidad. Comenzaremos insistiendo en el creciente distanciamiento de las artes visuales respecto a las literarias (como la poesía), pues el llamado primer Renacimiento localiza ciertos problemas del pasado en un tiempo con nuevas vinculaciones sociales, religiosas y filosóficas.

Bajo la influencia del *paragone*¹, la comparación como un antiguo ejercicio retórico, poetas y pintores entran en una discusión acerca de los límites de sus respectivas artes. Ya mencionamos la sustitución —en epígrafes precedentes— del llamado 'libro de modelos' por la observación de la naturaleza, lo que desembocará en el foco principal de atención en el siglo XV. El cientifismo aplicado al arte de la pintura que le lleva a la búsqueda de las técnicas de la perspectiva, la proporción, el dibujo y la ciencia en sí misma.

Sin embargo, el deseo de los pintores por aproximarse a la 'categoría' moral y cultural del poeta procedían de aspectos más determinantes. El principal de ellos era la desestimación de la concepción del *ars* medieval que los convertía en meros artesanos, ligándolos a la clasificación de las artes *mecánicas* frente a

F1. A modo de 'competición' retórica en la que un arte competía con el otro en superioridad. Panofsky lo relaciona con la pasión griega por el debate. M. Barash: *op. cit.*, pág. 138.

• *Descanso en la huida a Egipto.*
Gérard David. Hacia 1500

2. La situación de los pintores en esta lucha continua por ser reconocidos por su 'arte' y no por su oficio, que los ataba a los gremios de artesanos y a los impuestos que a estos gravaban, se prolongó bastante más tiempo en España (respecto a los logros italianos). El propio Velázquez midió sus ambiciones a este respecto en la sociedad de su época. En la lucha fue utilizado el argumento de que la Pintura era un arte favorecido por los reyes, citándose por ello la conocida historia de la amistad entre Alejandro Magno y Apeles. Un interesante artículo de Jonathan Brown ("Sobre el significado de *Las Meninas*") asocia estas cuestiones a la concepción e interpretación final de *Las Meninas*, además de aportar numerosos datos acerca de la citada defensa de la Pintura como arte noble. En *Otras Meninas*, Madrid, Siruela, 1995, págs. 67-91.

3. M. Barash: *op. cit.*, págs. 147-151.

las *liberales*. En el pasado no cabía esa comparación pero, en estos momentos, tal debate es posible y algunos tratados relevantes como el de Cennini (1390) ya habían apuntado a pintores y poetas como portadores del don de la libre imaginación. De la anterior sociedad feudal se mantiene una división entre la actividad intelectual y el trabajo manual que no encaja con la nueva conciencia cultural, ni con el pulso constante de una recién estrenada individualidad que lucha por hacer trascender la 'subjetividad' del 'artista'.

El primero de los intentos del pintor será —en el nuevo contexto de las ciudades—, granjearse el apoyo de grandes mecenas o príncipes que den valor a su trabajo, para posteriormente intentar dirigir su arte a un público más elitista, culto y, por ello, restringido. De esta forma se trató de aportar nuevas significaciones al término *ars* y, en consecuencia, a la situación del artista, tratando de eliminar las trabas sociales por la que los artesanos debían estar agrupados en gremios de artesanos. Giotto fue uno de los primeros pintores en traspasar esas barreras convirtiéndose en el supervisor absoluto de las obras de la catedral de Florencia, labor que antaño desempeñaban los 'jefes de obra'. Se consideró su trabajo importante 'para el Estado' y en la misma ciudad se permitió —por primera vez, en 1378— que los pintores se agruparan de forma independiente dentro del gremio de médicos y farmacéuticos al que pertenecían. Pero las aspiraciones de los pintores tendrían que luchar durante bastante tiempo pues, por ejemplo, el mismo Brunelleschi fue encarcelado por negarse a pagar su cuota correspondiente al gremio de los trabajadores de la Construcción². No será hasta 1571 —según Barash³— cuando definitivamente los gremios dejen de controlar la obra de los artistas e incluso se asocie el término de 'divino' a autores como Miguel Ángel. No obstante en esta tarea ya había adquirido peso específico la figura de Giotto (cuya afinidad y amistad con Dante era notable), al que anteriormente se le había tachado de 'divino' en círculos de poetas, no escatimando nadie

halagos para él, construyendo poco a poco el gran nombre que alcanzaría en esa deseada disociación del mundo artesanal⁴.

Fue precisamente la exaltación de su fabuloso arte la que llevó a enunciar el concepto de *imitación de la naturaleza* en el campo del arte poético (y no en el pictórico), por eruditos y poetas y no como cabría suponer en el entorno de los talleres. A Petrarca se atribuye una ambivalente referencia a este respecto, aunque fue Boccaccio el responsable directo y definitivo de una afirmación más explícita, en uno de los pasajes de *Il Decameron* (VI, 5), donde también la conocida “fealdad” física de Giotto es descrita con detalle, se le califica de ‘genio’ y se le atribuye el logro del *naturalismo radical*:

“Era de tal excelencia que no hubo nada (producido) por la naturaleza, madre y creadora de todas las cosas, en el curso de la perpetua revolución de los cielos, que él no representara por medio de estilo, pluma o pincel de forma tan veraz que el resultado no fuera de mayor fidelidad que el logrado por la propia naturaleza. De ahí que el sentido humano de la vista haya sido, a menudo, engañado por sus obras, tomando como real lo que estaba sólo pintado (...) Así él devolvió la luz a este arte (pintura), que durante muchos siglos había estado sepultado bajo los errores de quienes pintaban para agradar a los ojos de los ignorantes más que para satisfacer a la inteligencia de los expertos”⁵.

Se resume aquí un cambio de época, de mentalidad y de reconocimiento que, no obstante, no era generalizado para la totalidad de los artistas. Sólo el tiempo proporcionará la considerable atención al nuevo perfil humanista para los artistas, diestros en diferentes artes (entendiendo a éstas unidas). En cualquier caso la competitividad entre pintores y poetas era manifiesta. En algunos estudios⁶ se considera determinante en la elaboración

4. La consideración de Giotto como la figura predominante de la pintura de los siglos XIII y XIV presupone también la existencia de detractores o contrarios a su arte. Millard Meiss: *Pintura en Florencia y Siena después de la peste negra*, Madrid, Alianza, 1988, págs. 21-26.

5. M. Barash: *op. cit.*, pág. 101.

6. Como el de Zilsel, citado por M. Barash: *ibídem*, pág. 151.

del arte del retrato, por permitir a pintores y escultores realizar una tarea similar a la de los poetas en el intento de proporcionar fama e inmortalidad al retratado, ensalzando sus valores para la posteridad.

La nueva sociedad en la que estos artistas desean vivir es aquella en la que se estime su condición y se reconozca su talento imaginativo, la llamada “creatividad” que el siglo XVI empezará a contemplar abiertamente. Previamente se focalizará la atención en una visión cientifista del mundo y de las cosas que arrastrará en su fascinación a la pintura por los caminos de la evolución, pues la representación fidedigna de la realidad en una superficie bidimensional pasa por aprovechar los logros científicos de la perspectiva y la proporción. La observación y la atención a lo que en la naturaleza acontece genera múltiples estudios sobre las plantas, sobre el movimiento del agua o sobre las corrientes de aire (aspectos que Leonardo o Durero abordaron con profusión en sus estudios).

Además, este artista genera y se mueve en un nuevo ambiente, se ha organizado en formas más fructíferas para su trabajo y para su conocimiento del arte (las primeras escuelas de arte, inspiradas en la noción de academia, hacen su aparición), ha dotado de proyección al taller donde trabaja, en el que maestros de la pintura y aprendices continúan debatiendo el objeto y los límites de la manifestación artística. Así las cosas el tratado de Alberti es muy significativo como muestra del autor que ya no procede del taller (*bottega*), sino de un entorno humanista interdisciplinar, con una educación en Universidades de renombre. Persona de confianza de papas y gobernantes, es un prototipo del llamado ‘hombre renacentista’. Sus obras *De Pintura*, *De statua* y *De re aedificatoria* son buenos ejemplos del nuevo tipo de manual enfocado a los artistas en el que ya no se agrupan una serie de recetas y observaciones útiles, sino que se dota al tratado de una estructura sistemática y lógica. Formado por tres libros (“Principios Básicos”, “Pintura” y “El pintor”), este tratado teórico del

arte es un fiel reflejo de la práctica *renacentista* del taller. El verdadero centro de la vida artística.

2. 2. LA TEMÁTICA ARTÍSTICA

Dando por hecho que las palabras han trascendido el campo pictórico —saliendo del cuadro— y que la concepción alegórica (del mundo y de los textos) había sido suficientemente arraigada por la doctrina medieval, cabría insistir —bajo el influjo de la recuperación de los clásicos— en la interpretación de las imágenes a través de los valores que a ellas se atribuían. A pesar de la amplitud de esta afirmación, pretende basarse este análisis en los ‘significados dominantes’⁷ que en el Renacimiento establecen una temática más o menos reglada, la cual se codifica gracias a manuales iconográficos-visuales cuya función sigue siendo ilustrar y hacer entender las representaciones.

El problema surge cuando, a raíz del *paragone*, el intento de equiparar a la pintura y la poesía —bajo los auspicios de Horacio y su máxima *ut pictura poesis*— traza una senda que conduce al arte pictórico hacia la imitación de la realidad, premisa idéntica a la de la poesía y, por ende, hacia una imitación mutua. Una imitación entendida desde los parámetros intercambiables de una comparación, en la que del sentido de “como la pintura, así es la poesía” se pasa a “como la poesía, así es la pintura”. Lo malo es que en el caso del arte visual esa imitación es, a su vez, una “teoría imitada”⁸. El propio R. W. Lee estimó la sobreinterpretación de la máxima citada y apuntó cómo esa imitación no fue —exactamente— del mundo, sino de los modelos artísticos prevalecientes del periodo anterior e, incluso, de los temas de la literatura clásica. Una similitud temática que condicionará la evolución de la comparación interartística citada⁹.

Comenzaremos con cautela siendo conscientes de que durante varios siglos (en el Renacimiento y más tarde) se adoptan una serie de temas, llamémosles escenas, argumentos o *topoi*, que son representados con imágenes, progresivamente independien-

7. E. H. Gombrich: *Imágenes simbólicas*, Madrid, Alianza, 1983, pág. 42.

8. Antonio Monegal: *En los límites de la diferencia. Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*, Madrid, Tecnos, 1998, pág. 18.

9. R. W. Lee: *Ut pictura poesis: La teoría humanística de la pintura*, Madrid, Cátedra, 1982.

10. Así la ambivalencia de Venus/Afrodita/Amor /Primavera/Galatea...

tes de las palabras-anclaje. Las referencias a los textos permanecerán inalterables, la omnipresencia de la Escritura seguirá vigente e incluso, con la decadencia del periodo, devendrá en tópico temático a la manera de género.

Debe diferenciarse, ante la suposición de un espectador erudito y culto, las consecuencias directas que respecto al medioevo se producen pues no se trata ya de esforzarse en una apertura de los textos sino más bien en la producción de complejos sentidos a partir de significados establecidos, una reducción de las claves de interpretación que proyecte ese gusto adquirido por lo oculto y lo críptico (que los jeroglíficos habían convertido en una moda social). Además de ese gusto por los juegos de intelecto que en ámbitos más populares confirmaron los *emblemas*, la *divisa* o la *impresa*, existía una base teórica anterior difícil de anular. Sobre todo porque determinados sectores religiosos (como Savoranola) continuaban marcando pautas que cercaban la representación al mundo bíblico con sus medidas de control. Esto se fundía con la continuada referencialidad a textos literarios clásicos que, por otra parte, se adecuaban al deseo de recuperar la brillantez de la antigua Roma por artistas y filósofos.

Con la atención puesta en los manuales clásicos y en las aseveraciones de Aristóteles o Platón, se recuperó una temática mítica aunque ciertamente desvirtuada —en casos— por el escaso rigor que la Edad Media puso en sus reconversiones iconográficas¹⁰. La pintura litúrgica mantuvo su omnipresencia por cuestiones obvias (frente a la profana) aunque a partir de aquí deberá hacerse alguna diferenciación de grado en la representación que de esa temática, o los textos a los que refiere, se hace en cada época. Decimos esto, pues estas dos amplias esferas —*litúrgica* y *profana*— se perpetuarán acabada la Edad Media hasta nuestro siglo, variando únicamente los factores estilísticos que en cada época les den forma. Cada periodo modificará según sus códigos de representación la escena-motivo, haciéndola propia de su tiempo: con las ropas apropiadas, en lugares conocidos o con personajes reales

contemporáneos. La alusión pues a los textos es continua pero versátil —al menos de forma mayoritaria—. Por la razón argüida, a partir de estos instantes —inmersos plenamente en la expresión artística de la *renascitã*— nos referiremos de forma generalizada a diferentes siglos pues trata de evidenciar, con variados ejemplos, cómo la temática fue reglada bajo los principios ya expuestos tras la estética medieval.

11. Literal, tropológica, alegórica y anagógica. Bice Mortara: *op. cit.* y Mario Praz: *op. cit.*, pág. 65.

2. 2. 1. Pintura litúrgica y profana

En primer lugar se sigue adoptando el contenido 'espiritual' para la pintura litúrgica que refiere —igualmente— los textos *in absentia*, aunque también introduce de forma 'convencional' las inscripciones oportunas. En esto debemos diferenciar grados, pues aunque una gran mayoría de artistas percibían los nuevos aires, de innovación y análisis de la realidad, otra gran parte de ellos se sujetaban a una tendencia impuesta en la Contrarreforma, cuyo estandarte era la normativa del *decorum* en las representaciones visuales de temas bíblicos. Miguel Ángel, antes Leonardo, o Veronés fueron recriminados —incluso juzgados, como en el caso del último— por su desviación respecto al decoro previsto para un *Juicio Final* (1537-41) o un *Festín en casa de Leví* (1573).

Evidentemente el tiempo va alejando al arte visual de la anterior 'cuádruple interpretación'¹¹ pero el tratamiento de escenas como temas —que tan profusamente se había dado en el medioevo— propicia una continuación en los argumentos que la pintura utiliza para 'contar cosas que signifiquen otra cosa distinta'. Se continuará mostrando prioritariamente las escenas bíblicas cuyo potencial era enorme dentro de la representación iconográfica. Pasajes de la vida de Jesús, desde su nacimiento a actos públicos, su prendimiento, el sacrificio, etc., o de la Virgen y otras figuras santas que completan un contexto religioso cuyas imágenes debían servir como ejemplo. Los valores espirituales son ensalzados, transmitidos y recordados a través de las pinturas,



bien en sus recintos sagrados en frescos de gran tamaño o bien, más tarde, en cuadros únicos, la pintura de ‘caballete’, que facilita su movilidad y su colocación en espacios privados. Siguen, también, creciendo las manifestaciones artísticas que progresivamente enaltecen la grandeza, la riqueza y el poder de los gobernantes y los príncipes, pues su dinero costea obras de gran magnitud y por ello, su intervención en la temática es incuestionable. Se realizan contratos en los que se prescribe el tema a representar, las alusiones literarias a las que la pintura debe aproximarse y, desde luego, las atribuciones de su trabajo (al igual que la paga). No es de extrañar que siguiera teniendo vigencia la adecuación de diferentes temas a lugares específicos, pues los lugares de culto siguen siendo el principal eje del arte visual, aunque la prolífica construcción de villas y palacios proporciona un nuevo contexto para la ejecución de programas profanos.

Los temas son, pues, recurrentes respecto a la tradición y su función esotérica, pero también de forma progresiva como forma de narración de hechos contemporáneos a través de la escenificación bíblica. Evidentemente ya no hablamos del concepto único de alegoría-símbolo sino que a partir del Renacimiento comienzan a diferenciarse ambos términos entre sí. Incluso comienza a introducirse a los 'donantes' y a sus representaciones en forma de retrato en las escenas pictóricas pues es una demanda creciente ser representado según el código vigente 'lavando los pies a Cristo', siendo 'un pastor' espectador en una *Adoración de los Reyes* o asistiendo privilegiado a la 'aparición del Arcángel' en una *Anunciación*¹².

De esta forma se asienta un significado litúrgico en la pintura que linda peligrosamente con su "degradación", aspecto que para algunos era impensable dada la rectitud y el rigor hacia los textos que debía contemplarse en la representación pictórica según el *decoro* y más allá según el tribunal de la Inquisición o la Orden de Jesús. Siglos posteriores continuaron en esa línea, en la que autores españoles como Mayáns, Pacheco y otros, defendieron la correcta representación de temas religiosos, criticando a autores que desvirtuaban o negaban la norma.

Por el contrario, dentro del *locus* de la pintura profana existía un deseo de apertura, una cierta flexibilidad que de forma creciente demandaban o practicaban algunos artistas y que comenzaban a atreverse a innovar o versionear la propuesta original. De forma relevante la temática profana puede agrupar desde la principal escenografía mítica con sus literarios y heróicos personajes con forma de dios e historia de mito, hasta hechos verídicos contemporáneos que en forma de crónica (casi periodística) son recogidos en algunas pinturas y frescos para palacios y residencias. En ellos se desea trascender a la posteridad no únicamente con el rostro, sino con el nombre, con las acciones y con la riqueza. Por esa razón son introducidos personajes notables en escenas míticas, con sus nombres en inscripciones y con alu-

12. Recogemos como excepción el tema de *Susana y los viejos*, al cual se mostraba cierta reticencia a participar o dar el rostro particular, quizás por las connotaciones sexuales que presuponía.

siones simbólicas a sus familias, escudos o nombres en la representación pictórica. La diferencia de grado comienza cuando respecto a algunos temas se acaba haciendo mera ilustración del motivo y en otros momentos se realizan alegorías según el método tradicional de la personificación, figura relevante tomada del arte literario.

El arte del retrato adquiere la obvia notoriedad que merece en este apartado por su adaptabilidad al contexto social y económico, en el que la pintura proporciona el ‘don’ de hacer perdurar el rostro y el nombre de los retratados, que pueden entonces poseer en sus palacios fábulas y mitos en sus alcobas, escenas litúrgicas que ponderen el recogimiento y la moralidad y retratos de sí mismos además de los miembros insignes de su familia. Es precisamente el arte del retrato el que progresivamente —y con grandes ejemplos como la *Gioconda* de Leonardo (de 1503)—, los retratos reales españoles o los autorretratos de Rembrandt, más tarde) irá introduciendo cambios notables en la historia de la pintura, convirtiéndose en un género mayor. A pesar de que en el primer Renacimiento este arte del retrato era considerado inferior a la *istoria*, es decir la representación de escenas heroicas de origen bíblico o clásico.

La mitología permitió utilizar asuntos o programas de cuadros con el recurso alegórico de la personificación, en esa tarea retórica y didáctica probada por el arte medieval. Personajes míticos eran representados con sus atributos característicos aludiendo a otros conceptos establecidos: Marte a la Guerra, Venus a la *Humanitas*, etc.

2. 2. 2. La *invenzione*

Antes de analizar y contrastar obras pictóricas representativas de ambas líneas temáticas, debe profundizarse en un concepto intrínseco a la elaboración pictórica como es el de la *invenzione*. Según este concepto cercano a la *inventio* de la retórica clásica, desde el siglo XV, los autores entendían fundamentalmente la

materia temática de la obra de arte, la cual debía ser seleccionada en “*el legado del corpus de la literatura y los temas históricos*”¹³. De forma amplia la ‘invención’ como concepto próximo a nuestro término ‘creación’ sólo se aplicaba respecto a la novedad o inventiva que en la configuración de los detalles de esas escenas podía efectuar el artista¹⁴.

El propio Alberti introdujo la *invenzione* en la teoría del arte, referida a un tipo concreto de *istoria*, es decir, a la “*representación de un tema heroico y sublime*”. La consideración de que por sí sola, sin representación pictórica, podía producir placer delata la confusión y la superposición existente entre la ‘obra de arte’ y el ‘tema’ que ella acoge. Gombrich transcribe el ejemplo de Alberti sobre *La calumnia*¹⁵ de Apeles pues la valoración que efectúa se basa en las figuras alegóricas del cuadro como principal ‘invención’, las cuales conocía por la descripción de Luciano que poco antes se había traducido (y publicado) del griego.

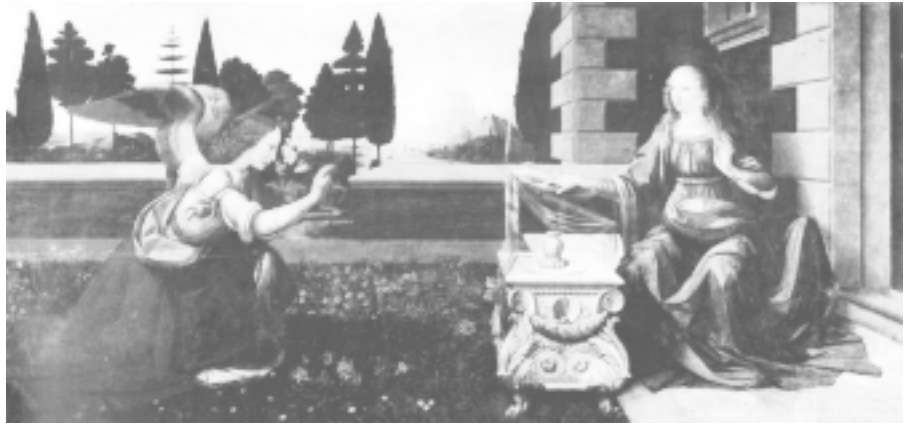
Alberti insiste a lo largo de toda su obra en la extracción de temas de fuentes literarias, de las Escrituras, de la literatura clásica o de la Historia, en definitiva hacia donde el Renacimiento se proyectaba y se proyectaría posteriormente. Otros autores como Dolce se refieren a ella como “*la leyenda o historia escogida por el artista*”, pero introducen una importante consideración, a tener en cuenta en este desarrollo, respecto a la *invenzione*, La temática —dice— “*lo único que hace es suministrar su material al pintor. Será de su intelecto, por encima de los elementos de disposición y propiedad, de donde surgirán las actitudes, la variedad y de nuevo el dinamismo de sus figuras (...) la invención tiene dos procedencias, el tema y el intelecto del pintor*”¹⁶. Con esta matización debemos recibir la temática y su destacada situación durante varios siglos. La invención —continúa— plantea dos ámbitos: uno el tema y el otro la representación artística que de éste se hace. Una parte esencial del trabajo de pintores y escultores que será la traducción en imágenes, en formas visuales del tema escogido. Y ello nos compete pues la relevancia progresiva de los

13. E. H. Gombrich: *op. cit.*, pág. 156.

14. Hasta el propio Leonardo afirmaba este principio (sin ningún tipo de contradicción) en conjunción con su afán creativo e investigador.

15. Representa la condena de una víctima inocente, defendida demasiado tarde por las figuras del ‘Arrepentimiento’ y la ‘Verdad’.

16. M. Barash: *op. cit.*, pág. 210.



temas, hilo conductor de esta parte, acabaría por dar nombre a los cuadros y, por tanto, otorgándoles su título actual.

2. 2. 3. Temas religiosos

Citamos ahora algunas de las recurrentes escenas-temas que los programas pictóricos acometían, haciendo notar su pervivencia hasta el siglo pasado, en el que los autores tanto gustaron en revivir las anteriores descripciones basadas en la *ekphrasis*, y que en este siglo han acabado en parcelas genéricas más reducidas. Sirvan algunos representativos ejemplos, de los cuales la gran mayoría alcanzó su máximo desarrollo en el Renacimiento y el Barroco —principalmente los de carácter religioso—, aunque otros ya fueron ampliamente difundidos por el gótico. Destacar también que los citados son aquellos que de forma reiterada han sido pintados con profusión, encontrándolos de forma continua en la búsqueda llevada a cabo:

La Crucifixión / La huida a Egipto / La anunciación / La adoración de los Reyes / La Virgen con el Hijo de Dios / El descendimiento de la cruz / La Piedad / El Juicio Final / La Última Cena / San Sebastián / San Juan y Salomé / El bautismo de Cristo / La Santísima Trinidad / La Resurrección / los Profetas / el Santo Entierro / El tránsito de la Virgen / La Sagrada Familia / Coronación de espinas / Coronación de la Virgen /

David y Goliath / David y Betsabe / El Diluvio / Judith y Holofernes... etc

99

De forma mayoritaria son representadas las escenas donde la imagen de la piedad o el dolor alcancen su expresión más elevada, con el propósito de fijar las ideas del sacrificio y la resurrección de las almas. Temas o ciclos de temas que aluden al Antiguo Testamento (*Caín y Abel, El Diluvio Universal, Moisés y los Profetas, Sacrificio de Isaac, etc.*) o al Nuevo (*Anunciación, Bautismo de Cristo, Inmaculada Concepción, Oración en el huerto, Coronación de la Virgen, etc.*), de los cuales se escoge una escena potencialmente significativa para su representación como símbolo o alegoría. No obstante recordemos los contenidos genéricos ya apuntados de los que éstos son algunos de ellos. Esta insistencia viene al hilo de las variaciones que cada autor aportará a cada representación, de lo cual es un claro ejemplo la versatilidad con que una 'Anunciación' puede ser mostrada por varios autores aunque todos ellos sean fieles a la 'enunciación' original. Viendo algunas de las historias más desarrolladas podemos observar su evolución iconográfica, aunque manteniendo siempre la referencialidad original y por tanto, el nombre que la conforma: La *Sagrada Familia*, por ejemplo, denomina la representación de la Virgen, el Niño Jesús y San José, durante su vida en Nazaret. Considerado un tema independiente desde el siglo XIV (y muy frecuente en el Renacimiento y el Barroco), se cree pudo originarse de la representación de *El descanso en la Huida a Egipto*.



Un tema recurrente en cuya composición podía acompañarse a los personajes principales con otros como el pequeño Juan, Santa Isabel o Santa Ana (familiares del niño). También el *Ecce Homo*, nombra con esta locución latina —que significa “he aquí el hombre”— la representación pictórica que muestra el momento en

17. En el texto del emblema CXII de Alciato. Una representación pictórica acorde: la obra de Lucas Cranach (*Venus y Cupido, con el panal de miel* de 1530).



• *Venus y Cupido, con el panal de miel*. Lucas Cranach el viejo. 1530

que Poncio Pilatos pronunció esas palabras ante la muchedumbre señalando a Jesús. Como escena (con más figuras en un patio) recoge el momento anterior a la *Flagelación* y la *Coronación de espinas* —con las cuales forma a menudo conjunto—, aunque en el Renacimiento y el Barroco alcanzó su mayor desarrollo como imagen devocional (sobre todo en España) con Cristo presentado como un reo, maniatado, con túnica roja, coronado de espinas, con un cetro de caña (como mofa) y de medio cuerpo.

2. 2. 4. Temas profanos

Perseo y Andromeda / El Parnaso / Apolo y Dafne / Dafnis y Cloe / Venus y Cupido / Cupido y Psique / Las Tres Gracias / Dionisos / Danae / Júpiter y Antiope / Baco / Diana / ninfas y sátiros / Hércules/ Ariadna / Galatea / Ícaro / La Primavera / Proserpina / Prometeo / Sileno / Vulcano / Eolo / Marte y Venus / Diana y Acteón / Diana y Pan / Las tres edades del hombre... etc.

Muestran en su mayoría los mitos griegos (o sus sobrenombres romanos) en sus diferentes escenas tantas veces narradas por autores de todas las épocas. Su lectura fuerza casi siempre sentidos alegóricos y simbólicos para la mayoría de los personajes, escogiéndose escenas significativas para la representación como en la esfera religiosa. De ese modo la iconografía asienta la representación de *Cupido* como un niño, al que a menudo aleccionan sus padres, juguetón e inconsciente como el amor que representa. Suele representarse con los ojos vendados o en escenas causadas por las fechorías de sus flechas, algunas veces vueltas contra sí mismo a modo de ejemplo (como cuando es picado por las abejas y su madre Venus le recuerda que él infringe también heridas terribles¹⁷). También la referencialidad literaria es tomada como programa temático estricto y así las descripciones de Ovidio en su *Metamorfosis* conforman el *Rapto de*



Europa. En la obra pictórica se relata el encuentro de Europa con Zeus quien se ha metamorfoseado en un toro blanco para seducirla; Europa, impresionada por la belleza y mansedumbre del toro, lo engalana con flores y, de ese modo, ella es representada siempre a lomos del toro.

2. 2. 5. Retratos

Respecto a la implantación de la forma artística del cuadro de historia bíblica o profana, propia de países católicos (y a menudo de príncipes absolutistas), debe matizarse el afianzamiento del género del retrato en estos tiempos. Dos puntos de vista llaman la atención y algunos ejemplos pueden ser ilustrativos:

En primer lugar, el *retrato* como género propio, de origen profano por su condición original, aunque pueda considerarse de *enfoque profano* o *litúrgico* dependiendo del programa temático en la que el retratado pretenda sumergirse. Dos ejemplos clarificadores serían, por un lado, los retratos propiamente dichos, hechos por Rafael (*Baltasar Castiglione*, 1514-16), Leonardo (*Ginevra de Benci*, 1474-76), Tiziano (*Carlos V*, 1532-33), Durero (*Autorretrato*

con flor de cardo, 1493) a quien se atribuye el primer autorretrato como tema principal, entre otros. Y por otro lado retratos introducidos literalmente en escenas religiosas, en las que los donantes son representados dentro de la escena temática como un personaje, como la *Virgen del Canciller Rolin* (Jan Van Eyck, 1422), *Virgen del burgomaestre Meyer* (Hans Holbein, 1528), *Virgen dels Concellers* (Lluís Dalmau, 1445) o *El Cardenal Alberto de Brandenburgo ante Cristo crucificado* (Lucas Cranach el Viejo, aprox. 1545). En mayor grado también se asiste a escenas litúrgicas que retratan a grandes familias o a grupos sociales significativos como la familia Médicis en su retrato colectivo en *La adoración de los Reyes* (Botticelli, 1476) donde vemos a Cosme el Viejo, Juliano y Lorenzo —e incluso un autorretrato identificado como del propio Botticelli— o las familias Tornabuoni y Tornaquinci en el fresco *Zacarías en el templo* (Ghirlandaio, 1483-85).

Otras escenificaciones fieles de los textos originales o de la temática litúrgica dan lugar a relecturas contextuales en la época. Así en la Capilla Sixtina los frescos (realizados por Botticelli y



• *Adoración de los Magos*. Botticelli.
Hacia 1475



18. John Pope-Hennessy: *El retrato en el renacimiento*, Madrid, Akal, 1985, pág. 23.

Roselli, 1481-1482) sobre la vida de Moisés reproducen fielmente la escena alusiva religiosa pero, igualmente, 'significan otra cosa' en el contexto contemporáneo en el que se enmarcan, un recordatorio conmemorativo de la memoria histórica. Uno de los episodios, *El castigo de los rebeldes*, se refiere a la condena del dominico Andrea von Krain (del cual se hace un fiel retrato en uno de los personajes) y el *Cruce del Mar Rojo* alude a la victoria papal del Campo Morto en 1482¹⁸. Más tarde, principalmente en el siglo XIX, la *pintura histórica* adoptará con este nombre la cualidad de mostrar episodios históricos, literarios, contemporáneos o mitológicos, profundizando en la reconstrucción minuciosa frente a las formas alegóricas tan propias del Renacimiento.

Un último ejemplo puede resultar clarificador respecto a la utilización de los temas con fines moralizantes, al mismo tiempo que evidenciar aspectos intertextuales. La obra en cuestión, *La caridad romana* de Bernardino Luini, alude a un tema inicialmente profano —remarcado por el contexto romano que indica—, sin embargo también intenta mostrar alegóricamente la posibilidad de convertir esa virtud en un valor 'cristiano', a través de una hija que alimenta a su padre prisionero. Evidentemente mostrar un hombre lamiendo el seno de su hija podría —a todas luces— entenderse como una transgresión, como mínimo, del *locus* profano. Sin embargo, entendemos que la expresividad, una vez más, del rostro

• *El castigo de los rebeldes*. Botticelli. 1481-1482

19. A pesar de la gran cantidad de estudios que sobre ambas obras existen, nos ceñiremos a la hipótesis temática y a la referencialidad de fuentes literarias.

20. El punto de partida de este análisis —y en el que basaremos nuestra aproximación— es el ensayo de E. H. Gombrich (respaldado por otros autores) titulado “Las mitologías de Botticelli” en *Imágenes simbólicas*, *op. cit.*, 1983.

femenino pretende evidenciar la virtud excelsa que cualquier devota debe poseer al mirar este ejemplo de caridad religiosa. Lógicamente asistimos a una representación pictórica de una virtud cuya valoración contextual contemporánea (en su adecuado contexto religioso y en su tiempo) desconocemos debido a los casi cinco siglos que nos separa. Así, resulta ilustrador y pertinente el título que nombra el cuadro, pues gracias a él queda perfectamente fijado el sentido adecuado y consecuente con la norma, e indicando el matiz correcto de la lectura religiosa.

2. 3. LA PINTURA REMITIENDO A PROGRAMAS LITERARIOS

Un análisis más detallado de la realización de dos obras concretas de cada esfera temática puede ayudar a percibir los parámetros sociales y artísticos que a ellas están ligados y permitir ahondar en profundidad en los paradigmas de estos ámbitos¹⁹. Igualmente mostrará de qué forma la pintura referencia e ilustra los textos literarios.

2. 3. 1. La Primavera de Botticelli y la alegoría ‘ejemplar’

Apuntaremos algunos destacados elementos de esta obra emblemática (de 1477-78), siguiendo la orientación de Gombrich²⁰, sin enredarnos en las hiedras interpretativas —que pudieran desviarnos de la línea argumental indicada—. Como encargo fue hecho por Lorenzo el Magnífico (con quien tuvo Botticelli una intensa relación de mecenazgo) como regalo para su joven primo Lorenzo de Pierfrancesco de Médicis. Cabe resaltar, dada la juventud de Lorenzo como destinatario de la obra, la profunda relevancia que la figura de Ficino, su mentor espiritual, pudiera tener en la elaboración del (posible) programa que el pintor debía llevar a cabo.

No son simples especulaciones las exhortaciones morales que Ficino dirigía continuamente al joven noble, a quien instruía y aleccionaba, pues era conocido su carácter irascible y, quizás por ello, como consta en una carta, animase a Lorenzo a que “*fijara sus ojos en Venus, que es la Humanitas*” (la cultura y la afabilidad

de carácter), pues pudiera ser que Ficino echara de menos esa cualidad en su joven alumno y concibiera una representación visual para su villa como ejemplificación y recordatorio educativo²¹, lo que habría sido convertido en un programa para la pintura que nos ocupa. Una posibilidad que algunos autores no comparten como punto de partida de la obra y dentro de las diferentes y supuestas atribuciones iconográficas.

La carta —relatada textualmente por Gombrich— muestra la increíble habilidad de Ficino en la elaboración didáctica de una analogía astrológica²² de los planetas con las acepciones morales que la anterior Edad Media habían fijado para los dioses del Olimpo. Venus —alejada del Placer— representa ahora el Amor y la Humanidad como cultura, cortesía, afabilidad o humanidad; se la convierte en un planeta a la que se describe por su anatomía: *“su alma y su mente son el Amor y la Caridad, sus ojos la Dignidad y la Magnanimidad, las manos Liberalidad y Magnificencia, los pies Gentileza y Modestia. El conjunto es, por tanto, Templanza y Rectitud, Encanto y Esplendor”*. Una Venus, en definitiva, que puede guiar al joven Médicis hacia valores de dignidad y gracia, que Ficino y sus dos tutores (los humanistas Giorgio Antonio Vespucci y Naldi) trataron de fijar. Por otra parte, la adecuación de un tema originariamente mitológico que personificaba en una mujer el Placer, fue convenientemente reconvertido, aunque permanecía ese tono profano que lo adecuaba, quizás, a las dependencias privadas de un joven noble.

La problemática puede surgir al intentar tomar explícitamente el cuadro de Botticelli como una ilustración visual de la carta de Ficino (lo que no pretende este análisis), pues, más bien, cabe decir que la pintura como representación visual se basa en los pasajes literarios que la acompañan²³, a través de Ficino y a través de otro autor —Apuleyo— que la describió significativamente como:

“Venus... en mitad de la escena... sonriendo dulcemente... a este lado las gratísimas Gracias, al otro lado las her-

21. Afirma Gombrich que Ficino pidió a los tutores del joven que le hicieran aprender de memoria el pasaje de la exhortación moral (en forma de horóscopo alegórico) que le había enviado. *Ibidem*, pág. 65.

22. Eco también aporta, en la fuente ya citada, la interesante construcción teológica de Ficino en analogía con las estrellas y sus poderes curativos. Un sistema astrológico basado en la idea de que la ‘imagen’ es un ‘talisman’, “un objeto material en el que se ha introducido el espíritu de una estrella”. U. Eco: *op. cit.*, págs. 181-183.

23. Incluso caben más posibles descripciones de esta Venus que era conocida en fiestas y carnavales populares.

24. E. H. Gombrich: *op. cit.*,
pág. 72.



mosísimas Horas, que rinden homenaje a su diosa derramando flores sueltas y en guirnaldas, y construyen la danza más sabia, para lisonjear a la reina del placer con los pétalos de la primavera”²⁴.

Puede verse, por un lado, la evidencia de que Ficino construye de forma fehaciente, sirviéndose —una vez más— de la expresividad de las imágenes frente a la multitud de palabras que nunca ejercerían el mismo poder en el aprendizaje de los juicios pretendidos (tomando en cuenta la edad del joven Médicis). Y por otro lado, la construcción visual de una alegoría a la que Apuleyo presta una detallada descripción literaria, de la cual se beneficia un autor ya experto en tales asuntos, Botticelli, que había realizado *La Fortaleza* en 1470, o bien los asesores que pudieran haber conformado el programa del cuadro a realizar.

Resulta significativo que la utilización alegórica de esa *Venus-Humanitas* fuera posible gracias a la legibilidad instruida que el arte medieval con su férreo aparato retórico había fijado. El espectador o ‘*connoisseur*’ renacentista había sido habituado a reconocer el mundo alegórico y simbólico con sus significaciones duales, desnudando el sentido pretendido. Aunque cabe imaginar

que restaba el talento del propio Botticelli para realizar magníficamente esa obra de arte, combinando esa receptividad que se suponía a los autores (debidamente cercanos a círculos de eruditos y poetas) y la maestría en la ejecución expresiva de una Venus-Primavera, que inicia su andadura en la historia del arte como una perfecta bailarina danzando ante los ojos mudos del espectador. Su danza misteriosa ha llevado por intrincados senderos a la iconografía²⁵ y a la 'interpretación' que han deambulado durante años para descubrir la exactitud del nombre o los atributos de la dama en cuestión, y la razón por la que se la ha relacionado a menudo e indistintamente con títulos como *"El despertar de Simo-
netta en el Elíseo, El matrimonio de la sátira de Menipo con Mer-
curio, El misterio de la femineidad, El retorno de la primavera de
los Médicis o Dos dioses confabulándose para disponer el encuen-
tro de los amantes"*²⁶. Quizás deberíamos concluir con las pala-
bras con que Vasari describió y 'nombró' esta obra:

*"Venus, a quien las Gracias engalanan de flores, que re-
presenta la Primavera"*²⁷.

2. 3. 2. **El Juicio Final de Miguel Ángel y la norma del 'decoro'**

La invención —insistimos— *"llena el espacio existente entre el contenido literario y la representación pictórica, está estrechamente relacionada con el decoro, con el principio de hacer que el aspecto visual de una figura sea adecuado a su contenido o naturaleza"*²⁸.

Ninguna otra obra —como ésta— fue acusada —al igual que su autor— en tantas ocasiones de desviación de la preceptiva del *decoro*. Resulta paradigmática por ello y porque dentro de la esfera litúrgica coexisten multiplicidad de respuestas religiosas. Panofsky, a propósito de la iconografía de las obras de Miguel Ángel, considera que es en su primera etapa donde abunda la temática profana (en el periodo comprendido entre 1525 y su regreso definitivo a Roma, en 1534), a diferencia de sus obras tar-

25. Resta mencionar la vinculación que Warburg también estableció entre la 'Primavera' y el poema de Poliziano —la *Giostra*— en el que se reanudaba la vinculación entre Pintura y Poesía a través de algunos pasajes que también podían relacionarse con *El nacimiento de Venus*. *Ibidem*, pág. 69.

26. E. H. Gombrich: *Ibidem.*, pág. 71. Concluiremos que en el citado ensayo es el propio autor quien aporta otras interpretaciones, más o menos próximas a la suya, de Frederic Hartt, André Chastel, Erwin Panofsky, Edgar Wind, W. S. Heckscher, P. Francastel o Warburg (pág. 63).

27. E. H. Gombrich: *Ibidem*, Pág. 69.

28. M. Barash: *op. cit.*, pág. 210.

29. E. Panofsky: *op. cit.*, E.I. págs. 292 y 319.

30. A. Blunt: *op. cit.*, págs. 76-78.

31. Mientras la estaba realizando, Biagio da Cesena —maestro de ceremonias del papa Pablo III— ya protestó contra el fresco, aunque el pontífice defendió a Miguel Ángel. Éste, en venganza, pintó a Biagio como Minos en el infierno.

días (después de 1534) en las que tras la pugna entre lo natural y lo espiritual “*ha ganado la batalla lo espiritual y lo cristiano se ha unido a lo clásico*”²⁹. El *Juicio Final* (1534-1541) tendría entonces un valor de transición considerable, aunque la elección temática es de la mayor corrección, teniendo en cuenta la ubicación de la obra en el altar principal de la Capilla Sixtina.

Blunt también sitúa hasta 1530 el periodo plenamente humanista (en el Alto Renacimiento) de Miguel Ángel con la ejecución del techo de la Capilla, pero matiza la influencia en el pintor de la atmósfera del Neoplatonismo florentino³⁰. Uno de los aspectos relevantes será que el pintor situado en la enérgica ciudad de Roma, reproducirá la ambivalencia entre los sistemas del Cristianismo y el Paganismo, propios de la ciudad. Y la Capilla, a pesar de referir —como hemos dicho— la teología más absoluta, se materializó en formas de carácter pagano. Quizás fuera este el objeto u origen de las primeras críticas³¹, aunque resulte extraño si se tiene en cuenta la abnegada fe cristiana que demostraría Miguel Ángel en sus últimos años. El *Juicio final* es, pues, un reflejo de “un hombre cuya seguridad se quiebra” —según Blunt—, un pintor que ya no cree en la belleza física como tal sino como portadora de un sentimiento espiritual. Frente a los desnudos de la Capilla, los del Juicio carecen de gracia y no es de extrañar que éste fuera otro de los argumentos de rechazo a la obra por los seguidores de Rafael. Miguel Ángel comenzaba a tener esa fama de artista ‘divino’ o ‘excéntrico’ mientras Rafael sintetizaba la perfecta adecuación del ideal de pintor equilibrado, receptor de las reglas y preceptos supuestos al arte. Sin embargo entendida como expresión del Catolicismo —que Miguel Ángel profesaba— el *Juicio Final* sí resulta una obra de magnitud, con innegables aspectos técnicos relevantes.

Sin entrar en mayores análisis interesa destacar las críticas causadas por su —supuesta— inadecuación al decoro. ‘Supuesta’, pues la situación religiosa había variado notablemente tras el cisma protestante, en 1545, debilitándose las posturas moderadas



32. Una de las más férreas fue la de Aretino, a la que se sumó Dolce, pero ésta se originaba más en cuestiones personales que en preceptos de correcto decoro. A. Blunt: *op. cit.*, pág. 131.

33. *Ibidem*, pág. 119.

del Papado, de las que Miguel Ángel participaba. La Contrarreforma había hecho su aparición y paulatinamente el carácter dogmático va a prevalecer en la representación artística. Estas cuestiones afectarán a la obra (tras su ejecución) cuando diversos autores comienzan a juzgar impropia la obra del altar³², pues la pretensión de los contrarreformistas no era sólo terminar con las imprecisiones teológicas del arte religioso, sino más allá suprimir todo elemento presumiblemente pagano o secular que existiera con anterioridad en las obras religiosas. En las actas del Concilio de Trento (1563) se dice que “*no se representará ninguna imagen que sugiera una falsa doctrina o que pueda conducir a peligrosos errores a aquellos que no han recibido la debida educación*”³³. El firme control que se pretende para el artista y su trabajo ha de impedir las herejías, por tanto debe atenerse a la historias bíblicas o tradicionales sin permitirse añadir con su ima-

34. *Ibidem*, pág. 122.

35. Una obra encargada para el refectorio del Convento de los dominicos de San Juan y San Pablo de Venecia, como sustituta de una *Última cena* de Tiziano, destruida en un incendio. Veronés debía pintar este tema, pero su libre interpretación le acarreó la consiguiente denuncia. La Inquisición le obligó a ‘corregir y enmendar’ la obra, pero él se limitó a cambiar el título mencionado por el actual, que aludía a un tema religioso, pero de menor relevancia.

ginación adornos superfluos que las devalúen. Se permitirá la continuación y uso de la alegoría pero siempre que sea concordante con los dogmas de la Iglesia. La atención de teólogos y críticos (no únicamente seculares, sino también laicos) será — pues— continua, incluso como para debatir aquellas obras ya concluidas. Así las cosas, la obra de Miguel Ángel no debía el respeto debido a su ubicación en un lugar de tal relevancia.

Entre las principales objeciones (de Gilio da Fabriano) están las de no representar a Cristo sentado en su trono de gloria, sino de pie. Pero la imprecisión llega mucho más lejos: Miguel Ángel ha representado a los ángeles sin alas, los ropajes de las figuras están al viento cuando en el día del Juicio el viento y la tempestad habrían cesado, los ángeles aparecen agrupados y no en cuatro grupos... etc. La reacción de Gilio, y la de su generación, manteniendo este ideal dogmático de pureza va en contra de los pintores y las obras renacentistas de treinta años atrás, y se manifiesta rotunda en sus palabras ante la defensa de uno de sus interlocutores: *“Puede que vuestra opinión sea correcta cuando decís que (M. A.) pretendía interpretar las palabras del Evangelio de un modo místico y alegórico, pero primero, es necesario atenerse al sentido literal todas las veces que puede hacerse de modo conveniente; después, se tomarán los otros sentidos ateniéndose a la letra tantas veces como sea posible”*³⁴.

La segunda gran objeción que podía hacerse a la obra se correspondía con la pretensión dogmática de eliminar de la pintura religiosa cualquier atisbo de paganismo griego o romano. Por ello la introducción de Caronte (el barquero que cruza las almas en la laguna Estigia) en el día del Juicio Universal no fue considerada tolerable, ni siquiera bajo la autoridad de Dante que había sido el precedente seguido por Miguel Ángel. Es también en este contexto cuando Veronés comparece ante el Tribunal de la Inquisición (1573) para explicar la cantidad de figuras representadas en su obra *El festín en casa de Leví*³⁵. donde la presencia de perros, enanos o soldados era inadmisibles bajo las premisas

del decoro representativo. Veronés al ser interrogado justificó los elementos como propios de un hombre rico como Levi, pero al preguntarle quién —según él— estaba en el banquete bíblico respondió: “*Sé que Cristo y los apóstoles estuvieron en ella. Pero si en un cuadro hay algún espacio libre yo lo lleno con figuras sacadas de mi imaginación*”³⁶.

Evidentemente éste era el espíritu rígido y dogmático que prevaleció durante décadas en la pintura litúrgica. Frente a la temática profana —ya referida— a la que estas extremas manifestaciones no alcanzaron de lleno, pues la mitología fue considerada de aspecto más inofensivo como resto del clasicismo. Por lo cual tuvo asegurada su permanencia. También cabe afirmar que diferentes autores se plegaron en mayor o menor medida a estas cuestiones y que arraigaron con más fuerza en ciudades como Florencia (con Savoranola) y, en menor intensidad, en ciudades como Venecia, donde artistas como Palladio o el propio Veronés podían trabajar con principios fundamentalmente renacentistas.

La ortodoxia del decoro se extendió además geográficamente por Francia y por España. Un autor como Mayáns en su *Arte de Pintar* relata errores contra el decoro, en la elección o ejecución de los temas, citando tanto casos españoles como otros de Italia que merecieran su opinión. Y así llega a decir sobre Miguel Ángel: “...*más reprehensible fue en aver faltado al decoro; pues representando un artículo de fe divina, como lo es el Juicio Final, pintó la barca de Carón, passando éste las almas a la otra parte del río Aqueronte; i por el gusto de imitar a Virgilio i a Dante, fingió una mentira en un asunto dogmático*”³⁷. Pues considera que “*son innumerables los errores que cometen los pintores por falta del conocimiento de la historia i de la antigüedad; i para evitarlos es necesario leer muchos tratados, que se hallan en las colecciones de antigüedades, en cuyo recogimiento se han empleado con diligencia mui loable muchos eruditos modernos*”³⁸.

Ese es el espíritu conservador y responsable —frente a las impropiedades— que se respira en los ambientes eruditos³⁹, por

36. A. Blunt: *op. cit.*, pág. 125.

37. G. Mayáns: *El arte de pintar* (introducción de Pilar Pedraza), Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1999, pág. 116.

38. *Ibidem*, pág. 118.

39. Juan Molano, teólogo de Felipe II, escribió en latín cuatro libros de la historia de las santas imágenes en defensa de su uso verdadero frente a los abusos (en 1579). Más tarde fray Andrés Gailio, fray Juan Interian Ayala o Gregorio de Tapia (entre otros), trataron los abusos de la pintura. Tal como recoge Mayáns: *Ibidem*, págs. 129-130.

40. F. Pacheco: *El arte de la pintura*, Madrid, Cátedra, 1990, pág. 307.

41. Pacheco: *ibidem*, pág. 281.

ejemplo aquí en España. Y Pacheco de igual modo recoge en su obra *El arte de la pintura* varios capítulos sobre “la materia del decoro” y también sobre la ejecución de su propia versión del *Juicio Universal* (capítulo III)⁴⁰. Receptivo al debate suscitado en Italia, Pacheco es la antítesis por mostrar moderación y adecuación absoluta en su pintura, para lo cual había pedido en otras muchas ocasiones consejo o explicaciones de los clérigos. Además, Pacheco es un lector voraz de los autores italianos, Alberti, Dolce y en especial Vasari, cuyas obras cita constantemente (al límite de la ‘apropiación’). A través de ellos expone sus opiniones acerca de la invención que, en la parte final de este epígrafe, son significativas aunque redundantes. Sirvan como síntesis final.

“La suma de la pintura [cita siguiendo a Dolce] se divide en tres partes: invención, dibujo y colorido. La invención es la fábula o historia que el pintor elige, de su caudal o del ajeno, y la pone delante en su idea por dechado de lo que ha de obrar. El dibujo es la forma con que representa la misma historia. El colorido sirve en vez de las varias tintas con que pinta la naturaleza, y se imitan todas las cosas⁴¹.”

2. 4. EL TEMA DE LA PINTURA COMO TÍTULO

Con la explícita confusión o concurrencia entre la obra de arte y su temática o programa, resulta obvio pensar en cómo esto pudo influenciar en el nombramiento que de las diferentes obras pudiese hacerse. Resulta obvia la necesidad de referirse a diferentes obras, como se ha mostrado anteriormente, para describirlas o simplemente como diferenciación e identificación de unas respecto a otras. Toda la literatura artística debe referir o nombrar de alguna forma las representaciones pictóricas y la hipótesis de este capítulo se basa en tomar el programa o asunto como nombre, como *título que describa el tema o lo que en la pintura acontece*. Hecho paradigmático y relevante en la titulación de obras pictóricas durante bastantes siglos. Pues los primeros usos y el asenta-

miento definitivo de un nuevo nombramiento de obras artísticas será objeto del siguiente capítulo.

De esta forma, *la relevancia del asunto u objeto pasa a nombrar el cuadro*. Es una hipótesis simple pero efectiva a la luz de la enorme importancia de las fuentes temáticas literarias como extensión de la *mimesis* que la pintura había establecido respecto a la poesía, e igualmente convincente respecto a los programas temáticos que la Pintura tomó —una y otra vez— como referencia de periodos inmediatamente anteriores. La idea de retomar programas religiosos apuntaba al medievo, los programas mitológicos a la época clásica y así, sucesivamente. En un tiempo donde los temas tienen significación propia avalada por la tradición no cabe nombrarlos de una forma diferente a la establecida por el propio contexto cultural y social. Únicamente cuando distintos programas o temas sean objeto de la Pintura se posibilitará dar un nombre diferente o, al menos, pretender lecturas connotativas que trasciendan la lectura convencional. Hasta que no se contemple para la pintura una mirada abierta fuera de los programas establecidos, no tendrá sentido pretender una significación compleja de significados 'propios' o innovadores del pintor —hechos que de forma muy significativa no son contemplados hasta el XIX—, porque, insistimos, las primeras valoraciones connotativas que en estos siglos sí se establecen para contar otras cosas se realizan por mecanismos próximos a la norma imperante.

Es decir, que cuando se contempla el cuadro *La Dama del armiño* (1485-90) de Leonardo da Vinci como el retrato de Cecilia Gallerani y se le añade la información de su relación como amante de Lorenzo de Médicis, van sumandose aspectos contextuales que un espectador del cuadro en su ambiente palaciego conocía. La presencia del armiño blanco, símbolo de pureza, jun-



• *La dama del armiño / Retrato de Cecilia Gallerani*. Leonardo da Vinci. 1485-1490

42. R. Barthes ha hecho notar que no existe la imagen literal en estado puro. Véase “Retórica de la imagen” en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Paidós, 1986. Mucho más allá han ido algunos filósofos y lingüistas contemporáneos (deudores de Nietzsche y Heidegger) como Derrida, al afirmar que “*la identidad de las cosas no preexiste a las palabras*” y que, en consecuencia, “*nunca hubo una ‘primera vez’ en que el hecho se presentó ‘en persona’ para ser interpretado; en el origen había ya una interpretación que interpretaba otra interpretación. La supuesta ‘primera vez’ era, aunque no lo supiéramos, una segunda vez*”. En Dardo Scavino: *La filosofía actual. Pensar sin certezas*, Buenos Aires, Paidós, 1999, pág. 36.

43. Véase E. Panofsky: *op. cit.* pág. 25.

to a la dama a quien se asemeja en postura, recuerda el escudo de armas del Médicis; por tanto, se insta al espectador a verlo presente en la pintura acompañando a la mujer. También el nombre griego de armiño aludía etimológicamente, eliminando un par de letras, al nombre de Gallerani. En definitiva, se muestra la existencia en la pintura de significaciones ocultas, que un espectador cercano o conocedor de cierta información puede (y podía) descubrir (como un principio de connotación). A partir de aquí únicamente resta una cuestión de grado respecto a lo que esa connotación sugiera: si el acceso a esa información oculta se facilita a una gran mayoría de espectadores o sólo a un círculo restringido. En definitiva, si los significados connotados se alejan mucho de la denotación o si requieren de conocimientos contextuales muy específicos para ser desambiguados.

A este respecto, el título nada tiene que ver en principio en ese proceso de reconocimiento de significados ocultos, pues éste no es el receptáculo de ningún mensaje. A diferencia de periodos posteriores el título no es de forma significativa —ni predominante— vehículo o elemento para la connotación o para una lectura dependiente del contexto. Debemos asumir, no obstante, que la denotación pura se rebasa con facilidad⁴² aproximándose a la connotación. Se entiende que a diferencia de los títulos contemporáneos, proclives a poseer carga connotativa, el nombrar antiguo por su vinculación a los temas codificados tiende a referir de un modo denotativo, para desarrollar, a partir de ahí, significados más complejos como pone de manifiesto el método iconográfico de Panofsky⁴³.

Con todo esto se intenta mostrar que el uso del título en este contexto artístico e histórico, como hemos comprobado, permanece estrechamente ligado al *nombramiento del tema*, a la historia que se ha tomado como objeto de representación pictórica, la mayoría de las veces de fuentes literarias. Su función, más limitada que la del *titulus* medieval, serviría como una explicación de su contenido, su tema o su inspiración originaria. Veamos, en

primer lugar, algunos ejemplos de estos nombramientos normativos y, más tarde, algunas desviaciones).

De forma obvia, el nombramiento generalizado de los programas religiosos provendrá de las instrucciones literarias teológicas. Así los principales temas mencionados anteriormente sirven aquí: *La Crucifixión*, *El tránsito de la Virgen*, *La Anunciación*, *Natividad*, *La adoración de los Reyes*, *Descanso en la huida a Egipto*, *El descendimiento de la cruz*, *La disputa con los doctores en el templo*, *Entrada de los animales en el arca de Noé*, *El lavatorio o Moisés salvado de las aguas*, etc.

Un matiz, debe indicarse, a propósito del nombramiento temático que afecta a este grupo, a través del ejemplo paradigmático de la *Virgen con el niño* que aparece de forma recurrente. Ante un título normativo de este tipo, que no precisa proceder de la mano del pintor pues sencillamente no es necesario (la alusión a los cuadros será obvia por aquello que representan), la Historia (bajo su afán de interpretación y atribución iconográfica) ha añadido en el nombramiento tradicional de muchas de las obras existentes sobre esta escena un elemento diferenciador de mayor grado, un factor descriptivo más restrictivo, como puede ser en títulos como *La Virgen del cuello*, *Virgen de la granada*, *Virgen del Parto*, *Virgen de la silla*, *Virgen del rosario* o *Virgen de la cesta*. Sobrenombres por los que se ha identificado a obras pictóricas añadiendo a su programa temático algún elemento significativo de la propia representación pictórica (resultando obvio que sigue contemplándose la representación rigurosa con el niño). Cabe señalar, no obstante, que la representación de la Virgen como imagen de culto aislada o dentro de un ciclo narrativo más amplio generó desde las representaciones bizantinas una serie de *tipos* que fueron creciendo en el gótico y el Renacimiento. Algunos de los nombres de esos tipos son la *Virgen de la leche*, indi-



• *Virgen de la cesta*. Correggio. 1525-1526

44. Millard Meiss menciona múltiples ejemplos en distintas zonas geográficas. *Op. cit.*, Págs. 158 y sigs.



cando a la Virgen amamantando al niño, la *Virgen del rosal*, representando a la Virgen con el niño con una corona de flores o repartiendo rosas entre santos y creyentes o la *Virgen de la Merced* o de la *Misericordia*, con la Madre representada siempre protegiendo a sus fieles bajo su enorme manto.

Cabría sumar dos ejemplos de un nombramiento que se inmiscuye e introduce desde la esfera popular a la tradicional, refiriendo títulos que fueron introducidos y aceptados por su enorme popularidad como la *Virgen de la Humildad* o *Desposorios*

místicos de Sta. Catalina, haciendo referencia, dentro de la temática religiosa, a las llamadas imágenes devocionales. Concretamente, dos temáticas de carácter popular que trascendieron significativamente a la temática religiosa más estricta, precisamente por el acto de devoción y sacrificio que representaban, y así su enorme pregnancia como representaciones ejemplares. La primera muestra una representación de la Virgen⁴⁴ sentada sobre un pequeño cojín en el suelo, como síntoma de máxima humildad, portando una significativa inscripción *NOSTRA DOMINA DE HUMILITATE* (*Nuestra Señora de la Humildad*). Respecto a la segunda los desposorios aluden a las leyendas (casi simultáneas) de dos muchachas —Catalina de Alejandría y Catalina de Siena— que mantuvieron experiencias místico-milagrosas en el siglo XIV. Su trascendencia popular fue notable en textos y memorias, pero en pintura

dio lugar a un modelo temático de gran difusión en Italia, Francia o España. El llamado ‘matrimonio’ fue naciendo de un desarrollo religioso próximo y similar al conocido de San Francisco con la Pobreza en Asís (de Giotto). Así el nombramiento de la primera pintura venía dado por la inscripción normativa que este tipo de Vírgenes llevaba. Mientras que el segundo tipo de pinturas determinaba su nombre por las fuentes literarias populares

• *Virgen de la Misericordia*. Piero de la Francesca. 1448-1460

sobre las que historias o leyendas habían construido la personalidad de dos santas de idéntico nombre (Los *Miracoli* de 1374, la *Nova Legenda* —posterior— o la *Legenda Maior* de 1385-95), y según los cuales eran construidos los programas pictóricos de los cuadros con sus variaciones.

Respecto a la temática profana también podrían mencionarse idénticos usos a los mencionados anteriormente. Nombres o títulos en los que se añade una particularidad significativa de la obra como elemento diferenciador (a menudo se trata de sobrenombres o títulos populares), como la *Dama del armiño* (Leonardo) o la *Dama del unicornio* (Rafael) aunque persista la identificación temática más normativa en *Venus y Marte*, *La reina de Saba y Salomón*, *El sueño de Constantino*, *La Fortaleza*, *La Primavera*, *El paso de la laguna Estigia*, *La bacanal*, *Ofrenda a la diosa de los amores*, *Danae*, *Artemisa* o *Cupido ciego*.

Se trata de una diferenciación (extendida en siglos posteriores) que parte del simple hecho de nombrar lo que muestra la pintura, una descripción como forma de nombramiento de los cuadros por su claridad y sencillez, sin ser una forma independiente respecto a la anterior, sino complementaria de identificación. Así: *El aguador de Sevilla* refiere a un hombre cuyo oficio se nos muestra, *Adán y Eva* son perfectamente reconocibles, *Las sabinas*, *John Philip Kemble como 'Hamlet'*, *Dido construyendo Cartago*, *Venus y Adonis* o *Los lictores llevan a Brutus el cuerpo de sus hijos*. Descripciones o identificaciones siempre, del tema mítico o religioso, de escenas o momentos, de personajes o nombres ilustres retratados, de lugares o de objetos destacados en una escena. Una identificación concisa del objeto o suceso temático que la pintura representa.

De hecho, la *descripción* de lo que en el cuadro acontece, da nombre a representaciones menos regladas en géneros como el bodegón (*Naturaleza muerta con crustáceos*) o el paisaje (*Llegada de una tormenta*) y, de forma más extensa, en cuadros cuyo suceso temático adquiere menor relevancia. *La increduli-*

45. Igualmente ilustrativo es el título *Paisaje con San Bartolomé*.

dad de Sto. Tomás de Caravaggio enfoca su representación a lo que podríamos llamar un suceso menor de las Escrituras (Sto. Tomás introduciendo el dedo en la llaga de Cristo) pero igualmente significativo dentro de la esfera religiosa.

Un punto aparte podría considerarse el nombre que dentro de una temática de carácter más popular adquieren escenas menos regladas (con claves menos significativas dentro de la norma), pero que no obstante representan su significado más o menos oculto. En el género del grabado, su circulación junto a estampas, juegos o emblemas favoreció una temática de carácter más popular y, por ello, también una titulación menos elitista, nombrando escenas de carácter costumbrista, mostrando aquello que contenían o desvelando algún otro significado. En obras grabadas de Dürero leemos *El monstruo marino*, *El sueño del doctor*, *La melancolía*, *Rapto sobre el unicornio o el emblema de la muerte*. Y en otros autores *La adulación*, *los borrachos*, *La taberna* o *El asno erudito*.

Finalmente, un caso concreto como *Paisaje con la huida a Egipto* requiere cierta atención, pues aunque permanece el programa temático normativo, se interrelaciona con el género — cada vez más consolidado— del paisaje⁴⁵. En los ejemplos hallados en diversos autores (desde Brueghel hasta Lorrain o Poussin) la escena temática bíblica adquiere progresivamente menor significación, alcanzando casi la condición de anécdota, en favor de una atención más atenta al paisaje. El descanso en la llamada ‘Huida’ de las figuras bíblicas (en otros casos escena central) es un motivo reducido, en comparación con el vasto y recreado paisaje. Paulatinamente estas modificaciones que aquí tan sólo se adivinan, adquirirán una significación mucho más dominante y determinante. A este mismo respecto, Gombrich apunta su relevancia en el establecimiento progresivo del paisajismo como género independiente, recordando:

“...que los fondos paisajísticos naturalistas de la pintura del siglo XV engulleron, como si dijéramos, el primer

plano en el siglo XVII, hasta alcanzarse un punto, con especialistas como Patinir —a quien Durero llamaría ‘el buen paisajista’—, en el que el tema religioso o mitológico queda reducido a mero pretexto. Aunque se registran algunos intentos esporádicos, obras de genios aislados como Lotto y Attdorfer, de prescindir totalmente del tema, parece deducirse de estos planteamientos que el ‘paisajismo’ en el sentido moderno lo introdujeron maestros como Jacob Grimme o Herri met de Bles, que prepararon el terreno a Pieter Brueghel”⁴⁶.

Ocurre algo semejante con el cuadro de Brueghel, *La caída de Icaro* (1558), en el que la escena reseñada por el título apenas es perceptible en el ángulo inferior derecho, frente a la notable preponderancia del paisaje y la escena cotidiana de los campesinos. Sin la indicación de este título pasaría ciertamente desapercibida la figura de un pequeño Icaro del cual apenas vemos unas patéticas piernas semihundidas en el mar. En cambio, el espectador distigue perfectamente al campesino arando sus campos, al pastor con sus ovejas y al pescador faenando en su barco⁴⁷, pues posiblemente el pintor prefirió primar y destacar la significación del tema popular en la representación pictó-

46. E. H. Gombrich: *Norma y forma*, Madrid, Alianza, 1985, pág. 228.

47. Recordando las escenas populares (la siega, la vendimia, etc.) que ilustraban a modo de calendarios medievales *Los libros de Horas*, como por ejemplo los realizados por los hermanos Limbourg para el Duque de Berry en el S. XV.



• *La caída de Icaro*. Pieter Brueghel. Hacia 1558

48. Véase M. Butor: *Les mots dans la peinture*, Ginebra, Skira, 1969, págs. 19-20.

rica, insistir en el destino oscuro y fugaz que acompaña al hombre (más al campesino) y no señalarlo en el nombre que conformara estos aspectos⁴⁸. Paradójicamente el nombre o título final destaca el motivo temático normativo, a pesar de su menor significación visual (se convierte en pretexto), por lo que el título podría incluirse dentro de la preceptiva señalada.

Teniendo en cuenta, además, que desconocemos por quién fue puesto el título (matiz de relevancia en toda esta investigación, aunque irritante), no cabe insistir demasiado en ello, pues se cree, incluso, que los títulos de los cuadros de Brueghel datan de fechas posteriores y que han cambiado a través de los siglos (de hecho existen variaciones para la mayoría de ellos). Como en tantas otras ocasiones (Velázquez no es una excepción, su *Cristo en casa de Marta* es un buen ejemplo) los títulos fueron puestos por catalogadores que decantan el nombramiento hacia el ámbito normativo, a sabiendas de no representar la escena principal. No obstante, las variaciones en los nombres en este momento no son todavía significativas, respecto a la significación que prioritariamente sí comienza a manifestarse en la propia pintura. Se observa, no obstante, en los ejemplos de los últimos párrafos relativos a la pintura profana, que conforme la pintura se detiene cada vez más en temas menores y conforme se introducen en los títulos detalles diferenciadores, aunque sea *a posteriori*, empezamos a imaginar cómo el universo connotativo de la pintura late oculto bajo la norma, esperando el momento oportuno para ser desplegado, ocupando todas las parcelas textuales que a la pintura se ofrecen

2. 4. 1. La apertura temática de los pintores del norte

Antes de explorar mayores matizaciones en algunos cuadros de Brueghel, como ejemplo de lo que podemos denominar una amplificación en los temas, conviene situar brevemente las razones que el contexto geográfico e histórico de esa zona del Norte pudo proporcionar a ese hecho y destacar la enorme particulari-

dad de los pintores de estas zonas, respecto a los autores italianos del periodo renacentista, pues por extraño que parezca el norte evolucionó con marcadas diferencias respecto a ciudades como Florencia, Roma o Siena, a pesar de la enorme influencia o fascinación que Italia supuso para el resto de círculos artísticos de toda Europa.

La principal vía diferenciadora la marca la escisión religiosa entre Protestantes y Católicos, aunque no puede centralizarse en este único aspecto la especificidad que los autores del Norte de Europa suponen en nuestro análisis. La dogmática normativa del decoro que tan fuertemente influyera en la representación artística de Italia afectó en una medida imperceptible a pintores como Brueghel o el Bosco. Previamente, pintores flamencos —como Van Eyck y Robert Campin “El maestro de Flemalle”— habían marcado ya notables diferencias respecto a los artistas italianos. Nos referimos al desarrollo paralelo, por dos vías distintas, que la técnica pictórica había desarrollado a nivel geográfico: mientras el Renacimiento italiano basó su evolución técnica en los siglos XIV y XV en la construcción visual mediante la perspectiva y la proyección del espacio, los pintores de los Países Bajos elaboraron un espacio pictórico construido con pequeñas pinceladas (potenciadas por el uso del óleo) que van confiriendo una atmósfera, una realidad al cuadro que lo convierte en una especie de ‘espejo del mundo visible’. Conjuntamente los sucesos sociales y políticos propios de los Países Bajos (alrededor de 1567) también afectan a esa diferenciación.

En estas fechas, Brueghel tiene aproximadamente cuarenta años y es conocido como un artista de talento en Bruselas. Es el momento en que el temido Duque de Alba llega con su ejército enviado por Felipe II de España para perseguir y obligar a los protestantes a la reconversión católica. Lógicamente la persecución de los ‘herejes’ fue sangrienta y el propio Brueghel da buena cuenta de ello en varios cuadros. Lo realmente significativo será para nosotros la forma en que decide plasmar pictóricamen-



te esos sucesos contemporáneos (a pesar de que no existe una documentación explícita que indique que fe profesaba el pintor), pues la temática estudiada de Bruegel delata programas temáticos propios del siglo XVI como los que ya hemos nombrado, cuadros como *La predicación de San Juan Bautista* (1565), *La conversión de San Pablo* (1567) o *La matanza de los niños inocentes* (1565-66), entrarían dentro del mencionado rigor temático. Sin embargo, lo significativo es la relectura contemporánea que dichas escenas presuponían, pues en todas ellas se muestra implícita la persecución hacia los protestantes. Las historias bíblicas obtienen un puesto modesto, entendiendo que son tratadas como escenas de género, son trasladadas a paisajes y aldeas flamencas donde la transposición de ‘niños inocentes’ se adscribe a los ‘perseguidos’ y las tropas originarias son vestidas a la manera española con sus lanzas en alto. Incluso en varios de estos cuadros se muestra un personaje con barba blanca y vestido de negro, que podría representar al propio y temible Duque de Alba, apodado ‘el duque negro’ por su ferocidad.

Su desviación respecto al tema escogido es relevante en *La conversión de San Pablo* (1567), pues en el texto bíblico Saulo era un oficial romano encargado de tomar prisioneros que, cercano a la ciudad, fue golpeado por un rayo. Tras escuchar la

voz divina cambió su nombre por Pablo y se convirtió al Cristianismo. Brueghel omite el citado y significativo rayo y tampoco sitúa la escena cercana a la ciudad sino entre las montañas donde se divisa el mar (el duque de Alba había tenido que cruzar los Alpes con sus tropas). Las imprecisiones del pintor no son casuales sino bastante sintomáticas de su deseo, quizás la pretensión de que el perseguidor de herejes comprendiese la fe protestante abandonando las matanzas (lo cierto es que una figura de espaldas vestida de negro observa en el cuadro a Saulo tendido en el suelo).

Por un lado, significaciones políticas y religiosas más que explícitas para un contexto social muy sensibilizado en Flandes y, por otro, la mostración de esos temas bíblicos en aldeas y entornos populares, con gentes del campo, niños y campesinas que muestran una 'belleza' que en Italia sería considerada incorrecta. Brueghel, el Bosco y otros comienzan a prestar atención a un nuevo carácter de la belleza: el mundo campesino, con sus tareas cotidianas, sus fiestas, su pobreza o su desarraigo, aspectos que conformarían un género costumbrista. Algo que seguirán haciendo en el siglo XVII Rembrandt, Willem Kalf y otros.

En este recorrido, esta nueva dirección es una apertura temática significativa para contemplar otro tipo de nombres al encontrar a grandes rasgos los preceptivos —*Adoración de los Reyes en la nieve* (1567) o *Censo en Belén* (1566) (localización más próxima al paisaje holandés), *La muerte de la Virgen* (1564-65) o *Jesucristo y la mujer adúltera* (1565)— e igualmente pueden identificarse también títulos descriptivos-identificativos como *La construcción de la Torre de Babel* (1563) o en *Dulle Griet* (1562), el nombre popular holandés de una figura femenina que personifica la avaricia desenfrenada. Más clarificadores son, sin embargo, los títulos descriptivos de cuadros en los que los campesinos forman parte de un mundo cruel donde el hambre y la propia naturaleza los dominan: *Los cazadores en la nieve*, *La cosecha del trigo*, *Boda de aldeanos*, *La caída de los ciegos*, *El labriego y el la-*



drón de pájaros, Inválidos, En jauja o Paisaje con la parábola del sembrador (todos ellos entre 1557 y 1568).

Algunos de estos últimos cuadros están inspirados (también los títulos) en refranes populares: ‘Un ciego guiando a otro’... o ‘el hombre de acción frente al contemplativo’; en muchos de los cuadros de Brueghel la alusión a refranes populares ha sustituido a las fuentes literarias clásicas, permitiendo lecturas agrias, cínicas y críticas. Destacaremos un ejemplo por su relación con la vinculación palabras-imágenes que tanto nos interesa, titulado *Los refranes neerlandeses* o también *El mundo al revés* (de 1559). En el cuadro pueden distinguirse 118 refranes o giros idiomáticos que se refieren a maneras ‘desatinadas’, inmorales o estúpidas de proceder (de ahí el sobrenombre). En la representación podemos ver ilustrados a hombres y mujeres dando de comer “margaritas a los cerdos”, “poniendo las barbas a Dios”, “dando cabezazos a las paredes”, “poniéndole un cascabel al gato” o “confesándose con el diablo”. Giros que del mundo de las palabras pasan a convertirse en ilustraciones visuales de una mirada escéptica del mundo que rodea al pintor.

A grandes rasgos, pueden encontrarse títulos en diversos autores del XVI y el XVII que muestran los mismos usos referidos de Brueghel. Rembrandt posee obras más tempranas con temáti-

ca religiosa cuyos nombres son los preceptivos, sin embargo la significación histórica y relevante de Rembrandt es su desmesurada atención al retrato y, en especial, al suyo propio. Sería de esperar que reiniciados los conflictos bélicos entre España y los Países Bajos alrededor de 1610, pintores como Rembrandt reflejasen o dejaran entrever en sus pinturas los sucesos de relevancia contemporánea. Pero no es así, en primer lugar porque se asiste al perfilamiento cada vez más definitivo del artista plegado en sí mismo que, poco después, generará esos valores propios y significativos del pintor en sus obras. Una traslación personal a lo pictórico donde los nombres o títulos comenzarán a poseer otras funciones más amplias y mayor poder. Y en segundo lugar porque en el contexto histórico Rembrandt, por poner uno de los primeros ejemplos, no era un corresponsal diplomático como Rubens, sino que estaba más preocupado por investigar en la propia materialidad pictórica que en los sucesos políticos de su tiempo. Una cuestión extensiva a otros pintores teniendo en cuenta que existían pintores cronistas y reporteros que acompañaban a los ejércitos en las contiendas⁴⁹.

Pero una cuestión de mayor envergadura es la realmente sintomática de esta creciente apertura temática, al menos respecto al país calvinista donde habitan Rembrandt y otros pintores. Nos referimos al hecho de que la ruptura con la Iglesia católica había precipitado el fin de la gran variedad de encargos religiosos, al igual que su temática estipulada desde la Edad Media. Perdido el mayor comprador de arte, sus temas no tenían significación para la Iglesia calvinista que no permitía la ornamentación con imágenes de las iglesias. La temática religiosa es, desde entonces, apenas contemplada en mansiones particulares. Y lo mismo ocurre con los temas mitológicos o referentes a la historia antigua que no gozarán del favor de la nueva clase de compradores que emerge en estos países. La clase burguesa a diferencia de los príncipes o humanistas —que gustaban de esos temas de carácter erudito— prefiere aspectos más tangibles de la vida cotidiana,

49. *La Rendición de Breda* de Velázquez sería una significativa excepción, como señala J. Muller en *Rembrandt*, Barcelona, Daimon, 1969.

los que muestran cómo viven en las ciudades holandesas, sus hogares y sus quehaceres diarios: una lección de música, los ricos objetos de una mesa, un canal repleto de gente, una madre con su hija cosiendo o un retrato de los esposos.

Es a partir de estos momentos cuando Holanda adquiere significación propia en su pintura, a diferencia de obras creadas anteriormente muy próximas a otras zonas geográficas. Frans Hals es el artífice de éxito del retrato, Adrian Brouwer uno de sus discípulos, Hércules Seghers y Jan van Goyen reconocidos paisajistas. En definitiva los pintores de Holanda abrieron el espectro temático, centrándose en acciones cotidianas y personales. Rembrandt prestó especial atención al rostro y la carne que lo conforma, mostrando la realidad desnuda sin ambages en el cuerpo grueso de una mujer o en los mendigos de las calles de Amsterdam o Haarlem. El peculiar naturalismo holandés se distinguirá del Barroco del resto de Europa.

La nueva apertura temática comienza a posibilitar a partir de estos momentos que la mirada del pintor pueda dirigirse a asuntos menores, a escenas que él pueda convertir en importantes fuera de la tipificación temática que —aunque continúe existiendo— comienza a expandirse en géneros como el cuadro de costumbres, el retrato, el paisaje, el bodegón, el cuadro de interior o la arquitectura. Y sobre todo, lo más relevante, comienza a priorizar sus propios intereses artísticos y personales (por ende, temáticos) en sus cuadros, estando próximo el nuevo estado del artista. Pero Rembrandt no es un autor significativo en sus nombres de pinturas. Apenas hay datos fidedignos de a quién representan algunas de sus pinturas o quiénes son los modelos que representan sus figuras. Poco o nada importa, pues lo destacable en ellas no es el nombre que recibieron, si eran normativos o no, su trascendencia viene dada por la expresión de la mano y la mente del hombre que las pintó.

En los dos siglos posteriores e incluso a los pocos años de su muerte, Rembrandt genera contradictorios pero críticos comentarios a su arte, precisamente por esa atención desmesurada hacia

'otras cosas' para su arte. Uno de sus contemporáneos —Andries Pels— delata su crítica visión sobre el artista en un poema sobre su mal gusto, al cual se atreve a llamar *"hereje de la pintura"*, pues *"antes que a una Venus griega elegía por modelo una lavandera o una carbonera... Senos flácidos, manos deformes, incluso las señales del corsé en la cintura, las de las ligas en las piernas, todo ha creído que debía reproducirlo para ser fiel a la naturaleza"*⁵⁰. Afortunadamente dos siglos después Eugène Delacroix lo consideraría *"un pintor mucho más grande que Rafael"* explicando que *"quizás esa elevación que Rafael tiene en las líneas, en la majestuosidad de cada una de sus figuras, la tiene Rembrandt en la misteriosa concepción del tema, en la profunda ingenuidad de las expresiones y de los gestos"*⁵¹. Delacroix adivina en la pintura del maestro del XVII aspectos de su propio tiempo, una expresividad y una autoría ya muy autoconsciente, como pintor y como hombre preocupado en asuntos menos normativos que el arte de su siglo y de sus contemporáneos. Nos adentramos poco a poco en la antesala del nombrar próximo a lo individual, por parte de los pintores, pues al mirar hacia otras cosas se va posibilitando que la forma de aludir a ellas sea también diferente.

50. *Ibidem*, pág.259.

51. Eugène Delacroix: *El puente de la visión. Antología de los Diarios*, Madrid, Tecnos, 1987, pág. 30.



• *Mujer bañándose*. Rembrandt. 1654

2. 5. EL TÍTULO Y LA AUTORÍA

128

Afirmar que la noción de título en la pintura —su origen, naturaleza y función— está vinculada a los avatares de lo que se ha considerado ‘arte’ a lo largo de los tiempos y, más concretamente en nuestro caso, al arte pictórico, parece una obviedad. Sin embargo, ya hemos indicado en distintas ocasiones en este trabajo que el intento o explicación del ámbito de la titulación en obras pictóricas debe hacerse desde diferentes puntos de vista y éstos no siempre han sido, ni son, tan obvios. En estos primeros instantes, es necesario poner en duda —o al menos matizar— la que podría ser otra premisa considerada ‘obvia’ desde el punto de vista metodológico: aquella que exige el conocimiento en una primera fase de los títulos “verdaderos”, pues, de acuerdo a ello, sólo así las conclusiones obtenidas posteriormente serían igualmente válidas. Una exigencia que a su vez pone en tela de juicio la “verdadera” autoría de los títulos, paralela a la de los significados de las pinturas —que desde la ingenuidad contemporánea se suele atribuir al pintor— en consonancia con una búsqueda de aquellas intenciones que provocaron el nacimiento de tal objeto. Intentaremos responder a esta cuestión siguiendo para ello varios recorridos.

Recordar, primero, que lo que llamamos “título” y suponemos incorporado por su autor con objeto de *diferenciar* una pintura de otras y a la vez *identificar*, en principio, lo mostrado o representado en el cuadro (para no pocas veces apuntar hacia significados más complejos y connotativos), constituye una práctica contextual de la pintura relativamente contemporánea. El “título” que —hasta este punto de la investigación— hemos conocido de las pinturas del pasado, no fue desde luego puesto por el pintor y no era además tal título, sino una referencia concreta que a modo de inventario, o simplemente como descripción, permitía diferenciar una obra pictórica respecto a objetos de valor en propiedad de la Iglesia, reyes o mecenas. De ahí que su ‘autoría empírica’ proceda en consecuencia: 1) de la intervención del funcionario o catalogador

de turno o 2) de la intervención interpretativa que los siglos posteriores han hecho en la identificación de la obra.

