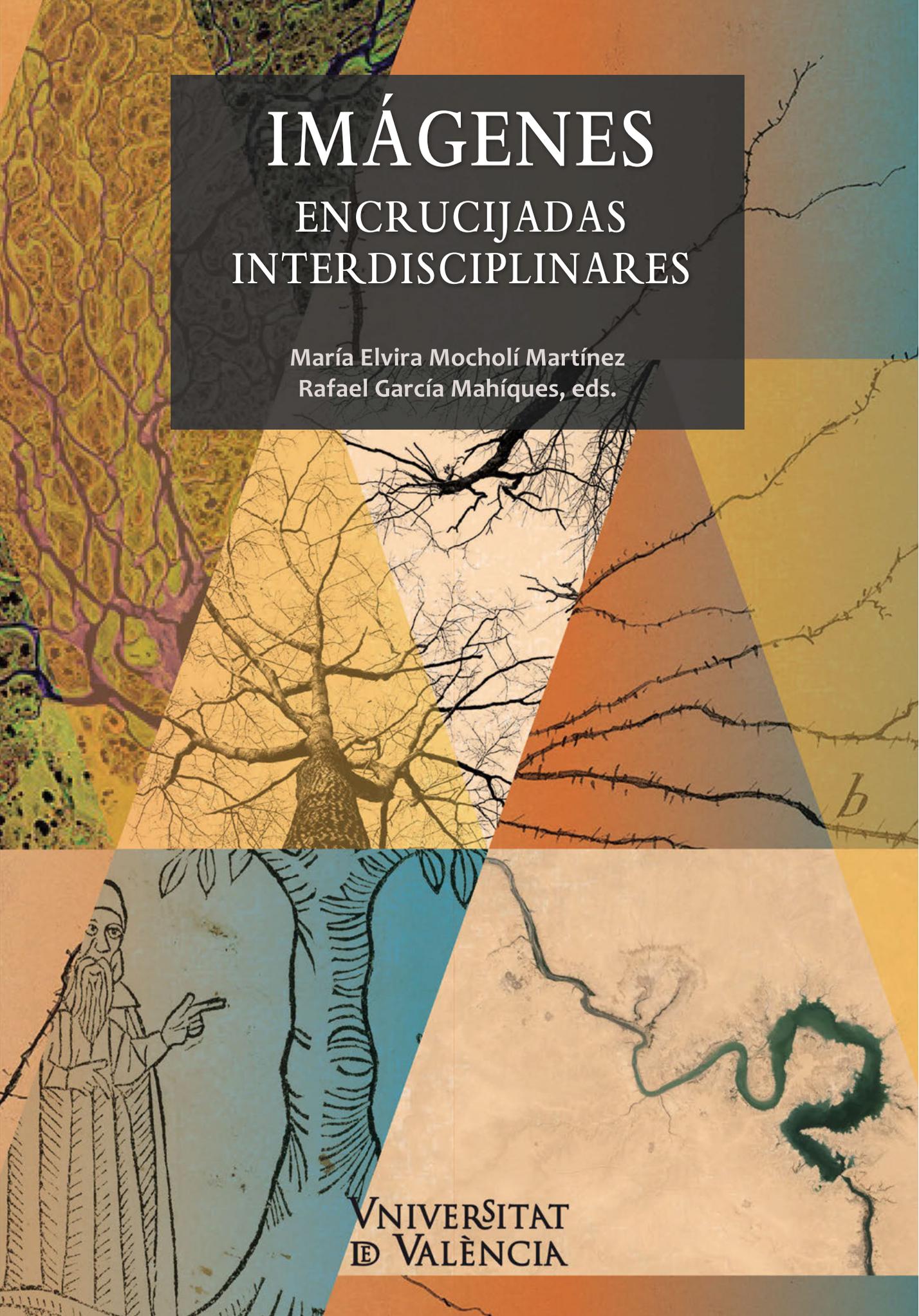


IMÁGENES

ENCRUCIJADAS INTERDISCIPLINARES

María Elvira Mocholí Martínez
Rafael García Mahiques, eds.



VNIVERSITAT
E VALÈNCIA

IMÁGENES.
ENCRUCIJADAS INTERDISCIPLINARES

IMÁGENES.
ENCRUCIJADAS INTERDISCIPLINARES

MARÍA ELVIRA MOCHOLÍ MARTÍNEZ
RAFAEL GARCÍA MAHÍQUES, EDS.

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Financiado por la Conselleria de Innovación, Universidades, Ciencia y Sociedad Digital (AORG/2021/050).

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA  Facultat de Geografia e Història

 GENERALITAT VALENCIANA
Conselleria d'Innovació,
Universitats, Ciència
i Societat Digital

ANEJOS DE
IMAGO
REVISTA DE EMBLEMÁTICA Y CULTURA VISUAL [N.º 9]

DIRECCIÓN

RAFAEL GARCÍA MAHÍQUES (UNIVERSITAT DE VALÈNCIA)
SERGI DOMÈNECH GARCÍA (UNIVERSITAT DE VALÈNCIA)

CONSEJO EDITORIAL

FILIPA MARISA GONÇALVES MEDEIROS ARAÚJO (UNIVERSIDADE DE COIMBRA), JAVIER AZANZA LÓPEZ (UNIVERSIDAD DE NAVARRA), PEDRO CAMPA (UNIVERSITY OF TENNESSEE AT CHATTANOOGA), MARÍA JOSÉ CUESTA GARCÍA DE LEONARDO (UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA), JAIME CUADRIELLO (UNAM - MÉXICO), JOHN T. CULL (UNIVERSITY OF VIRGINIA), REYES ESCALERA PÉREZ (UNIVERSIDAD DE MÁLAGA), JOSÉ JULIO GARCÍA ARRANZ (UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA), DAVID GRAHAM (CONCORDIA UNIVERSITY - MONTREAL), PEDRO GERMANO LEAL (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO), CARMÉ LÓPEZ CALDERÓN (UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA), ALEJANDRO MARTÍNEZ SOBRINO (UNIVERSIDAD DEL PAÍS VASCO / EUSKAL HERRIKO UNIBERTSITATEA), VÍCTOR MÍNGUEZ CORNELLES (UNIVERSITAT JAUME I), MARÍA NIEVES PENA SUEIRO (UNIVERSIDADE DA CORUÑA), JESÚS UREÑA BRACERO (UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA).

SECRETARÍA

MARÍA ELVIRA MOCHOLÍ MARTÍNEZ (UNIVERSITAT DE VALÈNCIA)

EDITORES DE ESTE VOLUMEN

MARÍA ELVIRA MOCHOLÍ MARTÍNEZ (UNIVERSITAT DE VALÈNCIA)
RAFAEL GARCÍA MAHÍQUES (UNIVERSITAT DE VALÈNCIA)

© Los autores, 2023

© De esta edición: Universitat de València, 2023

Coordinación editorial: Rafael García Mahíques

Diseño y maquetación: Celso Hernández de la Figuera

Cubierta: Diseño: Celso Hernández de la Figuera

Imagen: SEyTA. Sociedad Española de Estética y Teoría de las Artes

ISBN: 978-84-9133-620-4

ISBN (PDF): 978-84-9133-621-1 (OA)

<http://dx.doi.org/10.7203/PUV-OA-621-1>

Depósito legal: V-3436-2022

Impreso en Valencia

Índice

PRESENTACIÓN. La interdisciplinariedad en el estudio de la imagen, MARÍA ELVIRA MOCHOLÍ MARTÍNEZ, RAFAEL GARCÍA MAHÍQUES	11
--	----

1.

LA INTERDISCIPLINARIEDAD EN EL ESTUDIO DE LA IMAGEN

1. Icons of Virtue: Women in the Literary and Artistic Imagery of Early Modernity, HILAIRE KALLENDORF.....	13
--	----

2.

IMAGEN Y PENSAMIENTO

2. Imagen y pensamiento en la práctica terapéutica: la experiencia de Carl Gustav Jung en <i>El Libro Rojo</i> , ELENA ÁLVAREZ-OSSORIO BAS.....	41
3. Contaminación y heterogeneidad: <i>Documents</i> y su propuesta de una experiencia visual, VALERIA BIONDI.....	51
4. Las siete cabezas de Glauber Rocha. Observaciones sobre la naturaleza de la imagen cinematográfica a partir de algunos filmes del líder del <i>Cinema Nuovo</i> , ANTONIO CASTILLA CEREZO	63
5. Hacer durar la experiencia. Imágenes fotográficas de una ciudad ocupada, FELIPE CORVALÁN TAPIA	73
6. Lo abyecto en el imaginario religioso de santa Mariana de Jesús, CARMEN DE TENA RAMÍREZ.....	83
7. Simbolismos y significados tejidos y bordados. La construcción de una cultura visual religiosa a partir de motivos decorativos en el arte textil histórico, SANTIAGO ESPADA RUIZ.....	95
8. Fordlândia: una ciudad habitada, YURI FIRMEZA	107
9. «Y el color Nada se dirigió a mí»: Nelly Sachs, Paul Celan, Heinz Holliger, Anselm Kiefer, ANTONI GONZALO CARBÓ.....	117
10. Resignificar el sacrificio de Isaac. Una aproximación filosófica al Génesis 22, ANDRÉS HERRAIZ LLAVADOR	127
11. La <i>Pathosformel</i> Ninfa: ¿un método en la obra de Georges Didi-Huberman?, ADA NAVAL GARCÍA	139

12. «Hacia una iconología de las connotaciones» en arquitectura. Continuidad del legado de Aby Warburg en la obra de Juan Antonio Ramírez, MIGUEL ÁNGEL NAVARRETE SANTANA 147
13. Philosophy, Pedagogy and Visual Art, DAN O'BRIEN 153
14. La imagen superviviente: san Rafael en Córdoba, devoción y promoción política, CLARA SÁNCHEZ MERINO, MANUEL PÉREZ LOZANO 163
15. The aesthetic sensitive and feminist semantics of Marliete Rodrigues' figurative arts, ILZY GABRIELLE SOARES DA SILVA, MARIO FARIA DE CARVALHO 175

3.

IMAGEN Y PALABRA

16. Espelhos de papel: «Vidas» de santos em imagens (séculos XVI-XVII), PAULA CRISTINA ALMEIDA MENDES 187
17. El corazón del obispo entre la pluma y el pincel. Correspondencias del texto a la imagen en el retrato del obispo Manuel Fernández de Santa Cruz, MONTSERRAT A. BÁEZ HERNÁNDEZ 199
18. El mapa al revés. Usos de la imagen técnica en la producción y reconfiguración de territorios-red, PAULO COQUEIRO, RODRIGO ROSSONI 211
19. El grabado de retrato en los primeros libros impresos. La valoración de la persona como profesional en algunos ejemplos del Humanismo español, MARÍA JOSÉ CUESTA GARCÍA DE LEONARDO 223
20. La visualidad artística de la entrega de las insignias en el ritual de la ordenación presbiteral, PASCUAL GALLART PINEDA 235
21. *Qui legit, intelligat*. La palabra escrita en la pintura medieval y moderna valenciana, JULIO MACIÁN FERRANDIS 249
22. La fotobiografía del artista: las herramientas del análisis literario al servicio del análisis visual, PIERRE-EMMANUEL PERRIER DE LA BÂTHIE 259
23. Un estudio interdisciplinar del signo jeroglífico maya **HIX**, DIEGO RUIZ PÉREZ 269
24. Imagen y texto en las escaleras jeroglíficas mayas. Una aproximación desde la retórica visual, ELENA SAN JOSÉ ORTIGOSA 279

4.

IMAGEN, MÚSICA Y ESPECTÁCULO

25. Deconstruyendo al macho. Del imaginario visual de C. Tangana a la confrontación con las masculinidades de El Madrileño, RAQUEL BAIXAULI ROMERO, ESTHER GONZÁLEZ GEA 291
26. Simbología mariana en los bailes procesionales de la Virgen de la Salud de Algemés (Valencia), ANDRÉS FELICI CASTELL 301
27. La festa medieval del 9 d'Octubre: el cerimonial i l'activació de les imatges, FRANCESC GRANELL SALES 315
28. Inserciones: la pintura en el encuadre, JOSÉ ENRIQUE MONTERDE LOZOYA, MARTA PIÑOL LLORET 327

29. Origen y configuración de la visualidad de la alegoría de la Música, MARÍA MONTESINOS CASTAÑEDA	337
30. Bailar la pintura. Análisis de la imagen identitaria y la representación de <i>tableaux vivants</i> en los espectáculos folklóricos valencianos, ENRIC OLIVARES TORRES.....	349
31. «Todo en el mismo sitio y al mismo tiempo». <i>The Exploding Plastic Inevitable</i> . Cuando The Velvet Underground era la banda de Andy Warhol. Un proyecto de reconstrucción, F. JAVIER PANERA CUEVAS.....	363
32. Arte, objeto y consumo. Una relación basada en el uso, la recreación y la apropiación de la imagen artística, SONIA RÍOS MOYANO	373
33. Referencias iconográficas de la historia del arte en el universo del cineasta Zack Snyder, MIGUEL ÁNGEL RIVAS ROMERO	385
34. Neobarroco y convergencia cultural. Una aproximación a las lógicas del entretenimiento contemporáneo a través de <i>Dallas</i> (CBS, 1978-1991), JOSÉ ANTONIO ROCH ORTEGA.....	397
35. El tratamiento de los personajes femeninos en los videojuegos, SANDRA SÁNCHEZ GARCÍA	407
36. El emblema musical de Luis Venegas Henestrosa en paralelo al <i>Infierno</i> de Dante, MONTIEL SEGUÍ BALAGUER	419
37. La «imagen musicada»: una estética conjunta de la música y la imagen en los filmes, JOSEP TORELLÓ, JOSEPHINE SWARBRICK	427

5.

IMAGEN Y CULTURA MATERIAL

38. De-construyendo el espacio: el cerro del Castillo de Lebrija (Sevilla), MARÍA DEL CASTILLO GARCÍA ROMERO.....	439
39. Patrimonio cultural y entornos virtuales. Aportes teóricos desde los estudios de la imagen y la estética experimental, MARINA GUTIÉRREZ DE ANGELIS, GORKA LÓPEZ DE MUNAIN	447
40. Formación y pervivencia de la identidad artística omeya y su significado en la morfología de la cultura visual de al-Andalus, VÍCTOR RABASCO GARCÍA	457
41. From the Image to the Illustrated Page: The Illustrated Book in Lyon (1480-1600), BARBARA TRAMELLI.....	469

6.

IMAGEN Y NATURALEZA

42. Física Moderna, Formas Modernistas. Arte e ciência em Thomas Kuhn e E. M. Hafner, THIAGO COSTA, ARIADNE MARINHO	477
43. La imagen del caracol en la Edad Media (siglos XIII-XV). Contextos, tipos iconográficos y aproximaciones al significado, EMILIO JESÚS DÍAZ GARCÍA	487
44. La diversidad geográfica de las plantas ornamentales en un bodegón de José Genovés Llansol (Valencia, 1850-1931) o la necesidad de un estudio multidisciplinar, MARÍA JOSÉ LÓPEZ TERRADA	499

45. La cigüeña y el cocodrilo. La simbología animal en la medallística de Napoleón Bonaparte, ANTONIO MECHÓ GONZÁLEZ	511
46. El paisaje habla, nosotros lo vemos. Semiótica del paisaje a través del medio cinematográfico, ALICIA PALACIOS-FERRI	521

PRESENTACIÓN

LA INTERDISCIPLINARIEDAD EN EL ESTUDIO DE LA IMAGEN

La Iconología pretende una aproximación a la historia cultural desde el estudio de la imagen. Para tal propósito es necesario dominar y poner en relación una amplia variedad de disciplinas, como ya hiciera Panofsky, entre las que habitualmente destacan la historia, la literatura o la teología. Sin embargo, la interdisciplinariedad no se limita necesariamente al ámbito humanístico.

Por otro lado, pese al tiempo transcurrido desde los trabajos panofskyanos, no siempre se ha logrado una integración real entre la Historia del Arte, encargada del estudio de la imagen y a la que se han sumado los Estudios de Cultura Visual, y el resto de disciplinas. Entendida, en ocasiones, como una imposición metodológica, a menudo, la interacción interdisciplinar se ha resuelto de manera superficial. Y, en ningún caso, debe entenderse como producto de un pluralismo disciplinar.

La interdisciplinariedad se opone, por tanto, a otras categorías relacionales, como la multidisciplinariedad, en la que dos o más disciplinas cooperan, pero sin llegar a integrarse metodológicamente. Por el contrario, el objetivo de este volumen es promover una auténtica interrelación entre disciplinas para el estudio de la imagen. Concretamente, proponemos una aproximación, tanto al significado de esta como a su función cultural en diferentes contextos, desde perspectivas innovadoras.

Precedidos por la aportación de Hilaire Kallendorf, «Icons of Virtue: Women in the Literary and Artistic Imagery of Early Modernity», y ante la vastedad de las materias tratadas, el resto de trabajos se han agrupado en cinco ejes temáticos, en los que la imagen vertebrará la construcción de los distintos discursos (histórico, político, ideológico, arqueológico, etc.) propuestos en cada uno de ellos. En primer lugar, «Imagen y palabra» comprende los trabajos que interpretan la imagen desde la Filosofía, la Psicología, la Religión o la Perspectiva de género, entre otras disciplinas.

Seguidamente, «Imagen y pensamiento» establece una relación similar entre la imagen y la Literatura, incluyendo los textos escritos en las propias obras; pero también entre la imagen y disciplinas como la Paleografía o la Epigrafía. Todo ello en ámbitos tan dispares como la hagiografía y la liturgia cristiana, o la cultura maya. En tercer lugar, el eje temático «Imagen, música y espectáculo» comprende aquellos trabajos en los que la imagen solo puede entenderse en estrecha relación con disciplinas de carácter performativo, como la Música, la Danza, el Cine, pero también la Publicidad, la Televisión o los Videojuegos.

A continuación, la sección dedicada a «Imagen y cultura material» reúne trabajos en los que el estudio de la imagen se lleva a cabo en relación con la Arqueología

o, incluso, con el apoyo de las nuevas tecnologías. Para terminar, en el apartado «Imagen y naturaleza» encontramos estudios en los que una profunda comprensión de las disciplinas asociadas al mundo vegetal y animal, como la Botánica, la Zoología o el Paisajismo, han permitido llevar a cabo interpretaciones más meticulosas del significado de la imagen.

En definitiva, pese a la amplitud temática de los trabajos presentados en este volumen, así como la diversa procedencia de sus autoras y autores, tanto nacional como internacional, todos ellos tienen en común la necesidad de superar los sesgos formalistas de la Historia del arte para ofrecer una ajustada interpretación de las obras o imágenes que son objeto de su estudio.

MARÍA ELVIRA MOCHOLÍ MARTÍNEZ
RAFAEL GARCÍA MAHÍQUES
Universitat de València

1

LA INTERDISCIPLINARIEDAD
EN EL ESTUDIO DE LA IMAGEN

ICONS OF VIRTUE: WOMEN IN THE LITERARY AND ARTISTIC IMAGERY OF EARLY MODERNITY¹

HILAIRE KALLENDORF
Texas A&M University

Our bodies are our gardens, to the which our wills are gardeners; so that if we will plant nettles or sow lettuce, set hyssop and weed up tyme, supply it with one gender of herbs or distract it with many, either to have it sterile with idleness or manur'd with industry—why, the power and corrigible authority of this lies in our wills (Shakespeare, 1974: I.iii.320–26).

This passage from Shakespeare's *Othello* is remarkable for several reasons, not least of which is the fact that it is spoken by the evil Iago (hardly a go-to guy for moral advice). Another is the relatively unusual deployment of the word *gender*, derived from the Latin word *genus*, which can refer generically, as it were, to type. The word's modern definition places it squarely in the realm of sexuality, as we know, and I would submit that the bard's use of the term here is far from innocent. In fact, as Renaissance botanists understood (Dubler, 1955: 284), plants do exhibit certain traits which are still now being categorized as *gender* (Vyskot and Hobza, 2004) —fascinatingly enough, these include both «sexual strategies» (Lloyd, 1980) and the ability to change sexual identification (Borges, 1998). Needless to say, knowledge of these botanical qualities proved exceedingly useful to a pharmacist or *boticario* as he mixed drugs or antidotes for male versus female patients. Whether or not we accept categories like gender as relevant today (Butler, 1999; Butler, 1993), we would do well not to neglect them entirely as we attempt to account for early modern mindsets.

Plants and herbal antidotes were gendered in the Renaissance, and so was Virtue. The very notion of Virtue itself was connected etymologically to masculinity and men (Weiden Boyd, 1987: 193).⁷ The root of the noun *Virtud* in Spanish, derived from the Latin *Virtus*, was of course *vir*, or man (the source also for the Spanish word *varón*) (López de Mesa, 1960: 444). This web of associations goes back at least as far as ancient Rome, where Virtues were qualities attributed exclusively to male emperors in the process of their deification as gods (Mattingly, 1937: 111). In the words of Cicero,

and yet, perhaps, though all right-minded states are called virtue, the term is not appropriate to all virtues, but all have got the name from the single virtue which was found to outshine the rest, for it is from the word for «man» that the word virtue is derived; but man's peculiar virtue is fortitude, of which there are two main functions, namely scorn of death and scorn of pain (Cicero, 1927: 194–95).

Here Cicero confirms the gender-specific etymology of the word *Virtue* and mentions Fortitude as man's particular province. Thus, we see that in the classical period, the Virtues

1. Parts of this chapter appeared earlier in different form, and without the images included here, in Kallendorf H. [2017]. *Ambiguous Antidotes: Virtue as Vaccine for Vice in Early Modern Spain*, Toronto, University of Toronto Press.

as such were, by definition, exclusively male attributes, and that the Spanish word *Virtud* bears within it the Derridian trace (Kallendorf, 2007: 39) of this genealogy.

At first glance, Spanish Golden Age *comedias* would seem to echo this assignation of Virtue to the masculine realm, as when Diego flatters the Marqués don Fadrique in Alarcón's *Ganar amigos* with the words, «*os contemplo de prudencia, de nobleza, de justicia y fortaleza muro fuerte, y vivo*» (Juan Ruiz de Alarcón, *Ganar amigos*, Acto 2).² Virtue is equated with valor, from which women are excluded, as when Pompeyo protests: «*Pero estaba confiado de tu virtud, ni sabía, que en tanto valor cabía pensamiento afeminado*» (Lope de Vega, *La mayor victoria*, Jornada 3). Instead, women are depicted as weak and sinful:

*si del corazón del hombre
fueran las mujeres hechas,
o que tuvieran, don Juan,
de virtud y fortaleza:
son flacas, son temerosas,
que si tuvieran más fuerza
nos dieran mil azotes*
(Lope de Vega, *Pobreza no es vileza*, Acto 3).

This humorous forecast by the *gracioso* Panduro (whose name means *hard bread*) predicts that if women were stronger, they would give men 1,000 lashes with a whip. In like fashion, Calderón de la Barca takes a typically misogynistic stance in his character Tristán's approval of the mission to «*enseñar a las Mujeres tres Virtudes tan excelsas, callar, dar, y no tomar*» (Calderón, *Dicha, y desdicha del nombre*, Jornada 2). Case closed, apparently... or perhaps not.

On several occasions, theatrical characters –and their authors– are willing to acknowledge exceptions to the rule, both for women more generally and for Spanish women in particular. As Elisio says to Silvio in the pastoral mode in an eclogue appearing as part of the prefatory matter to Lope's *El Amor enamorado*, «*La virtud, y el valor de las mujeres conozco*», although he concludes with the disclaimer, «*si Porcias, si Lucrecias me refieres*» (Lope de Vega, *El Amor enamorado*, preliminaries to 1637 edition). Portia was Cato's daughter, the wife of Caesar's assassin Brutus [fig. 1];³ as a rape victim who failed to fend off her assailant, Lucretia's exemplarity in the realm of Chastity was considered problematic at best [fig. 2]. Tirso de Molina's *La prudencia en la mujer*, the title of which

2. All play references are to Teatro Español del Siglo de Oro (TESO), a digitalized database of 800 *comedias* distributed by ProQuest and available to university libraries by subscription.

3. Once again in Portia we find an ambiguous figure who became synonymous with Virtue in the Renaissance, whether she actually merited this distinction. Juan Luis Vives holds her up for Spanish women as a model, but modern commentators are left guessing as to why or why not: «Portia (or Porcia) was the daughter of Marcus Porcius Cato [95–46 BCE]. In 45, she married Brutus, who headed the assassination of Julius Caesar in 44. In the Renaissance, she had become the type of marital love, loyalty, and chastity. Perhaps 'the wisdom' Vives refers to... which Portia has gathered from her father, is his love of and dedication to republican values, the same values her husband was also believed to have espoused. Her status as a virtuous woman in the Renaissance is somewhat complicated by her suicide, with accounts holding both that she killed herself after and before Brutus's death» (Loughlin et. al., 2012: 102, n. 8).



Fig. 1. Pierre Mignard (1612-1695) or Guido Reni, *Le Suicide de Porcia* (17th century). Rennes, Museum of Fine Arts, Inv 1794.2.1 (public domain).

is already illustrative of the fact that women could possess this Virtue, contains a line that is partial to Spanish women in this regard: «*hay mujeres en España con valor, y con prudencia*» (Tirso de Molina, *La prudencia en la mujer*, Jornada 3). Here Spanish women are specifically linked to the Virtues of Prudence and Fortitude. Some characters and/or their creators are even willing to leave room for lots of exceptions to the general rule that women are not virtuous: «*No ofendiendo la virtud, de tantas mujeres buenas, de que están mil casas llenas*» (Lope de Vega, *El sembrar en buena tierra*, Acto 1). Here 1,000 houses are judged to be full of virtuous women... perhaps a counterpoint to the same playwright's 1,000 whip lashes from before? Although we should note that all these thousand virtuous women are pictured sitting at home, not out in the street... We may infer that their proper place is the domestic sphere.



Fig. 2. Felice Ficherelli, *The Rape of Lucretia* (late 1630s). London, The Wallace Collection (Art Resource).



Fig. 3. Francisco de Zurbarán, *Saint Jerome in the Company of Saint Paula and Saint Eustoquia*, (ca. 1640-1650). Washington, D. C., National Gallery of Art (public domain).

When feminine Virtue is acknowledged in these plays, men seem surprised to find it. As saint Jerome exclaims in Lope de Vega's hagiographical biopic *El cardenal de Belén*, «o soberano Dios, ¡que en las mujeres haya tanto valor, virtud tan grande!» (Lope de Vega, *El cardenal de Belén*, Acto 3). These lines are spoken about the godly women saints Paula and Eustoquia, with whom Jerome is pictured in a contemporaneous painting by Francisco de Zurbarán [fig. 3]. Jerome's words are unusual because they attribute to women the quality of valor or bravery, a Virtue often reserved for men, except in cases of the *mujer varonil*.

Normally praise of women is limited to more «feminine» Virtues like Chastity, as in the proposition, «Si está la virtud en ser doncella, casta, y hermosa» (Lope de Vega, *El bobo del colegio*, Acto 1). Note the prominent place given here to the state of being a *doncella*, or virgin, as well as physically beautiful (*hermosa*). Other Virtues, such as pity

or mercy, are also attributed more to women in contrast to men, as when Lope's Don Carlos urges Blanca in *La locura por la honra*, «no te alteres, que es la piedad en efecto, propia virtud de mujeres» (Lope de Vega, *La locura por la honra*, Acto 1). He tells her not to show weakness by crying, indicating also that some Virtues are «proper» to women (Jordan, 1990: 8). Women are deemed virtuous in their role as matrons —«las muchas matronas que por su virtud se alaban» (Lope de Vega, *El ejemplo de casadas y prueba de la paciencia*, Acto 3)—, this coming from Lope de Vega's *El ejemplo de casadas*. For young girls, Virtue may be used to catch a husband («Bien se casa la mujer a fama de su virtud» [Lope de Vega, *La mal casada*, Acto 1]); but notice that ironically, this line appears in Lope's *La mal casada*.

Once a woman is married, her Virtue may be used to enhance her husband's prestige, for a wife «con virtud y discreción es corona en el varón» (Lope de Vega, *El ejemplo de casadas y prueba de la paciencia*, Acto 3). This line comes once again from Lope de Vega's *El ejemplo de casadas y prueba de la paciencia*, a play about a peasant girl named Lucinda who marries Count Enrico, only to have him put her to a cruel test (the *prueba* of the play's title). She suffers a series of humiliations, including separation from her spouse and even her children's death, all ostensibly designed to prove her loyalty as a wife. The play shows not so much a woman's Virtue as her husband's Vice.

Which leads us to an interesting question: are there other instances in the plays which seem to indicate that women might actually be *more* virtuous than men? In Lope de Vega's

El mejor mozo de España the Duke of Nájera declares, «*Cuando en la virtud aprueban, son portento y maravilla las mujeres, Caballeros*» (Lope de Vega, *El mejor mozo de España*, Acto 1). Now admittedly, this could be a backhanded compliment: the implication is that women are so infrequently virtuous that when it actually happens, the result is a portent and a marvel. But the same playwright has one of his male characters, Nuño, note that both Virtue and Vice were routinely depicted in iconographical sources as female: «*Con nombre, y forma de mujer pintaron el vicio y la virtud antiguamente*» (Lope de Vega, *Con su pan se lo coma*, Acto 1). In the case of Virtue, such depictions go all the way back to the classical period, when Virtus was a female goddess with her own cult:

The goddess Virtus was worshipped by the Romans from the earliest times and the cult is referred to in Cicero's *De Natura Deorum*; in the first centuries of the Christian era this concept underwent a gradual metamorphosis. The goddess Virtus appears in the *De Nuptiis* of Martianus Capella where she advises Mercury to marry (Muir, 1966: 266).

The goddess Virtus appeared on the coins issued to commemorate many of the Roman emperors (Mattingly, 1937: 111-12). She later graced the Virginia four-dollar note issued by the U. S. Continental Congress in 1776 and is still emblazoned on Virginia's state flag.

But Lope de Vega does not limit his allowance for feminine Virtue to goddesses only. Citing Ovid's *Heroides*, he recalls actual flesh-and-blood women deemed illustrious by the ancients for their Virtue and wisdom: «*Heroídas llamaban los antiguos a las mujeres ilustres por virtud, y entendimiento*» (Lope de Vega, *De cosario a cosario*, preliminaries to 1624 edition). Ironically, in Ovid's text these women are arguably not exemplary at all; his epistolary genre centers around the trope of famous women sending letters to their absent lovers. But as Marina Brownlee explains, medieval exegetes performed a tour-de-force of transformative ethical interpretation on this text, with the result being that somehow these wayward women became paragons of Virtue:

If Ovid programmatically dismantles the exemplary, paradigmatic function that had initially accorded his heroines their legendary status by showing them to be all too humanly vulnerable, the Middle Ages effected a reversal of this hermeneutical procedure. [...] Wishing to leave nothing to chance, medieval exegetes make explicit what for them constitutes the extradiegetic, ethical exemplarity of the *Heroides*.

She goes on to examine the moralizing reception of Ovid's *Heroides* in Spain, noting that King Alfonso el Sabio was in large part responsible for Ovid's heroines' ethical recuperation here:

Alfonso looks to the same heroines as objective «proofs», universal examples of his extraliterary (decidedly imperial) public values. In so doing, he seeks, in effect, to return the legendary women to the heroic, external, public world of male values from which Ovid had liberated them (Scordilis Brownlee, 1990: 9-10).

Were early modern Spanish women deemed worthy heirs to this imagined tradition? At very least, such references tell us that in the minds of these dramatists, Virtue is possible (theoretically) for women.

It is true that in early modern Spanish stage plays we do not find many defenses of women that would go to the opposite extreme of privileging women's Virtue over men's.

This absence forms a contrast to such over-the-top Renaissance defenses of women as Galeazzo Flavio Capra's *Della eccellenza e dignità delle donne* (1525), written in Italy a little over a century earlier. For Capra, feminine Virtue is greater than the masculine variety, «*per esser le donne de più privilegi e virtù dotate*» (Capra, 1988: 106). But then again, this is the same guy for whom sex positions have moral connotations:

Per ragion dil luoco dicevano ancora l'uomo essere più degno, perciò che la donna è sottoposta e l'uomo sta sopra in luoco più nobile. Ma chi con diritto occhio riguarda, conoscerà che la donna negli ultimi diletti d'amore sta in luoco più nobile giacendo supina e con gli occhi al cielo, a guisa che debbono far gli animali dotati di ragione e l'uomo stassi come fanno le bestie col volto e con gli occhi verso la terra (Capra, 1988: 107).

With this bizarre assignment of moral superiority to the supine (eyes facing heaven) versus the missionary position for sexual intercourse (eyes facing the earth), he takes the traditional *querelle des femmes* to new depths of absurdity. If women must be defended this way, I dare say many of us would rather stay defenseless.

To sum up, then, early modern Spanish *comedias* and *autos sacramentales* do not offer any unified consensus on the question, «Is Virtue available to women?» largely because said Virtue is a myth. That is the overwhelming impression we receive from numerous references to the Virtues in Spanish Renaissance stage plays. The creative recycling of cultural capital from Biblical, legendary, and classical/pagan mythological sources is illustrative of the heterogeneous grab-bag which morality had ironically become in a society often characterized as dogmatic and hierarchical. The resulting ambiguity provides a strong undercurrent of subversion which contradicts the supposedly unified, coherent orthodox message we were taught to anticipate from a theatrical tradition which allegedly served as a propagandistic arm of the state.

This is a suitably ambiguous answer for a particularly thorny problem, given all we know about Spain's legendary *machismo*. The dramas do seem to offer some limited defenses of women, but they often restrict words of praise to classical figures or conventional *topoi* such as the *mujer varonil*. A notable exception to this rule is the hagiographical play, in which saintly women are praised to the heavens, and dramatists do not hesitate to pull out all the stops. Another sphere where women are more unequivocally praised is the domestic arena; particularly when, as in Lope de Vega's *Ejemplo de casadas*, the female character serves as a foil to point out the foibles of a man. Let us now examine a specific Virtue, namely Chastity, with which women have traditionally been most associated.

In its most basic definition, Chastity in Renaissance Spain was equated to virginity, as we see from the title of Pedro Galindo's *Excelencias de la castidad y virginidad* (1681) (Galindo, 1681). Going back at least as far as Spain's medieval period, Chastity was defined in negative terms as the lack of sexual activity: «*Es abstinencia de vil llogamiento / la tal castedad*» (Juan de Mena, *Laberinto de Fortuna*, 1444) (Mena, 1997: 139). Perpetual virgins are described in a play by Lope as never seeing marriage, thus deserving the palm leaf—a symbol of Chastity—as well as a seat with the angels in heaven, who were believed not to be sexual beings.⁴ In fact, virginity is identified so closely with Chastity in many

4. «*que las vírgenes no más, aquellas que el casamiento no vieron, y que la palma de castidad merecieron, con los Ángeles tendrían aquel purísimo asiento*» (Lope de Vega, *El capellán de la Virgen*, Acto 1). Angels' supposed lack of sexuality was tied to their lack of a need to reproduce themselves.

Renaissance Spanish dramas that it actually takes Chastity's place in discussions on stage of the Virtues; for example, in Francisco de Rojas Zorrilla's *Los trabajos de Tobías* we find the lines, «*El recato es un remedo de la virtud más perfecta, pues es la virginidad: y si en Dios caber pudiera una virtud, que sea más que esas otras virtudes; ésta más preeminente virtud que esas otras virtudes fuera*» (Francisco de Rojas Zorrilla, *Los trabajos de Tobías*, Jornada 1). This author is not willing to acknowledge that all Virtues are not equal, but hypothetically claims that if there were a hierarchy, virginity would come out on top. This seeming obsession with sexuality, or avoidance of same, is telling in its refusal to contemplate fulfillment of desire.

Why was this Virtue, perhaps more than others, perceived as so urgently necessary? Chastity was needed in large doses to quench the raging fires of Lust (Kallendorf, 2013: 74-94). In Calderón's sacramental drama *El año santo de Roma*, the allegorical figure of Chastity declares it her mission to eradicate Lust: «*Porque aqueste es mi Oficio, que siendo la Castidad, es mi mortal Enemigo la Lascivia*». In this same play the figures of Chastity and Honor together drag Lust across the stage.⁵ In similar fashion, in the same playwright's *El año santo en Madrid*, Chastity is said to extinguish the fires of Lust: «*a la Pureza la Lascivia ofrece luego, por la Castidad, que es quien siempre apagó sus incendios, el Estandarte*» (Calderón de la Barca, *El año santo en Madrid*, auto sacramental). This scene alludes to outright war, replete with battle flags, in the very best *bellum virtutum et vitiorum* tradition (as we see from a drawing in an early manuscript of Prudentius' *Psychomachia* in which the female warrior-figure Chastity impales Lust with a sword). This trope is repeated in numerous other plays by this same author, for example:

la Castidad, que es la suma
Pureza, que vence a un tiempo,
para los Triunfos del Alma,
los Rebeliones del Cuerpo
(Calderón de la Barca, *Sueños hay, que verdad son*, auto sacramental).

The body is a mutinous faction whose rebellion must be brutally suppressed.

Not surprisingly, given the apparent gendering of this Virtue, most of the exemplary figures mentioned in relation to it are female. In addition to the Virgin Mary, one of the biblical figures mentioned is Asenath, wife of the Old Testament patriarch Joseph: «*Asenét, que es de Castidad ejemplo*» (Calderón de la Barca, *Sueños hay, que verdad son*, auto sacramental). Noble and well-educated, daughter to a priest of the Egyptian sun god Ra, the historical Asenath later gave birth to Manasseh and Ephraim [fig. 4]. Her marriage to Joseph was arranged by the Pharaoh to reward Joseph for interpreting his dreams. There is no biblical evidence of her being particularly chaste or unchaste (indeed, she is portrayed as sexy on one modern novel cover); rather, any association of her with this Virtue based exclusively on Scripture would seem to stem from an implied contrast with Potiphar's wife, who had previously attempted to seduce Joseph, thereby landing him in jail. Presumably this comparison could have been constructed to show that not all Egyptian women were lascivious. If we look at other ancient sources, however, namely the apocryphal *Joseph and Aseneth*, we find a prehistory of her life before marrying Joseph (*Joseph & Aseneth*, 1984).

5. «*Ábrese el primer Carro, y se ve la Castidad, y el Honor arrastrando a la Lascivia*» (Calderón de la Barca, *El año santo de Roma*, auto sacramental).



Fig. 4. Rembrandt Harmensz van Rijn, *Jacob Blessing Ephraim and Manasseh* (1656). Kassel, Schloss Wilhelmshöhe, GK 249 (Art Resource).