No obstante, parece claro que la mejor forma de diferenciar el objeto sería identificar el tema representado. Así el nombrar el objeto metonímicamente a través de lo que dice o muestra, (lo que nos puede recordar la catacresis retórica), se respalda con la sujeción literaria pertinente y contextual: los repertorios iconográficos (el más famoso, el de Ripa) que en un ejemplar pautado artístico servía indistintamente de guía visual a pintores (como punto de partida) y a espectadores (como intermediario en la comprensión e identificación) de los conjuntos pictóricos. Desde este punto de vista los títulos con que nos referimos a las pinturas de Giotto, Leonardo o Velázquez, serían fruto de sucesivas situaciones pragmáticas que en muchos aspectos provienen más del *modo de existencia de los objetos artísticos* en un entorno social concreto, que de su *modo de ser arte*, o manera de significar cosas y provocar experiencias. Si bien —como sabemos—, la interrelación e interferencia de ambas perspectivas es continua y permanente⁵².

52. Sobre las diferencias entre los *modos de existencia* de los objetos artísticos y su *ser arte* véase Gérard Genette: *La obra de arte*, Madrid, Lumen, 1997.

2. 5. 1. Las dos 'perspectivas' del arte y su nombrar

Conforme nos situamos en la antesala del título, tal como intuitivamente lo entendemos en nuestro tiempo, en aquella parte que orienta y abre los significados de la obra pictórica, observamos que su identificación con los temas establecidos por la norma entraría en crisis al mismo tiempo que lo haría ella misma, coexistiendo para progresivamente ser sustituida por un modo de titular nuevo en el que intervengan mayormente fuerzas contextuales que establezcan los significados del arte, entre los que comienza a tener un papel reconocido el propio pintor. Observamos así, dos modos de nombrar, paralelos a dos modos de entender la noción de arte:

1) La *antigua*, que corresponde a un 'modo de hacer' en el que se valora la destreza y el conocimiento de reglas por parte del pintor, donde la referencialidad pictórica no es de "su pro-

piedad” sino de un “consenso” social propuesto por la única verdad posible (extensiva del Creador) y en la que consecuentemente no existen los “títulos” que hoy concebimos, puesto que no existe en ese tiempo la posibilidad de pulsar ‘subjetividades’ a través del título, en tanto que el nombrar queda establecido por un pensamiento ‘objetivo’ y único.

2) La *contemporánea*, que se abre camino en el siglo XIX para entender el arte como ‘creación’ humana, arraigada en nuevas valoraciones de la genialidad, la introspección y el mito del ‘artista’ por excelencia. Una nueva noción capaz de cuestionar las reglas existentes desde el ‘*status*’ del artista que otorga nuevos significados a sus pinturas, rebasando el antiguo consenso social. Y siendo en esta nueva perspectiva en la que el título adquirirá una destacada relevancia al convertirse en un nuevo instrumento capaz de orientar los significados de los cuadros, tal y como el propio pintor puede proponer, o como puede ocurrir a través de la confrontación de subjetividades que a lo largo del tiempo hará evolucionar los significados de una pintura.

Sabemos, y ha sido advertido antes, que éstas no son nociones estancas y mucho menos que puedan limitarse cronológicamente, pues incluso en el medievo se reconocía el trabajo de muchos pintores y es notoria la reivindicación social del artista desde el Renacimiento. La tensión entre normas religiosas, sociales o pictóricas frente a genio individual ha existido en convivencia con diferentes grados hasta la explosión romántica del individuo, como lo demuestran figuras reconocidas en diferentes épocas, como Miguel Ángel, Caravaggio, Goya o Géricault. Ambos extremos en la concepción del arte, la propiedad cultural de sus imágenes y el nombrar del título que se asocia a las mismas, pueden alcanzar una nueva comprensión desde lo que en otro contexto de investigación Carlos Thiebaut ha tratado como *nombrar antiguo* y *nombrar moderno*. Su punto de vista puede facilitarnos una dualidad propia del nombramiento que sugiere la expuesta en este capítulo: la referencia al nombrar *antiguo*, vin-

culado de forma extrema al Texto que lo conforma, el sagrado; y el nombrar *moderno*, vinculado a un nuevo contexto y a nuevas significaciones. En la indagación ética de su *Historia del nombrar*⁵³ se pregunta, lo que nos viene muy al caso, del pintor:

131

“Piénsese, así por ejemplo, en las diferentes respuestas a la pregunta ¿qué debo hacer? en los contextos diferentes del nombrar antiguo y el nombrar moderno. En el primero, en el que no hay todavía indiferenciación entre la pregunta ¿quién soy? y la respuesta a esa pregunta que el texto antiguo suministra, la respuesta a la pregunta por qué debo hacer está contenida ya en lo que el texto mencionado estipula normativamente de mi identidad. En el nombrar moderno, y por el contrario, si ya no hay una relación inmediata entre quien soy y un texto privilegiado que estipule mis deberes y mis valores (pues el nuevo texto se construye a cada paso en mi interrogar y en mi actuar), la pregunta ética por qué debo hacer no tiene ya dada de antemano su respuesta, y la pregunta por la identidad se convierte ella misma en cuestión normativa. Ese tránsito desde la identidad supuesta y dada en el texto sacral a la identidad como programa normativo, es decir, como autonomía, puede entenderse «históricamente» (en el sentido que estamos mencionando) como una secuencia en las formas del nombrar”.

53. Carlos Thiebaut: *Historia del nombrar*, Madrid, Visor, 1990, págs. 59-60.

Apropiándonos del texto de Thiebaut volvemos a la “verdad” del título, que no es sino la “verdad” que la pintura “dice”, para recordar cómo el texto sacro fue la única verdad del arte y su interpretación, basada en procesos alegóricos del único y oculto significado que había que descubrir al final del proceso, el originado en la palabra de Dios. A esta propiedad de la palabra corresponde ya también (como veremos, más allá de la empiria) la propiedad del título que ha de concordar necesariamente con

ella. En cambio el arte moderno ha ido reconstruyéndose a sí mismo paso a paso, con un nuevo nombre, y una nueva noción de arte en cada pintura, convirtiendo la reflexión del ¿quién soy?, ¿qué debo hacer?, ¿por qué debo hacer?, en el objetivo último de un texto que ha buscado su título rodeado de títulos y otros instrumentos contextuales de interpretación. Veremos a partir de aquí de qué forma el nuevo nombramiento o el ‘nombrar moderno’ aludido por Thiebaut puede cobrar forma y dinamismo llegado el siglo XIX y, más allá, en nuestro propio siglo XX.

Hemos alcanzado uno de los síntomas determinantes del título, al aludir a la autoría (supuesta o cierta) de títulos de determinados autores, puesto que desde nuestra actual perspectiva no cabe otra posibilidad que inferir (desde cierta ingenuidad o desde el tópico, que habremos de matizar) que esa autoría mencionada pertenezca al pintor. Y debemos ser conscientes (en estos últimos instantes de referencia a los nombramientos temáticos o ‘antiguos’), de que su instauración y, por tanto, su función no concuerda con las premisas que conlleva el nuevo tipo de nombramiento, más próximo al contexto actual.

Manteniéndonos, por el momento, en el problema del autor empírico (puesto que finalmente, se observará que no es esto lo relevante), debe recordarse que no existe forma —en ocasiones— de averiguar el origen empírico de algunos títulos, pues muchas de las fuentes recogidas para esta investigación delatan o reafirman nombres ajenos a los pintores como originarios dadores del nombre en catalogaciones o listados. Si creyéramos en el tópico post-romántico de la autoría absoluta del artista reaccionaríamos ante la barrera de una recreación histórica construida sobre una falsedad manifiesta: la de todos, estudiantes y curiosos del arte, teóricos, escritores o poetas... que creemos admirar una serie de cuadros con una acepción de título (puede que) incorrecta. El nombre con el que cuadros emblemáticos alcanzan nuestros ojos, en directo o a través de una ilustración enciclopédica, es resultado de una cadena innumerable de catalo-

gadores, editores, autores, en definitiva, aproximaciones, suposiciones, pequeñas ayudas o recreaciones que la Historia con su afán ha puesto en boca de pintores cuya principal preocupación era —en la mayoría de ocasiones— distinguir si su encargo resultaba una *Madonna*, una *Huida a Egipto* o una *Judith*.

La dificultad y la complejidad de discernir todos estos detalles, importantes en el desarrollo de un 'titular' moderno acorde al siglo presente, se asemeja a todos esos repintes y parches, betunes y enmascaramientos que algunos cuadros han ido recibiendo a lo largo del tiempo por sucesivas restauraciones. Limpiar y retirar aquellas partes inservibles y falseadas de la superficie pictórica, ese tizne negro que falseando la verdadera pintura, nos sirve como metáfora matérica respecto al esfuerzo que nos va a suponer comprobar (en este trabajo) la existencia de "capas" de títulos debidas a situaciones contextuales: ya sean debidas a la problemática social del objeto (por ejemplo, su catalogación) o a la atribución de significados (posiblemente mediatizada por una u otra ideología o estrategia de poder, cohetánea o posterior, y acorde o contraria a las pretensiones del pintor).

Ejemplos de este tipo de situaciones los hay en abundancia. Algunos los conocemos con más certeza que otros. Uno de los más paradigmáticos es sin duda el celebrado cuadro de Rembrandt, titulado *La compañía de Willem Cocq* (1642), más conocido por su erróneo nombre de *La ronda nocturna*, un título consagrado históricamente desde hace años. Un error en interpretar y atribuir la escena durante la noche, en el momento en el que la Guardia Cívica se dispone a salir para recorrer la ciudad en su misión de vigilantes de la noche, cuando en realidad era de día. Una escena que refería la visita y entrada oficial de María de Médicis a la ciudad de Amsterdam en 1637, y que servía como mar-



• *La compañía de Willem Cocq*.
Rembrandt. 1642

54. Bernardino Pantorba: *Velázquez*, Madrid, 1955. Citado en Domínguez, A., Pérez Sánchez, A. E. y Gállego, J.: *Velázquez*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1990, pág. 64.

55. *Ibidem*, pág. 64.



co para un retrato corporativo, como se hacía de forma habitual en Holanda para Gremios y otras instituciones.

En el catálogo de Velázquez del Museo del Prado se cita a Pantorba⁵⁴ como el titular de la obra *Cristo en casa de Marta* (entre 1618-1620). Un título tradicional que alude a la escena religiosa —minoritaria— que sucede al fondo, omitiendo la escena que principalmente acontece en primer plano y que, posiblemente, quisiera mostrar Velázquez. Una escena de género menor, un bodegón, que en aquellos años tanto se despreciaba. Aunque lo juzga inadecuado, pues reconoce “*que la escena bíblica a la que él se refiere no es el tema del cuadro, sino una visión que se desarrolla en tamaño pequeño al fondo (según el crítico inglés Kaines Smith en un espejo) y que parece pintada como buscando el contrapeso de las dos figuras principales*”⁵⁵. Pantorba decide incluir y nombrar esta escena en su catálogo como religiosa, olvidando que Velázquez había mostrado interés por las escenas menores a la hora de destacar los aspectos más secundarios en *Las Hilanderas* (1657) o *Las Meninas* (1656) y, especialmente, en *Cristo en Emaus* (1617-19) donde aparece la escena (que da título) al fondo, a la izquierda de la

• *Cristo en casa de Marta*. Velázquez. 1618-20

muchacha que observa los objetos de la mesa (el otro título por el que también se conoce esta obra, *La mulata*, resulta una alternativa más coherente, aludiendo a la muchacha que centra la representación).

Por tanto este título puesto “para comodidad de todos”, servía de nombre para una escena que en realidad trataba de ser un “bodegón a lo divino”⁵⁶, mezclando una escena sacra con el género ‘tosco’⁵⁷ que tanto gustaba al pintor y con el que alcanzaría una gran fama en su primera etapa⁵⁸. (Este ejemplo tiene amplias similitudes con lo comentado anteriormente de *Paisaje con la huida a Egipto* y otros similares, en los que el tema nombrado adquiere entidad secundaria respecto a la escena principal).

Por otra parte existen títulos simultáneos o alternativos para una misma pintura (en ocasiones, son títulos posteriores y en otras, simplemente eran alternativos desde la ejecución de la pintura). Las *Meninas* de Velázquez, sobrenombre o título más aceptado en la actualidad para esa pintura, era en realidad nombrado como *La familia de Felipe IV*, aunque pronto el apelativo devino en nombre aceptado. Hablaríamos en este caso de sobrenombres que alcanzan popularidad: La *Gioconda* enmascara al *Retrato de Monna* (apócope de Madonna) *Lisa*, esposa del Giocondo, la *Muchacha con turbante* de Vermeer es conocida como la *Gioconda del norte*.; *La fábula de Aracne*, facilita una mayor explicación a *Las hilanderas*, pero éste último ha resultado siempre más aceptado. También resulta paradigmático el caso de la obra conocida como *El sueño*, a quien Courbet había titulado *Pereza y lujuria*, aunque omitiendo esa autoría del pintor se la conoce también como *Las durmientes* o *Las amigas*. Igualmente, René Magritte enumera —en una carta a Marcel Mariën de 1953— los cuatro primeros títulos que considera posibles para su proyecto —llamado, definitivamente— *La mano feliz*. Ejemplos donde podemos encontrar variaciones que nada añaden al significado de la obra, o por el contrario nombres que varían el punto de vista, incluso, del propio pintor.

56. Según palabras del propio Velázquez, que cita Palomino en su obra: *Museo pictórico y escala óptica con El Parnaso español Pintoresco Laureado*, Ed. Aguilar, 1988.

57. En el siglo XVII se entendía por ‘bodegón’: “lienzos de cosas de comer, con quien las vende o las consume”. En Alfonso E. Pérez Sánchez: *Pintura española de bodegones y floreros (de 1600 a Goya)*, Madrid, Museo del Prado, 1983, pág. 72.

58. De hecho en la actualidad no queda ningún lienzo en España de este grupo de cuadros de la época inicial sevillana (como *Vieja friendo huevos*, *El aguador de Sevilla*, *Cristo en casa de Marta* o *La mulata*).

59 Ver M. Butor: *Les mots dans la peinture*, Ginebra, Skira, 1969, págs. 24-25.

2. 5. 2. El título alejado de su ‘nombre de pila’ original

Se alcanza con esto la certeza de que la autoría del título, siempre que se hable de un título que participa —o colabora— con los significados de la pintura, no puede ser sino aquella que orienta su interpretación, la que está inscrita en las huellas que ha dejado la obra según los ojos de quienes a lo largo de los tiempos han efectuado su lectura. Matiz que introduce un grado mayor de relatividad en el problema que abordamos de la autoría. El hecho empírico de quién puso un título o cuál de los varios que conocemos de algunas pinturas es el “verdadero”, da paso al estudio del modo en que un título concuerda con una interpretación vigente en un momento dado, su lectura y su provisional verdad, siendo éste el tema que interesa a esta investigación.

El título no es más o menos verdadero que la interpretación que se hace de una pintura, las experiencias y significados que de ella se infieren. Su autoría no es sino de las huellas de la propia pintura interpretadas en el tiempo: puede cambiar con sucesivas lecturas hasta el punto de llegar a su revisión para evitar los males que un título pernicioso pudo causar⁵⁹. En varias ocasiones hemos mencionado la dificultad en la que la Iconografía se aventura en las atribuciones o interpretaciones de determinadas pinturas, así como la ramificación de significados que ellas mismas generan. En algún caso, es alguna de estas interpretaciones la que de forma mayoritaria es aceptada dando lugar al nombre posterior o título con el que se la conoce. Este hecho hace oscilar continuamente la realidad, del tiempo pasado al presente, la certeza de lo que un nombre refiere ‘realmente’, respecto a la temática de un cuadro o respecto a lo que en su propio tiempo pudo significar. El título tan conocido como consolidado de *El Jardín de las Delicias* del Bosco, puede permitirnos, ahora mismo, puntualizar e insistir en los aspectos sintomáticos de esta atribución del título.

La obra llamada *El Jardín de las Delicias* (entre 1505 y 1510), ha sido, a grandes rasgos, entendida durante años (y por diferen-



tes autores) como una ilustración pictórica sobre la vanidad y la fugacidad de los placeres mundanos. Una alegoría enclavada en la más pura tradición renacentista (como hemos visto), de la inestabilidad y la fugacidad de la Fortuna. Pero a partir de aquí el resto de descripciones de la tabla del Museo del Prado nos insisten en esa presencia de un jardín idílico en la zona central que da nombre al cuadro, frente a la de la creación de Adán y Eva en el Paraíso —la tabla de la izquierda— y la del infierno —a su derecha—. La variedad de explicaciones es sintomática de la gran dificultad que supone interpretar esta tabla transcurridos casi cinco siglos desde aquel entorno religioso que la viera nacer de la mano del Bosco.

60. Gombrich, autor de la hipótesis que relatamos, menciona las investigaciones de Otto Kurtz, pues en ellas se demostró que la obra citada fue confiscada años más tarde a Guillermo de Orange, el descendiente de Enrique, atestiguando la identificación de la obra. E. H. Gombrich: *El legado de Apeles*, Madrid, Alianza, 1982, pág. 159.

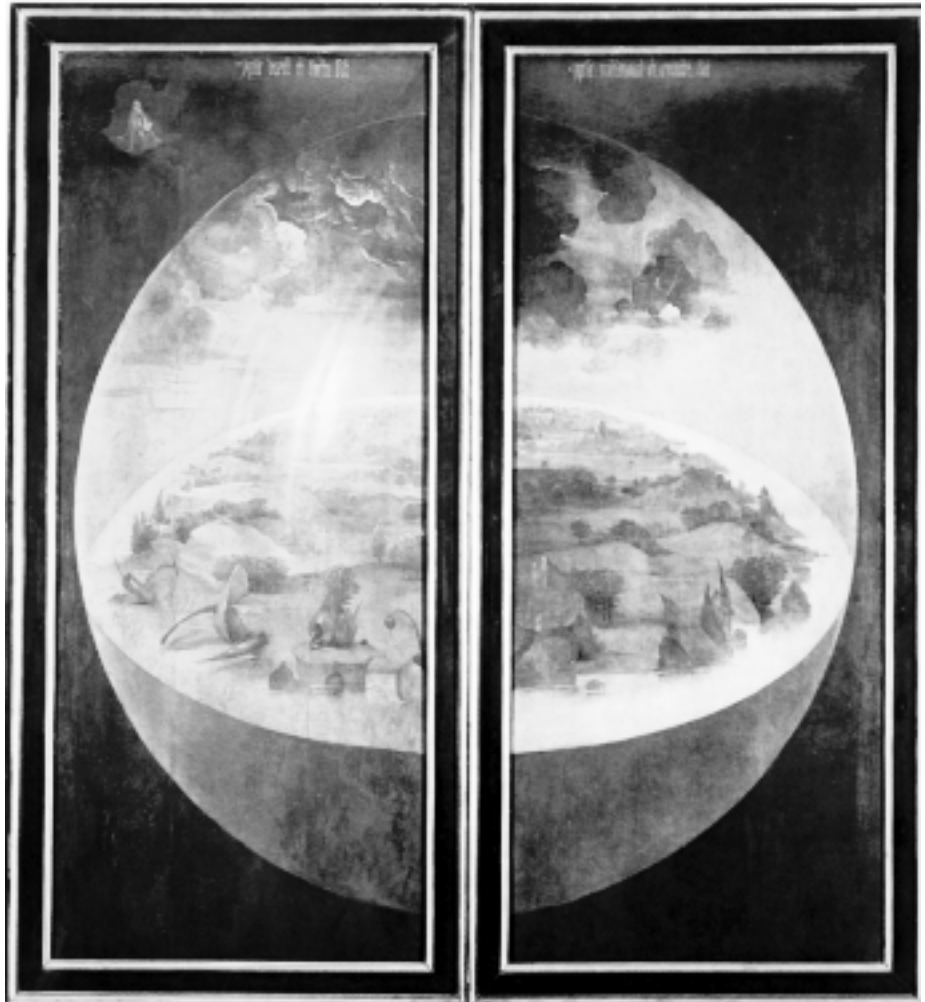
La obra —se sabe— fue propiedad de Enrique III de Nassau, regente de los Países Bajos, en cuyo castillo fue vista por primera vez. Pues en el diario de viaje de Antonio de Beatis (1517-18) por tierras de Alemania, Países Bajos, Francia e Italia se describen a propósito de la visita al castillo de los Nassau innumerables obras de arte como un *Hércules y Deyanira* o una *Historia de Paris*, así como unas tablas ‘con diversas fantasías’, cuya descripción de las escenas encaja perfectamente con la obra llamada actualmente *El Jardín de las delicias*⁶⁰.

Está ampliamente constatada la enorme fascinación que el arte del Bosco produjo en sus contemporáneos aristócratas que encargaban y compraban muchas de sus obras. Su particular estilo fantástico y grotesco era admirado fuera de sus fronteras, aunque a menudo olvidemos que el Bosco fue principalmente un pintor de temática religiosa (estos temas ocupan aproximadamente la mitad de su obra), tratando principalmente la vida de los santos y la de Jesucristo. Sin embargo la forma que el pintor imprimió a sus grotescos personajes fantásticos con un sentido moralizante adquirió una notable fama y, lejos de producir rechazo o temor, se la consideraba divertida y fantasiosa, e incluso a su autor un inventor de ‘monstruos cómicos’. No nos extraña, observando otro ejemplo como *El Carro del heno* (1500-02), la extrema riqueza de esas fantasías, si las entendemos como el medio expresivo puesto al servicio de ese sermón satírico contra la persecución de la vanidad, de las cenizas, del polvo, del ‘heno’, que representa. De esa misma forma fantasiosa y grotesca se sirve el Bosco —en el cuadro que nos ocupa— para mostrar los lugares a los que la vanidad del ser humano le ha llevado, desde sus orígenes hacia el destino infernal, todo por sus excesos, sus pecados. El hombre no se apercibe de su vida pecaminosa, del transcurrir del tiempo y de la vanidad de las cosas. La muestra en las tres tablas de tres estadios distintos del origen bíblico del hombre y la mujer, la expulsión del Paraíso, y el lugar infernal como destino y castigo de los hombres, incide en estas cuestiones.

Existen otras cuestiones de mayor calado que son inferidas bajo el título de *Jardín de las delicias* (con las tablas laterales de el *Paraíso* e *Infierno*), pues este nombre de la tabla central insiste en la idea de un paraíso en el que hombres y mujeres viven arrastrados y conducidos por sus instintos más básicos y pecaminosos, entregándose a todo tipo de fantasiosos excesos carnales, disfrutando de las *delicias terrenas*. Sin embargo, Gombrich proporciona una re-lectura de estos y otros tantos datos, aportando una significativa opinión a propósito del erróneo título —*Jardín de las delicias*,— afirmando una visión alternativa de la obra del Bosco y, por extensión, un nombramiento alternativo. La hipótesis referida, que trazaremos a grandes rasgos, insiste en esos significados moralizantes propios del pintor holandés, pero añade nuevas intensidades acerca del significado global del tríptico, tomando las pinturas exteriores de las puertas que lo cubren, a las cuales se prestaba escasa atención en interpretaciones precedentes (la principal objeción de Gombrich).

Otra descripción, además de la de Beatis, en la que Gombrich fija su atención es la de Sigüenza en 1605, en la que se insiste en la línea argumental mencionada de la fugacidad y la inestabilidad. Interpretaciones bastante alejadas de aquellas que han primado en exceso las connotaciones sexuales que de forma abundante aparecen en la pintura. Sin embargo el tema de la inestabilidad fue considerado ya por Sigüenza, haciendo notar los edificios, las figuras con extraños objetos, que aparecen en un precario equilibrio. Para Sigüenza la tabla era una representación simbólica de la vanidad de los placeres mundanos figurados por las fresas, un fruto cuya fragancia “apenas se puede oler antes de que pase”⁶¹. Pero a partir de ahí él y otros muchos autores han coincidido —con mayor o menor escepticismo— en aceptar como propias de la simbología del Bosco el resto de explicaciones del significado de la tabla. Para Gombrich, además, resultaba inaudito omitir la representación y valoración de las pinturas externas de las tablas que cierran el tríptico. En ellas se representa

61. *Ibidem.*, pág. 167.



en un ángulo superior a Dios Padre con una inscripción (cita del salmo 33) —*IPSE DIXIT ET FACTA SUNT; IPSE MANDAVIT ET CREATA SUNT*— que dice “Pues él habló y fue así; mandó él y se hizo”. Tomando siempre las palabras como una alusión a la creación del mundo, esa esfera transparente que se muestra en el exterior de la tabla.

Ahí precisamente es donde diverge de forma destacada la hipótesis de Gombrich. Sus estudios sobre la iluminación y los reflejos presuponían una torpe realización para una esfera de estas características en el arte y la maestría del Bosco. Un elemento representado a menudo en la pintura holandesa y con ejecuciones impecables. En cambio la del Bosco presentaba extrañas particularidades que, más bien, podrían entenderse como la representa-

ción de un arco iris (aunque sin colores, pues es una grisalla), un símbolo de la alianza que hizo Dios con Noé después del diluvio.

“Pongo mi arco en las nubes, y servirá de señal de la alianza entre yo y la tierra. Cuando yo anuble de nubes la tierra, entonces se verá el arco en las nubes, y me acordaré de la alianza que media entre yo y vosotros y toda alma viviente, toda carne, y no habrá más aguas diluviales para exterminar toda carne”

(Génesis 9, 13-15)

62 El vegetarianismo del hombre antes del Diluvio fue más explícitamente afirmado en Génesis 9, 3, donde Dios dice a Noé tras la retirada de las aguas: “todo ser que se mueve y vive será carne para ti”. *Ibidem.*, pág. 169.

Entenderíamos entonces la esfera terrestre en el momento en que las aguas del diluvio se retiran, no resultando extrañas las construcciones de edificios y castillos que se ven al fondo. Por extensión, la tabla central mostraría esa depravación humana que incitó a Dios a destruir el mundo con las aguas del diluvio. No una destrucción ‘definitiva’ pues la explicación contemporánea apelaba a la destrucción de la fertilidad de la tierra, volviéndola árida y seca.

“Se dice que el vigor y la fecundidad del suelo era mucho menor después del Diluvio que antes, y por esta razón se le permitió al hombre comer carne, mientras que antes había vivido de los frutos de la tierra”⁶².

Por esta vía podría entenderse la profusión y el tamaño de las frutas variadas que aparecen representadas y a las que hombres y mujeres se aproximan con voracidad. El Bosco habría tratado de imaginar una escena concreta y propia del hombre anti-diluviano, repleta de los detalles pecaminosos, de la enfática lujuria, que le acarrearón el castigo de Dios.

De forma más relevante Gombrich apela a dos inventarios en los que se alude a la obra del Prado. La primera, de 1595, menciona un tríptico del Bosco comprado para el archiduque Ernesto en Bruselas y lo describe textualmente como “una historia con

63. Atribuido a Graenger quien argumentó en los años cincuenta su visión fantasiosa de la obra, más como glorificación que como condena de los placeres sexuales. E. H. Gombrich: *op. cit.*, pág. 172.

64. Otros ejemplos podrían engrosar esta lista y, entre ellos, *La Tempestad* de Giorgione (1505). Interesantes son las alternativas comentadas en su artículo por José Ricardo Morales: “Un mito dramático en *La Tempestad* de Giorgione (texto y contexto del cuadro)” en *Estilo, pintura y palabra*, Cátedra, 1994. En él se comentan las diferentes alternativas que autores como Pater, Klauner, Woermann o Croce, han aducido a su interpretación.

personas desnudas, *sicut erat in diebus Noe*” (como era en los días de Noé). La segunda es de 1621, en el inventario de la Kunst und Schatzkammer de Praga, y se describe bajo el título de “*La vida impúdica antes del Diluvio*”. Lo que demuestra que la obra seguía siendo comprendida cien años después bajo idéntico prisma. Sin embargo, los siglos que nos han separado de ella han ‘emborronado’ nuestros sentidos, desviándonos —quizás— hacia esas escenas sexuales que tanto identifican al cuadro.

La cita textual (*como era en los días de Noé*) pertenece al evangelio de San Marcos, en el que se cuenta el *Día del Juicio venidero*, un hecho que acontecerá ante la gran despreocupación de los hombres que hasta su final no serán conscientes. Una despreocupación mostrada en el cuadro del Bosco, cuyos personajes más que malvados parecen vivir despreocupados y ajenos al destino que se les aproxima. Según Gombrich ahí se establecería el anclaje con el título actual que porta la obra⁶³, desde los años cincuenta, en el que se insiste en el tono despreocupado, festivo, un sentido de alegría más que de repugnancia, que llevó a distanciar nuestra mirada presente de la lectura o intención original: la entrega total a la comida, el amor y la diversión del hombre, antes de ser castigado por Dios.

Según estas lecturas la composición y el tema escogido por el Bosco no sería ni único ni extraño, sino más que apropiado para un recinto religioso. La lectura de las Escrituras recuerda al fiel que Dios anunció que no habría un segundo diluvio y que la salvación de Noé significaba la salvación de los que —como él— eran buenos. Su corrección temática, siguiendo las opiniones de Gombrich, sería obvia, pero su título no, pues como hemos visto en unos siglos una nueva interpretación puede enmascarar el sentido original⁶⁴. La alternativa de Gombrich se expresa en sus palabras:

“Cualesquiera que sean los datos nuevos que sobre estos u otros aspectos de la obra maestra del Bosco pueda revelar el futuro, podemos descartar con seguridad el desacertado título de

• Cerámica griega con figuras observando una golondrina

El Jardín de las delicias. *Su nombre de pila es Sicut erat in diebus Noe, o quizá más sucintamente, La lección del Diluvio*”.

2. 5. 3. Un bodegón con título literario

Brevemente, apuntaremos el título significativo de la obra *El sueño del caballero*, como una incursión en la ‘autoría’, ya que muestra un nombramiento influido por el ámbito literario tan relacionado con el pictórico. El cuadro en cuestión se atribuye a Pereda (aprox. 1655) y se la considera una obra clave en el repertorio de la ‘naturaleza muerta moral o alegórica’ española, tratándose de un rico bodegón mostrando riquezas (monedas, cofres), la belleza física (flores en el vaso), las glorias militares (armas, laureles), la ciencia y el saber (libros y un mapamundi), los placeres del amor (pequeño retrato de una dama), frente al triunfo definitivo de la muerte (calaveras) que regula el tiempo (reloj). Un caballero permanece dormido junto a la mesa, completando la composición un ángel portando una filacteria con el lema *AETERNE PUNGIT. CITO VOLAT ET OCCIDIT* (*Eternamente hiere, rápida vuela y mata*).

A pesar de conformar un ‘bodegón alegórico’ la presencia del caballero capta la atención por el sueño en el que está sumido.



• *El sueño del caballero*. Pereda. Hacia 1655

Y sus numerosas denominaciones han dado cuenta de ello, implicando una referencia literaria al éxito contemporáneo de Calderón *La vida es sueño* (1637), habiendo adoptando nombres como *El sueño de la vida*, *La vida es sueño*, *El desengaño de la vida*. (aunque no pueda considerarse una simple ilustración pictórica de ella) o *Los placeres del hombre pasan como un sueño* (titulado así por el Museo Napoleón en el que permaneció hasta 1816). Sin embargo, finalmente ha mantenido el título más descriptivo del motivo, conformando una *Alegoría de la Vanidad de las cosas terrenas*.

Recordemos que el bodegón había alcanzado en el XVII su máximo auge, tras su conformación como género en el XVI, con sus acepciones más alegóricas asentadas en el Barroco, especialmente, el español. Nuestro ejemplo reseñado se relaciona con la 'naturaleza muerta' (de objetos inertes) llamada *vanitas* que configuraba una evocación de la caducidad de la vida. La filacteria insiste y recalca el poder de la muerte, que todo lo puede ante la fugacidad del tiempo, los objetos que están sobre la mesa son signos metonímicos que se relacionan con el personaje, son aquellas cosas fugaces que él va a perder, aunque al mismo tiempo, se relacionan también metonímicamente con el concepto al que representan (como el reloj por el tiempo, las flores por la belleza o las joyas por la riqueza). Aunque la figura de nuestro caballero capta de forma sublime la atención de todo espectador, resultando tan extraño y torpe su sueño al correr del tiempo que transcurre... ajeno a la presencia del ángel que le advierte, ajeno, en fin, a todas las señales de advertencia que la pintura insiste en mostrarnos también a nosotros ... forzando nuestra reacción, bajo una filacteria invisible que reza *Carpe Diem*.

Lo destacable en este apunte, sin embargo, es que en este ejemplo el título se consideraría normativo, es decir temático, pero en sí mismo entraña un significado alegórico semejante al de la propia pintura y al de la obra de Calderón, apuntando por todo ello a la connotación.

2. 6. LAS PALABRAS ALREDEDOR DE LA IMAGEN

Tratará este epígrafe de mostrar aquellos lugares o destinos que las palabras, ya fuera de la pintura (una vez evolucionados los parámetros de la Edad Media), siguen manteniéndose en su proximidad y cercanía, ocupando diversos lugares y funciones. Un renovado y significativo *status* que las palabras adoptan en siglos posteriores, al adquirir una nueva significación.

2. 6. 1. La inscripción en la pintura

En mayor o menor medida durante bastantes siglos se siguen colocando inscripciones de todo tipo en los cuadros y pretendemos, a través de múltiples ejemplos, deshilvanar esa ramificada familia que desde las filacterias ha cobrado nuevas formas. De los siglos anteriores han permanecido —como es lógico— los usos más prácticos de las inscripciones, aquellos que ayudan a identificar, catalogar y fechar. Inicialmente suministran algún tipo de información, que puede 'significar' cosas para el espectador-lector. El ejemplo que destacamos de 1255 se aleja del tono religioso que en el capítulo anterior hemos mostrado. Junto al dibujo de un elefante con su cuidador, se puede leer la inscripción latina: *“Por el tamaño del hombre retratado aquí podéis imagináros el de la bestia aquí representada”* y anota el nombre del cuidador. Salvando las diferencias de tono y época, la obra del XIX *La lavativa* de Eugenio Lucas tiene una inscripción al dorso de la tabla que dice textualmente: *“¿Qué pensabas tonto? Pues en este mundo nadie se escapa”*; muy acorde a la escena de carácter mordaz y costumbrista, tan cercana al estilo de Goya. Un tercer ejemplo nos indica el uso de la inscripción en el propio Rembrandt con indicaciones y anotaciones de su propio puño en algunos dibujos. En *Saskia vestida de novia* escribió: *“Éste es el retrato de mi esposa cuando tenía veinte años, el tercer día de nuestros esponsales, el 8 de junio 1633”*, confiando esos pequeños detalles que posteriormente han permitido interpretar periodos oscuros del pintor.

2. 6. 1. 1. Usos simples o transparentes

Esta última indicación en concreto nos muestra el principal uso que la inscripción adoptaría como elemento de catalogación durante siglos, proporcionando datos relacionados con la fecha

de realización, el nombre del pintor, a veces la ciudad donde ha sido realizado o el nombre del retratado. Ejemplos claros son los muchos retratos de Holbein que acogen estas inscripciones a ambos lados de la cabeza del retratado o en alguno de los ángulos indicando la edad y la fecha de ejecución de la obra. En el *retrato de Hieronymus Holzschuber* de Durero (1526) podemos leer *HIERONIMUS HOLTZCHVER, ANNO. DOÑI. 1526. ETATIS SVE 57*. Situadas del mismo modo están las inscripciones de gran tamaño *S, TOMAS* o *S, PAVLUS* en los respectivos cuadros de Velázquez *Santo Tomás* o *San Pablo*, identificando los personajes. Igualmente *JACOBUS TENTORETVS PICTOR* nombra al autor de su propio autorretrato.



Podríamos definir estos usos como de simples datos contextuales ajenos a la significación, entendiéndolos como elementos ‘transparentes’ a la representación (exactamente igual a como entendemos y aceptamos la firma de los pintores colocada en un plano que no interfiere en la visión de la pintura). Son muy significativas las firmas en caracteres góticos de algunos cuadros de Van Eyck, especialmente la del *Matrimonio Arnolfini* que dice “*Jan Van Eyck estuvo aquí*”, la *firma grafiada* y “1434”. En otros cuadros a menudo anotaba sobre la tabla o el marco *Als ich kan* (*lo mejor que puedo*). Similares son las inscripciones-firma de Durero, con su conocido monograma y con datos de la fecha de ejecución (1526) o el nombre del retratado (como en el de *Johannes Kleeberger* donde además la inscripción circula alrededor del retrato en un círculo), o en su *Autorretrato con guantes* donde anotó junto a la fecha de 1498 “*He hecho esto según mi rostro*.”

Tenía seis y veinte años de edad". De similar función es la inscripción que alude a "*La belle Ferroniere*" (1490-95) de Leonardo que da nombre al retrato, por atribuirse también al nombre de la dama retratada por él. Otra firma destacable aquí por su audacia es sin duda la de Rafael en el retrato de *La Fornarina* (1518), su amante Margarita Luti, en la que prende su nombre en la cinta que lleva anudada en el brazo la mujer (*RAPHAEL VRBINAS*).

Con anterioridad ya existían ejemplos de retratos ilustres⁶⁵ cuyo nombre era inscrito en la parte inferior como forma de reconocer los rostros y sus nombres como la tabla pintada por Uccello, llamada *Los Padres del arte en Florencia* (1450), en la que se distingue a Giotto, Donatello y otros afamados artistas. Con el mismo esquema Bronzino retrató a *Cuatro personajes de la familia Médicis* anotando en la tabla sus nombres. Resultando paradójico que ese deseo tan propio de la época de hacer perdurar sus nombres más o menos ilustres a través de retratos o donaciones, resultara finalmente vano, pues cuántas veces se ha mantenido la pintura y desconocemos en cambio su nombre.

Lo cierto es que el uso de estas prácticas inscripciones no era generalizado. Mientras Durero o Van Eyck realizaban un exhaustivo trabajo de fechado y catalogación, otros ni siquiera anotaban la fecha detrás de la tabla o firmaban sus obras, de ahí los serios problemas de atribución de la autoría y la fecha de pintores como Leonardo o muchos otros. Las inscripciones son evidentemente en estos casos la máxima autoridad, aunque se debe tener en cuenta que estas eran a menudo puestas años después de la realización de la obra. Así en el retrato conocido como *La sibila Sambetha* de Hans Memling, la tabla lleva inscrita arriba la fecha de 1480, pero la identificación de la mujer con dicha sibila fue hecha en el siglo XVI. Fue entonces cuando se añadió la ins-

65. De la Edad Media partía la tradición temática de los hombres ilustres. Posteriormente el arte del Renacimiento y el Barroco recurrieron a los filósofos como tema iconográfico frecuente.



• *La Fornarina*. Rafael. 1518

66. *Ecce bestia concvlcaberis, gignetvr d(omi)n(v)s in orbem terrarvm et grimum virginis erit salvs gentium. invisibile verbvm palpabitvr.*

67. Esta particularidad sigue utilizándose, aunque estas inscripciones son mucho más propias del gótico, en ejemplos como *Hieronymus Tschekkenbürin y la Muerte* (del Maestro de Basilea de 1487) o en el retrato del *Emperador Carlomagno* hecho por Durero en 1512-13.



• *La sibila Sambetha*. Hans Memling. 1480

cripción superior (que le dio el nombre) a modo de cartela (*SYBILLA SAMBETHA QUAE ET PERSICA, AN ANTE CHRIST*) y la inferior, a modo de filacteria⁶⁶ casi transparente como un velo que transgrede el espacio de la representación para invadir el marco⁶⁷. El mismo Durero realizó el *Retrato de Michael Wolgemut*, su querido maestro, con el propósito de guardarlo para sí mismo, pero tras la muerte de su mentor añadió al monograma y a la fecha: “*Alberto Durero ha reproducido esto de su maestro Michel Wolgemut, 1516. Y tenía 82 años y ha vivido hasta 1519 y murió antes de que el sol se pusiera*”.

También pintó Durero en el retrato del *Emperador Maximiliano I* (1519) su escudo real y una larga inscripción encomiástica de los glorias del emperador en la parte superior. La obra del

emperador con su familia (*La familia del Emperador Maximiliano I* de Bernhard Strigel) posee asimismo amplias inscripciones junto a las seis figuras que conforman el retrato colectivo, aproximándose a ellas, nombrando y ensalzando a los diferentes personajes (Simón, Jacobo, José, etc.). Y una inscripción alusiva al Evangelio la hallamos en Grünewald en su obra *La crucifixión* (del retablo de Isenheim, 1511-15), en la que San Juan señalando al Salvador con su dedo cita el Evangelio (3: 30) diciendo: “*Es preciso que Él crezca y yo mengüe*” (las palabras junto a su boca insisten en que fueron pronunciadas por el santo).

Destacaremos ahora algunas obras en las que la importancia significativa de las inscripciones resulta relevante por diferentes motivos. En la obra conocida como *La venerable madre Jerónima de la Fuente*, firmada por Velázquez en 1620⁶⁸, se muestra una monja ataviada con ropas apropiadas a su rango

de fundadora carmelita con un crucifijo, una filacteria que sale próxima a su boca (en la que se lee *SATIABOR DVM GLORIA... FICATVS VERIT*), una inscripción en la parte superior (*BONVM EST PRESTOLARI CVM SILENTIO SALVTARE DEI*) y otra bastante extensa en la parte inferior. Ésta última es la más significativa (aunque posterior) pues explica y relata una fundación realizada por la retratada aún no efectuada en 1620. La inscripción a modo de recordatorio histórico proporciona una amplia información y dice textualmente:

*“Este es el verdadero re / trato de la Madre
Doña Jerónima de la Fuente, / Relixiosa del Con
vento de Sta. Isabel de los Reyes de T.
Fundadora y primera Ab / badesa del Convento de Santa
Clara de la Concepción / de la primera regla de la Ciu
dad de Manila, en Filipin / nas. Salió a esta Fundación
de edad de 66 años, martes / veinte y ocho de abril de
1620 años. Salieron de / este convento en su compa
ñía la madre Ana de / Cristo y la madre Leo
nor de Sanct Antonio / novicia. Todas personas
de mucha importancia / para tan alta obra”*

Un segundo ejemplo sería el díptico formado por los retratos de los Duques de Urbino, realizado por Piero della Francesca (aprox. en 1470). Pintados ambos de perfil, poseen un extraordinario paisaje de fondo —con continuidad entre las dos tablas— que adquiere tintes cartográficos por su fidelidad en la reproducción de una vista real de Urbino. Sin embargo nuestra atención debe fijarse en los reversos de ambas tablas que también están pintados con los personajes sobre carros triunfales, acompañándose de inscripciones laudatorias de sus respectivos triunfos. La representación del *Triunfo de Federico II de Montefeltro* muestra al duque coronado por la Fama y acompañado por las cuatro virtudes cardinales (Justicia, Prudencia, Fortaleza y Templanza).

68. Existen dos versiones de este cuadro con la única diferencia de la posición del crucifijo que porta en la mano. En la copia que se halla en el Museo del Prado (Madrid) son menos legibles las inscripciones, principalmente la filacteria que sale próxima a su boca.

- La tradición de las palabras en concurrencia con la pintura



La duquesa en cambio —en el *Triunfo de Battista Sforza*— está arropada por las tres virtudes teogonales (Fe, Esperanza y Caridad). Bajo estas pinturas aparecen las inscripciones que nos interesan, unos versos latinos que destacan el triunfo del duque y la prudencia de la duquesa:

Triunfo de Federico II de Montefeltro

*Por triunfo insigne es llevado
el claro [federico] a quien la duradera fama
de sus virtudes aclama
digno rector del cetro,
semejante a los máximos caudillos*

Triunfo de Battista Sforza

*La que fue moderada
en la prosperidad
está en los labios de todos
los hombres hornada
con la alabanza de los hechos
gloriosos de su gran marido*

Era éste un uso muy corriente de los reversos de las tablas donde los retratos se acompañaban de sus escudos familiares en las puertas que los cerraban. Así en los retratos de *Willem Moreel*

• Reverso de los retratos de los Duque de Urbino. *Triunfo de Federico II de Montefeltro y Triunfo de Battista Sforza*. Piero de la Francesca. 1470



y su esposa *Barbara van Vlaenderbergh* (1478-83) de Hans Memling, se intercambian los escudos respectivos. Y en el *Retrato de un joven*, también de Memling (de 1487, como indica la fecha inscrita), que Warburg identificó con Benedetto Portinari, el escudo del reverso muestra un tronco de encina con ramas tiernas y una filacteria envolvente con el lema *DE BONO IN MELIVS*.

Resulta interesante destacar un texto autografiado por el propio Durero bajo una de sus acuarelas de 1525. En la inscripción indica el pintor, pues así lo relata, uno de sus tremendos sueños en los que imaginó la llegada de un nuevo Diluvio. A sus cincuenta y cuatro años escribió bajo el dibujo:

“En la noche del miércoles al jueves después del Domingo de Pentecostés, tuve en sueños esta aparición: vi cómo las aguas caían de los cielos en gran profusión. Las primeras golpearon la tierra a unas cuatro leguas de donde yo estaba con una fuerza terrible y un ruido tremendo, y aquella se abrió y todos los campos quedaron sumergidos. Yo estaba tan asustado que me desperté. Luego cayeron las otras aguas, y caían con gran fuerza y eran muy abundantes. Y venían desde tan alto que todas parecían caer con igual

lentitud. Pero cuando la primera estaba a punto de tocar la tierra, empezó a caer muy veloz, acompañada del clamor del viento, y yo estaba tan grandemente asustado que cuando me desperté todo mi cuerpo temblaba y tardé un largo rato en recuperarme. Así que cuando me levanté por la mañana, lo pinté aquí encima tal como lo vi. Dios escribe derecho con líneas torcidas”.

Como anotación personal casi lo podríamos considerar un documento de su subconsciente onírico, aunque proporciona una proximidad enorme tras casi cinco siglos de diferencia entre él y nosotros. Cabe señalar además que son este tipo de inscripciones personales las que proporcionan un recorrido guiado a los ojos de la iconografía, la que finalmente reconstruye la vida, hechos, cuadros y sucesos de los pintores del pasado. De otro modo, este tipo de inscripción autógrafa nos resulta tremendamente contemporánea, pues veremos posteriormente ejemplos de este tipo.

2. 6. 1. 2. Usos dentro de la representación

Distinguiremos ahora otros ejemplos en los que las inscripciones forman parte esencial de la representación, como un elemento plástico dentro del plano pictórico; en diferente medida las anotaciones tienen un lugar propio en figuras o espacios. Un primer y sencillo ejemplo puede ayudarnos en esta distinción: se trata de la obra de Ribera *La mujer barbuda* (1631) que referencia un tema contemporáneo, inaudito y sorprendente. La pintura en un marcado tono realista muestra a Magdalena Ventura, una mujer italiana que tras dar a luz un hijo adquirió rasgos masculinos creciéndole la barba, estando aquí acompañada por su resignado y asustado esposo. La intención documental de la obra hace necesario y muy pertinente el uso de una larga inscripción que grabada en una losa de piedra se muestra a la derecha del personaje. La claridad que facilita en la comprensión de los per-

sonajes es obvia, pues relata lo sucedido y aporta, además, datos del propio pintor.

El mismo Durero sigue facilitándonos ejemplos claros en las cartelas que frecuentemente utilizaba en sus composiciones, las cuales están integradas en la pintura. La figura femenina de su *Adán y Eva* reproduce una de estas pequeñas cartelas, prendida de la rama de un árbol, en la que se apuntan la firma y la fecha.

Y él mismo se autorretrata como un diminuto paje sosteniendo una decorativa cartela en su obra *La adoración de la Santísima trinidad*, en la que se lee “ALBERTVS DVRER NORICVS FACIEBAT ANNO A VIRGINIS PARTV 1511”. Otras decorativas cartelas se sitúan encima del retrato de *Eduardo IV niño* (1538) de Holbein, en el *Cristo crucificado* (hacia 1632) de Velázquez donde se escribe el *titulus* (con las conocidas palabras alusivas a la muerte de Cristo) en tres lenguas distintas o en el *Autorretrato* (1670-80) de Murillo donde aparece una de estas cartelas, introducida en el marco simulado por la pintura. Estos marcos recreados, en piedra muy a menudo, servían como muro ficticio en el que se ‘apoyaban’ personajes e inscripciones, como el identificado como *Timoteo* de Van Eyck, fechado y firmado en 1432, donde el retratado se muestra tras una curiosa inscripción en francés (junto a otras anotaciones) que reza “LEAL SOUVENIR” (hasta el momento sin interpretación coherente); o un caso paradigmático en el que la inscripción pétrea, *Et in arcadia Ego*, está presente de modo significativo como en el cuadro titulado *Los pastores de la Arcadia* (1638-39) de Poussin, alrededor de la cual se reúnen los personajes.

Un uso diferenciado son los pergaminos o cartas que a menudo portan los personajes, principalmente en el género del retrato (donde devendrá un estereotipo como cualquier otra pose o ges-



to). En algunas de ellas aparecen inscripciones más o menos significativas, pudiendo diferenciar la carta que porta Marat en el cuadro de David (*La muerte de Marat*, 1793), de otras que aparecen en retratos de Goya, como el realizado de un bordador de la Corte en la que el hombre aparece con un dibujo entre sus manos



de uno de sus trabajos, o el retrato de Perugino de *Francesco delle Opere* (1494) en el que el retratado sostiene un pequeño rollo de papel casi desplegado donde leemos “...TIMETE DEUM”. Significativo también es el *Retrato de dos personajes* de Lorenzo Lotto, en el que uno de ellos —el hombre— porta un papel en una de sus manos con el lema “HOMO NUNQUAM”, mientras la dama apoya su brazo en el hombro de él.

En el *Retrato de una vieja* sin embargo, introduce Giorgione una especie de filacteria o cinta que la mujer sujeta con una de sus manos, mostrando en ella la inscripción “COL TEMPO” (con el tiempo). La obra llamada *Fortaleza y Templanza con seis héroes antiguos* (hacia 1500) de Perugino muestra indistintamente inscripciones que localizan e identifican a los personajes alegóricos, al lado de unas enormes cartelas ostentosamente decoradas. Mientras que en el *Retrato de Cosme de Médicis*, hecho por Carrucci, el personaje vestido de un rojo intenso muestra en su asiento la inscripción con su nombre y a su lado, un laurel (asociado a la familia Médicis) porta enroscado en sus ramas una cinta o filacteria con inscripciones.



Finalmente, tras ver la profusión de ejemplos que podríamos seguir añadiendo a esta lista, mencionaremos un tipo de firma que de forma audaz también se incluye en el plano de la representación pictórica adquiriendo una significación plural. Hablamos del retrato de *La duquesa de Alba* realizado por Goya en 1797, que muestra a la mujer a orillas del mar y a cuyos pies inscribió y pintó las

palabras “SOLO GOYA”. Fue considerada la inscripción un atrevimiento por indicar más allá de una firma, una posesión exclusiva o una relación con la duquesa (y hasta hace relativamente poco tiempo la palabra “solo” se mantenía tapada por orden de uno de sus últimos propietarios, quien la consideró excesiva).

Con todo estos amplios y diversificados usos aprovechan el apoyo de las palabras para identificar, nombrar y explicar la representación pictórica. Son, pues, usos dentro de la pintura de cartelas, franjas de piedra, inscripciones en lugares u objetos o filacterias evolucionadas, que recuerdan una y otra vez la íntima relación que, en un tiempo, existió entre el arte visual y las palabras. Un uso que ciertamente —pensamos— sigue vigente.

2. 6. 2. El Emblema

Debe ser el emblema una referencia ineludible al hilo de lo expuesto, pues hemos enlazado la relevancia del *titulus*, como muestra de las palabras alrededor de la pintura y también las inscripciones como muestra de las palabras dentro del plano pictórico. Es tiempo, pues, de aludir al emblema por su proximidad manifiesta con lo expuesto hasta el momento.

Recordemos brevemente que el reseñado y antiguo *titulus* no se correspondía con el *modo de existencia del objeto* y su catalogación (aunque con mucha frecuencia acababa coincidiendo con él) pues ya hemos reconocido en él, más allá de un nombre-inventario del cuadro, un texto (ya sea en su interior, ya sea en su periferia), breve o en forma de poema que apuntaba al tema y que en muchas ocasiones penetraba en aspectos connotativos o en significados más complejos⁶⁹. Una explicación del tema, argumento o inspiración que lo emparenta de forma rotunda con el emblema, subrayando su parentesco con la *inscriptio* y *suscriptio* de los *emblemas*, los cuales —según Alciato y otros emblemistas— servían de *alma* al *cuervo* constituido por la *pictura*.

Debemos a Alciato (con su obra *Emblematum libellus*⁷⁰) la propagación por toda Europa, no sólo de la palabra *emblema*,

69. J. von Schlosser (*op. cit.*, pág. 85-86) recuerda a propósito de la función explicativa e instructiva de los *tituli*, el prestigio de la palabra sobre la imagen en el medievo: “*La imagen deleita de momento, pero sirve sólo a un sentido y no merece la menor fe, porque falsifica el verdadero significado de las cosas; sólo el texto puede ser norma de salvación*”.

70. La fecha más aceptada como primera publicación fue 1531 en Augsburgo. Alciato: *Emblemas* (edición a cargo de Santiago Sebastián), Madrid, Akal, 1985.



sino también del gusto o afición que crearon estos “juegos de intelecto” a la manera de los jeroglíficos egipcios, que habían causado verdadera fascinación en la sociedad de la época con la publicación de la obra *Hieroglyphica* de Horapollo (en Florencia en 1499). Dirigida esta publicación inicialmente a unos pocos intelectuales, pronto creció la admiración por ese sentido enigmático y cabalístico de los símbolos, que quizás por el peso de la tradición medieval se aceptaban de buen grado, entendiéndolos como vínculo entre imágenes y palabras. Con todo, el emblema continuó la tradición religiosa medieval sirviendo de vehículo de transmisión y enseñanza de verdades éticas y religiosas, un instrumento político-religioso, aunque con una enorme proyección posterior. A pesar de la escasa calidad de los textos, lo verdaderamente importante del emblema (analizado desde la perspectiva actual), es su construcción como conjunto, como combinación de lenguajes dispares, como forma de pensamiento y estructura artística. La unión de textos e imágenes, ya en perfecto equilibrio, sin subordinaciones de ningún tipo. Únicamente con sen-

• Emblema CLXXXVIII de Alciato. *Que más vale inteligencia que belleza*. Edición de Santiago Sebastián, Madrid, Akal, 1985. Traducción de los Emblemas: Pilar Pedraza.

das tareas perfectamente delimitadas y en perfecta consonancia, en esa pretensión de llegar a un espectador-lector, formando con su asociación nuevas perspectivas simbólicas (religiosas o profanas) que no existirían en su individualidad

El emblema como fenómeno gráfico-literario, se construye con el *lema* o *inscriptio*, que daba título al emblema, con la imagen visual o *pictura* y con la *subscriptio* o versos del epigrama, que a menudo ampliaba —en prosa— el concepto del emblema, a modo de explicación. Sirvanos inicialmente la definición que el *Diccionario Ideológico*⁷¹ nos ofrece: *Emblema: Jeroglífico, inscripción, símbolo o empresa en que se representa alguna figura, y al pie de la cual se escribe algún lema que declara o completa la significación de todo ello.*

Una semejanza con la específica relación entre las palabras que apoyan el emblema y la *pictura* a la que acompañan se hace transparente contemplando el reverso del *Díptico de los Duques de Urbino*, donde además de las imágenes que sirven de complemento a los retratos del anverso, en la parte inferior sendas estrofas sáficas sirven de alabanza por los triunfos de él y la prudencia de ella (como hemos visto en un epígrafe anterior). La coexistencia de poesía y pintura en este Díptico, parece haber orientado definiciones de emblema, como la que Aurora Egido⁷² rescata de Cobarrubias en su *Tesoro de la Lengua (1611)*: “*Metaphóricamente se llaman emblemas los versos que se suscriben a alguna pintura o talla, con que significamos algún concepto bélico, moral, amoroso o en otra manera, ayudando a declarar el intento del emblema y de su autor*”, a lo que apostilla “*que de tal consideración se deduce que el texto alcanza un valor interpretativo que viene prefijado de antemano por la existencia de una pintura a la que el texto se suscribe*”.

En ese sentido explicativo e interpretativo hacia el contenido de la pintura, el antiguo *titulus* precede (y no únicamente por su aplastante etimología) al igual que el emblema, por su utilización

71. Julio Casares: *Diccionario Ideológico de la lengua española*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1985.

72. En el prólogo a Alciato: *op. cit.*, pág. 11.

73. J. von Schlosser: *op. cit.* pág. 55.

74. M. Butor: *op. cit.*, págs. 18-19.

de la confrontación texto-imagen, a los usos contemporáneos del “título” bajo la forma que en nuestro siglo se ha visto consolidada y establecida convencionalmente. Varios aspectos —avanzada esta investigación— indicarán hasta qué punto existe una semejanza: por una parte, en los pintores del actual siglo XX (como Picabia y otros) que han reproducido antiguos usos de las palabras en el interior de la pintura, introduciendo así los títulos pintados en el cuadro (*Fille née sans mère*, 1915, *L'enfant carburateur*, 1915-18 *Parade amoureuse*, 1917, *Prenez garde a la peinture*, 1917-19, *L'oeil cacodylate*, 1921); y por otra parte, reproduciendo igualmente el uso alternativo de las palabras en la periferia o proximidad de la obra artística, en casos más recientes como el de Duane Michals, en cuya obra el título ha vuelto a rebasar sus límites mostrando a la narración ligada con fuerza al mundo de la imagen, como hiciera antaño el *titulus* narrativo o el mundo emblemático.

Si se insiste, pues, en el supuesto de autoría vinculado a la empíria citada es necesario afirmar que los *tituli*, en primer lugar, no eran necesariamente obras realizadas por el propio pintor, sino que la exigencia poética señalaba más bien a círculos de poetas especialistas en ello. Esta práctica continuada produjo ejemplos más concretos en el siglo XV de sonetos vinculados a conjuntos pictóricos, los cuales eran encargados por los ayuntamientos italianos a sus poetas oficiales⁷³. Tampoco en el caso de los emblemas la autoría legítima puede ser afirmada, pues los de Alciato por ejemplo, deben el texto al propio jurista pero los grabados que servían de ilustración visual fueron añadidos por los editores, dando lugar, precisamente éstos —como apunta Santiago Sebastián— a la creación, no sólo del *Emblematum Libellus* (1531), sino de todo un género integrador de texto e imagen.

Resta decir que, en este mismo siglo, autores como los surrealistas tampoco garantizan dicha autoría pues está ampliamente constatado que concediendo gran importancia al título, a veces los propios pintores lo encargaban a sus amigos poetas⁷⁴, o éste

era conformado en veladas poéticas a modo de juego (al que tan aficionados fueron en esos años los artistas de 'vanguardia'). No obstante existe una gran diferenciación de grado respecto a la veracidad que del siglo XX podemos esperar. Las referencias bibliográficas, los apuntes, los textos, los diarios y correspondencias, las publicaciones, los manifiestos, las anotaciones, en fin, el cúmulo de textos que la proximidad de menos de un siglo nos garantiza, de manos de los propios pintores, aumenta considerablemente la certeza respecto a un tiempo pasado cuya lejanía aumenta la desconexión entre nuestra mirada y aquel mundo de programas temáticos.

2. 6. 3. Otras vinculaciones literarias: programas, descripciones y poemas

A decir verdad, no sólo eran los *tituli* o los nombres-inventario en las colecciones, producto de intervenciones contextuales al (o del) pintor, sino que durante siglos lo fueron buena parte de las decisiones relativas a los temas que debían aparecer en las pinturas, pues la intromisión o decisión de los programas, a menudo, correspondía al comprador o mecenas. Los detalles más insignificantes de la pintura captaban la máxima atención, el modo en que cada figura debía aparecer, los colores, la cantidad de oro, al lado de qué figuras situar unas de otras, qué debían significar, los nombres que debían constar. Una forma comercial del arte que bien temprano creció junto a los artistas del renacimiento, como forma paralela ligada a su desarrollo, en definitiva una práctica receptiva de los pintores a las prescripciones más o menos establecidas por el cliente, a las costumbres sociales y a los modos de representación instituidos en cada momento histórico.

A ese respecto ya hemos citado estas influencias (menores) en la elaboración del —supuesto— programa de la *Primavera* de Botticelli. Aunque existieran otros cuya interferencia fuera mucho ma-

75. Se ha considerado que la elocuencia intelectual desarrollada en la Capilla Sixtina, con la elaboración pictórica de un conjunto tan compacto e impactante, no puede deberse únicamente a Miguel Ángel, teniendo sin duda la presencia de una mente teológica preminente muy próxima a él. Sin embargo no ha quedado constancia, ni explícita, ni fidedigna, de un nombre concreto.

76. E. H. Gombrich: *Imágenes simbólicas*, op. cit., págs. 18 y ss.).

77. G. Vasari: *Vidas de artistas ilustres*, 5 vols., Barcelona, Iberia, 1957. Citado en vol. V., págs. 139 y ss.

78. E. H. Gombrich: *Imágenes simbólicas*, op. cit., pág. 21.

yor y más significativa; casos concretos de mecenas del Renacimiento —que contemplando un tema para un encargo— se hicieron ayudar de personajes más cultos que los desarrollasen por escrito en un auténtico “programa”, con indicaciones precisas para su ejecución por parte del pintor⁷⁵. Se trata de una fructífera colaboración entre artistas y sacerdotes, que —una vez más— convertía al arte en servidor de la religión como en la etapa medieval. Podemos citar, entre otros⁷⁶, los “programas” redactados por Annibale Caro para las pinturas de Taddeo Zuccaro en el Palazzo Caprarola (alguno de ellos recogido por Vasari en su *Vidas*)⁷⁷ y otro que proviene de una carta enviada por Annibale Caro a Fray Onofrio Panvinio el 15 de mayo de 1565. Entresacamos algunas líneas de la carta y los comentarios de Gombrich⁷⁸ (sin cursiva) al respecto:

“Es necesario que los temas que se van a pintar en el estudio del ilustrísimo monseñor Farnesio se adapten a la disposición del pintor, o la disposición de éste a vuestro tema: como se ve [...].

Caro prosigue sugiriendo para el espacio central *la clase principal y más ensalzada de soledad, la de nuestra religión [...]. Cristo ocupará la posición central, y luego aparecerán San Pablo, San Juan Bautista, San Jerónimo y otros, si queda sitio. [...] Dos espacios mostrarían la concepción de la Ley en la soledad: Numa en el valle de Egeria y Minos saliendo de una cueva. Cuatro grupos de ermitaños debían ocupar los rincones: [...] los druidas ‘en los bosques de robles que veneraban... vístalos el pintor como desee, con tal de que todos vayan igual [...].*

Los diez espacios rectangulares de la decoración, —propone Caro— que los ocupen figuras reclinadas de filósofos y santos, cada uno de ellos con un lema apropiado, en tanto que los siete pequeños espacios verticales albergarán figuras históricas que se retiraron a la soledad, entre ellos el papa Celestino, Carlos V y Diógenes. [...]

Quedan doce espacios más, muy pequeños, y como en ellos no caben figuras humanas, yo pondría algunos animales, [...]

Faltan los ornamentos, que dejo a la imaginación del pintor, pero convendrá aconsejarle que acomode si puede en algunos lugares, como grutescos, instrumentos de los solitarios y estudiosos tales como globos, astrolabios, esferas armilares, cuadrantes, sextantes..., laureles, mirtos y... artilugios por el estilo.

79. F. Pacheco: *op. cit.*, pág. 594.

Salvo en este aspecto, el pintor siguió a Caro, que posiblemente añadió las inscripciones posteriores. Asistiendo, nosotros, a una de las mayores intervenciones en la elaboración artística. ¡Qué amplio o escueto era el margen establecido para el pintor en la *invenzione!* Pero de sobra conocemos que durante siglos los pintores han entremezclado su autoría con prescripciones, en ocasiones abiertamente contratadas y con otras inconscientemente asumidas de la costumbre colectiva (que aporta convenciones sociales al individuo). Resultando consecuente el nacimiento de gran cantidad de tratados que a lo largo de los siglos describen el modo 'correcto' en el que ciertos temas deben ser pintados, destacando entre ellos los religiosos. Hemos citado anteriormente alguno, incluyendo *El arte de la pintura* de Pacheco (siglo XVII), nuestro ejemplo español que insiste en hablar "*de advertencias importantes en algunas historias sagradas acerca de la verdad y acierto*⁷⁹ *con que se deben pintar conforme a la Escritura divina y Santos Doctores*". De hecho, así afirma el que fuera maestro y suegro de Velázquez que ha de ser pintada la Anunciación:

"Ha de estar la santísima Señora de rodillas, que es lo más probable, con una manera de bufete, o sitial, delante, donde tenga un libro abierto y a un lado un candil de mesa, porque habiéndose recogido de su labor al anochecer

80. Schlosser proporciona datos biográficos y artísticos de este diplomático veneciano llamado Marcantonio Michiel. J. von Schlosser: *op. cit.*, págs. 197-198.

es más conforme a su pobreza y a la Sagrada Escritura alumbrarse con olio (...); el ángel no ha de venir cayendo, o volando, y descubiertas las piernas, como hacen algunos, antes ha de estar vestido decentemente, con ambas rodillas en tierra con gran respeto y reverencia delante de su Reina y Señora y ella humilde y vergonzosa, de la edad que habemos dicho de catorce años y cuatro meses (...); traerá el ángel vistosas alas y ropas cándidas de alegres cambiantes (...); podránse poner unas azucenas en la mano izquierda que, por tradición, se le pintan desde el tiempo de los Apóstoles (...). Tenga nuestra Señora las manos puestas, o cruzados los brazos, como diciendo las últimas palabras: ecce ancilla Domini...” .

La recopilación en colecciones de diferentes obras de arte con gran valor venía dándose desde el medievo, retomando anteriores formas de coleccionismo de la Grecia clásica. En estas colecciones se agrupaban toda clase de objetos, pero lo relevante es la descripción que de cada uno de ellos se realizaba. De forma creciente también los *Mirabilia*, y otros textos de este tipo, trataban de enumerar las riquezas existentes en poderosas ciudades como Roma. Más teniendo en cuenta el enorme interés arqueológico desarrollado siglos después por el arte renacentista, descubriéndose hallazgos en las calles que causaban verdadera conmoción.

Con este espíritu común seguían realizándose inventarios de obras de arte, siendo —a menudo— gracias a ellos como podemos identificar o reconstruir épocas pasadas. Dejando a un lado las *Vidas de artistas* de Vasari, Michiel es una de las fuentes inquestionables, pues en su obra (*Notizie del disegno*) se citan gran cantidad de obras de arte del Véneto y de Lombardía⁸⁰, sirviendo como referencia en la reconstrucción iconográfica. En su inventario más conocido catalogó las pinturas existentes en colecciones del norte de Italia, a principios del siglo XVI. La tarea de Michiel

fue exhaustiva indicando en algunos casos el contexto exacto que algunas obras ocupaban, Así Lotto pintó un retrato de Andrea Odoni en 1527 y cinco años después Michiel facilitaba la descripción del contexto de la obra en el palacio de Odoni. En este caso, el retrato forma parte de un proyecto decorativo a mayor escala del que cita Michiel, dos esculturas colosales de Hércules y Cibeles en el patio de la casa, un busto y diversas cabezas en el piso superior y, finalmente, en la habitación privada de Odoni, una cama pintada por Savoldo, muebles pintados por un discípulo de Tiziano y una pintura alegórica de Palma Vecchio (con una joven y una anciana), donde además estaba colocado el retrato de Lotto. Una descripción que recoge a la propia pintura en los elementos familiares de la decoración como acompañamiento del personaje en su retrato, pues sin duda eran motivo de orgullo para él.

Mayáns⁸¹ cita escrupulosamente otros muchos ejemplos del territorio nacional e internacional, dando noticias de los pintores y sus obras “*porque hacen mención del mérito de los artífices, i suelen decir dónde se conservan sus obras*”⁸². Citando entre otros a Sigüenza y a su continuador Francisco de los Santos con su *Descripción del Real Monasterio del Escorial* (1681) donde se hace recopilación de las pinturas en propiedad; a Marco Bosquini con su descripción de todas las pinturas de la ciudad de Venecia (1733); a Francisco Ribalta con sus amplios estudios sobre Rafael de Urbino; a Pedro Relleno quien describió las pinturas de éste en la cámara del palacio apostólico del Vaticano, en una publicación de 1695 en Roma, así como a muchos otros más. Pudiendo advertir, en todo ello, la notable abundancia y costumbre de este tipo de escritos que, de forma creciente, eran publicados y consultados a lo largo y ancho del panorama artístico internacional.

Pacheco, en su libro *Arte de la pintura*, cita o describe decoraciones realizadas para estancias o conjuntos pictóricos que son de su admiración; de igual forma, es muy aficionado a citar sus propios sonetos (o los ajenos), escritos sobre determinadas obras

81. G. Mayáns: “Algunos escritores de pintura” en *op. cit.*, págs. 121-130.

82. *Ibidem*, pág. 127.

83. F. Pacheco: *op. cit.*, pág. 286.

84. En Pope-Hennessy: *op. cit.*, págs. 364-365.

pictóricas. Habiendo ya mencionado la profunda convicción con la que Pacheco defendía la norma del decoro en la pintura, no resultan extrañas algunas de las poesías o sonetos que elaboraba para resaltar sus ideales de corrección en la pintura (a propósito, por ejemplo, de la representación de Andrómeda con tez blanca, siendo ésta natural de Etiopía y, por tanto, de tez negra)⁸³.

Dejamos para el final la más fascinante de las poesías elaboradas sobre cuadros, pues es ésta la que permite, bajo la forma fantasiosa de la personificación, *hacer hablar* a la propia pintura, para que sea el propio cuadro quien cuente y manifieste sus excelencias y sus orígenes. Se refiere a los retratos ya mencionados de los Duques de Urbino, de los cuales ya conocemos sus inscripciones. El poema escrito por el carmelita Ferabos en 1466, dice:

EL RETRATO DEL PRÍNCIPE PINTADO POR

PIERO DELLA FRANCESCA DEDICADO AL PRÍNCIPE

El interesante Thimantes con su gran arte no me ha retratado aquí,

tampoco fue Zeuxis que capturaba los pájaros con sus falsas ramas de vid.

no soy obra de Parrabasius, tampoco Euphranor me esculpió en mármol.

No fui dibujado en un camafeo por Pyrgoteles, ni mentor me inmortalizó en una medalla de plata.

El gran Praxiteles no fue mi creador,

ni tampoco Lyssipus ni Polycletus me retrataron.

No he nacido de la mano del maestro Phidias.

Piero me ha dado mi carne y mis huesos,

pero tú, príncipe, me has proporcionado el alma con tu divinidad.

Por tanto, vivo y hablo y me muevo por mí mismo.

Así la gloria de un rey va más allá de la gloria de un artista⁸⁴.

Como conclusión a todos los cambios que progresivamente se operan en el desarrollo histórico-artístico del periodo renacentista, se desprende igualmente una transformación consecuente en la noción del espectador o *connoisseur* del arte de ese tiempo, principalmente en cuanto al acceso que de forma mayoritaria ya tiene a textos literarios acerca de la pintura y sus interpretaciones.

Ese espectador ha provocado el surgimiento de un nuevo tipo de texto literario, inexistente hasta entonces. Una serie de publicaciones que ya no servían únicamente a los pintores a modo de manuales, sino que servían de guía práctica para el público en la percepción 'correcta' de las imágenes que contemplaban. Los círculos elitistas de familias nobles o eruditos habían ampliado sus límites, entrando a opinar otras clases sociales. Es evidente que progresivamente este aspecto influiría de forma determinante en la adscripción de los temas. Sin embargo lo remarkable en un principio son los estudios previos que ya habían tenido notable éxito en el norte de Italia a finales del XVI, a modo de manuales iconográficos. Una específica traducción de símbolos con el afán de traducir el significado de las imágenes y de los códigos de las figuras, bajo la suposición de que la interpretación mostraba el significado, el sentido, que difiere de lo que la vista advierte. Se trataba de libros que incitaban a profundizar en el significado de las cosas y que, de forma invariable, tuvieron repercusión internacional —alguno de ellos—, sirviendo tanto a pintores como a espectadores.

La obra ya citada, *Emblematum Libellus*, de Alciato favoreció la expansión y el gran éxito de los emblemas, así como la gran afición que crearon estos "juegos de intelecto", de gran popularidad en amplios sectores sociales de la época. Gracias a ellos y a su publicación se facilitaba la tarea de comprensión e interpretación de las sentencias y los conceptos tratados en los emblemas, entendiéndolos como vínculo entre las imágenes y las palabras.

Otra posible vía de interpretación provenía de la *mitografía* que facilitaba los significados de la extensa cultura mítica antigua

que servía de referencia a la pintura. Lilio Gregorio Giraldi publicó su *Historia de los dioses*, publicada en Basilea en 1558, como un relato y descripción de los dioses paganos. Natale Conti también facilitó su *Mitología*, Venecia 1551, al ámbito mitógrafo con las lecturas alegóricas. Y Cartari que, con más aceptación al abandonar el latín culto como lengua, gozó de una mayor popularidad entre el público en general con su obra *Delle imagini degli Dei de gli antichi* (Venecia, 1556).

Aunque, sin duda, una de las fuentes iconográficas más relevantes de ese tiempo fue aquella que trascendió en los siglos que nos ocupan, la *Iconología* de Cesare Ripa (la primera edición sin ilustraciones en Roma en 1593 y la tercera, con xilografías en 1603). Su importancia parte del gran alcance que obtuvo su obra que no siendo de una gran erudición se constituyó en un diccionario de personificaciones. Relacionando por orden alfabético personificaciones de ideas o nociones abstractas, sin combinar la imagen y la poesía como los emblemas y sin ser una descripción detallada de dioses míticos antiguos como pretendía la mitografía. Su innegable éxito favoreció reediciones por toda Europa y su difusión se percibe en trabajos de diferentes artistas posteriores. Sin embargo, su máxima difusión cabe explicarla por posibilitar, a espectadores de menor educación artística, la comprensión de los significados de las alusiones simbólicas ○

Capítulo II



*El título
contemporáneo*



BUROCRACIA

1. El estatuto semiótico

del título

Hay, pues, toda una parte de la realidad que se nos ofrece sin más esfuerzo que abrir los ojos y los oídos —el mundo de las puras impresiones—. Bien que le llamamos PATENTE. Pero hay un trasmundo constituido por estructuras de impresiones, que si es LATENTE con relación a aquel, no es por ello, menos real. Necesitamos, es cierto, para que este mundo superior exista ante nosotros, abrir algo más los ojos, ejercitar actos de mayor esfuerzo; pero la medida de este esfuerzo no quita ni pone realidad a aquel. El mundo profundo es tan claro como el superficial, sólo que exige más de nosotros.

Ortega y Gasset

*Sentimos en un mundo, nombramos en otro, lamentaba
Proust...*

171

1. Sobre el sujeto, con diferente terminología se puede consultar (entre otros): U. Eco: *Lector in fabula*, Barcelona, Lumen, 1981; A. J. Greimas y J. Courtés: *Semiótica. Diccionario razonado de la Teoría del lenguaje* (Vol. I), Madrid, Gredos, 1982.

1. 1. REVISANDO LA *INTENTIO-AUCTORIS* DE DANTE

Preguntarnos por el autor empírico de los títulos nos ha ido llevando a lo que los lingüistas llaman *autor textual, sujeto textual...*¹, que no es sino una figura —imaginada por el espectador— que nos habla (en nuestro caso) desde la pintura. O tal vez habría que decir el *lugar* o *sujeto* desde el que nos habla la ‘pintura’ y que, finalmente, es el que interesa por encima de la circunstancia física de quién puso un título u otro. Pues incluso cuando tenemos datos documentales de las intenciones y puntos de vista del propio pintor, como puede suceder contemporáneamente, éstos no son sino otro texto —al que contemplamos con atención junto al enunciado, aunque conscientes de la instancia que representa— que entreteje la red transtextual de saberes orientados a la interpretación de una pintura y, por tanto, destinados a nombrarla.

En ese punto insiste la ‘actualización’ necesaria a la que hace referencia el título de este capítulo, respecto a la *intentio-auctoris* de la que siglos atrás hablara Dante, ajeno y distanciado de lo que la semiótica reformularía respecto a su concepto de ‘autor’

• *Burocracia*. Joan Brossa. 1967

2. Así lo afirma Gérard Genette: *Seuils*, París, Seuil, 1987, pág. 71.

(o su intención) en el contexto contemporáneo. De hecho, resulta curioso añadir a esta circunstancia un elemento más de perturbación al afirmar que Dante jamás nombró su emblemática obra *La Divina Comedia*, pues se sabe con certeza que no es efectivamente un título ‘propio’. Y aunque se desconoce su origen, sí sabemos que fue adoptado finalmente por su primer editor, dos siglos después de la muerte del escritor².

A pesar de las diferencias existentes con los títulos literarios, los títulos artísticos participan de alguna forma de su misma función práctica, al emular esa característica literaria que utiliza el nombre como resumen del contenido de la obra. De idéntica forma, podríamos entender el título artístico como la ‘esencia’ en palabras del contenido visual. Así busca el espectador contemporáneo, en esas tarjetas prendidas cerca de la obra o en las ilustraciones de los libros, la explicación que, como un *titulus* antiguo, identifique, sitúe y explique la representación pictórica. Más si cabe tras la arrolladora intervención de las Vanguardias de principios del siglo XX en el panorama artístico, tras la cual ‘nada era lo que parecía ser’ o ‘todo era posible’. Múltiples pinturas necesitaban de algunos apoyos para su comprensión definitiva, incluso la abstracción, en ocasiones, seguía obstinada en referenciar la realidad circundante. Una vez más el título podía situar determinadas esferas en su lugar apropiado.

Sin embargo, el lector-espectador de la obra de arte desconoce quien decidió o escribió las mencionadas tarjetas, y poco le importa, pues en realidad lo único que busca es el apoyo de palabras que —sabe— acompañan a la pintura. Por esa razón, por un uso continuado, sigue manteniéndose vigente el uso descriptivo del título, un uso referencial y explicativo de la obra de arte que aceptamos así por comodidad y por el signo propio de la conciencia y la cultura, que todo lo clasifican, fragmentan y enuncian. Aunque simultáneamente somos conscientes de otra función con un carácter marcadamente connotativo, en unos títulos que no sólo no parecen explicarnos una obra sino que, muy

al contrario, nos incitan a una mayor apertura en su significado, favoreciendo las aportaciones del espectador. Un uso —en definitiva— que privilegia la ambigüedad, la polisemia de significados y la trascendencia del contexto.

El inicio de las grandes corrientes de la apertura temática, que pueda facilitar este nuevo nombramiento de la obra de arte al que nos referimos, comienza a desarrollarse de forma tímida en el siglo XIX —salvando alguna excepción— y de forma contundente a principios del siglo XX. Para comprender cómo puede facilitarse dicha apertura debemos entender respecto a qué parámetros se distancia, transgrediendo la regulación temática que de forma extensiva —hemos visto— controlaba los siglos anteriores. En segundo lugar, debemos asumir contra qué deciden ‘enfrentarse’ los artistas, qué preceptivas son abandonadas y, por ello, de qué diferentes formas son concebidos los nuevos enfoques de un final de siglo en el que distintos artistas —agrupados en ciertos movimientos o en solitario—, consiguieron traspasar las imposiciones de la tradición, evidenciando los profundos cambios sociales, políticos y económicos que de forma resuelta iban a ver la luz de un nuevo siglo y una sociedad potencialmente ‘moderna’. El arte, como forma que absorbe las particularidades de una época, seguiría siendo partícipe de esos cambios, de unos sueños, de unas catástrofes, de una realidad que para bien o para mal queda reflejada en la concepción estética del momento, plasmándose en manifestaciones artísticas que dan inicio a una vertiginosa espiral que comenzando aquí en este tiempo, tardará décadas en detenerse, afectando de forma irremediable al concepto de Arte que ya nunca volverá a ser el mismo, reinventándose a sí mismo una y otra vez.

Trataremos en este capítulo de enfocar principalmente el estudio semiótico del “mecanismo título”, estableciendo ciertas premisas del proceso de la comunicación artística y precisando su participación concreta en ella (la influencia que genera en los sujetos, su limitación, su condición, etc.), además de conocer el

uso alternativo (ambiguo, polisémico, connotativo) que en nuestro siglo se posibilita para el título. Un uso creativo, con valores connotativos acusados que entre en relación con la imagen generando variadas lecturas y comprensiones. Desde unos usos tímidos en obras del XIX, hasta pintores y obras de la Vanguardia, donde el título nos proporciona un vasto campo de reflexión que se mantiene en la actualidad.

1. 2. LA ALTERNANCIA EN LA LECTURA DE LA OBRA Y SU TÍTULO

Habiéndonos situado en ese presente, nuestra conciencia como espectadores es más compleja que la del *connoisseur* del renacimiento, nuestro conocimiento sobre una Historia del Arte compartimentada en periodos, estilos y autores pesa en nuestra ‘mirada’. Nuestra percepción sobre pinturas o temas de siglos pasados está construida sobre unos supuestos a los que no hemos accedido en su tiempo, sino que nos vienen dados por una tradición, un legado intelectual ‘circundante’. De forma simultánea, otra serie de conocimientos nos alcanzan con idéntica fuerza a través de los medios de masas, los cuales suministran su ‘torrente’ de información (ya no sólo referida a cualquier obra del pasado), supuestamente para que nuestra percepción seleccione determinado material respecto a otros, aunque lo cierto es que de forma creciente las ‘lecturas oficiales’ afectan a la percepción que del arte, y de tantas otras cosas del mundo, tenemos.