Fig. 5. Titian, *Diana and Actaeon* (1556-1569). National Galleries of Scotland, NG 2839 (Art Resource).

In this text, Asenath is a virgin who rejects many other potential bridegrooms before finally agreeing to marry a Hebrew. Her instinct toward Chastity even within her native pagan culture enhances her qualifications to become the mother of two of the twelve future tribes of Israel. In Calderón's auto *Sueños hay, que verdad son* she has become so completely identified with this Virtue that the allegorical figure of Chastity appears to Joseph in a dream, assuming the human form of Asenath. Joseph confirms this identification by pronouncing to her the words of the play's title: «*Sueños hay, que verdad son*».

In addition to biblical characters, figures from classical Roman mythology also make their appearance. The foremost of these is Diana («*Diana, Diosa de la castidad*» [Juan de la Cueva, *El Infamador*, preliminaries to 1588 edition]), a virgin goddess who swore she would never marry. Ironically, she became the patroness of hunters after transforming the hunter Actaeon into a stag and setting his own hunting dogs to kill him. She did this because he saw her bathing naked in the forest [fig. 5]. Such a fierce defense of Chastity could only selectively inspire emulation. Another figure from Roman legendary history who is

mentioned frequently in these plays in the context of Chastity is Lucretia (as in «*la castidad de Lucretia*» [Lope de Vega, *El perro del hortelano*, Acto 2]). These references portray Lucretia and women like her as scornful of men, such as «*en castidad Lucretia, que como a gusarapa te desprecia*» (Tirso de Molina, *Quien no cae no se levanta*, Acto 2). The Real Academia Española defines *gusarapa* as a water worm: «*animalejo, en forma de gusano, que se cría en un líquido*» (*Diccionario de la Real Academia Española*, <<http://buscon.rae.es>> 2/10/2022). Not exactly a compliment to a man! What happened to Lucretia to make her hate men so much? While there are many variants on the legend, most versions agree on the basic facts of her

situation: she was a married Roman matron raped by prince Sextus Tarquinius who then committed suicide by stabbing herself with a dagger rather than live with dishonor. Her bloody corpse was paraded through the Roman Forum around the year 510 B. C., thereby inciting a revolt against Rome's tyrannical king, Sextus' father, and heralding the birth of the Republic. But do women have to be raped and commit suicide to demonstrate their Chastity (Jed, 1989)? This exemplary figure seems highly ambiguous in terms of potential life applications by Golden Age Spanish women.

Lucretia's name is repeated in one of Lope de Vega's many plays about gender and Virtue, *Virtud, pobreza y mujer*, this time in the company of two other women of renown: «*su casta fortaleza Sulpicia, Lucrecia, y Drias*» (Lope de Vega, *Virtud, pobreza y mujer*, Acto 3). Note here the conflation with the Cardinal Virtue of Fortitude. The interesting thing to notice about this characterization is that there are two possible Sulpicias to which this line could refer, and neither of them was especially chaste. Lope here almost certainly makes reference to a Roman woman by the name of Sulpicia who lived during the reign of the Emperor Domitian. She was married to a Roman man, Calenus. Some very sparse verses of poetry attributed to her describe the joys of erotic love within the context of marriage. While it is clear she was not promiscuous, her explicit description of naked lovemaking is difficult to square with received notions of Chastity. The other possible attribution is even more problematic. The other Roman poet Sulpicia lived under Emperor Augustus and penned a half-dozen elegiac poems to her lover Cerinthus. At least one classics scholar, Thomas Hubbard, believes that the poems' content is too risqué to have come from the pen of a high-born Roman woman (Hubbard, 2004). The third classical figure mentioned by Lope in conjunction with Lucretia, namely Drias (alternatively spelled Dryas; could she be an ancestor of the dryads?), according to Greek mythology was the daughter of Faunus and a sister of Acis. She hated men so much that she never even appeared in public. This legendary woman and her behavior seem to fit better with an extreme paradigm for Chastity such as the one promoted by the stereotype of the *mujer esquiva* (McKendrick, 1972).

Some further exemplary figures mentioned in the *comedias* in connection with Chastity stem from Arabic sources as well as Anglo-Saxon history. Antonio says of the female titular character in Lope de Vega's *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, «*en castidad ha igualado / A Zenobia, y a Etelfrida*» (Lope de Vega, *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, Acto 2). In the 3rd century A.D. Zenobia was queen of Palmyra in Syria before leading a revolt against the Roman Empire. Perhaps the original *mujer varonil*, whom we have already met in the context of Fortitude, she led her soldiers personally into battle and even at one point conquered Egypt. She was famous for her Chastity until her marriage to Septimius Odaenathus, King of Palmyra, who was later assassinated. She herself was eventually taken hostage by the Roman general Aurelian, who paraded her through Rome wearing chains made of gold. From there her fate is unknown, although at least some sources place her in Rome as the result of a second marriage to a high-born Roman, perhaps a senator or even a governor. Thus, the reference to her in the context of Chastity only makes sense in terms of her earlier life as an unassailable warrior queen.

Once again, Lope seems to pair a problematic example of Chastity with a more logical one, perhaps hoping that his audience will somehow take an average of the two. According to Antonio de Yepes' *Corónica general de la Orden de San Benito* (1609), Etelfrida was a saintly Anglo-Saxon nun of the 7th century, daughter of King Osubio of Northumbria and sister of Elfreda, who became an abbess of the monastery of Santa Hilda. Princess Etelfrida

herself lived in another monastery, this one run by an abbess named Congilda, whose holy life she imitated (Yepes, 1609: 367v). This exemplary figure, for a change, at least seems to have practiced the Virtue she was designated to exemplify.

24

Still further examples of Chastity in the *comedias* are derived from the courtly love tradition (Bayliss, 2008), beginning with one of its foremost practitioners, Francesco Petrarca. Specific reference is made by Lope de Vega to Petrarch's allegorical *Trionfo della Pudicizia* (1351-1374), the protagonist of which is his elusive beloved, Laura: «*el Petrarca, en los triunfos que escribió de la castidad*» (Lope de Vega, *La necedad del discreto*, Jornada 2). This example is potentially ambiguous because in this text, although it is often interpreted as a straightforward paean to modesty, Laura leads illustrious women of legend such as Dido (mistress of Virgil's Aeneas) to take a ride in the chariot of Love. They end up at the Temple of Modesty, it is true; but taking a ride in Love's chariot would seem to lead them in the wrong direction, at least so far as Chastity is concerned. Further examples derive from the world of chivalric romance. In Lope de Vega's afore-mentioned *Virtud, pobreza y mujer* we hear the following exchange in reference to Ludovico Ariosto's *Orlando furioso*:

HIPÓLITO: *Valdrá en Sevilla mi hacienda
sin las naves que la India
navegan, y que Dios vuelva
cien mil ducados y más.*

DON JUAN: *Pues conquistaréis con ellas
a los bárbaros de Chile,
y no a la casta Isabela.
Que aunque se llama Isabel,
porque Ariosto celebra
una casta de este nombre,
de quien mil virtudes cuenta,
la llama Toledo así*
(Lope de Vega, *Virtud, pobreza y mujer*, Acto 1).

The tragic heroine Isabella who appears in Ariosto's text is a thinly disguised allusion to none other than the historical noblewoman Isabella d'Este, who was one of his patrons at the courts of Ferrara and Mantua [fig. 6]. As her characterization has been interpreted by modern scholars, Ariosto calls her «chaste» in an attempt to flatter her and secure further patronage (Regan, 2005: 51). Her namesake Isabel (or Isabela) in Lope's play lives up to her name because money cannot persuade her to give in to men's advances. But considering the fact that money was exactly what Ariosto wanted when he penned his praise of Isabella d'Este, at least through modern lenses, this example too becomes problematic.

Another Italian noblewoman mentioned in the *comedias* in the context of Chastity is Grimalda: «*Gentil es Grimalda, pues con tal noble guirnalda de castidad la cubrés*» (Lope de Vega, *El Genovés liberal*, Acto 3). Wordplay aside (*Grimalda/guirnalda*), this line is probably a reference to Benedettina Grimaldi, a patroness of the Ospedale di Pammatone in Genoa that personally nursed patients there who were suffering from the plague and leprosy. She may or may not have been chaste, but she certainly was generous; here we see a conflation of the Virtue of Chastity with the Virtue of Charity, typical of the collapsing together of «distinct» Virtues which we have seen in other instances.



Fig. 6. Peter Paul Rubens, *Isabella d'Este* (ca. 1605, copy of Titian's lost *Isabella in Red* [1529]). Vienna, Kunsthistorisches Museum, GG_1534 (Art Resource).

with Lust: he ventures the judgement, «*Mejor es la castidad, que el matrimonio*» but tempers this idea with the acknowledgement that Chastity –however preferable– is not mandated for all believers: «*el matrimonio es bueno, y permitido, porque su contrario la castidad, que es mejor, no es mandado*» (Calderón de la Barca, *Agradecer y no amar*, preliminaries to 1682 edition). This line echoes 1 Co 7,8–9:

But I say to the unmarried and to the widows: It is good for them if they so continue, even as I. But if they do not contain themselves, let them marry. For it is better to marry than to be burnt.

This dictate from Scripture would seem to breach no argument. But a small percentage of Catholic Christians through the centuries have interpreted things differently, choosing instead to give up voluntarily all sexual contact. Some early examples of these unusual individuals have been examined by Peter Brown in *The Body and Society*, a study of permanent sexual renunciation (continence, celibacy, and life-long virginity) among both men and women in Christian circles from around 50 A.D. to 430 A.D. The most fascinating part of Brown's book is its discussion of male attitudes toward sexuality and how, in one ancient mindset, Chastity could equal virility for a man, not its polar opposite:

A powerful «fantasy of the loss of vital spirit» lay at the root of many late classical attitudes to the male body. It is one of the many notions that gave male continence a firm foothold in the folk wisdom of the world in which Christian celibacy would soon be preached. The most virile man was the man who kept most of his vital spirit –the one, that is, who lost little or no seed (Brown, 1988: 19).

As multifarious as these historical and legendary examples are, they all have one thing in common: the exemplary figures mentioned in the context of Chastity in the *comedias* are primarily women. Chastity was not typical for men on the *comedia* stage; and when they were chaste, they seemed to worry that their Chastity could be confused with lack of virile potency. As King Alfonso declares in Lope de Vega's *Las famosas asturianas*: «*maguer que Casto me llaman. Que el Casto fue por virtud, no porque el brío me falta*» (Lope de Vega, *Las famosas asturianas*, Acto 3). He seems obsessed with clarifying that for him, Chastity was a choice, not a default setting. Even playwrights such as Calderón de la Barca who advocate Chastity for men are forced to concede, in line with saint Paul, that men have a stronger sex drive and thus it is better for them to marry than to burn

Stemming, according to Brown, from the voluntarily castrated Origen's «peculiarly majestic ideal of virginity» (Brown, 1988: xiv), this iteration of Chastity as a Virtue paradoxically also came to mean fear of becoming sexually depleted through too much sexual activity. In this «complex and resilient ecology of moral notions», writes Professor Brown, «[i]t was never enough to be male: a man had to strive to remain 'virile'» (Brown, 1988: xvi, 11). He clarifies regarding the typical Roman man that «scenes of battle and the submission of barbarians represented his *virtus*» (Brown, 1988: 16). This conflation of two of the Virtues at a deeper level—namely Fortitude with Chastity—shows just how inextricably notions of Virtue were intertwined. Eventually they became muddled up until they were impossible to separate or see as distinct entities.

It turns out that in Spanish literature also, Chastity is a virtue for men too. Juan de Mena devotes the entirety of stanza LXXXIII to this point in his *Laberinto de Fortuna* (1444):

*Aprendan los grandes bevir castamente,
non vençan en viçios los brutos salvajes,
en vilipendio de muchos linages,
viles deleites non viçien la gente.
Mas los que presumen del mundo presente
fuiçgan de donde los dapños renascen;
si lindos cobdiçian ser fechos, abraçen
la vida más casta con la continente* (Mena, 1997: 139).

Here a medieval Spanish author seems to uphold Chastity as a higher Virtue to which truly great men, *los grandes*, may aspire. He opposes the exercise of this Virtue to the behavior of brute beasts («*brutos salvajes*») who damage that most precious commodity of pure family lineage («*En vilipendio de muchos linages*»). Note here that the ever-present fear of miscegenation, which we acknowledge to be a hallmark of early modern Spanish culture, haunts this as well as other texts, lurking never very far in the background (Grieve, 2009: 11).

It may surprise some readers to discover that these complex attitudes toward male sexuality are carried over, likewise, to the Renaissance Spanish stage. Among male examples for Chastity appears saint Joseph, husband to the Virgin Mary, who says to her in Juan Bautista Diamante's zarzuela *El nacimiento de Cristo*: «*no, Esposa, olvidaré mi amor por mi castidad, vive con seguridad*» (Juan Bautista Diamante, *El nacimiento de Cristo*, zarzuela, Acto 1). Here he promises her that because of his Chastity, she will not have to worry about him making sexual advances. This was an interpretation of the nature of Mary and Joseph's marriage which ultimately derived from saint Jerome:

Christian understanding of the relationship between Joseph and Mary had undergone a dramatic development since the second and third centuries. Some early writers of the church, such as Tertullian, had argued that Mary and Joseph had had normal sexual relations after the birth of Jesus, bringing forth the brothers of Jesus—namely James, Joseph, Simon, and Judas (cf. Matt. 13,55 and Mark 6,3). [...] Jerome, however, dismissed these claims and defended Mary's perpetual virginity. Once having done so, however, he was compelled to consider the nature of the relationship Mary and Joseph enjoyed. Could they be seen as married partners if they never had consummated a union? [...] Jerome sees Joseph as Mary's companion and protector more than her husband, and he seems to hold that Joseph could have left Mary at any time in order to marry another woman. [...] Nevertheless, Joseph chose Mary, loved her, and preserved along with her his perpetual virginity in a union that forms an analogy to Christ's union with the church (Resnick, 2000: 354)

In «Marriage in Medieval Culture: Consent Theory and the Case of Joseph and Mary», Irvén Resnick has shown how the Holy Family's chaste marriage [fig. 7] became a paradigm for medieval couples, some of whom self-consciously chose to imitate Joseph's renunciation of what would have been the normal sexual hierarchy (Resnick, 2000).

As we might expect, decisions in favor of Chastity on the part of male or female figures in these plays usually appear as the result of a solemn religious vow. In Agustín Moreto's hagiographical drama *Santa Rosa del Perú*, the titular character predictably declares, «Yo en fin, dedicar a Dios mi castidad he resuelto» (Agustín Moreto, *Santa Rosa del Perú*, Jornada 1). The Virgin Mary makes it clear that in her case, she takes this vow on a purely voluntary basis: «que debo hacer por mí misma, siendo yo la que castidad voté, apeteciendo el morir con la palma del nacer» (Guillén de Castro, *El mejor esposo*, Jornada 1). Here she equates Chastity with a kind of death, or at least the death of her natural desires as a red-blooded woman. Nonetheless, it is a death which whets her appetite.

It seems important for characters who take this vow to clear up for their audience any possible confusion regarding their actions; while permanent Chastity may not technically be required of all good Christians, it exists as an option reserved for the select few who choose to accept this lifelong challenge. As the High Priest explains of ancient Hebrew culture, «el permanente estado de Castidad, nunca ha sido en nosotros recibido, ni en nuestra costumbre» (Guillén de Castro, *El mejor esposo*, Jornada 1). This line comes from Guillén de Castro's *El mejor esposo*, another play about Jesus' stepfather Joseph [fig. 8], who allegedly maintained the sanctity of Mary's womb while she carried the Christ Child by not indulging in sexual relations with her. Mary defends their choice: «el hacer voto de



Fig. 7. Bartolomé Esteban Murillo, *The Holy Family with a Bird* (ca. 1650). Madrid, Museo del Prado (public domain).



Fig. 8. Bartolomé Esteban Murillo, *Saint Joseph and the Christ Child* (ca. 1670-75). Moscow, Pushkin Museum of Fine Arts (Art Resource).

castidad, no es romper los fueros de la costumbre» (Guillén de Castro, *El mejor esposo*, Jornada 1). In other words, both halves of this couple are aware that their decisions are unorthodox, to the point of running counter to prevailing cultural norms; but as Mary's divinely selected husband, Joseph too is being held to a higher standard. We can see in this choice of subject matter a fascination on the part of Renaissance Spanish playwrights with extreme or liminal cases which scholars have consistently highlighted as characteristic of Baroque Manneristic hyperbole (Del Río Parra, 2008: 40).

It may come as a further surprise to some readers that vows of Chastity were taken even by both spouses within a marriage, and not just in the extreme case of the Holy Family. We find this scenario in Lope de Vega's *Los locos por el cielo* in the line «*[l]a castidad ya jurada por el voto de los dos»* (Lope de Vega, *Los locos por el cielo*, Acto 1). This example is consummately ambiguous in the sense that the very title of the play calls these saintly figures crazy.

Sometimes in practice marital celibacy meant both spouses would retire to a convent. This is what happens with a saintly couple in Calderón de la Barca's *El purgatorio de San Patricio*. Their son describes his parents:

*Mis piadosos padres, luego
que pagaron esta deuda
común, que el hombre casado
debió a la naturaleza,
se retiraron a dos Conventos, donde en pureza
de castidad conservaron
su vida, hasta la postrera
línea fatal, que rindieron
con mil Católicas muestras
el espíritu a los cielos,
y el cadáver a la tierra
(Calderón de la Barca, *El purgatorio de San Patricio*, Acto 1).*

Here we see a formerly married couple –living separately in twin convents, no less–preserving their mutual vow of Chastity until they die.

But an even more surprising example of Chastity within marriage occurs when both spouses pledge to remain celibate while living together outside of a convent, although they are technically still married. This medieval practice has been studied for Germany by Claudia Bornholdt in *Saintly Spouses: Chaste Marriage in Sacred and Secular Narrative from Medieval Germany (12th and 13th Centuries)*, an examination of select very extreme cases of saints who agreed to remain celibate within marriage because they considered all sexuality to be sinful (Bornholdt, 2012). Spanish Renaissance plays make it clear that this kind of Chastity is not so high up as monastic celibacy in the hierarchy of Virtues. As saint Rose of Peru declares, «*La castidad conjugal es virtud de menos precio que la virginal»*. This line rather bluntly places a comparative price on Virtue. At this, a different character objects: «*Eso niego, que siempre es más consumada virtud la del casamiento»* (Agustín Moreto, *Santa Rosa del Perú*, Jornada 1). Here the dramatist Agustín Moreto plays humorously even in a serious drama upon the word *consumada*, which can mean both *consummate* and *consummated*.

Perhaps the classic case of Chastity within marriage occurs somewhat involuntarily and in a way that is only temporary in the apocryphal Old Testament story of Tobias and Sarah. In this tale, the beautiful Sarah marries several men in rapid succession, all of whom die

before the marriage can be consummated. After praying to God for a merciful death, finally she marries Tobias the younger (his father also bears the same name) and they decide to wait strategically for three nights before attempting to consummate their union. They spend those three nights in prayer. In Francisco de Rojas Zorrilla's version of the Tobias story from the Catholic Bible, the demon Asmodeo appears to Tobias and thunders the reproach, «[¿]Cómo de la castidad violaste el templo?» (Francisco de Rojas Zorrilla, *Los trabajos de Tobías*, Jornada 3). (Here we should note that the discourse of the Virtues is available for appropriation even by demons). Following some advice from the archangel Raphael, Tobias is able to perform an exorcism of sorts and rid his poor bride of the demonic presence which had killed all seven previous husbands [fig. 9]. This temporary, strategic Chastity within marriage is the kind alluded to by Lope de Vega in his own version of this legend, *La Historia de Tobías*, in which he refers to the «limpieza matrimonial en los dos Tobías» (Lope de Vega, *La Historia de Tobías*, preliminaries to 1621 edition). Somehow or other –as often happens with legends– the exaggerated, larger-than-life qualities of their heroes multiply and expand to fill the space available, so that now Tobias the elder is also connected to Chastity within marriage. There seems to be no basis for this association in the Catholic Bible. But the book of Tobias offers some general words regarding Chastity and motivation for sexual union within marriage that generations of Catholics have taken to heart and even read aloud at wedding ceremonies. The angel Raphael speaks to Tobias:



Fig. 9. Jan Steen, *The Wedding Night of Tobias and Sarah* (ca. 1660). The Hague, Bredius Museum, Inv.nr. 112a-1946, Cat. nr. 155 (Bridgeman Art Library).

Hear me, and I will shew thee who they are, over whom the devil can prevail. For they who in such manner receive matrimony, as to shut out God from themselves, and from their mind, and to give themselves to their lust, as the horse and mule, which have not understanding: over them the devil hath power (Tob 6,16-17).

This passage may well have given rise to early modern Spanish confessors' apparent fixation on sex positions and the «sinfulness» of marital pleasure (Escobar y Mendoza, 1650: 177). This apocryphal text –considered to be canonical by early modern Catholics, and still accepted as Holy Writ by the Catholic Church today– clearly identifies procreation as the only acceptable goal of sex within marriage. As Tobias says to his young new wife Sarah, «for these three nights we are joined to God. [...] For we are the children of saints, and we must not be joined together like heathens that know not God». In his prayer he then specifies an acceptable motivation for sex: «And now, Lord, thou knowest, that not for fleshly lust do I take my sister to wife, but only for the love of posterity, in which Thy name may be blessed for ever and ever» (Tob 8,4-5 and 9). From this text was derived

a curious idea so often repeated in Renaissance confessional manuals, namely that the Deadly Sin of Lust within marriage was still sinful (Kallendorf, 2013: 81).

30

Was this an impossible standard? Did Chastity «work» as it was conceived in early modern Spanish culture and portrayed upon the early modern Spanish stage? I would argue that it did not, and that in true proto-Derridean form, the presence of Chastity was most notable in early modern Spanish culture by its absence. Countless lines from *comedias* reiterate this cynical view of Virtue, as in «*se rindió a la hermosura, que no hay castidad segura en santos que comen bien*» (Juan Pérez de Montalbán, *Los templarios*, Jornada 2). Here a man gives in to Lust, inspired by a woman's beauty, and Chastity is proven to be uncertain without monastic austerity to serve as a suitable framework. It is interesting to note here the conflation of Lust with Gluttony, and on the flip side Chastity with Temperance, as saints who eat well are pictured as giving in to other bodily pleasures too.

In these plays, Chastity is literally dispensable. For the sake of convenience, even a vow of Chastity can be nullified with a papal dispensation, as in Tirso de Molina's *Marta la piadosa*:

DOÑA MARTA: ¿Y el voto de castidad?

CAPITÁN URBINA: Con una dispensación, pues fue simple tu afición

(Tirso de Molina, *Marta la piadosa*, Acto 2).

Here the mere «simplicity» of a girl's state of mind when she made her vow can argue in favor of her breaking it later. Of course, Marta is not really so pious as Tirso's facetious title would at first make her sound. Even a priestly male playwright such as Tirso de Molina had to admit the inverisimilitude of asking women to be chaste right up until the point when they were married, then brazen sluts in the bedroom after the wedding in order to please their spouses: «*en todo el mundo celebrada por Vesta en castidad cuando doncella, ¿lasciva Venus es, cuando casada? Mil imposibilidades tiene [...]*» (Tirso de Molina, *La república al revés*, Acto 2). Here he invokes the Vestal virgins, ancient guardians of the domestic hearth goddess Vesta's shrine, in contrast to lascivious Venus, goddess of love.

On the rare occasions when Chastity does work, it is called rare, as in «*Estimo por cosa rara su defensa, y castidad*» (Lope de Vega, *El mejor alcalde, el rey*, Acto 3). A chaste woman is ambivalently described as a rose surrounded by thorns (Lope de Vega, *Mirad a quién alabáis*, Acto 2). In other words, Chastity protects a woman from grabbing hands, but it also inflicts wounds upon herself as well as her lover. Even when Chastity appears in full force, it can be expended more like social capital than an actual Virtue, as when a woman says, «*tú verás como le doy con mi castidad castigo*» (Lope de Vega, *El Amor enamorado*, Jornada 3). Here she cleverly plays upon the alliterative word pair *castidad/castigo* and uses (false) Chastity like a weapon to punish her would-be suitor.

Although Chastity may not always be subverted for other purposes, but instead exercised occasionally in good faith, doubts will still linger as to its authenticity. One thing is reputation, the other the reality: «*Mas esta castidad que maravilla consiste más que en conservar la fama*» (Lope de Vega, *El Perseo*, Acto 2). A person's Chastity is likened in these plays to the purity of gold, which (particularly in the age of alchemy) could allegedly be faked or fabricated from baser metals (Nummedal, 2004): «*y oro un metal que tanto puede dudar de la castidad y de la sangre que tiene*» (Lope de Vega, *El Perseo*, Acto 1). Upon further inspection, this Virtue might only be skin-deep, as in «*por dar a mi castidad estos esmaltes famosos*» (Lope de Vega, *Los prados de León*, Acto 2).

The tantalizing vestiges of ambiguity surrounding it lead to a discourse in which some kinds of Chastity are deemed «good» and others «bad». In Lope de Vega's *La vengadora de las mujeres*, we read that women should not imitate Dido, not because she was unchaste in her love affair with Aeneas, but because she committed suicide: «*Dido quiso matarse, por guardar su castidad, que no la gozase nadie*» (Lope de Vega, *La vengadora de las mujeres*, Acto 1). Lope shows an awareness of the multiple ambiguities surrounding the legend of Dido⁶ in the next few lines by presenting an alternative version of these same events: «*luego hay hombre que diga, / que se mató por vengarse / de los agravios de Eneas, / con quien fue huésped a fácil*». In another of Lope's plays, women are told implicitly, «Don't be like Dido»: in the playwright's words, «*no sea su castidad la de Elisa*»⁷ (Lope de Vega, *El perseguido*, Jornada 2). Why not? Is it because in Virgil's version, she was not so chaste, after all? Or because in either of the two main possible variants of her story, this «Virtue» only led to heartache and death?

Perhaps not surprisingly, given the inherent dramatic appeal, these dramas are full of «chaste» heroines who prefer death to dishonor. As Teodosia says in Juan de la Cueva's *Tragedia del príncipe tirano*, «*yo moriré en la firmeza, que debo a mi castidad*». She reiterates later,

*Sabrás, Rey excelente, que intentando
tu hijo hacer ofensa a mi marido,
mi honesta y pura castidad robando,
quise antes que ver mi honor perdido,
que a mis manos muriese el monstruo infando*
(Juan de la Cueva, *Tragedia del príncipe tirano*, Acto 4).

The situation here is one of murder, but with mitigating circumstances: the tyrannical prince of the play's title has first buried her husband alive and then had her sent to his bedroom where he means to violate her Chastity. In revenge, she murders him with her own hands. In this case it is the would-be rapist who dies instead of his victim; but even so, blood is shed at the altar of Chastity.

Almost any way you cut it, this Virtue requires human sacrifice. We hear in the chivalric legend of the enchantress Alcina, derived from Ariosto's *Orlando furioso* and repeated in Calderón de la Barca's sacramental drama *El pastor fido*, that a nymph who was wrongfully

*convencida de adulterio,
a muerte fue condenada,*

6. There was much confusion among late medieval and early Renaissance writers about whether Dido had been chaste or not. Giovanni Boccaccio apparently changed his mind about her legacy as a result of his contact with Francesco Petrarca. In his writings subsequent to this contact, the myth of a chaste Dido prevails. The alternative tradition of a chaste Dido, constructed in counterpoint to Virgil's poetic version in the *Aeneid* of a lascivious one, was rooted in an account by the ancient historian Justinus:

The alternative tradition of the historical Dido, however, gave Boccaccio an even better way to bring his criticism of the Dido story into line with the principles of epideictic criticism. By rejecting Virgil's account in favor of that found in Justinus and the *veteres historiographi*, as he does in *De claris mulieribus*... Boccaccio can put forth the image of a chaste and constant Dido, an image that is clearly worthy of praise and that he clearly prefers (Kallendorf, 1989: 73).

On the reception of the Dido myths in Spain, see Lida de Malkiel, 1974.

7. Elisa was another name for Dido.

*sacrificada en el Templo
de la Castidad, a no
dar Víctima humana, en precio
del Rescate de su Vida*
(Calderón de la Barca, *El pastor fido*, auto sacramental).



Fig. 10. Jean Auguste Dominique Ingres, *Ruggiero Rescuing Angelica*. Paris, Louvre Museum, INV. 5419 (public domain).

In Ariosto's version, Alcina also takes captive a Saracen named Ruggiero [fig. 10], who then must be freed from her magical island. More innocent victims are slaughtered on Chastity's altar.

But allegorical and mythical treatments aside, the real victims on the early modern Spanish stage are wives legally murdered by their husbands on merely the suspicion that they might have been unfaithful. Matthew Stroud urges caution when it comes to interpreting the many Golden Age theatrical

representations of uxoricide, or wife-murder, as indicative of real-life events:

Archival research into the historical accuracy and legal validity of the wife-murder plots reveals both that there were occasional cases in which a husband killed his wife or had her killed, and that there were laws that allowed a man to defend the sanctity of his marriage by violence, at least under certain conditions. It is also true, however, that the actual number of cases of wife murder was very small (Stroud, 2014: 93).

But even if we take such salubrious caveats into account, we are still left with at least 31 plays (Stroud, 1990) depicting wife-murder as (at very minimum) a cultural fantasy too prevalent to be ignored.

Given the bloody massacre these plays collectively represent, how could Chastity ever succeed? The plays and their packaging seem to indicate that some exemplary figures did succeed in this mission, at least according to the way Dido is praised in the prefatory matter to Lope de Vega's *Las almenas de Toro*:

*Fenisa Dido, que en el mar Sidonio
las rocas excediste conquistada,
y en limpia castidad, jamás violada,
conservaste la fe del matrimonio*
(Lope de Vega, *Las almenas de Toro*, preliminaries to 1620 edition).

But these words cannot fail to sound ironic, coming from the pen of Lope de Vega, that notoriously promiscuous womanizer whose series of affairs has been dramatized most recently in the historical fiction film *Lope* (Bayliss, 2015). And in fact, if we read further,

we discover that El Fénix was playing with us all along: his tongue-in-cheek «praise» of Dido was only meant to poke fun at her lack of Chastity. Referring to Guillén de Castro's play about her, *Dido y Eneas*, he offers the following sarcastic jibe:

*Que más gana tu fama con su pluma,
que pierde en ser burlada tu firmeza*
(Lope de Vega, *Las almenas de Toro*, preliminaries to 1620 edition).

One wonders how he would have felt about being the butt of such jokes.

Are we witnessing the famous double standard here, in which certain norms of morality were unevenly applied to women as opposed to men (Thomas, 1959: 106)? Or is this a case of *un aprovechado sin vergüenza*, a man who flaunted shamelessly the very moral standards he (as a priest, no less! [Ford, 1910]) was charged to uphold?

The double standard was a recognizable problem within Renaissance Spanish culture. For the real trouble with Chastity as a Virtue was that (whether this behavior was warranted or not) real-life wives were constantly being scrutinized by their husbands. In terms posed by Michel Foucault, in the Panopticon that was early modern Spain, women were the object of almost perpetual *surveillance*, including internalized forms of self-vigilance which operated even more effectively in the shadows than the (also-present) more bluntly obvious methods of control (Foucault, 1995). In *Perfect Wives, Other Women: Adultery and Inquisition in Early Modern Spain*, Georgina Dopico Black has offered the most persuasive account in recent years of the plight of women misogynistically assumed to be teetering on the brink of moral catastrophe (Dopico Black, 2001). It should not surprise us too much to find the men who accuse them populating these dramas. For example, in Francisco de Rojas Zorrilla's ominously-titled *La traición busca el castigo*, a husband says, «*juez de mi causa misma, examino las virtudes de mi esposa*» (Francisco de Rojas Zorrilla, *La traición busca el castigo*, Jornada 1). Virtue here becomes an object for examination, where the language of the courtroom is specifically invoked to show the husband paradoxically acting as the judge of his own lawsuit. In similar fashion, Guillén de Castro's drama *El curioso impertinente*, fashioned after the model of Cervantes' intercalated tale by the same name, contains a preliminary assessment of the wife's faithfulness: «*Es en el mundo un retrato de la misma castidad, un Sol de la honestidad, y un ejemplo del recato*» (Guillén de Castro, *El curioso impertinente*, Acto 1). But we all know how that story ends: the curious man of the title puts his wife's Chastity to the test by asking his best friend to woo her and see if he gets anywhere. In the play, as in the novel from which it is derived, the wife's Chastity is not so infallible/unspotted as her husband thinks. He commits suicide upon discovering his error in judgement, realizing that he alone is to blame for leading her into temptation.

In historical fact as opposed to the theater's artificially constructed laboratory for the study of moral behavior, the litmus test is whether a wife will remain faithful in her husband's absence. This concept, as explored in Lope de Vega's *La viuda casada y doncella*, was known as «*castidad en ausencia*» (Lope de Vega, *La viuda casada y doncella*, Acto 3). Allyson Poska has studied actual Inquisition trials of women accused of bigamy because they remarried after waiting a certain amount of time past the point when their husbands had disappeared (Poska, 1998). If they happened to be the wives of soldiers or conquistadores, these abandoned women were considered –by their communities, at least– to be widows after a certain amount of time. But if their husbands surfaced later, whether released from

jail, returned from a battle front, or suddenly reappearing after making a fortune in the «New» World, then these women could be charged formally with crimes ranging from bigamy to adultery. The ironically-named Lucrecia worries over this danger in Lope's *Los Porceles de Murcia*: «no diga mi esposo ausente, que fui adúltera, y me maten» (Lope de Vega, *Los Porceles de Murcia*, Acto 2).

An extension of this Chastity *in absentia* theme would be the widow's comportment after her husband's death. Several *comedias* allude to the societal expectation that widows will behave chastely, as when the Countess claims in Tirso de Molina's *El castigo del penséque*, «en la constancia imito a la viuda de Sicheo,⁸ en fortaleza la igualo» (Tirso de Molina, *El castigo del penséque*, Acto 1). Note here once again the conflation of Chastity with Fortitude. The source of a woman's strength is said unequivocally to be her husband's love, as in «da el amor del marido a la mujer fortaleza» (Juan Ruiz de Alarcón, *Los favores del mundo*, Acto 3). With alliterative splendor, one female character rather humorously claims that she is so strong, she has actually become a mountain of asperity: «con las nueve efes de Francisca, fe, fineza, firmeza, y fortaleza, soy toda junta un monte de asperiza» (Lope de Vega, *La esclava de su galán*, Jornada 2). She can perhaps be forgiven for poking fun mildly at her society's unattainable expectations for her.

By way of conclusion, let us focus our attention on an image which can also be admitted as evidence, given that it is a cultural artifact not too distant in terms of either time or place from the stage plays we have been studying. The image in question is a sculpture, namely Antonio Corradini's allegorical statue of Pudicizia, or Modesty, in the Sansevero Chapel of what was historically the Spanish kingdom of Naples (at the time of the sculpture's creation, 1751, Naples was no longer part of Aragon and the Spanish Empire but instead a sovereign state operating under a branch of the Spanish Bourbon monarchical dynasty). This image is an arrestingly sensual depiction of a woman who is supposed to be a figure of Modesty, but definitely isn't. A gauzy veil clinging to her firm, upright nipples—for she is very clearly experiencing a heightened state of arousal—this woman holds a garland of roses draped seductively across her pelvis. Her slightly parted lips and barely slanted eyes communicate a «come hither» message rather than its opposite. If this is modesty, I would hate to see wanton abandon!

It may be argued that this late Baroque flowering of moral ambiguity in the visual arts serves as a suitable counterpoint to the multiple instances of indeterminacy, not to mention downright confusion, we have seen in this chapter regarding the specific Virtue of Chastity. Virtue itself may be a myth. But like any myth, it has a history, particularly in terms of the reception of classical and biblical precursors. Renaissance Spain looked to its past for models, but sometimes did not recycle its collective cultural capital in all the traditional ways we might expect. It did not perform Chastity (or any other Virtue) as simply or uncomplicatedly as we had perhaps anticipated. The resulting dramatic tradition presents a unique synthesis of myth and history, culture, and literature, old and new.

We would do well here to recall Constance Jordan's assessment of how even texts which allegedly offer defenses of women prove contradictory:

Despite the polemical nature of the debate on women, many texts cannot be characterized as simply for or against women. Treatises ostensibly defending women are

8. The widow of Sicheus is another reference to Dido.

sometimes ambiguous because their intention is in fact twofold and to a degree contradictory. They are designed both to praise and to blame women, to allow them a dignified and honored place in society while at the same time demonstrating that this place is beneath that of men, and to make attractive to women their (new) role as social subordinates by stressing its basis in divine and natural law. In a more general way, this literature is intended to guarantee that the authority of men is unquestioned by anticipating and coming to terms with certain kinds of disaffection among both men and women. It attempts to make acceptable the traditional (and probably reemphasized) subordination of women, both by extolling the virtues required by household government (likening them to the civic virtues needed by men) and by severely circumscribing the actual activities in which these virtues are to be brought into play (Jordan, 1990: 18-19).

The evidence we have gleaned from early modern dramatic texts in Spain both affirms Jordan's conclusions and extends them into even farther-flung cartographies of gender and virtue.

BIBLIOGRAPHY

- Bayliss, R. [2008]. *The Discourse of Courtly Love in Seventeenth-Century Spanish Theater*, Lewisburg, Bucknell University Press.
- Bayliss, R. [2015]. «Lope enamorado: Patrimonio cultural y cine postnacional», *Hispania* 98(4), pp. 707-717.
- Borges, R. [1998]. «Gender in Plants: More About Why and How Plants Change Sex», *Resonance: Journal of Science Education* 3(11), pp. 30-39.
- Bornholdt, C. [2012]. *Saintly Spouses: Chaste Marriage in Sacred and Secular Narrative from Medieval Germany (12th and 13th Centuries)*, Tempe, AZ, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies.
- Brown, P. [1988]. *The Body and Society: Men, Women, and Sexual Renunciation in Early Christianity*, New York, Columbia University Press.
- Butler, J. [1993]. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex*, New York, Routledge.
- Butler, J. [1999]. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge.
- Capra, G. F. [1988]. *Della eccellenza e dignità delle donne*, edited by M. L. Doglio, Rome, Bulzoni.
- Cicero, M. T. [1927]. *Tusculan Disputations*, translated by J. E. King, 2nd ed., Cambridge, Mass., Harvard University Press.
- Cowan, R. [2009]. «Thrasymennus' Wanton Wedding: Etymology, Genre, and *Virtus* in Silius Italicus, *Punica*», *The Classical Quarterly* [New Series] 59(1), pp. 226-237.
- DeGruy, K. [2012]. «Desiring Angels: The Angelic Body in *Paradise Lost*», *Criticism* 54(1), pp. 117-149.
- Del Río Parra, E. [2008]. *Cartografías de conciencia española en la Edad de Oro*, Mexico City, Fondo de Cultura Económica.
- De la Cueva, L. [2015]. «La firmeza en la ausencia», in T. S. Soufas (ed.): *Women's Acts: Plays by Women Dramatists of Spain's Golden Age*, Lexington, University Press of Kentucky, pp. 198-224.
- Derrida, J. [1981]. *Positions*, translated by A. Bass, Chicago, University of Chicago Press.
- Derrida, J. [1997]. *Of Grammatology*, translated by G. C. Spivak, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- Diccionario de la Real Academia Española*, online: <<http://buscon.rae.es>>.
- Dopico Black, G. [2001]. *Perfect Wives, Other Women: Adultery and Inquisition in Early Modern Spain*, Durham, Duke University Press.