Resulta obvio que inicialmente el título es un concepto externo a la materialidad de la pintura, pues su posición está fuera de ella y que permanece vinculado en mayor o menor grado a la tela en la que un pintor ha elaborado pictóricamente unos signos plásticos y/o icónicos, representando algo que —entre una serie de conceptos, escenas, temas, etc.— ha escogido. Sin embargo a partir de los cambios ejercidos en el arte tras los movimientos de vanguardia, incluso antes algunos autores y movimientos del siglo XIX, el título adquiere una notoriedad, participando activamente

en la ‘realización’ de sentido de la pintura, tanto desde el lado del pintor (que comienza a querer aprovechar una parcela textual ‘virgen’ y potencialmente comunicativa), como desde el lado del espectador (al que le suministra información suplementaria, ya no sólo descriptiva). La relevancia, pues, del título (como mensaje de palabras) en la actualidad se destaca precisamente por una matización originaria que existe en el propio título desde la Edad Media: su vigente posibilidad de ayudar en la percepción y en la comprensión de un lenguaje pictórico que traduce la ‘realidad’ en imágenes y que, a menudo, lo hace ‘significando cosas ocultas’.

Hemos conocido en capítulos anteriores cómo los significados alegóricos o simbólicos (más o menos ocultos) eran mostrados en la pintura, apoyándose en las palabras como un medio facilitador para descifrar el sentido oculto (aquello que también significaban). El desarrollo artístico ha evolucionado en las técnicas, las temáticas o las referencias ideológicas, pero en la actualidad el arte contemporáneo, a pesar de su complejidad y su enfermiza endogamia, sigue necesitando igualmente de las palabras, como ayuda o suplemento. Sin duda, será una cuestión de grado la importancia que se les otorgue en diferentes épocas, obras o pintores, incluso podríamos añadir, en diferentes espectadores, teniendo en cuenta que los textos explicativos contemporáneos no se refieran tanto a los contenidos temáticos (religiosos, alegóricos, ...) como a la propia artísticidad de la pintura.

Decimos esto pues el proceso de comunicación que establece la pintura desde su elaboración por un pintor, hasta que es expuesta (o vista) y contemplada en multitud de ocasiones por diferentes espectadores, implica un *contexto* a su alrededor, del cual forma parte y con el cual interactúa. Retomamos con estas palabras los conceptos de *contexto* e *intertexto*, en los que —inicialmente— permanece y actúa el título. Éste, situado fuera de la obra (aunque ya veremos que no siempre), se verá afectado por esa condición pues los recorridos de lectura propios de la percepción u observación de la pintura obligan a ‘leer’ la pintura y

‘leer’ el título en fracciones separadas. Esa condición del título, junto a otras, es la que marca una diferenciación obvia desde estas primeras páginas dedicadas a él, el hecho de que el propio concepto contenga en sí mismo variables y diferenciaciones por ser un lenguaje escrito-literario, en relación con un lenguaje visual al que refiere, se distancia o complementa..

En cualquier caso, al margen de consideraciones físicas el título en sí mismo es un ‘instrumento’ constituido por palabras, que forman unas con otras el lenguaje oral o escrito. Un lenguaje verbal, en suma, con lo que su interrelación con el mundo de las imágenes al que acompaña lo diferencia por cuestiones más que físicas, como así lo demuestran siglos de debate entre las artes visuales y las literarias y, más concretamente, la comparación o confrontación entre la Pintura y la Poesía acaecida durante siglos. Por tanto la matización de que el título casi siempre permanece en un espacio físico externo o ajeno a las pinceladas y colores de la tela, es uno más de sus condicionantes.

La lectura de las palabras, de un texto escrito, se produce (en nuestra cultura occidental) de izquierda a derecha, linealmente, unas unidades detrás de otras; no así la pintura que no prescribe recorridos concretos por su superficie. En cualquier caso, como elemento añadido, la lectura de la pintura y la lectura del título no pueden ser jamás simultáneas, afectando a una lectura de ‘alternancias’ que cada espectador decide. Unos leen previamente el título (privilegiando, quizás, un determinado sentido para la imagen), otros observan la pintura y posteriormente desean obtener la información (anclando unos conceptos o, por el contrario, contemplando otros diferentes no concebidos).

Por otra parte, existen también multitud de ejemplos a lo largo de este siglo en los que las palabras, y a menudo el propio título, han sido introducidas en el campo pictórico como en obras de Gauguin, Picabia o, más recientemente, en la gran mayoría de las obras de Gilbert and George donde títulos escuetos, directos y sintéticos como *Here, Cold street, Fuck, Good, May Man* o *I*, son si-

tuados en los ángulos, junto a la firma y la fecha y, en ocasiones, rotulados en cajas blancas como las clásicas cartelas. La mayoría de estos casos de integración de palabras o títulos en la pintura sigue generando variados significados o comentarios dispares por parte de diferentes espectadores, demostrando que la interrelación entre palabras e imágenes no garantiza lecturas únicas, pues aun permaneciendo ambos en el mismo texto pictórico, la lectura de la pintura se hace ‘de golpe’ y con recorridos posteriores y variables por diferentes zonas del cuadro, mientras que las palabras serán ‘leídas’, entendiéndose que serán ‘descodificadas’ aludiendo a nuestro conocimiento del lenguaje verbal. Todo esto lejos de resultar incongruente, proporciona al título (como objeto de este estudio) una riqueza y versatilidad, sólo explicables por la combinación que supone de dos lenguajes cuyas sustancias son diferentes pero complementarias funcionalmente: el referente de una pintura figurativa, por ejemplo, será descifrado tanto por las formas visuales de un modelo icónico que asociaremos a un rostro, una naturaleza muerta, etc., como por las palabras que junto a la pintura la identifiquen con una Virgen o un bodegón. Tanto las palabras como las imágenes, independientemente de su recepción en el ‘tiempo’ o en el ‘espacio’ se fijarán en nuestra mente, proporcionando significados al potencial espectador de la obra de arte.

1. 3. DE LA PALABRA A LA IMAGEN / DE LA IMAGEN A LA PALABRA

Todo ello no deja de recordarnos las antiguas figuras de la *ekphrasis* y la *hypotiposis*. Dos figuras retóricas cuya esencia sigue vigente. Nos referimos a las dos vías invisibles que se establecen entre la imagen y las palabras en un recorrido bi-direccional de ida y vuelta. La *hypotiposis* (de los textos a las imágenes) trata, literalmente, de ‘hacer ver el texto’, describiendo una “*escena de manera tan viva y enérgica, tan bien observada en sus minuciosos detalles, que es capaz de ofrecerla a la imaginación perceptiva del lector con la presencia, el relieve, el espesor y los colores de la*

3. Román de la Calle: "Lo sagrado. Retórica de lo inefable", en *op. cit.*, pág. 64.

4. *Ibidem*, pág. 65

5. *Ibidem*, pág. 66.

realidad expresada"³, posibilitando 'ver con la imaginación' aquello que se nos describe en un libro. Etimológicamente, *hypo* (debajo de) y *tipo* (formar, figurar, moldear), como un "proceso de conformación y modelado de imágenes". Un proceso "*metafigurativo que intenta hacer visible (representar plásticamente) una visión, es decir, una particular experiencia de la imagen*"⁴.

La *ekphrasis* (de las imágenes a los textos), en cambio, participa de un recorrido inverso. De la imagen pictórica al texto, entendiendo a éste como un discurso explicativo, como pauta descriptiva e interpretativa de las obras. Etimológicamente, *ecfrástico* (que desobstruye). Ya vimos este uso retórico desde la Antigüedad hasta la Edad Media y los siglos posteriores, pues su uso está vinculado profundamente a la interpretación/compreensión del arte y, precisamente por ello, está íntimamente ligado al mecanismo del título (como ya lo estuvo al *titulus* medieval), por su función en la obra de arte y en la comunicación artística, pues intenta representar, con otros medios expresivos, no visuales, la presencia y rotundidad de la imagen artística a la que se refiere. Una relación con la obra plástica vinculada con la *ekphrasis*, que le permite hacer de puente e intermediario, bien para explicar y describir, bien para interpretar y generar significaciones variadas.

*"No quiere simplemente convertirse en su reemplazo sino, más bien, ser una especie de adecuado 'avance', que apunta, prepara y remite, a su vez, hacia la propia imagen. Despierta el interés, desembota, abre y estimula la recepción que la obra merece. De este modo, la ekphrasis, como procedimiento crítico, asume el papel de 'mensajero de la recepción', de ahí que si, indirectamente, interpreta y valora la obra, lo haga siempre a través de la actividad metaoperativa que implica la descripción expresiva de las imágenes artísticas. De nuevo, lo icónico y lo narrativo se unen, cruzan y complementan"*⁵.

1. 4. EL TÍTULO COMO CONTRIBUCIÓN CONTEXTUAL EN LA COMUNICACIÓN⁶

Analizaremos más a fondo los sujetos que respectivamente se situarían en cada una de esas orillas (un destinador y un destinatario, en principio), a las que el título extiende su potencial operativo. Partiremos del *cuadro*, en tanto que *texto pictórico*, como conjunto de signos plásticos e icónicos, seleccionados entre un repertorio de posibles escenas, temas o hechos, que son conformados técnicamente sobre una superficie y son capaces de producir o realizar significados relativamente completos con diferentes grados de complejidad y coherencia⁷. Como texto pictórico será el objeto focalizado de la comunicación artística, interactuando también en ella otros factores determinantes que participan de la llamada *interpretación, lectura o realización*.

A uno de esos factores determinantes, el *contexto*, se le concibe como el entorno que rodea al texto, las circunstancias, particularidades y conjunto de otros textos que pueden afectar o afectan en 'el enunciado de éste' o en el momento (sucesivos momentos) de la realización. Un contexto que incluiría por igual, tanto la presencia de otras pinturas y diferentes circunstancias extrapictóricas (como la iluminación de la obra que nos permite verla, el mobiliario que la rodea, el título que lleva, un catálogo editado, etc.), como otras muchas circunstancias no presentes físicamente pero que vienen a nuestra memoria como espectadores, afectando por igual al proceso de la realización⁸. Una diferenciación que remite al contexto explícito que circunda y acoge a la obra en el momento de la llamada interpretación, junto al contexto implícito, que se define por todos aquellos otros textos, que junto al pictórico que observamos, nos vienen a la memoria en ese instante: textos entre los que se incluye no sólo otras pinturas similares y sus explicaciones, sino también recuerdos, saberes de la infancia, circunstancias narradas en un libro, un saludo matutino, una imagen como un rostro o la muerte del pintor conocida por el televisor. En definitiva, todo aquello que asalta

6. Desde este momento referenciamos el estudio que sobre *Retórica de la pintura* han acometido José Saborit y Alberto Carrere. Una investigación fundacional de la línea de investigación en que se enmarca esta tesis y que ha servido de orientación al proporcionarnos una guía en el estudio del título como vínculo regulador del proceso de interpretación del texto pictórico.

7. Sobre la consideración de la pintura como un lenguaje, véase J. Saborit y A. Carrere: *Retórica de la pintura*, Madrid, Cátedra, 2000, (cap. II).

8. Saborit y Carrere sitúan en el contexto *explícito, implícito, pictórico o extrapictórico*, algunas de estas características mencionadas que afectan por igual al enunciado. *Ibidem*, (cap. II. § 4. 8.).

nuestra mente o inferimos de la propia obra al contemplarla, que no estando presente explícitamente, nos afecta en la realización o lectura de una obra de arte, bien por estar en nosotros mismos o bien por ser pulsado en el entorno común.

El título lo entenderemos (en su dimensión semiótica) como un elemento que supuestamente se introduce desde el contexto (luego veremos la variabilidad de esta premisa), pues es uno de esos textos que de manera explícita rodea a la pintura. Un texto que puede desencadenar el advenimiento de otros textos o saberes que forman parte de las competencias de un hipotético espectador. Imaginemos, por ejemplo, un paisaje pictórico cuyas características son la placidez, la belleza, unas profundas colinas de un verde muy intenso y una hierba muy crecida. No hay figuras humanas y vemos unas viejas construcciones a lo lejos semidestruídas, observamos una gran quietud e imaginamos una brisa meciendo las ramas de aquellos árboles al sol. Planteemos cómo afectará la lectura de un título, antes o después de la constatación de dicho paisaje, en el que dice *“Treblinka, ahora”*. Difícilmente no se pondrá en marcha un mecanismo de retroacción que pulsará estudios históricos, imágenes cinematográficas y fotografías que de forma rotunda ‘nos harán ver’ un paisaje muy diferente. Analizaremos por qué la hierba es de ese verde tan intenso, las construcciones adoptarán forma de horno crematorio y la brisa se convertirá en dolor, una desapacible visión que imaginará aquellas colinas cincuenta años atrás, cuando miles de personas hallaron la muerte en ese preciso lugar, un temible campo de concentración. Incluso al analizar un título de esas características, advertiríamos que la simplicidad y rotundidad son potenciadores de una fuerza, que se halla precisamente en la mente del espectador-lector y no en el título (referencial e identificativo).

Otras veces los significados actualizados por el espectador pueden estar sugeridos por otras instancias del contexto pictórico, como otras obras de una misma exposición, otras obras ya expuestas del mismo pintor, etc, pero también puede tratarse de

las críticas o estudios sobre un pintor, el comentario que oímos en un programa de televisión o el estudio detallado que sobre el pintor realizó un reputado iconógrafo alemán. De forma extensiva todo lo expuesto remite a los ejes *sintagmático* y *paradigmático* que en el lenguaje verbal remiten a “*las relaciones con otras magnitudes allí presentes, junto a ellas* (in praesentia) *o a las que sin estar allí efectivamente presentes, son convocadas a la mente del espectador* (in absentia)”⁹.

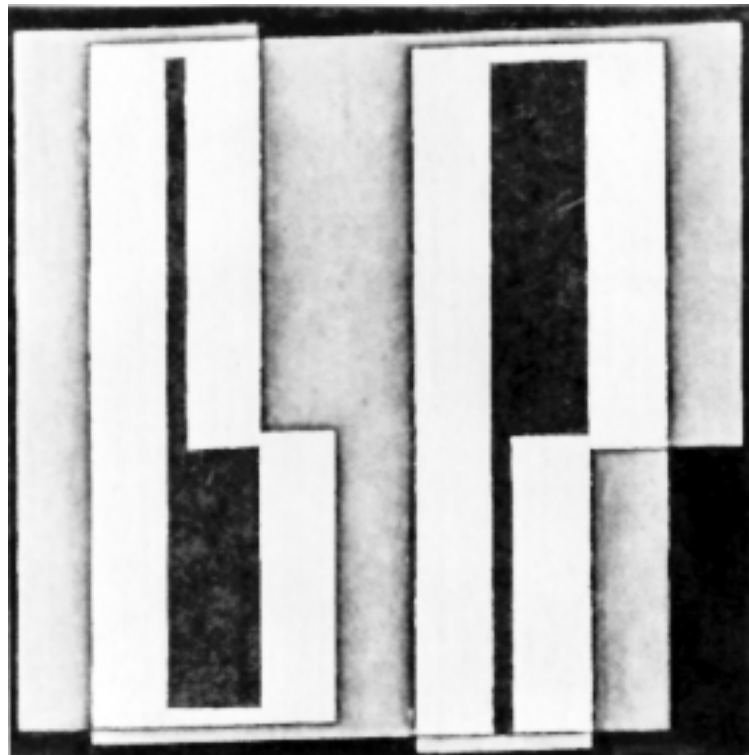
El título debería contemplarse, según lo expuesto, en el ámbito del contexto, en el eje sintagmático de las relaciones establecidas entre elementos ‘presentes’ (cuadro y título). Sin embargo la instancia del título, a menudo, adquiere un relevancia que excede su propio lugar. Existiendo diferentes condiciones para esa extralimitación.

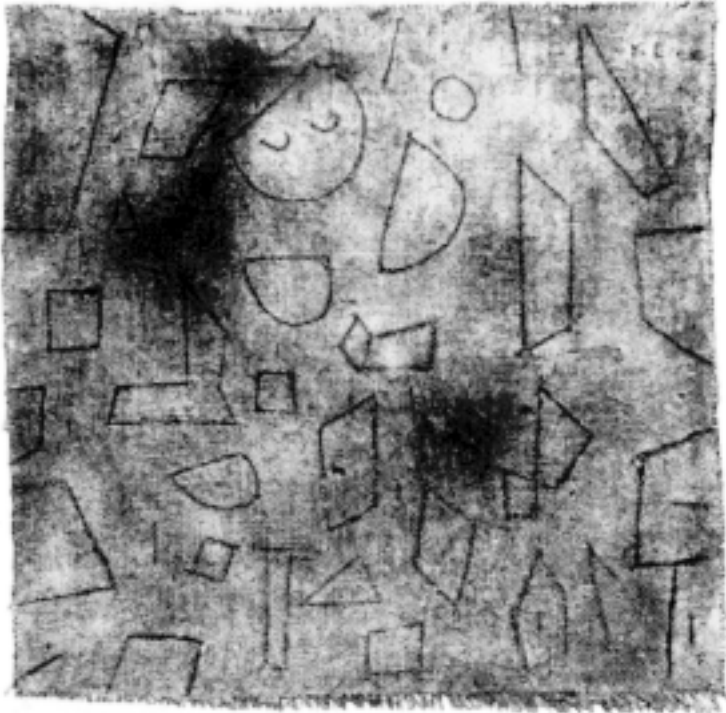
De forma lógica, si nos atenemos a la constatación general de las relaciones entre texto y contexto, partiremos de que cuanto mayor sea la ambigüedad, la polisemia o la imprecisión de los significados explicitados en la pintura (con una orientación vaga hacia su lectura), mayor será la dependencia o necesidad del apoyo contextual. Precisando una cooperación, no como matiz o ayuda sino como verdadero posibilitador del sentido, ‘rompiendo’ la ambigüedad. Existen ejemplos de obras contemporáneas cuyo apoyo en los textos adyacentes en el catálogo editado es más que necesario, dando lugar a lo que Saborit y Carrere han llamado *hipertrofia* del contexto, como un exceso o extralimitación en sus atribuciones, ya sea para establecer el significado de la obra, ya sea en otra dimensión para establecer su artisticidad. Así algunas obras conceptuales (*acciones, instalaciones...*) ‘efímeras’ basan su existencia-exposición en la constatación pública, como ‘acto’ artístico o como noticia ‘trascendente’ en los medios de masas, de los cuales se nutren como constatación mediática de un contenido interdisciplinar: un ejemplo extremo y un tanto paródico lo constituiría un *artista* que decide encadenarse boca abajo y desnudo, a las puertas del Registro de la Propiedad Inte-

9. Para la observación de ambos ejes (‘horizontal’ y ‘vertical’) en el texto pictórico véase J. Saborit y A. Carrere: *ibidem*, (cap. II, § 4. 8.).

lectual, como protesta por negársele el derecho a inscribir su cuerpo como 'obra' viva. Contrata con tres de los periódicos locales una publicidad de media página, en hoja impar, con una fotografía en blanco y negro, y un breve pie de foto que ha redactado, en defensa de los derechos de todos los que como él sufren la injusticia. Resta decir que el sentido de la obra se nutre más de las aportaciones contextuales a la acción en sí, que a los valores plásticos o escenográficos de la "obra".

De otro modo, el título también puede convertir al contexto en texto, orientando al espectador hacia una determinada lectura, rompiendo la ambigüedad, la polisemia o la imprecisión de los significados. Así sucede en dos composiciones de Joseph Albers y Paul Klee. En la de Albers (1937) el título *b y p* 'ayuda' a definir formas geométricas concretas como letras del alfabeto reconocibles, pues marca una dirección muy clara para la composición que situaríamos dentro de la abstracción geométrica. En la de Klee (1939), todavía más imprecisa, la composición sólo muestra sobre un fondo de tono medio una gran cantidad de formas y tra-





zos geométricos de color oscuro. El título *¿Será una niña?* empuja literalmente nuestra mirada hacia una de las formas que a modo de rostro infantil, da forma al mensaje que en forma de título instruye una determinada significación para una composición de tendencia abstracta. Sencillamente porque nos obliga y orienta hacia ello, en una *lectura instruida*. Aunque cabe pensar que podría haber espectadores que a pesar de la instrucción no construyeran la *idea-niña* como forma dentro de la composición, que no reconocieran las formas-rasgos que pueden asociarse a un rostro o que incluso añadiese nuevas perspectivas, infiriendo una lectura indicativa de reflexión o introspección sobre una abstracción pictórica que refleja los sentimientos de un hombre antes de ser padre. En cualquier caso, este tipo de uso de los títulos muestra cómo en ocasiones estos constituyen una importante contribución contextual, al evidenciar su relación intertextual con el texto pictórico, que los convierte en *texto-título*. Pues queda demostrado que pasa a formar parte decisiva del sistema de significación.

10. Se trata del momento en el que se verifica la función o uso del arte por parte de un espectador, por lo tanto, está relacionado con la experiencia estética y la activación de significados. Véase Nelson Goodman: *De la mente y otras materias*, Madrid, Visor, 1995, págs. 217-221.

Habiendo mencionado cómo el título sirve de nexo entre las dos orillas del pintor-hacedor y el espectador-realizador de cara a la interpretación de la pintura, podemos dedicar más atención al proceso de *realización pictórica*¹⁰ que el segundo acomete. Dando por hecho que ambas instancias no son excluyentes en una misma persona, puesto que el proceso de realización es, y puede ser, acometido por toda clase de público, incluyendo al pintor que observa la obra desde una posición externa, o interna en el momento en el que está pintando. Dicho esto, comenzaremos planteándonos qué aspectos inherentes a la pintura o al proceso de comunicación afectan a la propia *realización*. Es decir, una vez planteada la pintura en estas páginas como un lenguaje construido por sistemas de significación (que tanto un pintor como un espectador pueden llegar a inferir y conocer), ofreciendo múltiples ‘pistas’ que ayudan en la comunicación entre ambos lados, un intercambio comunicativo que se realiza mediante conceptos como ‘mancha’, ‘color’, ‘pincelada’ o ‘tela’. Por supuesto, que la efectividad de dicha comunicación se establece por una serie de condiciones que permiten que tal comunicación exista, favoreciendo unos sistemas de significación, a menudo complejos, que permiten asumir desde premisas muy simples hasta otras más elaboradas. Desde entender y aceptar los dibujos esquemáticos de un niño sobre una casa, a seguir las señales visuales en un Aeropuerto que nos permiten encontrar los lavabos o nuestra puerta de embarque, que un cuadrado puede ser una ventana y una mancha azul, el mar. En definitiva, existen ciertas condiciones que permiten y favorecen la comunicación artística, entendiéndose que algunas de ellas son —de forma convencional— adoptadas inconscientemente de nuestro propio entorno.

Es la *Pragmática* la disciplina que estudia las condiciones que afectan en el momento de la realización, quien proporciona o asegura la efectividad en la actualización de los textos (pinturas), para privilegiar la comunicación, tomando en cuenta, tanto *“la presencia de los sujetos, que subjetivamente eligen y manipulan*

entre los sistemas para destacar un enunciado y una lectura concretas¹¹, como “toda la serie de aspectos del texto pictórico, para los que resulta insuficiente la mera descodificación del signo, y que deben ser desambiguados en el propio proceso comunicativo¹². Dicho de otro modo, la pragmática trata las relaciones entre los signos y los usuarios de ellos¹³, siendo ella quien observa la intervención de las dos instancias conocidas, en relación al proceso de realización de sentido en un momento dado. Las dos instancias deberán igualmente ser conscientes de sus posiciones, activándolas en el momento oportuno con todos sus supuestos circunstanciales y contextuales. Aunque nada garantiza la efectividad de la realización, al menos no con unos parámetros establecidos o rígidos.

Ambas instancias pueden cooperar en la interpretación del texto pictórico¹⁴, pero no tanto intentando actualizar las intenciones del sujeto empírico (la clásica frase “lo que el pintor quiso expresar”), sino desglosando las intenciones potenciales que el propio texto contiene virtualmente. Debemos recordar que una obra pictórica puede contener en sí misma, expresar y pulsar más información de la que —supuestamente— un pintor concibió en su cuadro, participando de otros saberes intertextuales y contextuales que —sabemos— participan de igual forma en cualquier actualización de significados. Por esa razón, la ‘intencionalidad’ de una pintura, en boca, mano o mente de un pintor determinado no deja de convertirse en otro de los muchos aspectos que confluyen en la comunicación artística, uno que junto a otros pueden determinar un sentido en la realización, pero no el único. La mítica intencionalidad del pintor (que Dante ha proporcionado como título a uno de los epígrafes de este capítulo), ha sido relegada por la teoría del signo y la comunicación a un limitado espacio que ocupa sin la grandilocuencia que antaño obtuvo. Sin duda, un paso más en la dilatada carrera del proceso artístico que, en el último siglo, no deja de inventarse a sí mismo.

11. J. Saborit y A. Carrere: *op. cit.*, (cap. II. § 5. 2.).

12. *Ibidem*, (cap. II. § 5.).

13. Véase Teun A. van Dijk: *Texto y contexto (Semántica y pragmática del discurso)*, Madrid, Cátedra, 1995, pág. 270.

14. La participación (‘no condicionada’) del espectador en la interpretación de textos artísticos la introduce Eco en *Obra abierta*, Barcelona, Ariel, 1979, págs. 80 y sigs. Y el término “cooperación interpretativa” en *Lector in fabula (op. cit.)*.

Deducimos de esto que en la realización del texto pictórico, pueden existir variaciones respecto a un planteamiento muy guiado para el espectador, o de forma bien distinta, un planteamiento de márgenes amplios que privilegie la ‘mirada’ del espectador o la necesidad del contexto. Aunque será en un epígrafe posterior donde acometeremos una diferenciación y clasificación de los diferentes usos que del título puede hacerse, baste esta primera distinción (que luego estratificaremos en niveles). Entenderemos todo lo que sobre el título normativo de los siglos anteriores al XIX hemos dicho, como un *planteamiento guiado*, que clasificaba textos pictóricos con títulos descriptivos, nombres que referenciaban una temática reglada por la tradición. Lógicamente no existía como veíamos desviación alguna, precisamente porque el nombrar ‘antiguo’ —como anterior al siglo XIX y a la subjetividad del XX— no suponía más que una lectura referencial, explícita e identificativa, que de forma absoluta era apoyada por el contexto de una fuerte tradición.

En cambio, un planteamiento más abierto para la posible participación del espectador (necesitando o no del contexto), se materializa en las corrientes que en el siglo actual irrumpen en el pensamiento ‘moderno’, con nuevas premisas para la pintura y, sobre todo, nuevas premisas para pulsar y generar respuestas del espectador, haciéndole partícipe de un proceso, en el que hasta ahora sólo se le permitía observar y gozar (el deleite) del llamado ‘arte de la pintura’. Reconocer una participación más activa para el espectador en este proceso significa, en otro orden de cosas, generar nuevas estrategias que le sorprendan respecto a las tradicionales. Y, lógicamente, el tránsito de un siglo a otro favoreció un sinfín de cambios que potenciaban esta actitud y dicha posibilidad para el arte. También, por qué no decirlo, un consolidado mercado del arte que, bien desde las esferas institucionales (con el apoyo de las teorías mercantilistas del XVII que el Estado había concebido), bien desde un circuito de marchantes, galeristas y compradores-conocedores del arte, había asenta-

do un fluido comercio cuyo poder económico —fortalecido por colecciones y encargos de gran alcance— posibilitaba estos nuevos sentidos audaces y provocadores.

Esa segunda posibilidad mencionada la asociamos a la idea del título como vínculo orientador del proceso de comunicación, de interpretación del sentido o posibles sentidos que el texto pictórico plantea. Para poder entender dichas ampliaciones de los márgenes de un recorrido guiado —como planteamiento del título ‘tradicional’—, debemos conocer un poco más qué mecanismos permiten conocer y descifrar el sentido que de los textos pictóricos puede desprenderse. Entendiendo que ciertos textos pictóricos participarán de propuestas más *cerradas* o más *abiertas*, en cuanto a su desciframiento, entendemos que “*el espectador realizará sus significados en dos direcciones complementarias: (1) considerando en una medida variable (según los casos) las instrucciones del texto y (2) rellenando los ‘vacíos’ del mismo con sus aportaciones*”¹⁵. De este modo, un título como *Improvisación 28?*, de Wassily Kandinsky, permite al espectador elucubrar sentidos en un amplio margen, apenas instruido, probablemente cercano a experiencias estéticas orientadas desde una intuición sinestésica. Pero por el contrario, el título *Esperando las migajas de la mesa del rico* (Landseer, 1859) empuja a fijar la atención en los perros de la composición, más allá del resto de elementos o personajes; como lo hace *Composición en gris y negro* (retrato de la madre del artista), de J. M. Whistler (1871), al primar la composición sensorial del color en el espacio que determina el retrato de una mujer sentada de perfil, y alejándose de cualquier sentimentalismo.

Gombrich, a propósito de este último título, que instruye la mirada, comenta en términos psicológicos que “*el título influye en el ajuste mental del espectador (...) La imagen es un polo, el título a menudo proporciona el otro, y si el dispositivo funciona, algo nuevo surgirá que no es la imagen ni las palabras, sino el producto de su interacción*”¹⁶. Muchos títulos favorecen una mayor instrucción, guiando al espectador en su comprensión o interpretación,

15. Saborit y Carrere, siguiendo a U. Eco: *op. cit.*, (cap. II. § 5. 2. 1.).

16. E. H. Gombrich: *Temas de nuestro tiempo. Propuestas del siglo XX acerca del saber y del arte*, Madrid, Debate, 1997, págs. 169-170.



respecto a otros que exigen una mayor participación del público, al no prestar ninguna ayuda (de hecho el llamado *Sin título* trata de favorecer de forma extrema esta posibilidad, sin obstaculizar ni mediatizar la lectura con palabras): títulos que favorecen la ambigüedad, y por qué no, la polisemia de sentidos posibles, obligando literalmente al realizador a pensar y participar de algún sentido concreto: *¿De dónde venimos, quiénes somos, a dónde vamos?*, es el título de una obra de Gauguin de 1907, y *La tumba de los luchadores* refiere un lienzo de Magritte de 1960, donde la extrema y voluminosa presencia de una gigantesca rosa color púrpura en el interior de una habitación, provoca una desazón comparable a la que produce la lectura del título que la acompaña. Pero Duchamp puede ilustrar el esfuerzo que un espectador-lector debe realizar, más allá de la desazón, al asociar un título-inscripción como *L.H.O.O.Q.* a su obra de 1919 —un *ready-made* rectificado— de la *Gioconda*, a la que ha pintado mordazmente bigote y perilla. Las iniciales pronunciadas en francés podrían ser

• *Composición en gris y negro* (retrato de la madre del artista). J. M. Whistler. 1871

enfáticas fonéticamente (*elle a chauce au cul / ella tiene calor en el culo*) hasta entenderse un significado procaz e irreverente hacia el cuadro y autor originales.

Para acceder a la comprensión de estos mensajes alternos que en la obra tienen lugar, el espectador debe entender y acceder al enunciado inicial para percibir y acceder al segundo, una desviación o alternancia oculta que conforma la connotación. Inicialmente la imagen de la Gioconda de Duchamp parte de reproducir una obra destacada de la tradición, una obra-cita en la que participan activamente todos los saberes contextuales. La intromisión irónica del ‘ataque’ gráfico al dibujarle bigotes a una de las damas más destacadas del mundo del arte, es uno de los factores que debemos ajustar con la reconocida magnificencia que goza uno de los retratos más notables de la historia. Al leer y comprender la doble lectura de la inscripción, la irreverencia se torna en algo más que un mero ataque gráfico, haciéndose indispensable la participación del espectador en el ajuste mental que relacione todos estos factores. Más si cabe, al intentar dilucidar el sentido último de la inscripción (que algunos han asociado con la supuesta homosexualidad de Leonardo).

Más allá de la apertura de sentido favorecida por algunos títulos que acompañan a las obras citadas, cabría destacar una vuelta de tuerca más, añadiendo una posibilidad que recoge la publicación *Captions Courageous (Títulos intrépidos)*¹⁷, en la que se sugieren títulos alternativos para cuadros famosos. El ejercicio, lejos de ser insignificante, revela el cambio o reajuste producido por nuevos nombres que implican lecturas absolutamente dispares. Una nueva interacción entre la imagen, el título y nuestra percepción-saber, que facilita realizaciones a veces contrarias pero igualmente posibles. Gombrich nos proporciona un par de ejemplos, precisamente referentes a la obra de Whistler en la que retrata a su madre: bajo el título de *¿Cuándo este desastre de hijo mío mandará el dinero del alquiler?*, nos empuja a imaginar a la anciana esperando ‘literalmente’ y no simplemente colocada

17. *Ibidem*, pág. 170.

18. Antonio García Berrio y Teresa Hernández Fernández: *Ut poesis pictura. Poética del arte visual*, Madrid, Tecnos, 1988, pág. 66.

para un retrato. Otra versión, *El Canal 2 no es mejor*, induce a imaginar a la izquierda —fuera de plano— un televisor que la anciana observa aburrída. Podríamos preguntarnos ahora si sería posible prescindir de la lectura religiosa en una obra como *El Angelus* (1858-59) de Millet, si concibiéramos un nuevo título para esa obra, acorde al instante profundamente sentimental que embarga la escena, pero aludiendo con *He conocido a otra mujer*, a una escena totalmente diferente en la que la relación de pareja cobrara protagonismo.

Dejando a un lado la credibilidad de la que gozarían estos títulos, la interrelación de estos con la imagen pictórica generando significaciones (de complejidad y connotación) ha de producirse por la activación de ese ‘ajuste eléctrico-mental’ del que hablaba Gombrich, apelando al espectador a que complete o realice la significación del enunciado.

1. 5. EL TÍTULO EN LAS ARTES PLÁSTICAS: PARADIGMA DE DOS LENGUAJES INVOLUCRADOS

Unos breves apuntes lingüísticos acerca del título pueden aportar otro de los caracteres más definitorios de éste, tratándose de la longitud o extensión de la construcción de palabras que acompaña a la imagen. Su definición lingüística, que aquí remitiremos, es la de “*un archilexema verbal, es decir una forma verbal comprimida —una palabra o una frase—, desde la cual se cubre y sintetiza sin lagunas la longitud total de un fragmento de discurso, por lo general de extensión muy superior*”¹⁸. Su capacidad sintetizadora y aproximación informativa serán, pues, claves de su eficacia o rentabilidad en el uso, aunque esa “eficacia” es relativa en el contexto del arte, donde participa con un espectro más amplio de claves que influyen en la lectura del texto.

Por cierto, que la característica común de los títulos en cuanto a su brevedad y concisión, proviene inicialmente de su fraternidad con el título literario, pero sobre todo se incluye dentro de la función práctica que la brevedad proporciona en catálogos, lista-

dos y colecciones. La alusión verbal tiende a recortar las frases que nombran retratos y pinturas de diferentes periodos, al igual que el uso y el desgaste influyen en el acortamiento o la esencialidad con la que el título refiere contemporáneamente a pinturas como la *Gioconda*, *Las Meninas* o el *Matrimonio Arnolfini*.

Resulta clarificador, no obstante, el apunte lingüístico del que —de forma evidente— participa también el título *artístico*, descubriéndonos la característica primordial y mayoritaria del uso de *frases cortas* para los títulos (aunque el proceso lineal de esta investigación acabará mostrando un uso del título trascendido, precisamente en la matización de la extensión), con lo que, básicamente los títulos literarios y artísticos participan de ciertas premisas comunes, siendo ambos enunciados contextuales con vocación cotextual, a pesar de que en la pintura se da una conjunción de lenguajes verbales (título) y visuales (cuadro) que en literatura no se produce, al tener título y texto la misma naturaleza verbal. De esa forma, ya entrados en materia lingüística, trataremos de explicitar esa tendencia del título que sobrepasa la condición *contextual*, acercándolo a lo *cotextual*.

Respecto a la condición *contextual*, queda claro que el título presupone una lectura por parte del espectador, como análisis externo, afectada por el entorno que envuelve a la obra y a él mismo, e incluyendo el componente físico que distancia la obra de la palabras que la titulan. Pero también es cierto que esas palabras que sirven de título a la obra artística participarán en diverso grado de pertinencia o inadecuación, dependiendo “*de su grado de correspondencia y capacidad de síntesis de la estructura textual a la que parafrasea y resume*”¹⁹, lo cual es una condición clara de lo *cotextual*. Estas características diferenciadas entre sí fueron perfiladas por van Dijk, en los siguientes términos²⁰: lo co-textual, como “*el tipo de relaciones entre constituyentes en presencia, en el texto o en el mismo cuadro*” y lo con-textual, como referido “*al ámbito que engloba el entorno del texto, y que es por tanto ajeno al conjunto estricto de los elementos intensio-*

19. *Ibidem*, pág. 65.

20. La diferenciación que retomamos A. García Berrio y T. Hernández, se corresponde con sus términos de intensionalidad y extensionalidad. Las siguientes formulaciones son citadas por ellos del original (T. A. van Dijk: *Some aspects of Text Grammars*, Mouton, La Haya, 1972). *Ibidem* pág. 65.

nalizados". Más aún, "el co-texto es el conjunto de los elementos lingüísticos internos del texto; contexto es el conjunto de condiciones pragmáticas externas que son pertinentes al texto"²¹.

Todo ello no hace sino insistir en la ambigua situación que hasta ahora venimos afirmando a propósito de la instancia titular de la obra artística. Sin embargo estas matizaciones lingüísticas van perfilando una más de sus caras, al proporcionarnos su entidad, adivinando también restos de una proximidad al título literario, que le ha marcado en esa funcionalidad de un nombramiento que debe condensar, resumir o sintetizar —y ahí comienza el abismo— no a una estructura textual a la que parafrasea, sino a una imagen. Una frase, una combinación estructurada de palabras que la referirán, convirtiendo en lenguaje escrito una serie de signos icónicos/plásticos que a su vez también se estructuran en la superficie de un lienzo. Ambos caminos, son recorridos por nosotros, en diferentes órdenes y tiempos, pero alcanzando desde los órganos sensoriales del ojo hasta el cerebro, donde toda la información será re-ordenada, según criterios y circunstancias; serán dos vías paralelas —a nuestro alcance— que fomentan la comunicación.

Subyace además una matización más relevante, puesto que el título artístico trata de materializar "el deseo de capturar el mundo en la palabra"²², un rasgo definitorio del proceso ekfrástico, del mismo modo a como trata cualquier arte de capturar ese mismo mundo en sus signos respectivos. Notablemente, el concepto de *ekphrasis*, entendido como descripción de objetos artísticos describe a otra obra que a su vez representa otra cosa, insistiendo en un discurso acerca de la propia representación; es decir, que tomando al título como un resultado propio del proceso 'ekfrástico', éste describe o remite desde las palabras a una imagen que a su vez remite o referencia a un objeto real (tratándose de una representación en palabras de otra representación visual que lo es de otra también física); un discurso que recuerda una definición de A. W. Heffernan acerca de que "la *ekphrasis* es la re-

21. Bice Mortara: *op. cit.*, pág. 294.

22. Murray Krieger: *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*, John Hopkins University Press, Baltimore, 1992, pág. 11. (Traducción de A. Monegal, citado en *op. cit.*).

*presentación verbal de la representación visual*²³, lo cual no hace sino insistir una y otra vez en la idea de los dos lenguajes involucrados que persisten en la instancia del título al poseer una dimensión mimética común.

1. 6. RESPECTO AL TÍTULO LITERARIO

La distancia remarcable al hilo de estas palabras es precisamente que mientras que el título artístico es un *archilexema verbal*, imbuido en el problema general de los lenguajes involucrados, el título de una obra literaria es otro archilexema que participa de la misma identidad lingüística que el texto al que trata de resumir o nombrar. Lo cual evidencia la marcada distancia que existe entre los ‘dos lenguajes’ de los que forman parte la pintura y el título, y a pesar de que paradójicamente (tras siglos de enconadas disputas y debates entre las artes visuales y las poéticas) en la actualidad existe una suerte de interrelación de ambos lenguajes en la instancia del título de la obra de arte, que incluso alcanzará las cotas máximas con algunos autores contemporáneos que de forma cíclica recuperarán usos medievales de esta fusión-vinculación de las palabras y las imágenes (como Duane Michals, Sophie Calle o Carrie Mae Weems).

De hecho, volviendo a las diferencias respecto al título literario, existen ciertos estudios específicos sobre la llamada *titrologie* (‘titulología’, podríamos decir) en el ámbito de la literatura (Hoek, Moncelet, Genette o Duchet), adecuados la gran mayoría de ellos al campo semiótico, respecto a la evidente escasez de fuentes que con carácter específico han tratado el título referido a las artes plásticas en profundidad. Sólo algunos apuntes del espectro comunicativo son aplicados en breves epígrafes, al título que da nombre a la obra de arte, no obstante la lectura de algunas características propias del titular literario nos proporciona pistas de algunos usos artísticos que de forma mimética son copiados o adoptados, a pesar de la distancia que entre ambos existe.

23. A. Monegal (*op. cit.*, pág. 42) citando del original de A. W. Heffernan: *Museums of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, University of Chicago Press, Chicago, 1993, pág. 3.

24. Leo H. Hoek: *La marque du titre. Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, La Haya, Mouton Pub., 1981, pág. 204. Genette lo considera uno de los fundadores de la *Titrologie* moderna, una pequeña disciplina bautizada así por Claude Duchet, dedicada al estudio del paratexto. Gérard Genette: *Seuils*, *op. cit.*, pág. 54.

25. *Ibidem*, pág. 55.

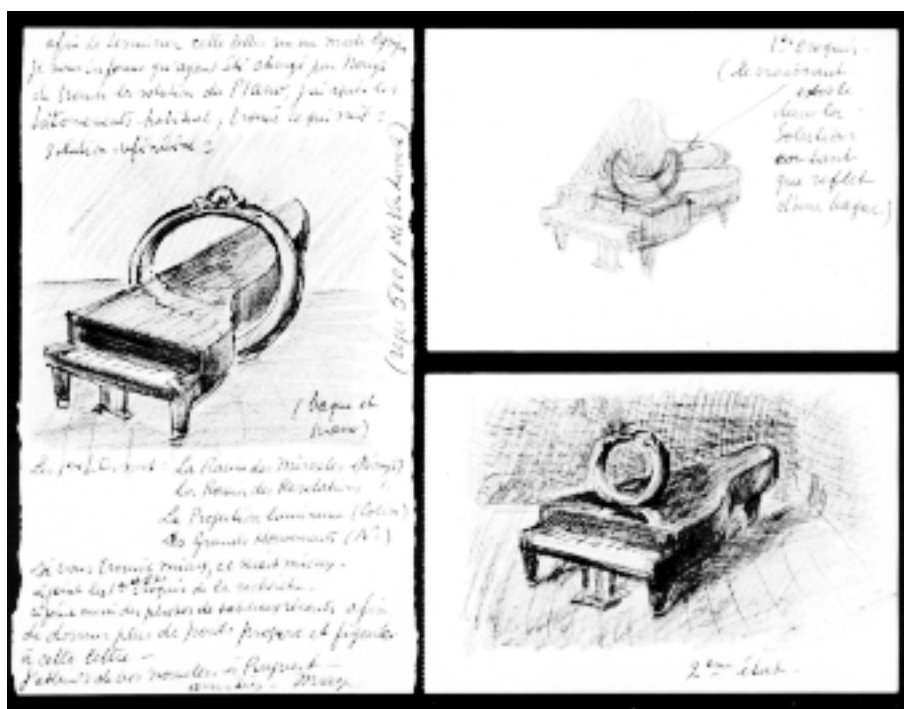
1. 6. 1. Subtítulo

Una de esas observaciones se refiere a la estratificación establecida en el campo literario entre el título y el subtítulo, también llamado título secundario —por Hoek²⁴—, que en algunas ocasiones es adoptado en el nombramiento artístico. Lo observamos en una obra de Turner, titulada *Dido construyendo Cartago. La fundación del Imperio cartaginés* (1815), donde queda establecido un claro subtítulo²⁵, al margen de otros usos que apuntan a diferentes alternativas, con significados dispares. Delaunay muestra también en su obra *El campo de Marte. La torre roja* (1911), un subtítulo, aunque éste realiza un anclaje referencial claro a uno de los elementos plásticos de la pintura, claramente identificable como una torre. Dalí utiliza también el subtítulo en su obra: en *Alucinación parcial. Seis apariciones de Lenin sobre un piano* (1931) o en *Construcción blanda con habichuelas cocidas: premonición de la guerra civil* (1936), aunque en este caso se vincula el subtítulo al título a través del signo de los dos puntos.

No debemos olvidar que el siglo en el que comienzan a producirse usos no normativos de los títulos, es el siglo del gran arranque de la novela, como género universalizado de la literatura, influyendo en las corrientes contemporáneas de la época, como lo demuestran figuras como Zola, Proust o Baudelaire, autores de renombre que —admitimos— influenciaron el mundo de la pintura con enorme autoridad. Lo que nos hace pensar que el arte pudo tomar a la titulación literaria como un referente fiable, dado que en el XIX surgen los pilares coyunturales de esta utilización de los títulos. El uso de los subtítulos, aunque minoritario, podría referenciar esa cierta mirada al ámbito literario.

1. 6. 2. Ante-título

También los ante-títulos, o títulos que de forma provisional manifestaban la duda, la opinión variada o las exigencias editoriales, recuerdan a la literatura. Proust manifestó abiertamente su deseo de publicar su emblemática obra en un único volumen, bajo el tí-

26. *Ibidem*, págs. 61-64.

tulo de *En busca del tiempo perdido* o también *Las intermitencias del corazón* (incluso *Las palomas apuñaladas*²⁶). En lugar de eso su volumen fue dividiéndose primero en dos partes (1912: *El tiempo perdido* y *El tiempo encontrado*), luego en tres (1913: *Por el camino de Swann*, *Por el camino de Guermantes* y *El tiempo encontrado*) y finalmente en cinco (1918) y en siete volúmenes respectivamente. Lo relevante de esta evolución divisionista, que Genette trata concienzudamente, fue cómo la traducción editorial convirtió en un sobretítulo (*En busca del tiempo perdido*) ante el título (*Por el camino de Swann*), lo que favorecía la percepción del título parcial en detrimento del título general. Lo mismo ocurrió con *Las flores del mal* de Baudelaire, que se titularon primeramente *Las Lesbianas* o *Los Limbos*, y a algunas obras de Zola que contaban con listas enteras de títulos posibles. Este mismo uso lo encontramos en el campo pictórico en las Vanguardias. En la obra de Magritte titulada definitivamente *La mano feliz* (1953), un piano está introducido dentro de de la circunferencia de un pulsera, alterando sus tamaños respectivos, pero en un boceto previo podemos observar una lista manuscrita por él mismo con anotaciones

• Boceto de *La mano feliz*. René Magritte. 1953

27. Robert Hughes: *The Shock of the New*, New York, Knops, 1980. Texto de la versión televisiva en castellano.

de títulos previos posibles. En ella acertamos a leer otras opciones tan inquietantes como: *La raíz de los milagros*, *La proyección lumínica*, *La raíz de las revelaciones* o *Los grandes movimientos*. También ofrece al destinatario de la carta la posibilidad de encontrar uno mejor, lo que recuerda la afición de las veladas ‘surrealistas’ por los encuentros en los que la aportación colectiva era utilizada para generar y producir obras, textos, ‘cadáveres exquisitos’, etc., pudiendo haber sugerido, en más de una ocasión, títulos como resultado de la ‘lluvia de ideas’ conjunta.

El conocimiento de tales ante-títulos puede suministrar nuevas mediaciones textuales de cara a la interpretación de la obra de arte. Desde ese punto de vista algunos de esos títulos finalmente no instituidos, pueden ser más esclarecedores de matices concretos de la pintura que el título final, como ocurre en el *Guernica* de Picasso o en su obra conocida como *Las señoritas de Aviñón*, cuyo ante-título era más explícito. Recuerda Robert Hughes en su obra televisiva *El impacto de lo nuevo*, lo siguiente:

“A Picasso nunca le gustó el título. Él lo llamaba El burdel de Aviñón, por un prostíbulo que había en el ‘carrer d’Avignó’ de Barcelona, cuando él era estudiante. Su idea original era pintar una alegoría de las enfermedades venéreas llamada El precio del pecado: un hombre emborrachándose en un burdel, otro que entra por la izquierda con una calavera; ese españolísimo recordatorio de la muerte. En el cuadro final sólo quedaron los desnudos arcaicos y agresivos. Su culto es el miedo a la mujer”²⁷.

Es un buen ejemplo de la posible anticipación del título respecto a la obra o cuadro definitivo al que va a acompañar, existente en literatura a la manera de ‘aquél primer verso susurrado a Valèry por los dioses’, que puede servir de arranque, motor o incitación de la obra definitiva y completa. Aunque lo cierto es que la trasla-

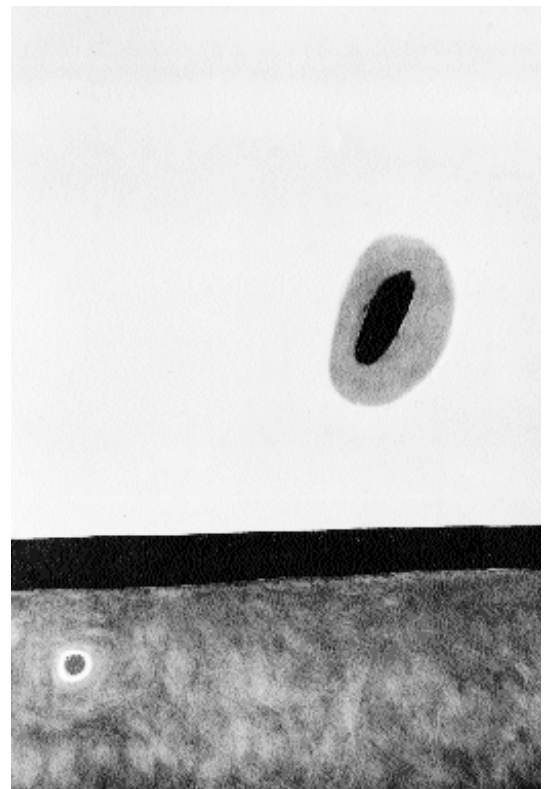
ción de esta práctica a las artes plásticas es improbable, pues hemos constatado lo inusual o infrecuente que es este hecho en la actualidad, contando excepciones como Eduardo Arroyo u otros pintores que han afirmado su proximidad con lo literario a través de los títulos (un interés del que somos partícipes).

1. 6. 3. Título-argumento

Quizás sea más interesante y relevante para el estudio comparado que acometemos, la *erosión* que de forma sistemática puede afectar al título, tanto literario como artístico. Un ejemplo nos servirá aquí, a propósito del título-argumento (que menciona Genette), en el que la erosión ha dado lugar a lo escueto y esencial en el título *Robinson Crusoe*, cuando originariamente en 1719 fue *La Vida y las extrañas aventuras de Robinson Crusoe, de York, marinero, que vivió veintiocho años sólo en una isla desierta de la costa de América, cerca de la desembocadura del río Orinoco, tras haber sido lanzado a la costa por naufragio donde todos murieron salvo él, con un relato de la manera en la que él fue finalmente liberado extrañamente por los piratas*²⁸.

Evidentemente en lo que respecta al ámbito literario el título-argumento (como el mencionado), no se considera útil en general, resultando incómodo para el público y pudiendo generar verdaderos quebraderos de cabeza al editor y maqueta-dor del libro. Sin embargo esta clase de títulos (podríamos llamarlo así) pueden —y tienen— un sitio en el panorama artístico contemporáneo, en el que desde principios de siglo diferentes textos y títulos acompañan a la imagen. Así Dalí lo utiliza en su obra figurativa *Sueño causado por el vuelo de una abeja en torno a una granada un segundo antes de despertar* (1944), a semejanza de la obra de Miró titulada *El ala de la*

28. G. Genette: *op. cit.*, pág. 69.



• *El ala de la alondra rodeada por el azul de oro, alcanza el corazón de la amapola que duerme en la pradera adornada de diamantes.* Joan Miró. 1967

alondra rodeada por el azul de oro, alcanza el corazón de la amapola que duerme en la pradera adornada de diamantes (1967), cuyo nombre se refiere a una composición no figurativa, cuyo título nos permitiría sin embargo identificar unidades plásticas con los referentes introducidos por el título. Las palabras componen o explican la significación dada a los dos elementos de la composición, un signo plástico que a pesar de la dificultad de ser verbalizado puede enlazarse o asignarse con un plano de contenido que genere un sistema de significación connotado, el descrito por el propio Miró.

Es nuestro objetivo también ahondar en este tipo de discursos artísticos que en las últimas décadas han trascendido la instancia del título (con su premisa básica de forma verbal comprimida que cubre y sintetiza la longitud total del discurso-imagen al que refiere), ampliando sus límites hacia textos más amplios con visos de estructura o relato narrativo. Algunas obras de Duane Michals son ejemplo de estos textos-argumentos-títulos cuando acompañan tanto a secuencias fotográficas (*Mirando cómo George se toma*

THE UNFORUNATE MAN
*The unforunate man could not touch the one he loved
It had been declared illegal by the government
Slowly his fingers became toes and his hands became feet.*



*He began to wear shoes to hide his shame,
It never occurred to break the law.*

una taza de café, de 1972), como a fotografías fijas. En *El hombre desafortunado* (1976) podemos ver la figura de un hombre desnudo en escorzo que cubre sus manos con unos zapatos, junto al texto en la parte inferior: *El hombre desafortunado no podía tocar a aquel a quien amaba. El Gobierno lo había declarado ilegal. Poco a poco los dedos de las manos se le convirtieron en dedos de los pies y las manos en pies. Empezó a ponerse zapatos para ocultar su vergüenza. Nunca se le ocurrió quebrantar la ley.*

Citaremos, finalmente, las funciones que el título literario acomete pues al definir las insistimos en sus mecanismos básicos, dado que la semejanza estructural con el artístico nos permite ese paralelismo, aunque sigamos insistiendo en la diferenciación que supone en la pintura el problema de los lenguajes involucrados que (su título) presupone. Charles Grivel las formula (también Genette) de la siguiente forma: 1) *identificar la obra*. 2) *designar su contenido* y 3) *resaltarlo valorativamente*. O dicho de otro modo: *designación*, *indicación del contenido* y *seducción del público*, de las cuales sólo la primera premisa resulta obligatoria, siendo las otras dos optativas. Y lo son pues un título puede indicar un contenido y resaltarlo desde formas muy variables, desde la designación más referencial o denotativa, a la más simbólica y connotativa.

1. 6. 4. Clases de títulos literarios: funciones destacadas

Partiendo de una diferenciación lingüística entre *tema* (de lo que se habla) y *rema* (lo que se dice)²⁹, Genette plantea una división titular entre títulos que apuntan hacia el contenido temático (*Las amistades peligrosas*) y otros que apuntan hacia el texto mismo, considerado como obra y como objeto en sí mismo (*Odas*, *Himnos*, etc.), con apreciaciones tradicionalmente genéricas. Esto mismo sería fácilmente aplicable al título que conocemos de épocas anteriores, los temáticos, como *Adoración de los magos* o *La huida a Egipto*, frente a títulos (remáticos) que referencian la propia pintura, como *Dibujo*, *Composición*, *Bode-*

29. El tema o argumento, llamado *topic* en inglés, y el rema o comentario, el *comment* en inglés. Bice Mortara: *op. cit.*, pág. 261.

30. G. Genette: *op. cit.*, pág. 87. (Traducción de Arturo Lozano).

gón, Paisaje o Trampantojo. Pudiendo aparecer la mezcla de ambos en títulos *mixtos*, con un componente remático (habitualmente genérico) y otro temático. *El Tratado de la Naturaleza humana*, como título literario tendría en el arte sus versiones en *Retrato de una mujer, Paisaje con la Huida a Egipto* o *Bodegón Vanitas* (como *Naturaleza muerta*).

En estas titulaciones se alude a un uso de carácter descriptivo o referencial, pues no aportan valoraciones de ningún tipo, no existen efectos semánticos secundarios, que pudieran añadirse al descriptivo. Es decir las valoraciones que seduzcan al público, aquella segunda y tercera función (de las que se hablaba antes)... unas capacidades connotativas en el título, que pueden sustentarse por mecanismos dispares y en grado distinto. Genette alude a la importancia de esos rasgos connotativos, recordando que “*éstos pueden sumarse a los temáticos y remáticos, adoptando altas dosis de ‘intención’ pero asumiendo también un alto riesgo de efectos involuntarios, de huellas eventuales de un inconsciente individual o colectivo*”³⁰.

A partir de ese punto, Genette facilita una división más explícita de las funciones del título literario que quizás más tarde al ahondar en el ámbito artístico, pueda sernos de utilidad e introducción. Realiza esa división partiendo de:

- 1) la función IDENTIFICATIVA o de designación (única obligatoria).
- 2) la DESCRIPTIVA, que en sí misma puede ser temática, remática, mixta o ambigua (connotativa), dependiendo de la elección hecha por el ‘primer realizador’ y la interpretación efectuada por el ‘segundo realizador’.
- 3) la CONNOTATIVA, ligada a la segunda.
- 4) la SEDUCTORA, de eficacia dudosa y dependiente de la tercera.



Imaginazione - Volaverunt

2. El nombrar 'moderno': el comienzo de la subjetividad

de ninguna forma podríamos comprender y relacionar esas funciones citadas, a propósito del título literario, sin previamente hablar del momento histórico que produce o proporciona esa 'nueva seducción' para el título artístico (que verdaderamente nos ocupa). Nos referimos al hecho de que tras las tímidas incursiones del siglo XIX, las vanguardias artísticas de comienzos del XX sí convertirán al título en un elemento potencial, un vínculo entre el espectador y el pintor que hasta el momento había sido descuidado, un factor comunicativo determinante en la conclusión de todas esas pretensiones que para el arte contemplaban futuristas, dadaístas o surrealistas. Resulta lógico que en el mundo artístico el título adquiriese un gran protagonismo olvidando antiguas jerarquías que lo solicitaban únicamente como nombre identificativo. Ahora los nuevos tiempos contemplaban una labor mayor para él, una función de mayor protagonismo que además variaría notablemente la comunicación artística y la comprensión que el espectador hacía de la obra de arte.

Conociendo el esfuerzo mercantilista que determinadas esferas sociales habían realizado por el contexto artístico en los siglos anteriores, no resulta extraño que el mercado del arte adquiriese gran repercusión, pues junto a su exclusividad social, generaba ya amplios ingresos por venta y distribución. A finales del siglo XIX existía un entramado comercial importante de marchantes, galerías y exportación de obras artísticas. Los coleccionistas de diferentes clases sociales —no únicamente las más pudientes— posibilitaban la expansión y comercialización de este arte. Por todo ello el traslado e identificación de pinturas y obras de arte había aumentado notablemente, sumándose a los anti-

• *Volaverunt*. Capricho nº 61. Francisco de Goya. 1793

guos listados descriptivos un número incontable de catálogos que galerías y museos comenzaban a editar con el fin de controlar la obra y su acceso a ella. Igualmente la difusión por parte de los medios de comunicación del mundo del arte era mayor, puesto que éstos comenzaban a alcanzar gran relevancia en el entramado socio-económico, además de la presencia de figuras relevantes como Baudelaire y otros, que encabezaban una incipiente crítica escrita que cada día servía de estímulo y acicate en la comunicación artística, así como en el debate intelectual y social que el final de siglo generaba. Conocido el alcance y la difusión de la obra artística para espectadores y compradores de arte, no resulta extraño cómo el título podía ir adquiriendo progresiva relevancia y una creciente carga de significación connotativa, al tratarse de un pequeño mensaje escrito de palabras con gran potencial.

Podríamos decir que desde el momento en que se hace efectiva la emancipación del arte de la norma de la referencialidad, deja éste de perseguir la ‘semejanza’ (o proximidad) entre las premisas disímiles de la imagen-pintura y del título-palabras. Lógicamente la permutación que afecta a los temas y a los nombres que ellos reciben, forma parte de una transformación grave y significativa que afecta al Arte con mayúscula a comienzos del siglo XX. Diferentes causas sociales, económicas y artísticas forman parte de ella, sin embargo el cambio producido en la manifestación artística es lo suficientemente significativo por sí mismo, al afectar a algo más que a los títulos y a los temas, pues se pone en tela de juicio el propio ‘hecho artístico’. La amplitud, pues, de ese cambio supondrá hondas transformaciones en diferentes niveles y afectarán en su gran mayoría al eje formado por la pintura y las palabras. Desde las antiguas disputas entre la Pintura y la Poesía se asistirá a nuevas confrontaciones, pero en ellas las palabras volverán a aproximarse al cuadro y a la pintura de forma tan peligrosa que llegarán a confundirse.

No obstante estos nuevos tiempos apenas esbozados causarían diversas reacciones y opiniones en personajes que —ya hemos dicho— alcanzaron gran relevancia pública en el entorno social y en la crítica artística. El mismo Baudelaire, quien ya había manifestado la mediocridad del *Salón* de 1859 y augurado el imperio fotográfico a manos del ‘mesías’ Daguerre, opinaba a este propósito:

“Mi querido M..., si tuviera tiempo para entretenerlo, lo conseguiría fácilmente bojeando el catálogo y haciendo un extracto de todos los títulos ridículos y de todos los temas chuscos que tienen la ambición de llamar la atención (...) Podría hacer desfilar ante sus ojos el título cómico a la manera de los vaudevillistas, el título sentimental al que sólo le falta el punto de exclamación, el título retruécano, el título profundo y filosófico, el título engañoso, o título con trampa, del tipo de ¡Bruto, suelta a César!¹ (...) Esta raza, en efecto, artistas y público, tienen tan poca fe en la pintura, que busca incesantemente disfrazarla y envolverla como una medicina desagradable en cápsulas de azúcar”².

A partir de ahí Baudelaire sigue insistiendo en el síntoma que para él determina a los artistas de su tiempo: *¡tratar de asombrar al público!*. Una y otra vez cree que esa es la causa de tal desahogado, el cual —por cierto— generó un efecto de peonza o torbellino del cual el arte no se ha recuperado en este siglo. El asombro del público era, pues, un *leit-motiv* significativo para generar nuevas respuestas del espectador, utilizando diferentes vías para conseguirlo. El propio crítico cita el título *¡Amor y estofado!* como combinación inaudita de dos términos que le recuerdan a *Misanropía* y *arrepentimiento* (título de un drama alemán)³, aunque desconoce por qué no se ha llamado el cuadro *Personas enamoradas comiendo un estofado de conejo*, denotando así las lógicas instrucciones tradicionales de la referencialidad,

1. Cabe señalar, a este respecto, la *ambigüedad de sentido* de la que habla este título. Bice Mortara habla de la *anfibiología* como discurso que se vuelve ambiguo por la presencia de términos o construcciones gramaticales que pueden interpretarse de maneras distintas y opuestas. En este caso, la ironía recuerda los títulos clásicos a propósito de estos dos personajes, pero también señala la inmediatez del lenguaje. Bice Mortara: *op. cit.*, pág. 153.

2. Charles Baudelaire: *Salones y otros escritos sobre arte*, Madrid, Visor, 1996, págs. 229-230.

3. Vinculando el título artístico al literario según los criterios que anteriormente hemos mencionado.

4. Ch. Baudelaire: *op. cit.*,
pág. 230.

tan arraigadas durante siglos. Menciona también otro ejemplo, *Siempre y nunca*, como título de un grupo escultórico, confesando sentirse afligido al ver que “*un artista de talento cultivaba inútilmente el jeroglífico*”⁴.

Un pasaje que no hace sino mostrarnos de qué forma la connotación y las lecturas con doble sentido comenzaron en esos años a adquirir gran repercusión en los círculos artísticos, generando reflexiones en los espectadores de las pinturas, no siempre con idénticos resultados. Sin embargo la incipiente ‘modernidad’ alcanzará fuerza en otros muchos niveles: en el deseo de progreso, en la ruptura de las convenciones y las tradiciones, en el culto al genio y al artista nuevo, en la técnica de la fotografía... En definitiva, una nueva forma de concebir el acto artístico, tanto en su realización por un pintor como en la efectuada por un espectador. Su propia complejidad comienza a crecer y alcanzará paradojas imprevisibles. La premisa de romper con las convenciones anteriores, instauradas durante siglos bajo la mirada y el código ilusionista, unido al deseo de asombrar y sorprender generará un insistente bucle en el que el arte tratará periódicamente de re-inventarse a sí mismo bajo las insistentes fuerzas de la renovación y la ruptura de nuevos códigos: unas premisas que el propio discurso artístico había concebido al tratar de encontrar nuevas formas de expresión para sí mismo.

2. 1. EL NUEVO ‘NOMBRAR’

Si algo distancia a este nuevo nombrar respecto al antiguo es la inmediatez, pues éste (el antiguo) se realizaba en la “*forma cúltrica de la representación en la que se resumía y ejercitaba el acto de nombrar*”. La identidad “*surge en la coherencia entre un sujeto y el nombre, y se define en un texto a él atribuido en un momento dado y en un sistema de acción determinado. Una coherencia, la del nombrar antiguo, que se daba de forma inmediata en un texto que era también, y a la vez, práctica social y en*

*cuyo ejercicio se solapaban, hasta hacerse indistinguibles, sentido y referencia*⁵.

Una identidad, pues, representativa, en la que el nombre se inscribe en un texto común, sacral, de identificación, plagado de funciones y nombres. Los valores serán pues referenciales e identificativos como si en un estanque nos contemplásemos. El sujeto es representado en el texto con su nombre y es construido en esa representación porque es parte del texto, vinculando estrechamente el nombrar, al ser y al hacer.

Frente a esto, surge una nueva *interpretación* en lugar de la del relato antiguo. La forma moderna de la subjetividad torna reflexiva y conscientemente a la *representación* en interpretación, haciendo patentes los mecanismos de significación que emplea para construirse. La doble textualidad de un nombre exige, pues, la comprensión de los dos planos que constituyen la subjetividad moderna:

*“(...el de la dislocación de un nombrar, un ser y un hacer, y el de la interpretación de tal desajuste): aquella en la que acontece el nombre —una forma propositiva de textualidad, donde un nombre es dicho, propuesto o atribuido a algo o a alguien—, y aquella otra —interpretativa, meta-propositiva, constructora de sentido— en la que se genera la interpretación”*⁶.

La idea de reflexividad consciente y autointerpretadora, ese ‘saberse estar siendo’⁷, define el nombrar moderno y el nuevo texto que produce. La ambivalencia que produce y proporciona proviene de la desaparición de un punto de vista, o de lectura, privilegiado y único, que en la antigüedad venía dado por las lecturas instruidas por la teología o el poder. El nuevo texto ya no es un monólogo en el que la voz sacral impone un único sentido, sino que la red intertextual favorece la multiplicidad de voces, complicando y amplificando el espectro de significados.

5. Carlos Thiebaut: *op. cit.*, pág. 125.

6. *Ibidem*, pág. 146.

7. De la que el personaje de Don Quijote sería un representativo ejemplo al mostrar en sí mismo una ruptura respecto a códigos anteriores, por su conformación como personaje en la obra, pues su ‘yo’ se va construyendo a lo largo de ‘su camino’. *Ibidem*, pág. 148.

8. *Ibidem*, pág. 25.

9. Jacob tras huir de la casa de su padre Isaac (en la que había engañado a su hermano mayor Esaú), vio en sueños una gran escala de ángeles que ascendía al cielo. El Señor, tras prometerle protección y fecundidad para él y sus descendientes, le comunicó que su nuevo nombre era Israel.



La vieja forma cúllica de la representación tradicional es sustituida, con las primeras actitudes románticas, por el texto moderno donde nombrar ya no es identificar o asignar, donde tener un nombre ya no significa de forma inmediata ser alguien, de pronto la identidad es algo ya mucho más complicado. Pero algo más varía respecto a la forma arquetípica del pasado, con lectura privilegiada y cúllica, la forma de *constitución de los discursos*. Nos referimos a que “(...) *el nombrar antiguo acontece en una narración que puede ser relatada y reiterada, y al hacerlo actualiza la identidad que nombra, su racionalidad pudiera entenderse como la de algo que acontece cuando es actuado, cuando es referido*”⁸.

Thiebaut propone dos imágenes como portadas de las dos líneas reseñadas. La primera, *El sueño de Jacob*, de José de Ribera (1639), constituye un ejemplo de relato antiguo en el que el lector encuentra el sentido de su presente en la representación de su pasado, estableciéndose una relación inmediata con el texto⁹ como clave de explicación, interpretación y sentido de su situación. Al igual que Jacob, para el creyente no habrá otras significaciones que las sagradas y prescritas por el ritual, el lector-es-

• *El sueño de Jacob*. José de Ribera. 1639

pectador concebirá el sentido que se le ha enseñado. El relato actuará sobre el espectador-creyente y también sobre el astuto Jacob, que durante el sueño (imagina una escala que alcanza el cielo)¹⁰ recibirá una nueva identidad (Israel), una experiencia fundacional y un destino marcado.

Para el espectador de la pintura de Ribera se actualiza una vez tras otra el relato bíblico de la asignación del nombre de Israel y el destino que ello supone. Recuerda y asimila la condición de la religión que practica, asumiendo la condición religiosa de quien es su antecesor y guía, su presente se construye sobre el pasado que ve ante sí mismo. La identidad de Jacob le proporciona la suya propia.

En cambio, en *El perro semihundido* (o *Cabeza de perro*) de Francisco de Goya (el segundo ejemplo propuesto por Thiebaut para la subjetividad moderna), la identificación no nos proporciona una identidad inmediata sino que la ambigüedad de la imagen, su margen ampliado hacia la connotación, nos empuja a la interpretación, diferenciando diferentes planos en los que cada espectador asumirá distintas lecturas. No alude a un relato único, al cual plegarnos, su dimensión amplifica nuestra mirada que deberá esforzarse en interpretar. Cada espectador inferirá su propia lectura y una identidad diferenciada podrá tener cabida en esos huecos. Observando el perro hundido en una masa de color, en un espacio sin nombre, desconocemos Todo, la desesperación provocada por la imaginación atribuye dolor y asfixia a un perro a punto de sucumbir, minutos antes le vemos frente a nosotros, su muerte próxima nos hace reflexionar sobre la representación de ese can y sobre nosotros mismos, pensando en manchas ocres y oscuras. Nuestra identidad, en ningún modo está garantizada por esa representación, el acto representado no 'significa' en el proceso de adecuación de

10. La representación del sueño se simultanea con otras variantes del tema, como la del combate con un desconocido, un dios o un ángel, tras cuya lucha quedará herida la cadera en testimonio del combate nocturno.



• *El perro semihundido*. Francisco de Goya. 1820-23

nuestro nombre. Las cosas han cambiado y las claves se construyen unas sobre otras, mientras caminamos...

2. 2. UN PRECEDENTE: *LOS CAPRICHOS DE GOYA*

A pesar de las diferencias existentes entre las pinturas propuestas por Thiebaut, lo cierto es que apenas unos años las separan en el tiempo. Nuestra ampliación acerca de los nombramientos de las pinturas consideraría conveniente ampliar ese margen, dejando a un lado el proceso de asignación de identidad que presupone. Lo cierto es que las titulaciones de ambas pinturas son identificativas, pero detrás de ello persisten dos diferentes teorías estéticas. Sin insistir más en ello, resulta no obstante adecuado habernos detenido en la figura de Goya, pues aporta las claves artísticas e históricas que construyeron esa nueva 'subjetividad' en la que coincidimos con Thiebaut. Unas décadas de ferviente agitación que nacían del progresivo abandono de los argumentos comunes (bíblicos y míticos) de los últimos siglos, alcanzando su máximo auge al aceptarse la relevancia de la 'creatividad' por encima de la 'destreza', la confirmación del Arte en su materialidad y especificidad, alejado de la figuración ilusionista y la referencia al orden socio-económico que lo enmarca. El progreso técnico, los nuevos materiales, la filosofía y el lenguaje han sustituido a la tradición clásica y a los grandes maestros del Renacimiento.

Nuevos parámetros que no conviene abordar mediante una enumeración de los temas o *topoi* recurrentes de la Vanguardia artística, pues la aproximación en este segundo desarrollo (del siglo XX) debe variar su enfoque. Dada la amplitud de posturas en este comienzo de siglo, debemos concentrarnos en adecuar diferentes epígrafes a los diversos estadios que el concepto de Arte fue elaborando concienzudamente, sin olvidar en ellos al título. Éste conformará en distintos ámbitos una mayor o menor orientación hacia la comprensión e interpretación, sin olvidar casos en los que participe meramente como testigo de la comunicación.

Una de las excepciones previas en ese progresivo encuentro con el título contemporáneo sería la obra de Goya, por los títulos que en los grabados de su serie *Los caprichos* nombran las imágenes, al resultar innovadores aunque en una forma de 'transición' a lo que posteriormente se considerará determinante en las corrientes del siglo XX, de ahí que requieran una atención detenida.

Tomando una obra de Goya como *La cita* (1779-80) podríamos adentrarnos en las explicaciones que tratan esta pintura¹¹ como un ejemplo claro de proximidad del pintor con su amigo Jovellanos, expresando la pintura el mismo sentimiento de melancolía expresado en las poesías del poeta. Pero un segundo análisis nos llevaría a observar las particularidades que en la escena pictórica definen y sitúan al personaje femenino que espera la llegada de alguien, sentada junto a un árbol —con rostro melancólico—, apoyada en una de sus manos, triste o impaciente¹². Podemos ver cómo Goya es uno de esos autores en los que, con facilidad, se detecta la presencia iconológica de Ripa, así como de la proximidad de los emblemas y los *tituli*, de los que hemos hecho mención. La melancolía aducida —observamos— proviene ejemplarmente de la representación que de ella hace Ripa en su obra: una mujer sentada con aspecto triste y con la cabeza apoyada entre las manos, llamada *Malinconia*. Esta alusión tardía a la obra citada, no debe extrañarnos pues no cabe ninguna duda de que en estos años la obra de Ripa tenía todavía una gran aceptación, más aun conociendo la supuesta grandeza de la biblioteca de Goya o de la de su cuñado y maestro Bayeu. Además la representación de la melancolía en una mujer, con la particularidad de las manos o las piernas cruzadas, eran rasgos casi perpetuados, que artistas como Durero (en su obra de 1510, de idéntico nombre) ya habían mostrado en otras ocasiones.

La obra de Goya que nos ocupa, formaba parte de un conjunto de estampas que él y otros artistas habían realizado por encargo para la Real Fabrica de Tapices, en aquel momento dirigi-

11. Folke Nordström: *Goya, Saturno y melancolía. Consideraciones sobre el arte de Goya*, Madrid, Visor, 1989, págs. 18-22.

12. Más allá de la concreta referencia a la obra de Ripa, el tema de la *Melancolía* ofrece amplias vías de estudio. Véase la extensísima Raymond Klibansky, Erwin Panofsky y Fritz Saxl: *Saturno y la melancolía*, Madrid, Alianza, 1991.

13. Incluso los cartones sobre *Las cuatro estaciones* (1786) tienen títulos alternativos con idéntica función: *La Primavera* o *Las floreras*; *El Verano* o *Los recolectores* o *La era*; *El Otoño* o *La Vendimia*; *El Invierno* o *La nevada*.

14. Debemos recordar que, desde el Renacimiento, los talleres contaban con estampas grabadas de cuadros de pintores reconocidos como Rafael y otros; o que el propio Goya comenzó su trabajo en el campo del grabado (entre 1178-1790) realizando unas estampas de 16 obras de Velázquez para la Colección Real.

da por Mengs —el Primer Pintor de Cámara del Rey (1761)—. Era éste quien prescribía el espectro temático a tratar que, más tarde era ampliado a tapiz, basándose principalmente en cuadros costumbristas flamencos. Goya se plegó a este esquema, aunque también pudo desarrollar algunos otros bocetos, de gran riqueza y maestría, que no se adscribían exactamente con las prescripciones: como *El Quitasol* de 1777 o *La Feria de Madrid* de 1778-79, que apuntaban a escenas de ambiente popular, con una viveza y alegría inusitadas.

A pesar de que la mayoría de títulos que observamos en los cartones son descriptivos¹³, llama nuestra atención el nombre que él mismo puso a otra de sus obras, *Los caprichos*. Una serie de grabados realizados en 1793, que nos interesa sobremanera por su carácter moralista y ejemplificador, por un lado, pero también por servir como soterrado ejercicio de subjetividad y fantasía del pintor. Lo que él mismo había denominado “lenguaje de invención” —en un informe para la Academia de San Fernando (en 1792)— y que, en esta ocasión, tenía en el grabado su centro de difusión, alcanzando la crítica y la reflexión a un número insospechado de personas. Ese era el deseo de Goya, que el número de estampas difundidas tuviera una recepción amplia, siendo el grabado en la época un medio de reproductibilidad sorprendente¹⁴. Uno de los aspectos más populares de la colección de grabados debió ser su encarnizada crítica, alusiva a personajes perfectamente reconocibles por el público de la época, pues aludían a escándalos de sobra conocidos (como las andanzas sexuales de la reina María Luisa, con sus múltiples amantes, a Godoy, etc.).

Los títulos —que tanto nos interesan— fueron cambiados o matizados desde el boceto a la realización definitiva y, también, se acompañaban de una explicación o moraleja del pintor, que no fue sino una forma de diluir o disimular los verdaderos sentidos que a un buen entendedor bastaban. El peligro de una denuncia a la Inquisición (tal como expresaba en una carta a su amigo Joaquín Ferrer, fechada el 20-XII-1825) preocupaba sobremanera a

Goya¹⁵ (denuncia que finalmente se produjo), pues su crítica apuntaba hacia las clases nobles y religiosas, aunque dirigiendo sus reproches y su arte al vicio, la degeneración y la hipocresía instaurados en todas las esferas sociales de la sociedad española.

A pesar de que desde su edición original, varias explicaciones (*Explicación de los Caprichos de Goya escrita de propia mano*) han acompañado a cada Capricho, la diversidad entre las fuentes —del manuscrito de la Biblioteca Nacional o el del Museo del Prado— es patente. Se cree que deliberada desde su primera publicación, con el fin aducido de paliar los sentidos más críticos y peligrosos. La edición definitiva fue publicitada en un anuncio del *Diario de Madrid* (el 6 de febrero de 1799, posiblemente redactado por Goya) aludiendo a una colección de estampas de asuntos caprichosos y enclavándolas en el debate entre Pintura y Poesía, que escritores como Moratín difundían en sus obras. De hecho algunos caprichos tratan temas procedentes de artículos, poemas o comedias que con la fuerza de las palabras pretendía insistir en ellos. Esta vinculación de las imágenes con las palabras no pretendía unos usos emblemáticos, las palabras aquí no eran versos de un epigrama como explicación, sino títulos más o menos densos que pretenden estimular la imaginación, apelando a significados ulteriores y escondidos. El mismo título (*Caprichos*) ha provocado diversas opiniones respecto a sus orígenes, teniendo en cuenta una serie de bocetos anteriores de Goya para la residencia de los Duques de Osuna (llamada popularmente El Capricho), con los que la nueva serie guarda relación. Otros autores, en cambio, apuntan la significativa similitud de este título con otras obras anteriores, cuya publicación podía ser conocida por Goya: como las 40 láminas con título *Capricci di vari figure* de Callot (de 1617), o las diez láminas que Tiepolo editó bajo el nombre de *Capricci* en 1749¹⁶.

La influencia contemporánea no está propiciada únicamente por el título, sino que es más relevante en algunos motivos, como en el capricho nº 41 (titulado *Ni más ni menos*), que refie-

15. En Edith Helman: *Trasmundo de Goya*, Madrid, Alianza, 1986, pág. 54.

16. Sobre la pregnancia de *Los caprichos* con autores y obras literarias contemporáneas véase F. Nordström: *op. cit.*, pág. 145 y sigs.

re a un curioso mundo de monos-humanos que tenía otros precedentes como *Las Memorias de la insigne Academia Asnal*, del Doctor Ballesteros (Bayona, 1792) resultando ésta una feroz sátira de las Academias del tiempo, con letreros en latín en cada estampa. Goya también muestra opiniones de este tipo en su versión, pero a menudo las matiza o cambia. Así, en el capricho citado nº 41, se refiere el título definitivo al ‘retratado’, pues lo indican las explicaciones :



“Hace muy bien en retratarse; así sabrán quién es los que no le conozcan ni hayan visto” (Museo del Prado); *“Un animal que se hace retratar, no dejará de parecer por eso animal, aunque se le pinte con su golilla y afectada gravedad”* (Biblioteca Nacional).

Pero en el dibujo preparatorio, en cambio, el título inscrito dice *No morirás de hambre*, aludiendo metafóricamente a los ‘monos-pintores’ que predisuestos falseaban la realidad hasta el extremo, para ganarse la vida. Igualmente, respecto a cambios sucesivos, el capricho nº 18 se titula finalmente *Y se le incendia la casa*, pero en diversos dibujos preparatorios aparecen las inscripciones *“Buen sacerdote, ¿dónde se ha celebrado?”* o *“El espartero borracho que no acierta a desnudarse, y dando buenos consejos a un candil, incendia la casa”*, que no varían el sentido, aunque sí la identidad del borracho. Las explicaciones apuntan:

“Ni acertará a quitarse los calzones no dejar de hablar con el candil, hasta que las bombas de la villa le refresquen. Tanto puede el vino” (M. del Prado). *“Los viejos lascivos se queman vivos, y están siempre con las bragas en la mano”* (Biblioteca Nacional).

También el grabado nº 43, que es portada de la colección y epítome del contenido de la serie, se le conoce bajo el título de *El sueño de la razón produce monstruos*. El grabado muestra a un hombre dormido sobre una mesa y tras él las apariciones de su mente o una serie de animales que revolotean a su alrededor. La inscripción de un dibujo preparatorio nos dice algo más:

“Sueño 1º, Idioma Universal, dibujado y Grabado por Fco. de Goya, 1797. El autor soñando. Su intento sólo es desterrar vulgaridades perjudiciales y perpetuar con esta obra de caprichos, el testimonio sólido de la realidad”.