- Dubler, C. E. [1955]. «La Botánica y las demás ciencias de la Naturaleza», in *La 'Materia Médica' de Dioscórides: transmisión medieval y renacentista*, vol. IV: *D. Andrés de Laguna y su época*, Barcelona, Emporium, pp. 284-293.
- Eamon, W. [2010]. «Masters of Fire: Italian Alchemists in the Court of Philip II», in M. López Pérez & D. Kahn (eds.): *Chymia: Science and Nature in Early Modern Europe (1450-1750)*, Cambridge, UK, Cambridge Scholars, pp. 138-156.
- Elliott, D. [1995]. *Spiritual Marriage: Sexual Abstinence in Medieval Wedlock*, Princeton, Princeton University Press.
- Escobar y Mendoza, A. [1650]. *Examen y práctica de confesores y penitentes, en todas las materias de la teología moral*, Valladolid, María de Quiñones.
- Ford, J. [1910]. «Félix de Lope de Vega Carpio», in *The Catholic Encyclopedia*, vol. 9, New York, Robert Appleton, online: <<http://www.newadvent.org/cathen/09354b.htm>> [consulted: 2/10/2022].
- Foucault, M. [1995]. «Panopticism», in *Discipline & Punish: The Birth of the Prison*, translated by A. Sheridan, New York, Vintage, pp. 195-308.
- Galindo, P. [1681]. *Excelemias de la castidad y virginidad*, Madrid, Matheo de Espinosa y Arteaga.
- Gold, P. S. [1982]. «The Marriage of Mary and Joseph in the Twelfth-Century Ideology of Marriage», in V. L. Bullough & J. A. Brundage (eds.): *Sexual Practices and the Medieval Church*, Buffalo, SUNY Press, pp. 102-117.
- Grieve, P. [2009]. *The Eve of Spain: Myths of Origins in the History of Christian, Muslim, and Jewish Conflict*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- Harvey, J. H. [1972]. «Medieval Plantsmanship in England: The Culture of Rosemary», *Garden History* 1(1), pp. 14-21.
- Heble, A. [1997]. «Trace», in I. R. Makaryk (ed.): *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory*, Toronto, University of Toronto Press.
- Hild, J.-A. [1873-1919]. «Virtus», in C. Daremberg & E. Saglio (eds.): *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines*, vol. V, Paris, Hachette, pp. 926-927.
- The Holy Bible, Translated from the Latin Vulgate*. [1941]. Edited by R. Challoner, New York, Douay Bible House.
- Hubbard, T. K. [2004]. «The Invention of Sulpicia», *The Classical Journal* 100(2), pp. 177-194.
- Jed, S. H. [1989]. *Chaste Thinking: The Rape of Lucretia and the Birth of Humanism*, Bloomington, Indiana University Press.
- Jordan, C. [1990]. *Renaissance Feminism: Literary Texts and Political Models*, Ithaca, Cornell University Press.
- Joseph & Aseneth*. [1984]. Translated by D. Cook, in *The Apocryphal Old Testament*, Oxford, Oxford University Press, pp. 473-503.
- Kallendorf, C. [1989]. *In Praise of Aeneas: Virgil and Epideictic Rhetoric in the Early Italian Renaissance*, Hanover, NH, University Press of New England.
- Kallendorf, H. [2007]. *Conscience on Stage: The Comedia as Casuistry*, Toronto, University of Toronto Press.
- Kallendorf, H. [2013]. *Sins of the Fathers: Moral Economies in Early Modern Spain*, Toronto, University of Toronto Press.
- Lida de Malkiel, M. R. [1974]. *Dido en la literatura española: su retrato y defensa*, London, Tamesis.
- Lloyd, D. G. [1980]. «Sexual Strategies in Plants: A Quantitative Method for Describing the Gender of Plants», *New Zealand Journal of Botany* 18(1), pp. 103-108.
- López de Mesa, L. [1960]. «Etimología de algunos prenombrés», *Boletín Cultural y Bibliográfico* 3(7), pp. 442-447.
- Loughlin, M. and others [2012]. «Commentary on Juan Luis Vives», *The Instruction of a Christian Woman*, translated by R. Hyrde (1529), in M. Loughlin and others (eds.): *The Broadview Anthology of Sixteenth-Century Poetry and Prose*, Buffalo, Broadview, pp. 96-110.

- Mattingly, H. [1930]. *Coins of the Roman Empire in the British Museum*, vol. 2: *Vespasian to Domitian*, London, British Museum.
- Mattingly, H. [1937]. «The Roman ‘Virtues’», *Harvard Theological Review* 30, pp. 103-117, online: <<https://doi.org/10.1017/S0017816000022173>>.
- McKendrick, M. [1972]. «The *Mujer Esquiva*: A Measure of the Feminist Sympathies of Seventeenth-Century Spanish Dramatists», *Hispanic Review* 40(2), pp. 162-197.
- Mena, J. de [1997]. *Laberinto de Fortuna* (1444), edited by Maxim. P.A. M. Kerkhof, Madrid, Castalia.
- Muir, L. R. [1966]. «La aoroent lor vertuz’: A line in the *Roman de Troie*», *Studia Neophilologica* 38(2), pp. 263-270.
- Nummedal, T. E. [2004]. «The Problem of Fraud in Early Modern Alchemy», in M. Reeves and others (eds.): *Shell Games: Studies in Scams, Frauds, and Deceits (1300-1650)*, Toronto, Centre for Reformation and Renaissance Studies, pp. 38-58.
- Poska, A. [1998]. «When Bigamy is the Charge: Gallegan Women and the Holy Office», in M. Giles (ed.): *Women in the Inquisition: Spain and the New World*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, pp. 189-205.
- Poska, A. [2004]. «Elusive Virtue: Rethinking the Role of Female Chastity in Early Modern Spain», *Journal of Early Modern History* 8.1-2, pp. 135-146.
- Regan, L. K. [2005]. «Ariosto’s Threshold Patron: Isabella d’Este in the *Orlando Furioso*», *MLN*, 120(1), pp. 50-69.
- Resnick, I. M. [2000]. «Marriage in Medieval Culture: Consent Theory and the Case of Joseph and Mary», *Church History* 69(2), pp. 350-371.
- Ricard, R. [1964]. *Estudios de literatura religiosa española*, Madrid, Gredos.
- Scordilis Brownlee, M. [1990]. *The Severed Word: Ovid’s Heroides and the Novela Sentimental*, Princeton, Princeton University Press.
- Shakespeare, W. [1974]. *Othello*, in G. B. Evans (ed.): *The Riverside Shakespeare*, Boston, Houghton Mifflin.
- Skoie, M. [2002]. *Reading Sulpicia: Commentaries 1475-1990*, Oxford, Oxford University Press.
- Soyer, F. [2012]. *Ambiguous Gender in Early Modern Spain and Portugal: Inquisitors, Doctors and the Transgression of Gender Norms*, Leiden, Brill.
- Stroud, M. D. [1990]. *Fatal Union: A Pluralistic Approach to the Spanish Wife-Murder Comedias*, Lewisburg, PA, Bucknell University Press.
- Stroud, M. D. [2014]. «The Wife-Murder Plays», in H. Kallendorf (ed.): *A Companion to Early Modern Hispanic Theater*, Leiden, Brill, pp. 91-103.
- Taouk, R. «The Book of Tobias and the Catholic Ideal of Marriage», online: <<http://www.catholicapologetics.info/morality/family/tobias.htm>>.
- Teatro Español del Siglo de Oro (TESO), digitalized database of 800 comedias, distributed by Pro-Quest.
- Thomas, K. [1959]. «The Double Standard», *Journal of the History of Ideas* 20, pp. 195-216, online: <<https://doi.org/10.2307/2707819>>.
- Vyskot, B. & Roman, H. [2004]. «Gender in Plants: Sex Chromosomes are Emerging from the Fog», *Trends in Genetics* 20(9), pp. 432-438.
- Weiden Boyd, B. [1987]. «*Virtus Effeminata* and Sallust’s Sempronia», *Transactions of the American Philological Association* 117, pp. 183-201.
- Yepes, A. de [1609]. *Corónica general de la Orden de San Benito*, Tomo II, Centuria II, Universidad de Nuestra Señora la Real de Yrache: Matías Mares.

2

IMAGEN Y PENSAMIENTO

IMAGEN Y PENSAMIENTO EN LA PRÁCTICA TERAPÉUTICA: LA EXPERIENCIA DE CARL GUSTAV JUNG EN *EL LIBRO ROJO*¹

ELENA ÁLVAREZ-OSSORIO BAS
Universitat Pompeu Fabra

La práctica de la imaginación y el uso de imágenes con fines terapéuticos es un saber que ha estado presente en todas las épocas y culturas. Los médicos de la Antigüedad consideraban que la imaginación tenía un papel fundamental en los procesos de curación. Según Anees Seikh, la clave para una correcta valoración del papel de la imaginación en el periodo precartesiano radica en darse cuenta de que las imágenes se consideraban tanto un fenómeno fisiológico como psicológico. Esto se debe a que cuerpo y alma no se concebían como entidades separadas, sino que estaban conectadas gracias a las operaciones del espíritu (Anees Seikh, 2011: 10-11).

A finales del siglo XIX nace la psicología como disciplina independiente de las humanidades y con ella una concepción de la psique muy distinta a la de la Antigüedad. Para la mayoría de las escuelas psicológicas las imágenes mentales eran consideradas fantasmas sin función. En este contexto de descrédito generalizado de la imaginación, el joven Carl Gustav Jung está interesado en comprender la naturaleza y el sentido de las imágenes.

VIDA Y CONTEXTO

Carl Gustav Jung (1875-1961) nace en Basilea, Suiza. Tras descartar estudiar Arqueología, el 20 de noviembre de 1900 se licencia en Medicina y se traslada a trabajar a la clínica psiquiátrica universitaria Burghölzli de Zúrich, que es el hospital de referencia mundial en el estudio de la sintomatología psicótica. Allí trabajará como médico asistente de Eugen Bleuler.² Jung comienza a interesarse por la psiquiatría porque considera que desde esta disciplina podría hacer una inmersión científica a las ciencias del espíritu. Sin embargo, pronto se da cuenta que la psiquiatría general está orientada a realizar diagnósticos a partir de síntomas y estadísticas, un hecho que le decepciona profundamente, pues considera que existen fenómenos de la psique que no pueden ser reducidos a una sola etiqueta. Jung comprende que el método explicativo de la psiquiatría no se interesa por las experiencias que no pueden ser objetivables y, de esta forma, muchas de las experiencias psicológicas o bien eran ignoradas o reducidas a trastornos patológicos.

De forma muy natural Jung comienza a interesarse por una psicología que no se viese limitada por la «constricción de los compartimentos». Esto le llevará a simpatizar con

1. La experiencia de Carl Gustav Jung en *El libro Rojo* es uno de los casos de estudio de mi tesis de doctorado (UPF) actualmente en curso sobre «El potencial creativo y curativo de la imaginación».

2. Eugen Bleuler acuñaría el término *esquizofrenia* en una conferencia del 24 de abril de 1908 en Berlín para reemplazar el concepto *Dementia Praecox* de Emil Kraepelin.

las teorías de William James, Théodor Flournoy y Sigmund Freud, entre otros. De los dos primeros llegará a decir que gracias a ellos había podido comprender la esencia del trastorno psíquico en el contexto general del alma humana (Shamdasani, 2018: 42-44). También a Jung le resultarán muy reveladores los métodos de análisis e interpretación de los sueños de Freud y mostrará su interés por aplicar estos métodos a las imágenes típicas de las experiencias psicóticas.³ Para Jung era esencial comprender la naturaleza de estas imágenes, no solo para encontrar tratamientos efectivos para aquellos pacientes que habían sido diagnosticados como enfermos crónicos o incurables, sino también para conocer el funcionamiento general y sano de la psique.

En 1902 Jung termina su tesis doctoral, dirigida por Eugen Bleuler, que lleva por título *Acerca de la psicología y patología de los llamados fenómenos ocultos*. En esta investigación, Jung estudia las imágenes mentales de una médium, su prima Hélène Preiswerk, que ha sido diagnosticada erróneamente de esquizofrenia. Influenciado por Freud analizará las relaciones entre consciente e inconsciente, pero añadirá, siguiendo a Flournoy, que no todas las imágenes de este inconsciente son patológicas, sino que también existen en este fondo o segundo plano contenidos de carácter vital, curativo y artístico. En el año 1905 Jung es nombrado médico senior permanente de la clínica Burghölzli y profesor destacado en la Facultad de Medicina de la Universidad de Zúrich. Durante este periodo realiza la primera lectura psicoanalítica de la psicosis, *Sobre la psicología de la demencia precoz* (1907), donde propone una nueva lectura de la *Dementia Praecox* que no reduzca la sintomatología psicótica a enfermedad cerebral. En *El contenido de las psicosis* (1908), Jung introduce el concepto «imago» en el ámbito psicoanalítico, que es un término que ha tomado de la novela *Imago* (1906), de Carl Spitteler: «Un poeta ha creado un modelo universalmente válido. El poeta es Spitteler, y el modelo *Imago*» (Jung, 2015: 165).⁴

TRASFORMACIONES Y SÍMBOLOS DE LA LIBIDO⁵

En 1909, un año antes de ser nombrado el primer presidente de la Asociación Psicoanalítica Internacional, Jung inicia una investigación con el objetivo de explorar el sistema individual de fantasías de Miss Miller en relación con sus fuentes (Jung, 1963: 440). Durante esta investigación recupera su antigua afición por la arqueología, que aplicará al estudio de la imagen simbólica y a la mitología de los pueblos antiguos. En enero de 1910 Jung escribe a Freud: «Me he atrevido a ensayar situar lo simbólico sobre una base psicológico-evolutiva, es decir, mostrar que en la fantasía individual el *primum movens* es el

3. En el año 1899 se publicaron dos libros que serían muy importantes para posteriores investigaciones sobre el flujo de imágenes mentales: *La interpretación de los sueños* de Sigmund Freud (aunque en la fecha de edición pusieron 1900 porque Freud lo quiso así para que tuviera ya la fecha del venidero siglo xx) y *Desde la India al planeta Marte* de Theodore Flournoy.

4. En 1912 aparecería la revista *Imago* (*Imago. Zeitschrift für die Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften*), una de las primeras revistas de psicoanálisis dirigida por Hanns Sachs, Sigmund Freud y Otto Rank.

5. No existe traducción en español del original *Wandlungen und Symbole der Libido* (1912). La versión española *Símbolos de transformación* (1963) es una ampliación revisada y aumentada.

conflicto individual, pero que la materia o forma (como deseo) es, sin embargo, mítica o mitológicamente típica»⁶ (Jung y Freud, 2012: 311).

Dos años más tarde publicarán los resultados de esta investigación en *Wandlungen und Symbole der Libido* (1912). En este estudio hace una crítica a la hermenéutica de Freud y dirá que la teoría de la libido sexual no puede explicar el torrente de imágenes típico del proceso disociativo de las enfermedades psicóticas. Jung realizará una ampliación del concepto de libido y dirá que es una «energía psíquica», un impulso de vida, que se pone de manifiesto en todo contacto con el entorno. Por otro lado, a diferencia de Freud, Jung consideraba que el pensamiento imaginativo no tenía por qué ser siempre reproductivo, como en el caso de los complejos individuales o colectivos, sino que durante el juego de la fantasía también tendría lugar una función productiva (Jung, 1963: 42-43).⁷ Jung profundizará en la prefiguración histórica de las experiencias internas y se volcará en el estudio de la mitología y las hermenéuticas instaurativas: «la fantasía consciente esté formada por materiales míticos o de otra índole; en ningún caso debe tomársela al pie de la letra, sino procurar entender su sentido. En cambio, si nos atenemos a su literalidad, todo se nos torna incomprensible y por fuerza habremos de dudar de la finalidad de la función psíquica» (Jung, 1963: 57). A raíz de la publicación de este libro su relación con Freud comienza a enfriarse y entra en una profunda crisis personal y profesional.

Después de separarme de Freud comenzó para mí una época de inseguridad interior, de desorientación incluso. Me sentía enteramente en el aire, pues no había hallado todavía mi propio puesto. Principalmente me interesaba hallar una nueva actitud frente a mis pacientes. Así pues, me decidí a esperar, por vez primera incondicionalmente, lo que me explicaran de sí mismos. Me adaptaba, pues, a lo que la casualidad me brindaba. Pronto se vio que informaban espontáneamente sobre sus sueños y fantasías, y yo planteaba sólo un par de preguntas: «¿Qué le parece a usted esto?» o «¿Cómo entiende usted esto?», «¿De dónde proviene esto?». De las respuestas y asociaciones se desprendían los significados por sí solos. Dejé a un lado los puntos de vista técnicos y sólo resultaba de utilidad para el paciente el comprender las imágenes que él mismo proporcionaba (Jung, 2002: 204).

6. Se refiere Jung al contenido de su última conferencia, «Simbolismo», que sería un primer esbozo de *Transformaciones y símbolos de la libido*.

7. Para Freud, el pensamiento lógico es un pensar en palabras, mientras que «el pensamiento analógico o fantástico es emocional, en imágenes visuales y no verbales, no siendo un discurso, sino un rumiar, dirigido hacia el interior, de materiales del pasado. El pensamiento lógico es el pensamiento verbal mientras que el analógico es arcaico, inconsciente, no expresado mediante palabras ni apenas expresable con las mismas» (Jung y Freud, 2012: 321). Jung estará de acuerdo con Freud, pero se apoyará en William James para defender que el pensamiento imaginativo no es solo reproductivo, sino también productivo. Recoge esta cita de James: «Nuestro pensamiento se compone en gran parte de series de imágenes, una de las cuales provoca la otra, en una especie de ensoñación pasiva, de la cual probablemente son capaces también los animales superiores. Esta clase de pensamientos conduce, empero, a conclusiones razonables tanto de índole teórica como práctica (James, 1909: 352) [...] El pensamiento racionante posee valor productivo, mientras que el pensamiento empírico (meramente asociativo) es solo reproductivo. Pero este juicio no es del todo satisfactorio. Es verdad que el fantasear es primordial e inmediatamente 'improductivo', es decir, inadecuado y por ende inútil a los efectos de su aprovechamiento práctico; en cambio a largo plazo, precisamente la fantasía juguetona revela la misma fuerza y contenidos creadores que los sueños. Por lo regular, esos contenidos no pueden conocerse sino justamente por medio del pensamiento pasivo, asociativo, fantástico (James, 1909: 353)» (Jung, 1963: 42-43).