17. Citadas por Nordström (págs. 46-147) con versos como: “Y cuánto monstruo en su delirio infausto / la azorada razón abortar puede”. O también: “Son las composiciones / cuyas vanas ideas se parecen / A los sueños de enfermos delirantes”.

Las explicaciones del grabado insisten:

“La fantasía abandonada de la razón, produce monstruos imposibles; unida con ella, es madre de las artes y origen de las maravillas” (M. del Prado). *“Portada para esta obra; cuando los hombres no oyen el grito de la razón, todo se vuelve visiones”* (Biblioteca Nacional).

Diferentes autores han relacionado la temática de este capricho con poesías publicadas en círculos próximos a Goya¹⁷, e igualmente se ha insistido en la postura del hombre dormido que con sus piernas cruzadas y la cabeza descansando sobre la mano, se consideraban signos de ‘triste meditación’, encajando con la iconología de la *Melancolía*, ya mencionada, de Ripa. Incluso los animales que aparecen en el grabado definitivo —el murciélago, el gato y la lechuza— hacen referencia a esta idea, por su asociación con Saturno y la Melancolía. Sin embargo lo que resulta incuestionable, dejando a un lado la descripción de un ambiente de melancolía, es la representación de un artista, que muestra su interior atormentado y que se materializa, a veces, en monstruos terribles.

Pero la carga de subjetividad a la que estamos apuntando es más clara en una estampa que, definitivamente, no fue incluida en la serie *Los caprichos*. Lleva por título *El sueño de la mentira y la inconstancia* y es un claro ejemplo de las lecturas connotativas que el autor evidenciaba en sus obras, relacionadas con su relación con la Duquesa de Alba. La escena muestra la figura de una mujer con doble ‘cabeza’ o cara (que retrata a la duquesa), con unas alas de mariposa en lo alto y el torso desnudo, la cual se deja coger de un brazo por el hombre que tiene el rostro de Goya, a la izquierda. Simultáneamente a su lado, otra mujer (también con doble cara) tiende la otra mano de la duquesa a un hombre, que avanza a gatas por la derecha, haciendo un gesto de discreción y silencio. Completan la composición una máscara y diversos animales como una serpiente o unas ranas.

Una vez más, la *Iconología* de Ripa sirve a Goya como referencia en la representación de dos mujeres, con doble rostro y torso desnudo, que son símbolo del *Fraus* —el fraude—. Igualmente las alas de mariposa en lo alto de la cabeza —que ya utilizó Goya para representar a la Duquesa de Alba en otras ocasiones, como en el *capricho* nº 61—, simbolizan a la figura de la *Inconsideratio*, la desconsideración o la imprudencia. La figura masculina alude a uno de los amantes de la dama, que tantos celos causó a Goya, materializados en esta crítica estampa de la mujer con la que se había estado relacionando. El resto de animales son, en mayor o menor medida, símbolos también del pecado.

En definitiva, rasgos y marcas incorporadas por Goya a unas composiciones, que se han relacionado (en mayor o menor grado) al carácter íntimo y personal de la —posible— relación del pintor con la mujer-personaje de las estampas. A pesar de las opiniones encontradas que existen a este respecto, pues se insiste igualmente en lo absurdo de tal relación amorosa entre ambos personajes históricos, el análisis precedente asume esa posibilidad. Hablar de los celos de un hombre, de un pintor, que son evidenciados con fiereza en este retrato de una mujer impruden-

te, desconsiderada, falsa, mentirosa e inconstante, es, por supuesto, una de las posibles lecturas que podemos hacer, auspiciados por los análisis de algunos iconógrafos e historiadores.

Respecto al título de la estampa podríamos seguir el hilo argumental propuesto, señalando aquellos aspectos que tratan de fijarse en el título. indicando esa amarga verdad, que bajo forma de ingenuidad e ignorancia engaña a quien sueña y desconoce el engaño de una dama bella y casquivana, pero cuya fama ya era del dominio público (*El sueño de la mentira y la inconstancia*). Incluso si continuamos observando, en el capricho nº 61 titulado *Volaverunt*, entenderemos la progresión de quien ya ha asumido la realidad. Con *Volaverunt* Goya hace alusión a aquello “que ya ha volado”, el amor. De hecho retrata fielmente a la duquesa volando con sus alas de mariposa, sobre un pedestal formado por tres hombres¹⁸, con una inscripción que dice “la hacen volar”. Pero ya no existe esa proximidad de la anterior estampa, reconoce aquí el pintor que su amor por ella ‘*volaverunt*’; aunque su ‘lenguaje de invención’ haya servido, en esta ocasión, para paliar su rabia y su ira, sirviendo de ‘tema’ para su obra.

Lejanos ya los siglos del Barroco, sigue resultándonos aleccionador el trabajo de estas estampas, el trabajo personal de un hombre que aprovecha ciertas experiencias próximas a lo personal para transformarlas en duras críticas sociales con sus dibujos y grabados. Nuestra atención en esas últimas estampas comentadas trata de mostrar la intromisión del plano subjetivo y autobiográfico en la temática artística de estos primeros años del XIX, de cómo quizás los títulos pueden comenzar a evidenciar esos nuevos planos provocando la búsqueda de otros sentidos, además de los más obvios, a partir del texto individual que da el relevo al nombrar antiguo.

18. Según el manuscrito de la Biblioteca Nacional: “*Tres toreros que levantan a la Duquesa de Alba, que pierde al fin chaveta por su veleidad*”.



• *Volaverunt*. Capricho nº 61. Francisco de Goya. 1793

19. Aspectos históricos tratados en profundidad en la obra citada de F. Nordström.

Sólo bajo esa perspectiva de valores podemos contemplar y proponer el análisis anterior de la obra de Goya, dada la lejanía de su tiempo, pues el estudio sistemático demuestra que la visión contemporánea de su tiempo no era —específicamente— compatible con la suya; recordemos que fue severa la crítica que en algunos círculos suscitaba la obra artística de Goya, cada vez más personal y, desde luego, en ocasiones alejada de la normativa del decoro, todavía presente junto a la ‘Santa’ (Inquisición).

La imposición temática normativa, y el control que ésta ejercía sobre la representación pictórica, era principalmente compleja al focalizar su atención en la gran cantidad de encargos que las instituciones políticas o religiosas acometían. Goya sufrió la contradicción de pretender ser el Primer pintor de la Corte, un pintor de gran prestigio, mientras al mismo tiempo renegaba del absurdo de ese control sobre la pintura; deseaba recorrer los pasos obligados dentro de su contexto artístico para concluir con éxito sus ambiciones, mientras por otro lado rehusaba participar de las normas establecidas en su camino. Todo ello le acarreó algunos problemas, al menos hasta que su talento reconocido le defendió de las críticas. Fue en su juventud cuando se presentaron algunos de esos tropiezos. El más grave en la realización de las pinturas de la Basílica del Pilar, realizadas en Zaragoza bajo la supervisión de su cuñado Francisco de Bayeu, del cual le alejaban su diversidad de estilos y sus opiniones sobre el arte. Desgraciadamente su programa sobre las Cuatro Virtudes, en especial su ‘Caridad’ que fue declarada inaceptable (y declarada a supervisión por Bayeu), fue rechazado por su incorrección¹⁹. Goya no se consideraba, en este momento de su vida, un aprendiz, sino un artista capaz ya de ejecutar y responder por sí mismo de sus programas temáticos y sus ejecuciones. Consideraba pertinentes sus ‘nuevas visiones’ para las cuales creía necesario superar los cánones clásicos, con sus normativas del decoro y sus imposiciones falsarias.

La figura de Goya amplifica así el espectro de temas que de forma paulatina le interesan como objeto de su pintura hacia unas realidades 'negras' y costumbristas. Su terrible 'realidad', causada por la sordera, le sobreviene también en el desastre de la otra 'realidad' que le rodea, la guerra, la impunidad, la avaricia, la hipocresía, la maldad y la corrupción de las clases más pudientes que son, curiosamente, quienes pagan su sueldo y colman sus ambiciones de gran pintor. Pero, la transgresión también la realiza en un uso de la materia pictórica que resulta inusitado en su entorno, como en *Las pinturas negras* en la casa de sus últimos años, pero al cual favorece, desde luego, en el juicio social, la enfermedad, la locura y la oscuridad en la que creen está perdido. Para nosotros y para nuestro tiempo, en cambio, Goya se nos presenta sumido en una realidad propia y respetable, construida por lo que posteriormente daría lugar al mito del 'artista atormentado', atrapado en sí mismo, que vería entre los dos siglos siguientes su máxima eclosión. No obstante nuestro detenimiento en sus *Caprichos* sirve aquí de precedente inusitado de títulos ambiguos y polisémicos, cargados de significaciones ocultas.

2. 3. CONTRA LA DOCTRINA ACADEMICISTA

Para entender ese nuevo contexto artístico que se está gestando progresivamente en el panorama internacional debe entenderse cómo a partir de la segunda mitad del XVIII, el Barroco o el Rococó han concluido bajo el principio de la Razón que impera en la intelectualidad contemporánea, con Diderot a la cabeza. Tomando como referencia los modelos clásicos se pretende soterrar la artificiosidad del Barroco, potenciada por las clases pudientes burguesas que han colmado sus casas con decorativas pinturas, abocando al arte a ser un accesorio decorativo, imprescindible sin embargo como demostración de clase social o riqueza. El Neoclasicismo, entendido así, con autores diversos como Mengs, Füssli o David, se apoya en el academicismo que desde el siglo anterior había cobrado gran importancia, aunque ese perfil academicista

no otorga a esta investigación grandes novedades (con temas y títulos normativos como *El juramento de los Horacios* o *Leónidas en las Termópilas*). Serán otras corrientes las que generen mayores aperturas, pero el academicismo se convertirá en el muro contra el que chocan ciertas innovaciones, sus reglas férreas se convertirán en aquello contra lo que hay que luchar.

Resulta inevitable referir brevemente la enorme fuerza de la *Academia* como institución, desde que las primeras de ellas surgieran en Italia al abrigo del humanismo, entendiendo cómo se convirtieron en su devenir en la representación del ‘enemigo’ del genio, en la institucionalización de la enseñanza dogmática e inflexible, alejada de la creatividad. Academias que originalmente provenían de los tradicionales talleres donde aprendices y maestros satisfacían la multitud de encargos que de forma creciente inundaban un próspero mercado del arte, ya consolidado. Una forma de enseñanza lucrativa pues servía a un mismo tiempo como método de enseñanza, bajo la premisa de un aprendiz que va conociendo poco a poco todos los trabajos, pero también porque permitía desarrollar ese afán mercantilista que de forma creciente inundaba el campo artístico.

Así las cosas, la Academia facilitó un entorno más institucional para la enseñanza de la teoría del arte, en una lenta progresión que lleva al propio Estado a acometer tales empresas, asumiendo el papel de defensor de las artes. Un Estado (principalmente el francés), por otra parte consciente y decidido a beneficiarse del enorme potencial económico del mercado del arte, incentivando y generando este tipo de academias y adoptando como prioridad del Estado el desarrollo del mundo artístico. Un Mercantilismo que en el XVIII impulsaría la enseñanza de disciplinas menores pero muy lucrativas, como los tapices, la cerámica, el cristal, además de la pintura o la escultura, con el fin de enriquecer las arcas del Estado con el comercio y la exportación de este tipo de productos artísticos de lujo, como tapices, cristalerías o cerámicas. Una in-

fluencia que ya se hacía notar intensamente en el siglo XVII, pero que mantendría su enorme proyección hasta el siglo XIX.

Será de nuevo la ciudad de París donde se contextualizará este foco artístico destacado, y donde posteriormente el legado de Le Brun (1619-1690) asentará una formulación más definitiva del Academicismo. Director de la Academia parisina y mediocre continuador de Poussin del que había sido discípulo, su concepto de la *razón* imperaba en la organización de la Academia, en la educación del artista y en el concepto filosófico del arte. Le Brun considera que la enseñanza de reglas específicas facilitando modelos al alumno puede proporcionar a éste la posibilidad de aprender cómo realizar su trabajo y en qué basarlo. Para ello son necesarias unas reglas, tomadas de la formulación renacentista, que perpetúen en la estructura académica, alejándose de un debate 'abstracto' de las ideas. Acompañando a estas normas se hacen necesarios los modelos visuales, dibujos o grabados, que retomaban la idea de los manuales de modelos tradicionales del Medievo²⁰.

Fue Roger de Piles (1635-1709) uno de los primeros autores en poner en duda a finales del XVII estas verdades 'sagradas' de la institución académica. La conciencia de que la energía creativa de los artistas no se mueve siempre por la atención estricta a la norma, caló en los círculos intelectuales pero también en el espectador de la obra de arte del incipiente siglo XVIII. Las normas no eran infalibles, la obra que las sigue con fidelidad no tiene asegurada la 'perfección'. Y, además, la "*condición subjetiva del espectador nunca puede racionalizarse por completo*"²¹, resultando imparable —gracias a formulaciones filosóficas contemporáneas—, el desarrollo de una conciencia de la dimensión irracional de la belleza y, por supuesto, del arte. Descartes, a pesar de ser el maestro de la 'racionalidad', ya había manifestado idénticas dudas acerca de la infalibilidad de las reglas. En su obra *Las pasiones del alma* (1645-56) había afirmado cómo determinadas emociones específicas motivadas por relatos literarios —aplicable a las manifestaciones artísticas en general— provocan también

20. Su difusión en el Renacimiento había sido muy escasa, pues los artistas del Renacimiento creían que "*no se ha de decir lo que es posible mostrar*" (M. Barash: *op. cit.*, pág. 273). Sin embargo, con Le Brun y su *teoría de la expresión* (del rostro humano) para la representación de la emoción se hizo necesario, de nuevo, "mostrar" mediante descripciones visuales y no verbales, tales como dibujos anatómicos, etc.

21. *Ibidem*, pág. 281.

22. Nikolaus Pevsner: *Las Academias de Arte*, Madrid, Cátedra, 1982, pág. 132.

23. *Ibidem*, pág. 133.

otro tipo de placer en nosotros, un principio —podríamos decir— del *placer estético*. Sin afirmar que esa sea la tarea del artista, alude al placer intelectual que determinadas obras producen, aludiendo a las reacciones del *espectador*: Su respuesta considera que está determinada por sus propias experiencias y recuerdos personales almacenados en la memoria, los cuales influirán en la contemplación de una imagen, en su percepción definitiva. Posteriormente, a finales del XVIII, Young en Inglaterra, Rousseau en Francia, Hamann en Alemania formularán idénticas opiniones contra las Academias²². Igualmente Voltaire (1694-1774) y los Enciclopedistas cuestionarían el valor de la organización académica, con su mordaz escepticismo, por “*su fe en los derechos del individuo frente a cualquier restricción de su esfera subjetiva*”²³, opinión que —junto a la obra de Diderot— inspiró a los jóvenes escritores del *Sturm und Drang* alemán que consideraban que las academias fomentaban el talento vulgar perjudicando al genio.

Por otra parte, la observación del legado renacentista y manierista adquiriría tintes enfermizos. La temática se había reducido respecto a los siglos anteriores y no dejaba de ser una mera representación de ‘tipos’, desarrollados por modelos genéricos. El mundo clásico ha dejado de ser, en ocasiones, una fuente de inspiración para convertirse en convencionalismo. La referencialidad temática se perpetúa a los ámbitos ya descritos, con la salvedad de que los géneros del paisaje y el ‘bodegón’ (naturalezas muertas) adquieren gran consistencia. Desde la tradición de Lorraine progresivamente el paisaje deja de ser el escenario de una fábula, el accesorio de una pintura de Historia, un género menor en definitiva, para transformarse con determinación y coherencia en el género ‘Romántico’ por excelencia. Más aun con la adscripción al paisaje de los conceptos de ‘sublime’ y ‘pintoresco’, valores recurrentes del Romanticismo. Lejos quedan los paisajes que prestan una atención desmesurada a la naturaleza, mientras las figuras pequeñas justifican su presencia para alzar el cuadro a un género más trascendente.

2. 4. LOS TÍTULOS Y LA APERTURA TEMÁTICA EN EL XIX

En el siglo XIX resulta innovadora la nueva percepción en la pintura, que muestra la relación entre el hombre y la naturaleza, no como algo instituido o sabido, que era la práctica asentada por la tradición, sino como algo 'visto' y constatado. Afirma Francastel a propósito de la obra de Poussin que es "*el primer paso hacia una cultura dialéctica de lo real y lo imaginario, en la que lo real es el dato sensorial*"²⁴, pues materializan sus obras una visión poética del universo, mostrando en líneas generales cómo la pintura comienza a dejar de ser un mera 'puesta en escena' para convertirse en un instrumento de reflexión, sensible a aspectos que exceden la temática tradicional. Tomando a Poussin como un preámbulo de lo que consideramos un paso hacia adelante (respecto a la apertura temática), el principio que arranca con fuerza a partir de este momento es éste: mientras unos prestan la máxima atención a una Naturaleza espectacular y sobrecogedora, otros perciben en el mundo campesino el centro de las injusticias sociales, haciéndolo notar todos ellos en su pintura.

Sin embargo, desde la perspectiva posterior se ha venido insistiendo en la ausencia de un estilo concreto en el siglo que nos ocupa. Aunque es igual de cierto que cuánto mayor sea la uniformidad de un estilo, menor será el espacio libre para la expresión de la individualidad de cada artista. Considerando la pintura como un nuevo espacio de reflexión que, una vez más, se deja influenciar por el enorme potencial literario que en el momento tiene lugar, podemos considerar la segunda mitad del siglo XIX (especialmente las décadas de 1860 y 1870) como el tiempo más propicio para ello, por la gran variedad de artistas que en las distintas corrientes ya consolidadas introducen nuevas percepciones y perspectivas pictóricas. Unos ideales que determinan y afectan a los diferentes movimientos del siglo XIX, basándose en la imaginación 'libre' y en la exploración de lo desconocido.

Mario Praz nos muestra el carácter y las actitudes de los artistas Románticos, recordando esos aspectos que con posteridad

24. Pierre Francastel: *Historia de la pintura francesa*, Madrid, Alianza, 1970, pág. 138-139.

han sido convertidos en tópicos ideales de un perfil que, de ninguna otra forma, podía brillar con la intensidad de este tiempo y, que en realidad mostraban también algún elemento común a otros artistas de la época.

25. Mario Praz: *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*, Madrid, Taurus, 1979, pág. 161.

26. Arnold Hauser: *Historia social de la literatura y del arte* (Tomo II), Barcelona, Guadarrama, 1979, pág. 341.

27. *Ibidem*, pág. 342.

“El desarrollo del individuo, la introversión y el punto de vista psicológico, que explican el anhelo de lo desconocido y lo trascendente, lo vago e indefinido, el rechazo de las reglas tradicionales, la atracción por todo tipo de estímulos y, en una etapa ulterior, la distancia respecto a una realidad material demasiado próxima” 25.

Pero de forma más simple una desmesurada atención por parte del artista sensible a la Naturaleza, que se le presenta inabarcable, inabarcable y majestuosa, frente a él mismo, un hombre empujado por la inagotable fuerza natural y profundamente admirado de la grandeza que presencia a su alrededor. La importancia, en todo caso, del Romanticismo radica en su concienciación de cambio histórico, representando una variación en la historia de la mentalidad occidental y en las ideas estéticas, que desde el Gótico no habían sufrido una transformación tan notable²⁶. Suponiendo un verdadero punto de inflexión en el surgimiento de un nuevo arte, una nueva sensibilidad y una serie de sentimientos que, de forma generalizada, formarán ya parte indisoluble del artista por excelencia, que en este siglo y en el siguiente existirá. Llega a decir Hauser que *“toda la exuberancia, la anarquía y la violencia del arte moderno, su lirismo ebrio y balbuciente, su exhibicionismo desenfrenado y desconsiderado proceden del Romanticismo”*²⁷.

Respecto a la titulación de obras, la utilización de nombres descriptivos resulta la forma más convencional, como resto de la tradición anterior. Se sigue, pues, fijando la representación por la identificación que un nombre hace de ella. La descripción sigue siendo la forma más práctica y arraigada en el entorno contemporáneo.

Pueden nombrarse cuadros de Delacroix como *La barca de Dante*, con referencias literarias o *La balsa de la medusa*, como un acontecimiento terrible y verídico de un naufragio. Igual sucede con cuadros de Ingres, Gericault, David, Füssli, Hogarth y tantos otros. De hecho el propio Turner simuló una inscripción, que ejemplifica este tipo de títulos tradicionales, en uno de sus paisajes de 1815. La inscripción, además de la fecha, da título a la pintura "*Dido construyendo Cartago o El nacimiento del Imperio cartaginés*".

No obstante, debe destacarse aquellos títulos de final de siglo en los que los diferentes intereses pictóricos de Románticos, costumbristas o impresionistas se dejan traducir en los títulos de las obras. De este modo, observando algunas de las telas de Friedrich, vemos cómo en los títulos se intensifica la expresión del *pathos* trágico romántico, frente a un paisaje inabarcable, adquiriendo la naturaleza preponderancia sobre el hombre y el resto de las cosas. De hecho se ha hablado de 'paisaje visionario' al referirse a algunas de sus telas.

En las obras *Viajero sobre un mar de niebla* (1818) o en *Salida de la luna sobre el mar* (1822), el título insiste en la importancia de esos instantes en los que la Naturaleza despliega todo su esplendor, dejando a un lado, u olvidando, a los personajes y figuras centrales del cuadro, y que en otros casos sí son recogidos o focalizados en el título. De hecho, Friedrich ya había dado preferencia a esa espectacularidad de la naturaleza al realizar para el *Altar de Tetschen* (1807-08) un cuadro muy polémico que mostraba *La cruz en la montaña* como representación *quasi* divina de la naturaleza. Pero igualmente significativo es el título de uno de los cuadros paradigmáticos del Romanticismo, *El mar glacial* (1824), en el que toda nuestra atención es captada por los impresionantes témpanos de hielo que se muestran ante nosotros. Curiosamente no se titula "Naufragio en un mar helado", pues en menor grado aparece el resto de un navío, sino que se acentúa la expresión desatada de la fuerza de la naturaleza²⁸. Insistiremos en que lógicamente, como hemos venido afirmando, estos títulos

28. Ciertos datos biográficos del propio Friedrich podrían vincularse a este hecho, pues de pequeño patinando sobre un lago helado, murió ahogado su hermano al quebrarse el hielo.

—también *Monje mirando al mar* (1808-10)— son posibles pues los nuevos temas posibilitan nuevas lecturas, más abiertas a la connotación, a pesar de que la distancia respecto a los títulos meramente descriptivos es todavía escasa.

La estrella vespertina (1840), *Mañana glacial* (1813), *El sol levantándose a través de la bruma* (1807) o *Lluvia, vapor y velocidad* (1844) de Turner, insisten de idéntica forma en esos particulares ‘personajes’ que son el centro de la pintura. La salida majestuosa de la luna por el horizonte, al caer el día, en el primero, esos instantes temporales en los que la naturaleza y su fuerza son tan perceptibles, como en un amanecer helado, y los elementos atmosféricos que, en un instante a ‘gran velocidad’, refieren a una era de ferrocarriles y grandes avances técnico-industriales, aunque también a elementos naturales casi imperceptibles, como los estados de ánimo, pero que son convertidos en materia pictórica. Una forma de titulación que comienza aquí a crear las primeras enumeraciones, escogiendo las palabras que refuerzan ese sentimiento que los elementos naturales producen; muy próximo al uso que en las vanguardias se haría del título como fijación de ciertas premisas artístico-estéticas: por ejemplo, Giacomo Balla al titular una de sus obras *Líneas de marcha + sucesiones dinámicas* (1913), tratando de reforzar esas cualidades físicas de la máquina, la velocidad y la ‘nueva era industrial’, muy propias de los integrantes del movimiento futurista.

La obra de Whistler, *Nocturno en azul y plata: Old Battersea Bridge* (1872-75), apunta con el título a las condiciones sensoriales de los colores, en este caso durante la noche. Aunque en su segunda parte (como subtítulo) se utiliza una marca identificativa que lo ancle y localice a un objeto y un espacio real (el puente), como marca genérica. Otros títulos del autor como *Variaciones en azul y verde* (1868-69) o *Sinfonía en blanco n.º 2*, insisten en las preferencias abstractas y musicales que eran del agrado de Whistler, teniendo en cuenta su fervor al defender la idea del Arte por el Arte, su carácter amoral y combativo, en



29. Robert Hughes: *A toda crítica. Ensayos sobre arte y artistas*, Madrid, Anagrama, 1992, pág. 136. Considera Hughes (a propósito de la indiscutible relación de Whistler con escritores como Wilde o Beardsley) que a su muerte ejerció éste una mayor influencia en la literatura (en autores como Mallarmé o Proust) que en el ámbito pictórico, donde sus ideas experimentales acerca de la pintura fueron superadas por el impresionismo posterior.

contra de la narrativa a la cual despreciaba —según afirma Robert Hughes²⁹—.

Otros ejemplos destacables son las respectivas obras de Daumier y Millet, *El vagón de tercera* de 1864 y *El Angelus* de 1858-59, por su indicación y mirada hacia nuevas escenas sociales mucho más próximas al pueblo llano o las clases más desfavorecidas. Ambos casos apuntan a una realidad no contemplada por la temática al uso, a excepción de los pintores del Norte como Brueghel, pero que comienza a cobrar relevancia: en el primero, porque en un tiempo de enormes crisis sociales donde las clases más desfavorecidas eran, una vez más, las inferiores, se presta atención a los campesinos (con el que se vincula Daumier, de origen humilde), mostrando un vagón de tren donde percibimos las condiciones en las que viven —y viajan— las clases más desfavorecidas. El título nos recuerda ese *status* social, por si la observación de los detalles y personajes no fuera suficiente. *El Angelus*, enlaza también con esa mirada hacia las gentes campesinas, al tratarse de un retrato de las gentes sencillas, mostrados en el campo donde pasan toda su vida. La pintura recupera aquella mirada al campesino desfavorecido, que era pintado en las faenas del campo, recordando las diferentes estaciones, pero los dos

• *El vagón de tercera*. Honoré Daumier. 1864

30. Citada, por E. H. Gombrich: *Historia del Arte, op. cit.*, págs. 428-429.

campesinos han adquirido la notoriedad que merecen y una espiritualidad que exalta las excelencias del alma campesina. La diferencia destacada respecto a la pintura de Daumier es la honda espiritualidad que destila toda la escena de Millet, al escoger ese momento 'litúrgico' cargado de hondo misticismo.

El polémico Courbet (1819-1877) nos proporciona el título *Bonjour Monsieur Courbet* (también conocido con el título más normativo *El encuentro*, 1854). Courbet fue uno de los abanderados en contra de los convencionalismos que imperaban en la Pintura, perpetuados por el academicismo. La transgresión en los temas que ya habían realizado los artistas reunidos en Barbizon en 1848, como Millet o Constable, fue reforzada por el ímpetu de Courbet. A él mismo se debe el nombre de pintores 'realistas' al titular *Réalisme, G. Courbet* su exposición individual de 1855 en una barraca. En el cuadro mencionado su apuesta por la naturalidad de un pintor retratado en mangas de camisa, resultaba sorprendente y contrario a las actitudes magnificentes y teatrales que envolvían hasta el momento los retratos académicos. Él, en cambio, se retrata con sus utensilios de trabajo en el campo, siendo saludado por un amigo y cliente. La respetabilidad del hombre y del pintor es, desde luego, opuesta a la imperante en su entorno, su crítica a los convencionalismos sociales, su ironía pero su sinceridad son sus cualidades reconocidas. En una carta escrita en 1854 escribió:

“Confío siempre ganarme la vida con mi arte sin tener que desviarme nunca de mis principios ni el grueso de un cabello, sin traicionar mi conciencia ni un sólo instante, sin pintar ni siquiera lo que pueda abarcarse con una mano sólo por darle gusto a alguien o por vender con más facilidad”³⁰.

Su título muestra esa ironía, esa naturalidad y esa seguridad, del que 'muestra y se muestra' como pintor, aunque con una

cierta dosis de audacia y atrevimiento, propia de Courbet. Otra de sus obras con título llamativo es *El estudio del pintor; alegoría real determinando una fase de siete años de mi vida artística.*, en la cual se retrata de nuevo a sí mismo ejercitando su oficio, aunque rodeado esta vez de decenas de personas (desde una modelo, gentes sencillas o de alto rango social). Su interpretación confusa y algo críptica nunca ha proporcionado explicaciones satisfactorias, aunque determinados análisis compositivos han llegado a suscitar una adhesión de Courbet a la francmasonería.

Aunque sin lugar a dudas uno de los títulos más reveladores, llamativos e inquietantes sea el de su obra *El origen del universo*, un encargo realizado por Courbet para un lujurioso diplomático turco llamado Khalil Bey para el que ya había pintado *El sueño* (o *Las durmientes*)³¹ y que se puede considerar como la imagen más transgresora del siglo XIX, al mostrar en un primer plano frontal el sexo de una mujer. Un encuadre y un tema insólitos hasta el momento, más teniendo en cuenta la absoluta simpleza y naturalidad con las que la obra atrapa al espectador en una nube de erotismo y sensualidad, mezclado



• *El origen del universo*. Gustave Courbet. 1866

31. Robert Rosenblum y Peter Hanson: *El arte del siglo XIX*, Madrid, Akal, 1992.

32. R. Hughes: *op. cit.*, pág. 121.

33. Véase J. Saborit y A. Carrere: *op. cit.*, (Cap III. § 3.13.1. y 3.15.1.).



• *Beata Beatrix*. Dante Gabriel Rossetti. 1864

con altas dosis de *voyeurismo*. No resulta extraño, dada la audacia de la pintura, que fuera dada por desaparecida desde hacía muchos años y que fuera descubierta de nuevo —precisamente— en la colección privada del psicoanalista francés Jacques Lacan³² (sirviendo quizás de adecuada ilustración para sus disquisiciones acerca del *goce* y el *placer*). No obstante, las palabras *El origen del universo* significan aquí de forma determinante, más allá de indicar la metáfora de la que forma parte el pubis femenino, porque es precisamente el título quien aporta el segundo término de la metáfora —*universo*—, es decir,

explicitando y posibilitando que exista la metáfora y no la mera visión transgresora de un pubis. Nos estamos refiriendo a un ajuste retórico del título que posibilita o acciona las figuras y tropos que en la pintura pueden darse y que destacaremos al final de este capítulo. Baste reseñar que, en este caso, no existiría tal metáfora o alegoría visual sin la existencia de dicho título³³.

Otros dos pintores deben aparecer aquí por la interrelación en sus obras de las imágenes y los textos, más allá de los títulos empleados para sus telas. Por una parte resulta muy significativa la obra de Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), pues su enlace biográfico y artístico con la figura de Dante (recurrente en este trabajo) merece cierta atención. Más que un enlace, como su propio nombre de pila indica,

hablaríamos de una ‘repetición’, pues Rossetti, además de ser poeta, sufrió en su biografía ciertos hechos muy similares a las experiencias del autor de la *Vita Nuova*. El principal motivo de esa proximidad fue la amada Beatriz, que en Rossetti tuvo el nombre de Elizabeth Siddal. Ambas con una muerte precoz sumieron en la desolación a ambos poetas, pero Rossetti era ade-

más pintor y utilizó como temática pictórica esa afinidad tan curiosa. En la obra *El sueño de Dante a la muerte de Beatriz*, de 1860 (y en otras muchas, como *Beata Beatrix* de 1864 o *Visión de Dante: Raquel y Lia* de 1855) Elizabeth sustituye a Beatriz, en este caso en una escena en la que el poeta es conducido por Amor al lecho mortuario de su musa. Pintado antes del fallecimiento de la modelo Siddal (casi podría verse como una premonición), la factura gótica medieval es muy perceptible en el cuadro, dentro de las premisas propias de la Hermandad Pre-Rafaelita (1848) de la que formaba parte junto a Millais, Holman Hunt y otros.

Como si un ángel cayera de las nubes (1809), *El círculo de los lascivos* (1824-27) o *El espectro de una pulga* (1819) son algunos de los títulos de obras de William Blake, la segunda figura a la que hacemos mención. Un hombre catalogado en su tiempo de excéntrico, loco y visionario, sin duda por la fuerza de su expresión artística, bastante inusitada hasta ese momento. Fue, sobre todo, un gran ilustrador de sus propios libros (y los de otros, como *El Paraíso perdido* de Milton, de 1808), pues dominaba la pintura, la poesía e incluso la música. Sin embargo, la expresividad que en la actualidad tanto se valora fue motivo de mofa entre sus contemporáneos, por ser atribuida a los desvaríos de un hombre que confesaba tener visiones sobrenaturales. Con todo, los temas de sus obras pasaban por visiones de carácter marcadamente simbólico, asociadas a escenas de inspiración religiosa. La Literatura y la Pintura fueron, pues, para Blake fruto de la inspiración-revelación con la que acometía sus propios libros ilustrados (*Songs of Innocence*, *Songs of Experience*, *Urizen*, *Jerusalem*, etc), o los ajenos (versiones de la Biblia, de obras de Dante o



• *Satán cubre a Job de llagas*. Ilustración del *Libro de Job*. William Blake. 1823-26

de otros autores como Milton), casi a la manera de los códices miniados medievales.

La muchacha ciega (1865) de J. E. Millais, también capta nuestra atención pues viendo la composición con un enorme arco iris surcando el cielo, e incluso una mariposa posada sobre el manto de la muchacha, provoca una cierta emoción el conocimiento de esa invidencia, un hecho que sabemos le impide apreciar la belleza de lo que ocurre tras ella. El título rompe ese hechizo, proporcionando el dato más significativo, aquel que nos convierte a nosotros, los espectadores, en testigos de ello. Y todo a pesar de la referencialidad inicial que el título proporciona al identificar a una muchacha, pero que se transforma al vincularse con la imagen a la que acompaña.

La tina (1886) es un buen ejemplo del modo en el que Degas varía la atención que durante mucho tiempo se había prestado al desnudo de forma solemne. En este caso, una mujer es mostrada de forma naturalista, en la actitud cotidiana de su aseo diario. No adopta una pose rebuscada que la muestre distante, sino agachada y ajena a la mirada de ojos observadores. A la



• *Y aún dicen que el pescado es caro.*
Joaquín Sorolla. 1894

naturalidad de la modelo, se suma esa tina que adquiere tal relevancia que se prima en el título de la pintura; en ella se ha detenido este título, la sostiene, es tan 'personaje' como el cuerpo femenino al que rodea. Como título resulta transgresor, pues su nombramiento tradicional primaría el *Desnudo de una mujer* y no el objeto secundario sobre el que se encuentra.

Y aun dicen que el pescado es caro de Sorolla (1894). Un título ciertamente reflexivo que acompaña a un cuadro en el que se puede ver a un pescador malherido al que sus compañeros socorren, en el interior de una desvencijada barca. La ironía *manifiesta* del título resuelve y casi explica la escena, pues anclado a una pintura muy próxima a la temática social y costumbrista del Sorolla de estos años, permite hacer una lectura moralista acerca de la situación de los personajes, pero sobre todo su extensión semántica hacia connotaciones sociales sólo atribuibles a la pintura desde el contexto ○



l' Acacia



la Lune



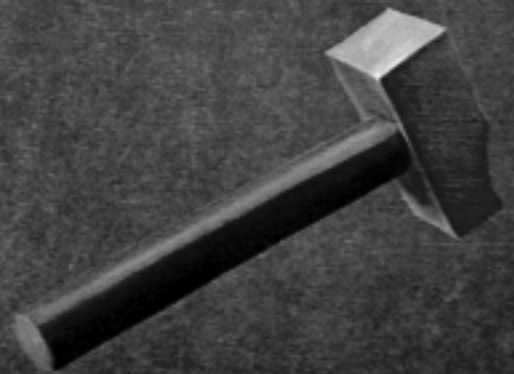
la Neige



le Plafond



l' Orage



le Désert

3. La consolidación del nombrar 'moderno'

3. 1. EL TÍTULO COMO 'IDEÓLOGO' ARTÍSTICO

mencionados algunos títulos de esa transición hacia un nombrar connotativo, se observa en ellos la permeabilidad que el arte comenzó a manifestar, no sólo hacia temas no reglados por la tradición, sino especialmente hacia las innovaciones técnicas y las repercusiones que ello tendrá en la concepción del arte a partir de entonces; por ejemplo, el título *Monet con su esposa en su estudio flotante* (de Manet, 1874) o *La barca-taller de Monet* (Monet, 1873), haciendo hincapié en la observación del 'natural' (en este caso, desde una barca) de los primeros pintores impresionistas; *La catedral de Rouen, a pleno sol* (obra de Monet de 1893-94), en la que incide el título en los efectos que la luz produce en determinados momentos del día, favoreciendo variaciones cromáticas o luminosas en las escenas; o la admiración romántica hacia la sobrecogedora naturaleza de Friedrich en *Viajero sobre un mar de niebla* (1818) o de Turner en *El sol levantándose a través de la bruma* (1807).

El nuevo nombrar comenzaba a ser también un instrumento de la "ideología" artística, pues si el arte del siglo XX se ha preocupado ante todo de buscar su situación en el mundo contemporáneo, definiendo una y otra vez cómo había de ser ese nuevo arte, o en otras palabras, estableciendo continuamente una identidad perdida, es lógico que los títulos, en su cualidad de nombramiento, colaborasen en dicho objetivo 'ideológico'.

Así aspectos que hemos analizado en ejemplos de XIX se amplían con los principales movimientos de la vanguardia —cubista, *fauvista*, futurista...— que traducían en sus nombres algunos de

sus postulados artísticos, entendiendo siempre el título como un instrumento más de transmisión de información a esa red trans-textual que el mundo artístico conforma. La dimensión espectacular de algunos planteamientos de la vanguardia, como los movimientos dadaísta y futurista, en continua búsqueda del asombro, la espectacularidad y la publicidad, halló en las palabras y en los títulos un instrumento adecuado a sus pretensiones; casi a la manera de una pistola, el efecto devastador de su disparo de ‘palabras’ alcanzaba un clímax intelectual y artístico que colmaba las pretensiones transgresoras y rebeldes de algunos de los destacados personajes *dada*, que con su forma de arte ‘atacaba’ al espectador adormilado por la tradición. Sin embargo, la

utilización de esta faceta del título no fue exclusiva de los dadaístas o futuristas, sino que de forma extensiva alcanzó al resto de vanguardias.

Todo ello lleva a desvelar esa ironía encerrada en el título de este epígrafe, al concebir o personificar a un ‘ideólogo’ en el pequeño cuerpo de un título, aunque se trata sencillamente de nombrar la forma en que algunos títulos prolongan algunos de los más destacados postulados expresivos y artísticos, vigentes en las primeras décadas de este siglo. *Nombrando, apuntando y destacando el signo plástico* que de forma creciente adquiere gran relevancia en los comienzos de este siglo.

Títulos como *La línea verde* —sobrenombre aceptado del *Retrato de Madame Matisse* realizado en 1905—, han alcanzado una gran notoriedad, precisamente por incidir en esa línea gestual que divide y casi surca el rostro de la mujer, una gran sombra que marca el rostro insistiendo en colores poco habituales para la tez rosada de una mujer. Sin embargo la extrema atención del pintor hacia el color, los efectos de la luz sobre objetos y seres humanos, lleva a insistir en esa gran línea que en el rostro de la retratada marcaban las sombras



del día, planteando una nueva mirada para el retrato tradicional. Otras de sus obras como *Interior amarillo y azul*, *Lectora sobre fondo negro*, *Naturaleza muerta anaranjada* (1899) o *El mantel: armonía en rojo* (1908-09) insisten igualmente en nombramientos que destacan las cualidades sensoriales de los colores por efecto de la luz, remarcando así la atención que la nueva pintura dedica a ellos. Si el nombre de *fauvistas*, tan sólo era una etiqueta, su exaltación del color, la síntesis expresiva de sus pinturas sí era una realidad que tanto Matisse (en parte de su producción) y otros artistas practicaron (*Efectos del sol sobre el agua*, André Derain, 1905). En esta misma línea entenderíamos, desde luego, la mayoría de títulos relacionados con la abstracción en obras de autores como Kandinsky y tantos otros, que ocuparán un análisis posterior.

Otro ilustrativo ejemplo lo proporcionan los nombres que autores como Boccioni, Balla, Severini o Carrà, pusieron a sus pinturas en un afán de perpetuar aquellos postulados que habían firmado en su Manifiesto Futurista de 1910: un deseo de proclamar la fuerza de la velocidad, la tecnología y el imperio de las máquinas en la civilización; un continuo movimiento que proclamaba el ruido, el sonido, la máquina, en una imagen inexistente de la Italia atrasada en la que vivían. Los títulos dan nombre a un lenguaje pictórico que trata de describir los rápidos estímulos y los movimientos en el espacio, aplicándolo a una superficie plana. Así lo muestran obras de cualquiera de ellos. *Dinamismo de un perro con correa* (Balla, 1912), es una muestra pictórica pareja a las fotografías de exposición múltiple de Muybridge o Marey. *Velocidad abstracta, ha pasado un automóvil* o *Velocidad de un automóvil + luz + sonido* (G. Balla, 1913), son alusiones a la maquina-automóvil, utilizando el segundo título la enumeración como mecanismo muy propio del futurismo. Otros autores como Boccioni muestran *El dinamismo de un ciclista*, las *Formas plásticas de un caballo*, una *Construcción en espiral* o *Planos y*

1. J. Sureda y A. M^a Guasch:
La trama de lo moderno, Madrid, Akal, 1987, pág. 37.

lucos: una cabeza. Incluso un *Jeroglífico dinámico del Bal tavarin* (Severini, 1912).

El movimiento cubista proporciona también buenos ejemplos de aplicación en los títulos del parámetro de la descripción visual, al tratar de enunciar aquellos elementos que eran descompuestos en planos sucesivos y espaciales, de ahí que en muchos de sus títulos permanezca el anclaje del tema (Bodegón..., Retrato de..., Paisaje en...) que ha de observarse desde su descomposición analítica (*Naturaleza muerta con violín y fruta*, Pablo Picasso 1913; *Retrato de Ambroise Vollard*, Pablo Picasso 1910; *Paisaje en L'Estaque*, Georges Braque, 1908). Resulta curioso cómo el cubismo no era para los pintores que lo profesaban un movimiento que abordase la realidad bajo aspectos visuales, sino más bien intelectuales, un arte de concepción y no de imitación, apuntando hacia una visión múltiple del objeto. Una condición que hacía perder valor temático o iconográfico a la imagen, pero que la ganaba en su concepción espacial de 'objeto'. No es de extrañar que algunas de las composiciones más relevantes de Braque, pintadas con 'cubos' como el mismo Picasso señaló¹, ni las del propio autor español, subvertieran la temática en ese afán de mostrar todas las perspectivas y lados posibles de una cosa. Por ello, los títulos en su gran mayoría asientan una lectura clara de esos objetos cotidianos o personajes, que vistos desde todos los ángulos posibles acaban por desdibujarse. Los títulos proporcionan los referentes originales, como el *Hombre con clarinete* (Picasso, 1911), *La guitarra* (Braque, 1918), *Violín y vaso* (Juan Gris, 1913) o *Vaso y damero* (Juan gris, 1914), en un afán de situar y aclarar el objeto. La transgresión expresiva no se realizaba, pues, en los títulos (que son identificativos), sino en la materialidad pictórica que se definía por una construcción espacial innovadora.

Una parte importante de la obra de esos pintores se asocia directamente al *collage*, que el cubismo asentó como técnica artística al comenzar a incorporar recortes de papel y otros objetos al

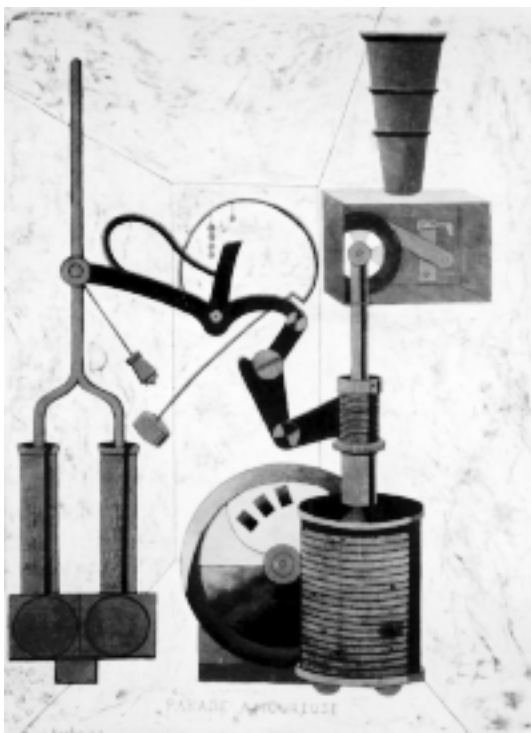
lienzo, en una reivindicación manifiesta de la materia, la abstracción progresiva y una exaltación creciente del signo plástico. Elementos ajenos al pincel y a la mano del pintor se incorporaban de este modo a la superficie pictórica generando planos sobresalientes, objetos que eran así convertidos en ‘imágenes’ de sí mismos; recortes de periódico, anuncios publicitarios con lemas, etc., que en otros cuadros eran reproducidos también en el plano pictórico. Por un lado en títulos como *Naturaleza muerta con rejilla* (Picasso, 1912) en los que esa materia pictórica acompaña a la marca genérica y temática que el nombre recoge. Por otra parte, *Le Quotidien* es un buen ejemplo de *papier collé*, al existir un fragmento del titular de un periódico, del cual toma el título la obra de Braque (1912). En este caso el titular es un recorte pegado, como en la obra de Picasso *Ma Jolie* (1911-12), en la que las letras son perfectamente visibles en una composición más propia de la fase sintética del cubismo y alejada de la fuerte fragmentación espacial analítica. Sin embargo, en otras obras de Braque como *L'écho* (1952-56), el titular es reproducido en la composición demostrando que estos recortes acabaron siendo una marca, un motivo habitual y reconocible, cotidiano entre las falsas maderas, las rejillas o texturas que a menudo eran reproducidas. El propio Juan Gris en su bodegón *El desayuno* (1915) incluye el titular pintado de *Le Journal*, aunque en este caso no da título a la pintura.

De forma concluyente, en todos los ejemplos anteriores se aprecia una orientación en los títulos de las obras que precede a la abstracción y, más allá, a la reivindicación del signo plástico (arreferencial) pictórico, por diferentes vías:

- 1) Nombrando y apuntando el signo plástico (‘la línea verde’).
- 2) Anunciando su tema o contenido (‘el dinamismo de un ciclista’ o ‘naturaleza muerta con violín y fruta’).
- 3) Subrayando la materialidad del lienzo, en el que el signo se objetualiza, a través de los collages cubistas, aunque se

2. Mario De Micheli: *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza, 1979, pág. 171.

3. Precisamente, uno de los conocidos *ready-made* de Duchamp fue rechazado en un concurso por haberlo presentado con seudónimo.



realice superando la propia y tradicional materia pictórica ('L'Echo' o 'naturaleza muerta con rejilla').

Bien diferentes son las referencias textuales de Dada, aquella actitud artística que Arp definiría años después (en 1957) como "*la rebelión de los no creyentes contra los descreídos*"², refiriéndose a un movimiento nacido en Zurich en 1916 cuyo grito de guerra, DADA, era un símbolo de rebelión y negación y cuya influencia alcanzaría fronteras tan lejanas como Francia o Estados Unidos. Una negación del propio proceso artístico, unida a la negación del sistema imperante que de forma análoga se tradujo en los títulos de las obras de arte que salían al mundo desde las filas combativas de Dada: unos títulos de composiciones y objetos dadaístas que eran efectivamente como 'pistolas' cargadas de intensidad.

Con objeto de destruir la imagen mítica del artista, adoptaron el azar o la mediación de las máquinas para la elaboración de sus obras, aunque paradójicamente esa desmitificación pretendida era hecha desde el renombre artístico de alguno de ellos³. En cualquier caso la intervención de esas dos premisas se hace igualmente presente en los títulos que nombran algunas obras de Francis Picabia, en los que la alusión al mundo mecánico es, más allá de lo explícito, una metáfora del mundo real: obras en las que multitud de dibujos de ruedas dentadas, bujías, mecanismos y engranajes sustituyen a la apariencia física de personas y cosas, en una especie de relato mecanicista de la existencia

y en las que los títulos insisten mediante las alusiones al mundo mecánico. Desde los más explícitos como *Máquina* (1916-18) a aquéllos en los que ya las metáforas son proporcionadas por los títulos: *Parada amorosa* (1917) respecto a dos máquinas enlazadas en una suerte de movimiento febril, *El novio* (1916) acompañando al dibujo de una tuerca, *El ojo* (1919) como

• *Parada amorosa*. Francis Picabia. 1917

una máquina de precisión o más allá, alejado de cualquier atisbo de retrato tradicional, el *Retrato de Marie Laurencin* (1916-17) aludiendo a la persona únicamente por el título que es quien atribuye un nombre a la representación de un mecanismo formado por cintas, ruedas, aspas y turbinas, rodeado de comentarios escritos por el propio Picabia (una característica muy característica, que junto a su nombre solía inscribir a mano el título en la superficie pictórica de la obra, a menudo de forma ‘transparente’ —como hemos visto en usos de inscripciones antiguas—, pero en otras ocasiones con un uso acusado que se integra en la propia representación pictórica, como en este último caso).

Igualmente ocurre con otras obras de Marcel Duchamp en las que preexiste esa visión mecánica de la realidad: *Corredera que contiene un molino de agua de metales vecinos* (1913-15), *Molinillo de chocolate, número 2* (1914) o su gran obra *La casada desnudada por sus célibes, incluso* (1915-23), una visión mecánico-cósmica del deseo y el amor, más conocida por *El gran vidrio* (como alusión metonímica al material en el que está ejecutada la obra).

Respecto a la incursión del azar, la ejecución de la obra ya citada *L'oeil Cacodylate* (1921) de Picabia es clara, pues diversas amigos fueron anotando y escribiendo sus autógrafos sobre ella, en un proceso colectivo de realización plástica. Una novedad y una transgresión que convierte a esta obra en una obra de participación absoluta del espectador, desvelando su condición de realizador, en este caso también empírico. Respecto al título, proviene del griego *Kakôdês*, malo, *odmê*, olor, y *ulé*, materia, como un juego de palabras que insiste en la actitud dadaísta y acompaña un lienzo con cinco fotografías pegadas, el título inscrito en la parte superior, un ojo pintado y las múltiples firmas y comentarios de gente como Duchamp, Cocteau, etc.

Con todo, el dadaísmo no ofrecía grandes posibilidades en el campo plástico para ese pretendido lenguaje de iconoclastia y rebeldía, aunque era susceptible de ser logrado por otros me-

dios como la literatura, el teatro o la música. El movimiento se aproximó de ese modo a otras manifestaciones artísticas próximas, cobrando así forma las veladas nocturnas, los manifiestos, las actuaciones, etc. Y aquella exaltación de la materia pictórica que el cubismo entrevió tímidamente con sus *collages*, el dadaísmo la llevaría a cabo con más rotundidad, saliéndose también de los códigos habituales con figuras como Kurt Schwitters que convirtieron sus *assemblages* en verdaderas composiciones de materiales ajenos a la artísticidad al uso: la *Merzbau* (o sus abreviatura-título MERZ) es una construcción donde se aglomeran objetos de desecho con pinturas, esculturas y materiales diversos. También Picabia introdujo plumas, botones y otros materia-



les ajenos y extravagantes (hasta el momento) en la realización de algunos retratos (*Retrato de Mme. Robbie de Massot*, 1926 o *Plumas*, 1921). Incluso más allá Duchamp con sus *ready-made* reutilizó objetos habituales y cotidianos recontextualizándolos en el entorno artístico, dándoles así una nueva entidad. Como crítica al sistema del Arte y a la mitificación del artista su *Fuente* o su *Botellero* son claros ejemplos de ello. Resulta, sin embargo, más significativo para este estudio cómo pueden encontrarse respecto a esas obras, indistintamente, el título cotidiano (*Urinario*, *Secabotellas*) o uno más metafórico (*Fuente* o *Erizo*).

Un cuadro de Max Ernst muestra en este contexto de continuas transgresiones la forma en la que el título prescribe y proporciona el material necesario para que la interpretación del espectador se haga dentro de unos determinados cauces. Recuerda,

además, de qué forma algunas inscripciones o *titulus* realizaban esta función en tiempos pasados, pues la temática escogida es idéntica pero únicamente podemos advertir cambios en el tratamiento pictórico de la escena escogida: el título es *La Virgen*

• *La Virgen corrigiendo al niño Jesús frente a los tres reyes magos*. Max Ernst. 1926

corrigiendo al niño Jesús frente a los tres reyes magos (1926). Como es de suponer el motivo temático es una escena del repertorio iconográfico religioso, en la que la Virgen como madre alecciona y regaña algunas acciones o travesuras del niño Jesús, ante la atenta mirada de los tres reyes. Ernst pinta y escoge este motivo pero establece la transgresión al actualizarla sin pudor y apareciendo André Bretón y él mismo como reyes magos, en una ventana a la izquierda de la escena. Una reactualización o revisión irreverente pues no cree en esos modelos de la pintura, ni en la tradición, ni en el respeto por el pasado, ni tan siquiera por el presente. Lo destacable, desde luego, radica en ese título, esa inscripción, que facilita al espectador la escena temática reglada a la cual se pretende subvertir con el tratamiento pictórico y con la presencia de estos reyes “voyeurs”, casi al modo de los antiguos ‘donantes’ nobles introducidos en las representaciones pictóricas de carácter religioso.

3. 2. LA PALABRA COMO SIGNO PICTÓRICO

Refiere este epígrafe la incorporación en determinadas pinturas de signos lingüísticos, adscritos como signos plásticos que, como tales, conforman junto a otros, como pinceladas y colores, una pintura. Ya insistimos en la dificultad de tratar los lenguajes involucrados de los que esta investigación es un producto continuo, pero cabría preguntarse cuál es la distancia entre el lenguaje verbal y el pictórico y quién pueda delimitar su posible o imposible mezcla. Existen ejemplos de las primeras décadas de este siglo que tensaron la posibilidad hasta el límite, recordando esa antigua pugna de la que Horacio, Lessing, Simónides de Ceos o Rensselaer W. Lee dieron buena cuenta, algunos con bastantes siglos de diferencia. Pero la posibilidad no sólo se dio en los años de la vorágine, sino que se presentó inagotable como tantas otras premisas que le cambiaron la piel al Arte, volviéndola del revés: una y otra vez, el mundo verbal se entremezcla con la pintura, pero esta vez de otra forma.

4. A pesar de la relevancia y pertinencia de esta línea de investigación, a la que en varias ocasiones hemos aludido, su desarrollo nos alejaría peligrosamente de nuestros propios propósitos. Sobre la clasificación de las artes (y también la historia de la relación de la Pintura con la Poesía) véase Wladyslaw Tarkiewicz: *Historia de seis ideas*, Madrid, Tecnos, 1990.

5. Antonio Monegal utiliza estos dos términos (integración y desintegración) al hablar, entre otros ejemplos, de estos dos cuadros de Miró que nosotros retomamos.

6. Groupe μ : *Tratado del signo visual*, Madrid, Cátedra, 1993, pág. 247.

Abandonado el debate entre el hermanamiento de las artes renacentistas (de artes espaciales o temporales) y adscrita la Pintura a las *Bellas artes* desde Batteaux (1747)⁴, no parecía ya ser la propia ubicación de ésta el motivo de las reflexiones. Más si tenemos en cuenta que la propia Pintura tuvo que enfrentarse y marcar sus límites respecto a la novedad técnica de XIX, la Fotografía, la cual removería los pilares de la llamada reproducción fiel, desenterrando así los argumentos miméticos tan arraigados y propios de la discusión histórica sobre la pintura y provocando, en definitiva, actitudes bien encontradas.

Así las cosas, es evidente que algunas de las innovaciones teóricas o conceptuales de artistas como Miró, Magritte o Apollinaire, por citar algunos, se produjeron en un ambiente de continua apertura e irrefrenable evolución, no existiendo tiempo suficiente entre cada perturbación para adecuarse o estabilizarse. Es tras décadas de análisis artísticos y revisiones históricas cuando apreciamos las marcas de cada una de esas incursiones, tanto en el ámbito verbal como en el artístico. Lo cierto es que la posible *interpenetración* entre texto e imagen comienza a producirse en algunos de esos casos que hemos mencionado.

3. 2. 1. Miró como pintor de palabras

Varias de sus pinturas llaman nuestra atención, ya no por la incursión de palabras dentro de la superficie pictórica, como vimos en el uso de las inscripciones, sino incluso por su tratamiento cercano al signo pictórico y, en algún caso, convirtiéndose en uno de ellos, haciendo de la palabra signo icónico o plástico. Podríamos hablar —siguiendo a Monegal— de *integración* del signo lingüístico y de *desintegración* del mismo⁵, en un segundo nivel, o siguiendo las pautas del Groupe μ : “*casos en los que la imagen presenta una entidad indecisa, cuyo significante posee rasgos de dos (o varios) tipos distintos*”⁶, refiriéndose a la modalidad visual de la *interpenetración*. Y para que ello sea posible debe producirse un intercambio de unidades menores entre am-

bos tipos, pues si no se mantienen las suficientes unidades definitorias hablaríamos de *sustitución*.

Aunque la noción de interpenetración así definida se refiere en principio a los tipos icónicos, Saborit y Carrere han apuntado la existencia de interpenetraciones entre palabras e imágenes⁷. Sabemos que lo escrito puede convertirse en pintura pues conocemos algunas firmas de pintores que intentaron que su grafía no entrara en conflicto con el resto de la composición del cuadro: recordemos las palabras *Solo Goya* escritas a modo de firma sobre la arena, plenamente integradas en la composición visual, pero significando al mismo tiempo un mensaje verbal a los pies del *Retrato de la Duquesa de Alba* (Goya, 1797). También en *El pífano* de Manet (1866) la firma del pintor se introduce de forma tímida, como un signo plástico más, al tratar de confundirse con una sombra a los pies del muchacho. Una línea oblicua paralela a la sombra del zapato, aunque con atención se descifre la caligrafía de un nombre. En definitiva una forma de representación de las palabras que se integra en algún elemento representado, a diferencia de otros casos en los que las letras en sí mismas incluyen su grafía en un entorno más abstracto, tal y como entenderíamos las letras o caligrafías con las que se conforman algunas composiciones de Klee o Tobey, en las que se potencian únicamente como grafismos y líneas. En la obra *Gray Alphabets* (1956) de J. Johns las grafías reproducen una especie de retícula ordenada en verticales y horizontales que la convierte, en el plano visual, como en una textura, una trama de color formada por pequeños signos alfabéticos. Recordando los usos de Tobey en sus obras donde los signos alfabéticos se convierten en grafismos gestuales que van conformando la composición.

El mecanismo es sencillo, se trata de potenciar la parte gráfica del texto, lo plástico que en la forma de las palabras existe, la materialidad de la palabra, la superficie de ese significante que alejado de su significado pueda ser ‘visto’. Aunque no nos llevemos a engaño, seguirá siendo un signo: “*la imagen visual del*

7. J. Saborit y A. Carrere: *op. cit.*, Cap. III, § 3. 4.

8. A. Monegal: *op. cit.*, pág. 138.

9. *Ibidem*, pág. 140.

*texto se lee paralelamente, en contraposición o en conjunción, al sentido del texto como tal, pero no se confunde una lectura con la otra: coexisten en tensión. La imagen sólo adquiere una posición hegemónica cuando logra suplantar al sentido, cuando éste ha sido borrado*⁸. Y esto puede ocurrir en casos de ilegibilidad del texto, entendida ésta como discontinuidad semántica, falta de referencialidad o lógica, o simplemente que el texto, una caligrafía, se torne un garabato.

Alternando, pues, los planos visual y verbal de las palabras pueden producirse nuevos y variados sentidos, no obstante, existe el riesgo de la perturbación en la lectura de esas (llamadas) pinturas-poemas, pues en ellas *“la tensión entre los sistemas está diseminada por todo el cuadro y cada sistema configura el límite de la legibilidad del otro*⁹. Sin ir más lejos, el propio Miró desdibuja en sus obras algunas de esas palabras insistiendo en la dificultad de leerlas, al emborronarlas deliberadamente. Lo cierto es que, al igual que Magritte, trata de evidenciar y socavar con las palabras los pilares de la representación visual. La diferencia estriba en la condición sensorial de la plástica de Miró respecto a la del artista belga, de índole más conceptual.



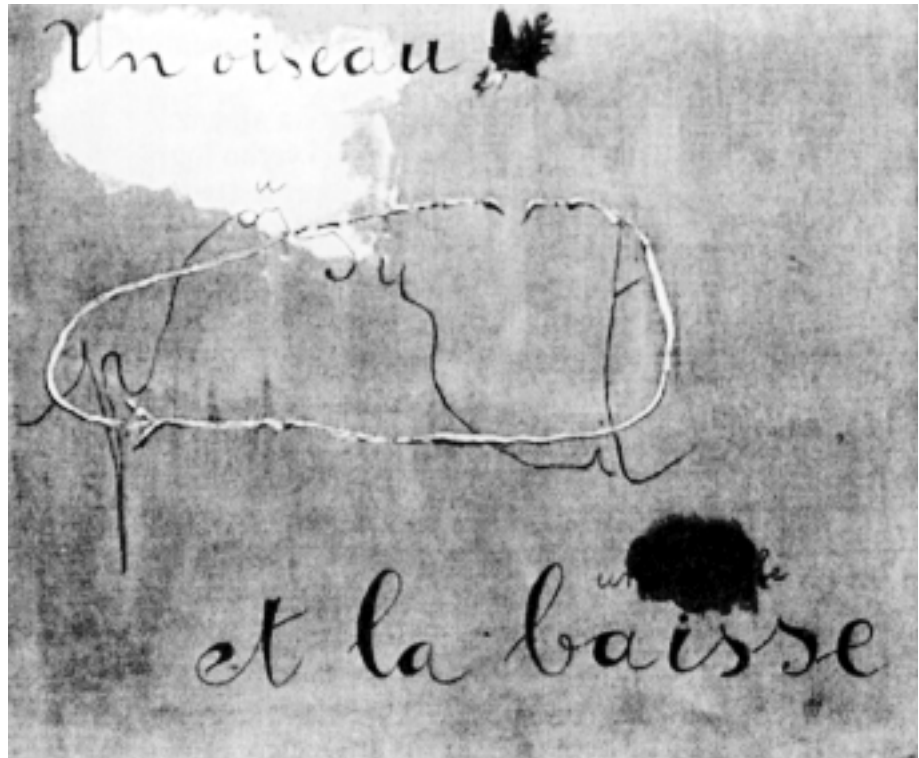
• *Éste es el color de mis sueños*. Joan Miró. 1925

Dos ejemplos de los poemas-cuadro de Miró resultan significativos de cómo pueden las palabras convertirse en signos plásticos e icónicos, integrándose y desintegrándose dentro de la composición pictórica, al combinarse o superponerse los planos visual y verbal de las palabras. En el primero de ellos¹⁰, titulado *Éste es el color de mis sueños* (1925), la palabra *Photo* se distingue caligrafiada a la izquierda de la composición, mientras en el extremo opuesto una mancha de color azul acompaña a otra frase caligrafiada que reproduce el título mencionado. Podemos considerar la composición como un equilibrio de fuerzas opuestas, en la que cada uno de las dos partes forma un sistema en sí misma de otras dos fuerzas antitéticas, la verbal y la pictórica.

En el caso de la palabra *Photo*, ella como unidad condensa la plasticidad de sus letras unidas y caligrafiadas en el lienzo como una figura, pero también representa al mundo de la fotografía, un vasto conjunto de imágenes que se agolpan en nuestra mente mediante los mecanismos de iconicidad que conlleva. En el lado opuesto, la mancha azul se nos muestra como un signo plástico con sus cualidades sensoriales, pero al mismo tiempo las palabras que lo acompañan le otorgan un significante verbal que le completa.

En definitiva, ambos sistemas tratan de ‘representar’ en una composición de tono poético marcada por la simplificación, que se plantea como una antítesis entre dos términos que evidencia la *dicotomía entre imagen y palabra*. Una dicotomía configurada en la composición del cuadro, contraponiendo la palabra *Photo* que sí aporta su significado verbal (todo lo que asalta nuestra mente acerca de ella) y su ‘imagen’ gráfica, frente a un signo plástico (la mancha azul) que no pudiendo evidenciar su significado más allá de su plasticidad va acompañado de un significante verbal. Al mismo tiempo y tal vez por encima de lo expuesto la antítesis confronta a la representación icónica figurativa (‘Photo’) con la visión plástica abstracta (‘el color de mis sueños’)

10. Este cuadro, junto a otros, ha sido puesto como ejemplo del carácter alucinatorio de los cuadros de Miró de este periodo, en el que el proceso creativo se asociaba a las alucinaciones y el sueño (características propias del sentimiento surrealista).



A menudo los extremos se tocan y en el segundo de los ejemplos de poesía-pintura de Miró, *Un oiseau poursuit une abeille et la baisse* (“*Un pájaro persigue a una abeja y la hace bajar*”, 1927) la desintegración de la palabra ‘poursuit’ en el lienzo es una buena muestra del predominio de la imagen sobre la palabra, de la parte visual de las letras que se transforman en signo icónico frente a la parte verbal que en parte conservan. En dicho cuadro, el título, una vez más, es la reproducción de los elementos que contiene el lienzo, las letras se disponen por la tela como elementos plásticos, junto a una pluma adherida (sinécdoque del pájaro), unas manchas de colores y una tira de óleo. Lo significativo es la reproducción con la materia del óleo recién salida del tubo en forma de círculo, a modo de vuelo y persecución, unos trazos que se ven transformados en signos pictóricos al significar simultáneamente de dos formas, como representación visual y verbal, pero poseyendo el significado al que remite, su carga semántica. La imagen y la palabra se entremezclan aquí concienzudamente, pues “*el verbo (poursuit) logra transformarse en la me-*

táfora del movimiento, representándolo analógica además de lingüísticamente. (...) A medio camino entre el texto que deviene imagen y la imagen que da cabida al texto, esta pintura-poema es ya casi un poema-pintado”¹¹.

Una circunstancia que recuerda también, en una poética bien distinta, al uso icónico que de las palabras *Naturaleza Viva*, hiciera Frida Kahlo en su obra del mismo nombre de 1952. En ella, las palabras con su consiguiente significado etimológico y semántico, se transforman simultáneamente en raíces que unen a las diversas frutas de un bodegón: como signos icónicos, representan raíces, pero mantienen igualmente su carga semántica como signos lingüísticos que son y de ahí la sugerencia paradójica del término *naturaleza viva* (a la que alude el título) frente a *naturaleza muerta*, habitualmente aplicada al bodegón. Podría decirse que la *interpenetración* de ambos términos en la pintura de Kahlo es completa.

Un último caso ocupará este epígrafe, refiriendo la serie de cuatro obras de Cy Twombly (de 1973) tituladas *Virgil*, en la que cada uno de ellos reproduce un fondo abstracto diferente y más o menos velado en la que la palabra *Virgil*, grafiada torpemente

11. A. Monegal: *op. cit.*, pág. 144.



• *Naturaleza viva*. Frida Kahlo. 1952

12. Martín Perán y Ángel Barañal consideran que este vasto campo de significación convierte a la palabra *Virgil* en un emblema de lo poético. En "Escribir y dibujar en el fondo no son lo mismo" en *Fragments*, nº 17-18-19, Ministerio de Cultura, Madrid, 1984, pág. 165.

con la mano izquierda, se introduce entre las capas de pintura. Como signo plástico, en alguna de las composiciones se integra bajo veladuras dejándose entrever, mientras en otras se superpone por encima de ellas. La palabra *Virgil* parece permanecer en ellas atrapada en el lienzo, potenciando su parte visual como signo plástico al entremezclarse con los fondos, las texturas y los colores velados, alejándola de aquel sentido de inscripción que en un principio pudiese tener.

Aunque no puede dejarse a un lado el peso cultural que dicho nombre arrastra, como tradición y peso específico en la construcción de la cultura occidental. Pues la palabra aparece como una representación metafórica de todo un mundo, el *poético*, bajo la representación antonomásica de un nombre propio concreto, mientras paralelamente el tratamiento pictórico y plástico va alcanzando un carácter poético para la mencionada palabra.

“Un ejercicio eminentemente plástico, pero con una dirección precisa: seleccionar y elaborar a través de los elementos específicos de la pintura (el gesto o el color) una palabra hasta hacer de la composición una expresión poética (...) Su definitiva apariencia poética la adquirirán a través de su re-elaboración pictórica”¹².

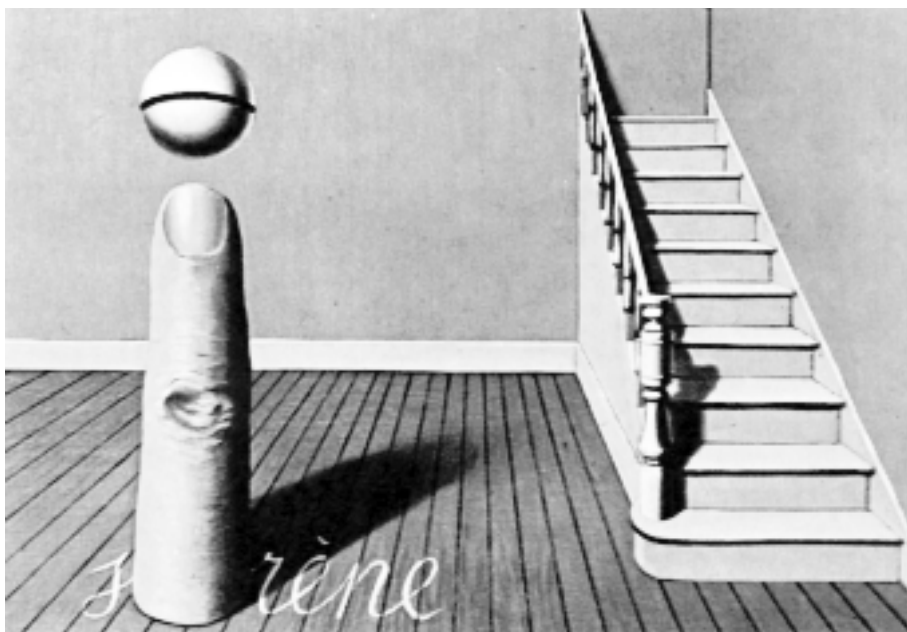
3. 2. 2. Magritte, el mago de la combinatoria

A propósito de estos usos de la palabra, el belga René Magritte proporciona un adecuado ejemplo con la obra titulada *El uso de la palabra* (1936), que al igual que los anteriores ejemplos entremezcla los signos verbales y los pictóricos produciendo una interacción entre ellos. Dejando a un lado la matización más conceptual ya marcada de este autor respecto a Miró (y por supuesto Kahlo), cabría establecer ciertas diferencias entre los ejemplos mencionados. Respecto a la *interpenetración* completa de Frida Kahlo, la obra de Miró con la palabra *poursuit*, se aproxima lo suficiente en la utilización de las unidades aludidas, las

verbales y las visuales, sin embargo el siguiente ejemplo difiere sustancialmente de los anteriores, excediendo la interpenetración para erigirse en *sustitución*.

Como insistimos en párrafos anteriores, la interpenetración de los signos verbales con los pictóricos se producirá alterando o haciendo coincidir determinados tipos icónicos con palabras (al eliminar unidades menores de ambos), pudiendo establecerse simultáneamente o con predominio de alguna de ellos. Es decir que la intensidad o grado de la autoridad verbal sobre la visual, o viceversa, a la que hemos apuntado, establece que en el cuadro de Miró la palabra *poursuit* (que reproduce el vuelo con una línea informe), las raíces con el mensaje *Naturaleza viva*, y, ahora, la palabra *sirène*, comparten esa simultaneidad de lo verbal y lo visual, pero en este caso la magnitud de lo verbal (“i”) desaparece por completo siendo sustituida por la magnitud visual (‘dedo’), respecto a los dos casos anteriores en los que ambas magnitudes se mantenían en cierto equilibrio.

En la obra *El uso de la palabra*, la palabra *sirène*, está escrita (caligrafiada) en el suelo de madera de un espacio inconexo que más recuerda a un jeroglífico que a un espacio real. Con su habitual estrategia pictórica de la combinación de ‘premisas’ (u obje-



• *El uso de la palabra*. René Magritte. 1936

tos) visuales, a menudo imposibles, Magritte compone un cuadro con una escalera ciega que no conduce a ningún sitio, equilibrada compositivamente en el extremo opuesto de la obra con un dedo enorme que sustituye a la i de *sirène*. El dedo reproduce gráficamente el signo lingüístico con un trazo recto, ayudándose de un cascabel encima de él como punto sobre la “i”. La sustitución genera un salto en la legibilidad de la palabra como signo verbal, de ahí el extremamiento aludido. En este caso, el signo pictórico (materializado en el dedo) supera a la magnitud verbal a la que debía equipararse, pues acaba por sustituirla totalmente.

Otras muchas composiciones de Magritte insisten en ese universo surrealista de juntar opciones imposibles, al unificar pájaros de piedra que vuelan, paredes que son cielos repletos de nubes, botas que se convierten en pies, objetos y rosas de desproporcionado tamaño o inquietantes sumas visuales que, en definitiva, llevan a la reflexión sobre el iconismo. Pero muy significativas para este estudio son aquellas composiciones de finales de los años veinte en los que la paradoja de la representación pictórica está ayudada por las palabras como testigos y verdugos de la imposibilidad.

Con el cuadro *El uso idiomático* (también llamado *La traición de las imágenes* o más popularmente *Esto no es una pipa*, 1928-29), Magritte afirma y pinta un objeto junto a una frase escrita que lo define negándolo. Una negación, no referida al objeto sino a la representación pictórica del mismo, aunque el ‘efecto’ mental de la contradicción estimula, inquieta y lleva a la reflexión: la pipa es realmente una representación icónica y por tanto una convención visual en su condición de signo pictórico, aunque ayudado por el signo verbal que para definirlo lo niega. Quiebros del lenguaje verbal que pueden ser emulados por los quiebros pictóricos (metamorfosis o combinaciones) a los que el artista belga era tan aficionado.

En años posteriores Magritte altera y juega con esa dicotomía entre lo visual y lo verbal, pero engulléndola dentro del mundo

pictórico, de la representación bidimensional de un cuadro que simula, intenta ser mimesis de la realidad que intenta reproducir, mintiendo. Lo mismo que una afirmación puede ser falsa. En *Los dos misterios* (1966), Magritte expone las primeras premisas semióticas que no tardarían en ser formuladas por Michel Foucault¹³ en su libro sobre el pintor *Esto no es una pipa* (1973), en el que queda patente la interrelación de literatura y pintura respecto al concepto compartido de ‘signo’, como representación de lo real en palabras y en imágenes. En la obra aparecen, en este caso, tanto una pipa flotando en el espacio, contrapuesta a otra pipa pintada sobre un lienzo en el caballete, donde se lee *esto no es una pipa*. Ambas ‘son’ representaciones ficticias de la realidad, sin embargo una de ellas se nos presenta como menos ficticia en comparación con la compañera, tratando el engaño pictórico de mostrar que una ‘parece’ más real.

Esta falsedad de la representación pictórica motivó otros muchos cuadros, siendo posteriores objetos de controversia una manzana (*Esto no es una manzana*, de 1964) o los propios sueños. En *La clave de los sueños* (1930), el lienzo aparece dividido en una retícula de seis cuadrados iguales, como si de pequeñas pizarras infantiles se tratara, donde diversos objetos representados como un zapato, un sombrero o un huevo, no se corresponden con el nombre que debajo de ellos se les ha asignado. El desfase entre la imagen y el nombre insiste en la pertenencia a sistemas divergentes, el verbal y el visual, aunque evidencia la extrema relación entre ellos.

“Ni el lenguaje ni la representación visual son reproducciones; son sistemas instrumentales, medios con cuya ayuda y bajo cuyos presupuestos la realidad es representada en el plano de las apariencias”¹⁴.

La incorporación del título que hace mención al mundo de los sueños introduce una tercera premisa que deja entrever la ironía

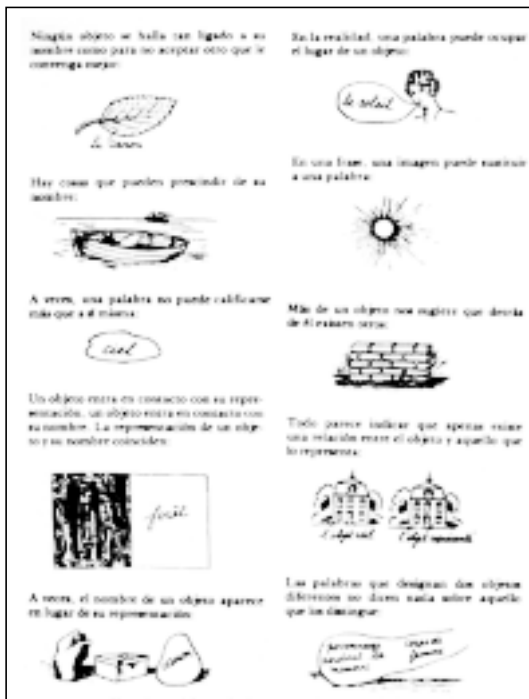
13. Véase también la obra de M. Foucault: *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI, 1968.

14. Uwe M. Schneede: *René Magritte*, Barcelona, Labor, 1978, pág.40.

15. Prefacio de Guido Almansi en Michel Foucault: *Esto no es una pipa*, Barcelona, Anagrama, págs. 12-13.

de la afirmación de una solución, cuando la pintura reproduce una incongruencia respaldada, también, por la certeza de otra afirmación (más teniendo en cuenta la influencia que Freud y otros autores habían ejercido en la opinión contemporánea). El mundo de los sueños puede aportar a la interpretación de la obra otros lenguajes, otras ‘posibles’ verdades, diferenciadas de los procesos propios de la consciencia, la racionalidad o el orden social más reconocido (bien para el ser humano, bien para la pintura convencional); introduce el inconsciente, el azar, la combinatoria y la certeza de que en los sueños hemos podido intercambiar la luna por un zapato, tal vez para alcanzar un significado más profundo y oculto a las verdades convencionales.

Debe considerarse a este respecto que los títulos de Magritte no poseen una función de complementariedad, que trate de ser un equivalente verbal del mensaje pictórico (una perífrasis metafórica), sino el de ser un punto de referencia en el análisis de la imagen. Los nombres que reciben sus pinturas no son soluciones a los enigmas sino todo lo contrario, una forma de introducir en el espectro comunicativo al espectador y a la pintura a la que acompañan, de cara a soluciones abiertas e inestables.



“Magritte persigue su sueño de significado trascendental, más allá de las antiguas divisiones entre signo e imagen, entre palabra e icono, entre discurso y pintura, entre lectura y visión. En un mundo dominado por el dogma de la arbitrariedad del signo, Magritte explora frenéticamente toda la gama de la arbitrariedad (de la imagen, de la nominación, de la semejanza, de la titulación)”¹⁵.

• “Las palabras y las imágenes” en *La revolución Surrealista*. René Magritte. 1929

Con ese fin, resulta especialmente ilustrativo el documento que Magritte publicó en el periódico *La révolution Surréaliste* en

1929, mostrando de forma contundente la base de sus disquisiciones verbales y pictóricas, a la hora de plantearse el ejercicio pictórico y destacando su contemplación del mundo verbal y el visual emparentados como ‘textos’. De ahí su importancia y su justificada presencia como documento en este análisis.

3. 3. LA ABSTRACCIÓN NOMBRADA

3. 3. 1. La vinculación musical y el significado plástico

En algunos títulos de las primeras décadas de este siglo llama la atención una proximidad o vinculación entre la música y la pintura. Dicha influencia viene marcada originalmente por el interés que determinadas experiencias sensoriales acerca del color, el ritmo o la música en sí, provocaron en artistas diversos, principalmente en los componentes de la Bauhaus (algunos de ellos músicos), inmersos todos ellos en la ‘nueva abstracción’ que acababa de despuntar. Una asociación con la música, relevante en algunos autores, que delataba la simplificación y la pureza sensorial a la que algunas corrientes artísticas aspiraban en esos tiempos, que de forma recurrente era trasladada a los nombres o títulos que recibían sus composiciones.

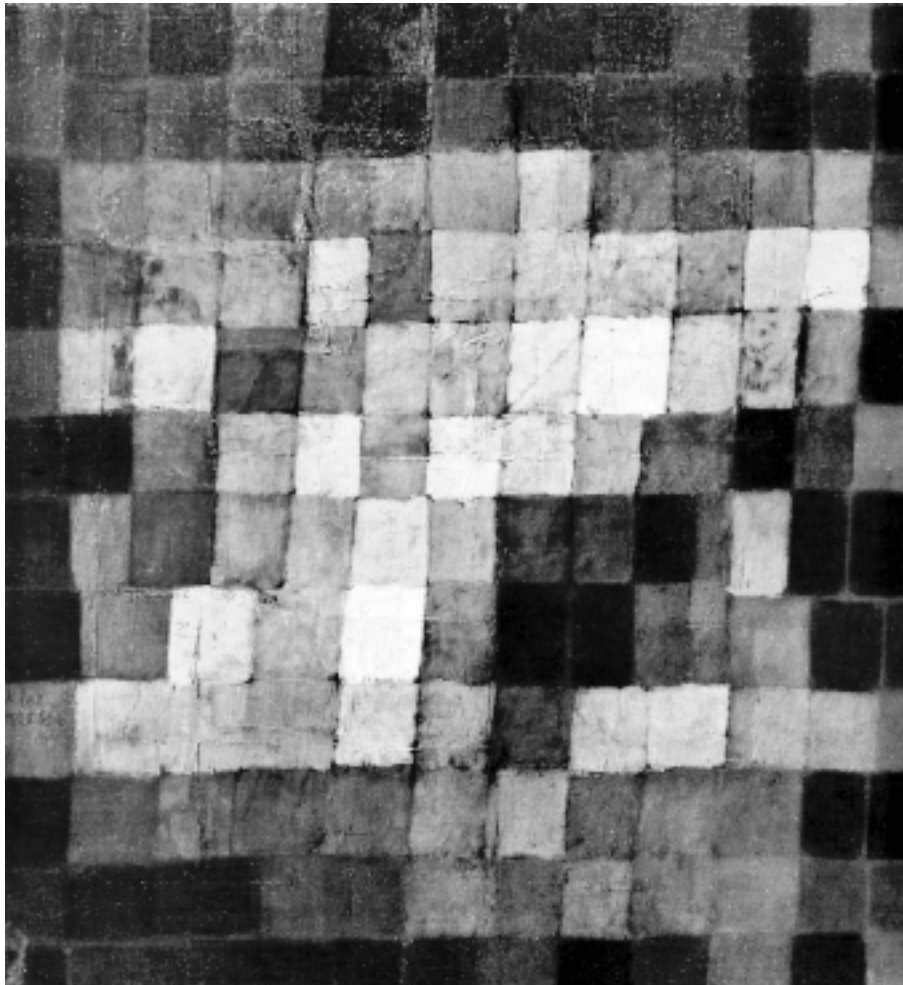
En los ejemplos siguientes subyace la pertinencia del título como alusión directa de esa vinculación con la experiencia musical, pues de otro modo el espectador no podría establecer dicha vinculación con la mera visión de las obras; sólo el título o un conocimiento contextual de la poética de los autores a este respecto, facilita el anclaje. No se trata de cualquier modo de una relación arbitraria, pues gracias a la indicación de los títulos puede establecerse la proximidad de los signos plásticos como algo semejante a las notas musicales. Una experiencia sinestésica compartida a la inversa como explica Gombrich, a propósito de algunos títulos de piezas musicales (como *Flores solitarias* de Schubert):

“Si deseamos aceptar la sugerencia del compositor, podemos quizás construir el necesario puente entre nuestra idea

16. E. H. Gombrich: *Temas de nuestro tiempo*, op. cit. pág. 173.

*de 'flores solitarias' y los tonos que oímos, y finalmente fundir los dos en una evocación lograda. El ejemplo sugiere que el papel del título en la evocación puede también ser descrito como diferenciador, que forma un humor vago y general más específico al permitir que nuestra reacción cristalice alrededor de una idea definida sin por ello perder autenticidad*¹⁶.

Un buen ejemplo de esta clase de nombres sería *Sonido antiguo, abstracción en negro* (1925). Una composición de Klee en la que no únicamente el título alude al campo musical sino que su misma estructura formal está construida rítmicamente por cuadrados y rectángulos, en concordancia con un tono musical que se complementa con las armonías establecidas con el color (más fría en los extremos y más cálida en el centro). Una forma de *expresión-construcción* que Klee extendería a otras muchas composiciones como *Polifonía*, *Pastoral (ritmos)* o *Armonía en azul y naranja*, en una suerte de traslación musical a la pintura, utilizando la 'pureza' del signo plástico. En sus bocetos pueden encontrarse además algunos ejemplos de la construcción espacial de sus obras, en las que aparecen cifras anotadas en las diferentes líneas verticales y horizontales, cuya suma da idéntico número, en una ansiada búsqueda del llamado 'cuadrado mágico'. Un método de construcción racionalizado a la vez que intuitivo, en el que las formas puras del signo plástico son capaces de transmitir cualidades ricas en matices, alejados y liberados de la figuración, aproximándose a un divisionismo casi matemático, en el que —como forma pura simplificada— la pintura, el color, se asemeja a las notas musicales. En otro ejemplo, *Schriftbild aus dem böhem Lied "Er Küsse mich mit seines Mundes Kuss"* (1921), la 'entidad musical' se traduce en las palabras utilizadas como un elemento plástico dentro de la composición, transcribiendo en la composición pictórica la letra de una canción, cuyo inicio reproduce el título.



Recordemos además que conjuntamente a estas orientaciones teóricas, otras circunstancias vitales y personales aproximaban a Klee hacia la música, a la cual estaba ligado desde su infancia, pues su padre impartía clases de música, él fue un consumado violinista y se casó con una pianista.

Este mismo interés era compartido por otros componentes de la Bauhaus (y previamente del grupo *Der Blaue Reiter*). Wassily Kandinsky fue la referencia más destacada en estos inicios, tanto por sus obras como por la reflexión teórica que sobre la abstracción desarrolló en sus dos principales ensayos (*De lo espiritual en el arte* y *Punto y línea sobre el plano*). Otros autores como Piet Mondrian también dan muestras en algunos títulos de la inclusión de lo musical en el nombre de pinturas, como *Broadway*

• *Sonido antiguo. Abstracción en negro.* Paul Klee. 1925

17. W. Kandinsky: *De lo espiritual en el arte*, Barcelona, Barral-Labor, 1986, págs. 49-50.

Boogie-Woogie (1942) o *Fox-Trot* (1930), delatando además la influencia de la nueva sociedad americana de la que formaba parte desde su marcha de Europa a causa del conflicto bélico.

A Wassily Kandinsky, se debe con su título *Primera acuarela abstracta* (1910) el término que de forma indiscriminada ha englobado movimientos tan dispares como el expresionismo abstracto o el suprematismo, entre otros. Un camino, el que abrió Kandinsky, fundamentado en la expresión interior del pintor en el acto de pintar, reflejando su personalidad en la obra. Un arte basado en el inconsciente intuitivo (ajeno a las trabas de la figuración) con influencias de las ideas de Carl G. Jung, quien defendía la importancia del subconsciente para abrir las puertas del propio 'yo' y proyectarlo.

Un primer nombramiento bautismal dado a su acuarela, y posteriormente la publicación de su obra *De lo espiritual en el arte*, en la que defendía que el pintor debía pintar según "su necesidad interior", van perfilando una nueva expresión pictórica en la que los signos plásticos adquieren la máxima notoriedad.

*"El artista cuya meta no es la imitación de la naturaleza, aunque sea artística, y que quiere y tiene que expresar su mundo interior, ve con envidia cómo hoy se alcanzan naturalmente y con facilidad estos objetivos en la música. La más inmaterial de las artes. Se comprende que se vuelva hacia ella e intente encontrar los mismos medios en su arte. De ahí proceden en la pintura, actualmente, la búsqueda de ritmo y la construcción matemática y abstracta, el valor que se da a la repetición del color y a la dinamización de éste"*¹⁷.

Tras ello un número interminable de cuadros recibieron el título de: *Impresión*: resultado de la impresión directa de la naturaleza externa; *Improvisación*: expresiones principalmente inconscientes, generalmente súbitas, de procesos de carácter interno (es decir, impresiones de la naturaleza interna); o *Com-*

posición: expresiones que se crean con lentitud y que son trabajadas más detenidamente en largos periodos de tiempo desde el boceto inicial¹⁸. Y todos ellos acompañados, en ocasiones, por una numeración que detallaba las diferentes variaciones.

Un uso que llevado hasta sus últimas consecuencias dio lugar a los llamados *nombre-código*¹⁹, como extremamiento de esa codificación numérica identificativa de las variaciones de un proceso, en cuadros de Klee, Mondrian, Vasarely, Stella y otros muchos. Ejemplos extremos serían el de *2266-HAT-1* de Vasarely (1971) o *A II 1924* de Moholy-Nagy (1924), frente a los más propios de *Improvisación XXXI* de Kandinsky (1913) o *Construcción 99* de El Lissitzky (1924-25). Éstos últimos en clara afirmación del proceso creativo que trataban de promover y destacar. Con el tiempo estos nombres-código son asumidos como marcas de proceso, elementos propios de la *seriación*. Una serie cuya vinculación permite tan solo unas leves marcas de diferencia, la numeración, unas letras, etc. Igualmente asumido en la titulación sobrevino el intercambio de la fecha por el título, como nombre mediatizado por el momento temporal, el día, el instante (así la obra de John Hoyland titulada *28-5-66* o la de Mark Rothko *Pintura 1953-66*, a mitad camino del título-fecha y el título remático.

Tras el cubismo sintético —cuya tendencia a la abstracción era ya notable—, autores como Robert Delaunay y Frantisek Kupka, afianzaron un alejamiento de la figuración y del ingrediente literario para hallar una valoración de la pintura en sí misma, del dibujo y del color, aliándose con la simplicidad de las formas y la vibración de los colores, lo cual motivó la filtración de esos aspectos en el nombre o título que la pintura recibiera. La temprana obra *Fuga en rojo y azul* (1911) de Kupka, posee igualmente una fuerte influencia musical y se considera su primera obra totalmente abstracta. Su nombramiento es un ejemplo claro de la particularidad que la abstracción generó para sí misma, a la hora de titular las composiciones de la *abstracción geo-*

18. Estas aclaraciones han sido extraídas de la obra citada. *Ibidem*.

19. E. Gombrich: *Temas de nuestro tiempo*, op. cit., pág. 165.

20. En la que el título otorga significación al signo plástico (a las líneas).



métrica. Una incidencia y alusión continua a los colores, a su fuerza, a su movimiento, casi otorgándoles la facultad de personificar cualidades vitales; una forma todavía relacionada con la musicalidad pero que comienza a excederla hacia la exaltación del signo plástico: *Primavera cósmica* (1911-20) y *Líneas animadas* (1921-33) de Frantisek Kupka²⁰; *Ritmo, alegría de vivir* (1931), *Ritmo sin fin* (1934) y *Hélice y ritmo* (1937) de Robert Delaunay, junto a las series de *Formas circulares cósmicas* o *Discos solares*, (realizadas a base de discos circulares de diferentes colores muy vibrantes y saturados por las que Apollinaire las bautizó con el nombre de *orfismo*). Estas obras reproducen un sentido de dinamismo continuo basado en las formas puras y sintéticas (como es el círculo), la descomposición de la luz y la fuerza de los colores, todo un puro juego musical de formas y colores que

• *Líneas animadas*. Frantisek Kupka.
1921-23

nos recuerda el nivel *sensorial* que existe en el signo plástico, paralelo al musical que destacábamos al principio.

3. 3. 2. Lo explícito en el título de la abstracción

Lo cierto es que, aunque afirmamos que la abstracción impuso una variación respecto a los signos plásticos que destacaban en sus títulos, el mecanismo que continuó utilizando para hacerlo fue el propio de la referencialidad y la denotación. Asumiendo la tradición en los nombramientos de la pintura, quizá por ese afán deliberado de alejarse de lo literario, los nuevos aires abstractos perpetuaron ciertos mecanismos de identificación. Así podemos encontrar nombres pertenecientes a composiciones de Piet Mondrian como *Composición en gris y amarillo* (1914), *Composición oval* (1913-14), *Composición en damero en colores sombreados* (1919) o *Cuadrado blanco sobre fondo blanco* de Kasimir Malevich (1918), cuya función de situar e identificar lo que en la pintura acontece, sigue resultando una necesidad inherente al título de la imagen pictórica. Del mismo modo, otros títulos sitúan denotativamente a la propia pintura en nombramientos remáticos que hablan de sí misma y de la materia que contiene como en *Arpillera y pintura* de Manuel Millares, *Abstracción. Círculos de color* de Paul Klee (1914), *Gran pintura gris* (1955), *Relieve con cuerdas* (1963) de Antoni Tàpies, el *Cuadro-poema* de Piet Mondrian (1928) o los muy extendidos de *Composición* y también *Pintura* de Pierre Soulages (1957). Recordemos que este tipo de título ha permanecido indeleble, con variaciones, a lo largo de la historia y que las variaciones se refieren desde ciertas marcas genéricas como *Naturaleza muerta cubista* de Georges Braque (1959) a *Arpillera y Pintura* de Millares.

Las palabras que titulan, ahora, refieren a colores, ritmos, líneas y no escenas temáticas, pero la estrategia de nombrar es la misma: insistir en lo explícito, que en pintura pasa por *identificar los elementos en los que la imagen no figurativa se apoya*: los

21. La descripción como *enumeración* de los elementos que el cuadro contiene está muy extendida en las obras de estos años. Desde obras cubistas como *Frutero, mantel y plato con manzanas* de Cézanne (1879-82), en las que se identifica nombrando todos los elementos, hasta a la enumeración de los colores que conforman las obras de Mark Rothko.

colores (*Efervescencia violeta* de F. Kupka), las *formas* (*Contraste de formas* de Léger, 1913), la *enumeración*²¹ de elementos (*Rojo, blanco y pardo* de Mark Rothko, 1959) o la simple transcripción verbal de los signos plásticos en *Gran aspa* (Tàpies, 1962) o *Cruz negra sobre óvalo rojo* (Malevich, 1914). En definitiva, un nombramiento referencial que proporciona énfasis hacia ciertos elementos, pero que en ningún modo connotan directamente otros significados más o menos ocultos.

En un nivel intermedio entre el título con aspiraciones (de sucinto manifiesto ideológico) y una descripción verbal concienzuda situaríamos el título de Kasimir Malevich de 1915: *Pintura suprematista —ocho rectángulos rojos—*. Ante él resulta difícil obviar tal información, pues más que un nombre es una declaración de principios. Remite inicialmente a la pintura en sí misma (título remático o, dicho de otro modo, genérico o pictórico). Pero situado con convicción en las premisas del Suprematismo, que quedan reflejadas y reforzadas por la segunda parte del título (‘ocho rectángulos rojos’), al afirmar el minimalismo de ocho figuras geométricas de un único color. Figuras que son descritas o referenciadas en el nombre junto a la información principal que la convierte, y afirma, en un manifiesto suprematista. Este tipo de títulos, en principio denotativos, connotan así el principio de autonomía de la pintura respecto de otros lenguajes, perspectiva que llevada hasta sus últimas consecuencias dará lugar al *Sin título*.

3. 3. 3. La atribución icónica al signo plástico mediante el título

Desvelando las diversas formas de connotar que el título puede desarrollar, respecto a la simple identificación o atribución de signos verbales a signos plásticos, sería conveniente tratar algunos casos en los que el título facilita unas claves de lectura muy precisas, privilegiando y acotando un significado concreto, puesto que más allá *atribuye valores icónicos a signos plásticos*., orientando nuestra lectura. Sin ir más lejos, se trata de lo que le

ocurrió a Kandinsky en Moscú al ver la tela de Monet titulada *Montón de heno*.

263

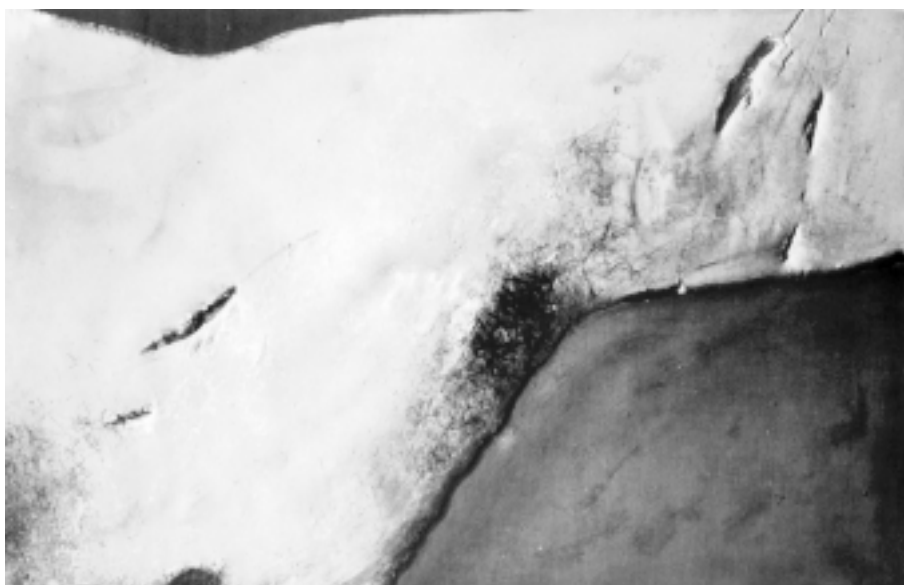
“Fue el catálogo el que me advirtió que se trataba de un montón de heno. Me molestó no haberlo reconocido. (...) Yo sentía confusamente que faltaba el objeto en el cuadro. Y reparé con asombro y turbación que el cuadro no solamente me emocionaba, sino que además imprimía una señal indeleble y que siempre en los momentos más inesperados se la veía, en sus menores detalles, flotar ante los ojos”²².

22. W. Kandinsky: *op. cit.*, pág. 10.

Recordemos que uno de los esfuerzos del pintor ruso fue tratar de fijar esas apariencias externas, esas formas puras del signo plástico, intentando establecer un sistema pictórico en el que *“la línea estaría libre de la obligación de diseñar una cosa en el cuadro y funcionaría ella misma como cosa”*, pues pasaría a ser sujeto y objeto del cuadro, el signo plástico liberado de su referente figurativo, asumiendo la literalidad de la pintura. Sin embargo, desde entonces y aún hoy, las pinturas abstractas han sido acompañadas con frecuencia de títulos que apuntan hacia su significado, muchas veces, icónico.

Casos como los de obras de Antoni Tàpies en las que los signos plásticos que las componen como cruces, marcas, huellas o surcos parecen alejarse de toda referencia, pero cuyos títulos ayudan a fijar significados atribuyendo formas semejantes, sentidos y lecturas guiadas. En la obra *Materia en forma de axila* (1969), el título ayuda a ver cómo los signos plásticos que la materia y la expresión han producido se asemejan a una forma orgánica y anatómica figurativa, cuyo nombre es *axila*. En otras dos obras de Tàpies también la ayuda proviene del nombre que reciben. En *Huellas de dedos*, el título señala la causa y el origen técnico de las formas que pueden apreciarse en la composición orientando la metonimia del producto por el productor, tan cercana a la pintura abstracta de mediados del siglo XX (Informalis-

23. Paul Klee: "Credo del creador" en *Teoría del arte moderno*, Buenos Aires, Calden, 1945, pág. 55.



mo, *Action Painting*, Gestualismo, Expresionismo Abstracto...). En la obra *Sardana* (1972), el título proporciona más allá un sentido único para esas huellas de zapatos que remarcen un curioso círculo. En realidad, al conocer el nombre del baile típico catalán acertamos a ver las huellas como pasos de baile y no, únicamente, como formas pictóricas fruto de un proceso creativo. Nos imaginamos ese mismo proceso guiado por el ritmo y las pautas del baile catalán por antonomasia y que, más allá, es una reivindicación de la identidad cultural simbolizada por éste.

En la gran mayoría de composiciones de Paul Klee, en las que conservaba ciertas huellas figurativas, sus títulos (lúdicos, poéticos y contemplativos) son indicaciones e instrucciones de uso. Él mismo destacaba que "*el arte no reproduce lo visible, hace visible*"²³. En el primero de ellos, *Fuego y luna llena* (1933), la composición alumbra un signo circular de color amarillo, próximo a otro de color rojo, pero cuya forma es más irregular. El título nos insta a ver ese último como el fuego, destacado del otro al que culturalmente accedemos con mayor comodidad, al tratarse de una representación de la luna llena muy establecida. La sobriedad del color en el resto del cuadro, saturado con negro, insiste y respalda la representación nocturna en la que sólo es posible la luna llena. En el segundo ejem-

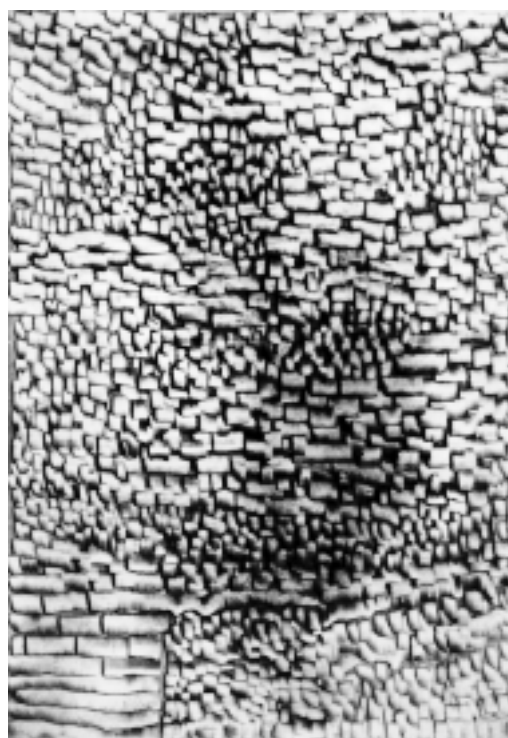
• *Materia en forma de axila*. Antoni Tàpies. 1969

plo, *La muerte y el fuego* (1940) las cualidades simbólicas de algunos colores como el rojo vienen rápidamente a nuestra mente al asociarse con el fuego. Por otro lado, la muerte citada en el título se adscribe a la representación con rasgos blancos que asemeja una calavera, siendo ésta una representación simbólica de la muerte igualmente codificada.

Otra obra de Klee resulta conveniente por las cualidades sinestésicas que son canalizadas a través del título *Pedregal* (1933), refiriendo a una obra abstracta en cuya observación ciertas cualidades táctiles vienen a nuestra memoria y percepción. Su aspecto, pétreo, su textura, sus colores, todo en la composición remite a la piedra y el tacto que favorece. No obstante cabe preguntarse si no variaría esa percepción con un cambio en la titulación que le acompaña, pues sin duda favorece enormemente como confirmación el vocablo citado *pedregal*. Tras conocerlo establecemos una especie de sincronización, asociando los elementos comunes.

Resultan convincentes cada uno de los títulos dados a las composiciones abstractas, pues se ha posibilitado a partir de cierto momento que cualquier pintura puede ir acompañada de una breve frase que remita a algo o alguien, cualquiera que sea el mecanismo que utilice para hacerlo. A la luz de lo expuesto, resulta difícil decir donde acaba la descripción visual de las pinturas abstractas y donde empieza el título, puesto que a la hora de observar algunas composiciones tratamos de encontrar sus respectivos referentes, pero no lo hacemos de forma tan obvia mirando una acuarela de Kandinsky, respecto a una de Klee.

No puede obviarse el hecho de que la abstracción permitió asociar, en la obra de arte, significados concretos del lenguaje verbal a imágenes no figurativas, es decir abstractas. Atribuyendo cualidades y significados concretos a imágenes que no se basa-



24. Hay que tomar en consideración que lo oral, lo hablado, la manera de pronunciar, entonar, el acento, la manera de construir frases, las estructuras sintácticas..., todo eso, es antes que nada (mucho antes que escritura) sonido, y como tal sonido, eso que es la cadena hablada, se encuentra regido por el ritmo, del mismo modo que la música; en el caso de la palabra hablada, con especial incidencia del ritmo de la respiración. Por eso hay muchos que con razón, defienden que la poesía es, antes que nada, música, y que en esa música hay unos significados 'abstractos' (lo que sería equivalente a los significados del signo plástico) que son los más *profundos*, mientras los significados verbales, la parte semántica del lenguaje oral se encuentra en el nivel más *superficial* de significación.

25. Particularmente en su afán de adscribir correspondencias entre las formas puras del cuadrado, el círculo y el triángulo a los colores básicos primarios rojo, azul y amarillo. Conceptos coherentes con las investigaciones llevadas a cabo por el grupo de la Bauhaus, del cual formaba parte.

26. Annie Besant y C. W. Leadbeater: *Thought-Forms*, London & Benares, 1905. Citado por E. Gombrich: *Temas de nuestro tiempo*, op. cit., pag. 174.

ban en la representación figurativa del mundo circundante de objetos físicos y palpables. Una asociación, que reafirma la proximidad de la música al ser posible también en los títulos de canciones asociar significados concretos a sonidos o expresiones sensoriales básicas y puras²⁴.

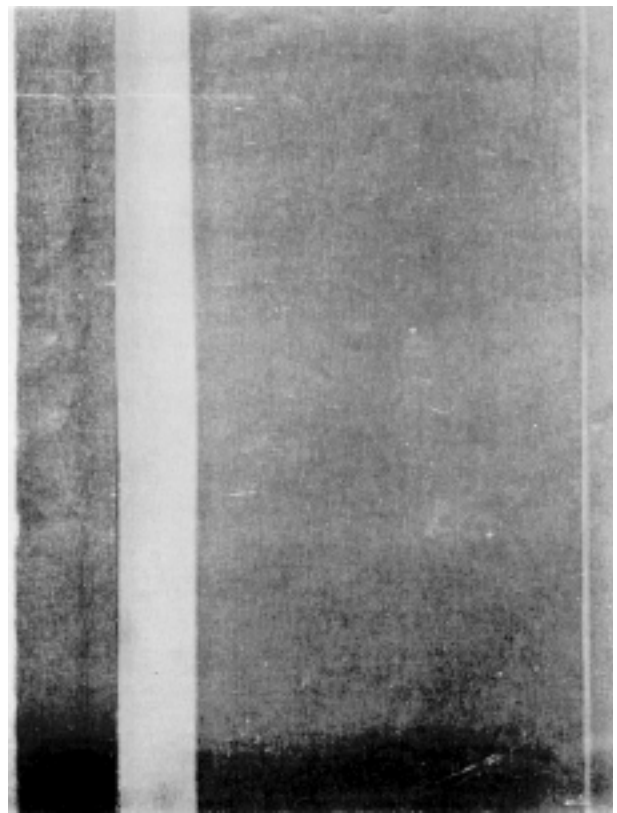
Como puede verse la vinculación sensorial de sonidos a significados icónicos resulta un código tremendamente blando en el que la orientación del título y la experiencia subjetiva son decisivos. También en pintura determinar la forma o el color de ciertas emociones *a priori*, dentro de un afán científico sinestésico, es una causa perdida. Sin embargo, alrededor de 1905 otros autores no coincidían en estos mismos aspectos y sí, por el contrario, con las poéticas cercanas a Kandinsky²⁵. Libros como el publicado ese mismo año, *Formas de pensamiento*²⁶, trataban precisamente de mostrar cómo los colores se podían adscribir a sensaciones como los celos o el temor. Cabe la posibilidad de que ese tipo de lecturas afectaran al ambiente artístico y en especial —por ejemplo— al propio Kandinsky, quien dejando a un lado las palabras, en su pretendido alejamiento de lo literario y lo verbal, prefería las formas musicales no sólo como objeto, sino también como referencia para títulos de sus cuadros (como las series *Improvisación* o *Composición*).

Debe puntualizarse (a la luz de estos últimos ejemplos), el enorme espectro de significados que pueden adscribirse a la pintura no figurativa. A pesar de que la abstracción como configuración de signos plásticos (manchas, líneas, colores...) necesita de mecanismos de percepción específicos para albergar determinadas lecturas, el espectador puede realizarlas basándose en premisas variadas que incluyen el título. Desde factores contextuales, valores sensoriales y simbólicos, hasta matizaciones de carácter individual e íntimo, todas ellas pueden influir en asociar un título como *Adán* a una disposición concreta de formas y colores, en la obra de Barnett Newman (1951-52). Puede entenderse la vertical roja que ocupa la obra como la máxima simplifica-

ción de una figura humana; o *Ciruela* como título de una composición geométrica propia de Kenneth Noland, a modo de una diana con círculos concéntricos, en la que la única premisa de anclaje sería la forma circular compartida por la fruta y la diana. Eso sí, tomamos este tipo de ejemplos como situaciones límite de la titulación, hacia el paso siguiente en el que se omite un anclaje claro, pues las premisas comunes entre el título y la imagen son escasos o débiles. Robert Hughes ironiza acerca del título de Newman (*Adán*) que conoció siendo un joven estudiante en Australia, donde el entorno artístico de esos años no gozaba de la misma plenitud que el norteamericano y donde pone de manifiesto la importancia de las instrucciones que un título puede facilitar en la interpretación de la obra:

“Llegaban los ejemplares de ARTnews, y nosotros los diseccionábamos, y cortábamos las reproducciones en blanco y negro para clavarlas en las paredes del estudio. Una era, un Newman. Acabábamos de leer uno de los discursos de Tom Hess acerca de que la cremallera vertical de Newman era Adán, o el acto primario de la división entre la luz y la oscuridad, o la figura del propio e innombrable Yahvé... ¿Cómo podíamos no estar de acuerdo?... dado que es difícil para los jóvenes o los no iniciados rechazar y mucho más mostrarse escépticos ante el lenguaje con el cual se les relataban estas experiencias supremas, tendíamos a asumir la postura de que nuestra propia falta de preparación, o simple estupidez, era el impedimento que nos hacía imposible ver la divinidad agazapada dentro de la cremallera de Newman...”²⁷.

27. Robert Hughes: *op. cit.*, pág. 14.



Este tipo de nombramientos es observado dentro de un conjunto de variables. Es cierto que su existencia delata una marca cuyo origen nos mediatiza, si no para prescribir una determinada lectura, sí al hacerse presente en nuestra percepción y comprensión de la obra en la cual interactúa. Su asociación con una composición pictórica con un marcado carácter 'blando' en los códigos que pone en juego la obra, donde la orientación local del propio cuadro apenas facilita una ayuda, ha de ser aceptada a pesar de que el proceso de comprensión de la pintura será mucho más costoso (entre otras cosas por la tendencia de asociarlo como información del primer realizador, del pintor). Quizás debamos entender que su origen es indiscutible, y contemplar este



tipo de títulos que refieren a composiciones pictóricas (como *Adán*) dentro de las ideas y conceptos que marcaron, incitaron o afectaron un proceso creativo concreto con la finalidad de generar una determinada pintura (al igual que otras lecturas del pintor, vivencias de su entorno, noticias de su contexto, etc.), y que tratan de permanecer por ser 'marcas originales' del proceso de gestación, alumbrando en la medida de lo posible ciertas lecturas, entrando en conexión con los procesos individuales de recepción de cada espectador.

El título *Geraldine Chaplin* atribuye una identidad muy concreta a la representación humana del retrato al que acompaña, dentro de una serie realizada por Antonio Saura en los años ochenta. Evidentemente la transgresión y la huida de códigos ilusionistas y realistas respecto a la representación del rostro humano es una de las afirmaciones de esta pintura. No obstante, en esa afirmación de atribuir un nombre y una identidad a la figura desvincijada y fragmentada que vemos, radica el propio acto de nombrar. La huida de la representación fidedigna de una persona concreta en la pintura queda traspuesta al darsele un nombre *particular*, cuyas señas vi-

suales de identidad han sido borradas. A excepción del nombre-título que sí la hace particular, la representación visual y pictórica la *generaliza* en un modelo (ocurre así respecto a Dora Maar, Felipe II o Goya, en otros cuadros de la serie). En cualquier caso nada importa que el retrato no se asemeje a la retratada, pues esa premisa es, en este caso, competencia del título, al afirmar y atribuir una identidad que, a buen seguro, mediatizará nuestra mirada y la reflexión que de ella hagamos.

De este modo, gran cantidad de pintores optaron mucho antes por ampliar los márgenes de la abstracción, tratando de atribuir significados concretos que en nada conseguían asirse a elementos formales de la obra, pues su imposibilidad era manifiesta, previamente al conocimiento del título. Una forma de titular que ha continuado, pues aunque la abstracción se inicia en los años diez, la experimentación abstracta alcanzó gran relevancia en la década de los cincuenta y sesenta, con el expresionismo abstracto y otras corrientes relacionadas con él.

Puede así encontrarse ejemplos como *Mujer y bicicleta* de De Kooning (1952-53), en el que se acierta a identificar a la mujer, respecto a otras composiciones en las que de ninguna forma pueden extraerse parecidos con un rostro. Sin embargo, existen otros conocimientos contextuales que puedan orientar esa lectura conociendo la línea temática que el tema de la mujer supuso en la obra de De Kooning y apreciemos ese nombramiento dentro de esas premisas concretas. Con todo, debemos asumir la perplejidad como causa y efecto de algunos de esos nombres de pinturas, pues las asociaciones generan una reflexión única e independiente de cada espectador para el que no pueden establecerse sino unas pocas variables.

Las palabras convincentes (y convencidas) de Kandinsky pueden ilustrar un poco más sobre ese mecanismo de enunciación que puede remitirnos a una imagen mental, de forma automática (como antaño tratara de hacer la *hypotiposis*) preparando nuestra mirada hacia una pintura:

28. W. Kandinsky: *op. cit.*,
pág. 41.

*“La palabra es un sonido interno que brota parcialmente (quizás esencialmente) del objeto al que la palabra sirve de nombre. Cuando no se ve el objeto mismo y sólo se oye su nombre, surge en la mente del que lo oye la imagen abstracta, el objeto desmaterializado, que inmediatamente despierta una vibración en el corazón”*²⁸.

3. 4. SIN TÍTULO

La posibilidad de no estipular ninguna lectura concreta, con la finalidad de no mediatizar la mirada del espectador da lugar al conocido *Sin título*. Las primeras ausencias de nombre se producen en obras abstractas de la primera década de este siglo. Sin embargo, y dada la proliferación que en los años 50 y 60 tuvo este tipo de nombramiento, no se trata de una imposibilidad de nombrar. Pues históricamente existen múltiples ejemplos de cuadros que han sido identificados de forma distintiva por elementos, en ocasiones, muy peregrinos (por algo que contienen, por su autor, por una específica situación de origen, etc.). Se trata más bien de no nombrar, de renunciar a esa posibilidad de enunciar y marcar una determinada identidad o significado. Este tipo de título no se refiere a la obra artística en sí misma —aunque es de ella de quien va prendido—, sino que refiere más si cabe al espectador, a su actitud estimada sin mediaciones o prescripciones de ningún tipo, a esa actitud que se ha tratado de no mediatizar con otros lenguajes. Se trata, más bien, de un tipo de título que remarca la ausencia de conductas o lecturas preestablecidas, una renuncia tácita por parte del artista de ponerle nombre a la obra (inclusive, a modo de referencia), pues se ha escogido la ausencia, la no-referencia para el espectador, se ha decidido no intervenir la lectura que cada espectador pueda hacer, y de paso, en algunos casos destacar la independencia de la pintura respecto de cualquier indicación que no esté presente en forma de huellas pictóricas. En tales casos parece afirmarse que

la pintura no necesita injerencias ajenas, en especial verbales, para mostrar su específico modo de significar.

Como nombramiento tipificado introduce esa ausencia un paso más en el alejamiento de toda la tradición precedente, incluso si tenemos en cuenta que el título connotativo es dejado de lado y despreciado, abandonando una parcela comunicativa (de 'asombrar'), de vital importancia en las primeras décadas del siglo. Quizás no hay que olvidar que en éste, nuestro siglo, los mecanismos o efectos-sorpresa han de producirse con gran celeridad, pues el propio paradigma del arte contemporáneo ha permitido 'esa vertiginosa velocidad' como mecanismo de la sucesión temporal. Es decir, que los diversos movimientos (o actitudes, o condiciones artísticas, ...) se suceden unos a otros, en periodos mínimos de tiempo, a diferencia de los siglos propios del barroco o de la etapa medieval. Con ello el espectador se habitúa, aceptando esa mutación continua y veloz propia de nuestra época artística. No es de extrañar que en las primeras ocasiones de la aparición del *Sin Título* (en algunas tarjetas o catálogos), fuera contemplado como una marca o huella, como un elemento diferenciador que sí causara cierta sorpresa y estupor, aunque únicamente ocurriera durante un tiempo muy breve.

En nada debe asociarse esa iniciativa original (basada en la ausencia) con las actitudes que décadas de repetición en la pintura han provocado al asumir este tipo de nombramiento de forma sistemática. De forma incluso genérica, pues se ha convertido en norma completar las fichas técnicas de las obras con la técnica, la fecha, el autor y su título, apareciendo, por defecto en caso de duda, el consabido *S/T*. Puede pensarse que ciertos artistas y pintores aceptan esa opción, ya asumida, como posibilidad de nombrar e identificar la obra atribuyéndole una función identificativa, pero sin atribuirle significados concretos o palabras a la imagen. Esta simple atribución de palabras acompañando a una imagen, de forma manifiesta puede convertirse en un aliado o en un enemigo de los pintores: una tarea a la que suponen hábito y

esfuerzo, pero que bien finaliza en una complementariedad con la imagen o en un esfuerzo vano, absurdo e ineficaz.

3. 5. EL AJUSTE RETÓRICO DEL TÍTULO

La alusión anterior a las aportaciones connotativas que desde el título puede pulsarse, cobra especial importancia en este epígrafe pues abordaremos de forma más detallada ese uso connotativo en el nombre de la pintura. Ocasiones en las que el título actúa en pro de la eficacia signficante, en coordinación con la elocución pictórica. No pretendemos establecer una clasificación, sino más bien abordar una serie de títulos en los que se pone de manifiesto su vinculación e importancia en la lectura, su intervención relevante en el proceso de interpretación de la obra de arte como un puente entre el espectador y la imagen.

Partiendo del hecho de que la pintura puede simplificarse o hacerse más compleja de cara a su interpretación, modificando los distintos elementos que actúan en el proceso de lectura (el pintor, el espectador... o el título en este caso), que asumimos ocurre con cada ‘actualización’ de la pintura, cobra especial importancia cómo ciertas modificaciones o alteraciones (respecto a la mera identificación) favorecidas precisamente en/por el título pueden desencadenar un sentido y una lectura concretas para la imagen a la que acompañan.

Podemos denominarlo una ‘pulsación de sentido’ que debe alcanzar al lector-espectador y, para ello, su actuación debe regirse por las “formas de la efectividad”, para que su grado de éxito, es decir la comprensión por parte del espectador, sea aceptable. Sin duda alguna hablamos de la pintura como un *lenguaje* en el que intervienen diversos elementos; cada uno de ellos posee una tarea cualificada que participa en la comprensión, implícita en todo lenguaje. Pero el grado de complejidad puede aumentar, como ya hemos visto, al asociar significados dispares (verbales y visuales, plásticos e icónicos), con pocas premisas de asociación.

No obstante, entran en juego estrategias complejas e intuitivas que la mayoría de espectadores acepta sin titubeos, una curiosa paradoja que alude a una serie de conocimientos que desde pequeños asumimos como experiencia visual y verbal. Lógicamente aceptamos la duplicación del espejo, o su falsedad, la televisión y su movimiento estático dentro de una caja o que hablamos por teléfono con alguien que contempla la luna mientras nosotros percibimos el alba. Asumimos todo eso pero también que el afecto hace que nuestra madre nos llame 'cielo' o 'corazón', a pesar de que nos costó mucho saber que era éste el órgano que producía nuestros latidos. En definitiva, asumimos todos una serie de mecanismos retóricos, principalmente de corte metafórico y metonímico, en nuestras vidas y en nuestro lenguaje oral, que hace más intuitivo el proceso de comprensión del mundo que nos rodea pero que a su vez lo enriquece sobremanera²⁹.

Por qué si no íbamos a encontrar placer en buscar sentido o nombres coherentes a las formas abstractas de las nubes. Porque sabemos existen siempre dos lados, éste y aquel, uno evidente y otro oculto, uno simple, otro complejo. En definitiva uno más explícito, otro más implícito, como lo que se dice y lo que se oculta, lo que se muestra y lo que no se ve, lo que sabemos y lo que imaginamos... Un uso controlado del lenguaje que nos ha permitido saber más cosas de las que se nos dicen desde pequeños. Los refranes, las frases hechas, las amenazas irónicas de las madres, todo nos encamina a la comprensión de saberes complejos. Únicamente debemos recorrer de forma inversa las marcas pulsadas desde un principio o descubrir qué términos ocultan las metáforas, pues sabemos de la sustitución.

En nuestra enseñanza literaria aprendemos los nombres de estrategias literarias como la metáfora, la antonomasia, la elipsis, la metonimia, la paronomasia, la aliteración y tantas otras armas verbales. Es en el colegio donde asumimos que las perlas son los dientes o los labios los rubíes. Pero es el tiempo transcurrido y el

29. A este respecto, véase G. Lakoff y M. Johnson: *Metáforas de la vida cotidiana*, Madrid, Cátedra, 1995.

30. Uno de los puntos iniciales de la investigación acometida por ambos autores trata de dilucidar la rentabilidad-productividad teórica de considerar Lenguaje a la Pintura, para posteriormente abordar de forma sistemática la Retórica de la Pintura con sus tropos y figuras. Nuestra investigación lógicamente no puede ni debe dispersarse en ese tipo de bifurcaciones por el desvío que suponen de nuestro objetivo principal, aunque consecuentemente por construir nuestras hipótesis sobre esos supuestos y esas investigaciones remitimos a la fuente para mayores análisis. Véase J. Saborit y A. Carrere: *op. cit.*

afán por ese 'otro lado' el que nos proporciona muchas más armas, ya no únicamente verbales sino visuales. Aprendemos que en la vida cotidiana muchas de las escenas que contemplamos poseen otro lado, y también cómo la representación de ese mundo, la Pintura, tiene estrategias de gran complejidad para que el espectador pueda ver a través de su entramado de hilos como si de una ventana se tratase.

A partir de ahí, observando cómo se produce la connotación, la traslación de figuras literarias procedentes del lenguaje verbal al visual y pictórico es posible en muchas de los casos mencionados, aunque salvando determinadas distancias e imposibilidades. Saborit y Carrere han abordado el espinoso e intrincado camino de la retórica visual, al que nosotros hemos accedido³⁰. Sin duda nuestra apreciación trata de insistir en la actuación del título en algunas de esas figuras retóricas que a la pintura o el lenguaje visual pueden aplicarse. Pues lógicamente en algunas de ellas será anodina su presencia, mientras que en otras será fundamental.

Cabe pensar también, podría decir alguien, que no existen tales actos deliberados al poner un título o que no debemos evidenciar esa efectividad buscada con pericia, por temor a malograrla sacándola a la luz. Nada tan absurdo, si asumimos que la experiencia es conocimiento y que la información nos proporciona más y más elementos de análisis. Estas certezas favorecen al espectador y al pintor, pues insisten en la comunicación que ambos esperan compartir.

Previamente a localizar algunos casos específicos de esa presencia activa del título en el nivel retórico, sería conveniente insistir en esos dos niveles de significación aludidos como un punto de partida básico para comprender los dos sistemas diferenciados que pueden producir en la pintura: la *denotación* que indica referencialidad y lecturas explícitas, asociada a la literalidad que durante siglos imperara en el nombrar de los temas (y por tanto de los cuadros), frente a la *connotación* que abre las lecturas com-

plejas, los dobles sentidos y que de forma amplia será utilizada en nuestro siglo.

Aportando algunas apreciaciones de estos dos conceptos, en relación con este desarrollo, el sistema denotado es aquel que se relaciona con el significado literal, con lo que establece un código o dice un diccionario y con la descripción. Barthes relaciona este nivel denotado con la mera identificación de los elementos de la escena, o dicho de otro modo con el reconocimiento icónico³¹. El nivel connotado, en cambio, supone sistemas más complejos formados a su vez por otros, produciendo cadenas de sistemas de significación en los que el espectador debe participar activamente en el desciframiento de sus claves, sin garantía alguna de efectividad o lecturas generalizadas o compartidas. Partiendo de una descripción o identificación denotativa, que situaríamos en el llamado *grado cero*³², ascenderíamos hacia un sistema connotado que puede poner en juego diversos niveles de significación. Lógicamente la aplicación de ese sistema connotado en la pintura puede desarrollarse de diferentes formas y una de ellas afectaría directamente al título.

En cualquier caso, la relación entre la imagen y su título en la activación de mecanismos retóricos de cara a la significación y su posterior interpretación por un espectador es muy variada, pues en ocasiones las figuras y tropos los encontramos en el plano pictórico, actualizando una retórica visual. En otras ocasiones son las palabras del título las que en sí mismas encarnan tropos y figuras lingüísticas. Por último, en algunas ocasiones, el título es preciso en su confrontación a la imagen, ya sea para aportar conocimientos que la imagen por sí sola no puede mostrar, ya (sea) para activar nuevos significados a través de la confrontación o choque, “ante”, “con” o “contra” lo que el “otro” propone.

3. 4. 1. El título como confirmación de lo visual

Se trata de una intervención “suave” del título que se acerca a la tradición antigua del nombrar o al título denotativo, sólo que

31. R. Barthes: “Retórica de la imagen” en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Paidós, 1986.

32. “En el lenguaje verbal suele denominarse grado cero al uso de un discurso ingenuo y sin artificios, desnudo de todo sobreentendido, para el cual ‘un gato es un gato’ (...) Se puede igualmente concebir como el límite hacia el cual tiende, voluntariamente, el lenguaje científico. En esta óptica, se ve claramente que el criterio de tal lenguaje sería la univocidad”. Groupe µ: *Retórica general*, Barcelona, Paidós, 1987, pág. 77.

ahora no se refiere al tema codificado con anterioridad y extraído de un repertorio que observábamos en el Renacimiento, sino de un título que señala al lugar en el que prioritariamente se produce la connotación, con frecuencia acompañada de alguna operación retórica visual. El título, en estos casos, no provoca el desvío retórico, que ya estaba en la imagen, sino que simplemente apunta hacia él, como un dedo que señala un lugar, como un deíctico del tipo “esto”.

Tal vez los casos más obvios sean aquellos en los que se apunta hacia operaciones en el plano de la expresión, como repeticiones, acumulaciones, enumeraciones, etc., incluso en los casos más extremos mencionando dicha operación, como en *Acumulación de jarras*, del artista Arman (1961). Otras veces el título constata el número de repeticiones (*Twenty-five Marilyns*, Andy Warhol, 1962, *10.000 Individual Works*, Allan MacCollum, 1987-89, *256 colores*, Gerhard Richter, 1974). También repitiendo verbalmente la enumeración que ya existe visualmente en el cuadro (*Mural nº 311: cuadrado, círculo y triángulo sobre rojo, amarillo y azul*, Sol Le Witt, 1978). En algunas obras de Andy Warhol como *Los labios de Marilyn Monroe* (1962) se indica la parte de la actriz que de forma insistente y repetitiva está reproducida una y otra vez. La figura de la *repetición* —muy utilizada por este artista del pop americano— puede centrarse igual en iconos del cine americano (en este caso concreto a través de una sinécdoque), que en marcas de jabón, bebidas refrescantes o dólares americanos (motivos repetidos en otras obras). Los títulos sirven sólo para incidir en esa atención hacia los objetos cotidia-



• *Mural nº 311: cuadrado, círculo y triángulo sobre rojo, amarillo y azul.*
Sol Le Witt. 1978

nos que alcanzan las esferas artísticas más reconocidas. Este modo de titular tiene algunas semejanzas con el utilizado a veces en la tradición del bodegón (que además también practica las acumulaciones visuales), con la diferencia de que ahora parece poner más énfasis en la propia operación retórica que en un modo de nombrar adscrito a una tradición genérica.

También cuando en el cuadro hay otros mecanismos que se adentran más en el plano del contenido, el título puede apuntar hacia ellos, como en *La columna rota* de Frida Kahlo³³, donde su título insiste en el significado polisémico de la palabra *columna*, tanto la acepción de una parte del cuerpo humano como la de un pilar o elemento arquitectónico de la construcción. Es precisamente ahí donde se vinculan ambos sentidos, afirmando la metáfora que en la pintura Frida Kahlo propuso. La homonimia que en este título se encuentra en la palabra “columna” participa de aspectos léxico-semánticos paralelos a las semejanzas icónicas tanto en la expresión como en el contenido que producen la metáfora visual del cuadro.

Así, en la pintura, la columna vertebral aparece con atributos de una pilastra griega de estilo jónico (rota por innumerables sitios), de modo que la pintura compara e intercambia una ‘columna’ por otra, en esa eterna lucha que la pintora librara contra el dolor que le acompañaría toda su vida. El elemento arquitectónico puede sustituir al anatómico porque existe una línea común entre ambos que los une: el hecho de que comparten un mismo vocablo para definirse a sí mismos, y una misma función, la de sostener. El espectador, además, entiende que ambos elementos sostienen una ‘construcción’ de mayor envergadura (bien un edificio o bien un cuerpo), considerando a ambos, parte de otra metáfora: el cuerpo como casa, hogar, construcción o edificio en el que habitamos.

De un modo similar actúa el título en una pintura de Walter Crane de 1892, *Los caballos de Neptuno*, que señala no sólo los referentes principales del cuadro —por otra parte sobradamente

33. J. Saborit y A. Carrere han estudiado este cuadro desde la perspectiva de la metáfora: *op. cit.*, (Cap. III. § 3. 11.).



reconocibles en la imagen—, sino también el lugar en el que se produce la sustitución o interpenetración visual que se da entre la cresta de las olas de un mar embravecido y una manada de caballos blancos que acaba por identificarse con esa avanzadilla del poder marino.

En cierto sentido estos títulos recuerdan cómo también los antiguos relatos bíblicos y alegorías del Medievo y el Renacimiento requerían de palabras (y títulos) que identificasen la retórica figurativa de sus imágenes como una orientación para el espectador, si bien en los casos muy codificados (*La Virgen y el Niño*, *La última Cena*, *La Crucifixión*, *El descendimiento de la cruz*, etc.) o ante espectadores muy competentes, la orientación de las palabras pudiera ser innecesaria. Pero cuando se recurre a la imagen alegórica en épocas posteriores a las que la imagen y el nombre que las identificaba tenían una relación unívoca, los títulos (aun en el caso de que sólo señalen) empiezan a ser progresivamente más necesarios de cara no sólo a la identificación sino igualmente a la interpretación.

Así, el título *El pecado* (Franz von Stuck, 1893) ayuda a leer en clave de personificación una obra que basada en la codificación de la mujer (Eva) y la serpiente (el Diablo), mantiene con los modos de representación de la tradición cristiana, la representación de la ‘mujer fatal’. Böcklin, también parte en *La Guerra* (1896) del estereotipo de “Los cuatro jinetes del Apocalipsis”, sin embargo, otra personificación alegórica, también de *La Guerra*, realizada por Rousseau dos años antes, pero más alejada de las convencio-

nes pictóricas de la época, parece sugerir que el alejamiento progresivo de toda norma pictórica, ha de ser compensado, si se quiere mantener el significado y una cooperación interpretativa en la pintura, con aportaciones contextuales como las que introduce el título. De hecho el propio Rousseau parece que juzgó necesario añadir además en el catálogo del Salón de los Independientes de 1894, en el que se expuso la obra, las siguientes palabras: “*Ella avanza, espantosa, dejando por todas partes desesperación, lágrimas y ruina*”.

Del mismo modo, gracias al título (*La vida*, 1903) queda establecida la orientación alegórica de uno de los más conocidos cuadros de la etapa azul de Picasso. En todos estos casos, difícilmente realizaríamos tales anclajes sin la pertinente indicación de los títulos que les acompañan. Podría decirse que sirve como indicación o como instrucción de una lectura concreta.

3. 4. 2. El título que orienta o descubre

Ante un ejemplo como *La vida* de Picasso, más allá del hecho anecdótico de preguntarnos si la significación alegórica existe aquí con independencia del título, lo cierto es que se constata cómo en el nombrar moderno, el título se abre paso como primera instancia del contexto y un factor capaz de desambiguar algunos aspectos de la connotación del cuadro.

Esto resulta muy claro en la obra de Van Gogh *La silla de Gauguin* (1888)³⁴. La citada silla, objeto de atención en la obra, muestra con la viveza de un intenso color rojo algo más que la visión de un objeto cercano. La silla adquiere tintes personales por esa extraña atención que recibe y en ella unos libros y la luz de una vela nos indican rastros y pistas de la persona que quizás la ocupa o posee. El título ratifica esas pistas indicándonos el

34. Cuadro analizado como metonimia y metáfora por J. Saborit y A. Carrere: *op. cit.*, (Cap. III. § 3. 10).



• *El pecado*. Franz von Stuck. 1893

nombre del propietario que ha sido capaz por su fuerza e intensidad de transmitirlos al objeto (contenedor por contenido). Paul Gauguin, amigo íntimo de Van Gogh y pintor admirado por él, es aludido metonímicamente a través de uno de sus objetos, convirtiéndose en metáfora de él, de su inteligencia (los libros) y sabiduría (la luz). La silla es Gauguin y por ello Vincent la retrató con admiración y afecto.

Resulta pues esclarecedor al hilo de lo expuesto cómo tratándose de un metonimia visual, que se encuentra en la pintura, sólo es posible acceder a ella sabiendo a través de la indicación del título que 'es la silla de Gauguin', permitiendo identificar y

atribuir. De igual modo, aunque de menor trascendencia semántica, en el cuadro de Warhol tampoco sería posible sin el título saber que los labios representados son los de Marilyn Monroe.

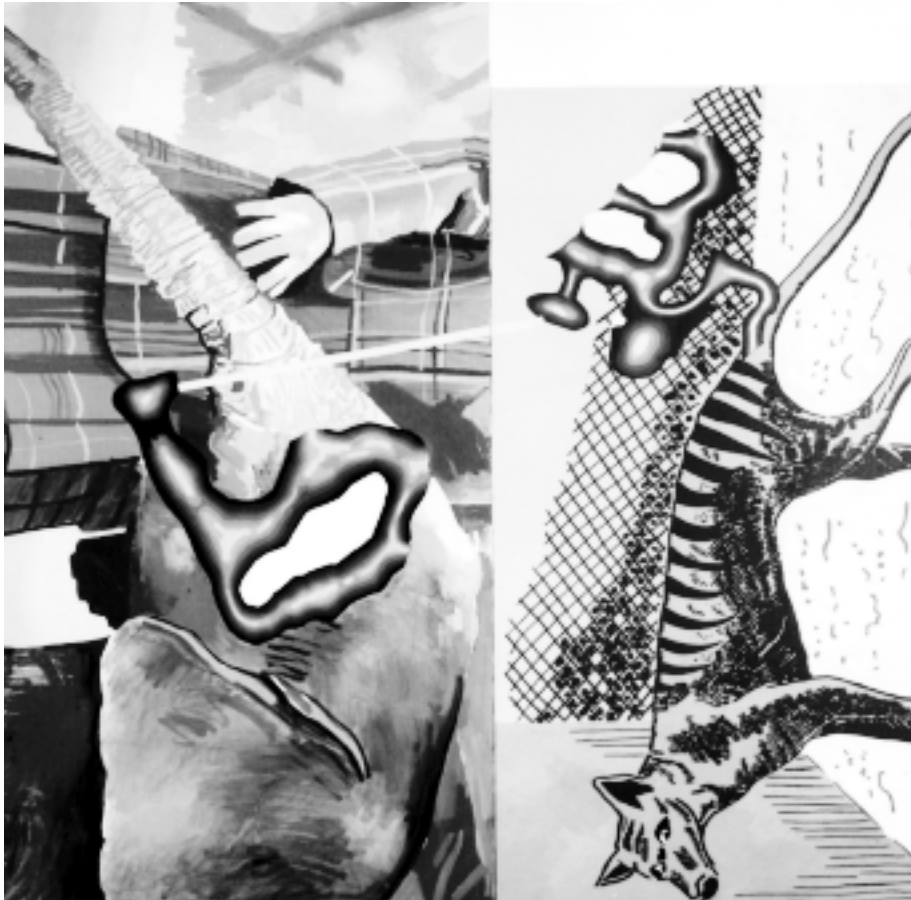
Tampoco accederíamos al sentido de una obra de Robert Rauschenberg (de 1959) sin la información facilitada por su título. El *Dibujo borrado de De Kooning* explica una ausencia, esos rastros extraños que sobre un papel vacío aparecen. Conocemos así la tarea realizada por el 'iconoclasta' Rauschenberg, al comprar un dibujo de otro conocido pintor de la llamada Nueva Abstracción americana y emplear gran cantidad de gomas de borrar (además del esfuerzo) en hacer desaparecer el dibujo por el que tantos dolares debió pagar, únicamente como acto

irreverente hacia la obra de un reconocido artista y contra el propio *establishment* del arte.

El título *Extremidades* de Luis Gordillo (1987) insiste en esa fragmentación visual de la pintura en la que observamos diferentes tipos de extremidades (piernas, patas, brazos), indicándonos la sinécdoque por la que una parte puede sustituir al todo. Sin embargo, la ambigüedad de la representación en la que existe un cierto paralelismo y hasta símil de algunas extremidades de



• *La silla de Gauguin*. Vincent Van Gogh. 1888



animales (rabo-trompa) apoyado en una línea amarilla que los une, hace necesario un título que favorezca cierto reconocimiento icónico o al menos provocar en el espectador la búsqueda de tales extremidades, escondidas entre los fragmentos y destacadas por el título que sirve de elemento confirmador.

También en la obra de Odilon Redon *Silencio* (1895-1900) presenciamos un proceso sinestésico que se apoya en el título que lo acompaña. Una *sinestesia*, entre los sentidos del oído y la vista, pues el rostro pintado en el cuadro reproduce con un gesto, el acto de hacernos callar. Sus dos dedos se posan sobre los labios, haciéndonos oír un imaginario *Ssssssbbh!!*. En la acción el título confirma esa palabra que tenemos en mente, la exhortación, el imperativo y la orden de permanecer en silencio. Haremos notar que esa sinestesia pictórica es posible pues se percibe con la vista (es un cuadro, una imagen) pero estimula algún otro

sentido (el oído, en este caso), el cual se convertirá en el término ausente de la metáfora, el silencio y la ausencia de sonido.

De una forma análoga otras obras introducen mediante el título conceptos que aluden al oído o, al menos, que estimulan ese sentido. En la obra de Frida Kahlo podemos encontrar a menudo la conversión a pintura de letras de canciones populares. *Árbol de la esperanza mantente firme* (1946), un cuadro como exhortación al valor para sí misma ante el dolor de sus últimos años, es uno de esos ejemplos, al igual que *Autorretrato con pelo cortado* (1940), en el que la pintora pintó las palabras de una canción que servía como aclaración del propio cuadro, de la masculinización de Frida Kahlo por despecho hacia Rivera, tras su separación. En la primera el título es parte de la letra de la canción, en el segundo la letra forma parte integral de la pintura, acompañada de corcheas y notas musicales: “*Mira que si te quise fue por el pelo. Ahora que estás pelona, ya no te quiero*”.



3. 4. 3. La pintura pulsada por el título

Aunque los límites entre los tres apartados que aquí hemos distinguido no se verifican con absoluta nitidez en la práctica, podemos decir en este último punto que muchas veces el título no sólo denota o señala, no sólo permite orientar o descubrir, sino que puede llegar a golpear lo que en principio vemos, cuestionando las primeras indicaciones visuales de la pintura, frente a las que el título se sitúa, precisando de nuevo un ajuste, una revisión de ambos indicadores confrontados de cara a la significación.

Dicho de otro modo, el cuadro (lo que representa pictóricamente) y su título se convierten en dos premisas que lejos de potenciarse o sustentarse, generan un choque, un conflicto desde el cual efectuar un nuevo recorrido. Veámoslo en algún título

• *Autorretrato con pelo cortado*. Frida Kahlo. 1940

de los poemas visuales de Brossa. En *Burocracia* (1967), volvemos a atender al intercambio comentado anteriormente de los significados de un mismo vocablo. Aquí las hojas, bien de un árbol, bien folios de papel donde se escribe, son comparadas. Sin embargo, debido a la ausencia de las hojas de papel, la figura no puede completarse sin el término que construya el sentido definitivo. Las dos hojas secas, caídas de un viejo árbol, prendidas con un clip (relacionado metonímicamente con el concepto aludido por el título), actúan irónicamente como folios de un escribiente al asociarse a la palabra *burocracia*, a la lentitud y al paso del tiempo, sin olvidar tampoco cuan lejano es el valor atribuido por las personas a ambos tipos de hojas, cuando irónicamente provienen los dos del mismo árbol.

Brossa actúa con incisiva ironía en sus poemas visuales, creando contradicciones extrañas que, no obstante, son desdobladas con los títulos que chocan con las imágenes (o los objetos) para desde ese choque efectuar un nuevo recorrido que conduzca desde la ironía al significado. *Nupcial* (1984) también construye una metáfora del matrimonio a través de unas “esposas” para manos, en la que uno de los lados se ha convertido en una hermosa pulsera de brillantes falsos. Es el matrimonio como trampa que puede anclarte a un destino incierto, la pérdida de la libertad, aunque con una apariencia bella. Sin lugar a dudas, el objeto reconvertido por Brossa carecería de su fuerza y agudeza sin el título del poema visual. Como señala Victoria Combalía: “Si



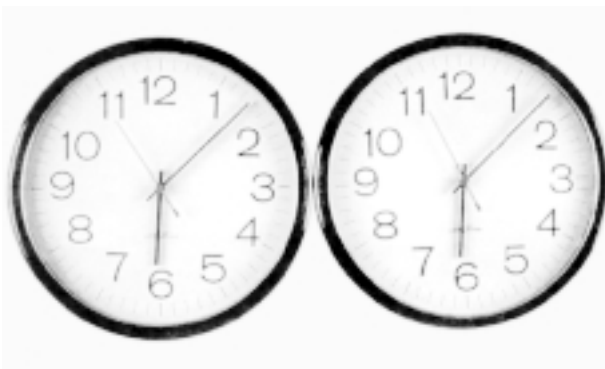
• *Nupcial*. Joan Brossa. 1984

35. Victoria Combalá: "Joan Brossa, el último vanguardista" en *Brossa, 1941-1991*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1991, pág. 25.

*Miró decía que no hacía diferencia entre Pintura y Poesía, Brossa comparará la poesía con la magia y afirmará que puede haber poesía en numerosos actos y objetos de la vida cotidiana*³⁵; apoyándose en la eficacia de las palabras junto a la rotundidad de las imágenes, añadiríamos nosotros.

Con un carácter semejante a los poemas visuales de Brossa podría situarse una obra reciente de Félix González-Torres titulada *Sin título (Amantes perfectos)*. La contradicción o choque que el título produce resulta llamativo para nosotros pues en primer lugar va encabezado por la marca genérica de estas últimas décadas (*Sin título*), pero con un añadido (a modo de subtítulo o título secundario) que paradójicamente contradice el primer término aportando una lectura acotada, respecto a la ausencia de prescripciones que marca previamente. La obra consiste en dos relojes situados uno junto a otro, basados en la máxima igualdad, incluso llegando a marcar la misma hora. El anclaje permite la personificación de dos objetos inanimados, los relojes como metáfora del tiempo, en 'amantes sincronizados' pues marcan el tiempo con idéntica exactitud, aludiendo a la perfección de la que habla el título.

Un mecanismo semejante se provoca en el título de la obra de Magritte *El castillo devastado* (1950). En ella puede observarse

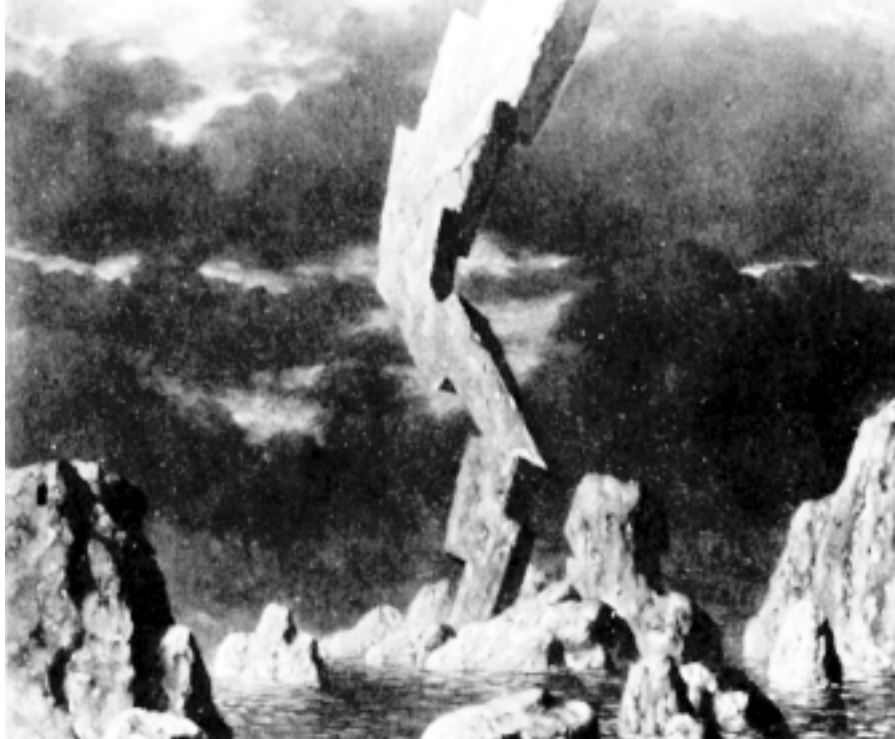


un paisaje inhóspito, formado por rocas y peñascos agrestes bajo un cielo amenazante. Sin embargo ningún castillo aparece en la escena que contemplamos, bien al contrario lo que vemos es precisamente la causa de la devastación de la que nos informa el título de la obra. En lugar del castillo, en el lugar que debía ocupar, vemos de forma paradójica el

rayo (petrificado) que ha debido destruir la construcción. Una paradoja que se realiza por un mecanismo de corte metonímico, pues una premisa (la causa) sustituye a otra (el efecto).

Un proceso de nombrar de forma contradictoria, que provoca que las palabras entren en conflicto con la imagen. Algo que por

• *Sin título (Amantes perfectos)*. Félix González-Torres. 2000



36. J. Saborit y A. Carrere:
op. cit., (Cap. II, § 4. 8.).

otra parte ya iniciara Marcel Duchamp al titular *Fuente* (1917) a un objeto cotidiano que no era mas que un urinario. La esfera artística fue dinamitada con las ocurrencias de este aficionado al ajedrez, que una y otra vez alteraba las reglas del “juego del Arte”.

La discrepancia, evidente aquí, entre título y objeto puede conducir a dos lecturas diferentes, ambas basadas en tal confrontación. La primera permitiría “leer” el urinario como fuente, en clave metafórica. Pero ésta no ha sido la interpretación destacada por la tradición del arte. De hecho no parece sensato pensar que el urinario sea una metáfora de una fuente, excepto si esa metáfora es un punto de partida paradójico e irónico. Del cual surge la otra lectura; aquella que hace ver cómo un objeto ajeno a la tradición del arte pueda ser nombrado (titulado) arte. De ahí que este título sirva de confirmación a los valores “simbólicos”, o si se quiere a la función estética del objeto, esto es, su cualidad de Arte.

Diferentes autores han destacado cómo este tipo de arte precisa del contexto más que otros³⁶, pues un urinario para ser arte ha de salir de su contexto común y situarse en un contexto artís-

• *El castillo devastado*. René Magritte.
1950

tico. Paralelamente, si tenemos en cuenta que el título es una forma de contexto, podemos decir que este 'urinario' ha de dejar de ser nombrado como objeto común, para poder ser nombrado (titulado) como Arte.

Un último ejemplo permite mostrar la forma en la que un título pulsa la lectura abierta a mayores significaciones, introduciendo con sus palabras un nivel connotado, aludiendo en este caso concreto a la tradición iconográfica y temática del Arte. Entendiendo ese nivel como un saber más del espectador de la obra plástica, el título introduce un anclaje, tras el cual buscamos determinados elementos comunes respecto a la tradición y establecemos una nueva lectura. El cuadro en cuestión, de Chema López, se titula *Dolores y los viejos* (2000), enlazando con el tema reglado de *Susana y los viejos*. Dicha representación, sabemos, se reproduce de forma habitual con la figura de una mujer joven que es observada por unos viejos mientras se baña.

En primer lugar, el título de Chema López insta al anclaje respecto al nombramiento de dicha representación temática, pero añade una variación al introducir un nombre diferente (Dolores por Susana). Respecto a la composición, la variación es mayor. Vemos un tríptico de cuadros circulares con una marcada oscuridad en la que destacan en cada uno de ellos tres figuras: el rostro de una mujer joven en el centro y dos rostros de hombres viejos a cada lado (un retrato de Unamuno, a la izquierda, un retrato de Schopenhauer, a la derecha).

A pesar de dichos cambios, existe una base común destacada que permite realizar una asociación respecto a la representación reglada, además de por el título; en esta ocasión las figuras de los 'viejos' son reconvertidas por López en prototipos, escogiendo dos 'nombres propios' para esos modelos característicos de cierta oscuridad y pesimismo, con el fin de que sirvan de contrapunto a esa juventud marcada por la imagen de la mujer joven. Los 'viejos', de forma irónica y paradójica han



37. Las apreciaciones de este análisis nos han sido confirmadas y explicadas por el pintor.

sido retratados en actitudes que se aproximan a la leve sonrisa, casi una mueca (como apuntando a la ‘simpatía de los autores de lo trágico’).

Sin embargo, no existe al menos *in praesentia* en el cuadro, la marcada connotación perversa (del voyeurismo y el erotismo) del original, pues ha habido una transformación o sustitución con el fin de destacar la parte de confrontación entre belleza y juventud, respecto a vejez y pesimismo. Todo esto se debe a la consecuencia de tratar de formular la representación tradicional a modo de *vanitas*³⁷, con una pretensión alegórica. Una representación donde se ensalza la ligereza y veleidad del tiempo, de la vida, de la belleza y donde destaca la presencia de la muerte.

Una confrontación donde debe existir la vida y debe existir la muerte. En el cuadro se contraponen perfectamente. Y existen marcadas huellas de esa representación-*vanitas*: uno de los retratos, el de Unamuno, deja entrever la mandíbula inferior, caracterizando su rostro como una mueca, una aproximación a la decrepitud de la muerte. También el rostro de la mujer posee una apariencia ciertamente siniestra, próxima a la representación romántica del XIX, donde destaca su palidez y su

• *Dolores y los viejos*. Chema López. 2000

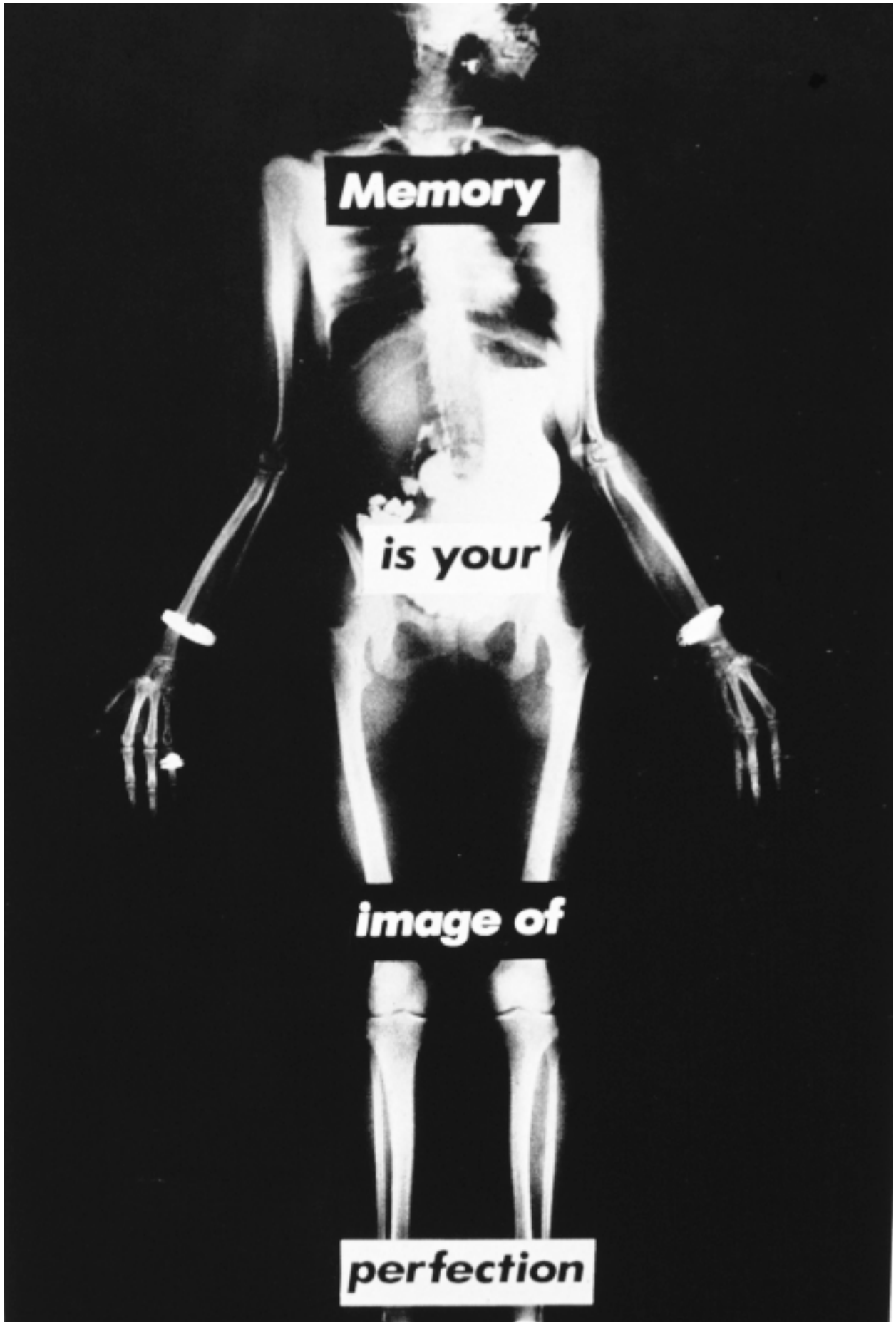
38. Las dos 'caras' de la mujer: la sufriente y abnegada, frente a la atracción casi perversa de la 'Lolita' de Nabokov. Roles míticos, más que discutibles, atribuidos a la mujer por la tradición judeo-cristiana desde la 'Eva perversa'.

extraña mirada. Además la sustitución deliberada del nombre de mujer también insiste en la alusión al dolor, la oscuridad y la muerte. Dolores —dice Chema López— es el único nombre femenino que recoge de forma contundente esta paradoja de aludir a 'lo negativo y oscuro' (Dolores) y poseer al mismo tiempo una parte vital y positiva (Lola)³⁸. Los tres cuadros están pintados pues remarcando ese tenebrismo como una atmósfera que rodea a los tres personajes que ilustran en su confrontación los ideales del *vanitas*, una representación que aúna tanto la representación de símbolos de 'la vida' como símbolos de 'la muerte'. Todo ello potenciado por el fuerte contraste de la obra y el acromatismo deliberado ○

Capítulo III



*El título
trascendido*



1. El reencuentro con las palabras y el relato social

Es el momento de cerrar ese recorrido circular al que aludimos en el comienzo, pues prevalecía en esta investigación el objetivo de marcar un itinerario que permitiera al lector acompañarnos a través de siglos de pintura. La línea de análisis estaría clara a juzgar por el nombre o marca que señala esta última parte, hallar el punto de encuentro entre las antiguas relaciones de la imagen y la palabra y las más recientes de nuestra cultura artística, pues resulta sorprendente la relación existente entre ambas. Una sintonía en la que subyace la tradición y costumbre que existe de acompañar al arte con las palabras, de rodearla con ellas, de ‘superar’ a la imagen o de envolverla con sus significados verbales concurrentes.

Una condición, la de la tradición que prevalece, que se presenta audaz teniendo en cuenta los cambios que de forma continuada en este último siglo, han venido interviniendo en la condición de la obra plástica y en el Arte con mayúsculas. Ni el ‘urinario’ de Duchamp”, ni la ‘reproductibilidad’ de Benjamin, ni los ‘*dripping*’ de Pollock, ni la ‘globalización’ de MacLuhan, ni las islas orientales tan amadas por Gauguin, han podido evitar que —de forma insistente y creciente— en el arte siguieran teniendo cabida las palabras. Los textos, con su incesante dibujo de letras manuscritas o impresas (da igual), siguen acercándose a la imagen en una extraña y recíproca atracción. Y decimos recíproca pues con los augurios de este siglo, en varias ocasiones se ha vaticinado y afirmado la muerte del Arte pero, también, la supremacía de la imagen respecto al mundo cada vez más debilitado de la escritura. Sin embargo, esta sociedad trata de aceptar esas tremendas visiones en su justa medida. Los grandes cambios

prometidos por ellas no son sino variaciones que alteran el ritmo y el flujo de las cosas, pues la era digital se alterna en la actualidad con la edición de libros y con niños que continúan aprendiendo a escribir en las escuelas; la reproductibilidad ha favorecido la expansión del arte como un bien cultural colectivo; las formas artísticas que hicieron hincapié en la materia, la abstracción o el azar no han hecho sino complementar, revisar y coexistir con el figurativo, el conceptual y con todos ellos la necesaria compañía de la palabra.

De cualquier forma lo analizado de los siglos precedentes constituye un armazón sobre el que en la actualidad se fundamenta la relación de las palabras con la imagen. En este capítulo serán analizados varios ejemplos de producciones artísticas de diferente signo, pero con idéntica utilización de los lenguajes visual y escrito. Un hecho que de forma palpable delatará la tradición sobre la que el devenir artístico se ha ido asentando, nutriéndose de esos paradigmas y esquemas ya vistos de siglos pasados, pero que de forma indudable deben ser estudiados ahora en el contexto histórico de las últimas tres décadas, analizando qué nuevos aspectos llevan a recuperar esa antigua vinculación.

Un denominador común destacable en todos ellos será el uso del medio fotográfico en el campo visual, respecto al pictórico analizado hasta el momento. Para establecer o justificar las causas de ese hecho debemos remitir —en primer lugar— al hecho de que es en este tipo de planteamientos fotográficos donde concurren de forma notable las imágenes y las palabras, según un planteamiento —llamémosle— ‘extremo’ que era, lógicamente, pertinente para cerrar el ciclo propuesto por esta investigación. Por otro lado, en el campo pictórico, no han surgido ejemplos claros de una transgresión del título bajo esos parámetros citados, por lo que decidimos aproximar el estudio hacia ese campo adyacente, más teniendo en cuenta el ‘desbordamiento’ de la Fotografía dentro del campo pictórico de las últimas déca-

das. Una premisa artística a tener en cuenta, en una investigación que se sitúa en nuestro contexto contemporáneo y que por ello ha de atenerse a las nuevas condiciones estéticas de su tiempo histórico.

Existe en todos los trabajos escogidos de este último capítulo un uso de las palabras que excede la función habitual de título, incluso en su estricta función dentro del paradigma del Arte. Los textos escritos que veremos sobrepasan y rodean a la imagen de una forma muy concreta, que los convierte en títulos trascendidos más próximos al antiguo *titulus*, un ejercicio creativo que en el contexto del Arte deberá ser tomado en cuenta de forma unitaria y atenta. Este último capítulo trata de mostrar cómo las palabras pueden llegar a ‘recrear’ o ‘narrar’ la imagen, ‘hacerla hablar’ como antaño aquellos poemas, sirviendo como un ejercicio creativo pleno de significación para un espectador que puede gozar de sendos lenguajes involucrados (el visual y el escrito).

1. 1. LA SIMULTANEIDAD COMO PARADIGMA

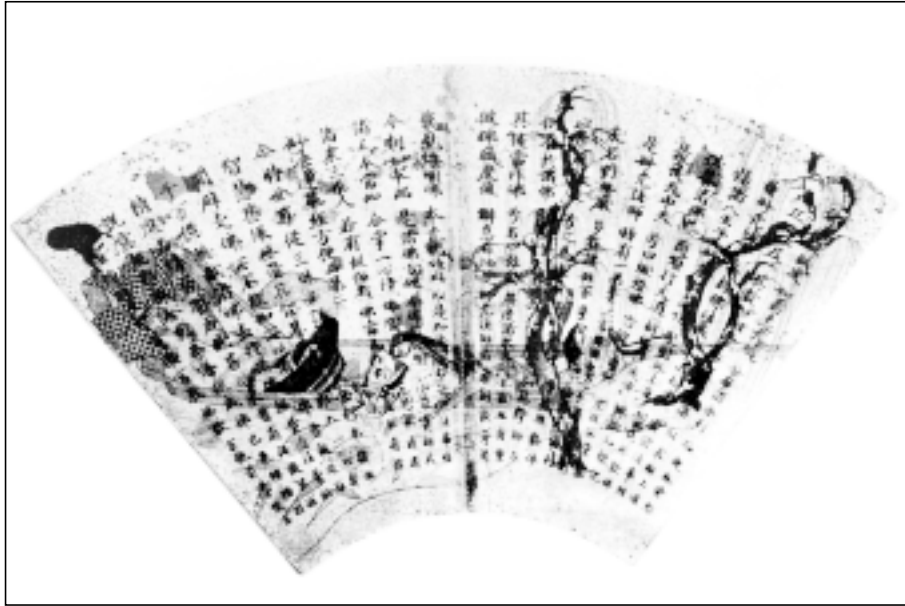
Un punto clave de esta parte lo conforma el hecho de que todos los trabajos que en adelante abordaremos parten de la simultaneidad del lenguaje escrito y el visual, entendiendo que los textos escritos cobran una importancia mayor en el contexto que rodea la obra plástica en cuestión, excediendo, desde luego, la habitual cartela o pie de foto con un nombre o un título. Lo cual —y de forma previa a abordar las diferencias entre los distintos autores— nos lleva a tratar de constatar una ausencia que algún lector podría ya haber detectado a este respecto.

Nos referimos a la enorme vastedad que el mundo oriental podría ofrecer a esta investigación, al tratar de forma especial y rotunda en sus obras la relación entre los signos gráficos y las imágenes. La belleza y tradición de dicho acompañamiento es conocida y desde luego conformaría una parte importante del grueso de una investigación de mayor envergadura. De idéntica forma, cualquier espectador reconocería la especificidad de di-

cha vía sin tratar de ocultar las enormes diferencias que existen entre la cultura oriental (prácticamente desconocida hasta hace escasos siglos), y la occidental, que ha cimentado nuestro punto de vista. Con todo esto no tratamos de justificar una ausencia, sino hacer notar una proximidad que desde luego demanda un específico punto de partida, radicalmente distinto al abordado en esta ocasión. La visión occidental, influida tan solo en unos breves periodos de nuestra historia por la geografía oriental, campa en estas páginas muy alejada de las premisas necesarias para entender la pintura asiática, un mundo sugestivo, plagado de tradición y sabiduría que ha permanecido oculto para los europeos durante siglos.