INVESTIGACIÓN BASADA EN LA EXPERIENCIA

44

En 1912, Jung comienza un proceso de investigación personal que llamará *su confrontación con lo inconsciente* para descubrir «los mitos en los que vivimos». Consistía en realizar ejercicios para provocar fantasías o dejar que emerjan de forma lo más conscientemente posible (Shamdasani, 2018: 57). A principio del siglo xx era un momento en el que la experimentación creativa resultaba habitual en los círculos intelectuales. Jung estaba familiarizado con el estudio de acontecimientos ocultos o paranormales y las técnicas típicas de la época como la escritura automática o la inducción de alucinaciones visuales. También realizaba prácticas de visualización y ejercicios de meditación siguiendo a san Ignacio de Loyola o Emanuel Swedenborg. Además, tenía un contacto directo con las prácticas artísticas del momento y acudía frecuentemente al teatro y a los museos.

En este contexto de experimentaciones diarias, en 1913 Carl Gustav Jung tuvo una experiencia que transformaría su forma de comprender los procesos de la psique. Durante un viaje en tren a Schaffhausen, unas imágenes comenzaron a irrumpir de forma abrupta en su conciencia sin que pudiera tener control sobre ellas:

En octubre de 1913, cuando estaba solo en un viaje, sucedió que durante el día fui súbitamente acometido por una visión: vi un diluvio tremendo, que cubría todos los países nórdicos y bajos entre el Mar del Norte y los Alpes. Alcanzaba desde Inglaterra hasta Rusia, y desde las costas del Mar del Norte casi hasta los Alpes. Vi las olas amarillas, los restos flotantes y la muerte de incontables millares (Jung, 2009: 170).

Esta visión sería la primera de las doce experiencias basadas en imágenes que le acontecerían posteriormente (Jung, 2009: 100). Debido a esta producción espontánea de imágenes, en un principio, Jung temió estar volviéndose loco. Si intentaba encajar esta experiencia en su esquema del conocimiento había un diagnóstico claro: demencia precoz. Sin embargo, Jung considera que debe atender a este fenómeno de otro modo: acoger las imágenes como una actividad natural de la psique que tenía su propia lógica y función. De este modo renuncia al saber institucionalizado y se entrega a la aceptación de sus fantasías mediante su transcripción literal a través de distintos soportes textuales y pictóricos. Es decir, se hace servir de métodos sensibles para interpretar estos síntomas, no desde la erudición y acumulación de conocimientos psiquiátricos, sino a partir de su propia vivencia psicológica. De este modo, comienza a escribir en libretas negras (*Libros Negros*, 2020) los contenidos de sus visiones. En el relato aparecen distintas figuras que se van repitiendo en una secuencia, pero con transformaciones. En sus memorias, Jung explicaría el procedimiento para la elaboración de las figuras:

En la medida en que lograba traducir mis emociones en imágenes, es decir, hallar aquellas imágenes que se ocultaban tras las emociones, sentía tranquilidad interna. Si me hubiera abandonado por completo a mis emociones, lo más probable es que hubiera sido destrozado por las actividades del inconsciente. Quizás los hubiera podido separar, pero entonces habría caído irremisiblemente en una neurosis y finalmente sus contenidos me hubieran destruido. Mi experimento me afirmó en la convicción de lo valioso que es, desde el punto de vista terapéutico, hacer conscientes las imágenes que se hallan detrás de las emociones (Jung, 2002: 212).

El Libro Rojo (2009) es una selección ordenada de algunos de los materiales de esta investigación que llevó a cabo Carl Gustav Jung a partir de las imágenes de sus sueños y visiones. Según ha reconocido el propio Jung en su autobiografía, se trata de su experimento más difícil e importante y el origen de su producción teórica posterior:

Las primeras imaginaciones y sueños eran como basalto fundido; de ellas cristalizó la piedra que pude ya esculpir. Los años en que ya trataba de aclarar las imágenes internas constituyeron la época más importante de mi vida en que se decidió todo lo esencial. Entonces comenzó todo y las posteriores particularidades son sólo complementos y aclaraciones. Toda mi actividad posterior consistió en perfeccionar lo que brotó del inconsciente, y que comenzó inundándome a mí. Constituyó la materia prima para la obra de mi vida (Jung, 2002: 237).

Lo primero que llama la atención de este libro encuadernado en rojo, imitando el cuero rojo del original, es su tamaño folio (15,35 por 11,57 pulgadas; 38,99 por 29,39 cm) y su similitud con los formatos medievales, tanto en la forma como en el estilo literario (Cirlot, 2011: 43). Con este anacronismo Jung quería indicar que para comprender la experiencia contenida en este libro era necesario disponer de claves de interpretación distintas a las de las de ese momento histórico. En una miniatura que introduce *El Liber Secundus* encontramos un gran ojo rojo, el *oculus imaginationis*, junto a un titular que indica que lo que va a venir a continuación son las imágenes de lo errante. Las imágenes, por lo tanto, será la puerta de entrada a la experiencia imaginativa de Jung en *El Libro Rojo*.

La comprensión que tiene Jung sobre la imaginación forma parte de una tradición en la que esta es considerada como una mediadora. Una concepción que tuvo mucha relevancia en la filosofía del Renacimiento y que volvemos a encontrar en el Romanticismo. En este sentido Jung, al final del *Liber Secundus*, manifiesta su necesidad de recuperar la experiencia sagrada de la obra de arte medieval: «Tengo que recuperar un pedazo de la Edad Media en mí» (Jung, 2009: 331).

Sonu Shamdasani (2009), editor de *El Libro Rojo*, explica en el prólogo que fue elaborado en varias etapas. En primer lugar, entre 1913 y 1918, Jung anotó una descripción textual y pictórica de sus fantasías en seis libretas negras que fueron llamadas *Libros Negros* (*Schwarzes Buch*). Posteriormente trasladó los cuadernos negros al formato de un gran manuscrito al que dedicó un gran cuidado en su elaboración tanto en la escritura como en la ilustración. A cada una de las fantasías le agregó una sección que explica el significado de cada episodio, combinada con una elaboración poética. Shamdasani destaca que las fantasías fueron fielmente reproducidas, apenas editadas y divididas en capítulos: «Ni el lenguaje ni el contenido del material fueron alterados. Jung mantiene una ‘fidelidad al evento’; lo que escribió no se debe confundir con ficción» (Shamdasani, 2009: 100). En cuanto a su contenido, Shamdasani divide el libro en cuatro partes: *Liber primus* (11 capítulos), *Liber secundus* (22 capítulos), *Escrutinios* y la *Torre de Bollingen*, una casa que él mismo construiría a orillas de la cuenca Obersee, del lago de Zúrich. En el año 1950, esculpió una piedra en su jardín donde explicaba el significado emocional que había tenido para él el proceso de construcción de esta casa y escribió en ella un verso latino del alquimista Arnaldo de Villanova (Shamdasani, 2009): «Aquí está la piedra, la insignificante. Ciertamente vale poco en cuanto a precio. Será desdeñada por los ignorantes, pero tanto más amada por los sabios».

Bernardo Nante (2011) será la primera persona en realizar un estudio hermenéutico exhaustivo de *El Libro Rojo* y destaca tres ideas fundamentales en este legado. La primera

es que señala que este opus excede el marco de una psicología empírica y lo sitúa en el de la fenomenología de la experiencia. La segunda, que encuentra en *El Libro Rojo* una revisión crítica por parte Jung del gnosticismo y el hermetismo que culmina con su descubrimiento de la alquimia, que es la tradición que da cuenta de la simbología como la clave hermenéutica para entrar en *El Libro Rojo*. Y la tercera es que Jung recupera el valor de la imaginación creadora.

Victoria Cirlot (2011) ha comparado *El Libro Rojo* con el de otros visionarios como el de Hildegard von Bingen (siglo XII), el de Angela Foligno (siglo XIII), *La luz fluyente de la divinidad* de Mechthild von Magdeburg (siglo XIII) o con su antecesor más inmediato, *Los libros iluminados* de William Blake. Estos «libros de vida» que «renuevan la vida constantemente» no han de ser comprendidos como libros que hay que leer, sino como espacios o lugares a los que es posible acceder (Cirlot, 2011: 143-161). Como ha explicado Daniela Picón (2017), Jung encontraría en la forma del códice medieval la expresión adecuada para los asuntos del alma, ya que este le permitiría superar la dimensión exclusivamente estética que reconoció como predominante en el arte, y tomar conciencia de su dimensión simbólica y espiritual. Tanto Blake como Jung «establecieron una asociación inmediata entre el arte, la visión interior y la sanación de la ‘enfermedad del alma’» (Picón, 2017: 82).

Jon Macareno, que ha comparado el mundo simbólico de Carl Gustav Jung en *El Libro Rojo* con el universo estético del escultor Jorge Oteiza, ha señalado que *El Libro Rojo* fue una suerte de laboratorio donde Jung experimentaría la posibilidad estética como «curación espiritual». Una vivencia que daría lugar posteriormente a una nueva concepción del sujeto en relación con su entorno y una actitud más «política» y divulgadora, pues Jung, como Oteiza, se volcaría, como veremos, en intentar explicar teóricamente su experiencia (Macareno, 2017: 176-179).

LAS IMÁGENES DE *EL LIBRO ROJO*

La edición facsímil incluye 205 páginas con textos e imágenes: 53 de estas páginas son imágenes completas, 71 páginas contienen texto e imágenes y 81 páginas son solo de texto caligráfico. El *Liber primus* es un relato textual e ilustrado de las visiones de Jung junto a su hermenéutica. En el *Liber secundus* encontramos los diálogos que mantenía con las figuras de la fantasía y los ejercicios imaginativos que realizaba durante sus experimentaciones. En sus memorias Jung explicaría que la elaboración estética muy pronto dejaría paso a la comprensión: «Pronto renuncié a lo estético y me esforcé formalmente en comprender» (Jung, 2002: 224). Una comprensión que llegaría durante la propia actividad imaginativa: «Dejé volar mi imaginación» (Jung, 2002: 56).

Bernardo Nante (2011) distingue varios tipos de imágenes. En primer lugar, estarían las imágenes más alegóricas e ilustrativas; en segundo lugar, las imágenes simbólicas que además ilustran acontecimientos visionarios; en tercer lugar, las simbólicas que, además de ilustrar acontecimientos visionarios, actuarían como yantras ayudando a operar alguna transformación; y, en cuarto lugar, las imágenes simbólicas que no guardan relación con los acontecimientos del libro. Entre estas últimas habría, además, dos subtipos: las que introducen personajes que no aparecen en el libro, como es el caso de la imagen de Atmavictu y las «imágenes mudas» de las cuales no tenemos ninguna referencia (Nante, 2011: 255). Estas

dos últimas imágenes, tanto las de Atmavictu como la serie conformada por 18 mandalas, mostrarían simbólicamente el proceso de la transformación de Jung.⁸

Francesca Croce (2018) ha reflexionado sobre el proceso de transformación que envuelve algunas de las figuras (Atmavictu, Izdubar, Filemón y Phanes) que aparecen en las imágenes de *El Libro Rojo*. Croce considera que estas figuras son mediadoras cognitivas que ayudarían a integrar en la conciencia fuerzas o ideas contradictorias.

Alejandra Elbaba (2017), que ha realizado un amplio estudio sobre los mandalas de *El Libro Rojo*, ha señalado que esta serie de imágenes no solo muestran el proceso de transformación de Jung durante los ejercicios de experimentación, sino que ellas mismas son la transformación. Según Elbaba, tanto los «elementos configuradores» de los mandalas como los colores de la serie muestran una unidad compositiva que expresa simbólicamente el movimiento dinámico de la psique durante el proceso:

asistimos a la mutación de un único mándala que, en su camino de transformación, produce nuevos motivos, adquiriendo nuevas fisonomías y conservando algunas características que darán, justamente, la idea de proceso y, a la vez, de continuidad. De una página a la otra es como si el mándala fuese cambiando muy sutilmente, casi imperceptiblemente, hasta que se produce la nueva imagen, el nuevo nacimiento (Elbaba, 2017: 16).

Lo importante, por lo tanto, es atender al carácter de proceso de las imágenes de *El Libro Rojo*. Para ello es necesario disponer de un número considerable de imágenes y no de expresiones aisladas (Elbaba, 2017: 55). «Los mándalas, con su tendencia a la totalidad, promueven el proceso de individuación, y se hacen presentes en las distintas tradiciones, así como en los sueños e imaginaciones activas del hombre contemporáneo.⁹ Su dinamismo encarna la transformación, la expresa y la produce» (Elbaba, 2017: 322). El mandala, por lo tanto, en *El Libro Rojo* sería un *psicocosmograma* que muestra el sistema de virtualidades que unen el yo a un mundo y al universo. En esta serie mandálica tendrá una especial relevancia las variaciones de la estrella azul, que como ha señalado Victoria Cirlot es el símbolo de lo venidero (2012: 182-183). La experiencia por venir será uno de los temas principales de *El Libro Rojo* y el eje central de la conceptualización teórica de Jung y de su orientación terapéutica: ¿cómo apoyar el nacimiento de lo nuevo?

8. Atmavictu es una de las figuras de la imaginación de Jung que va apareciendo en distintas formas: una serpiente, Filemón...

9. El proceso de individuación es un concepto central en la psicología de Jung que hace referencia al proceso de llegar a ser uno mismo en el sentido de ser alguien que ha podido liberarse de sus automatismos y complejos para actuar de un modo no condicionado. En sus memorias, Jung aclara este término, pues la individuación suele confundirse con ser un individualista y Jung aclarará que es justo lo contrario, la individuación es una tarea que incluye al entorno: «Noto una y otra vez que el proceso de individuación se confunde con el devenir consciente del Yo, y por ello el Yo se identifica con el Mismo (véase allí), de lo que naturalmente surge una grave confusión del concepto. Pues de este modo la individuación se convierte en el mero egocentrismo y autoerotismo. Sin embargo, el Mismo comprende infinitamente mucho más en sí que un mero Yo... Es tanto uno como los otros, como el Yo. Individuación no excluye al mundo sino que lo incluye» (*Von den Wurzeln des Bewusstseins*, 1954, pág. 595) (Jung, 2002: 477-478).

PRODUCCIÓN TEÓRICA

48

En paralelo a su investigación personal, Jung comienza una conceptualización teórica a partir de su experiencia. En 1914 escribe un artículo ante la Sociedad Psicomédica de Londres (*Sobre la comprensión psicológica de los procesos patológicos*) donde hablará por primera vez sobre el método constructivo contrastándolo con el método reductivo de Freud. Jung dirá que el método de Freud es reductivo porque se remonta siempre a los elementos antecedentes. Jung considera que la comprensión causal de una obra aporta claridad sobre cómo ha devenido una obra de arte acabada, pero no sobre el sentido vivo que ha creado el poeta, que solamente estaría vivo porque lo volvemos a experimentar en nosotros mismos: «En la medida en que la vida real y actual es algo nuevo y que triunfa sobre todo el pasado, del mismo modo el valor principal de una obra de arte debe descubrirse no en su desarrollo causal, sino en su influjo vital». Se le quitaría valor a una obra si se la considera como algo devenido y no como algo en constante devenir que siempre puede volver a experimentarse:

Del mismo modo debemos considerar el alma humana: el alma es algo devenido solamente en un aspecto, y como tal está sometida al punto de vista causal. Pero por otro lado el alma es algo que deviene, que puede concebirse sólo de manera sintética o constructiva. El punto de vista causal se pregunta exclusivamente cómo ha devenido esta alma actual en lo que hoy aparece. El punto de vista constructivo, en cambio, se pregunta cómo a partir de esta alma devenida se construye un puente hacia el futuro (Jung, 2015: 177).

En 1916 escribe la *Función trascendente*, donde habla por primera vez sobre la función mediadora de la imaginación. La activación de la imaginación es un procedimiento que él considera necesario para hacer conscientes las imágenes que actúan sin que tengamos conciencia de ello y que una vez identificadas pueda surgir una vivencia nueva (Jung, 2004: 77).

Para lograr apoderarse de esa energía que se halla en un lugar impropio, se toma el estado afectivo como base o punto de partida del procedimiento. Como más conciencia se toma del propio estado de ánimo es sumergiéndose por completo en él y fijando todas las fantasías y asociaciones que vayan surgiendo, hay que dejar volar la imaginación lo más libremente posible, aunque no hasta el punto de que se salga del ámbito de su objeto, es decir, del afectar (Jung, 2004: 85).

Jung recomienda dar forma al afecto mediante una configuración interna. Una imagen que expresaría simbólicamente una zona de contacto, pues el afecto se produce en un lugar límite. Según la persona esta imagen puede ser vista, escuchada o sentida durante el movimiento. Si esta imagen no surgiera, uno puede hacerse servir de soportes. Durante el proceso creativo lo importante no será realizar una representación técnica o estéticamente satisfactoria, sino dejar volar la imaginación: «Mientras que la creación estética tiende a aferrarse al afecto formal del motivo, la comprensión intuitiva atrapa el sentido el vuelo». Para asegurar el movimiento durante todo el proceso, «la atención crítica ha de ser eliminada» (Jung, 1916: 86-88).

En *Tipos psicológicos*, escrito en 1921, Jung desarrolla su concepto de fantasía. Para Jung la fantasía no es solo un fantasma sin sentido, sino una *idée force* que tiene un principio dinámico, una actividad: «La psique está creando cada día la realidad y para esa actividad no tengo otro nombre que el de fantasía». La fantasía en Jung es simbólica, pues «como actividad imaginativa es sencillamente la expresión directa de la actividad vital psíquica, de la energía psíquica que solo es dada a la conciencia en forma de imágenes» (Jung, 2013: 481). Para Jung lo simbólico es una experiencia de mediación cognitiva: «La máquina psicológica que transforma la energía es el símbolo. Me refiero al símbolo verdadero no al signo» (Jung, 2013: 47).

Por otro lado, el principio dinámico de la fantasía tendría lugar durante el juego de la actividad imaginativa:

A la fantasía tienen que agradecerle los mejores hallazgos de su vida no solamente los artistas, sino todas las personas creativas. El principio dinámico de la fantasía está representado por lo lúdico, un rasgo también característico del niño y como tal incompatible en apariencia con el principio del trabajo serio. Y, sin embargo, jamás ha existido una obra creativa que no haya nacido de ese juego con las fantasías. La deuda contraída con el juego de la imaginación es de una enormidad incalculable (Jung, 2013: 67-68).

En 1928 Jung descubre los procesos simbólicos de la alquimia medieval y con este hallazgo da por concluida la investigación abierta en *El Libro Rojo*:

Sólo cuando estudié la alquimia vi claro que lo inconsciente es un proceso y que la relación del yo con los contenidos del inconsciente motiva una transformación o evolución de la psiquis [...] A través del estudio de los procesos individuales y colectivos de transformación y mediante la comprensión del simbolismo de la alquimia llegué al concepto central de mi psicología, el proceso de individuación (Jung, 2010: 248).