Veamos ahora que nuestro círculo se está cerrando cómo eran y son múltiples los recorridos posibles entre el mundo de la imagen y el mundo de la palabra. De hecho, cabría señalar a modo de 'huella' un ejemplo de esa sensibilidad patente también en el mundo asiático y que podría, desde luego, suponer 'otro' recorrido posible. Escogemos para ello un bello documento, representativo del arte japonés de la segunda mitad del siglo XII, ofrecido como ofrenda al templo de Shitenno-ji en Osaka. Una obra compuesta por diez álbumes de hojas de papel en forma de abanico que contienen el *sutra* del *Loto de la Buena Ley*. Rollos bellamente iluminados en los que se narran los *sutra* con imágenes y texto, en el que éste último, discurre por encima de la imagen en cuidada caligrafía y dispuesto en veinticuatro columnas que, progresivamente, adecuan sus signos al formato de abanico disminuyendo su tamaño. Son escenas cotidianas aunque con una intención religiosa en la que los signos fueron xilografiados y la imagen pintada a mano, añadiéndole partículas de oro.

Independientemente de la función práctica que estos rollos desarrollaran en su momento, la plasticidad de esos dos niveles (el textual y el visual) funcionando conjuntamente es innegable. Este tipo de trabajos propios de los siglos XII a XIV contempla una gran diversificación temática, pero su relevancia y populari-



1. Luis Monreal, respecto a los fondos del Museo Nacional de Tokio, en *La pintura de los grandes Museos*, IV, Barcelona, Ed. Planeta, 1975, págs. 244 y sigs.

dad fue indiscutible creando un amplio repertorio iconográfico que ha contribuido posteriormente a la evolución estética nipona. Su decadencia tras ese periodo se vio incrementada al producirse paralelamente un nuevo periodo de influencia china; un contacto del arte nipón con su vecino asiático que de forma continua ha afectado a su evolución artística. En este caso fue la secta Zen, introduciendo con fuerza una mayor austeridad pictórica, renunciando al color y eligiendo la monocromía a pincel de tinta y aguada, combinada con la poesía caligrafiada en rollos de despliegue vertical.

Existen casi un centenar de colecciones de este tipo de rollos, que podrían distinguirse entre sí por géneros: *rollos profanos con fines puramente estéticos*, como ilustración de relatos literarios, obras poéticas, narraciones militares, etc.; *rollos profanos de uso práctico*, documental, con escenas de corte y ceremonia, retratos y hazañas de personajes ilustres; y *rollos de carácter religioso*, (el destacado por nosotros) correspondientes a las doctrinas sintoísta y budista, con ilustraciones de *sutra*, comentarios morales y vidas de monjes insignes¹.

Esta breve información histórica incide igualmente en la semejanza de planteamientos, respecto a lo que ocurría en Japón y

• *Sutra del Loto de la Buena Ley*. (Hokkekyo). Final de la época Heian. S. XII

en Francia por la misma época. Dejando a un lado la diversificación de los tipos de rollos prevalece cómo el concepto pictórico es puesto al servicio de la narración con fines didácticos, prefiriendo la yuxtaposición de escenas y episodios formando largos relatos, acompañándolos de textos que los hacen más comprensibles. Una finalidad práctica y en mayor medida didáctica, pues se destaca con la unión de los textos y las imágenes aquellos aspectos ejemplares que el espectador debe recordar. Los comentarios morales o las vidas de algunos monjes ilustres son tomados por la expresión artística con un fin claro, mostrar y expandir conductas e ideales religiosos (más teniendo en cuenta que precisamente esos monjes ilustres eran también los maestros excelso del arte pictórico, además de los causantes de su expansión y evolución técnica).

1. 2. INSCRIPCIONES AL AMPARO DE LOS MEDIOS DE MASAS: JENNY HOLZER Y BARBARA KRUGER

Junto a esa continua efectividad de la unión de palabras e imágenes a lo largo de la Historia del Arte, parcialmente mostrada a lo largo de los capítulos previos de este trabajo, hemos visto también que a partir de los dos últimos siglos existían otros valores para la palabras en el mundo de la imagen, en su periferia. Con el fin de destapar los parámetros de este capítulo final, pretendemos aproximarnos a ciertos planteamientos artísticos recientes que, dejando atrás las corrientes de vanguardia, han irrumpido en el contexto del Arte conjugando la efectividad mencionada, pero trascendiendo los usos que hasta el momento se había dado a las palabras (tratados en los capítulos anteriores). Nos referimos inicialmente a dos autoras en cuyas obras las palabras han pasado a constituir el objeto mismo de la obra plástica, tratándose en ambos casos de una postura combativa desde plataformas artísticas contra aspectos socio-económicos y políticos de nuestra sociedad. Un arte de denuncia que trata de hacer reaccionar al espectador, aprovechando el mundo artístico como una gran

pancarta en la que el lenguaje plástico ‘grita’ máximas de conductas, adecuadas o impertinentes, sobre las que debemos reflexionar. En definitiva, un arte al servicio de un fin, lo cual se asemeja a los fines buscados por la religión en siglos anteriores.

En cambio, la utilización del arte, entendido como ‘gráfico’ (Kruger) o ‘electrónico’ (Holzer), sí diferencia bastante el tiempo y el público a quien va dirigido este tipo de trabajos. Ambas parten de un tiempo, la década de los setenta y ochenta, donde la búsqueda de nuevos lenguajes que se involucraran con el medio puramente pictórico era casi una seña de identidad. Tras la incursión de movimientos artísticos como el Pop o el Conceptual, la fotografía se introduce dentro del campo artístico ‘desbordando’ los límites del discurso netamente pictórico. Independientemente de los cambios notables que ello ha supuesto, entendemos que con frecuencia *“más bien, esta línea se ha resuelto, en realidad, como una adopción de ciertos valores propios de la obra de arte tradicional —como el de unicidad, artisticidad y autoría— en el ámbito de lo fotográfico. Reforzando, así, la idea de la práctica fotográfica como una esfera artística y estética autónoma”*².

Simultáneamente transcurre y evoluciona dentro del marco artístico de ese momento, la corriente conceptual que tendía a una progresiva aniquilación o sustitución del ‘objeto’ artístico, en favor del ‘concepto’ en sí mismo. De ese modo no resulta extraño que las máximas lingüísticas, el propio lenguaje, las palabras, se convirtieran en el objeto mismo de las obras, pues la enorme presencia de los *media* favorecía su inclusión en el medio artístico y, aun más, obligaba a buscar estrategias agresivas para captar la atención de un público saturado de información. La proximidad y la familiaridad del lenguaje publicitario, pretendían conseguir una efectividad palpable en esa universalidad de los mensajes.

El concepto de arte, en la obra de Holzer, circula próximo a lo ‘público’ pues ha encontrado soportes diversos para sus trabajos, desde camisetas, carteles, pantallas luminosas gigantes en Times Square, salas de museos, estadios de beisbol, vallas publici-

2. De la incursión del lenguaje fotográfico en el medio artístico-pictórico, véase las opiniones de Enric Mira: “Sobre el desbordamiento del lenguaje fotográfico” en J. M. Cortés (Coord.): *Crítica cultural y creación artística*, Valencia Generalitat Valenciana, col. Signo abierto, 1998, págs. 245-251.

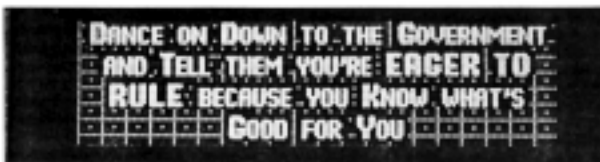
3. "Protégeme de aquello que quiero", "Ellos", "Los hombres no te protegen nunca", "Los padres, a menudo, usan demasiada fuerza", "El dinero crea afición".

tarias en las calles o los propios recintos artísticos más convencionales. En todos ellos, su concepto de un arte próximo a lo electrónico prevalecía con el fin de tratar temas cuya trascendencia alcance al espectador "de la calle", pudiendo éste reflexionar y reaccionar ante ellos. Desde la utilización de soportes ajenos, como placas conmemorativas en las que inscribe sus conocidas sentencias o su utilización de los letreros de luz electrónica —L.E.D.— (*Essays*, 1979-82) donde sus mensajes van transcurriendo palabra a palabra: instalaciones, en definitiva, donde las palabras son el objeto, el sujeto y el medio artístico. Los localizamos tanto fuera como dentro de las galerías, pero su po-



tencial destaca en las calles, pues sus pretensiones y denuncias han oscilado por diferentes campos: "Protect me from what I want", en un casino de Las Vegas; "They", referido al Poder, la Autoridad; "Men don't protect you anymore"; "Fathers often use too much force"; "Money creates taste"³.

Instalaciones que partían de soportes más convencionales como *Truisms*, (1978-81) en los que utilizaba carteles con los textos, que posteriormente fue sustituyendo por los letreros electrónicos luminosos en los que aparecían las frases. También más tarde en otras instalaciones ampliando el espectro de soportes, con la utilización de placas de bronce en tono conmemorativo (*Living Series*, 1980-82) o bancos de granito con textos más extensos grabados en ellos (*Under a Rock*, 1986), con sen-



tencias acerca de guerras o intervenciones en países del tercer mundo, sobre la violencia, la opresión política, racial o social, las atrocidades o la desigualdad. Uno de sus últimos trabajos (*Laments*, 1989) incluía junto a los letreros electrónicos trece ataúdes de piedra con las inscripciones pertinentes grabadas en ellos. Soportes que ha ido utilizando aprovechando alternati-

bajos (*Laments*, 1989) incluía junto a los letreros electrónicos trece ataúdes de piedra con las inscripciones pertinentes grabadas en ellos. Soportes que ha ido utilizando aprovechando alternati-

• De *Truisms*. Jenny Holzer. 1981
 • De *Survival Series*. Jenny Holzer. 1983



4. “El comienzo de la guerra será secreto”, “El asesinato tiene su lado sexual”, “Id donde la gente duerme y ved si están a salvo”.

vamente los textos de las diferentes series en momentos distintos (así ha utilizado textos de su etapa inicial, *Truisms*, para instalaciones con los letreros electrónicos).

Un discurso artístico que transita entre lo individual y lo colectivo, entre lo particular o lo público, de una sociedad desnaturalizada que necesita toques de atención, recordatorios de aquello que pasamos por alto, aquello que no vemos cansados de las miles de imágenes que cada día llegan a nuestros ojos. Nuestra ceguera actual proviene del gran mundo al que tenemos acceso gracias a los *mass-media*, pero su aluvión de fotografías por segundo produce una luz que ha ido cerrando nuestros ojos progresivamente. Jenny Holzer, al igual que otros autores ha creído que su trabajo plástico podía cumplir otra función, fuera de los límites estrictos del mundo del arte y lo ha llevado hasta la calle, hasta un partido de beisbol donde sus frases escuetas y esenciales irrumpían en el espectáculo colectivo, con afirmaciones como “The beginning of the war will be secret”, “Murder has its sexual side” o “Go where people sleep and see if they’re safe”⁴.

Sentencias muy próximas a las utilizadas por Barbara Kruger en su propio discurso artístico, pues ambas comparten una postura activa o al menos sus obras rezuman un tono combativo, anclado en la efectividad de los conceptos, sin adornos, sin ensimismamientos, sin preámbulos. Sólo Kruger se permite incluir imágenes

• De *Under a Rock*. Jenny Holzer. 1986

en las obras, pero ambos trabajos resultan asépticos y distantes (a diferencia de los trabajos que posteriormente deseamos tratar).

Podría, incluso, accederse a algunos trabajos-frases de Barbara Kruger como si de filacterias medievales se tratara. Nos sorprendería entender el plano literal y también el metafórico. Sencillamente su 'nueva' efectividad ha sido construida en consonancia con el mundo, el contexto en el que circula. La comunicación actual, obviamente, se sustenta en miles de mensajes electrónicos, o

analógicos, visuales y verbales, y por ello el lenguaje utilizado es aquel más efectivo. La premisa publicitaria y gráfica lo iguala al resto de mensajes circundantes, proporcionándole alguna posibilidad de acceder al espectador, en la calle, en la televisión o en una revista, porque estas autoras han renunciado a otras premisas artísticas con la pretensión de efectividad y rotundidad.

Obras de los años ochenta con mensajes sobreimpresionados con tono irónico como "Are we having fun yet?" (¿vamos a divertirnos?, 1987) sobre la imagen de una camada de cerditos, amontonados y alienados, ajenos e ignorantes a su condición, como la propia raza humana. O "Our Leader" (Nuestro líder, 1987) sobre una gran cara-retrato de un muñeco utilizado por los ventrílocuos, cuya expresión hace temer el destino de aquellos a quienes

se pudiese dirigir si realmente se tratara de un líder político. "I'm your slice of life" (Soy un trozo de tu vida) aparece sobre la imagen de tres cuchillas afiladas. El mensaje verbal incide en el juego de palabras de 'slice of life' como pedazo, pero también de 'slice' como corte. Parece decir 'te guste o no, soy parte de ti, un pedazo de ti mismo, un trozo de lo que eres, seas lo que seas'. La agresividad o incertidumbre de las cuchillas insiste en el tono negativo que se desprende de la obra. Otras obras como "Your confort is my silence" (Tu bienestar es mi silencio) se presentan en



forma de antítesis al oponerse contrarios paradójicos en los que el bienestar de uno surge de la acción (silencio) del otro.

La utilización de las imágenes es deliberada, tratando de establecer una conexión entre ellas y los textos, como si se tratara de un mensaje publicitario. En una de sus obras de 1986, la instalación se presenta como un montaje de nueve piezas, tres trípticos verticales. De arriba a abajo, se produce una especie de secuencia en la que de forma creciente el plano-frase y el plano-imagen se van fundiendo, perdiéndose el color de las frases iniciales para concluir con mensajes diferentes, ya en blanco y negro. Todo ello circulando entre la confusión y lo paradójico de sus significados. El texto de la primera serie comienza con “My tongue is in your cheek” (Mi lengua está en tu mejilla) y concluye con “Read my lips” (Lee en mis labios) sobre un rostro mirándonos fijamente. La segunda serie “I’ve seen this movie before” (Ya he visto esta película) concluye con “You make the world safe for democracy” (Tú pones a salvo al mundo para la democracia). Y la tercera “This is for someone special. You know who you are” (Esto es para alguien especial. Tú sabes quien eres) termina en “We decorate your life” (Decoramos su vida). En estas dos últimas apenas se percibe la imagen sobre la que aparece el texto.

5. Barbara Kruger: *Mando a distancia. Poder, culturas y el mundo de las apariencias*, Madrid, Tecnos, 1998, pág. 17

“Ver ya no es creer. La idea misma de verdad ha entrado en crisis. En un mundo repleto de imágenes, a la postre aprendemos que las fotografías mienten indefectiblemente. En una sociedad que abunda en información sesgada, sabemos que las palabras tienen poder, generalmente cuando no significan nada (...) por la presencia de esloganes, vacíos, cínicos y manipulados a conveniencia bajo el pretexto de la ‘moralidad’ y el falso patriotismo (...) Para los que entienden de qué modo las imágenes y las palabras modelan el consenso, somos blancos inmóviles a los que se activa y desactiva debido a las incesantes seducciones del control remoto”⁵.

Es importante anotar que las frases de las obras no dan título a las obras, pues éstas siguen llevando el consabido *Sin título*. Las frases, máximas o sentencias se disponen como titulares encima de la imagen, formando parte de la superficie pictórica, interrelacionándose las palabras con la trama de las fotografías o el color de las franjas. Las sentencias son tratadas a un nivel gráfico, pero mantienen su significado verbal como lo haría una filacteria o una cartela que entra a formar parte de una composición del siglo XII, como elemento integrado en la representación. El *Sin título*, en este caso, trata de no intervenir con más niveles textuales adyacentes que creen mayores combinaciones o confusión.

Apenas ha habido variaciones en sus trabajos a lo largo de los años, apareciendo casi siempre los textos en franjas de color rojo sobre imágenes tramadas en blanco y negro o en cuadros sin color alternando compositivamente el blanco y negro. Se podría decir que las obras se trabajan en cuanto a composición y tipografía como carteles o vallas publicitarias, estudiando la alternancia visual de las palabras y la imagen, no dejando que ninguna entorpezca la misión de la otra. Una forma de reforzarlas a través de los mecanismos propios de la publicidad: economía y rotundidad. Precisamente ese tratamiento publicitario pretende la inmediatez y la síntesis de planteamiento que la función conativa de las vallas publicitarias o propagandísticas exige y que, en cambio, no se suele dar en la tradición artística.

Esa forma de aproximarse hacia el mundo publicitario, tomando de los medios de masas algunas de sus estrategias retóricas, es un hábito muy frecuente desde el Pop, que de algún modo parece haber influido también en la recuperación e incorporación de las palabras dentro del ámbito artístico de las últimas décadas. Después de todo, no sería lógico que la influencia de los medios de masas (con su conexión verbo-icónica) sobre el arte, respetara la vieja separación post-renacentista de pintura y palabra. Otro ejemplo viene aquí a colación por el tratamiento gráfico de una obra concreta de Martin Kippenberger. Aparte de otras obras pictóricas



suyas en las que recurre a la iconografía de los *media*, en la obra que destacamos a continuación hace una incursión muy clara y efectiva en la estética publicitaria. Si fuera una imagen más reciente, a buen seguro la confundiríamos con uno de los polémicos anuncios publicitarios de la marca Benetton. Se titula *Diálogo con la juventud* (1981) y muestra a un joven con aspecto de haber sido apaleado. Lo cierto es que la composición es totalmente gráfica, mostrando una fotografía con detalle y nitidez las heridas en su rostro, con una mirada hacia el espectador ambigua y desconcertante. A la derecha una franja amplia con tintas planas reproduce dos titulares: el nombre del chico, que —sabemos— es el propio Kippenberger y el título de la obra. Sin embargo las letras mayúsculas del nombre aluden por igual a la autoría (firma) *de la obra* como a la identidad *del muchacho*. Y es que en este trabajo ambas fronteras se confunden al rozarse con lo autobiográfico. Poco importaría si fuera el retrato de cualquier otro hombre de la calle, pues el artista podría haberla tomado prestada. No obstante no fue así, Kippenberger tuvo problemas en la calle y fue apaleado, pero lejos de olvidarlo lo convirtió en una obra plástica.

Algo ya muy frecuente en el Arte que nos rodea y en los artistas de los últimos tiempos, aunque lo único que cambia son las estrategias utilizadas para hacerlo. Richard Prince, en una de sus se-

• *Diálogo con la juventud*. Martin Kippenberger. 1981

ries más conocidas, convirtió chistes coloquiales de la calle en el objeto de su pintura; en sus lienzos tan solo son reproducidos los chistes sobre un fondo plano de diferente color. La ironía, a través de las palabras, alcanza al mundo del arte, quizás mofándose de sí mismo en sus narices. Casi una mirada en el espejo de los que circulamos entre y fuera del mundo de la pintura, podría considerarse el texto-chiste de *Ir y venir* (1988), en el que dice textualmente:

“Dos amigos se cruzan en la puerta de la consulta de un psiquiatra. ¿Entras o sales?—le pregunta uno al otro—. Éste responde: si lo supiera no estaría aquí”.

Apelando igualmente a la ironía, se presenta otra obra, en este caso del artista belga Wim Delvoye, titulada *Susan, out for a pizza...* En ella la utilización de una ‘aparente’ gran inscripción grabada en la piedra de una montaña de dimensiones colosales, parece apuntar a la relevancia y seriedad que una inscripción de esas características debería poseer para alcanzar tal grado de espectacularidad. La contradicción entra en juego cuando las palabras de la sentencia escogida delatan una ironía y un contrasentido, un juego de ingenio localizado en el arte, que apunta a la utilización descontextualizada de ese tipo de inscripciones conmemorativas con un fin banal. Aquí resulta relevante la utilización de la representación fotográfica con la intervención del retoque por ordenador, pues es precisamente ese grado de ‘verismo’ fotográfico el que facilita la paradoja de una inscripción de esa magnitud para expresar un mensaje banal y superfluo, como si de una pequeña nota en la puerta se tratara. Dice el texto de la inscripción monumental: *“Susan, he salido a por una pizza, vuelvo en cinco minutos. George”.*

1. 3. LA FOTOGRAFÍA UNIDA AL TEXTO ESCRITO COMO FORMA DE ‘RECREAR’

Situados de lleno en el panorama de los años setenta, destacan las series fotográficas de otros autores cuya utilización de

imagen y texto circula más próxima a las hipótesis planteadas en esta investigación. Nos referimos a planteamientos artísticos que asemejan sus discursos a aquellos ejercicios retóricos próximos a la *ekphrasis*, la descripción de imágenes, pero que ahondan en una matización destacable: en sus trabajos tratan de *recrear más que describir* a la imagen a la que acompañan, como contamos en capítulos anteriores respecto a esos ejercicios literarios emparentados con el *titulus*.

Evidentemente la distinción entre todos ellos viene dada por el planteamiento diverso que cada uno adopta para su discurso. Cada uno de ellos ilustrará de formas diversas hasta qué punto es posible adscribirse a un determinado esquema estructural basado en la unión de imágenes con textos escritos, pretendiendo una efectividad concreta, pero sin hacerlo necesariamente desde las plataformas mediáticas y/o publicitarias. La fuerza y potencial que destaca de los siguientes trabajos proviene, precisamente, de esa conjunción natural entre imágenes y palabras ligada a la provocación de deleite estético: cada uno de ellos mantiene una búsqueda, una finalidad y una poética diferente, pero no renuncian a conceptos como la belleza, la ternura, el dolor, la sonrisa o la magia.

Se trata de evidenciar una mirada circular analizando los diversos lados que ellos ocupan dentro de esa dialéctica artística que reactualiza en cierta manera el concepto de *titulus* (narrativo), con el fin de conformar un todo homogéneo desde diversos ángulos. Aunque cada uno incide en aspectos concretos, todos participan del hecho de que las imágenes fotográficas y los textos con los que se acompañan funcionan simultáneamente, completándose uno a otro sin necesidad de suplantarse o subordinarse la palabra a la imagen o la imagen a la palabra.

Algunos de los conceptos barajados anteriormente, sirven de base argumental de la hipótesis planteada: la *ekphrasis* es el *procedimiento* literario por el que de la imagen se pasa a las palabras, es decir se describe un concepto visual convirtiéndolo en otro escrito y verbal. Una conversión y no una sustitución, pues ninguna

de ambas desaparece o suplanta a la otra, permanecen las dos expresiones dentro del campo plástico descrito (aunque su evolución las llevara en el pasado progresivamente a ocupar lugares distintos). Así, el *titulus* (uno de sus claros exponentes) es una obra de arte en sí misma con un formato mínimo, un producto autónomo literario que, no obstante, rodea a la obra de arte con cierta agudeza, proporcionando un nivel de significado para ella, alejado incluso, del epigrama (de los emblema) que se traduce en un mero pie explicativo junto a la imagen.

Tomando como referencia esos ejercicios literarios que se referían a la obra de arte en su proximidad, a modo de explicación, con un tono poético acusado que a menudo creaba complejas y agudas asociaciones, podríamos asumir la semejanza que lo expuesto guarda con los trabajos que nos proponemos analizar como ejemplos de un ejercicio de conversión en palabras de lo que el arte visual brinda al observador del arte, a caballo entre la descripción más o menos fidedigna y una cierta elaboración poética (que en algunos *tituli* resultaba predominante), permaneciendo imágenes y palabras como instancias independientes aunque vinculadas. Recordemos que para Schlosser —como citábamos en un capítulo anterior— el *titulus* era —y quizás pueda serlo todavía— “*una inscripción que tiene como objetivo iluminar al espectador sobre el contenido espiritual de las imágenes y conducirlo, por encima de las apariencias visibles y particulares, al espíritu trascendente*”. Y el de carácter *narrativo*, como aquel escrito en prosa que renuncia a la forma cerrada, se despliega por encima de la imagen —y junto a ella— haciendo ver en mayor o menor medida aquello que muestra la imagen a la que acompaña. Son éstas unas definiciones que pretendemos retener en la memoria para, más avanzado este capítulo, ahondar en la curiosa semejanza.

Es necesario salvar, no obstante, la distancia histórica y temporal que separa ambas épocas y que, de forma estricta, no permitiría tal comparación; pero en síntesis tratamos de hallar las si-

militudes poéticas y dialécticas que de forma común pueden observarse en aquel tiempo pasado y en el presente, para confirmar que en cierto modo se ha recuperado una antigua y provechosa condición del arte, que consideraba inseparables a las imágenes y a las palabras en un mismo espacio.

Podemos entender, inicialmente, que este tipo de título ‘trascendido’ del que trata este capítulo (pues excede de la concisión de una frase y, más allá, pretende significados más amplios que los atribuibles a la imagen) se vincula con los nombramientos de carácter connotativo que son propicios a partir de finales del S. XIX y comienzos del XX con los nuevos comportamientos artísticos; diferenciándolo de aquel que trata de nombrar, a través de lo que acontece en el interior de la imagen (pictórica o fotográfica), un título más referencial y denotativo. Para ser más explícitos, el título que sigue dándose a los cuadros, como *La caída del sol*, respecto a un paisaje, como muestra de la construcción reglada que a partir de la temática propuso y asumió este tipo de títulos concisos y prácticos como elemento diferenciador, ha sido aquí relevado por los títulos-textos (por su extensión) que marcan de una forma bien distinta a las imágenes a las que acompañan como una forma de re-crear más que describir, a la imagen con palabras.

Incluso, un punto más allá, podemos afirmar que en algunos casos el papel del texto verbal y el texto visual se equipara, no siendo tanto palabras que explican u orientan la imagen, como dos enunciados que se implican, confrontan y complementan para recrear un nuevo relato. No es, pues ya, la palabra contexto o periferia de la imagen sino la otra cara de un discurso dual.

Puede diferenciarse dentro del conjunto de obras y títulos que vamos a tratar en este capítulo, aquéllos en los que existe de forma notable una pretensión documental, en la que el lenguaje fotográfico participa de forma activa. Tanto la obra de Dona Ferrato, Linda Troeller o Jim Goldberg participan de un hecho básico de la documentación y la fotografía-reportaje: constatar con un lenguaje fotográfico la ‘veracidad’ de aquello que se muestra,

basándose en la inmediatez y la carga teórica que la fotografía ha enarbolado o sufrido desde su nacimiento, de instantánea precisa, captadora de la ‘realidad’.

Obviamente no sólo no compartimos, al igual que tanta otra gente en las últimas décadas, esta limitada definición de la fotografía, sino que creemos en las posibilidades inauditas de la imagen fotográfica como lenguaje visual, más allá de las especificaciones técnicas y químicas que le son inherentes. Aunque no pretendemos debatir a este respecto, es cierto que esos apuntes concentran debates en la actualidad a propósito de lo que se ha dado en llamar ‘desbordamiento’ de la fotografía al inmiscuirse dentro del campo netamente pictórico, desdibujando los límites tradicionales de lo artístico. No pretendemos menoscabar por ello los planteamientos de los fotógrafos que serán objeto de análisis, pues en cambio creemos en el acierto de su vinculación a los textos escritos y la consecución de algunos proyectos que se engloban en fines sociales, más que respetables, necesarios y urgentes.

1. 3. 1. Dona Ferrato

Esta artista americana ha desdibujado en los últimos años las lindes entre las que se enmarcaba su trabajo, al aproximarse su obra fotográfica a una esfera social de denuncia que sobrepasa la estricta función artística, a raíz de un determinado hecho: presenciar en 1981, mientras realizaba fotos por encargo para una revista, la paliza propinada por un hombre a su esposa, el cual no despreció el hecho de que Ferrato fotografiase toda la escena. Un hecho que convirtió a la ‘artista’ o ‘fotógrafa’ en testigo de la escena pero que, más allá, pulsó la respuesta humana de la persona que co-existe en el interior de esa instancia comunicacional. Ferrato decidió interrelacionar esos dos aspectos y ello ha desembocado en múltiples retratos de un comportamiento social que, desgraciadamente, es muy frecuente. De esa forma, el maltrato a mujeres y niños, principalmente en el hogar conyugal, ha

pasado a ser el eje central de su trabajo convirtiéndose en una férrea activista y creando una Fundación de ayuda a las mujeres maltratadas en 1991 o produciendo exposiciones, libros, conferencias, cursos y charlas por todo el mundo. Más allá de los límites del arte y la estética realiza una tarea adscrita al entorno social, político y económico en el que transcurre, pues ha salido (o en todo caso ha ampliado) las habituales fronteras artísticas.

De las fotografías seleccionadas (de la serie *Viviendo con el enemigo*) destacamos dos con un carácter más documental de los hechos por su tratamiento, apelando a la imparcialidad del objetivo fotográfico, evidenciando la ‘instantánea’ y utilizando la carga que el blanco y negro le añade como mirada documental. La primera de ellas muestra a un niño, señalando a un hombre. El texto que le acompaña dice:

“Niño gritando a su padre.

¡Te odio! No vuelvas nunca a casa”, gritó un niño de ocho años a su padre cuando fue detenido por la policía por atacar a su esposa”.



• De *Living with the Enemy*. Dona Ferrato. 1991



“La siguiente escena del interior de un hogar americano es acompañada por el texto:

“Mujer en la cocina con un agente de policía.

Aunque Mary llamó a la policía para pedir ayuda, dijo que tenía miedo de presentar cargos contra su marido, quien, se quejó, se había vuelto loco porque la cena no estaba preparada cuando volvió del trabajo. Al acompañar hasta la puerta al policía, le susurró: “Recuerde que ha estado aquí. La próxima vez estaré muerta”.

Esa apariencia de verismo que rezuman las imágenes viene apoyada por lo “fácil” que para Dona Ferrato ha sido conseguir este tipo de fotografías dada su implicación en el tema y su reconocimiento, ya que durante mucho tiempo convivió tanto con los policías en las detenciones y las comisarías, como con las mujeres y niños maltratados en refugios y hogares de acogida.

Las otras dos obras señaladas muestran una imagen que sirve más al retrato psicológico, poniendo de relevancia el perfil que estas mujeres poseen y en el que subyace una gran dificultad a



la hora de romper con las dinámicas familiares y/o personales de la violencia continuada por el temor o la ausencia de soluciones. En la primera destaca la extrema delicadeza y ternura que emana de la imagen de una mujer que está llorando. Todos los elementos plásticos redundan en ese aspecto, la lana del gorro que casi podemos tocar, la piel nacarada y tersa de su cuerpo, sus labios y su cabeza agachada. Una tibieza, un desamparo notable y una extrema belleza. El texto dice:

“Janice llorando.

Janice era una de las típicas mujeres maltratadas que había soportado años de violencia. Al final terminó escapando a un refugio con sus dos hijos. Sin embargo, su mejor amiga, Kim, no tuvo tanta suerte”.

Resulta un tratamiento antitético del propuesto para la imagen de otra mujer, en la que sí son visibles las huellas del maltrato. Diana fue hospitalizada, cuando estando borracha su novio la atropelló con su camión, pasando por encima de ella. El texto dice:

• De *Living with the Enemy*. Dona Ferrato. 1991



“Diana mirándose en el espejo

Dos días más tarde, en el hospital, Diana vio por primera vez sus lesiones y dijo en voz baja: “Bueno, imagino que no tengo tan mala cara”.

Resulta clarificador a la vista de estas obras la forma en que imagen y texto cumplen funciones distintas pero complementarias. La imagen documenta, denuncia la situación pero son las palabras las que, circulando por encima o a su lado, matizan aquellos aspectos que escapan de una imagen fija y congelada: la actitud de sumisión o de rebeldía ante la violencia, la culpa, la ocultación, la mentira, o el terror. Podíamos pensar, no obstante, que la visualización de las fotografías sería posible sin el acompañamiento de los textos, pero sin ninguna duda los comentarios proporcionan un elemento psicológico importante al sumar un contenido personal, que escapa a la instantánea de un objetivo: las palabras nos narran un hecho concreto, pero nos suministran más datos, un antes, un después, la localización de los personajes y sus antecedentes, etc., enriqueciendo el potencial de la imagen.

1. 3. 2. Linda Troeller / Marion Schneider: *Erotic Lines of Women*

De una forma semejante, Linda Troeller y Marion Schneider, en su libro *Erotic Lines of Women* (1998), plantean un ejercicio de integración de los pasajes autobiográficos de mujeres de diferentes edades y condiciones sociales o geográficas, con los retratos fotográficos realizados bajo el *leit-motiv* de su propio sentimiento de 'lo erótico'. Ante la cámara los retratos biográficos se valen de diferentes escenas en las que la retratada escenifica aquellos sentimientos eróticos asociados a su particular experiencia, junto a los comentarios verbales (escritos en primera persona) acerca de su sexualidad, sus experiencias o sus fantasías más secretas.

La expresión del erotismo se produce en esta serie a través de dos lenguajes; en la conjunción de ambos se produce el desvelamiento de lo personal, de lo secreto y de lo íntimo, gracias a las fantasías recreadas en la imagen y gracias a las afirmaciones-confesiones que se posibilitan en el texto escrito. De nuevo, los textos efectúan una explicación mayor del sentimiento que relata la imagen, narrada en la mayoría de casos aportando gran cantidad de datos. Gracias a los textos puede entenderse los retratos de algunas mujeres marroquíes (como Mafida, que afirma no poder salir en la imagen por su religión, aunque sí lo hacen sus zapatos) quienes a través de las palabras explican y contextualizan su situación en el país árabe (en su caso personal, desvelando la vinculación de lo erótico a los zapatos de cocodrilo que se ven en la instantánea).

Otros casos, como los de las propias autoras que encabezan la serie, se refieren a mujeres del mundo occidental, pero lo relevante en todas ellas es el tratamiento de lo femenino, desde lo



• De *Erotic Lines of Women* (Linda Troeller). 1998

Ivana

19, art student, Germany



I have not made love with a man, but once I dreamt that I was pregnant and would have my baby outside of the country. Wonderful feelings arose in my body when I imagined that the baby was there. I took it in my arms, and I held it for a very long time. I imagined to walk with it, to rock it, to feed it, and to stroke it. There I felt a sensation of warmth, closeness and endlessness which gave me fulfilment.



femenino, tratando de desvelar aquello que, oculto e incomprensible, se ha asociado desde los albores de la historia a la sexualidad femenina. Pal, una cantante americana de 45 años, Andrea, una disc-jockey alemana de 27, Raisa, una galerista ucraniana de 47, Yifat, una filósofa israelita de 37, Emanuelle, una cineasta francesa de 33, Rasmir, una lectora de tarot marroquí de 46, Vanessa, una cantante brasileña de 27, así hasta 35 retratos de mujeres de diferentes edades, países y trabajos que relatan sus fantasías sexuales, llegando a recrearlas en algunos casos con la ayuda de la imagen. La posibilidad de acceder a ese sentimiento únicamente con las imágenes sería limitada, pero la unión de ambos lenguajes involucrándose mutuamente permite el resultado final.

El proyecto (llevado a cabo por una fotógrafa y una escritora) concebía unidas ambas perspectivas, la visual y la escrita, por lo que cada una de ellas aportó su propia disciplina tratando de interrelacionarlas. Comenzaron por fotografiarse una a otra, incluyéndose en el proyecto con mujeres de diferentes condiciones y razas. Tal y como desvelan en el prólogo de su libro, las mujeres retratadas fueron instadas a utilizar todo aquello que les incitara a lo erótico, desde lugares escogidos, ropas o ambientes, con el



Mafida

45, housewife, Morocco

317

I cannot give you my photo. I was in Mecca where I decided to accept that only Allah gives life and we have no right to recreate or picture his work. I can tell you my story though.

I started to feel different in the days when my body changed to that of a woman. I had a room of my own and could see my body changing in the mirror. Looking at its beauty arose feelings I had not felt before, even stronger ones when I started wearing clothes which were supposed to be worn by women. These are the alligator high heels I wore back then and I still have them. They must be a kind of symbol because you asked me.

fin de recrear de la forma más apropiada aquello que desvelara sus sentimientos personales acerca del erotismo femenino. El concepto de reportaje fotográfico subyace en el proyecto, pero como afirman ellas mismas, el resultado final sobrepasó las expectativas al ver de qué forma las mujeres se dejaban fotografiar hablando de su intimidad, lo cual sin duda es posible gracias al apoyo de las palabras que amplían la perspectiva de instantánea de la imagen fotográfica.

La forma escogida para la interrelación de los textos y las imágenes consistía en plantear el texto a modo de una entrevista sencilla ante cuatro preguntas básicas que se hacía a todas las mujeres de la serie: “*¿Qué significa la palabra ‘erótico’ para ti? ¿Recuerdas tu primer sentimiento erótico y podrías mostrarlo a la cámara? ¿Puedes recordar tu experiencia erótica más fuerte y puedes mostrarla a la cámara? ¿Tienes algún tipo de fantasías sexuales y puedes mostrarlas a la cámara?*” Ante ese eje verbal-textual se vertebraba la sesión fotográfica con diversas fotografías de cada mujer. Las respuestas son de diferente longitud y contenido, desde relatos bastante extensos (3 ó 4 folios) acerca de experiencias concretas, temores ocultos que mediatizan esas

6. Román de la Calle: *op. cit.*
7. (“Una fotografía se apoya en las palabras cuando están bien escogidas, facilitando a la gente penetrar en ella”). En el Prólogo de Linda Troeller /Marion Schneider: *Erotic Lines of Women*, Zurich, Scalo Pub., 1998.
8. (“Criados por lobos: Fotografías y documentos de chicos ‘buidos’”). Goldberg, Jim y Brokman, Philip: *Raised by Wolves*,

experiencias o recuerdos secretos jamás contados, hasta respuestas breves y concisas.

Recogemos aquí tres de los retratos intertextuales: uno es de la propia fotógrafa Linda Troeller, en una imagen acerca de su fantasía en un espacio natural, rico, salvaje y excitante (por la extensión del texto no lo reproducimos aquí en su totalidad); la segunda es la aludida Mafida, quien explica que los zapatos son un símbolo de esa primera ropa de mujer que comenzó a llevar cuando su cuerpo empezaba a cambiar, produciendo sus primeras sensaciones eróticas; la tercera, llamada Ivana, confiesa no haber estado nunca con un hombre, aunque relata un sueño en el que sintió un embarazo en su interior y los sentimientos que esto le produjo.

Quizás resulta especialmente clarificador en este trabajo, el hecho de que las imágenes acerca de las fantasías o deseos sexuales de las mujeres, mostradas únicamente en imagen fotográfica, podían insistir en el componente críptico que se viene asociando a la sexualidad femenina. Por ello, las palabras facilitan la comprensión, aportando detalles y matices de los sentimientos que lo erótico representa para cada una de ellas. La propia Marion es explícita en el prólogo:

“A photograph supports words when well chosen. It makes it easier for people to get into the mood”⁷.

1. 3. 3. Jim Goldberg: *Raised by Wolves*⁸

En el transcurso de diez años, entre 1985 y 1995, Jim Goldberg conoció, convivió y retrató a decenas de chicos y chicas, habituales de las calles de las grandes ciudades. El resultado fue una exposición y la edición de un libro con el material fotográfico y textual que ese largo periodo de tiempo había producido. Goldberg muestra en un relato deliberadamente distanciado aquello que tras años de aproximación era evidente; un modo de vida en el que subyacen sentimientos de diversa índole, tanto los



BORN A WICKED CHILD
RAISED BY WOLVES
A SCREAMIN KAMAKAZI
I NEVER WILL CRASH

problemas socio-económicos que generan la huida o el abandono, como las cuestiones sociológicas que convierten a esos chicos en *outsiders* de la sociedad actual, sin apenas salidas que generen algún tipo de integración, por su parte o por la del entorno.

El relato está estructurado a través de una narración secuenciada a modo de diario, apoyada con entrevistas a algunos familiares, principalmente de Echo (uno de los personajes más destacados junto a Tweedy Dave), entrevistas directas, fotografías de lugares comunes, llamadas telefónicas, documentos de hospitales,

• De *Raised by Wolves*. Jim Goldberg, 1995

retratos fotográficos y anotaciones manuscritas por los propios protagonistas junto a su imagen (un detalle remarcable para nosotros pues, junto a Duane Michals, son de los escasos ejemplos en los que los textos están manuscritos por los protagonistas).



MY MOM WAS ALE YR old Junkieslut
WHO I AINT NEVER SEEN
MY OLD MAN IS A Biker FROM HELL
HE FUCKED UP ASSholes SHOT ME IN THE
GUT WHEN I WAS 10 YRS OLD
AINT GONE HOME SINCE OR HAD ONE

Un relato, en definitiva, trazado de diversos saberes intertextuales que facilitan una visión, en la que no prevalece el carácter artístico o el estilo sino que más bien existe una distancia clara del fotógrafo Goldberg; incluso a pesar de que conforme avanza ese relato la presencia de 'Jim' es más fuerte, pues se convierte en amigo y personaje de la narración. La posible artísticidad de este proyecto parte de la naturalidad con que todo el relato transcurre frente a nosotros a pesar de la dureza de las historias mostradas. Así es como se posibilita una mirada cercana y 'objetiva' (algo que sorprende enormemente del libro), al descubrir de forma lineal en un libro de trescientas páginas lo que Godberg vivió a lo largo de diez años: se percibe la evolución tanto física como vital de algunos de los personajes más constantes con

sus moteos o alias de la calle, la muerte de Tweedy, el regreso de Echo/Beth, tras quedar embarazada, con su madre, etc.

Es precisamente Echo, una de las chicas recurrentes en la historia, la que mediante una carta dirigida a Goldberg (aparece en la contraportada del catálogo, como presencia y testimonio) proporciona las claves de su trabajo y también las del libro:

"El problema con el que te vas a enfrentar, creo yo, es tratar de cruzar el puente que existe entre la sociedad y esos chicos a los que has tratado de retratar. Muy pocas personas pueden cruzar ese puente porque se sienten incómodos con el hecho de que esos chicos son productos de ellos

mismos. Les gustaría clasificarlos y darles nombres como 'víctimas del abuso, adictos a la droga, criminales o enfermos mentales'. No quieren respetarlos por lo que son. Los chicos están hartos de la gente que quiere cambiarlos y formar parte de sus vidas para luego llevarlos a donde creen que deben estar. Yo nunca he pensado que tú hicieras eso. Tú nos mostraste tal como somos y dejaste que nosotros contáramos nuestra propia historia".

Los textos que en algunas fotografías han escrito los propios protagonistas 'hacen hablar' a la imagen, proporcionando detalles, en la mayor parte de los casos, de una actitud que deviene en un modo de vida en la calle. La caligrafía escueta, mal redactada y, en ocasiones, mostrando una escasa escolarización, evidencia sin tapujos ese lenguaje directo que gustan de mostrar a la cámara y a la sociedad que trata de juzgarlos y re-educarlos. Que sean ellos mismos quienes transcriben esos comentarios, de



I ran away from home
 my dad hit me
 my mom abandon me
 It was all my fault
 I was a bad kid
 I'm a born loser
 a piece of shit
 I want to die
 NOW !!
 bridge of death

Rusty Boy



muy diverso tono, remarca ese “objetivismo” que el proyecto trata de evidenciar, sin acotaciones ni prescripciones. Aquí no hay entrevistas con temas marcados o retratos simulados bajo un foco, sino que es el fotógrafo quien se amolda a las circunstancias de la calle y de los muchachos en su habitual ritmo de vida, a los cuales acompaña y ayuda. Ellos destacan y escogen lo que quieren narrar, escribiéndolo junto a sus imágenes, de las que hay cientos de fotografías en los más variados lugares, desde apartamentos ocupados, solares abandonados, calles de Hollywood Boulevard, callejones, moteles o bares. Goldberg acompaña a algunos de ellos a buscar dosis de heroína, visita los lugares



donde duermen, conoce los sucesivos novios de Echo, los ataques de agresividad por falta de *speed* o cocaína. Cómo Dave constantemente enfermo (de leucemia) se debate entre la agresividad, la lucidez y la adicción, incluso cómo persiste el enorme cariño y protección entre estos dos protagonistas en medio de todo el caos circundante.



De manera constante existe a lo largo del relato una presencia destacada de esta historia narrada en primer lugar, la de Beth (Echo) desde su huida cuando tenía trece años tras el abuso de su padrastro, desde New York a Los Angeles y su estrecha relación con Tweekey Dave (Dave), un personaje gravemente enfermo de leucemia y hepatitis al cual todos respetan y quieren. Ambos sirven de enlace para el resto de chicos que van siendo fotografiados y que son interlocutores de Jim Goldberg, quien transcribe y relata los encuentros. Éstos

van transcurriendo entre entrevistas y diálogos con asistentes sociales de programas estatales al menor o con la misma madre de Echo, Silvia, quien a lo largo del proyecto mantuvo un contacto

constante con Goldberg⁹. Finalmente, la evolución del relato muestra el desenlace de algunos de los personajes que o bien han muerto o bien están en la cárcel por tráfico de drogas; el regreso final de Echo a New York junto a su madre, tras quedarse embarazada, y la muerte de Dave, tras la que se descubre que sus verdaderos orígenes partían de ser adoptado junto a su hermana gemela por una buena familia católica, lejos del tormentoso pasado que gustaba de contar sobre sí mismo, a modo de impostura.

La resolución de la historia mediante el regreso de Echo y la muerte de Dave suponen el punto final a un relato que podría construirse con otras decenas de chicos y chicas; Goldberg termina situando a Echo, con sus dos hijas, un empleo y muchos deseos de obtener un título escolar, como ejemplo casi imposible dentro de las estadísticas, de una superviviente que es capaz por sí misma de huir de las calles y de la adicción, tratándose de una espiral que acaba en un modo de vida.

Por otro lado, el fotógrafo también muestra a Dave, cuya simpatía y carisma resultan atractivos, como un prototipo de la máxima ‘muere rápido, joven y a lo grande’, compartiendo su leucemia con la adicción a las drogas. Lo más destacable es la construcción de Dave como prototipo basado en los abusos y los problemas familiares de malos tratos y abandono, a pesar de que el relato desvela al final la falsedad de esos orígenes tantas veces contados por él y evidenciando el profundo deseo de transformar la realidad a antojo, doblegando su pasado para forjar uno nuevo rol de ‘chico duro’.

Goldberg, en todo caso, va trasluciendo una progresiva simpatía y preocupación por ellos, lo que vuelve al relato humano

New York, Scalo Pub., 1995.

9. Goldberg comienza precisamente el relato reconstruyendo la huida de Echo, desde su ciudad natal a la costa este norteamericana, señalando sus diversas etapas. La madre de Echo entró en contacto con él, explicando cuándo, y en qué circunstancias, se había producido



• De *Raised by Wolves*. Jim Goldberg, 1995

lejos de parecer aséptico y distante, mostrando al mismo tiempo una profunda alegría, al ver como Beth deja de llamarse Echo y, un sincero dolor, por la muerte anunciada del ‘increíble Dave’. Y sin duda esa densidad de lecturas que el proyecto posee viene determinada por la intertextualidad de la que se nutre, un enorme

material visual y escrito que facilita en su interrelación una franja de significados, que de forma independiente no conseguirían ni las fotografías como relatos únicamente visuales, ni los comentarios sin el apoyo fotográfico.

No sucede lo mismo en una serie concreta de Tracey Moffatt, que baraja igualmente las imágenes de adolescentes con comentarios escritos, pero que sin embargo no traduce la presencia o implicación de quien ha realizado las fotografías. En esta serie el acompañamiento de textos es concreto, alejado del amplio proyecto que Goldberg desarrolló en

diez años, aunque resulta igualmente ilustrativo para ver cómo ayudan las palabras en estos planteamientos. Se trata, además, del único trabajo fotográfico de Moffatt al que acompañan las palabras de forma explícita, a diferencia del resto de su obra artística muy influenciada por la producción de cortos y vídeos cinematográficos. La serie titulada *Scarred for Life* (Cicatrices de por vida, 1994) muestra casos de niños y adolescentes en experiencias difíciles, escenas de la infancia que se convierten con facilidad en recuerdos traumáticos. Lejos de fijar un sentido concreto, la unión de imágenes y palabras genera una carga narrativa con matizaciones que raya los aspectos psicológicos, en un nivel semejante al caso anterior de los chicos que escapan del hogar. En este caso, el texto escrito se vincula directamente con el visual, ampliando los significados de un título inicial.

Birth Certificate, 1992. During the fight, her mother threw her birth certificate at her. This is how she found out her real father's name.



Durante la pelea, su madre le arrojó su certificado de nacimiento. Esa fue el modo en que se enteró del nombre de su verdadero padre

• De *Cicatrices de por vida. Certificado de nacimiento*. Tracey Moffatt. 1994

Así, *Certificado de nacimiento* nos ofrece el objeto o el tema de la obra, para a partir de ahí ampliar esa información apelando al dolor que esa determinada noticia puede producir a la protagonista de la imagen, al conocer la verdadera identidad de su padre y descubrir, muy posiblemente, una mentira arrastrada durante años. Sin la información suministrada, desconoceríamos cuál es la razón de esas lágrimas y esa tristeza de la protagonista. En *Ataque al corazón*, se nos muestra también una cadena de acontecimientos, a cada cual más terrible, sin la que la imagen apenas tiene sentido. Vemos una escena, en la que un hombre desnudo coge a una niña, con lecturas poco claras al principio, pero concretas y sobredimensionadas por la significación que el texto escrito facilita. Aludiendo a la mirada de una niña, quien se nos dice ve la escena, queda claro que el cerco del hombre tiene connotaciones sexuales, descubriendo que — tras ser sorprendido— el ataque al corazón del título es el fin concreto del hombre que vemos. Ambas imágenes carecerían de esos significados tan cargados de connotación sin los textos escritos que les acompañan, gracias a ellos nos adentramos a través de una única imagen en todo un relato, en toda una historia con un principio, un desarrollo y un final.



Heart Attack, 1979 The girl's father is taking her
out from down the street
that day her heart of a heart attack.

Vislumbró brevemente a su padre cercando a la niña de abajo de la calle. Fue el día en que su padre murió de un ataque al corazón.

1. 3. 4. El 'ritual' de lo cotidiano a través de las palabras: Sophie Calle

La obra artística comentada a continuación difiere en ciertos aspectos de las anteriores, pues en ella se trasciende esa pauta de mostrar lo que ocurre en la calle o en los hogares de una forma sociológica o crítica. No existe aquí la adecuación de un medio artístico al servicio de un proyecto elaborado bajo premisas o conflictos concretos; no se pretende mostrar, con la crudeza que

• De *Cicatrices de por vida. Ataque al corazón*. Tracey Moffatt. 1994

la fuga.

10. Éste es precisamente el eje vertebral de la exposición que tiene lugar (abril-mayo) en la Fundación La Caixa de Barcelona, bajo el título "Miradas im-

una cámara fotográfica permite, hechos cotidianos que se inscriben dentro de la realidad más inmediata. Más bien, existiendo ciertas premisas estéticas y conceptuales, la herramienta fotográfica se adecua a ellas como un modo de generar y construir ciertas escenas que muestran lo pretendido. Es decir, se recurre a una elaboración (al borde de la impostura, en ocasiones, o 'ficticia' en otras) de escenas que plantean un discurso artístico concreto utilizando para ello imágenes y palabras a su alrededor, sin las cuales resultaría complicado acceder a esas pretensiones estéticas o conceptuales originales. En cierto modo se vuelve a un planteamiento más tradicional del arte en cuanto que la narración es una narración más elaborada por la artista, que lejos de la noción de "instantánea" establece unas reglas básicas desde las que afrontar o construir los acontecimientos

La obra de Sophie Calle resulta una de las más paradigmáticas a propósito de lo expuesto, en cuanto a la necesidad inequívoca de las palabras como relato que aporta la entidad necesaria para la construcción y explicación de un proceso que constituye la esencia de su proyecto, muy por encima de la parte visual objetiva del mismo, con lo que de nuevo se observa la importancia del contexto sobre (el texto) el objeto artístico. Es esa una de las principales características de su trabajo, junto a la escasa importancia que Calle confiere a la intimidad, propia o ajena. Una obra artística que se enmarca junto a la de otros muchos artistas de las dos últimas décadas, en los márgenes esquivos y desdibujados de la transgresión de lo público y lo privado, lo social y lo íntimo. A través de la presentación de experiencias cotidianas particulares se transgreden los límites tradicionales de la representación en el arte, circulando entre la esfera de lo íntimo y la de lo público. Un arte que se inmiscuye en lo privado¹⁰. A este respecto Sophie Calle, acusada en ocasiones de "intrusa", defiende sus recorridos personales por la vida cotidiana a la que toma como referencia de su obra, convirtiendo esos actos cotidianos en 'rituales' de la normalidad, como afirma Manel Clot:

“El uso autobiográfico rozando con la impostura, la mirada de la mujer y el uso no fotográfico de la fotografía es representativo de la nueva sensibilidad de los años ochenta, que se relaciona con el compromiso con la vida cotidiana convertido en un ritual”¹¹.

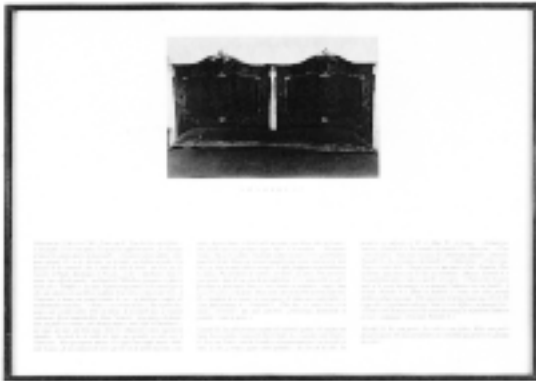
púdicas”.

11. Manel Clot: “Sophie Calle, el arte de fundir miradas” en *El País*, 13 diciembre, Madrid,

La importancia de las palabras en conjunción con la imagen fotográfica como impulsoras de estos planteamientos es primordial, pues son ellas precisamente las que ponen en evidencia esa atención en la normalidad, facilitan una explicación del planteamiento que fija las metas previstas para el proyecto con el fin de que el espectador trascienda y pueda interpretar la presencia de lo cotidiano bajo el filtro de su relato; la mirada obvia y explícita reconvertida en mirada trascendente por los ‘ojos’ de Sophie Calle, que concibe sus fotografías como ‘pruebas’ de las historias que la misma vida puede proporcionar, sin necesidad de temas grandilocuentes.

Una interrelación entre el arte y la vida cotidiana que en su caso tiene origen en un deseo de investigar y experimentar con el comportamiento humano que parte de su propia concepción de la vida. Amiga de Baudrillard o Paul Auster, es una viajera infatigable que desde sus años de adolescencia ha tratado de establecer el lugar de la ‘mirada’ penetrando en el espacio íntimo del ‘otro’. Comenzó haciéndolo al seguir a personas que encontraba en la calle por azar, para posteriormente pasar a documentarlo con una libreta y una cámara. Durante seis meses eligió gente que llamaba su atención hasta que un día, tras perder al hombre que seguía lo encontró en una galería por casualidad. Tras ese hecho fortuito, o una ‘señal del cielo’ como cree Calle, decidió seguirlo indefinidamente. Así fue como al oír que se marchaba a Venecia, decidió seguirle y dio comienzo el proyecto *Suite Venetienne* (1980). Averiguó, entre 181 hoteles, dónde se hospedaba y con quién, le siguió durante catorce días, observó todos sus ac-

tos diarios y le fotografió a él y todo cuanto él miraba o visitaba; preguntaba en las tiendas donde compraba, hablaba con todos aquellos con los que él conversaba. En definitiva, le roba todos sus momentos y, sin embargo, no espera nada de él. Finalmente, tras conocer su retorno a París, adelanta un día su viaje para poder fotografiarle a su llegada a París donde finaliza su ritual, y también el material de un proyecto artístico, susceptible de ser mostrado como arte (156 fotos, tres mapas y 22 textos, donde se relata la búsqueda de un desconocido).



Fue un crítico de arte quien le recomendó en 1979, mientras elaboraba uno de sus 'rituales', que expusiera el proyecto en una galería. Trabajaba entonces en la serie, titulada *Los durmientes*. Un ritual que comenzó al imaginar su cama como un lugar de trabajo, permanentemente ocupada por diversa personas, algunas de las cuales ni siquiera conocía. La única pretensión era observar su sueño tratando de penetrar en lo más secreto de esas personas.

Sin embargo, la especificidad de estos rituales de Sophie Calle escaparían al espectador de sus trabajos si éste tan solo pudiera observar la fotografía de un hombre dormido en una cama cualquiera. En el proyecto, las palabras sirven para explicar al espectador qué ocurre con esas 76 fotografías de personas durmiendo en un mismo lugar; gracias a ellas asimilamos el proyecto y la petición de

Calle a diferentes personas de dormir en su propia cama, unas ocho horas, mientras ella los observaba y fotografiaba. La seriación, la repetición, son perfectamente legibles en esta serie, pero no así el trasfondo del proyecto ni la implicación de Sophie Calle. Por eso, las imágenes van acompañadas de anotaciones manuscritas debajo de cada una de ellas, y en la exposición

todas aparecían enmarcadas individualmente formando un gran mosaico, junto a algunos textos también enmarcados.

El Hotel (1981) otra de sus obra-proyecto consistía, tras ser contratada como camarera de un hotel veneciano por espacio de tres semanas, en fotografiar las habitaciones de los huéspedes, escribiendo acerca de los objetos personales que en ellas habían y, por extensión, sobre las personas que ocupaban dichas habitaciones. Se le confían doce habitaciones del cuarto piso, donde además de limpiar, examina y fotografía todos los objetos personales, los signos de su instalación provisional, el estado en el que ella encuentra las habitaciones, etc. Sophie Calle cree en una certeza corriente y cotidiana (aunque le confiera otra magnitud al potenciar su parte poética): que cada persona realiza un resumen de sí misma en los objetos, vestidos y libros que elige para un viaje, en los recuerdos que compra, en la forma en la que los dispone en la habitación. Que cada mañana, el huésped, al salir de la habitación deja expuesto su retrato. En la disposición de las sábanas en la cama, en las colillas dejadas en el cenicero, en la botella de perfume, en una revista dejada en el suelo o en el aspecto de su cepillo en el cuarto de baño. Todas las fotografías y las descripciones de lo que allí encontró las recopiló en un libro, donde incluyó un cuarto falso fabricado (donde entra la impostura, la presencia y la personalidad de Sophie), concebido como aquél que le hubiera gustado encontrar: el suyo propio.

“A lo largo de mis horas de servicio, examinaba los efectos personales de los viajeros, las señales de la estancia provisional de ciertos clientes, la sucesión de distintas personas por una misma habitación, observaba por los detalles vidas que me eran extrañas”¹².

La incursión de Sophie Calle en la privacidad y la intimidad ajena es algo que parece no contemplar como próximo al intrusismo, sino más bien es como si desde un momento concreto los in-

1996, pág. 43.

12. Texto reproducido en el catálogo colectivo *P. Cabrera Reis, Sophie Calle, A. Wilding y J. Uslé*, Valencia, Galería Luis Ade-

cluyera en su propia vida, formando parte de su tiempo y de su existencia. No obstante la transgresión continua de los límites de la “intimidad” en esta clase de proyectos de Calle donde la intromisión en lo ajeno sería un punto de discusión trasladable a los propios límites del comportamiento artístico, le llevó en su obra *La agenda* (1983) al extremo de ser denunciada por un ciudadano.

El acto fortuito de hallar una agenda perdida en la calle (perteneciente a Pierre D.) inició, tras fotografiar la agenda y devolverla anónimamente, una investigación completa acerca del propietario de ella, publicando diariamente sus descubrimientos en el periódico *Liberation*. Sophie —mientras Pierre se encontraba por negocios en Canadá— habló con sus amigos, sus compañeros de trabajo, llamó a su sastre, siguió cada uno de los pasos anotados por Pierre en la agenda hasta el punto de visitar y fotografiar su casa y sus objetos personales, con el fin de ir mostrando al personaje oculto tras esa agenda. Lógicamente, a su regreso de Canada Pierre entabló una demanda judicial por intromisión en la intimidad. Llegaron finalmente a un acuerdo, pues ya que ella había desnudado su vida a través de la agenda, Pierre exigía que ella saliese desnuda en el mismo espacio del periódico.

A pesar de lo expuesto, subyace en la obra de Calle que el material cotidiano e íntimo susceptible de ser convertido en obra, puede venir de cualquier espacio privado, sea particular o ajeno, pues al fin y al cabo para ella están permanentemente entremezclados ambos espacios. Así expone igualmente su propia intimidad en favor de sus obras llegando a confundirse lo que sería un comportamiento vital respecto al artístico. En *El detective* el proceso de persecución y observación fue hacia ella misma tras contratar su madre un detective para que la siguiese y fotografiase durante un día; o en *Ritual de cumpleaños*, donde mostraba en vitrinas todos los regalos recibidos cada año por esa fecha desde 1980.

En todos los proyectos, tal y como se apunta, las palabras forman parte junto a las imágenes de un acto de constatación, de un diario y también de una declaración de intenciones de la pro-

pia Calle. Todo ello sirve al espectador para establecer sus anclajes, mejorando y facilitando la interpretación de unos proyectos que en ocasiones resultarían complejos e inaccesibles sin tales premisas textuales.

Otros dos proyectos son igualmente susceptibles de atención en este análisis. En la obra *La ausencia* (1991), las palabras suplen o sustituyen a la imagen por la obviedad y el trasfondo conceptual del planteamiento de Sophie Calle, a mitad de camino entre la entrevista periodística y la *ekphrasis* (como descripción de imágenes) pues Calle propone una obra que es casi un planteamiento acerca de la comunicación artística y el proceso de interpretación. La base se construye sobre una elipsis, una elipsis de lo artístico o lo pictórico, donde las palabras sustituyen a la imagen. Mediante el recuerdo personal y la descripción, varios empleados de un museo relatan, describen y hablan acerca de ciertas obras de arte robadas; ante la ausencia, las palabras ocupan ese lugar físico que nos recuerda la figura literaria citada pues casi creemos ver los cuadros y llegar a ellos mediante la intervención de estos breves textos. Calle no acompaña el proyecto con las reproducciones de las obras robadas, sino que rellena el hueco dejado únicamente con las palabras y sentimientos personales que esas obras de arte dejaron en el recuerdo de dichos empleados.

“El 18 de marzo de 1990 fueron robados del Isabella Stewart Gardner Museum de Boston varias piezas. Pedí a los conservadores, guardias y otros empleados que me describieran, ante los espacios ya vacíos, el recuerdo que guardaban de los objetos ausentes”.

Reproducimos uno de los textos (a pesar de su extensión) referente a un autorretrato de Rembrandt (1991).

¿El pequeño autorretrato, el pequeño? Estaba colgado a la izquierda de la puerta según se entra. Y era un aguafuerte.

Magnífico, muy típico de Rembrandt. Un bosquejo muy libre, pero impresionante. Sólo la cabeza... casi flotaba... mirándote directamente a los ojos. Parecía muy seguro de sí mismo... casi demasiado seguro, en cierto sentido. Medía digamos una 4 X 4 pulgadas y estaba cubierto con un cristal. ¡Ab! el pequeño retrato, me gustaba mucho, aquél. Es algo así, me parece, como un hombre tranquilo, de campo, y me parece que se pasea. Lleva una camisa y un sombrero, un sombrero increíble. Parece feliz y satisfecho, allí, quizás en un pueblo de Italia, no sé... parece italiano. El pequeño autorretrato, yo no lo encontraba nada bonito, pero tenía un aire de hippy, ¿no cree? Yo siempre le llamaba el hippy original. Muy pequeño, una pieza diminuta. La mayoría de gente ni lo veía cuando entraba. Era sólo un retrato sin rostro, sin fondo, sin detalles de ropa, sólo con mucho pelo, unas sombras muy bonitas obtenidas con el cruce de los rasgos de la cara y un sombrero con pluma. ¡Ab! Ese lo recuerdo por la mirada de Rembrandt. Parecía sorprendido. Me parece que tenía los ojos muy abiertos, como si levantara las cejas. Pasaba mucho tiempo con él. Y me gustaba mirarlo porque me daba la impresión de que él también me estaba mirando. Estaba muy trabajado, grabado y regrabado. Creo que tenía tres bigotes, y me gustaba el sitio donde estaba, colgado a un lado del armario. No era una cosa que yo mirara mucho. Quizá porque estaba a un lado... pequeño y modesto... en un marco pequeño de madera. Me gustaba mucho por sus dimensiones. Ya lo habían robado a finales de los años sesenta y lo encontró un marchante de New Rochelle, Nueva York, que nos lo devolvió. Yo me sentía muy protector con este cuadro. Tenía la costumbre de pasar por delante de él y sonreírle o echarle un vistazo, para estar seguro de que el cuadro seguía allí. Es una cosa de bárbaros, habérselo llevado con su pequeño marco. No me acuerdo de nada sobre él, sólo que era pequeño y que era

un autorretrato de Rembrandt. Digamos que era un esbozo del artista”.

Llama la atención la cantidad de cosas que una persona puede recordar acerca de una imagen, cuando ésta ya no está ante sus ojos. En este caso, independientemente de la confusión de algunas de sus frases, se reconstruye perfectamente el proceso de descripción de la obra, al ir apuntando progresivamente elementos técnicos, el tema, la composición, el gesto, su ubicación, etc. Pero más allá, resulta interesante cómo este ‘espectador habitual’ y próximo a la obra en cuestión interpreta el autorretrato, su expresión, su mirada y cómo todo ello se halla filtrado a través de esa proximidad, esa confianza de un objeto que forma parte de su propia vida, como un elemento más dentro de lo cotidiano. El autorretrato parece ‘suyo’ por haber pasado tanto tiempo junto a él, ha perdido su ‘aura’ de arte con mayúsculas y ha pasado a ser un objeto de afecto que formaba parte de su entorno habitual. No es la mirada de un experto o un tasador, sino la de un afectuoso cómplice, un espectador cercano y sencillo.

Este planteamiento de Sophie Calle de formular interrogantes como eje vertebral de una serie de fotografías y textos también generó la serie *Los ciegos* (1994). Una vez más la ausencia era un *leit-motiv* primordial, pero en esta ocasión no refería a un objeto físico sino a un concepto intangible, escurridizo y variable como es la belleza. En la serie, las palabras transmiten y fijan tanto las respuestas como la base conceptual sobre la que se levanta el proyecto artístico.

“He encontrado personas que son ciegas de nacimiento. Que no han visto nunca. Les he preguntado que es para ellos la imagen de la belleza”¹³.

No sólo se interroga acerca del sentimiento personal de lo bello, sino que Sophie Calle pide expresamente que adscriban una imagen concreta a la idea de belleza; una imagen para quie-

lantado, 1994, pág. 35.

13. Preámbulo de Sophie Calle, a la serie citada, en *op. cit.*

nes la 'imagen' en sí misma es inexistente, para quienes el concepto de lo visual tiene una conformación distinta a la de un vidente. Las palabras, cómo no, "constituyen" unas imágenes que son enfrentadas en igualdad a las fotografías que Sophie Calle ha

hecho a las cosas descritas por las personas ciegas.

La puesta en escena de la serie, formada por 20 piezas numeradas, se compone de montajes individuales en los que aparece un retrato fotográfico de la persona ciega, a la izquierda, el texto escrito con las palabras de su respuesta, a su derecha y, justo debajo de él, una imagen que ilustra las palabras, una fotografía aproximada de su respuesta.

Leyendo las respuestas dispares que existen entre las veinte personas, el resultado sorprende al espectador ante la seguridad de todos ellos, ante la demostración de tal sensibilidad, concentrada no en el órgano habitual para visión (los ojos), sino en el corazón, la mente o donde quiera que se sitúe

una posible visión alternativa de la belleza. Pues, a buen seguro y dejando a un lado los convencionalismos impuestos que puedan existir en esas definiciones, todos ellos poseen una imagen o un sentimiento nítido de lo bello en su proximidad e intimidad:

Nº 12. "En el Museo Rodin, hay una mujer desnuda con unos senos muy eróticos y con nalgas geniales. Ella es suave, es bella".

Nº 9. "Para mí lo más hermoso, es este cuadro. Mi cuñado me ha dicho: 'Es un barco...'. Hay un ligero relieve. Yo siento tres mástiles y una gran vela... El miércoles, hay programas sobre el mar, escucho la tele y miro este barco".



Nº 6. *“Los peces me fascinan. Soy incapaz de decir por qué. No hacen nada de ruido. Pero eso no tiene ningún interés para mí. Es su evolución en el agua lo que me gusta, la idea de que no están sujetos a nada. A veces me quedo de pie como un imbécil, porque es hermoso, eso es todo”.*

Nº 15. *“De la belleza he hecho mi luto. No tengo necesidad de imágenes en el cerebro. Como no la puedo apreciar, siempre he huido de la belleza”.*

Nº 10. *“Los corderos son hermosos porque no se mueven y tiene lana. Mi madre, porque es alta y tiene largos cabellos hasta la cintura. Alain Delon”.*

Nº 20. *“El hombre con el que vivo es lo más hermoso que conozco, aunque le faltan diez centímetros. Me gustan los hombres cuadrados. Es una cuestión de forma, de volumen. Los rasgos de la cara no me impresionan demasiado. El cuerpo de un hombre delgado y musculoso me va estéticamente”.*

Sophie Calle parece mostrarnos cómo también en el mundo de los ciegos existen convenciones, tópicos y variaciones, cómo la belleza puede basarse en la forma, en el tacto, en el cariño, en el recuerdo, en el temor, en la imaginación... y en cientos de miles de cosas. Sus imágenes y sus textos remiten y muestran sin pudor un mundo en apariencia diferente al de los videntes, aunque lo paradójico es ver cómo es de falsa esa convención al mostrar la diversidad de las respuestas. Todo en este trabajo insiste en lo inconmensurable de la belleza...

1. 3. 5. La narración como poética artística: Carrie Mae Weems

La obra de esta fotógrafa norteamericana está principalmente centrada en explorar las expresiones culturales de la sociedad y sus posibles significados a través de los tiempos. Aunque de forma destacada es conocido su trabajo y su trayectoria artística por su obra fotográfica basada en examinar la construcción y la ex-

presión de la identidad afro-Americana en todos los niveles de la sociedad americana actual. En los últimos quince años ha elaborado series basadas en aspectos documentales, en secuencias narrativas o en instalaciones en los que coordina imágenes y textos escritos o sonoros.

Con matizaciones políticas, en ocasiones difíciles de obviar dado el enfoque casi antropológico, su trabajo entremezcla lo personal y lo íntimo con la dureza de denunciar las injusticias de los prejuicios raciales, cuestionando en ocasiones desde posturas autobiográficas (las experiencias de su propia familia) las expresiones culturales racistas de la sociedad actual. Y, más allá, también otras muchas cuestiones de diferente calado y relevancia como las relaciones entre hombres y mujeres, la identidad individual o colectiva, el sentimiento de pérdida, etc. Haciendo un repaso por sus principales trabajos se detecta esa matización sociológica que poseen sus fotografías y textos, en la pretensión de analizar el comportamiento humano, sus relaciones entre las diferentes razas o entornos sociales, cuestionando los extremismos y sus nefastas consecuencias racistas.

Carrie Mae Weems, insiste sin embargo en la especificidad del sentimiento afro-americano como centro de expresiones culturales, sociales, económicas y políticas. Su discurso artístico, político o sociológico (considerémoslo múltiple) contempla su origen africano y cuestiona con dureza, en algunas ocasiones, las circunstancias históricas que les han llevado al lugar que ocupan en la sociedad americana. Sus personajes, sus temas focalizados, los entornos o ambientes que retrata, todo remite a la expresión cultural afro-americana, a su riqueza, fuerza y tradición.

Remarcaremos una de sus series que destaca por la utilización de la secuencialidad fotográfica, común a Duane Michals (nuestro punto final), y por la utilización conjunta y consciente de las imágenes y los textos escritos, los cuales generan un relato, una narración que se convierte en el siguiente escalón que podría darse en la conjunción de fotografías y palabras. La con-



EBO LANDING

The strength of high tide is
like a bridge in a cove of Ebo Island
that landed at Dunbar Creek on the
island of St. Simons. But the men who
did not see the water were sitting hand
together they looked back toward the
water, standing, "the water brought us
the water will take us away." They all
shivered, but to this day when the
sunrise lights over the marshes and
through the trees, you can hear the
creek of chains and some of
their voices at Ebo Landing.

formación de narraciones, de relatos creados por los dos lenguajes insiste, desde luego, en el título de este capítulo *El título trascendido*, como palabras que rodean a la imagen (pictórica o fotográfica), generando verdaderos ejercicios literarios.

Una de sus primeras series fotográficas, *Family Pictures and Stories* (1978-84), utiliza historias e imágenes de su propia familia, como instantáneas del entorno privado e íntimo de una familia tomada como modelo de la expresión social afro-americana. En ellas, las palabras sirven como reflexión —en primera persona— para resaltar aspectos y conductas culturales a las que Weems presta gran atención. Desde cómo pueden sus hermanas mantener una conversación en la cocina, rodeadas por el griterío de todos sus hijos; cómo su padre, quien parece tener un encanto especial para las mujeres, las llama a todas por igual con un único nombre Suzie-Q; o cómo éste y uno de sus hermanos acabaron disparándose uno al otro con sus pistolas tras una pelea acalorada repleta de alcohol. Sus comentarios escritos desvelan la intimidad de su propia familia a modo de crónica, pero también sirven de representación social de otras muchas familias similares. Lo personal sirve aquí a lo colectivo, lo íntimo insiste en lo general, como fórmula para generar reflexiones de conductas y expresiones sociales.

En la serie *Ain't Jokin* (1987-88), su reflexión se vuelve ácida crítica, mediante el uso de la ironía visual y verbal. En algunos casos como *What are the three things you can't give a black person* (*¿Qué tres cosas no puedes dar a un negro?*), las palabras acompañan a la fotografía de un hombre negro que mira a la cámara. La obra se desdobra como un acertijo, en el que existe una respuesta que conduce al sentido de la obra: La denuncia de los tópicos acerca de la raza negra, que bajo los prejuicios raciales ha generado toda una serie de chistes, bromas y frases hechas que degeneran su dignidad. En este caso, la





solución reza: *Un ojo negro, un labio grueso y un trabajo*. En otro caso, en cambio, la fotografía de una mujer negra mirándose en un espejo alude y hace un guiño al cuento de Blancanieves, en el que un espejo posee la respuesta de quién es la más bella. El texto que la acompaña actúa como un jarro de agua fría para el espectador pues, mediante un juego de palabras (la 'voz' de una mujer blanca/el espejo que habla) recuerda a la muchacha que la más bella es BLANCANIEVES y no una 'perra NEGRA'. La desesperanza y la humillación son recreadas de forma efectiva en esta obra.

También su serie de 1988-89 titulada *American Icons*, reproduce de forma más explícita objetos cotidianos y comunes que insisten en perpetuar los prejuicios raciales, al incidir en compor-

tamientos vejatorios para la gente de color. Un chiste ilustra las imágenes de un gorila junto a un hombre negro: “¿Qué sale de un cruce entre un mono y un negro? Respuesta: un mono retrasado mental”. En la serie pueden verse también piezas como un salero y un pimentero de cocina que son dos criados típicos de la época de la esclavitud y las plantaciones sureñas americanas, o un joven de color arrodillado sujetando con sumisión una gran hoja, sirviendo de cenicero en una mesa.

Pero el trabajo de Weems más destacable para esta investigación es su serie (de 1990) titulada *Untitled (Kitchen Table Series)*, donde sus parámetros se amplían hacia los comportamientos y expresiones entre el género masculino y el femenino, aunque parte de una codificación visual clara con personajes estereotipados que son indudablemente de raza negra. La serie, que reproduce y se nutre de los esquemas compositivos de la secuencialidad fotográfica, insiste en la ficción narrativa fotográfica iniciada en los años 70 (entre otros, principalmente por Michals), llamada también como foto-ficción o foto-ensayo. Se asiste como en una película a un relato concreto, donde existe un escenario, una coreografía, unos personajes, una trama, una historia, casi todo a excepción del movimiento o la velocidad de proyección, pues se ubica el relato en el estatismo de la fotografía fija, que no obstante está secuenciada. Asistimos a fotogramas congelados que en su unión generan una escena común, un relato, una ficción narrativa, con semejanza estructural a la *narratio picta* del Medievo.

El escenario se sitúa en un entorno cotidiano, afable y seguro como es la mesa de una cocina, donde de forma persistente se van sucediendo diversas escenas, personajes y acontecimientos. El encuadre se basa en esa fijación, así como los elemen-



• De *Untitled. Kitchen Table Serie*.
Carrie Mae Weems. 1990

tos recurrentes (como la lámpara, la mesa, una jaula), que ayudan a anclar la secuencialidad espacial de todas las fotos. Respecto a los personajes, una cosa llama poderosamente la atención: Carrie Mae Weems proporciona su imagen al personaje femenino, sirviendo como contrapunto al personaje masculino. Ambos ilustrarán la enorme dificultad de las relaciones entre hombres y mujeres, aunque subyace en el relato una mayor atención a la expresividad femenina ante el conflicto propuesto en la serie del principio y el final de una relación amorosa, con las consiguientes expresiones y sentimientos afines a ese hecho como el amor, el dolor, la separación, la soledad, etc., en el mundo contemporáneo.



En la serie (formada por 13 fotografías montadas por grupos junto a los textos escritos, también enmarcados como obras, y una grabación sonora), la mujer es el centro del relato, apareciendo sola o rodeada alternativamente en un espacio común y cercano a la mujer (una cocina) de su amante, sus amigas y su hija. Todo el universo femenino está concentrado en esa mesa, esas sillas y esos objetos cotidianos, que arrojan las relaciones humanas de la mujer, la madre, la amiga o la amante con el exterior. Una ficción recreada fotográficamente que denota la presencia de lo narrativo en nuestra sociedad mediática, traducida en películas, series de televisión o reportajes informativos acerca de un conflicto bélico. Se ordena un discurso bajo determinadas premisas, se escoge un lenguaje fotográfico y un personaje que concentre la narración. Inmiscuyéndose lo privado e íntimo en la figura de Carrie Mae Weems, quien 'representa' el modelo femenino, al mismo tiempo que es quien elabora la ficción narrativa dentro de un contexto artístico.

La obra trata de construir la historia de una mujer a través de las relaciones que establece con su

amante, su hija y sus amigas, alrededor de una mesa que confiere un espacio íntimo y privado. Las fotografías se presentan como capítulos del relato fotográfico (en grupos de dos, tres o más fotos por secuencia): La primera parte desarrolla el inicio de una relación amorosa entre el hombre y la mujer; la segunda parte muestra a la mujer arropada por amigas y familiares que la consuelan tras ser abandonada; la tercera describe el rol de la mujer como madre; y la cuarta muestra a la mujer enfrentada a sus conflictos, batallando contra la soledad y mostrando su valentía y coraje respecto al conflicto.

Los textos escritos de la serie también funcionan como capítulos, pero en su relación con las imágenes no existe una sincronización. Un dato relevante a este respecto es que por ejemplo el personaje masculino desaparece del plano visual, mientras permanece en los textos escritos hasta prácticamente el capítulo final. Ese desajuste, entre el relato visual y el escrito, trata de favorecer los espacios comunes que existen dentro del relato principal, donde cada parte proporciona una determinada información que el espectador va interpretando, creándose poco a poco un tejido, una red de personajes y una historia que los envuelve a ellos y a nosotros. En general, los textos proporcionan una mayor información a la hora de construir los personajes del relato, de lo que permiten las imágenes estáticas fotográficas. Los

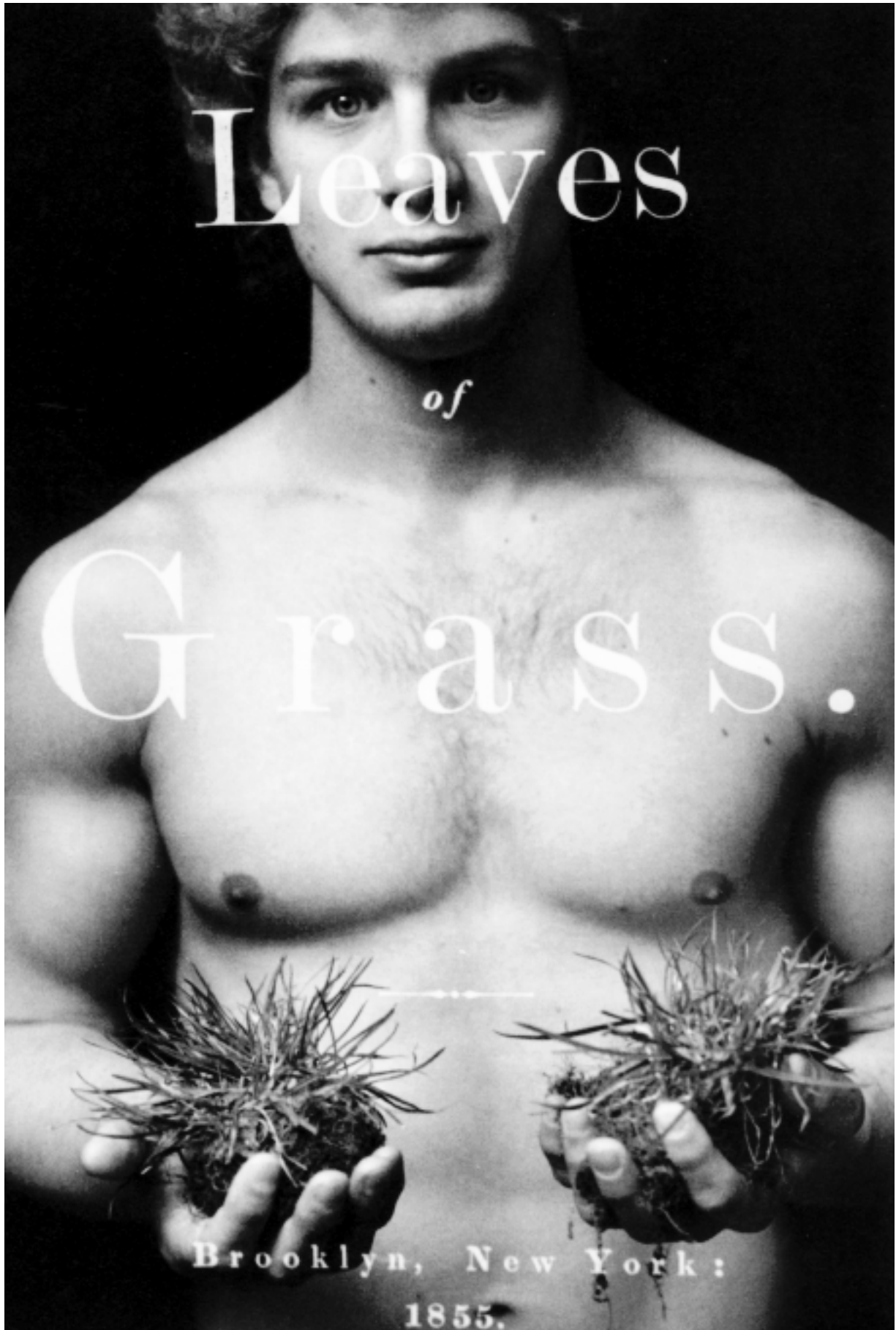


She felt monogamy had a place but invested it with little value. It was a system based on private property, an order defying human nature. Personally she wasn't in the mood for exploring new rocky terrain. But nonetheless assured him she was secure enough in herself and their love to allow him space to taste the exotic fruits produced in such abundance by mother nature.

He was grateful for such generosity. He certainly knew the breadth of his own nature, so felt human nature was often in need of social control. For now he chose self-sacrifice for the long term benefits of her love and their relationship. Testing the strength of the relationship in this way was a dangerous game; taking a chance now might be more than either of them bargained for.

sentimientos de duda, temor o inseguridad, difícilmente alcanzarían al espectador sin el acompañamiento de los textos en un relato que, no olvidemos, pretende ir más allá de la escena cotidiana de varios personajes en una cocina.

Existe la pretensión de generar un relato complejo lleno de matizaciones sociales y sociológicas de la mujer en su entorno, puesto que más allá trata de analizar las expresiones de la sociedad americana actual. Por ello, los textos proporcionan gran cantidad de detalles a propósito del dinero, la fidelidad, la política, pero también suministran datos relevantes directamente relacionados con el personaje femenino y sus conflictos: cómo ella gana más dinero que él, cómo una discusión concreta genera una peligrosa pelea violenta, etc. Todo eso no lo vemos en las imágenes, pero el texto narrado en tercera persona nos completa la 'visión' de las imágenes. Carrie Mae Weems, a través de esa tercera persona, narra una historia elaborada, con marcadas huellas autobiográficas y construyendo los textos escritos como una combinación de frases familiares, letras de canciones y juegos infantiles. Mediante esa conjunción, que ancla con la pretensión continua de Weems por el folklore y lo social, pueden oírse las voces de los personajes (la mujer, el hombre, la niña o una amiga). Sin duda, el trato dado por Weems a su personaje femenino adquiere tintes feministas al convertirse en el transcurso de la historia en una 'heroína' que finalmente vence las inseguridades de un rol que a menudo le impone la sociedad contemporánea, constriñéndola en esquemas en los que no cree, pero que reproduce y perpetúa. Su reflexión artística ahonda en dilucidar y analizar por qué ocurre de esa manera, convirtiendo esa búsqueda en objeto de lo artístico ○



Leaves

of

Grass.

Brooklyn, New York:

1855.

2. Duane Michals:
la memoria poética

2. 1. APROXIMACIÓN AL NIVEL NARRATIVO

La presencia creciente del tono autobiográfico en algunos de los trabajos comentados permite establecer ciertos anclajes o conclusiones respecto a la amplia distancia recorrida en esta tesis, desde aquel nombrar antiguo que se inscribía en los parámetros de 'la univocidad del texto bíblico, frente al contexto contemporáneo actual. Los ejemplos mencionados destacan de forma interesante (dentro de la línea de investigación marcada) cómo esos planteamientos artísticos contemporáneos inciden en un nombrar individualizado ('moderno') que enlaza con el tono autobiográfico. Dicho de otro modo, es posible introducir la individualidad y la autobiografía para, desde lo personal, aludir a lo colectivo. Mientras antaño lo colectivo daba nombre a cada una de las individualidades, en un orden sustentado por la universalidad del texto bíblico (la Verdad de Dios), que la religión instauró ayudado por el arte.

Enlazar ese nombrar 'moderno', del que hablábamos citando a Thiebaut, con las poéticas artísticas que toman la imagen de lo cotidiano y la evidencia de lo íntimo hacia el plano público como objeto-tema de su obra, hace notar el intercambio de planteamientos, pero insiste igualmente en la importancia del nombramiento de las cosas. Pues existe en la actualidad una pretensión en algunos autores que tratan de conferir a su arte cierta trascendencia, abarcando proyectos artísticos que vuelven a buscar aquella función práctica (y didascálica) del Arte.

Carrie Mae Weems adopta unas perspectivas complejas en el proyecto comentado, en su intento de mostrar una sociedad re-

flejada en una pequeña porción familiar, analizando las relaciones humanas y sociales entre hombres y mujeres. El tema podría considerarse más banal que la existencia de Dios, pero surge el relato a partir de una mujer concreta, ella misma, su propia identidad biográfica que es convertida en modelo, para generar un relato mayor. Antaño también Jacob varió su nombre para convertirse en lo que la palabra de Dios había destinado para él, pero entre ambos casos existe un intercambio notable entre lo que podría considerarse como subordinación ante lo individual o ante lo colectivo, y de cómo se pueden conformar relatos colectivos desde la individualidad, en estos momentos, de casos particulares construidos en la autobiografía. Igualmente existen grandes similitudes entre la obra de Weems y la de Duane Michals, salvando las divergencias de sus respectivas poéticas artísticas. Michals se interroga insistentemente por el origen de las cosas, el tiempo, la muerte, el amor o la belleza, utilizando para ello el recurso de redescubrir los mitos clásicos, las foto-secuencias y los cuentos infantiles, entre otros recursos.

Puede resultar conveniente, a este respecto, un análisis de ciertas pautas significativas en el desarrollo de la narración entre nosotros, para vislumbrar esa perspectiva narracional que aunque es común a los anteriores autores, resulta específica en la obra de Duane Michals. Sin ánimo de amplificar el espectro analítico de esta investigación, tratamos de apuntar aquellos aspectos propios y originarios de la narración que de forma notable puedan hallarse implícitos en la obra fotográfica de Duane Michals y que hemos comenzado ya a apuntar con el análisis de la obra de Carrie Mae Weems.

El trabajo de Michals supone una efectividad y una belleza, barajada y compartida por la presencia del texto visual y el texto escrito, pero más allá, su trayectoria artística traza un recorrido que aproxima su obra artística a los mitos, los cuentos, la lírica, el emblema y la utilización de las palabras como si de un *titulus* narrativo se tratara. Deben ser desvelados aquellos aspectos que enlazan con el primer capítulo de la investigación: recordemos

que la hipótesis sobre la que se sustenta este último capítulo es la posibilidad de que planteamientos artísticos contemporáneos recuperen estructuras narrativas propias del arte (y el tiempo) medieval, en cuanto a la conjunción de palabras e imágenes. Y analizar las manifestaciones del arte medieval no era suficiente sin revisar brevemente las circunstancias del relato oral en aquellos siglos precedentes, para poder enlazarlo finalmente en el trabajo de Michals que sirve de ilustración adecuada de todo ello. Asumamos que existen unas claves muy concretas de por qué surge un relato, cómo se transfiere durante generaciones o cómo puede darse en nuestro universo mediático actual.

2. 1. 1. La narración como ‘memoria colectiva’

Todo pueblo con sentido histórico se pregunta por sus principios y por su origen y en ese cuestionamiento surge el lugar del *mito*. Una honda preocupación por saber *qué* y *quiénes* somos que provoca la concepción de la narración como un medio para ilustrar y desvelar una cosmogonía que necesariamente ha de ser aprehendida por el hombre. Por su deseo de construir un todo, un cosmos en que cada pieza encaje con el resto, trata de conocer el cómo y el por qué de esa construcción tan elaborada que es el mundo. Un deseo propio de ordenar su pasado y su presente respecto a la divinidad cuya presencia teme y anhela, que más allá devendrá en una historia del hombre. En esa construcción del relato que explique al hombre su origen y también su destino, destaca por su relevancia la figura de quien hará de intermediario entre el hombre y la divinidad, entre el allá y el aquí, un mensajero, un guía para su comunidad, un narrador¹. Pues el acceso y conocimiento del mensaje sólo será posible para la mayoría de los hombres a través del intermediario que transmita el mensaje desde el registro de la escritura hasta la oralidad, aquel que lo manifieste y lo haga público. La relevancia de esa instancia se manifiesta ya innegable y permanecerá así incluso cuando la narración oral entre en decadencia.

1. Ver al respecto el trabajo de J. R. Morales, cuyo capítulo “*Narratio picta*. Una categoría de la antigua retórica en la pintura medieval” ahonda en todos estos aspectos. En: *Estilo, pintura y palabra*, Madrid, Cátedra, 1994.

2. Aunque nuestra cultura no se haya zafado, definitivamente, del poder de éstos, como veremos.

3. Walter Benjamin: "El narrador". *Consideraciones sobre la obra de Nicolai Leskov*, Barcelona, Planeta Agostini, 1986, pág. 115.

4. Félix de Azúa: *Diccionario de las artes*, Madrid, Planeta, 1995, pág. 188.

5. *Ibidem*, pág.189.

La construcción de la identidad (individual o colectiva) pasa por la narración, pues una sociedad se cuenta en voz alta sus orígenes, sus normas, sus aspiraciones colectivas, por medio de pequeños relatos, despreocupándose de hacer o hacerse Historia con mayúscula (concebida con posterioridad), pues será precisamente el Gran Relato el que producirá el acallamiento de la oralidad, el fin de las historias y los cuentos². El ambiente físico donde todo este proceso se contextualiza originalmente es de carácter artesanal, como esfera claramente diferenciada de la intelectual y culta, propia del poder religioso. El intermediario o narrador³ se define por su actividad, toma lo narrado de la experiencia —la suya propia o la transmitida— y lo convierte en experiencia para su auditorio. El proceso de narrar se transforma así en "hacer memoria" y, por consiguiente, en memoria colectiva del grupo. Todo ello, suele producirse simultáneamente a la ejecución de una actividad manual, en gremios artesanales. Ambientes en los que el oficio mantiene ocupadas las manos permitiendo la rememoración de los relatos construidos, enunciados en voz alta y transmitidos así por el narrador. Un hombre cuyo rasgo característico es su orientación hacia lo práctico, que tiene y aporta consejos para el que escucha.

La importancia, en ese tiempo histórico, de la transmisión oral de conocimiento e información es indudable. Un tiempo en el que los sentidos de la vista y el oído adquieren diferentes magnitudes respecto al tiempo presente que vivimos. Desde luego un dilema propio del acto de la lectura, y en aquel tiempo, una lectura realizada en voz alta. Un acto dirigido que privilegia el oído frente a la visión. O dicho de otro modo, "*el sordo medieval nada puede aprender por tener cegado el camino de la palabra, lo que le condena a carecer de entendimiento y a ser como las bestias*"⁴. Transcurrirían bastantes siglos de lectura comunitaria o en voz alta (así lo subraya Azúa en su voz: *lectura*⁵) como una práctica habitual para suplir el analfabetismo, hasta la aceptación de una lectura personal y silenciosa alcanzada en tiempos de la Revolu-

ción Francesa (a causa de la irrupción de las sociedades democráticas). En definitiva, premisas que insisten en la instancia de la voz, en esta época, y, sobre todo, en su destacada importancia.

El relato, fruto de esa transmisión oral, no será, pues, inmutable sino versátil. Cada individuo introducirá pequeñas variaciones a la hora de enunciarlo (esta realidad ha sido constatada muchas veces, incluso en estudios actuales sobre algunas tribus del África Occidental⁶). Pues así quedará fijada la huella del narrador en el relato, construyéndose éste con las sucesivas capas que se superpongan una sobre otra por las distintas enunciaciones. La narración no se agota, mantiene intrínseca una fuerza inagotable, incluso transcurrido mucho tiempo. Walter Benjamin destacó este valor, asemejándolo metafóricamente a las semillas de trigo encerradas durante milenios en el interior de las pirámides egipcias que, selladas al aire mucho tiempo, todavía mantenían el poder germinativo al llegar a nuestros días⁷.

El contexto artesanal de la narración oral resulta apropiado para fijar en la memoria, no solo del narrador sino del oyente, los relatos. La asimilación se produce mejor cuanto más olvidado de sí mismo está el escucha y por otra parte, no proporcionándole a ese escucha todas las claves del “enigma”, se asegura la facultad increíble de fascinar, de hacer reaccionar y por último, de generar reflexiones propias. Una misma historia podrá mostrarse o contarse de muy diversas formas pero, en cualquier caso, en estos momentos no será cuestionada ni su veracidad ni su credibilidad, ni tampoco habrá de ser demostrable. Cualquier relato formará parte de la memoria común, y ésta formará parte a su vez de una historia general, colectiva, perfectamente construida y de carácter divino. Lo relevante será:

“(...) la exposición exegética, que no se ocupa de un encadenamiento de eventos determinados, sino de la manera de inscribirlos en el gran curso inescrutable del mundo”⁸.

6. J. Goody, reputado investigador de la antropología de la escritura, ha constatado este hecho mediante el uso del magnetófono, grabando en reiteradas ocasiones un mismo relato en boca de diferentes narradores. J. Goody: *La logique de l'écriture. Aux origines des sociétés humaines*, París, Armand Colin, 1986.

7. W. Benjamin: *op. cit.*, pág. 118.

8. *Ibidem*, pág. 122-123.

9. W. Benjamin: *op. cit.*,
pág. 28.

La forma en que las historias, los relatos se inscriban en el curso de una historia mayor, colectiva, aquella de la que hablaba el nombrar ‘antiguo’ como anclaje a una única Verdad, la de Dios, y a un único texto, el bíblico.

2. 1. 2. La utilidad del cuento en nuestra sociedad

Según palabras de Michel Foucault, “*el saber y el orden de una cultura se estructura de infinidad de microrrelatos*” y, como veremos, un punto de anclaje en la obra de Michals será el *cuento*, cuyo origen y vinculación con el *mito* es notable (aunque no puede profundizarse en este punto, puesto que nos llevaría muy lejos).

Benjamin afirma que el primer narrador verdadero fue y será el contador de cuentos y leyendas, pues dice que “*el cuento de hadas nos da noticias de las más tempranas disposiciones tomadas por la humanidad para sacudir la opresión depositada sobre su pecho por el mito*”⁹. El alejamiento respecto a éste resulta obvio en cuanto nos aproximamos mínimamente al étimo griego: *mito* es la palabra cerrada por excelencia, surgida en torno a la noción de “cerrar” (*myo*, griego). Así, *myeo* era “el iniciado en los misterios” es decir “el cerrado”, o *myops* “el que cierra los ojos” para ver. En cambio, el cuento enseña a los hombres, y aún hoy a los niños, que lo más aconsejable es enfrentarse a las fuerzas del mundo mítico con astucia e insolencia.

Quizás sea ahí, donde se encuentre la clave de su perdurabilidad, la forma en que abre los ojos al mundo. Aún hoy (al menos, en parte), en nuestros días el cuento sigue siendo el primer consejero del niño y su primera revelación del mundo —su iniciación—. Posee un hechizo, un efecto liberador y lúdico que no poseía el mito. El niño lo hace suyo e incluso el hombre adulto puede reconocer y envidiar la pérdida de esa increíble facultad de creer en la “magia” propia de los cuentos.

Un aspecto llama poderosamente la atención a propósito de los cuentos maravillosos o de hadas. A pesar de tener sus fuentes en la vida, sorprende cómo el cuento *maravilloso* no alude ni

trata precisamente de la vida corriente. Esa es su mayor contradicción. Aunque depende de actos de la vida real, da muestras más bien de un mundo fantástico. En realidad, sus formas fundamentales están íntimamente relacionadas con las formas *religiosas* y siempre la incidencia o influencia se dirige desde la religión al cuento (aunque existen ejemplos posteriores a las religiones arcaicas como *San Jorge y el dragón, la santificación del milagro*, en el cual la influencia es de carácter inverso). En este sentido muchos de los motivos del cuento se remontan originalmente a círculos sociales y religiosos como los *ritos de iniciación*, en los cuales:

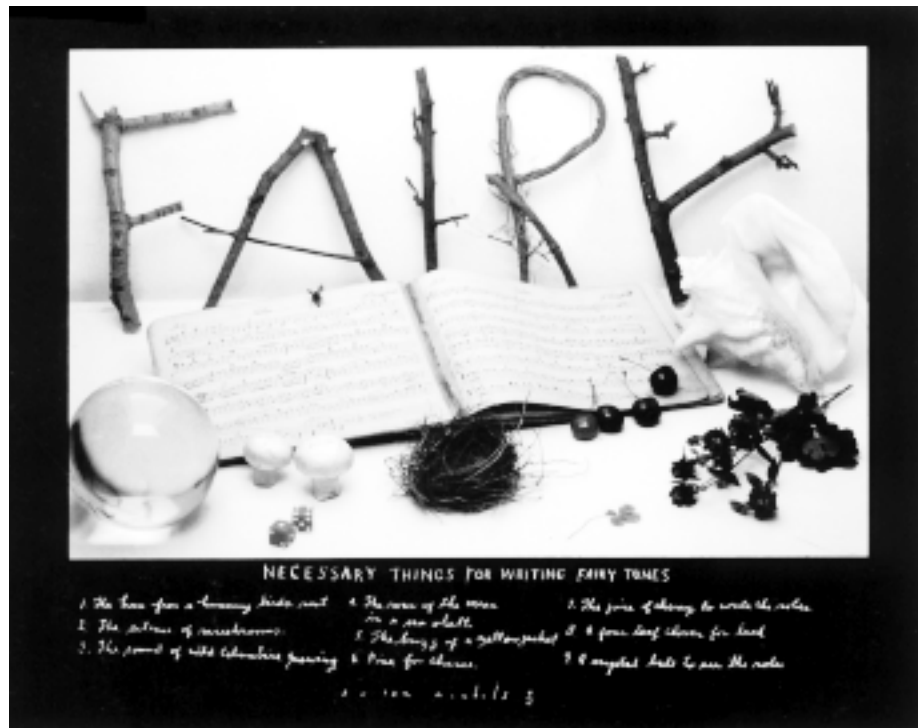
“Las narraciones revelaban al neófito el sentido de los actos a que era sometido, le hacían semejante a aquél que era su protagonista, eran parte del culto y estaban sometidos a la prohibición”¹⁰.

La base del ritual es originada en el círculo religioso-social, pero convertida en motivo temático y estructural del cuento, a modo de iniciación de un personaje concreto (hombre, niño, rey...). Aunque de la misma forma, también se le traslada ese concepto de prohibición inherente en ella, una prohibición anclada en las funciones mágicas de la narración. Esa que los ancianos proferían a los más jóvenes relatando la historia común del grupo o tribu en voz alta, inscribiéndoles colectivamente en el culto y por tanto sometiendo a su prohibición o ley.

Otro rasgo añadido en el ritual es la *representación de la muerte*, que también se convierte en motivo temático. Asegura Propp que todo el rito de la iniciación era considerado como “*estancia en el país de la muerte, y que —viceversa— el muerto experimentaba todo lo que experimentaba el neófito*”¹¹. Concluye, además, que si narramos en orden consecutivo lo ocurrido a ambos, hallaremos la trama que ordena el cuento maravilloso.

10. Vladimir Propp: *Las raíces históricas del cuento*, Madrid, Ed. Fundamentos, 1987, pág. 526.

11. *Ibidem*, pág. 527.



Resulta claro el anclaje tribal del cuento maravilloso en sociedades antiguas cuya estructura mítica otorga a los ancianos el conocimiento de los mitos, ancianos que custodian casi en secreto los misterios de los orígenes (*origin-myth*) y que constituyen el más preciado tesoro del grupo. Únicamente cuando desaparezca o evolucione esa estructura social que la acoge y la valora, dará comienzo un proceso degenerativo del tema del mito. La transformación del tema sagrado en profano, y no religioso sino artístico. El momento de separación del rito es el comienzo de la historia del cuento maravilloso como narración artística libre, de los convencionalismos religiosos y míticos. El cuento heredará de épocas pasadas su riqueza social e ideológica y se transformará en un cuerpo rico y multiforme que pervive en la actualidad.

Respecto al proceso de transmisión de la tradición oral la narración popular respondía a criterios de funcionalidad, descuidando lo banal o superfluo, e insistiendo en las repeticiones, en una rima o un ritmo fácil de ser fijado en el recuerdo. Ya conocemos las ventajas de dejarse llevar por el relato que nos es narrado, pues precisamente así quedará fijado en nuestra memoria.

1. El canto del nido de un colibrí. 2. El silencio de las setas. 3. El sonido de una aguileña al crecer. 4. El rugido del océano en una caracola. 5. El zumbido de una avispa. 6. Los dados de la suerte. 7. El jugo de cerezas para escribir las notas. 8. Un trébol de cuatro hojas para tener suerte. 9. Una bola de cristal para ver las notas.

• *Cosas necesarias para escribir melodías de cuentos de hadas.* Duane Michals. 1989

La fórmula específica de estas construcciones y el eje preciso de su rotundidad eran pues el *ritmo* y la *lógica* esencial con que eran narrados, una lógica sin necesidad excesiva de ser demostrada o justificada. Respecto a la trama, la *economía expresiva* con que la narración destacaba únicamente lo relevante, y por consiguiente la *brevedad*; la *relatividad del tiempo*, pues con el uso de la continuidad o discontinuidad del tiempo puede provocarse un ritmo¹². Finalmente, con la premisa popular “*tu cuntu non metti tempu*”—el cuento no lleva tiempo— puede aludirse a las licencias tomadas por autores y narradores para crear historias o cuentos con espacios temporales imaginarios o ficticios, sin responder a normas o premisas preestablecidas¹³.

El cuento es tan rico y multiforme que resulta imposible estudiar toda su fenomenología, junto a su diversidad y su carácter popular anclado en el folklore que amplían esa dificultad de dividirlo en categorías o subgéneros. Vladimir Propp contempló éstos y muchos otros aspectos aproximándose a los círculos del mito para estudiar los cuentos, abordando la especificidad del cuento maravilloso como género, para encontrar una explicación histórica de su *uniformidad*. Huyendo de los estudios contemporáneos que construían ésta sobre las repeticiones de los elementos y las motivaciones, apuntó una estructura constante de composición, específica del cuento. La publicación reciente de estudios estructurales y morfológicos le permitió un método, la morfología (como estudio de las formas), para emprender su investigación.

Propp escogió los cuentos de hadas o cuentos maravillosos, quién sabe si cansado o insatisfecho de las múltiples divisiones formuladas hasta el momento. En su *Morfología del cuento* (publicado por primera vez en Leningrado en 1928) apuntó la delimitación de *cuento maravilloso*:

“Género de cuentos que comienza con una disminución
o un daño causado a alguien, o bien con el deseo de poseer

12. Así salva por ejemplo cada día su vida Sherezada, encadenando sus historias y deteniendo su voz en el instante oportuno.

13. Autores como Borges, que duplica o multiplica en alguno de sus textos el espacio a través de libros o bibliotecas imaginarias, realizando lo que podríamos llamar *aperturas*.

14. Vladimir Propp: *Morfología del cuento*, Madrid, Ed. Fundamentos, 1981, cap. II..

15. *Ibidem*, cap. III.

16. Con posterioridad, Greimas, inmerso en el estructuralismo de los años 50, reunirá en su obra tanto los aspectos estructuralistas como los formalistas, además de modificar relativamente la nomenclatura de los papeles asignados a los personajes, reducirá sus funciones de treinta y uno a veinte, agrupándolas por parejas de opuestos, aislando contraposiciones semánticas que desempeñen el papel de características distintivas en el cuento. Destacan (en su estudio acerca del cuento) dos logros: su intento de establecer relaciones paradigmáticas (términos de distintos niveles) entre funciones sintagmáticas y en segundo lugar, el determinar la importancia de las 'pruebas' como medios que permiten la solución de los conflictos narrativos. Véase al respecto, A. J. Greimas: *Semántica estructural*, Madrid, Gredos, 1971; Mieke Bal: *Teoría de la narrativa*, Madrid, Cátedra, 1987.

algo, que se desarrolla a través de la partida del protagonista del hogar paterno, el encuentro con un donante (que le ofrece un instrumento encantado) o un ayudante que le ayuda en su búsqueda. Más adelante un duelo con el adversario, el regreso al hogar y la persecución (en ocasiones) superada por una prueba, acceso al trono y matrimonio"¹⁴.

Seccionando el texto, lo fracciona y encuentra que los elementos constantes y repetidos en el cuento son las *funciones de los personajes*, hasta un total de treinta y uno, y los *papeles de los personajes*, siete, que mencionaremos por si posteriormente necesitamos identificarlos: *agresor, donante, princesa (o su padre), mandatario, héroe, falso héroe, auxiliar o ayudante*¹⁵. Para Propp el cuento maravilloso resultará del relato construido según la sucesión regular de las funciones citadas en sus diferentes formas, o bien será aquél que siga el esquema de los siete personajes citados¹⁶.

Hemos esbozado estos breves apuntes en nuestro propósito de recoger indicios o marcas de 'lo narrativo' que demuestren su presencia en la obra de Michals. El campo del cuento popular en sus múltiples variantes (*folk-tale*), más si cabe el cuento de hadas (*fairy-tale*) con su carácter feérico o mágico, ha trascendido hasta nuestros días, no manteniendo una idéntica estructura, pero sí manteniendo personajes, situaciones o acciones extrapoladas del conjunto, que perviven en relatos y cuentos de la actualidad. No únicamente en el mundo de los niños sino también, como veremos, en otros ámbitos: 'alentando el mágico vínculo entre narrador y escucha o lector, para rememorar historias o para construirlas colectivamente'.

Pero al hilo de lo expuesto, una duda surge ante la posible inexistencia de una de las premisas básicas analizadas: si el ambiente artesanal va camino de desaparecer, ¿qué ocurrirá con el resto de condiciones señaladas?, ¿qué le ha sucedido a la oralidad... en este tiempo que vivimos?

2. 1. 3. La pérdida de la oralidad

“Así como el sueño es el punto álgido de la relajación corporal, el aburrimiento lo es de la relajación espiritual”¹⁷.

355

Con esta rotundidad apunta Benjamin al aburrimiento como una de las causas que incapacitan a nuestro tiempo actual para retener historias. Y no es el único en insistir en esa pérdida espiritual que supone la progresiva desaparición de los contextos artesanales y del olvido de las manos en la ejecución de un oficio como causas principales de una acusada crisis del relato. Benjamin afirma que *“quizás nadie como Paul Valéry haya circunscrito tan significativamente la imagen espiritual de esa esfera artesanal de la que proviene el narrador”¹⁸*. Recuerda que el hombre actual no trabaja en aquello que no sea abreviable, como síntoma de nuestro tiempo, y apunta el surgimiento del *short-story*, narración breve, que lejana de la narración oral incapacita al narrador o contador para que construya el relato (como antaño) con las sucesivas capas de información que se iban aportando¹⁹. Pues ya la novela, dependiente del libro desde el nacimiento de la imprenta, acalló el relato colectivo al no integrarse en la tradición oral y quedando enfrentada a otros géneros en prosa como son la fábula, la leyenda e incluso, el cuento.

Va más allá Benjamin cuando relaciona esta pérdida oral con los cambios producidos en la conciencia colectiva sobre el concepto de muerte y eternidad en nuestro siglo. Teniendo en cuenta que antaño era el más anciano quien más sabiduría podía aportar, resulta como mínimo paradójico ese deseo actual de evitar la visión, ya no sólo de la muerte, sino (y sobre todo) la del moribundo, quedando atrofiadas las capacidades de transmisión de experiencias vividas puesto que son apartadas y ocultadas. Por no insistir igualmente, en la influyente presencia de los nuevos medios tecnológicos en la crisis de la oralidad. Medios como el televisivo han desencadenado una profunda transformación de

17. W. Benjamin: *op. cit.*, pág. 118-121.

18. *Ibidem*, pág. 120

19. *Ibidem*.

los valores narrativos, provocando una sustitución tanto física como teórica. La caja catódica ha sustituido al hombre anciano que cuenta el origen de su grupo al anochecer, la caja publicitaria nos ha traído imágenes y culturas de otros mundos, pero ha acallado irremediamente la propia y común. Cada día la ración televisiva es dosificada como medicina para un hombre que se ha olvidado de hablar y de contar en el siglo de los medios de masas, el teléfono, las telecomunicaciones y las vías internáuticas. Nuevas vías que, quién sabe si no perderán más al individuo, que busca y no se encuentra.

Con estas premisas se podría aventurar el fin del arte de narrar en la época en que nos encontramos, pero del mismo modo podría aventurarse también una perspectiva más alentadora, una nueva formulación del narrador contemporáneo más próximo al tiempo actual. Un nuevo narrador que siga aportando talento al narrar su propia vida o la de otros (y quizás en esto también exista una relación artesanal, considerando la vida como “material”), aportando consejo y saber. Esa nueva transmisión de saberes, ese nuevo relato, se enmarcaría dentro de lo artístico. Al fin y al cabo la manera de elaborar un discurso ‘trascendente’ mediante escenas regladas y reconocibles resulta un esquema que durante siglos ha mostrado su efectividad. Es posible que ese nuevo espectro de escenas que ‘representen’ sean tomadas precisamente de lo cotidiano, lo íntimo y lo privado, como forma de generar esquemas más acordes a nuestro tiempo y a nuestro Arte.

Así, el punto final de este capítulo es analizar el trabajo artístico y plástico de un fotógrafo concreto, que manifiesta en sí mismo y en su obra fotográfica aspectos ya mencionados en estos epígrafes. Un narrador experimentado en el mundo de las imágenes, pero también versado en las palabras que puedan enunciar un sentido; un constructor de quimeras verbales y visuales, capaz de escoger los mecanismos que las transmiten, un sensible conocedor del oyente/espectador de sus historias. La ra-

zón, en definitiva, por la que debía profundizarse en el mundo de la oralidad y la narración, así como todos aquellos aspectos que en ella puedan participar.

Situarnos en ese punto mágico de la narración a la que pretendemos aproximarnos, buscando huellas o marcas en el trabajo de Michals, sirve ahora para recordar que la idea de la vida como un cuento que está siendo narrado es creíble y muy recurrida. La idea del *Theatrum Mundi*, como una metáfora (una gran lente) a través de la cual puede verse el gran teatro que es la vida y el mundo. La creación de relatos y personajes que en él tienen lugar, entraña una dificultad y un misterio paradigmático que radica en la experiencia y el conocimiento del tiempo existente en el interior del relato. La barrera que separa a personajes y contadores de cuentos es inexpugnable; el creador tiene el poder de *saber*,



A STORY ABOUT A STORY

*This is a story about a man telling a story
about a man telling a story. He looks into
a mirror and tells his tale to the man.
He sees in his mirror. And the man in the
mirror thinks that he is telling his story
to the man he sees in his mirror.
He finds a box and when he opens it,
he finds another box inside. And inside that
box is an even smaller one, and off on the
opposite end inside of it, just at last,
he finds the tiniest box of all. He takes
a magnifying glass to see what he can see.
But all he sees is a giant eye looking
back at him.
He falls asleep and dreams of a man who
is dreaming about a man who is dreaming
and as you sit reading this story I am
telling a story about you reading this story
and you tell me this story, or did I help it begin?*

Esta es la historia de un hombre contando una historia sobre un hombre que cuenta una historia. Sentado frente a un espejo relata su cuento al hombre que ve en el espejo. Y el hombre del espejo cree que está contando el cuento al hombre que él ve en su espejo.

Encuentra una caja y cuando la abre encuentra otra dentro. Y esa caja tiene otra más pequeña en su interior, que a su vez tiene otra aún más pequeña. Cuando alcanza la caja más pequeña de todas, él coge un cristal para mirar. Y todo lo que ve es un gran ojo mirándole.

La confusión le agota de tal forma que cae dormido. Sueña con un hombre que está soñando acerca de un hombre que sueña.

Incluso mientras tú lees esto, yo estoy escribiendo sobre ti, que estás leyendo una historia sobre mí escribiendo una historia.

Dime, ¿me estás contando tú la historia a mí, o yo te la estoy contando a ti?

- Una historia sobre una historia. Duane Michals. 1989

20. John Berger: *Y nuestros rostros, mi vida, breves como fotos*, Madrid, Herman Blumme, 1986, pág. 86.

pero permanece inerte ante la incapacidad de conservar su poder sobre unos personajes incontrolables, y un tiempo, que tan solo puede vigilar y no vivir.

Sirva el siguiente relato (*Una vez a través de una lente*²⁰) para sumergirnos en esa atmósfera del mito, del cuento, en la que es difícil ver y escuchar si no se hace a través de un intermediario, un narrador llamado (en este caso) John Berger. Aquellos que leen o escuchan cuentos y relatos, son testigos de todo ello a través de una lente, piensa Berger, y ella constituye el secreto de la narración, siendo demolida tras cada nueva historia contada o creada, triturada entre lo temporal y lo atemporal. He ahí el valor originario, *el tiempo* como líquido mágico que baña a personajes y relatos, permaneciendo inaccesible en una dimensión ajena a nuestro áspero tacto:

“Supongamos que un personaje, en uno de los cuentos que tú y yo escribimos, intentara imaginar su origen e ir más allá de lo que sabe de su destino en un momento dado del cuento. Sus pesquisas, sus especulaciones, le conducirían a unas hipótesis —el infinito, el azar, lo indeterminado, el libre albedrío, el espacio y el tiempo curvos...— muy parecidas a las que llegan los pensadores cuando especulan sobre el universo.

Por ello es continuo el tráfico entre la Metafísica y la narración. La idea de que la vida, tal como la vivimos, es un cuento que está siendo contado, es una idea recurrente. El Racionalismo rechazó esta noción y propuso que las leyes de la naturaleza eran inevitablemente mecánicas. La investigación científica más reciente tiende a sugerir que el funcionamiento natural de los procesos del universo se parece más al de un cerebro que al de una máquina. De nuevo nos fue posible pensar en el cerebro como si fuera un narrador, aunque serían muchos los científicos que protestaran diciendo que se trataba de una noción demasiado antropomórfica.

Lo que nos separa de los personajes de nuestros cuentos no es el conocimiento, objetivo o subjetivo, sino su experiencia del tiempo en el cuento que estamos escribiendo. Esta separación nos otorga a los contadores de cuentos el poder de saberlo todo; pero, al mismo tiempo, nos deja inertes: en cuanto iniciamos la narración perdemos el control de nuestros personajes. Nos vemos obligados a seguirlos, y esta persecución se realiza enteramente a través del tiempo que ellos están viviendo y que nosotros vigilamos.

Este tiempo, y por ende la historia contada, les pertenece. Y sin embargo, el sentido del cuento, lo que hace que merezca la pena contarlo, es lo que vemos y lo que nos inspira, precisamente porque estamos más allá de su tiempo.

Aquellos que leen o escuchan nuestros cuentos lo ven todo como a través de una lente. Esta lente constituye el secreto de la narración y queda triturada tras cada nueva historia; triturada entre lo temporal y lo atemporal.

Nosotros, los contadores de cuentos, somos los secretarios de la muerte, y lo somos porque en nuestras breves vidas de mortales nos encargamos de triturar esas lentes.

2. 2. EL AFÁN DE LAS PALABRAS²¹

“¡Tantos de nosotros nos hemos convertido otra vez en niños! No es que lo hayamos buscado, ya me entiendes, ni que seamos conscientes de ello. Pero cuando la fe desaparece, cuando comprendes que ni siquiera te queda la esperanza de recuperar la esperanza, entonces tiendes a llenar los espacios vacíos con sueños, pequeñas fantasías y cuentos infantiles que te ayuden a sobrevivir”²².



• Detalle de *How Could It Be*. Duane Michals. 1992

21. La perspectiva narracional, sucintamente tratada en anteriores epígrafes, como base constitutiva de la obra artística de Duane Michals, ha sido el objeto de nuestro Trabajo de iniciación a la investigación, llevado a cabo en 1998, bajo el título de *Duane Michals: el desafío de las palabras que titulan*.

22. Paul Auster: *El país de las últimas cosas*, Anagrama, Barcelona, 1994, pág. 21.

Cuenta Anna Blume, expresándose como un personaje *de El país de las últimas cosas*, estas palabras de Paul Auster que localizan una posible razón de por qué alguien puede recurrir a las pequeñas fantasías y cuentos como objeto y temática artística. Sitúa igualmente una serie de componentes asociados al individuo, al lenguaje y a la expresión, principalmente a la autobiografía, que nos aproxima a Duane Michals y a un sinfín de eslabones que conforman de forma compleja su obra artística.

Retomamos con él la posibilidad de que ciertos planteamientos artísticos, basados en la conjunción de imágenes y palabras, remitan en esa unión, a aquellos ejercicios literarios próximos a la *ekphrasis* y al *titulus* medieval, como un modo de abordar ese discurso dual que supone, entre otras, la obra de Duane Michals. Las imágenes y las palabras unidas, no sólo ante nosotros sino también en esa percepción que ayudada por las inferencias narrativas o contextuales que realiza nuestra mente, provoca un proceso de comunicación que para cada uno de nosotros —espectador o autor— es único. Estamos, pues, ante una nueva forma de aunar lo textual y lo visual, y contamos con precedentes históricos y artísticos que pueden ayudarnos a desvelar las particularidades de un tipo de relación ubicada en el contexto artístico contemporáneo pero que —no obstante— arraiga en la tradición.

Desde sus primeras instantáneas de hace cuarenta años, Michals ha ido transformando el medio fotográfico para convertirlo en un instrumento, no que capte y atrape el mundo visible, sino en un agente del pensamiento y la emoción. Trabajar con sentimientos significa, según eso, trabajar con matizaciones casi imperceptibles y, para Michals, la fotografía es incapaz de tal magnitud a diferencia de las palabras.

Así, con frecuencia, las alusiones temáticas de sus obras apelan a instantes mágicos, a ensoñaciones, a momentos memorables de nuestra vida que cualquiera puede haber sentido alguna vez. Más difícil es, por supuesto, convertir esos instantes en una experiencia susceptible de ser mostrada como arte y como un mensaje

narrativo que pueda ser regenerado y activado cada vez que un espectador contemple y observe dichos instantes. Títulos de obras como *Esta fotografía es mi prueba* (1974), contextualizan estas apreciaciones aludidas. Permite atrapar ese instante de felicidad producida por el enamoramiento y la sensualidad que, transcurrido el tiempo, parece no haber existido. La obra trata de afirmar su existencia como prueba, pero no gracias al mito fotográfico, sino a las palabras que permiten entender de qué momento se trata. El lector asiste a la lectura en primera persona de un narrador que le implica al confesarle esa duda acerca de si ella realmente le amó alguna vez.

La continua preocupación de Michals por el paso del tiempo queda igualmente patente en otra obra de 1978, donde la imagen de un hombre grueso y con una creciente calvicie, contempla sentado el retrato de un hombre joven, con el que guarda un gran parecido. Parece absorto, rodeado de sus objetos y un gato, como si llevara horas muertas contemplando el cuadro. El texto que le acompaña dice: “*Cuando era joven, él no podía imaginarse viejo. Y ahora que lo es, no puede imaginar haber sido joven alguna vez*”. Es una de las pocas ocasiones en las que Michals muestra como protagonista a un hombre cuyo aspecto no es bello, sino decadente y triste, y al cual no le vemos el rostro, sino a través de su imagen pictórica, en el cuadro.

Sin embargo, el análisis pretendido de su obra lleva a focalizar la atención en aquella parte donde se observa una evolución a lo largo de los años desde una obra potencialmente narrativa, hacia la narración —en concreto— de cuentos infantiles. Los intereses acerca de una fotografía que capte y muestre más allá de lo que se ve (lo invisible), junto a la exaltación del proceso mental y la imaginación que sustentan las ideas, son los motores



THIS PHOTOGRAPH IS MY PROOF
 This photograph is my proof that once that afternoon
 when things were still fresh between us, and she embraced
 me, and we were so happy, all that happened. She did
 love me, look in for yourself!

Aquella tarde existió, cuando las cosas aún iban bien entre nosotros, ella me abrazó y éramos tan felices. Ocurrió de verdad. Ella me amaba. Lo puedes ver por ti mismo.

• *Esta fotografía es mi prueba*. Duane Michals. 1974

23. "Me parece que si se le da una ojeada general a toda mi obra, resulta muy natural que acabara haciendo historias infantiles. Mi trabajo anterior es narrativo, cuenta una historia. Así que éstas [las historias infantiles] son en realidad una extensión de lo que siempre he hecho". "Entrevista con Duane Michals" por Julia Scully, abril de 1992. Catálogo de la Sala Parpalló, Diputación de Valencia, Valencia, 1993.

principales del trabajo creativo de este autor americano de origen checo. Utiliza diversas estrategias técnicas y formales (como largas exposiciones, foto-secuencias, etc.) no como un fin en sí mismas, sino como medios para tratar temas como la mortalidad, el deseo, la espiritualidad, las relaciones humanas, la política, la belleza, el tiempo o la memoria.

Su concepción de la fotografía lo aleja de la mera descripción de los detalles, del ojo y la mirada cautivada, obligándonos a aceptar múltiples historias, textos, que nos cuentan todo aquello que nuestro ojo no ve. Nos recuerda que todavía podemos ser niños, que todavía quedan cosas por aprender, que aún nos aguarda el juego. Ese juego sutil que en sus fotografías permanece en espera, que nos incita a soñar y a imaginar que lo que presenciamos y leemos, forma parte de un extraño vínculo que se ha generado de forma mágica.

Michals ha señalado la evolución de su obra²³ hacia la narración de cuentos infantiles, insistiendo en la lógica que ello conlleva, más teniendo en cuenta la evolución de la narración en sí misma desde sus orígenes, pulsando el mito, el rito, la oralidad, el hacer memoria colectiva y el cuento. En la edad madura desembocó su talento poético y literario en la elaboración de cuentos, sustentados con temas míticos que con anterioridad ya había tratado. Sus narraciones fueron adquiriendo más peso específico, alargando su extensión, acabando por definirse como pequeños relatos, como un discurso dual de texto escrito y texto visual, que recuerda en su complementariedad a aquellos *tituli* narrativos que surgían desde y junto a la obra de arte.

Así puede observarse el texto escrito que forma parte de la obra *El hombre desafortunado* (1976), ya comentado en un capítulo anterior, donde se alude a los conflictos que en ocasiones genera la homosexualidad. El relato, donde la sensibilidad aflora por las implicaciones obvias de Michals, es contemplado como una transformación donde el personaje ve desconcertado cómo sus manos se transforman en pies por culpa de unas leyes que

prohíben que toque a quien ama, el infortunio o las leyes de los hombres le convierten en un proscrito y en un hombre ‘desafortunado’. Las palabras en combinación con la imagen generan una historia, unas expectativas y unas sensaciones que por sí solas de forma independiente no podrían conseguir. El texto es narrado como un cuento, un pequeño relato donde se trata de generar reflexiones para que el espectador lo haga suyo como un acto de memoria común.

En *Él pensó que ella era amable*²⁴ (1976), fotografía que da paso a la introducción, la imagen de una mujer en primer término y la de un hombre, situado detrás observándola, no genera una lectura clara para el espectador. El texto, en cambio, que le acompaña centra la atención en una serie de matizaciones invisibles para la cámara, unas apreciaciones que incluso surgen desde un punto de partida común pero que fluyen en forma de historia, casi como un ejercicio literario concreto (paralelo a la imagen). El texto alude a los personajes, pero les confiere más allá de un rostro, una sensibilidad, unas creencias, un dolor, un futuro, un destino... El texto dice:

“Él pensó que ella era amable, bella e inocente. Y, de hecho, era amable y bella, pero había sido inocente demasiado tiempo. Su inocencia comenzaba a endurecerse en su interior como una piedra y un día ella podría hacerse añicos por el peso de esa piedra”.

Y así ocurre en *Las mujeres viven en líquidos* (1986), donde junto a una imagen de una pareja situada de forma semejante a la anterior, modifica las actitudes de ambos personajes. El texto escrito realiza un punto de fuga que abre las expectativas de la imagen, parte de un lugar común pero fluye hacia ámbitos nuevos. El texto dice:

“Las mujeres viven en líquidos, sangre, leche, lágrimas. Se saben las mareas de memoria y recitan las estaciones.

24. Resulta significativo para el análisis que hemos acometido acerca de los títulos bajo su faceta de catalogación, que en algunas obras de Michals que no llevan un título como encabezamiento del texto que le sigue, éstas son clasificadas y nombradas utilizando la primera frase del texto escrito.

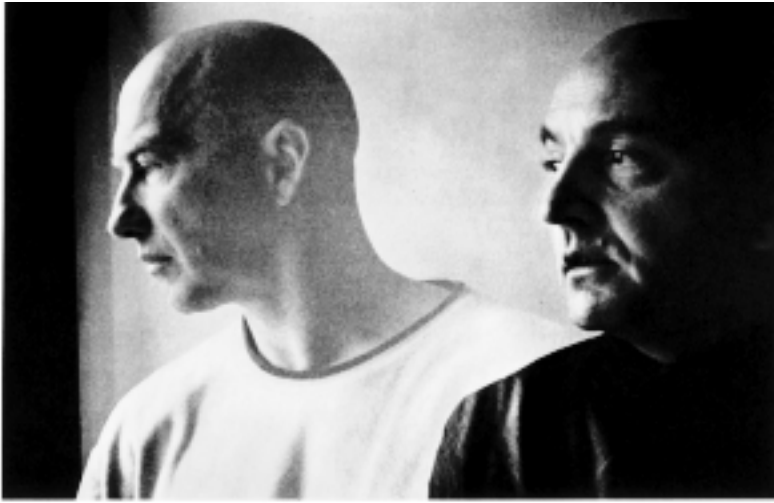
Sus hijos flotan en agua, ellas son su océano. Las mujeres destilan gotas rojas, la savia de sus cuerpos. Tienen los labios húmedos. Cuando los amantes escuchan los cuerpos femeninos, oyen el mar”.

Tras leer el texto, se percibe la bifurcación que se acciona en él. Desde luego la imagen sigue presente, pero las palabras nos han comunicado una leyenda, una sabiduría en forma de metáforas que aluden a los líquidos que existen en el cuerpo de la mujer. Recuerda el saber encerrado en las leyendas narradas por los trovadores, cuentos que refieren la fuerza de la naturaleza, que aluden a su belleza y que transmiten un mensaje para quien desea escuchar y aprender. Ahí está la función comunicativa de la obra plástica para quien desee tomar una experiencia y aprender ella.

2. 2. 1. La fotografía incapaz...

Desde la aparición de los primeros ‘clichés’, toda la andadura fotográfica ha venido determinada por la idea de perfección, de fidelidad representativa frente a la histórica Pintura, más sensible a matizaciones intuitivas y personales. La fotografía como documento, como instantánea ha sido, desde entonces, motivo de afiliaciones pero también de renunciaciones.

Para Michals, la utilización de textos manuscritos que cuenten y revelen más allá de lo perceptible por la visión humana, suple esa carencia —que de forma continuada— ha afirmado como propia del proceso fotográfico. Su afán de palabras, un afán narrativo y poético de literaturizar en forma de historias la vida cotidiana o todo aquello que ha imaginado, se funde activamente con esa realidad. Con su opinión personal acerca de que la fotografía es incapaz de mostrar ‘lo visible’, resulta comprensible su búsqueda de un lenguaje alternativo que pudiera mostrar lo que no se ve, el mundo de las sensaciones, de los sueños, de lo irreal, de los pensamientos... de lo invisible. En *Autorretrato con mi ángel de la guarda* (1969), la imagen antitética y al mismo tiem-



SELF PORTRAIT WITH MY GUARDIAN ANGEL
 HIS NAME IS PETE. HE WAS BORN IN 1892
 AND DIED IN 1932. PETE WAS A MERCHANT
 SEAMAN, AND HE DIED IN A TERRIBLE STORM
 IN THE NORTH ATLANTIC. ALL HIS LIFE HE
 NEVER BECAME WHAT HE MIGHT HAVE BEEN
 PETE GUARDS ME AND WATCHES OVER ME

po paralela entre dos hombres (semejantes) llama la atención. Uno de ellos, a la izquierda, de blanco se halla envuelto de cierto misticismo e irrealidad junto a otro hombre, vestido de oscuro, a la derecha, envuelto en la penumbra. Curiosamente es Duane Michals el hombre que apela a un ‘ser real’ desde la oscuridad, frente al ‘ángel de la guarda’ que indica la más absoluta claridad, próxima a la espiritualidad. Respecto a la imagen ningún espectador accedería al sentido pulsado por Michals sin el texto que le acompaña donde aporta datos de cómo descubrió un día a aquél que sería su ángel de la guarda y que es el que ‘permite ver’ la imagen ‘invisible’. Es como si re-descubriera ante nosotros la imagen, como si le retirase un velo, apareciendo nítida ante el espectador.

En una evolución que lo aproxima a la madurez, pulsa poco a poco todos los resortes del relato de iniciación y cada vez sus textos se alargan un poco más, acabando por convertirse en his-

Su nombre es Pete. Nació en 1892 y falleció en 1932. Era marino mercante y murió en una terrible tormenta en el Atlántico Norte. A lo largo de toda su vida, nunca llegó a ser lo que podía haber sido. Pete guarda y cuida de mí.

- *Autorretrato con mi ángel de la guarda.* Duane Michals. 1969

25. Duane Michals: *Histoires Photographiques de Duane Michals, Vrais Rêves*. Paris, Editions Chêne.

torias míticas, pequeños ritos de iniciación al mundo, pequeños misterios desvelados para el espectador en forma de cuentos infantiles, que transmiten una información que a menudo tendemos a olvidar: el conocimiento de nuestra cultura, nuestros sentimientos, etc. Todo construido desde un planteamiento simple: huir del excesivo peso, la constante exageración del componente de la *mirada* o el encuadre del fotógrafo, en detrimento de la *imaginación* que debe —a su entender— fundamentar las ideas en el campo de la fotografía. Siempre ha manifestado el peligro de “*estar definido por el medio*”, en lugar de “*re-definir el medio, de acuerdo a lo que uno necesita*”²⁵.

En *Vano intento de fotografiar la realidad* (1975), se alcanza el extremo de esas afirmaciones, pues en ella se afirma la inferioridad de la fotografía como medio de expresión visual frente al verbal al desaparecer la imagen y quedando únicamente las palabras ocupando ese lugar central. Su superioridad latente sólo pali-dece ante la desesperanza de fotografiar la nada, el vacío. Muy al contrario, en otro ejemplo donde la imagen está ausente, esa tristeza es sustituida por una irónica parábola del mundo, el hombre y Dios en la obra *De compras con mi madre* (1978), en la que también la imagen ha desaparecido. El texto, dividido en dos pequeñas historias que son comparadas alude a la desesperanza y la soledad en que el hombre está sumido en el mundo. Juega Michals a decir que le recuerda cuando su madre le dejaba solo en una tienda y lo relaciona irónicamente con Dios, quien quizás también esté probándose vestidos en algún lugar del Universo.

Qué tonto he sido de creer que sería tan fácil. Había confundido las apariencias de los árboles y de los automóviles y de la gente con la realidad misma; y creí que una fotografía de estas apariencias sería una fotografía de ella. La triste verdad es que nunca podré fotografiarla y que estoy destinado al fracaso. Soy sólo un reflejo que fotografía otros reflejos dentro de un reflejo. Fotografiar la realidad es fotografiar la nada.

• *Vano intento de fotografiar la realidad*. Duane Michals. 1975

A FAILED ATTEMPT TO PHOTOGRAPH REALITY

How foolish of me to believe that it would be that easy I had confused the appearance of trees and automobiles and people with reality itself, and believed that a photograph of these appearances to be a photograph of it. It is a melancholy truth that I will never be able to photograph it and can only fail. I am a reflection photographing other reflections within a reflection. To photograph reality is to photograph nothing.

SHOPPING WITH MOTHER

When I was a little boy, my mother often took me shopping with her, and our last stop was always Cox's dress shop. She would sit me down on a chair surrounded by our purchases and say, "Sit there, I'll be right back." And off she would vanish into the dress racks. For the first few minutes it was a relief just to be seated, but a terrible anxiety began to grow within me that she would never return. "I had been abandoned!" In 1932 Dad dropped me off on their plane and said, "Sit there, I'll be right back." Will I have sitting here now for forty six years, and the bastard hasn't returned. For all I know he's off in Andromeda trying on dresses and has forgotten all about me. Had I known that he is never coming back.

367

Desde 1966, cuando comenzó a utilizar las secuencias narrativas que pronto serían tan populares como imitadas, sus “fotografías” se convirtieron en “historias fotográficas”. Desde entonces sus intereses recorrieron el camino que la propia narración había sufrido en la Historia que a todos nos es común. Primero fueron personajes en habitaciones vacías, luego preocupaciones metafísicas acerca del hombre y el mundo, más tarde los mitos y finalmente, cuentos breves con moraleja en un progresivo acercamiento de la madurez a la infancia, al mundo que ésta presupone. Pero, siempre disquisiciones poéticas que se sitúan y acompañan a las imágenes, elaborando un lenguaje cuya presentación en las obras recuerda también a los emblemas, por su vinculación obvia entre imagen y palabra.

2. 2. 2. La proximidad con el emblema

Debe hacerse una matización a este respecto, pues en el conjunto de la obra de Michals existe un tono narrativo creciente, pero lógicamente en ciertos estadios intermedios ha utilizado las palabras y las imágenes en un planteamiento muy cercano al emblema. Podría decirse que la conclusión final de este capítulo debe focalizar su atención en aquellas obras cuya conjunción entre imagen y palabra apela a un sentir de mayor calado. Obras en las que el texto escrito circula junto a la imagen, aportando elementos que superan el texto visual, aunque procedan de un punto de partida común. Se alejan estos ejemplos del emblema, al que puede considerarse como una información escrita anclada

Quando era pequeño, mi madre me llevaba a menudo de compras con ella. Nuestra última parada era siempre la tienda de confecciones de Cox. Me sentaba en una silla rodeado por la compra, y me decía: “Siéntate aquí, enseguida vuelvo”. Y desaparecía entre las perchas de vestidos. Los primeros minutos me sentía aliviado de estar sentado y poder descansar, pero después empezaba a crecer en mí la angustia de que me había abandonado, y de que nunca volvería. Pero un momento después volvía.

En 1932 Dios me dejó en este planeta y me dijo: “Siéntate ahí, enseguida vuelvo”. Hace 56 años que estoy aquí sentado y el bastardo aún no ha vuelto. Por lo que sé, está en Andromeda probándose vestidos y se ha olvidado de mí. Me ha abandonado. Nunca volverá.

• De compras con mi madre. Duane Michals. 1978

THE MOST BEAUTIFUL PART OF A WOMAN'S BODY

368



*In the oldest dreams of old men,
Women's breasts still remain,
Long after their desires have turned to dust.
They are their first memories,
Warm, satiating, home, the point of satisfaction, perfect in their grace.
Women wear their breasts as medals,
Emblems of their love.*

bajo una imagen, la cual sirve de ilustración. Por ello, algunas obras de Michals sí están próximas al emblema, pero de forma notable son mayores y más interesantes en esta investigación acerca del título trascendido, las obras que marcan un equilibrio entre ambos textos, sin subordinaciones de ningún tipo.

Un buen ejemplo de la aproximación al planteamiento del emblema podría ser la obra *La parte más hermosa del cuerpo de una mujer* de 1986 (que tiene su versión masculina), donde se observan claramente: el título, la imagen como una ilustración que indica la parte concreta aludida y la explicación que haría las veces de versos del epigrama. En este caso podría considerarse que la imagen sirve como ilustración, pues acota y muestra aquello que el epigrama alude. Y a pesar de que en ese texto, las palabras sirven de ejercicio literario donde de forma lírica se trasciende la mera descripción.

En los sueños más viejos del mundo, los pechos de las mujeres todavía permanecen mucho después de que sus deseos se hayan convertido en polvo. Son los primeros recuerdos. Hogar cálido, nutritivo. El punto de satisfacción. Perfecto en sus arcos graciosos. Las mujeres llevan sus pechos como medallas. Emblemas de su amor

“En los sueños de los más viejos, los pechos de las mujeres todavía permanecen mucho después de que sus deseos se hayan convertido en polvo. Son los primeros recuerdos. Hogar cálido, nutritivo. El punto de satisfacción. Perfecto en sus arcos graciosos. Las mujeres llevan sus pechos como medallas. Emblemas de su amor”.

Por eso insistimos en cómo la obra de Michals va más allá de la mera conjunción de palabras e imágenes, respecto a esquemas mecánicos y simples. La influencia del emblema no puede abarcar ni explicar el potencial pulsado en sus obras, porque esa unión del texto escrito y el visual va más allá, excediendo con frecuencia el planteamiento emblemático.

En otra obra, *El hermano y la hermana eran ¡Ob tan malos...* (1986), el texto indica cómo la victoria conseguida por engaño, no es tal victoria, a modo de moraleja infantil. Recuerda las premisas de emblemas como *La victoria conseguida por engaño* (emblema XLVIII) o *Sobre los embaucadores* (emblema XLIX), aunque no existe afinidad respecto a la imagen que ilustra esta obra de Michals. Hablaríamos pues de “influencia” desde el ámbito emblemático como en otras dos obras, tituladas *Un muchacho sostiene una abeja en su mano* y *Un hombre es picado por un abejorro*. Ambas recuerdan el emblema CXII de Alciato *Casi igual que en Teócrito*²⁶.

*Mientras Amor ladronzuelo coge miel
de las celdillas, la cruel abeja le ataca
y le clava el aguijón en las puntas
de los dedos. Gime el niño, atormentado
por el hinchazón de sus uñas,
y vaga golpeando el suelo y cuenta a
Venus su dolor, quejándose amargamente
de que un animal tan pequeño como una*

26. También al emblema CXI (*Que a veces las cosas dulces se vuelven amargas*). Alciato: *op. cit.*, págs. 147 y 148.



El hermano y la hermana eran ¡Ob! tan malos, hacían trampas en las cartas cuando jugaban con el abuelo. El hermano y la hermana pensaban que engañar era divertido, pero perdieron cuando creyeron que habían ganado.



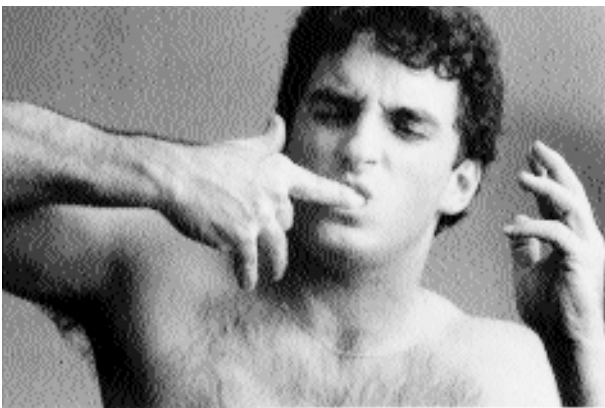
Emblema CXII. C. ALCIATO. C. 1564. *CASI IGUAL QUE EN TEÓCRITO*.
 Mientras Amor ladronzuelo coge miel de las celdillas, la cruel abeja le ataca y le clava el aguijón en las puntas de los dedos. Gime el niño, atormentado por el hinchazón de sus uñas, y vaga golpeando el suelo y cuenta a Venus su dolor, quejándose amargamente de que un animal tan pequeño como una abeja produce tanta molestia.

- *El hermano y la hermana eran ¡Ob! tan malos*. Duane Michals. 1986
- *Emblema CXII*. Alciato

*abejita pueda inferir heridas tan molestas.
Venus, risueña, le dice: "Tú mismo, hijo, te
comportas como esta fiera, porque aunque
eres chico produces heridas terribles".*



A BOY HOLD A BEE IN HIS HAND



A MAN IS STUNG BY A BURNING BEE

En estos casos, las obras sólo portan un título descriptivo y referencial. Michals no ha aportado un texto mayor, pero la influencia emblemática existe en el campo visual, quizás como una obra que alude al epigrama sobre la dulzura (en la foto que sostiene la abeja) y a la amargura que también esconden las cosas dulces (en la foto que ha sido agujijoneado en un dedo, precisamente como reza el texto del emblema). Cabe pues concluir que esta influencia emblemática (histórica y artística) se origina más como punto de partida temático para construir una obra acerca del Amor y sus heridas, que como una influencia estructural explícita basada en la unión de los textos y las imágenes.

2. 2. 3. La evolución narrativa en su obra

Esa confluencia entre las palabras y las imágenes ha desembocado en la publicación de sus propios poemas, acompañándolos de imágenes (*Sleep and Dream*), y también en colaboraciones para ilustrar, entre otros, un volumen de poemas de K. Kavafis (*Homage to Kavafy*, 1978). Aunque no todo acaba ahí respecto a su evolución narrativa, pues sus obras más recientes (años 1994-1996) han insistido en una progresiva inclinación al análisis de aspectos trascendentales para la condición humana y para sí mismo, dada su avanzada edad (78 años), significando además la proximidad de la muerte en ellas. Ejemplos donde una vez más huye de mostrar respues-

- *Un muchacho sostiene una abeja en su mano.* Duane Michals. 1986
- *Un hombre es picado por un abejorro.* Duane Michals. 1986

tas, pues trata más bien de poner en evidencia esos interrogantes, señalando un relato, una memoria construida por aquello que nos es común, que insiste en la memoria colectiva preguntándonos cuál es nuestro origen y nuestro destino, como antaño lo hiciera el mito, el rito y el cuento.

Los textos, funcionan en esta construcción de forma coherente a *cómo* y *dónde* la Historia los ha situado. Es decir, que si finalmente los textos se desligaron de la imagen, por la transformación de los intereses comunes o por la necesidad de un espacio independiente, en la actualidad permanece una tradición perceptiva y conceptual, que los sitúa próximos pero no juntos. En los ejemplos que aquí aparecen, existe algo más que una intuición o una semejanza en la disposición formal que imágenes y textos adoptan. Podría tratarse de un *titulus* revisado en nuestro siglo o incluso una nueva forma de “alumbrar” las imágenes con textos que la hagan comprensible, o más rica, al mostrarnos mucho más de lo que podríamos ver.

Resulta indudable que lo que en capítulos anteriores hemos mostrado, ha fundamentado la percepción cultural y artística occidental que se manifiesta no sólo en la elaboración de las obras de Michals y otros autores mencionados, sino también en nuestra disposición al recibirlas como espectadores. Resulta extraño cómo los textos, escritos de puño y letra del autor cuentan, informan, de “otra” realidad perceptible con esas pequeñas indicaciones. Básicamente porque una norma no escrita, desde el Renacimiento, separa el espacio de la pintura del de la escritura (de lo visual y lo escrito, por ejemplo en un libro), ubicándose incorporada esa expectativa al espectador en el transcurrir de los siglos. Sin embargo no es casual que los textos estén autografiados por Michals, sino que es una opción escogida conscientemente y ello enlaza con ese deseo de generar una vinculación con el espectador, inmiscuirle buscando aquello que es común, para —insistimos— crear una memoria común. La proximidad de lo escrito y hecho a mano, alude a lo artesanal y recuerda la oralidad. Nos acerca a la

obra y al intermediario, nos hace íntima la lectura de un texto que se vuelve privado como en una carta dirigida a nosotros.

Podría decirse que respecto a aquel texto vinculado a la imagen que antaño funcionó como mecanismo retórico de persuasión a la fe y a la creencia, en un arte religioso y didáctico, hoy tiene una utilización creativa y transtextual de medios que están al alcance del espectador. Los resortes que en la actualidad pueden pulsarse son distintos de los de aquel espectador de la Edad Media. Son diversos nuestros recursos, nuestra cultura, nuestro saber y por tanto, las inferencias que de todo ello podemos extraer. Pero de cualquier forma la manera en que se nos muestran es idéntica a la de siglos anteriores. Los textos escritos aportan una información suplementaria a la visual, unas veces explicativa, otras algo diferente, pero siempre situada en el mismo espacio. La tradición, podría decirse, se ha mantenido en la obra que nos ocupa.



Mi padre podía andar por el cielo, me prometió que me enseñaría a hacerlo, pero se marchó sin decirme adiós. No lloro, porque ahora soy mayor.

• *Mi padre podía andar por el cielo.*
Duane Michals. 1989

MY FATHER COULD WALK IN THE SKY,
HE PROMISED TO SHOW ME HOW,
BUT HE LEFT WITHOUT SAYING GOODBYE
I DON'T CRY, I'M A GROWN UP NOW

En primer lugar por la utilización de esa unión de los dos lenguajes, situándolos próximos y vinculados en una construcción que reproduce conceptualmente el interés en hacer más comprensible una realidad. En este caso no una realidad ética, ni religiosa, sino una realidad poética que Michals desea mostrar y revelar. Más allá del mero reconocimiento icónico, la *mimesis* o la instantánea fotográfica, trata de ofrecer una mayor densidad retórica con la utilización simultánea de palabras e imágenes, como la expresión de una realidad íntima, ya sea personal o colectiva.

“Mi padre podía andar por el cielo, me prometió que me enseñaría a hacerlo, pero se marchó sin decirme adiós. No lloro, porque ahora soy mayor”.

En la forma de un pequeño cuento (*Mi padre podía andar por el cielo*, 1989) se encierran toda una serie de sentimientos y certezas acerca de aquél que fue niño y que ahora es adulto, aquello en lo que se creía y que ahora ha desaparecido, la facultad de creer en lo increíble. Todo ello acompañando una imagen que, precisamente muestra a través de la fotografía cómo podemos ver a un hombre caminar entre las estrellas de un cielo nocturno.

Y en segundo lugar, por otros mecanismos que también esbozamos a propósito de la *narratio picta*. La narración secuenciada ampliamente tratada en la pintura sigue presente en las historias fotográficas de Michals. Su reputación de destacado fotógrafo contemporáneo viene, en gran medida, avalada al haber sido reconocido como iniciador de las foto-secuencias o fotografías seriadas desde el año 1966. Se trata de secuencias muy próximas a lo cinematográfico donde los textos guían en cada fotografía el curso del relato. Una historia contada y escrita por Michals, un artista que podría llamarse fotógrafo, escritor, poeta, pintor...

En la obra de 1981, *Christ in New York*, la historia se desarrolla en seis fotografías donde la figura que posee su cabeza ‘iluminada’ (por su divinidad) asiste como personaje en diversas escenas

• El título trascendido



Christ is sold on television by a hypocrite preacher.



Christ cries when he sees a young woman who has died during an illegal abortion.



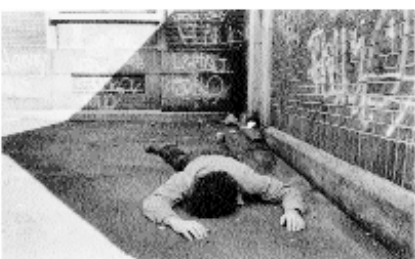
Christ eats dog food with an old Ukrainian lady in Brooklyn.



Christ is beaten defending a homosexual.



Christ sees a young woman being attacked.



Christ is killed by a robber with a handgun. The second coming had occurred and no one noticed.

que relatan los conflictos y miserias a los que el hombre se ha abocado. En la última, Cristo yace tendido en el suelo, abandonado en un callejón tras ser asesinado.

1ª foto. Cristo es vendido por televisión por un hipócrita predicador.

2ª foto. Cristo llora al contemplar a una joven que ha muerto en el transcurso de un aborto ilegal.

3ª foto. Cristo come comida para perros con una vieja mujer ucraniana. en Brooklyn.

4ª foto. Cristo es golpeado al defender a un homosexual.

5ª foto. Cristo ve como una joven está siendo violada.

6ª foto. Cristo es asesinado por un asaltante con una pistola. El "segundo advenimiento" ha ocurrido y absolutamente nadie se ha dado cuenta.

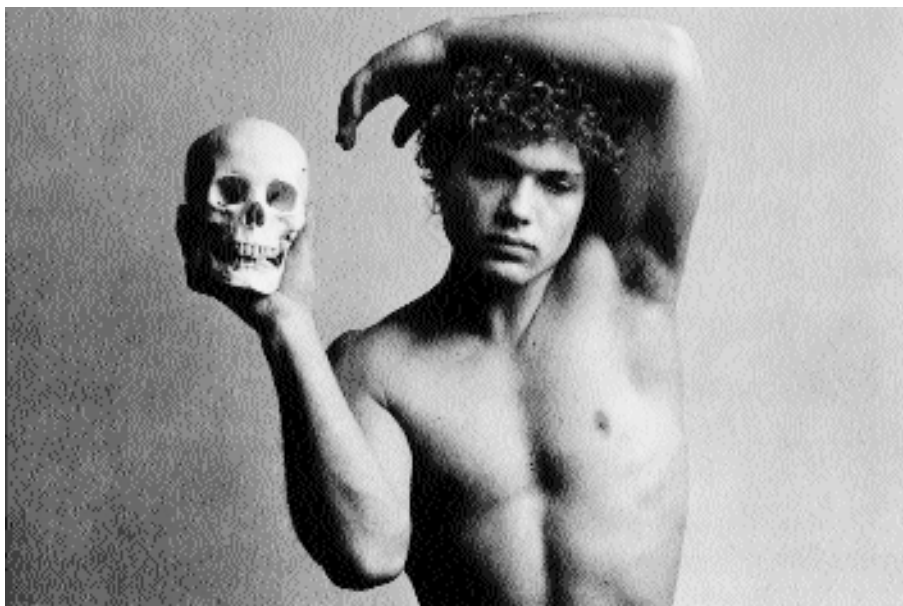
Este ejemplo, escogido precisamente por su analogía temática con los programas religiosos medievales, se aproxima a aquellos retablos donde era narrada la historia de Cristo en diferentes escenas. Recuerda la narración secuenciada que era desarrollada entonces mediante la pintura, entendida ésta como un medio de comunicación de la palabra sagrada a unos espectadores poco doctos. Como *La Maesta* de Duccio (de 1308-11) que narraba, en cuarenta y cuatro escenas, la historia de la vida pública y pasión de Cristo. En el caso concreto de la obra de Michals se revisa esa vida pública diez siglos después, recuperando igualmente la inclusión de textos escritos con fines ilustradores bajo cada una de las escenas y trasladando el lenguaje pictórico al fotográfico.

En sus obras más recientes, como *¿Qué es el tiempo?*, *¿Qué es la memoria?*, *¿Qué son los sueños?* o *Las siete edades*

del hombre (todas ellas de 1994) muestran, más que descubren, el interrogante del hombre, sus disquisiciones mentales y vitales. Un increíble poder que nos llega a través de las palabras escritas que revelan la preocupación que en nuestro interior también existe, aunque sin respuesta ni solución. Al fin y al cabo, la premisa no es concluir con soluciones, sino compartir evidenciando aquello que es común. Mostrando y diciendo lo que sentimos en nuestro interior. Algo así como las primeras manifestaciones míticas, o aquellos anclajes sociales que atribuíamos en el capítulo anterior a los cuentos. La misma perspectiva de colectividad al descubrir sentimientos que en alguien pueden calar por su cercanía, intensidad o poder. De hecho, los textos que acompañan a estas obras poseen un tono próximo a la lírica y en otras obras, las imágenes se acompañan de poemas y canciones (*How Could It Be...* de 1992, *All Things Mellow in the Mind...* de 1986, etc.).

En ésta última, la fotografía de un joven sosteniendo de forma afectada una calavera traduce la fugacidad de la vida, de la belleza y del amor; ante ello Michals propone vivir el instante, saboreándolo al máximo, pues pronto sólo habrá sido un sueño. Se acompaña del siguiente texto que reproducimos en inglés²⁷ por su sonoridad:

*All things mellow in the mind,
a sleight of hand, a trick of time.*



27. (“*Las cosas se maduran en la mente, una habilidad, un truco del tiempo.*”)

Incluso nuestro amor perecerá y llegaremos a ser extraños en una fosa.

Por eso, este momento es tan preciado. Beso tus labios y estamos aquí.

Abracémonos pues, toquemos y sintamos. Durante este instante somos reales”)

- *All Things Mellow in the Mind.* Duane Michals. 1986
- Página opuesta: *Christ in New York.* Duane Michals. 1981

28. Citado por Rudiger Joppien en su artículo "Duane Michals. La fotografía como idea" en Catálogo Sala Parpalló, Valencia, Ed. Alfons el Magnànim, Diputació de Valencia, 1993.



*And even our great love will fade.
So we'll be strangers in the grave.
That's why this moment is so dear.
Y kiss your lips and we are here.
So let's hold tight and touch and feel.
For this instant we are real.*

Él mismo ha subrayado *"la naturaleza confesional de su trabajo"* e insistido en que *"en lugar de esconderse tras sus principios intelectuales, no tiene más remedio que escribir como un poeta lírico en primera persona"*²⁸. Los textos han cubierto, pues, sus expectativas artísticas, no sólo expresando su interior, sino también supliendo la carencia de la imagen (en este caso, la fotográfica). Pero la matización autobiográfica es notable en sus obras, no únicamente por tomar experiencias propias concretas (su homosexualidad, la relación con su padre, etc.) con el propósito de hacerlas colectivas, buscando los puntos claves y comunes, sino también por los textos que se presentan manuscritos en primera persona (como narrador de experiencias que son vistas a través de los ojos de Michals) o en tercera persona (cuando Michals focaliza el relato a través de un intermediario).

Veamos y anotemos con ejemplos concretos, otras influencias del ámbito narrativo, así como algunas referencias a textos literarios en diferentes obras de Duane Michals, tal y como ocurría con los temas y los programas renacentistas:

— Debe destacarse inicialmente la formación pictórica que Duane Michals posee y la influencia temática que la pintura y la literatura ha supuesto en la elaboración de sus obras; una cultura pictórica, no sólo basada en la admiración de obras de sus pintores favoritos, como Magritte o Balthus (a quienes hizo guiños en algunas de sus obras), sino especialmente por la obra de grandes maestros de la Pintura como Masaccio, Caravaggio y otros. En *El retorno del hijo pródigo* o *El ángel caído*, los títulos coinciden con los temas pues reproducen pasajes bíblicos, aun-

• *El retorno del hijo pródigo*. Duane Michals. 1982

que más allá se muestra un poso pictoricista en los gestos de las figuras, como referencia a obras concretas de maestros de la pintura. Así en la obra *El ángel caído*, se toma el tema bíblico, pero se cita a través del gesto del ángel a ese otro ángel protagonista de la escena temática de *La Anunciación*, con su dedo levantando hacia arriba, como señal y designio divino. Igualmente el gesto y pose del ‘hijo pródigo’ de la obra de este mismo título recuerda a las figuras de Adán y Eva en *La expulsión del paraíso* de Masaccio de 1427. La figura sufre y se muestra mediante el gesto como un ser desprotegido e inseguro, su arrepentimiento es semejante al sufrido demasiado tarde por Adán y Eva.

— Existe también en su obra una presencia de los mitos, con ejemplos como *Narciso* o *El anciano mata al minotauro*, donde Michals acerca las historias míticas a un universo propio y cercano, y en el que —en ocasiones— se permite incidir o desvirtuar el mito original en beneficio de esa historia fotográfica pretendida. En *Narciso*, reproduce la escena de un joven vanidoso y hermoso que contempla su reflejo en el agua, pero en la versión del minotauro, el anciano no encaja con la figura del joven Teseo, que fue quien mató al minotauro en el mito original griego. Es cierto que Teseo luchó contra él para salvar a los jóvenes que eran sacrificados cada año en su honor (pero no existió ningún arco), ni tampoco la mujer (puede ser Peribea o Ariadna) protege y llora la muerte del minotauro. En realidad, el mito fluye aquí por debajo, pero se desarrolla de forma diferente, concluyendo en otra historia que quizás trate de la lucha entre el joven y el anciano por una mujer, pues finalmente en la última fotografía el hombre joven yace muerto por una flecha, con la falsa cabeza del minotauro a un lado.

— En algunos de sus cuentos infantiles, donde se perciben restos de planteamientos y estructuras del cuento maravilloso o de hadas, que por supuesto hace suyos también. Pues siempre, Duane Michals se aproxima a ámbitos muy cercanos a lo literario, tomando referencias concretas, que acaba adecuando a su visión



THE MAN WHO RAN AHEAD OF HIS TIME



Gregg's grandfather died and left his grandfather's clock to Gregg.
The clock would tick when it wanted his golden ring, and the mysterious Gregg
knew that old clock ticks when it should tick.
Unknown to Gregg, his grandfather's ghost was waiting inside the clock
to go to heaven and hand all that he had said.
The clock that ticked like his grandfather, provided
"Once a day, it made his clock ring, and long too long for Gregg when
and one one else, until he learned to let him, but before it died of anyone else, here
But Gregg never learned to be dead.
Each day he was ten minutes ahead of anyone else's time,
then he knew, and then a week, and all of over a year
He did everything too soon.
So that when he was thirty, everyone thought he was forty.
Then, poor Gregg, ever died too soon.
His entire life, lasted from breakfast till noon.

personal de las cosas. Posee esa capacidad de acercarse al mito, para contarnos una historia privada o particular, utilizando un héroe o modelo general. Lo mismo ocurre con los cuentos, cuyas enseñanzas parecen más adecuadas para los adultos que para niños en fase iniciática. Siempre introduciendo un giro final, un quiebro, unas veces íntimo y mágico, otras veces irónico y burlón.

La obra *El hombre que corría por delante de su tiempo* (1989) reproduce como en otras obras un cuento cuya moraleja debe hacernos reflexionar, seamos niños o adultos, pues para todos se deposita en los cuentos un conocimiento respecto al mundo, las cosas y los hombres. Cuenta la historia de Gregg y un reloj (a los que vemos en la imagen). Como cuento ejemplar indica que el camino adecuado no es la vanidad y el egoísmo, muestra cómo debemos aprender de ciertas pruebas o por el contrario se convertirán en castigos irreversibles.

*“El abuelo de Gregg murió y le dejó a Gregg su reloj.
“Qué tacaño, yo quería el anillo de oro” dijo el desagradecido Gregg. “Además ese reloj viejo hace tic cuando debería hacer tac”. Pero Gregg no sabía que el fantasma de su*

abuelo estaba esperando dentro del reloj para irse al cielo y oyó todo lo que dijo. “Yo le enseñaré a este niño despiadado” gruñó el abuelo. “Una vez al día haré que el reloj haga dong, un dong demasiado largo para Gregg sólo y para nadie más, hasta que aprenda a ser más amable, e irá delante del tiempo de todos”. Pero Gregg nunca aprendió a ser amable. Todos los días iba un minuto por delante del tiempo de todos, después una hora, después una semana, y de repente un año. Lo hacía todo demasiado pronto. Así que cuando tenía treinta años, todo el mundo pensaba que tenía cuarenta. El pobre Gregg incluso murió demasiado pronto. Su vida entera duró desde el desayuno hasta el mediodía”.

2. 2. 4. Las huellas narrativas

Si previamente se ha visto cómo la obra de Duane Michals extralimita, por el uso involucrado de imágenes y palabras, el concepto de título, asemejándose además a aquellos ejercicios literarios que circulaban junto a la pintura medieval, es tiempo ahora de contemplar y justificar de qué forma reproduce e ilustra su obra los planteamientos narrativos comentados. ¿Hasta qué punto podemos aceptar sus historias, como marcas de una existencia común, como ejercicio de una memoria afín?

Es el momento de insistir con indicios, pruebas o huellas de su obra que permitan considerarlo como un ‘narrador’. Una idea que, a partir de aquí, trataremos de despejar como una posible conclusión. Lo haremos recordando y haciendo presentes algunas de las características citadas respecto a los parámetros de la narración oral, referidos en epígrafes anteriores.

Existe una enorme distancia que nos separa de forma irremediable de aquel “contar en voz alta”, que nada tiene que ver con las formas actuales de narración. Difícilmente una sociedad mediática como la nuestra no habría sacrificado algo de sus orígenes, perdiendo incluso cosas tan apreciadas y tan irrecuperables

como la oralidad. La sociedad que siempre ha relatado sus orígenes, manteniendo en su seno despierta la narración, ha tenido que transmutar ese esquema para adaptarla a nuevas y potentes tecnologías adscritas a la llamada “gran red”. Ya aventuramos cómo la concepción de la Historia con mayúscula fue una de las primeras causas del acallamiento de la narración oral, del susurro al oído de historias comunes. Esa Historia preveía un gran relato común, una Memoria común, que en la práctica ha acabado por convertirse en un gran fiasco. En la actualidad, la intensidad de las cosas (catastróficas o anodinas) o la credibilidad constatada de las mismas, ha dejado de importar ante los cincuenta y cuatro canales de televisión. ‘Ver’ países lejanos es tan sencillo que desconocemos la aldea más próxima en lo alto de un monte cercano. La realidad constatable, ha mutado considerablemente. La narración, en ese curso de las cosas, ha sido arrastrada de idéntica forma. Una de sus más consideradas facultades, su versatilidad al permitir la incidencia de múltiples huellas en su desarrollo, por los diferentes narradores que lo enuncien, ha decrecido. Nuestras actuales formas de recrear relatos una vez tras otra, han debido adoptar nuevos cauces o nuevas expresiones como el lenguaje cinematográfico (e incluso algunos añadirían el publicitario, por qué no).