CONCLUSIONES

Jung descubre la función natural curativa de la imaginación al renunciar al conocimiento psiquiátrico hegemónico y decantarse por una investigación basada en su experiencia y en métodos de conocimiento sensibles. *El Libro Rojo* sería el archivo de su investigación personal. Para Jung las imágenes de la fantasía no son meros fantasmas sin sentido, sino que son una actividad dinámica que también tienen un valor creativo y un sentido vital. Durante el proceso de elaboración de figuras se puede tomar conciencia de las servidumbres adquiridas culturalmente y se prepara el camino para la experiencia de la imagen nueva que son los dos grandes temas de *El Libro Rojo*.

Jung considera que la función simbólica sería la protectora natural de la salud de la psique. Un proceso de mediación cognitiva corporizada durante el cual la imaginación está activa y es dinámica. Tras la elaboración del libro quedarían sentadas las bases de la psicología analítica o compleja de Jung con una nueva comprensión extendida de la mente que incluye al entorno. Jung se interesó ampliamente por la activación de la imaginación, a partir de distintos soportes, con fines terapéuticos.

BIBLIOGRAFÍA

50

- Cirlot, V. [2011]. «Visiones de Carl Gustav Jung. A propósito de *El libro rojo*», en *La voz de Filemón. Estudios sobre El libro rojo de Jung*, Buenos Aires, El hilo de Ariadna, pp. 141-168.
- Cirlot, V. [2012]. «Paesaggi dell'anima nel 'Libro rosso' di Carl Gustav Jung», en F Zambon (ed.): *La Visione*, Milán, Medusa, pp. 179-198.
- Croce, F. [2017]. «Attraverso l'immagine. Il processo trasformativo di Atmavictu-Philemon nel Libro rosso di C.G. Jung», en *Epistemología dopo Il Libro Rosso*, Bérghamo, Moretty&Vitali.
- Croce, F. [2017]. «Attraverso l'immagine. Il processo trasformativo di Atmavictu-Philemon nel Libro rosso de C.G. Jung (II)», en *Microcosmos e macrocosmo*, Bérghamo, Moretty&Vitali.
- Elbaba, A. [2017]. *El mándala en la obra de Carl Gustav Jung: experiencia y contexto*. Tesis doctoral, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra.
- Jung, C. G. [2009]. *El libro Rojo. Edición facsímil*, Buenos Aires, El hilo de Ariadna.
- Jung, C. G. [1963]. *Símbolos de transformación*, Barcelona, Paidós Ibérica.
- Jung, C. G. [2002]. *Recuerdos, sueños, pensamientos*, Barcelona, Seix Barral.
- Jung, C. G. [2004]. *La dinámica de lo inconsciente*, Barcelona, Trotta.
- Jung, C. G. [2013]. *Tipos psicológicos*, Barcelona, Trotta.
- Jung, C. G. [2015]. *Psicogénesis de las enfermedades mentales*, Madrid, Trotta.
- Jung, C. G. y Freud, S. [2012]. *Correspondencia entre Sigmund Freud y Carl Gustav Jung*, Madrid, Trotta.
- Macareno, J. [2017]. *Laboratorios experimentales del escultor Jorge Oteiza y el psiquiatra Carl Gustav Jung*, Navarra, Editorial Jorge Oteiza.
- Nante, B. [2011]. *El libro rojo de Jung. Claves para la comprensión de una obra inexplicable*, Buenos Aires, El hilo de Ariadna.
- Picón, D. [2017]. «El libro como soporte de la experiencia visionaria en las profecías iluminadas de William Blake y *El libro rojo* de Carl Gustav Jung», *Literatura: teoría, historia y crítica* 19(1).
- Shamdasani, S. [2009]. Prólogo de «El Libro Rojo Jung», en *El libro Rojo. Edición facsímil*, Buenos Aires, El hilo de Ariadna.
- Shamdasani, S. [2018]. *Jung y la creación de la psicología moderna*, Girona, Atalanta.
- Sheikh, A. A. [2011]. «Healing images: a historical outline of their use in western medical and psychotherapeutic traditions», *Abaton, Des Moines University Literary Review* 5, pp. 6-23.

CONTAMINACIÓN Y HETEROGENEIDAD: DOCUMENTS Y SU PROPUESTA DE UNA EXPERIENCIA VISUAL

Valeria Biondi
Universidad Carlos III de Madrid

EL VALOR DE USO DE LAS IMÁGENES

Entre los años 1929 y 1930 Georges Bataille dirige la revista *Documents*. Estamos ante un proyecto con una vida muy breve y una peculiaridad tal que llegan a definirlo como aquel sitio donde los surrealistas disidentes se encuentran. Denis Hollier introduce la reimpresión de los quince números de 1991 con un prefacio que trata de dar directrices a los lectores, para que puedan entender tanto la estructura general de la revista como los contenidos y su interacción con la gran cantidad de imágenes que protagonizan las páginas de esta. La intención no es solo hablar de arte. Ámbitos como la etnografía y la sociología juegan un rol determinante aquí y las fotografías que, aparentemente, acompañan a estos artículos son de lo más distintas; aun así, todas respetan la misma regla: emplear el montaje figurativo para desmontar las ideas. Se trata de un expediente conforme al pensamiento bataillano, o sea antiidealista.

Hollier nos habla del valor de uso, una característica que pronto llega a la comunicación visual, pero que tiene sus raíces en *El capital* de Marx. El valor de uso es aquel aspecto material de los objetos, ese que nos deja entrar en contacto con estos para que podamos utilizarlos. Lo leemos a través de las palabras de Hollier:

On connaît la description que les premières pages du Capital donnent de cette valeur d'usage. «L'utilité d'une chose, écrit Marx, fait de cette chose une valeur d'usage». Cette utilité ou valeur d'usage de la chose n'est pas détachable de son support matériel. [...], c'est à la faveur d'un retard à la consommation, que la valeur d'échange se détache de l'objet. Elle est une valeur d'usage différée (Hollier, 1991: X).

No podemos separar la utilidad del objeto de su soporte material, y esta se realiza, efectivamente, solo consumiendo el objeto. El consumo al cual se hace referencia es la utilización del propio objeto. Conectando la utilidad con la consumición se determina otro valor que es el valor de intercambio. Es justamente cuando el objeto vive en un estado de intercambio continuo que su consumición se pospone, se pospone hasta que se llega a tratar el objeto como una mercancía. La crítica museística se insinúa ahora. La reflexión de Hollier ayuda a entender muy bien la postura de Bataille, o sea, una crítica hacia el abstraccionismo empleado por los estetas, ese que desvincula los objetos desde el contexto que les pertenece.¹ La referencia va a todos aquellos objetos que manifiestan la vuelta al primitivismo en aquellos años, un primitivismo que deja de ser considerado,

1. La crítica en cuestión tiene sus raíces en la crítica a las vanguardias. La comercialización de los objetos de arte desnaturaliza el valor de uso de estos, priorizando únicamente la exposición museal y asociando dichos objetos a los ciclos productivos de la economía. Para profundizar en este aspecto se aconseja Bataille (1970).

porque el valor estético toma un lugar de preponderancia respecto al valor de uso. Explicar este último en pocas palabras quiere decir hacer referencia a la dimensión ritual y a la unicidad que le caracteriza y, si nos quedamos en el ámbito museístico, este fenómeno pone en contraposición la esencia del objeto cultural con el valor expositivo que llega a tener.

Estos conceptos contaminan todo lo que hace parte de la revista *Documents*, tanto desde un punto de vista textual como visual. A partir del objeto expuesto en un museo, llegamos a la imagen empleada aquí como un documento, tal y como el propio título nos comenta. *Documentar* aquí significa hacer constantemente referencia a la realidad; ya no es necesario elegir lo que puede o no puede estar en estas páginas, hay que documentarlo todo, nada quedará excluido (Hollier, 1991: XVI), porque el objetivo es generar un exceso de visión, golpear al lector para poner fin al ritual burgués que aspira a la conformidad. De tal manera, asistimos a un conjunto de fotografías que se salen de cualquier norma. Las características principales son: el primer plano, los fondos oscuros para que el detalle escondido salte a la vista, la desproporción, la falta de perspectiva. Todo esto lleva a la misma razón: «*Documents* revenait à modifier le statut ontologique et intersubjectif de cette 'humanité' séculairement pensé dans l'élément mythique de la ressemblance divine» (Didi-Huberman, 1995: 94). Por lo tanto, en la mayoría de los casos, asistimos a una incongruencia entre texto e imagen que nos hace pensar en esta como un objeto teórico (Fimiani, 2009: 174), una entidad que no tiene el objetivo de acompañar, más bien una función definida y evidente: perturbar al lector. La cuestión es aquí perturbarlo con el fin de tener una reacción a partir de una percepción debida a un escenario con características plásticas y artificiales, en fin: fuera de lo común (Fimiani, 2009: 177).

A la luz de estas primeras consideraciones asistimos a dos fenómenos diferentes. El primer fenómeno es aquel que nos manda directos a una legibilidad universal, un código reconocible que nos hace sentir cómodos a la hora de ver y evaluar lo que tenemos delante de los ojos. Se trata, evidentemente, de un sistema, entre muchos más, que nos garantiza una relación con lo visual-lineal y siempre adecuada (Hollier, 1974: 70). *Documents* pretende destruir este sistema, conduciéndonos hacia el otro lado, el lado de la realidad que nuestra vista suele apartar por incómodo y difícil de soportar. Es aquella realidad que la revista representa a través de su montaje figurativo excesivo y rebelde. Podemos hablar, retomando un concepto muy querido por la figura de Bataille, de un implante figurativo heterogéneo; algo que se hace eco, tal y como varios críticos han afirmado, de la *Wunderkammern*. Términos como *categoría* o *catalogación* no tienen espacio en las páginas de *Documents*, porque el objetivo es, efectivamente, abolirlos, tanto en su sentido teórico como en su acepción más práctica:

En todo caso el criterio curatorial de la revista guarda semejanzas con la *Wunderkammern* o gabinetes de curiosidades de la Alta Edad Media y el Renacimiento, espacios donde se exhiben objetos considerados extraños o maravillosos, sin distinguir y sin establecer jerarquías entre los productos artísticos y naturales (Lopez Piñeyro, 2018: 141).

Tratar de rehabilitar el valor de uso de los objetos es una de las tantas facetas que hacen única la revista aquí de nuestro interés. El cambio cultural que se pretende alcanzar resuena como un cambio de planteamiento, un cambio de las categorías culturales que tiene que pasar necesariamente por un cambio visual. El rol del espectador tiene que ser reactivo y no pasivo, porque el cuerpo del espectador hace lo que ve (Fimiani, 2009: 180),

algo que lo coloca como participante activo en un compendio y caos de fotografías que no pretenden ser meras acompañantes a textos didácticos, sino reivindicar su rol. El valor de uso de las imágenes es, efectivamente, el valor propio de estas, aquel que las hace únicas más allá del simple valor estético.

LAS FLORES DE KARL BLOSSFELDT EN EL IDIOMA DE GEORGES BATAILLE

«Le langage des fleurs» es un texto escrito por Georges Bataille y publicado en el número tres de 1929 de la revista *Documents*; las palabras se acompañan por cinco fotografías de Karl Blossfeldt, imágenes agrandadas que retraen particularidades de plantas, plantas y no flores [figs. 1, 2 y 3]. Empezando por los contenidos, tanto textuales como visuales, nos damos cuenta de que cada medio se queda en su propio ámbito, demostrando respetar un propósito que no genera ningún vínculo entre ellos.

El artículo propuesto por Bataille es una crítica a la simbología que las flores llevan consigo; se trata de una idea, nada más que una idea, que nos hace acercar la belleza de las flores a la belleza del amor. La categoría amenazada aquí parece ser, entonces, la de lo bello. Esto es cierto, pero el autor pretende profundizar este tema hablándonos del fenómeno que provoca esta simbología que utilizamos ya de manera asumida. La apariencia de las flores es lo que nos engaña y nos lleva a dar un valor determinante a lo que visualizamos: «Or il serait facile de montrer que le mot permet seulement d'envisager dans les choses les caractères qui déterminent une situation relative, c'est-à-dire les propriétés qui permettent une action extérieure. Cependant, l'aspect introduirait les valeurs décisives des choses...» (Bataille, 1929: 162). A partir de esto, se desarrolla un conjunto de paralelismos que nos llevan al concepto de belleza ideal: «Toutefois, il n'est pas sans intérêt d'observer que si l'on dit que les fleurs sont belles, c'est qu'elles paraissent conformes à ce qui doit être, c'est-à-dire qu'elles représentent, pour ce qu'elles sont, l'idéal humain» (Bataille, 1929: 162). La cursiva del autor quiere subrayar un ideal, entre otros, que respeta una regla absolutamente arbitraria e inventada por el propio hombre.



Fig. 1. Karl Blossfeldt, *Campanule des açores (campanula vidalii)*. Agrandie 6 fois. Les pétales de la fleur ont été arrachés. Imagen reproducida en *Documents* 3(1), 1920, reimp. Jean Michel Place, París, p. 161.

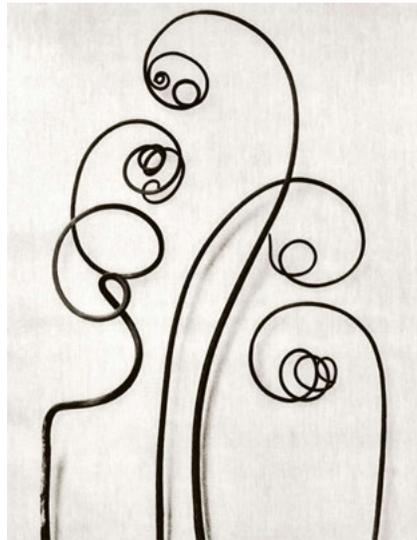


Fig. 2. Karl Blossfeldt, *Vrilles de navet du diable (bryona alba)*. Agrandi 5 fois. Imagen reproducida en *Documents* 3(1), 1920, reimp. Jean Michel Place, París, p. 165.



Fig. 3. Karl Blossfeldt, *Épi d'orge faux-riz (hordeum distichum)*. Agrandi 3 fois. Imagen reproducida en *Documents* 3(1), 1920, reimp. Jean Michel Place, París, p. 167.

Miramos más allá de esto, más allá de los colores y la breve vida que una flor puede ofrecernos. Si la flor es amor y belleza, debido a su ciclo vital tan corto, deberíamos revisar también lo que puede llegar a representar: un amor y una belleza igualmente cortos y, sobre todo, frágiles. Frágil es, efectivamente, aquel carácter que nos invita a revisar dichos paralelismos, para que nos demos cuenta de que una flor tiene muchos más elementos a los que prestar atención. Las fotografías de Blossfeldt están ahí para que el lector mire estos elementos, mire la fuerza que tiene una hoja, su resistencia en el tiempo, su capacidad de sobrevivir sin aparentar, mientras, bella y viva en sus colores. El autor de las imágenes en cuestión parece encajar perfectamente con el discurso bataillano, debido al empleo del primer plano que nos invita a mirar detalladamente las plantas, generándonos confusión sobre lo que estamos viendo: unas plantas que jamás vimos bajo esta perspectiva y que ahora parecen ser casi monstruosas.

En realidad, este no era el propósito del fotógrafo. La participación de Blossfeldt en *Documents* se debe a la figura de Carl Einstein, cuyos escritos en la revista son relevantes. Einstein parece representar la contraparte de Bataille, una figura que compensa las teorías bataillanas, no lucha en contra de estas, sino que más bien las integra con sus ideas de manera más formal, sin perder nunca el hilo temático que, al fin y al cabo, une una gran variedad de contenidos, tanto escritos, como figurativos. El autor alemán, a lo largo de los quince números, expresa su teoría sobre la tectónica y las formas presentes en la naturaleza; son efectivamente estas últimas las que llaman su atención con respecto a las fotografías en cuestión. El libro ilustrado de Blossfeldt, *Unformen der Kunst (Formas originarias del arte)* de 1928, tenía que ser editado con el título *Architektonische Natureformen (Las formas arquitectónicas de la naturaleza)* (Lindner, 2010: 43-44). Las fotografías que acompañan el texto de Bataille sobre las flores hubieran tenido que acompañar un texto de Einstein, cuyo contenido era más afín a las intenciones del fotógrafo y considerando el discurso sobre la arquitectura:

Einstein's move was strategically well played. However, Bataille countered the move by positioning his text «Le langage des fleurs» beside it. With good reasons, Blossfeldt did not want to include it in his publication because it did not fit in the crystallized harmony he had envisioned. The picture served as Bataille's point of departure for the inversion of all objectives, which Einstein had in mind with the publication of Blossfeldt's photos. [...] Within the enlargement lies a transgressive element, which in this case demolishes the optical discipline of Blossfeldt's illustrative concept. Bataille reacted to this point in particular and radicalized it through his text (Lindner, 2010: 44).

La interacción entre texto e imagen funciona perfectamente, aunque las intenciones nos sean acordes. Bataille solo estaba interesado en el expediente que dejaba ver los particulares de las plantas, mientras que Blossfeldt quería expresar una cierta armonía a

través de sus obras, armonía que podemos sin duda detectar si nos fijamos solo en las imágenes, sin la ayuda de las palabras. La cuestión de la arquitectura es, en realidad, algo que no cabe en este discurso sobre el ideal a destruir: la arquitectura es precisión, es estructura, es solidez. Estos atributos ayudan a colocar la intención del fotógrafo en un marco que nos habla de arquetipo (Lindner, 2010: 46). Las plantas como nunca las vimos son ahora un modelo ya presente en la naturaleza, antes de cualquier construcción concebida por el hombre. Bataille se para a lo que ve en estas imágenes, plantas que ponen en discusión las flores y lo hacen porque remiten a algo que jamás salta a la vista porque se encuentra escondido: las raíces.

El expediente del que se sirve el autor francés es el tamaño grande y el detalle, es gracias a esto que se pueden ver aspectos que antes pasaban desapercibidos. Su planteamiento genera una polaridad entre lo alto y lo bajo: la flor mira hacia el cielo, mientras que las raíces miran hacia la tierra. En este dualismo, típico en su pensamiento, se pretende subrayar el rol episódico de las flores, de tal manera: «que l'amour a l'odeur de la mort» (Bataille, 1929: 163). El ideal queda entonces destruido, pierde su posición privilegiada. Se pretende alejar el valor decisivo dado por las apariencias, a partir de la acción exterior llevada a cabo por las palabras. Más allá del contenido textual, esto es lo que pasa con las imágenes que acompañan al texto: a partir de una demostración sobre la paradoja de la seducción, representada de pleno por la última frase citada de Bataille, quedamos abiertos a nuevas formas de lo visible (Didi-Huberman, 1995: 189), formas que no son las apariencias reconocidas y reconocibles.

De las dos formas de arquitecturas aquí propuestas, la de Blossfeldt que nos lleva a visiones de un arquetipo y la de Bataille que nos lleva a visiones antiidealistas, el lector podría empezar a dudar tanto sobre el empleo de sus palabras, de sus simbologías, como sobre la certeza de sus visiones. Observamos dos maneras de comunicar un propósito que, al fin y al cabo, no nos puede parecer tan distante, sobre todo si el objetivo es llevar a quien hojea las páginas de *Documents* a cuestionar, a dudar. Se trata de una comunicabilidad sin ninguna regla que pretende golpear nuestros sentidos, todos los sentidos, especialmente los que, a través de imágenes insólitas, miran a rincones oscuros, inexplorados y, sobre todo, bajos: «il en résulterait, en premier lieu, un sentiment de liberté, de libre disponibilité de soi-même dans tous les sens, absolument insupportable pour la plupart; et une dérision troublante de tout ce qui est encore, grâce à de misérables éclusions, élevé, noble sacré...» (Bataille, 1929: 164).