A pesar de todo, siguen escribiéndose y publicándose novelas, cuentos, relatos, etc. Sin embargo nuestra hipótesis acerca de cómo nuestra sociedad no se ha deshecho del todo de esos resquicios narrativos tribales e íntimos, no se basa en ese hecho sino en otra posibilidad ya avanzada: un narrador que construya en su entorno una comunicación directa y sencilla para transmitir experiencias, hechos íntimos o colectivos, recogidos mediante las palabras y las imágenes en un esfuerzo común. Una forma de memoria, que muestra y captura aquello que no se ve, pero que no debemos olvidar como individuos. Valores, errores, sueños, magia, muerte, temor o incertidumbre, relatados durante casi toda una vida con palabras que se acompañan, en igualdad, de

imágenes simples pero certeras. Un empeño en mostrarnos cada vez un pedazo de las cosas, un pedazo de vida.

A modo de hilo conductor, recuperamos en los próximos párrafos algunas afirmaciones tomadas de los epígrafes anteriores, para dejar constancia de cómo el autor biográfico de ese trabajo plástico (el narrador de las historias) y el espectador a quien se dirige, participan de un relato común.

El primero es un intermediario que transmite el mensaje desde el registro de la escritura hasta la oralidad, que lo manifiesta y lo hace público. Pues así lo relatado puede ser Historia común para todos los hombres, en mayor o menor medida. Duane Michals al aprovechar la esfera pública de un contexto artístico y expositivo, no hace sino proyectar esa misma condición que antaño poseía, permitiendo una gran proyección y divulgación. Toma temas míticos y bíblicos que traslada a la actualidad, tratando temas como la ‘Creación’ del hombre, una nueva llegada de Cristo o la espiritualidad del tiempo actual (en *Un hombre ascendiendo al cielo*, 1967; *La condición humana*, 1969 o *El espíritu abandona el cuerpo*, 1968).

IT IS NO ACCIDENT THAT YOU ARE READING THIS

*I am making black marks on white paper.
These marks are my thoughts.
and although I do not know who you are reading
this now, in some way the lines of our lives
have intersected here on this paper.
for the length of these few sentences.
We meet here.
It is no accident that you are reading this
This moment has been waiting for you.
I have been waiting for you.
Remember me!*

Hago marcas negras sobre el papel blanco. Esas marcas son mis pensamientos, y aunque no sé quién está leyendo esto ahora, de alguna forma las líneas de nuestras vidas se han entrecruzado, aquí, en este papel. En la brevedad de estas pocas frases.

Nosotros nos encontramos aquí. No es una casualidad el que tú estés leyendo esto. Este instante te ha estado esperando.

Yo te he estado esperando.
¡Recuérdame!

- No es una casualidad que tú estés leyendo esto. Duane Michals. 1976

I AM MUCH NICER THAN GOD

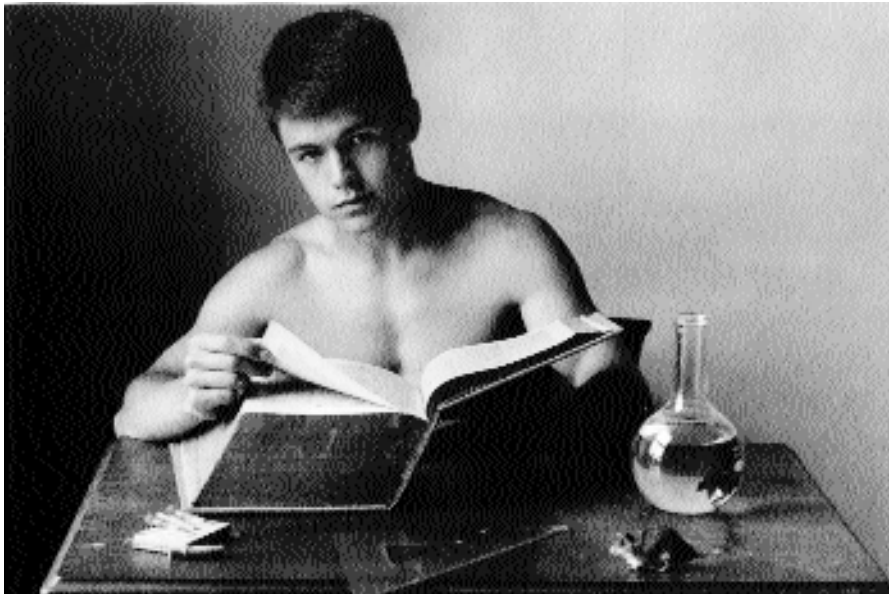
It was last Thursday, when David finally died, that I realize that I was much nicer than God. I know that I would never had let him suffer all those months, but I never would have insisted cancer in the first place. I would never let children fall asleep hungry or old people sit alone. But if it is true that I am nicer than God, with my vanity and petty greed then I am in despair.

Como intermediario o narrador se define, pues, por su actividad, tomando lo narrado de la experiencia —la suya propia o la transmitida— y convirtiéndolo en experiencia para su auditorio. Ahí puede radicar el concepto “común” referido a una obra fotográfica que nos haga partícipe de un mundo personal e íntimo, con el que (por otra parte) se puede sentir afinidad. Su relato puede transmitir enseñanzas, consejos o simplemente mostrar algo, insistiendo en la realidad, a través de historias y anécdotas autobiográficas. Lo particular puede así establecer un vínculo hacia lo colectivo.

El acto de narrar se transforma de ese modo en “hacer memoria” y, por consiguiente, en memoria colectiva del grupo. Se enuncian historias que de otra forma no se fijarían en el recuerdo, quedando olvidadas en el tiempo. Se trata de perdurar la versatilidad de la narración, “capa tras capa”, haciendo germinar el poder de las historias. Cada espectador fijará en su recuerdo alguna de ellas y tratará de retenerlas y transmitir las a otros espectadores. Cada vez que un espectador vea y lea uno de sus textos se actualizara la transmisión de esa información. Así ocurre con las palabras que acompañan a una de sus fotografías (*Algún día, alguien quizás te toque*, 1986), donde una mujer desnuda se apoya (como metáfora de la fragilidad) en unas muletas. Tras ella, un hombre casi imperceptible en la penumbra (casi incorpóreo) roza levemente su cuerpo. El texto o el título trascendido insta al lector a descubrir la grandeza de los instantes breves, recuerda (como en un *vanitas*) la fugacidad del tiempo. El *carpe diem* implícito insiste en la valentía que debe asumirse para afrontar nuestros deseos, aprovechando cada momento,

Fue el jueves pasado, cuando David murió finalmente, que me di cuenta de que yo era más simpático que Dios. Supe que yo nunca le habría dejado sufrir todos esos meses. En primer lugar, yo nunca habría inventado el cancer. Ni permitiría que los niños cayeran desfallecidos de hambre o los ancianos murieran solos. Pero si es verdad que soy mejor que Dios, con mi vanidad y mi insignificante avaricia, entonces estoy desesperado.

• *Yo soy más simpático que Dios*. Duane Michals. 1980



WHAT IS MEMORY?

Memory is the cemetery of our histories, past days,
 it is the prologue to this moment's scene in our lives
 only play, where ghosts perform their dances upon recall,
 and we the author, and audience of it all.

Memory is our evidence of ever having been, where re-
 collection lies and often wears a mantle of disguise
 when viewed through time's pale shadowed scrim.
 It's shoes are a silent din. For some their memories
 are more past than what they now do touch and feel.
 They rehearse again the scenes they performed in a
 once happier then.

In the library of our minds, all the premises of our
 life we found. Among our memories' dusty props
 are the hats of our huts and flops. Even memory
 forgets its plots in the wings of that hallowed ground.
 And when we write upon our diary's last page, life will
 have been one great memory of when we once had been,
 which is then forgotten ~~then~~ as we leave the stage.

If I indulge myself in memory, it takes me to that
 place long ago in Germany where I somehow still
 remain. What was his name? Ah yes, Dieter in
 the rain.

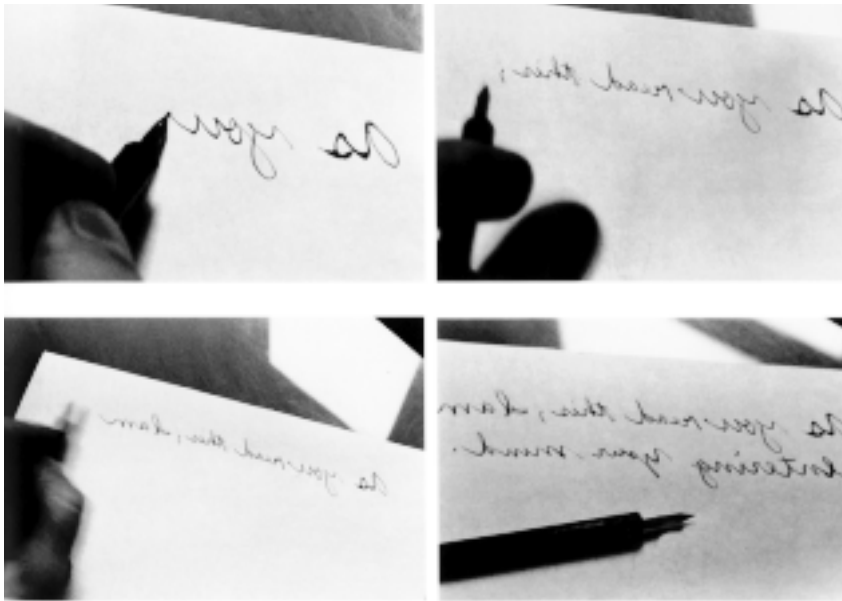
pues puede que más adelante, transcurrido el tiempo, necesitemos de este tipo de recuerdos. Dice el texto, como recordatorio:

“Algún día, alguien quizás te toque en el hombro con afecto, una indiscreción tímida y tú quizás buyas, confundida y asustada por lo que quieres. Sé valiente, toca y resiste, porque puede que necesites estos recuerdos cuando seas vieja”.

Respecto al escucha, a quien se dirige el relato, puede decirse que al *no proporcionarle todas las claves del “enigma”*, se asegura el efecto de fascinar, de hacer reaccionar y por último, de generar reflexiones propias. Esa es uno de los fines de Michals y así se establece el vínculo entre ambos, al accionarse la realización cuando se observa/lee una de sus obras. Al introducirle dentro del relato pretende que éste genere lecturas y reflexiones acerca de temas que son, por otra parte, comunes y universales, pero ade-



*Someday, someone may
Touch you on the shoulder with affection,
a timid indiscretion
and you may flee,
Flustered and frightened by what you want.
Be brave, touch and hold,
For you may need these memories
when you're old*



SOMEONE LEFT A MESSAGE FOR YOU

más trata de destacar la grandeza de las cosas ‘menores’ o ‘insignificantes’. Michals presta atención a las cosas que la velocidad de nuestro tiempo, pasa por alto. Él señala y pide idéntica atención al lector para estos aspectos de relevancia, al que involucra en ocasiones de forma explícita, pues trata de sumergirle en un espacio común. Al fin y al cabo, no puede existir un contador de historias, un narrador, sin un círculo de personas, de oyentes, que escuchen su relato. Casi como si se tratara de un ritual, nos lo recuerda en su obra *Alguien dejó un mensaje para ti* de 1974. En ella, nos insta a descubrir un mensaje dirigido a nosotros, aunque primero será necesario vincularnos a la obra mediante un espejo que descubra y haga legible el texto (y el misterio). Dice el mensaje: ...*mientras tú lees esto, yo entro en tu mente.*

Hago marcas negras sobre el papel blanco. Esas marcas son mis pensamientos, y aunque no se quién está leyendo esto ahora, de alguna forma las líneas de nuestras vidas se han entrecruzado aquí en este papel. En la brevedad de estas pocas frases. Nosotros nos encontramos aquí. No es una casualidad el que tú estés leyendo esto. este instante te ha estado esperando, yo te he estado esperando... ¡Recuérdame!

Una misma historia puede mostrarse o contarse de muy diversas formas pero, en cualquier caso, no será cuestionada ni su veracidad ni su credibilidad, ni tampoco tendrá que ser demostrable. La narración en primera persona, la mayoría de las veces, o en tercera persona, recuerda la presencia constante de quien cuenta y escoge las experiencias relatadas. Presenciamos un *texto de artista*, con rasgos propios (aunque no exagerados) como su carácter *testimonial*, su *autenticidad* y su tono *confesional*, que lo hace íntimo, privado y seductor. La indagación de sí mismo y la presencia de las experiencias personales, nos recuerdan los modelos consolidados de diarios espirituales e incluso, esa función implicativa para con el lector, recuerda también el género epistolar.

Esa inmediatez y esa proximidad que confiere la narración en primera persona, así como la caligrafía personal y deliberada, a través de la que recibimos los textos manuscritos, recuerda respecto al relato que *en la transmisión de la tradición oral, la narración popular respondía a criterios de funcionalidad, descuidando lo banal o superfluo, insistiendo en la repetición, la rima o el ritmo como aspectos que mejoran el recuerdo.* De otro modo, en el contexto artístico de Michals, sus títulos o textos concentran la máxima información en unas pocas líneas; están redactados de forma poética y por ello se valen de la concisión y el ritmo. Son aspectos que ayudan a retener en la memoria una historia, un recuerdo, un instante o una anécdota. Al fin y al cabo, el ritmo, la rima o el tono poético impregnan su obra. Más si cabe cuando utiliza los cuentos como esquema literario. Y recordemos que *las características específicas de estas construcciones y el eje preciso de su rotundidad eran el ritmo y la lógica esencial con que eran narrados (sin necesidad de ser demostrada), la trama, la economía expresiva con que la narración destacaba únicamente lo relevante y, por consiguiente, la brevedad y la relatividad del tiempo.*

Por último, la observación en su obra tanto de textos en primera como en tercera persona, muestra un concepto narrativo de ‘autor’ próximo al de ‘personaje’. En ocasiones, se asiste a una focali-

zación de aspectos o mundos ajenos al narrador directo, aunque en la gran mayoría es el ‘yo’ quien suscribe las historias (Duane Michals, en su tono confesional, personal y autobiográfico). Una narración mediatizada por ese intermediario que nos revela o comunica la información, incluso en los casos en los que focaliza en un relato distanciado. El ‘Duane Michals’ que la obra nos invita a reconocer y a construir desde nuestras competencias (aunque sea un D. Michals supuesto por nosotros), existe tanto en las obras que asume desde la ‘tercera persona’, como aquellas en las participa desde el ‘yo’ explícito. En ambos casos, no existe falta de confianza hacia él, pues como espectadores del relato le otorgamos la posición, del “dador” de información, considerándonos nosotros los “receptores” de esa vía establecida de información.

2. 2. 5. El contador de historias

El interés de Michals por desvelar la naturaleza de las cosas para el espectador, ha podido ser una de las causas de la adopción de ese lenguaje mixto que tan lejos le ha llevado en la ejecución de sus obras. Mediante la utilización de dos modos de expresión al mismo tiempo, situándolos próximos y unidos, ha transgredido el esquema común imperante desde hace siglos, pues existiendo múltiples ejemplos de textos dentro de la imagen hoy, existen pocos casos de textos manuscritos bajo o en torno a ella.

El título se ha beneficiado de todo esto, evolucionando hacia un texto literario, hacia un pequeño relato que referencia una imagen. Una historia, cuyos bisés leemos en inscripciones textuales, que funcionan como mensajes (más o menos) codificados, y cuyo instante visual, fotografiado fugazmente es tan solo la punta de un enorme *iceberg* narrativo.

La fotografía, uno de los dos cuerpos, muestra esa punta visual que requiere ser alumbrada por el texto escrito como un *titulus narrativo* podía hacerlo antaño. Palabras que ampliarán o restringirán nuestra lectura, pero que en cualquier caso acompañan y están presentes. Así Duane Michals canaliza en su obra dos

29. Y que tanto se asemeja, en la actualidad, a la estrategia publicitaria. Medio que reproduce de forma efectiva los dos códigos, el visual y el textual, de cara a una estrategia persuasiva (como persuasiva era la estrategia del relato religioso y de los emblemas).

talantes creativos, el de fotógrafo y el de escritor. Uno forzando al otro, pues sus opiniones acerca de la fotografía le incitan a “decir más”, aproximándose a las parcelas líricas y poéticas para expresar o para ofrecer más cosas al espectador-lector de su obra.

Podría considerarse como una regeneración del *titulus* narrativo como forma artística, anclado a un tiempo presente, alejado de su entidad pasada. Una forma mixta de imagen y palabra que, ya hemos dicho, se dirige a un espectador buscando la meditación, a través de la re-construcción de las claves que alguien ha generado.

Ha de recorrerse inversamente el camino marcado, para reconstruir el conjunto (texto-título-imagen); una lectura profunda que vaya ahondando en los diferentes niveles conceptuales que se han ido pulsando. Un complicado y fugaz recorrido que nos conducirá a la expresión poética en toda su rotundidad. Y en cuyo esquema, el título funciona como el primer mecanismo que activa esa “máquina de comunicación” de sentido. Sin olvidar la enorme complejidad que suministra la palabra a la imagen, la proyección que opera hacia un nivel superior de reflexión y que potencia los elementos de un discurso elocuente y persuasivo²⁹.

Esa es la característica que dota a la obra de Duane Michals de tanta fuerza. Una estructura efectiva para quien la construye y para quien la recibe u observa. En ella hemos podido observar diferentes esquemas de cómo el autor se da a entender por medio de la palabra y de cómo utiliza la expresión tanto visual como textual. Los títulos, al principio prendidos de forma habitual en sus fotografías, fueron extendiendo su longitud, para convertirse en verdaderas declaraciones del autor. Pequeños relatos acerca de la fugacidad del tiempo, la proximidad de la muerte, la certeza de la vejez, la naturaleza del deseo, el mundo de los sueños, o la magia de un fotógrafo que llama poderosamente nuestra atención. El título no funciona aquí imponiendo jerarquías u órdenes a la mirada, sino permitiendo al lector recorrer en sentido contrario, el proceso retórico que ha creado Michals, y que nos permite desentrañar el sentido último de una articulación de lo visible y lo legible.

THE HAPPIEST MOMENT



*It was the happiest moment of the happiest hour of the happiest day of her life,
and it happened just so quickly. Years later she would still be filled with the joy
of that afternoon's memory... long after she had forgotten just what it was that had
made her so happy.*

Unas veces, proporcionándonos una leve indicación de aquello que sucede, declarando o completando lo que muestra una imagen fotográfica, y sobre todo, lo que no puede mostrar. Así expresa con palabras aquel campo visual al que acompaña y refiere, la expresión verbal y literaria que “hace hablar” a la imagen callada. Un ejemplo claro —se titula *Fue el día más feliz...*(1978)— en el que se insiste y se declara un estado de ánimo, una insistencia en la excitación y la felicidad del rostro de la mujer que vemos portando en sus manos un pequeño ramo de flores. Todo lo imaginable sobre ella, se confirma y completa con esa declaración textual que le acompaña.

“El momento más feliz.

Fue el momento más feliz de la hora más feliz del día más feliz de su vida. Y pasó tan deprisa... Años después aún rebotaría de alegría con el recuerdo de aquella tarde, mucho después de haber olvidado qué fue lo que la hizo tan feliz”.

Fue el momento más feliz de la hora más feliz del día más feliz de su vida. Y pasó tan deprisa... Años después aún rebotaría de alegría con el recuerdo de aquella tarde, mucho después de haber olvidado qué fue lo que la hizo tan feliz.

• *El momento más feliz.* Duane Michals. 1978



A LETTER FROM MY FATHER

As long as I can remember, my father always said that one day he would write me a very special letter. But he never told me what the letter might be about. I used to try to guess what interesting the two of us would do together, what exciting what family secret would be revealed... I knew what I hoped to read in the letter... I wanted him to tell me where he had hidden his affection. But then he died, and the letter never did arrive. And I never found that place where he had hidden his love.

Sin embargo, en otras ocasiones podemos asistir a otra puesta en escena. En esta nueva aproximación a la idea de título-texto podemos acercarnos a una obra como *Una carta de mi padre* (1975), en la que la explicación que acompaña a la fotografía se abre a un espectro, tanto conceptual como expresivo, que fuerza una nueva lectura. En este uso, existe una pretensión de no proporcionar todas las claves que conforman el conjunto, con el propósito de generar reflexiones propias, mucho más amplias y no especialmente sujetas a previsiones establecidas. Un uso, éste, en el que queda suspendido el sentido, para que cada cual lo fije en su propio contexto.

“Una carta de mi padre.

Desde que puedo recordar, mi padre siempre me dijo que algún día me escribiría una carta muy especial. Pero nunca me dijo sobre qué podría ser la carta. Solía tratar de adi-

vinar lo que leería en la carta. Qué misterio sería revelado, qué intimidad compartiríamos finalmente los dos, qué secreto familiar conocería. Yo sé qué quería leer en la carta, quería que me dijera dónde había escondido su cariño. Pero, entonces murió y la carta nunca llegó. Y nunca encontré el lugar donde había escondido su amor”.

En los pequeños relatos de Michals, los textos expresan el “alma” de lo visual, lo que permanece oculto para el objetivo ciego de la cámara; las palabras tratan de expresar con palabras lo que existe en el interior de las imágenes. Por ello, a menudo debe construirse una historia, porque no basta con una sola imagen para poder abarcar toda la significación pretendida. A través de una historia personal de un hombre concreto (llamado Duane) se apela a los problemas que padres e hijos arrastran durante vidas enteras, incluso hasta la muerte. No obstante, lo terrible es la impotencia de desconocer “dónde había escondido su cariño”. Existe en ese texto un aprendizaje para Michals que, aunque dura unas breves líneas, debió costar toda una vida el recorrerlo. Esa es la experiencia transmitida que desea exorcizar a través de una obra plástica, pues su contexto se lo permite, pero más allá pretende que esa experiencia particular apele a un relato común, una memoria colectiva.

Trasciende a través de los títulos un relato biográfico, a instancias de la vida del ‘hombre’ Duane Michals, con huellas concretas como la confesionalidad o el intimismo. Sin embargo, lo que excede de un planteamiento personal es el relato común en el que narrador y escucha participan conjuntamente y que se posibilita en el contexto del Arte, donde pueden pervivir historias, cuentos relatos..., que se manifiestan a través de obras que recurren a las imágenes y a las palabras.

Independientemente de quién escribe o quién lee, existe un contexto en el que todos participamos, sean o no ciertas las historias que allí hemos podido leer. Si existe o no existe el ‘Duane Michals’ de carne y hueso, carece de importancia; lo relevante es

30. Además de su fascinación por el Surrealismo, Michals ha manifestado su admiración por Rene Magritte, a quien dedicó uno de sus trabajos: *A Visit with Magritte by Duane Michals*, Rhode Island, Matrix Pub., 1981.

la forma en la que estas obras generan un vínculo inagotable entre las dos intancias narrativas propias del relato: alguien que cuenta una historia y alguien que la escucha.

2. 2. 5. 1. Dos Cuentos / Dos Sueños

Para terminar, destacamos a través de cuatro obras de Duane Michals, aquellos aspectos más significativos de su poética a modo de conclusión, así como algunos detalles idóneos para afirmar los planteamientos analizados respecto a su trayectoria narrativa. Para ello, escogemos dos referencias continuas en el espectro genérico-temático de Duane Michals: el ámbito de los cuentos, a los que ya nos hemos referido y el de los sueños, habitual en una obra repleta de durmientes³⁰.

CUENTO I

La primera de las elecciones viene determinada por la específica semejanza del texto de la obra con la estructura analizada del cuento maravilloso, recordando que se trata de un género de cuentos que comienza con una disminución o un daño causado a alguien, o bien con el deseo de poseer algo, que se desarrolla a través de la partida del protagonista (el encuentro con un donante o un ayudante), para concluir con la superación de la prueba, la conclusión del viaje y el alcance del propósito inicial.

Estos personajes y sus funciones (o sus acciones) pueden servir en la desvelación de la metáfora que encierra la obra titulada *El joven soldado* (1996), pues en ella pervive ese carácter feérico o mágico que caracteriza al cuento maravilloso y del cual se vale Michals para generar un cuento breve, con el *leit-motiv* de un viaje recorrido con el propósito de alcanzar un fin y la consecución final de éste. Destacaremos, por su relevancia, el texto de enorme belleza que acompaña una imagen extremadamente sencilla de un cielo:

“La joven mujer ruega a Jesús que proteja a su amado que está con el Ejército en Arabia. Ella no sabe que él ya

está muerto. A través del agujero en su costado todos sus sueños, su gozo y su amor por ella flotan hacia afuera como una niebla, que se convierte en una nube, que navega a través de Europa hacia el oeste y sobre el océano, hasta donde ella está. Una vez allí, derrama sus lágrimas sobre ella como lluvia”.

El texto se presenta, en esta ocasión, a modo de poema con el fin de acentuar el carácter poético que encierra en su interior. Las diferentes líneas van conformando un viaje muy especial, no el de un guerrero o un héroe (aunque sí de una parte muy preciada de ese héroe). Se trata de su esencia, su alma y su amor por ella (una mujer), la que personificará ese viaje metafórico a través de continentes, para alcanzar el preciado fin. Descender sobre la mujer, convertido el dolor del soldado en lluvia que se derrama sobre ella... un soldado muerto en una guerra próxima y actual... una guerra real. El viaje desde que surge del costado del hombre, del interior de la herida, hasta que alcanza a su amada, reproduce los viajes iniciáticos de tantos cuentos y leyendas (muy vinculados con la muerte).

La manera en la que combina ese carácter feérico con la proximidad y simplicidad con la que nos es narrada la historia, es la causante de la belleza y la impresión que causa, consiguiendo generar reflexiones variadas. Cualquier conflicto bélico resulta en la actualidad carente del tipo de atención que debiera generar. La culpable de esta situación es la proliferación de los medios de masas, en los que de forma continuada miles de noticias compiten por un hueco informativo en las televisiones de todo el mundo. Michals consigue, sin embargo, atraer nuestra atención sobre otros detalles, desde un resurgir narrativo, recuperando los esquemas más antiguos, como una forma alternativa de competencia al poder aplastante de nuestra cultura mediática.

31. Recogido en la recopilación de cuentos breves de A. Fernández Ferrer: *La mano de la bormiga*, Madrid, Fugaz Editores, 1990.

CUENTO II

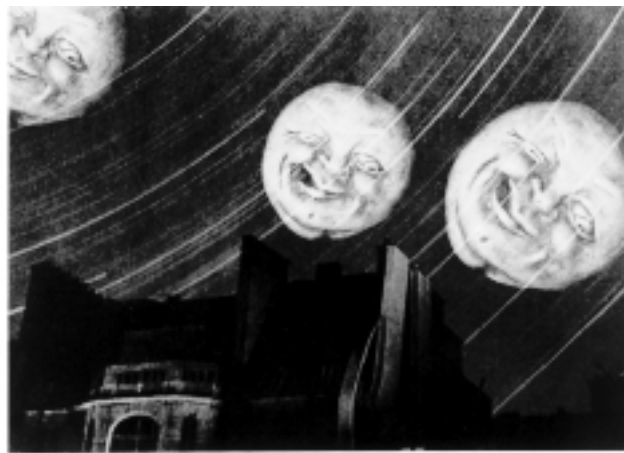
En este caso (*Muchas lunas*, 1989), el ejemplo escogido recuerda las creencias infantiles que todos hemos compartido, no aquéllas que nos han sido reveladas siendo ya adultos, sino más bien las que descubrimos gracias a la investigación infantil, en un tiempo donde la ingenuidad de los niños construye la imagen del mundo visible.

La obra muestra cómo el narrador se retrotrae a aquel tiempo, para recordar aquel preciso instante en que le fue revelada una evidencia, hasta entonces desconocida: la certeza de que en el mundo que nos rodea tan solo existe una luna en el cielo, y no varias. La decepción infantil consigue alcanzarnos a través del texto, pulsando los resortes de cualquier lector que en su lectura callada asocia otras múltiples vivencias, dormidas en su recuerdo.

La estructura reproduce el tono que adquieren los cuentos como enseñanza para los niños. Parte de una decepción, pero pretende mostrar que las cosas deben aceptarse tal y como son. En ese camino 'iniciático' podemos averiguar, todos nosotros, que la mejor forma de enfrentarse a las fuerzas de lo desconocido (eso que causa tanto temor) es con astucia e insolencia.

Para concluir con este breve cuento, añadiremos otro más breve a modo de reflexión que trata de esa frontera mencionada entre lo real y lo imaginario, en el mundo infantil, de lo que se cree, lo que se puede creer y lo que 'es necesario' creer. Se titula *Lo real y lo imaginario (las trampas mito-lógicas)* y pertenece a los *Cuentos filo-sóficos* de Kostas Axelos:

*Un padre y una madre centauros contemplan a su hijo, que juguetea en una playa mediterránea. El padre se vuelve hacia la madre y le pregunta: ¿debemos decirle que solamente es un mito?*³¹



MANY MOONS

When I was a little boy, it seemed to me that there were many moons. . .
 My grandmother had a moon as did my other grandmother, but we had a moon-
 pole in back yard too. My best friend Art's moon shone through his window
 as he slept. When we visited our relatives in Chicago, I discovered that they even had a moon.
 Remembered me well, it would look up me as yet another one.
 Then one night as we returned from my grandmother's house, it walked out of the
 rear window of the car and saw her moon follow us home.
 My grandmother's moon was our moon. There was only one moon.
 Now the sky seemed so empty to me.

© 1989 Duane Michals

Cuando yo era pequeño, me parecía que había muchas lunas. Mi abuela tenía una luna y también mi otra abuela. También nosotros teníamos una luna en el patio trasero. La luna de mi mejor amigo, Art, brillaba por su ventana cuando dormía. Cuando visitamos a nuestra familia en Chicago, descubrí que incluso ellos tenían una luna. Fuéramos donde fuéramos, miraba al cielo y veía otra.

Pero una noche cuando volvíamos de casa de mi abuela, miré por la ventana trasera del coche y vi que su luna nos seguía a casa. La luna de mi abuela era nuestra luna. Sólo había una luna. Entonces el cielo me pareció tan vacío.

SUEÑO I

396

El sueño y la vigilia

*Había confundido tanto la vigilia con el sueño, que antes de acostarse, clavaba con un alfiler cerca de su cama un papelito que decía: "Recordar que mañana debo levantarme temprano"*³².

32. *Los 1001 cuentos de una línea* de Gabriel Jiménez Emán en *ibídem*.

Michals ha dedicado gran parte de su trabajo al mundo de los sueños. Multitud de figuras durmientes aparecen en sus fotografías, experimentando una vida nocturna casi 'real', en obras con títulos como *El sueño de una joven* (1969), *Qué cosas tan raras sueña Billy* (1989), *El rey del sueño* (1983) o *Tócala, Sueño, a ella* (1984).

Dibujando siempre una fina línea entre el sueño onírico y la realidad de una 'segunda vida', algunos de sus personajes experimentan el tacto físico de otras personas, la revelación de sus deseos más ocultos o la experimentación de lo conocido como real o imaginario.

Los sueños como historias fruto de nuestro in/consciente nocturno, nos permiten adentrarnos en esa amplitud que supone el mundo de la noche, es decir en la vida de los sueños.

En la fotografía que comentamos (*Ah, sueños*, 1984), puede verse un esquema visual basado en la antítesis, donde a la izquierda se dispone un símbolo metonímico del tiempo —un reloj—, que rige la vida diurna, y a la derecha yace tendido el durmiente, en la plenitud de su vida nocturna. Bajo él, el texto (*"Esos luminosos meteoros que iluminan el cielo nocturno de nuestra consciencia. Su propia realidad"*) alude al mundo nocturno como si se tratara de una 'segunda vida' o un mundo paralelo donde los sueños funcionan como luces de un firmamento estrellado, en el mundo 'consciente' de la noche y del sueño que en ella nos procuramos. Un sueño reparador físico y mental, pues en él renacemos a una realidad distinta, una vida entre 'lo real' y 'lo imaginario'.



AH DREAMS
THOSE LUMINOUS METEORS
THAT LIGHT THE NIGHT SKIE
OF OUR CONSCIOUSNESS
THEIR OWN REALITY!

** ¡Ah! sueños, esos luminosos meteoros que iluminan el cielo nocturno de nuestra consciencia. Su propia realidad.*

33. Otto Rank: *El mito del nacimiento del héroe*, Barcelona, Paidós, 1981, pág. 101.

SUEÑO II

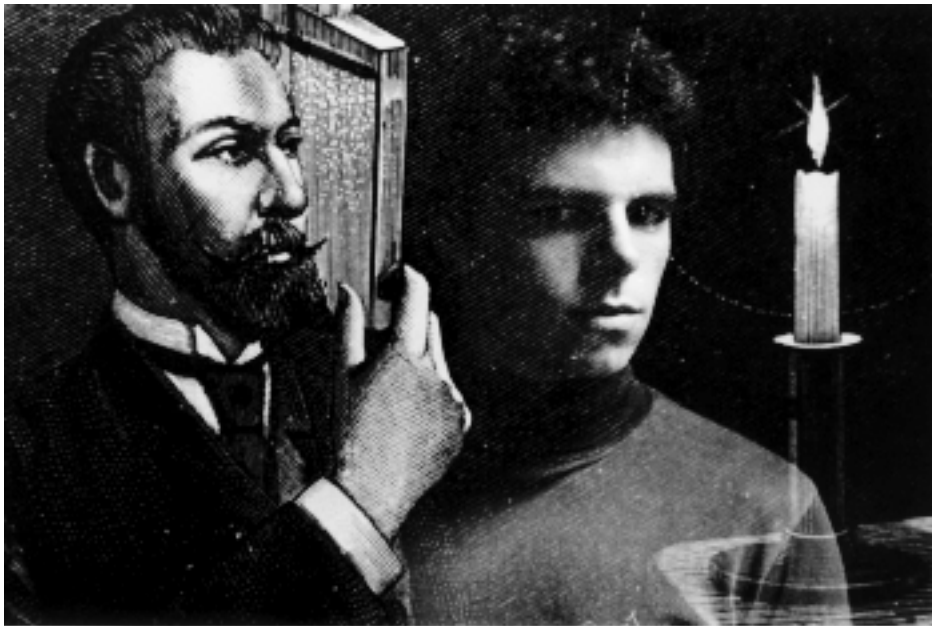
En el segundo ejemplo, la referencia a un sueño (atribuido al narrador del texto, que lo narra en primera persona) nos aproxima de forma más notable a un mundo cercano a las corrientes psicoanalíticas del siglo XX.

Existe en toda la trayectoria vital (biográfica) y artística de Michals una continua referencia a la figura del padre. Y no sólo eso, sino una problemática clara y conflictiva entre ambas instancias: la de hijo y la de padre. En variadas fotografías se revela al lector la profunda decepción —tanto infantil como adulta— del hombre Duane Michals respecto a la relación afectiva con su padre, puesto que ya se ha insistido en el tono autobiográfico y testimonial de la obra que tratamos. Partiendo de lo particular a lo general y viceversa, podemos extraer algunas conclusiones de esa conflictividad.

En la obra plástica de Michals existen ejemplos de lo que Otto Rank ha tratado en su obra *El mito del nacimiento del héroe*. Así, subraya Rank hablando de los mitos, las habituales relaciones anómalas de los héroes míticos con sus padres. En el desligamiento de ellos, cobran gran importancia los “ensueños”, pues “*sirven para la satisfacción de deseos y la rectificación de la vida, teniendo dos finalidades esenciales: una erótica y la otra, de naturaleza ambiciosa*”³³.

Obras como *Mi padre me dijo que me escribiría una carta* (1975) o *Mi padre podía andar por el cielo* (1989) ilustran esta conflictiva relación entre el padre y lo que podríamos llamar ‘héroe’ del mito (personaje central). Una relación análoga (según Rank) con el ‘yo’ del niño que precipita una contradicción entre la hostilidad hacia el padre (más o menos consciente) y el sentimiento de culpa o pena.

En ambos casos se refiere a un padre ausente, pero próximo a él. La decepción personal se canaliza en estas obras como exhortación colectiva de unos problemas que desgraciadamente abundan en nuestro tiempo: la incomunicación, en este caso pa-



*In my dream I saw the face of my unborn son,
and he was fair and called me father.*

*En mi sueño, yo vi el rostro de mi hijo 'no nacido',
era bello y me llamó 'padre'.*

radójica, de un hombre que ha dedicado la totalidad de su obra artística a contar y narrar historias a los demás. Concluiremos, con esta nueva cita del discípulo de Freud:

34. *Ibidem*, pág. 101

“El ‘yo’ sólo puede encontrar su propio heroísmo en los días de la infancia y por eso se halla obligado a atribuir al héroe su propia rebelión, asignándole aquellos rasgos que hicieron un héroe del ‘yo’. Tal propósito se logra gracias a los temas y materiales infantiles, al retornar a la novela infantil y transferirla al héroe. Por consiguiente, los mitos son creados por adultos mediante la regresión a los fantasmas de la infancia, y el héroe se forja y nutre de la historia infantil personal del autor del mito”³⁴.

Sin embargo, llegado un determinado momento, el tiempo (su fugacidad) o la proximidad de la muerte, han calado en la conciencia creativa de Michals. El ‘hijo’ quiso entonces plantearse cómo sería ser el ‘padre’. Y he ahí un nuevo eslabón de esta cadena psicoanalítica, pues el contexto narracional de Michals le proporciona una vez más un adecuado contexto para esa suposición.

A lo largo de sus obras ha utilizado en variadas ocasiones a sus modelos para contextualizar, a modo de espejos, primero su proyección como ‘hijo’ y posteriormente, su proyección como ‘padre’. A través de sus ayudantes o sus modelos, ha canalizado en sus obras esa carencia de comunicación, dirigiéndose indefinidamente a un interlocutor imaginario con el que ha compartido su emoción, sus inseguridades, sus conflictivas relaciones paterno-filiales, su homosexualidad, sus deseos o sus opiniones acerca del amor, la belleza, el sexo o la muerte.

En la fotografía escogida, como en otras, juega Michals con dos figuras. Una de ellas es la que posee el espejo —recurrente en su obra—, a través del que mira al segundo personaje. Un joven, un hijo, un reflejo de Michals... que participa del mecanismo de la cámara oscura. Un complejo mecanismo, convertido en

escenografía de un juego de espejos. Más si cabe al leer el texto que la acompaña.

401

*“ En mi sueño yo vi el rostro de mi hijo no nacido,
era bello y me llamó ‘padre’ ”.*

La escenografía desvela un hijo no nacido en el que Michals se refleja, aunque al mismo tiempo es padre ‘ficticio’ o al menos ‘soñado’. Reproduciendo el mecanismo fotográfico clásico, el juego de luces incita a esa mirada sincera y directa del joven personaje que remite, por otra parte, al cuarto personaje de la historia, el espectador. Es decir, a nosotros ○

El título con el que se nombra a una imagen, más allá de un mero acto baustimal, puede permitir ampliar los sentidos que tratan de emerger de ella. Una 'puerta' formada de palabras o una boca por donde la imagen 'habla'.

Es ésta una obviedad que, sin embargo, conforma el eje vertebral de la investigación que aquí se ha planteado, pues condensa las dos grandes premisas que tienen cabida en la instancia del título. Por una parte, resume la finalidad práctica que permite identificar y diferenciar un objeto artístico con fines catalogadores; un nombre que proporciona una identidad a la obra plástica, diferenciándola de cualquier otra y que afirma su presencia como un objeto concreto. Por otra, la 'traducción' de la imagen en palabras, desde el lenguaje visual al escrito, convierte al título en una instancia intermedia, un mecanismo de significación destacado en el proceso de comunicación que se establece entre el espectador y la obra plástica. Se reproduce así un dilema extensivo a la relación de los lenguajes con su 'objeto', debido a la reciprocidad, entre el nombre (en la función de identificación) y la cualidad, en este caso de la obra plástica: Si el nombre, además de diferenciar, puede igualmente explicar y ampliar el sentido de su 'objeto', cabe suponer que de algún modo el nombre también 'construye' el 'objeto', el título también 'construye' lo que la pintura es, en cuanto a los significados y experiencias que promueve.

Siendo el título el "nombre" de los objetos artísticos, su manifestación ha oscilado entre ambas premisas, como elemento contextual/cotextual, que permanece fuera y dentro de la pintura, un texto más entre los saberes que forman parte de ella. Así se ha podido constatar, a lo largo de los siglos, tanto su formulación (denotativa) reglada por el tema o el rema, como su formulación (connotativa) explicativa, poética y recreadora del conjun-

to de saberes que tienen su origen, pero no su final, en una obra de arte. Puede entenderse así que la función del título nos haya llevado tanto a palabras que rodean la pintura desde fuera (a partir de la *ekphrasis*), como a las que aparecen en su interior (inscripciones), para concluir un tejido de precedentes e intercambios que han permitido observar las relaciones entre artes plásticas y escritura desde el ejemplo paradigmático del título. Puede entenderse igualmente que nos hayamos enfrentado al título como una instancia totalmente independiente de la autoría empírica del pintor. Ya que si ha sido demostrado que los títulos que hoy conocemos, en la mayor parte de los casos no fueron establecidos por él, con independencia de esto, los avatares que han sufrido los títulos de algunas pinturas a lo largo de los siglos, se han estudiado aquí, no tanto para descubrir cuál de ellos era el 'verdadero', sino para seguir las huellas de las lecturas y significados atribuidos a los cuadros.

Queda por atender, un amplio territorio que seguramente requiera el concurso posterior de varias empresas, cuyo objetivo final sería un estudio comparado acerca de la propia 'naturaleza' de lo visual y lo verbal, y acerca de la forma en que ambos modos de conocimiento, ambos modos de 'hacer mundo', se necesitan mutuamente como contrapunto dialéctico, como heraclitiana tensión entre opuestos (que finalmente se reconocen), tensión que es el movimiento del pensamiento y el arte.

Bajo las premisas esbozadas en los párrafos anteriores, se ha dispuesto un recorrido que trataba de evidenciar, en un primer análisis, cómo de cercano e intrincado ha sido el desarrollo histórico que la Pintura y la Escritura han acometido a lo largo del periodo de más de diez siglos que la investigación contempla y cómo se canaliza todo ello a través de la instancia del título. La vinculación entre las palabras y las imágenes es antigua y afecta sobremanera a la evolución que los dos lenguajes han experimentado a lo largo de la Historia. Inicialmente, en el periodo medieval, con el fin didáctico de ilustrar y hacer comprensible una Verdad única, la palabra sagrada transmitida por el aparato religioso mediante la pintura y sus imágenes acompañadas de palabras. Más tarde, en el Renacimiento, quedando las palabras fuera

del espacio pictórico pero en su proximidad, continuando con la función de guiar la interpretación y comprensión de la pintura. Posteriormente, el nombrar moderno abriría los títulos al universo connotativo de las pinturas. Y, de nuevo, en algunos planteamientos artísticos más recientes que hemos destacado como punto final del recorrido, donde vuelven a contemplarse unidas las imágenes y las palabras.

En el punto de partida de este recorrido, la descripción de imágenes, a través de la *ekphrasis*, se ha convertido en un hilo conductor y en un elemento recurrente por su transcendencia histórica, pues es la primera forma de remitir a la imagen artística (con ejercicios literarios tan arcaicos como el *titulus* medieval). Encontrar una forma literaria como un discurso explicativo o una pauta descriptiva o interpretativa de la obra de arte, facilitaba el análisis de la instancia del título tal y como en la actualidad funciona. Nuestra atención a tales ejercicios presuponía un punto en común con las funciones que el título contemporáneo desarrolla, pues etimológicamente viene de *ek* y el verbo griego *frasso*, como acción propia de ‘des-obstruir’, ‘abrir’, ‘hacer comunicable’ o ‘facilitar el acceso’ desde las palabras al mundo de la imagen. El *titulus*, por tanto, podía convertirse mediante la descripción, en una obra de arte en sí misma, con un formato mínimo, un producto autónomo literario que, no obstante, rodeaba a la obra de arte con cierta agudeza, proporcionando un nivel de significado, como una explicación de su contenido, su tema o su inspiración originaria, pero más allá era un antecedente claro del título, antes de que a éste se le asignaran funciones más identificativas y prácticas.

Y todo vislumbrando la hipótesis final que halla semejanzas entre esos ejercicios literarios pasados, anteriores al título, y la utilización actual por parte de ciertos artistas que, tras rebasar las fronteras del título contemporáneo, incorporan textos más extensos, circulando junto a la imagen, a modo de discurso dual donde ambos textos (el visual y el escrito) interactúan en el proceso de comprensión e interpretación de la obra plástica. Aunque quedaba todavía por esclarecer de qué forma interfería esa premisa literaria (las palabras en el exterior de la pintura) con la

función práctica que paralelamente también desempeña el título que aceptamos junto a la obra de arte. Es decir, que el *titulus* era un ejercicio literario, independiente en cierta medida, de la obra pictórica a la que refería, mientras que el título es una huella prendida de la obra de arte, en su marco o proximidad, que no tiene consistencia de forma propia sin la imagen a la que acompaña, al menos hasta lo que en el último capítulo hemos denominado *El título transcendido*.

Esa es la razón por la que aportamos un análisis acerca de cómo el nombramiento de la pintura se estructura de forma clara bajo las premisas de una temática reglada en el Renacimiento, pues el desarrollo independiente del arte de la Pintura aleja progresivamente a las palabras del espacio pictórico, dejando no obstante que posean un lugar propio. La temática reglada permite —en un tiempo en que la Verdad estaba avalada por Dios—, bajo aspectos denotativos y referenciales, otorgar un nombre-título para la pintura, identificando aquello que en el cuadro acontece. Y ello pasa indefectiblemente por nombrar la escena concreta que se representa y que habrá sido escogida entre el repertorio (*topoi*) de carácter litúrgico o profano (una *Anunciación*, un *Descendimiento de la cruz* o una *Venus y Cupido*), para las que no había un nombramiento diferente. Se debe concluir no obstante, que para que esto fuera posible, el espectador renacentista contaba con el legado del Medievo, de palabras unidas a las imágenes, bajo la categoría interpretativa del mundo alegórico. Estaba por ello acostumbrado (con la simple identificación) a reconocer los significados duales que la alegoría proporcionaba.

De ese modo la primera parte de la investigación ha desvelado un recorrido histórico que conforma dos lenguajes progresivamente independientes (la Pintura y la Poesía), aunque evidenciando una gran interrelación que afectaba a las dos premisas propias del título que la tesis trataba de despejar: su función práctica como nombre o marca identificativa y su forma de mediación entre el espectador y la obra, aportando datos acerca de su origen, tema o circunstancias originales. Así, por una parte el estudio de los textos escritos que proliferaron junto a la pintura

facilita nuestra comprensión acerca de cómo un título favorece y facilita la comunicación; pero también conocer de qué forma se estructuraron los nombramientos que de la pintura se hicieron a partir del Renacimiento explica por qué continúa existiendo un título denotativo y referencial que describe escuetamente la obra, pues se constata que recurrir al repertorio para identificar un cuadro, acabaría por titular los cuadros tal y como hoy los conocemos.

Quedaba pues por esclarecer cuándo fue posible un nuevo título, al que en nuestro contexto actual estamos acostumbrados, diferente a ese (referencial) que describía explícitamente la escena escogida entre un repertorio concreto, lo cual apuntaba a otra de las hipótesis sobre las que hemos trabajado, consistente en observar dos formas distintas de nombrar la obra de arte, desde épocas anteriores hasta nuestros días:

La *antigua*, que corresponde a un ‘modo de hacer’ en el que se valora la destreza y el conocimiento de reglas por parte del pintor, donde la referencialidad pictórica no era de “su propiedad” sino de un “consenso” social propuesto por la única verdad posible (extensiva del Creador) y en la que consecuentemente no existen los “títulos” que hoy concebimos (desde la actual posibilidad de confrontar diversas subjetividades), ya que ese nombrar queda establecido por un pensamiento “objetivo”, en tanto que único.

Y la *contemporánea*, que se abre camino en el siglo XIX para entender el arte como ‘creación’ humana, arraigada en nuevos conceptos, como la genialidad, la introspección y el mito del ‘artista’ por excelencia. Una nueva noción capaz de cuestionar las reglas existentes desde el ‘*status*’ del artista que pretende otorgar nuevos significados a sus pinturas, rebasando el antiguo consenso social. Y siendo en esta nueva perspectiva en la que el título adquiere una destacada relevancia al convertirse en un nuevo instrumento capaz de orientar los significados de los cuadros, tal y como el propio pintor puede establecer, proponiendo una confrontación de subjetividades..

Ante esa dualidad, no siempre delimitada con nitidez, nuestra investigación ha analizado las primeras formas de transgredir,

aunque sea mínimamente, ese nombrar antiguo. Ejemplos que son posibles cuando el espectro temático se amplía, observando que al pintar escenas diferentes de las asentadas por la tradición, pueden nombrarse de otra forma, incluso con una pretensión de indicar en ese nombre o título otras significaciones posibles, a veces transgresoras y, a veces, reservadas a segundas o privadas lecturas. Vimos esos casos en *Los caprichos* de Goya, donde se entremezcla con el arte, tanto la autobiografía del pintor, como su honda preocupación por el vicio o la corrupción de la sociedad de su tiempo. Aspectos que comenzaban progresivamente a tener cabida en el arte, fuera de los repertorios tradicionales, que el artista comenzaba a incluir en sus pinturas: como el éxtasis ante la magnitud de la Naturaleza, la preocupación por las clases más desfavorecidas o el intento de mostrar el auténtico 'realismo' según la propuesta de Courbet. Aunque será a partir de las tendencias artísticas de principios del siglo XX cuando se genera de forma clara un nombramiento más significativo, acorde a lo que se ha dado en llamar un nombrar 'moderno'.

Con el nombrar 'moderno' la perspectiva semiótica del título se hace patente y este (contexto) texto que interviene en el proceso de comunicación e interpretación entre el espectador y la obra plástica (texto pictórico), adquiere una progresiva influencia, a la vez que el arte se hace menos reglado y sus imágenes, fruto de una propuesta individual, más ambiguas; por tanto, más necesitadas de los textos de su alrededor para poder ser desambiguadas, siendo de todos esos textos, el primero, el título.

Puede parecer paradójico que en los primeros años del siglo XX, cuando el arte quiere liberarse de todo aquello que no sea su propia materia (forma, color y textura), en especial de la figuración (la injerencia 'literaria'), sin embargo, y debido a la ambigüedad que ello conlleva, necesite cada vez más de las palabras de su alrededor para poder ser interpretado, otorgando una fuerza inusitada al contexto. Desde la orientación de este estudio, se puede decir que el arte del siglo XX comenzó alejándose del iconismo reglado a la manera postrenacentista, pero que, en cambio se ha ido acercando de nuevo a las palabras, a la manera prerrenacentista. Reaparecen así las conclusiones del capítulo anterior,

al volver a insistir en esa utilidad de las palabras como mecanismo de significación y en los intercambios recíprocos de palabra e imagen sintetizados en la *ekphrasis* y la *hypotiposis*.

En ese proceso, el título ha apuntado hacia algunos de los principios que las vanguardias artísticas proponían: El Cubismo, el Futurismo o la abstracción, permitieron títulos que sirven como extensión de sus postulados: la reivindicación de la materia, los significados plásticos ('abstractos') de forma, color, textura o la proximidad con la música basada en las conexiones sinestésicas de imágenes abstractas y sonidos. Incluso, más allá, insertaron las palabras como signos plásticos y/o icónicos dentro del espacio pictórico, alejados ya de los usos más básicos de las inscripciones tan comunes en el campo de la pintura.

Los títulos analizados en estas décadas de principios de siglo, muestran cómo los cambios experimentados dentro del contexto artístico se canalizan también en los títulos que las obras portan, pues el artista comienza a ver el potencial que esa parcela textual le proporciona. Así, en lo que se ha llamado el nombrar 'moderno', el título ha asumido decididamente su intervención retórica, por tanto orientada a la connotación, en su relación con la imagen que identifica. Así, la elocución de una obra plástica la podemos observar a través de figuras y tropos de carácter visual o, algunas veces, es el título el que encarna figuras y tropos lingüísticos. Pero en general, en más ocasiones, el título es preciso en su confrontación a la imagen, ya sea para apuntar las figuras que existían visualmente, ya sea para aportar conocimientos que la imagen por sí sola no puede mostrar, haciéndose necesario en el advenimiento de la elocución visual, ya sea para activar nuevos significados a través de la confrontación o choque, "ante", "con" o "contra" lo que la imagen propone.

La parte final de la investigación ha aportado autores significativos del panorama artístico actual, en cuyas obras se contextualiza un uso 'trascendido' del título que, más acorde con su extensión y su carácter, lo aproximan al *titulus* medieval o, al menos, a un ejercicio literario de mayor importancia que circula paralelo a la imagen y que trata de recrear a la imagen a la que acompaña aportando una información que sobrepasa la descripción o

identificación de un tema y también la brevedad generalmente característica del título. Un uso de las palabras junto a imágenes, que recupera aquella proximidad pasada (a la manera prerrenacentista, como antes decíamos), aquella vinculación pictórico-poética que vuelve a estar presente en el arte a partir de la década de los sesenta y setenta, cuando de forma destacada —mayoritariamente con obras fotográficas— soporta la parte verbal de los proyectos artísticos que conforman las obras de autores como Sophie Calle, Carrie Mae Weems o Duane Michals.

Es precisamente a Duane Michals a quien hemos prestado una mayor atención por la dimensión narrativa y literaria que conforma su trabajo. En primer lugar porque en su obra las palabras y las imágenes no se subordinan bajo la superioridad de una de las dos partes, sino que coexisten en el mismo espacio 'artístico' apoyándose mutuamente. De hecho, la función del texto escrito vuelve a actuar como antaño lo hicieran los *títuli* a través de la *ekphrasis*, sirviendo de 'avance', que apunta, prepara y remite, hacia la imagen. Una forma de re-crear, mas que de describir con palabras a la imagen, pues trata de evocar o representar, desde otros medios expresivos, la presencia y el impacto de la imagen a la que refiere, al mismo tiempo que la imagen, ilumina la narración que abre el texto caligrafiado.

Su trabajo merece una mayor atención, porque una de las hipótesis de esta investigación se refiere a cómo los planteamientos de Michals y otros artistas recuperaban ciertos aspectos pasados respecto a la vinculación de textos e imágenes. Y a este respecto la obra de Michals engloba una serie de premisas literarias y narrativas que lo hacen idóneo. Su trabajo ha ido evolucionando desde la incursión de títulos breves manuscritos bajo las imágenes, hacia el desarrollo progresivo de historias, cuentos o poesías, que circulan junto al texto visual.

La narración de cuentos infantiles o el relato de historias más extensas, se ha convertido en el eje vertebral de su obra en los últimos años y a nosotros nos ha permitido poner en evidencia cómo puede adecuarse en el contexto artístico la labor desarrollada siglos atrás por la narración oral y por los narradores, en su intento de generar una memoria colectiva, un relato común que

se hace de nuevo tras cada actualización, es decir, tras cada interpretación-lectura de una de sus obras. El estudio de muchas de sus obras nos ha permitido mostrar cómo la forma en la que ha ido adoptando las estructuras narrativas y vinculando las imágenes y las palabras, más allá de ser casual, recoge esquemas renovados de la época medieval con su contexto oral y sus premisas narracionales.

Podemos entender esa utilización de la unión de palabras e imágenes con fines narrativos en el más reciente contexto artístico, valiéndonos de aquellos esquemas analizados en periodos anteriores, puesto que esa tradición clásica y medieval es la que ha sustentado el desarrollo pictórico y literario de nuestra cultura occidental, manifestándose en la obra de Michals. Además, su trabajo permite observar la recuperación de aquella interferencia física que estudiábamos en el arte medieval: las palabras y las imágenes sirviendo a un fin común, entonces la palabra sagrada y única, ahora un relato humano acerca del pensamiento y la emoción que se canaliza a través de un intermediario que desde lo personal o lo autobiográfico alude a lo general, proponiendo un relato en el que narrador y escucha participen conjuntamente. Pues hemos visto que perviven las historias y los cuentos en el contexto del Arte, casi como pequeños relatos orales.

Enfrente, un espectador-lector que recibe dos lenguajes distintos que tratan comunicar a la vez, una conjunción que entrelaza la iconicidad de la imagen con la narración de las palabras, a fin de potenciar la comunicación artística y facilitando pautas que ayuden a esclarecer esos niveles connotados.

No un título meramente identificativo, no un título que amplifica o restringe lecturas, sino más bien un texto escrito que en la brevedad de unas líneas relata una 'gran historia'. Un mensaje de palabras que se sitúa junto a la imagen, una 'gran ventana' a la realidad, como aquella 'vedutta' del Renacimiento con la que, a través de la pintura, soñaban los hombres contemplar el mundo...

ALBELDA, JOSÉ:

- *El sentido dilatado. Reflexiones sobre arte contemporáneo*, Valencia, Universidad Politécnica, 1992.
- “Poesía visual: el sentido concentrado (con holgura)” en *Banda Aparte* nº 3, Valencia, Ed. La Mirada, 1995.

ALCIATO:

- *Emblemas*, edición a cargo de Santiago Sebastián (traducción de los emblemas de Pilar Pedraza), Madrid, Akal, (1531) 1985.

ALPERS, SVETLANA:

- *El taller de Rembrandt. La libertad, la pintura y el dinero*, Madrid, Mondadori, 1992.

ANTAL, FREDERICK:

- *El mundo florentino y su ambiente social*, Madrid, Alianza, (1987) 1989.

ARGAN, GIULIO C.:

- *El arte moderno 1770-1970* (dos tomos), Valencia, Fernando Torres, (1970) 1975.

ARISTÓTELES:

- *Poética* (Edición trilingüe de Valentín García Yebra), Madrid, Gredos, 1978.

ARNHEIM, RUDOLPH:

- *Arte y percepción visual*, Madrid, Alianza, (1954, 1974) 1984.
- *Hacia una psicología del arte. Arte y entropía*, Madrid, Alianza, (1966, 1971) 1986.
- “Lenguaje, imagen y poesía concreta” en *Nuevos ensayos sobre psicología del arte*, Madrid, Alianza, 1986.

AUSTER, PAUL:

- *El país de las últimas cosas*, Barcelona, Anagrama, 1994.

AUMONT, JACQUES:

- *La imagen*, Barcelona, Paidós, (1990) 1992.

AZÚA, FÉLIX DE:

- *Diccionario de las artes*, Madrid, Planeta, 1995.

BAL, MIEKE:

- *Teoría de la narrativa*, Madrid, Cátedra, 1987.

BARASCH, MOSHE:

- *Teorías del arte. De Platón a Winckelmann*, Madrid, Alianza Forma, (1985) 1991.

BARROSO, JULIA:

- “El texto en la pintura de vanguardia” en *Fragmentos*, nº 17-18-19, Madrid, Ministerio de Cultura, 1991.

BARTHES, ROLAND:

- “Retórica de la imagen” en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Paidós, (1964) 1986.
- *El grado cero de la escritura*, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1967.
- *El placer del texto y Lección inaugural*, Madrid, Siglo XXI, (1973) 1974.
- *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós, (1980) 1992.
- *La aventura semiológica*, Barcelona, Paidós, (1985) 1990.

BAUDELAIRE, CHARLES:

- *Salones y otros escritos sobre arte*, Madrid, Visor, (1845-1861) 1996.

BAUDRILLARD, JEAN:

- *De la seducción*, Madrid, Cátedra, 1989.

BAXANDALL, M.:

- *Giotto y los oradores*, Madrid, Visor, (1971) 1996.
- *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*, Gustavo Gili, Barcelona, (1972) 1978.

BAYER, RAYMOND:

- *Historia de la Estética*, México, Fondo de Cultura Económica, (1961) 1986.

BENJAMIN, WALTER:

- “Breve historia de la fotografía” en *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, (1936) 1973.
- “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica” en *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, (1936) 1973.
- “El narrador” en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, Madrid, Taurus, (1936) 1991.

BENET, VICENTE J.:

- “Narración, tiempo y relato en *Gone With the Wind*” en *Archivos de la Filmoteca*, nº 14, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1993.
- “Mitos e iconos de final de siglo” en CORTÉS, J. M. (COORD.).
- *Un siglo en sombras. Introducción a la estética e historia del cine*, Valencia, Ed. de la Mirada, 1999.

BERGER, JOHN:

- *El sentido de la vista*, Madrid, Alianza, (1985) 1990.

- *Y nuestros rostros, mi vida, breves como fotos*, Madrid, Herman Blumme, 1986.

BETTELHEIM, BRUNO:

- *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Barcelona, Grijalbo, (1975) 1979.

419

BETTETINI, GIANFRANCO:

- *La conversación audiovisual*, Madrid, Cátedra, (1984) 1986.

BLUNT, ANTHONY:

- *La teoría de las artes en Italia (de 1450 a 1600)*, Madrid, Cátedra, (1956) 1980.

BOZAL, VALERIANO:

- *Mimesis: las imágenes y las cosas*, 2 vols., Madrid, Visor, 1987.

BOZAL, VALERIANO (ED.):

- *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol. II, Madrid, Visor, 1996.

BROWN, JONATHAN:

- *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*, Madrid, Alianza, (1978) 1981.

BROWN, JONATHAN Y OTROS:

- *Otras Meninas*, Madrid, Siruela, 1995.

BRUYNE, EDGAR DE:

- *La estética de la Edad Media*, Madrid, Visor, (1946) 1987.

BRYSON, NORMAN:

- *Visión y pintura*, Madrid, Alianza, (1983) 1991.

BÜRGER, PETER:

- *Teoría de la Vanguardia*, Barcelona, Península, (1974) 1987.

BUTOR, MICHEL:

- *Les mots dans la peinture*, Ginebra, Skira, 1969.

CALABRESE, OMAR:

- *El lenguaje del arte*, Barcelona, Paidós, (1985) 1987.
- *Cómo se lee una obra de arte*, Madrid, Cátedra, 1993.

CALVINO, ITALO:

- *Cuentos populares italianos*, Madrid, Siruela, 1993.
- *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid, Siruela, 1989.
- *De Fábula*, Madrid, Siruela, 1998.

CALLE, ROMÁN DE LA:

- *En torno al hecho artístico. Ensayos de teoría del arte*, Valencia, Fernando Torres, 1981.
- *Estética y crítica*, Valencia, Edivart, 1983.
- "Lo sagrado. Retórica de lo inefable" en PÉREZ, DAVID Y CORTÉS, J. MIGUEL

(COORDS.): *Intertextos y contaminaciones*, Valencia, Generalitat Valenciana, Col, Signo Abierto, 1998.

CHASTEL, ANDRÉ:

- *Arte y humanismo en Florencia, en la época de Lorenzo el Magnífico*, Madrid, Cátedra, (1959) 1982.

CHATMAN, SEYMOUR:

- *Historia y discurso*, Madrid, Taurus, 1990.

CIRLOT, JUAN EDUARDO:

- *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1984.

CLAIR, JEAN:

- *La responsabilidad del artista*, Madrid, Visor, (1997) 1998.

CLARK, KENNETH:

- *Piero della Francesca*, Madrid, Alianza, (1951) 1995.
- *El desnudo*, Madrid, Alianza, (1956) 1981.
- *El arte del humanismo*, Madrid, Alianza, (1970-81) 1989.
- *Leonardo da Vinci*, Madrid, Alianza, 1986.

COLONNA, FRANCESCO:

- *Sueño de Polífilo*, edición y traducción crítica de Pilar Pedraza, Barcelona, El Acantilado, (1499) 1999.

COMBALÍA, VICTORIA:

• "Brossa, el último vanguardista", en *Brossa 1941-1991*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1991.

CORTÉS, J. MIGUEL (COORD.):

- *Las imágenes y las palabras. Arte y Literatura*, Valencia, Instituto Valenciano de la juventud, 1992.
- *Crítica cultural y creación artística*, Valencia, Generalitat Valenciana, Col. Signo abierto, 1998.

CORTÉS, MANUEL (ED.):

- *Epigrafía griega*, Madrid, Cátedra, 1999.

DEBRAY, RÉGIS:

- *Vida y muerte de la imagen*, Barcelona, Paidós, (1992) 1994.

DELACROIX, EUGÈNE:

- *El puente de la visión. Antología de los Diarios*, Madrid, Tecnos, (1822-63) 1987.

DE MICHELI, MARIO:

- *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza, (1966) 1983

DIJK, TEUN A. VAN:

- *La ciencia del texto*, Barcelona, Paidós, (1978) 1983.
- *Texto y contexto. (Semántica y pragmática del discurso)*, Madrid, Cátedra, 1995.

DOMÍNGUEZ, A., PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. Y GÁLLEGO, J.:

- *Velázquez*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1990.

ECO, UMBERTO:

- *Obra abierta*, Barcelona, Ariel, (1962) 1984.
- *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona, Lumen, (1979) 1981.
- *Semiótica y filosofía del lenguaje*, Barcelona, Lumen, (1984) 1990.
- *Arte y belleza en la estética medieval*, Barcelona, Lumen, (1987) 1997.

421

ECO, UMBERTO Y OTROS:

- *Interpretación y sobreinterpretación*, Madrid, Cambridge University Press, (1992) 1995.

FERNÁNDEZ FERRER, A.:

- *La mano de la Hormiga*, Madrid, Fugaz ediciones, 1990.

FILÓSTRATO EL VIEJO, FILÓSTRATO EL JOVEN, CALÍSTRATO:

- *Imágenes. Descripciones*, Madrid, Siruela, (1503) 1993.

FRANCASTEL, PIERRE:

- *Historia de la pintura francesa*, Madrid, Alianza, 1970.

FLOR, FERNANDO R. DE LA:

- “La mano mnemónica” en *Fragmentos*, nº 17-18-19, Madrid, Ministerio de Cultura, 1991.
- *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, Madrid, Alianza, 1995.

FOUCAULT, MICHEL:

- *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI, (1966) 1968.
- *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*, Barcelona, Anagrama, (1973) 1981.

GALÍ, NEUS:

- *Poesía silenciosa, pintura que habla*, Barcelona, El Acantilado, 1999.

GARCÍA BERRIO, ANTONIO Y HERNÁNDEZ, TERESA:

- *Ut poesis pictura. Poética del arte visual*, Madrid, Tecnos, 1988.

GARCÍA BERRIO, ANTONIO Y HUERTA CALVO, JAVIER:

- *Los géneros literarios: sistema e historia*, Madrid, Cátedra, 1992.

GABALDÓN, J. G.:

- “La forma del lenguaje: poética formal y estética literaria” en VALERIANO BOZAL (ED.).

GADAMER, HANS-GEORG:

- *Estética y hermenéutica*, Madrid, Tecnos, 1996.

GENETTE, GÉRARD:

- *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.
- *Ficción y dicción*, Madrid, Ed. Lumen, 1993.

- *La obra de arte*, 2 vols., Madrid, Ed. Lumen, (1996 y 1997) 1997 y 2000.

GIMENO BLAY, FRANCISCO:

- “*De scripturis in picturis*” en *Fragmentos*, nº 17-18-19, Madrid, Ministerio de Cultura, 1991.

GOMBRICH, ERNST H.:

- *Historia del Arte*, Madrid, Alianza, (1950) 1979.
- *Norma y forma*, Madrid, Alianza, (1966) 1985.
- *Imágenes simbólicas*, Madrid, Alianza, (1972) 1983.
- *El legado de Apeles*, Madrid, Alianza, (1976) 1982.
- *La imagen y el ojo*, Madrid, Alianza, (1982) 1991.
- *Nuevas visiones de viejos maestros*, Madrid, Alianza, (1986) 1987.
- *Temas de nuestro tiempo*, Madrid, Debate, 1997.

GOMBRICH, E. H., HOCHBERG, J. Y BLACK, M.:

- *Arte, percepción y realidad*, Barcelona, Paidós, (1972) 1983.

GOODY, J.:

- *La logique de l'écriture. Aux origines des sociétés humaines*, París, Arman Còlin, 1986.

GOODMAN, NELSON:

- *De la mente y otras materias*, Madrid, Visor, (1984) 1995.

GREIMAS, A. J.:

- *Semántica estructural*, Madrid, Gredos, (1966) 1971.

GREIMAS, A. J. Y COURTÉS, J.:

- *Semiótica. Diccionario razonado de la Teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 2 vols., (1979 y 1986) 1982 y 1991.

GROUPE μ :

- *Retórica general*, Barcelona, Paidós, (1982) 1987.
- *Tratado del signo visual*, Madrid, Cátedra, (1992) 1993.

HEFFERNAN, J. A. W.:

- *Museums of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, University of Chicago Press, Chicago, 1993.

HELMAN, EDITH:

- *Trasmundo de Goya*, Madrid, Alianza, (1963) 1983.

HOEK, LEO H.:

- *La marque du titre. Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, La Haye, Mouton Pub., 1981.

HUGHES, ROBERT:

- *The Shock of the New*, New York, Knops, 1980.
- *A toda crítica*, Madrid, Anagrama, (1987) 1992.

JEFFERSON, HUNTER:

- *Image and Word. The Interaction of Twentieth-Century Photographs and Texts*, Cambridge, Harvard University Press, 1987.

KANDINSKY, WASSILY:

- *De lo espiritual en el arte*, Barcelona, Barral-Labor, (1911) 1972.
- *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*, Barcelona, Barral, (1926) 1971.

KLIBANSKY, R., PANOFSKY, E. Y SAXL, F.:

- *Saturno y la Melancolía*, Madrid, Alianza, 1991.

KLEE, PAUL:

- *Teoría del arte moderno*, Buenos Aires, Ed. Calden, 1945.

KRIEGER, MURRAY:

- *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1992.

KRIS, E. Y KURZ, O.:

- *La leyenda del artista*, Madrid, Cátedra, (1979) 1982.

KRUGER, BARBARA:

- *Mando a distancia. Poder, culturas y el mundo de las apariencias*, Madrid, Tecnos, 1998.

LAKOFF, G. Y JOHNSON, M.:

- *Metáforas de la vida cotidiana*, Madrid, Cátedra, (1980) 1995.

LEE, RENSSLAER W.:

- *Ut pictura poesis: La teoría humanística de la pintura*, Madrid, Cátedra, (1940) 1982.

LESSING, G. E.:

- *Laocoonte*, Madrid, Ed. Tecnos, (1766) 1990.

LÓPEZ TORRIJOS, ROSA:

- *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1985.

MAYÁNS Y SISCAR, GREGORIO:

- *Arte de pintar* (introducción de Pilar Pedraza), Valencia, Institució Alfons el Magnànim, (original de 1776, editado en 1854) 1999.

MEISS, MILLARD:

- *Pintura en Florencia y Siena después de la peste negra*, Madrid, Alianza, (1951) 1988.

MONCELET, CHRISTIAN:

- *Essai sur le titre en littérature et dans les arts*, Le Cendre, Bof, 1972.

MONEGAL, ANTONIO:

- *En los límites de la diferencia. Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*, Madrid, Tecnos, 1998.

MORÁN, M. Y CHECA, F.:

- *El coleccionismo en España*, Madrid, Cátedra, 1985.

MORALES, JOSÉ RICARDO:

- *Estilo, pintura y palabra*, Madrid, Cátedra, 1994.

MORÁN, M. Y PORTÚS, J.:

- *El arte de mirar. La pintura y su público en la España de Velázquez*, Madrid, Ediciones Istmo, 1997.

MORTARA, BICE:

- *Manual de retórica*, Madrid, Cátedra, (1988) 1991.

MULLER, JOSEPH-EMILE:

- *Rembrandt*, Barcelona, Daimon, 1969.

NEUMANN, ECKHARD:

- *Mitos de artista. Estudio psichistórico sobre la creatividad*, Madrid, Tecnos, (1986) 1992.

NORDSTRÖM, FOLKE:

- *Goya, Saturno y melancolía*, Madrid, Visor, (1962) 1989.

PACHECO, FRANCISCO:

- *El arte de la pintura*, Madrid, Cátedra, (1649) 1990.

PÄCHT, OTTO:

- *La miniatura medieval*, Madrid, Alianza, (1967-68, editado en 1984) 1987.

PALOMINO, ANTONIO:

Museo pictórico y escala óptica (1715-24), Madrid, Aguilar, 1988.

PANOFSKY, ERWIN:

- *Idea*, Madrid, Cátedra, (1924-1959) 1978.
- *Vida y arte de Alberto Durero*, Madrid, Alianza, (1943-1955) 1982.
- *Los primitivos flamencos*, Madrid, Cátedra, (1953) 1988.
- *El significado de las artes visuales*, Madrid, Alianza, (1955) 1979.
- *Renacimiento y Renacimientos en el arte occidental*, Madrid, Alianza, (1952, editado en 1960) 1975.
- *Estudios sobre Iconología*, Madrid, Alianza, (1962) 1972.

PEDRAZA, PILAR:

- *Barroco efímero en Valencia*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1982.
- *La bella, enigma y pesadilla*, Barcelona, Tusquets, 1991.
- *Máquinas de amar*, Madrid, Valdemar, 1998.

PEIRÓ, JUAN:

- “René Magritte y publicidad televisiva”, en *Cimal*, nº 38, Valencia, 1990.
- “Contaminaciones Mass-Media/Pintura. (De la fotografía a la televisión y

de ésta a la pintura contemporánea”, en *Hecho artístico y medios de comunicación*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1999.

PERÁN, M. Y BARAÑAL, A.:

- “Escribir y dibujar en el fondo no son lo mismo”, en *Fragments*, nº 17-18-19, Madrid, Ministerio de Cultura, 1991.

425

PÉREZ, DAVID:

- *La mirada contra la historia (en torno a la disolución del hecho artístico)*, Valencia, Cimal, 1995.

PÉREZ, DAVID Y CORTÉS, J. MIGUEL (COORDS.):

- *Intertextos y contaminaciones*, Valencia, Generalitat Valenciana, Col. Signo abierto, 1999.

PÉREZ CARREÑO, FRANCISCA:

- *Los placeres del parecido. Icono y representación*, Madrid, Visor, 1988.
- “El signo artístico” en VALERIANO BOZAL (ED.) (1996).

PEVSNER, NIKOLAUS:

- *Las Academias de Arte*, Madrid, Cátedra, (1940) 1982.

PISANTY, VALENTINA:

- *Cómo se lee un cuento popular*, Barcelona, Paidós, 1995.

POPE-HENNESSY, JOHN:

- *El retrato en el renacimiento*, Madrid, Akal, (1964) 1985.

PRAZ, MARIO:

- *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*, Madrid, Taurus, (1970) 1979.

PROPP, WLADIMIR:

- *Morfología del cuento*, Madrid, Ed. Fundamentos, (1928) 1972.
- *Las raíces históricas del cuento*, Madrid, Ed. Fundamentos, 1974.

PROUST, MARCEL:

- *Sobre la lectura*, Valencia, Pre-textos, (1905) 1996.

RAMÍREZ, JUAN ANTONIO:

- *Ecosistemas y explosión de las artes*, Barcelona, Anagrama, 1994.
- “Iconografía e iconología” en VALERIANO BOZAL (ED.) (1996).

RAMÍREZ, JUAN ANTONIO (COORD.):

- *Historia del arte*, Madrid, Alianza, 1996.

RANK, OTTO:

- *El mito del nacimiento del héroe*, Barcelona, Paidós, 1981.

RICOEUR, PAUL:

- *Tiempo y narración*, 3 vols., Madrid, Ed. Cristiandad, 1987.

RIPA, CESARE:

- *Iconología*, 2 vols., Madrid, Akal, (1593) 1987.

ROSENBERG, JAKOB:

- *Rembrandt. Vida y obra*, Madrid, Alianza, (1964) 1987.

ROSENBLUM, ROBERT Y HANSON, H. W., (PETER):

- *El arte del siglo XIX*, Madrid, Akal, (1984) 1992.

RUBERT DE VENTÓS, XAVIER:

- *La estética y sus herejías*, Barcelona, Anagrama, 1974.

SABORIT, JOSÉ y CARRERE, ALBERTO:

- *Retórica de la pintura*, Madrid, Cátedra, 2000.

SÁNCHEZ-BIOSCA, VICENTE:

- *Una cultura de la fragmentación: Pastiche, Relato y Cuerpo en el cine y la televisión*, Valencia, Filmoteca Generalitat Valenciana, 1995.

SCAVINO, DARDO:

- *La filosofía actual. Pensar sin certezas*, Buenos Aires, Paidós, 1999.

SCHAEFFER, JEAN-MARIE:

- *La imagen precaria del dispositivo fotográfico*, Madrid, Cátedra, (1987) 1990.

SCHAPIRO, MEYER:

- *Estudios sobre el románico*, Madrid, Alianza, (1977) 1984.
- *Estilo, artista y sociedad. Teoría y filosofía del arte*, Madrid, Tecnos, (1994) 1998.
- *Palabras, escritos e imágenes. Semiótica del lenguaje*, Madrid, Encuentro, (1996) 1998.

SCHLOSSER, JULIUS VON:

- *El arte de la Edad Media*, Barcelona, Gustavo Gili, (1923) 1981.
- *La literatura artística*, Madrid, Cátedra, (1924) 1976.

SCHNEEDE, UWE M.:

- *René Magritte*, Barcelona, Labor, 1978.

SCHNEIDER ADAMS, LAURIE:

- *Arte y psicoanálisis*, Madrid, Cátedra, (1993) 1996.

SEBASTIÁN, SANTIAGO:

- *Contrarreforma y Barroco*, Madrid, Alianza, 1981.
- *Arte y humanismo*, Madrid, Cátedra, 1981.
- "La inscripción como clave y aclaración iconográfica" en *Fragmentos*, nº 17-18-19, Ministerio de Cultura, Madrid, 1991.
- *Emblemática e Historia del Arte*, Madrid, Cátedra, 1995.

SONTAG, SUSAN:

- *Contra la interpretación y otros ensayos*, Barcelona, Seix Barral, 1984.

SUREDA, JOAN Y GUASCH, ANA M^a:

- *La trama de lo moderno*, Madrid, Akal, 1987.

TATARKIEWICZ, WLADYSLAW:

- *Historia de la Estética II. La estética medieval*, Madrid, Akal, (1962) 1987.
- *Historia de seis ideas*, Madrid, Tecnos, (1976) 1990.

THIEBAUT, CARLOS:

- *Historia del nombrar. Dos episodios de la subjetividad moderna*, Madrid, Visor, 1990.

TOMÁS, FACUNDO:

- *Escrito, pintado. Dialéctica entre escritura e imágenes en la conformación del pensamiento europeo*, Madrid, Visor, 1998.

USPENSKI, BORIS A.:

- *Semiótica de la composición. El Políptico del cordero místico de Gante de Van Eyck, Eutopías 112*, Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo, Valencia, 1996.

VALÉRY, PAUL:

- *Teoría poética y estética*, Madrid, Visor, (1957) 1990.

VASARI, GIORGIO :

- *Vidas de artistas ilustres*, 5 vols., Barcelona, Iberia, (1550) 1957.

VILCHES, LORENZO:

- *La lectura de la imagen*, Barcelona, Paidós, 1995.

VINCI, LEONARDO DA :

- *Tratado de Pintura*, Madrid, Editora Nacional, (hacia 1500) 1976.

WAGNER, PETER:

- *Icons, Texts, Iconotexts; Essays on Ekphrasis and Intermediality*, Berlín, Walter de Gruyter, 1996.

WÖLFFLIN, HEINRICH:

- *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*, Madrid, Espasa-Calpe, (1915) 1997.
- *Renacimiento y Barroco*, Barcelona, Paidós, 1991.

ZUNZUNEGUI, SANTOS:

- *Pensar la imagen*, Madrid, Cátedra, 1992.

CATÁLOGOS DE FOTOGRAFÍA:**GOLDBERG, JIM Y BROOKMAN, PHILIP:**

- *Raised by Wolves*, New York, Scalo Pub., 1995.

FERRATO, DONA:

- *Living with the enemy*, Madrid, Fundación Caixa Galicia, 1981.

MAE WEEMS, CARRIE:

- *Carrie Mae Weems*, Washington, Museum of Women in the Arts, 1993.

MOFFATT, TRACEY:

- *Tracey Moffatt*, Barcelona, Fundación La Caixa, 1999.

TROELLER, LINDA Y SCHNEIDER, MARION:

- *The Erotic Lines of Women*, Zurich, Scalo Pub., 1998.

CATALOGOS DE DUANE MICHALS:

- *Changements*, París, Editions Herscher, 1981.
- *Vrais Rêves. Histoires photographiques de Duane Michals*, Paris, Edition Herscher, 1981.
- *A Visit with Magritte by Duane Michals*, Rhode Island, Matrix Pub., 1981.
- *Photographs/Secuences/Texts*, Oxford, Museum of Modern Art Oxford, 1984.
- *The Nature of Desire*, Pasadena, Twelvetress Press, 1986.
- *Album: The Portraits of Duane Michals 1958-1988*, Pasadena CA, Twelvetrees Press, 1988.
- *Now Becoming Then*, Altadena CA Twin Palms Publishers, 1990.
- *Eros & Thanatos*, Santa Fe, NM Twin Palms Publishers, 1992.
- *Duane Michals: Fotografías 1958-1990*, Valencia, Ediciones Alfons El Magnànim, 1993.
- *Salute, Walt Whitman*, Santa Fe, Twin Palms, 1996.
- *The Essential Duane Michals*, Londres, Thames and Hudson, 1997.

JUNIO DE 2000