LAS MÁSCARAS DE JAQUES-ANDRÉS BOIFFARD

El universo máscara está muy presente en la revista *Documents*. «Eschyle, le carnaval et les civilisés» es un artículo escrito por Georges Limbour que nos habla de la máscara examinando varios contextos, pero con un objetivo único: hacer una crítica a la estandarización. Si pensamos en Esquilo y en la tragedia, este objeto pronto nos manda a aquellos aspectos fijos, a aquella inmovilidad de la cara que esconde detrás un conjunto de sentimientos. El autor otorga al instrumento teatral la facultad de contener la eternidad del drama, pero es a partir de esta que llegamos al aspecto visual (Limbour, 1930: 100). Las fotografías que acompañan el texto son de Jaques-Andrés Boiffard [fig. 4] y nos enseñan individuos, contemporáneos en sus vestimentas, que llevan en la cara máscaras de plásticos que nos tras-



Fig. 4. J.-A. Boiffard, *Masques de Carnaval*. Imagen reproducida en *Documents* 2(2), 1930, reimp. Jean Michel Place, París, p. 102.

ladan al carnaval. Se trata de imágenes aparentemente fuera de contexto y extremadamente grotescas; además, considerando las muecas que nos proponen, parecen burlarse tanto del lector como del propio Esquilo. Aun así, se afirma: «*Je ne dirai pas grand'chose sur le masque contemporain. Quiconque voudra tirer de ces cartons quelque conclusion esthétique ou philosophique n'aura qu'à se reporter aux illustrations ci-jointes et l'on verra plus loin quel est, selon moi, le seul masque moderne et digne d'Eschyle*» (Limbour, 1930: 100).

Con respecto a las fotografías de Blossfeldt damos un paso adelante; ahora, estas caras, que nos miran de manera curiosa, parecen generar una cierta presión en quien mira. Entendemos ya que no se trata únicamente de ilustrar de manera detallada, ahora las imágenes adquieren un poder comunicativo que sigue generando tensión con el texto, pero que al mismo tiempo parecen superar el contenido de este. Se atribuye

a la máscara un poder como objeto: el poder de transformar. El significante del objeto queda intacto en el momento en el que tiene una infinita potencialidad, y la tiene porque el significado, el común y corriente que el mundo exterior quiere darle a toda costa, ya no es más válido. Esta es la razón por la que se puede hablar de objeto-fetiché. Si consideramos a Esquilo como a un símbolo de la tradición, entendemos que las caras representadas por Boiffard pretenden excederlo, de tal manera que pasamos de un momento histórico al otro llevando una máscara que parece ser la misma. De hecho, Limbour, nos las presenta así, cercanas en su significado en potencia. Entonces, tras una operación híbrida entre imagen y texto, todo puede tener sentido solo si combinamos más significados, potenciando el sentido del objeto máscara (Franchi, 2010: 56-57).

Hacia el final del texto el autor se pregunta cómo Esquilo podría llegar a ver las máscaras de nuestros tiempos: «*J'imagine que dans les enfers la bande d'Eschyle, une dizaine d'ombres aux faces de bois terribles et diverses, rencontre une poignée de fantômes de mon temps, dont le visages sont couvertes de masques absolument identiques et dépourvus de tout caractère humain*» (Limbour, 1930: 101). Nos faltaría humanidad entonces, ¿y las máscaras en las imágenes de Boiffard la tienen? Aunque fuera de contexto, es justamente el aspecto grotesco aquel que verdaderamente pretende hacer una caricatura de lo que somos, del estado del individuo, cuya ritualidad, cuya religión ya no pertenece a una sacralidad cercana a la griega, se trata más bien de una nueva religión, de nuestra religión, es la que representa el juego de la modernidad:

Car si, chez les différents peuples anciens, la religion, le culte des morts et les fêtes de Dionyos firent du masque une parure sacrée et rituelle, nous avons nous aussi notre religion, nos jeux de société et partant notre masque. Seulement la standardisation général de ce temps, nous oblige à porter tous le même (Limbou, 1930: 101).

La capacidad de transformación de estas fotografías es bastante evidente. Evaluarlas junto al texto quiere decir prestar atención a los contenidos examinados por ambos medios. Las palabras nos trasladan de un momento al otro: Esquilo, el carnaval y la modernidad. Son estos los asuntos protagonistas: tres contextos que caben todos en estas imágenes y que, además, tratan de superarlos. La suspensión dada por la manera en la que dichos individuos están retraídos maneja el tiempo de una forma que no es lineal. Los protagonistas parecen estar a punto de comunicarnos algo, pero quedan atrapados detrás de la máscara que lo protagoniza todo y capta por completo la atención del lector. Lopez Piñeyro, autor de un texto ya citado, nos habla de heterotopía, o sea, de la multiplicidad temporal, un concepto de Michel Foucault que expresa el distanciamiento desde de la percepción lineal del tiempo:

Las heterotopías, que consiguen yuxtaponer en un solo espacio múltiples lugares aún incompatibles, comienzan a funcionar «cuando los hombres se encuentran en una especie de ruptura con su tiempo tradicional». A su vez, éstas oscilan entre dos funciones que se ubican en polos opuestos: el rol de crear un emplazamiento de ilusión pero que al mismo tiempo denuncia como más ilusorio todavía el espacio real [...] (Lopez Piñeyro, 2018: 144).

La denuncia de Limbour encuentra su espacio en las imágenes de Boiffard y lo hace porque el mismo autor deja de identificarse con una realidad y con un tiempo que debería sentir como cercano y, por el contrario, lo mira de manera alejada. El autor llega a tener consciencia de la inmovilidad que nos causa la modernidad y mientras nos propone imágenes fuera de contexto, a través de las que critica la ilusión de la «religión contemporánea». La intención no es sustituir una ilusión con otra, porque estas imágenes igualmente tienen un cierto sabor artificial; la intención es propagar esa toma de conciencia. Ninguna de las fotografías llega a reflejar con exactitud y por completo los contextos ilustrados por el texto: no está el drama del teatro griego, las máscaras parecen ser de carnaval, pero el cuerpo que las lleva es un cuerpo contemporáneo y esta es la única traza de modernidad que tenemos. En estas huellas vemos una multiplicidad temporal cuya suspensión es la crítica llevada a cabo por Limbour.

LE CAPUT MORTUUM DE WILLIAM SEABROOK: LA IDENTIDAD NEGADA

Las máscaras de cuero que protagonizan las fotografías de William Seabrook [figs. 5 y 6] aprietan las caras de las mujeres que las llevan, aprietan y dejan el rostro en la oscuridad. Las expresiones que podemos percibir siguen siendo las de un ser humano animado, son expresiones que guardan su propia movilidad, pero esta vez es el acto de travestir la cabeza lo que supera la mera máscara de carnaval que vimos en las fotografías de Boiffard, para llegar a capturar un verdadero momento de transgresión. «Le caput mortuum' ou la femme de l'alchimiste» es el artículo de Michel Leiris que rodea el espacio de estas imágenes.

Caput mortuum es, tal y como Leiris lo explica, una expresión empleada por los alquimistas que indica una metamorfosis en acto, un momento en el que una obra está a punto de cambiar; hoy en día se utiliza para indicar lo que queda de una destilación, de un proceso invasivo del cual no hay vuelta atrás.



Fig. 5. W. B. Seabrook, *Masque de cuir*. Imagen reproducida en *Documents* 8(2), 1930, reimp. Jean Michel Place, París, p. 23.

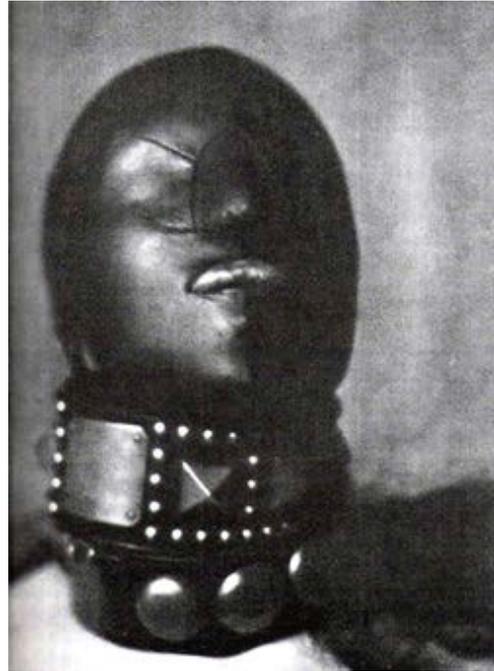


Fig. 6. W. B. Seabrook, *Masque de cuir*. Imagen reproducida en *Documents* 8(2), 1930, reimp. Jean Michel Place, París, p. 24.

Al ver estas fotografías, y al quererlas conectar con el título del texto, nos deberíamos preguntar si alguna traza humana queda en estos rostros: «The photographs accompanying Leiris's article are extremely disturbing, featuring a woman in a leather mask that both constrains and compresses her features to the extent that she almost seems, as Leiris emphasizes in his text, no longer to be human» (Richardson, 2006: 199). Estaríamos más que seguros de que ahí debajo hay un ser humano vivo y perturbado; la intención del autor es expresar visualmente un pasaje entre lo humano y lo inhumano, y para poderlo hacer hace falta infringir la norma corporal y liberar el tabú vinculado a la cara. Proceder en este sentido implica el acto de tapar el rostro y desnudar el cuerpo.

Como vimos, las apariencias no lo son todo y el contenido del artículo nos lleva hacia un camino, quizás inesperado, pero al fin y al cabo acorde a los contenidos de *Documents*. Leiris cuenta la historia de un asceta tibetano que llega a encontrarse cara a cara con Dios, para luego descubrirse a sí mismo reflejado en esta cara. El autor conecta este cuento con la satisfacción que se siente al enmascarar la cara, a negar el rostro, satisfacción provocada por las fotografías de Seabrook:

je me la remémorai quand je reçus les photographies de masques de Seabrook et je compris, à la faveur de ce rapprochement, pourquoi l'on peut tirer une jouissance profonde (en même temps érotique et mystique, comme tout ce qui est sous le signe de la complète exaltation) du simple fait de masquer –ou de nier– un visage (Leiris, 1930: 23).

El aspecto religioso que se asoma a través del cuento antes mencionado se identifica con el carácter místico que aquí se confunde con el erótico; el autor identifica en estos estados un momento de exaltación que confunde la percepción y, tal y como se puede llegar a una fe profunda, existe un camino opuesto, pero igual de intenso, que puede conducir hasta la excitación profunda.

El objeto fetiche ya no es la máscara, más bien el rostro. A través de estas fotografías, el rostro es ahora utilizado como un fetiche, y podríamos añadir que los elementos que visualizamos hacen de las propias imágenes también un fetiche. Más allá del componente erótico, todo aquí parece ser un expediente para que el travestismo represente el propio proceso de metamorfosis. Sustituir la cara de Dios con la propia solo es el primer paso para violar la ley de la semejanza, aquella ontología mencionada por Didi-Huberman; hacer sufrir nuestra cabeza, esa que en este contexto podemos considerar como el reino del idealismo, sirve para desatar lo que Leiris define como «mecánica erótica» (Leiris, 1930: 25). Dios aquí representa la moralidad, mientras que las cabezas de Seabrook reproducen la ruptura con esta.

Lo inhumano, propuesto a través de un cambio sin vuelta atrás, junto con la metamorfosis, son una hipótesis que no está contemplada por un mundo donde las normas se respetan; vivir la transgresión a través de la piel es una manera de *sortir de soi*, de abandonar los límites de nuestra propia piel, para descubrir una dimensión más allá de la moral. Las palabras de Leiris parecen ser un pie de foto, pero aun así guardan simbolismos y conceptos antiidealistas que respetan las reglas de *Documents*, o sea sorprender, hacer dudar al lector. Seabrook es directo y hasta inquietante, percibimos sufrimiento en estas mujeres, pero nos parece casi un sufrimiento necesario para el objetivo que se pretende alcanzar:

L'absence du visage, qui la fait à la fois plus véridique et plus insaisissable, et la transforme graduellement en une sorte de chose en soi obscure, tentante et mystérieuse, [...] –grande matrice universelle à laquelle Hegel, quand il la concevait comme 'le produit de la pensée, et précisément de la pensée qui recule jusqu'à l'abstraction pure, de moi vide qui se donne pour objet cette identité vide de lui-même', donnait le sobriquet de caput mortuum, terme emprunté aux anciens alchimistes, qui l'appliquaient à cette phase de l'Œuvre où tout semble pourri quand tout est régénéré (Leiris, 1930: 26).

Regenerar. Si aislamos por un momento estas imágenes del texto que acabamos de citar, probablemente ninguno de los planteamientos de Leiris nos hubiera ocurrido. En estas fotos no cabe el proceso alquímico, menos aún el cuento del asceta tibetano; quizás cabe relativamente el discurso sobre la moralidad. Lo que sí cabe por completo es el enigma, lo irreconocible, el anonimato que nos propone Seabrook, el interrogativo que nos hace preguntar de quiénes son los rostros escondidos detrás de estas máscaras de cuero. Debido a nuestra necesidad de tenerlo siempre todo bajo control, aquel imperativo que nos hace poner un nombre y una etiqueta a todo, sabemos que al fin y al cabo todo termina ahí, hacia nuestra seguridad que ahora resulta traicionada. Si volvemos a acercarnos al texto a las imágenes podemos entonces plantearnos una pregunta distinta, o sea si una de estas caras

podría ser la cara de Dios. Es ahora cuando el verbo *regenerar* encuentra un contexto y una razón, es el proceso que nos conduce hasta el grado cero de la identidad: es efectivamente este grado cero lo que vemos en las mujeres cuyo rostro está atrapado. La naturaleza de la revista no nos deja entender muy bien si la dialéctica entre texto e imágenes considera uno de los dos medios como primario. Solo sabemos que, tal y como están montados, se necesitan, se necesitan para tumbar las ficticias construcciones de la modernidad.

CONCLUSIONES COMUNES EN UN PROYECTO HETEROGÉNEO

El primer aspecto para considerar es sin duda la continuidad temática. Esta continuidad debe entenderse como algo que no incluye los contenidos de los textos, menos aún el de las imágenes; se trata, más bien, de una visión común que pasa a lo largo de los quince números de *Documents* y que se expresa de una forma que le es propia. La intención es abolir las categorías y si para hacerlo es necesario recurrir a un aparente caos visual, pues esta es entonces la vía a la que hay que recurrir. No cabe duda de que las teorías de Georges Bataille son las que contaminan todos los números de la revista y se reflejan en estos, aunque él no figure como autor de todos los textos:

pour lui, ce ne sont pas les choses qui sont familières et reposantes, mais bien les idées que nous nous faisons sur les choses. Voilà pourquoi la dialectique des formes décrira un mouvement toujours descendant, un mouvement capable d'abaisser la pensée au ras des choses concrètes, au ras des documents (Didi-Huberman, 1995: 240).

El movimiento en cuestión es el mismo que pretendía que nos fijáramos en las raíces de las flores; se trata de un proceso que, considerando las distintas maneras en las que se puede percibir una imagen, vuelve a aquel valor de uso mencionado al principio. La realidad que nos propone *Documents* es una realidad que nos llega a través de estas fotografías en una dimensión que se encuentra como multiplicada. Se trata de una visión que nos llega en varios planos, a la manera de un espacio picassiano. Se trata de un conjunto de puntos que conviven en el mismo espacio y cuya potencia hace que en este espacio cada uno llegue a tener una propia autonomía. Estas fotografías son como espejos:

Las imágenes están más allá de las cosas que figuran, de los ojos que las perciben y de las culturas en las que las cosas se originan. Éstas son los agentes de la multiplicación de las formas y de la verdad. No se trata de una *real menor* que evoca a un *real mayor*, sino más bien de la apertura del reino de lo innumerable, de una operación de multiplicación de lo real (Lopez Piñeyro, 2018: 137).

Leiris nos ha invitado a salir de nosotros mismos, de nuestra propia piel, para ir al encuentro de algo que no conocemos muy bien y que se puede considerar como heterogéneo, porque su naturaleza no tiene ninguna armonía aparente. Por esta razón, dichas imágenes pueden considerarse como infieles: «La nueva obra parece ser el producto de una descomposición y una recomposición diferenciada de la imagen. Esta operación, en la que tiene lugar una multiplicación del ser, pone a luz la infidelidad propia de la imagen» (Lopez Piñeyro, 2018: 138).

La interacción texto-imagen se respeta en la medida en que cada medio preserva su propia autonomía, esta es la clave para que el planteamiento de *Documents* funcione; pero una cierta forma de polaridad lleva esta independencia a una continua necesidad entre las palabras y las fotografías. Sabemos que una revista está hecha de artículos, pero no estamos acostumbrados a que el componente visual tenga una preponderancia tal que, sin esta, los textos no serían igualmente impactantes. Esto pasa porque la comunicación no es simple comunicación. El efecto híbrido causado por la cercanía de elementos de diversa naturaleza hace que la percepción no sea lineal, tal y como no lo es la percepción temporal. Pasamos de un argumento a otro, de un contexto histórico a otro y de una imagen que vehicula, y a veces no, dicho contexto a otra, sin ninguna regla. Estamos ante el grado cero de la imagen. Para poder observarla así, hay que cambiar nuestro planteamiento, ese que necesita siempre encasillarlo todo, ese que lo vive todo de forma segura y juiciosa: este planteamiento no vale a la hora de ojear las páginas de *Documents*.

El lector tiene que transgredir, tiene que involucrarse, tiene que dejarse llevar por la operatividad de las imágenes. No hace falta tenerlo todo claro, porque a partir del mismo enigma, nuevos mundos sensibles, a partir de aquellos visuales, son mundos posibles:

In editing documents, especially in the images he chose to illustrate it, one has the impression that Bataille was seeking to induce a condition in the viewer analogous to the trauma endured by the dervish in coming face to face with God. In doing so, he appears to have wanted to give the journal the quality of an energy source disruptive of audience gratification and self-satisfaction (Richardson, 2006: 199).

Y si el lector no es capaz de salir de su propia arquitectura, si no logra dejarse llevar por la corriente del caos, es el mismo expediente llevado a cabo por la revista, particularmente por la figura de Georges Bataille, el que llega a traumatizar al mismo lector. Los textos conducen sus propias luchas; las imágenes llegan ahí donde las palabras a veces no alcanzan y es así como perturbar es la única manera de destruir las ficticias seguridades en las cuales nos solemos refugiar.

BIBLIOGRAFÍA

- Bataille, G. [1929]. «Le langage des fleurs», *Documents* 3(1), reimp. J.-M. Place, pp. 160-164.
- Bataille, G. [1970]. «La notion de dépense», en *Œuvres complètes I*, París, Gallimard, pp. 302-320.
- Didi-Huberman, G. [1995]. *La ressemblance informe. Ou le Gai Savoir visuel selon Georges Bataille*, París, Macula.
- Fimiani, F. [2009]. «L'amicizia inoperosa delle immagini. Empatia, critica, figuratività in 'Documents'», en F. C. Papparo y B. Moroncini (eds.): *Georges Bataille o la disciplina dell'irriducibile*, Génova, Il nuovo melangolo, pp. 185-214.
- Franchi, F. [2010]. «Feticci della modernità. Nella Wunderkammer di Georges Bataille», en F. Franchi y M. Galletti (eds.): «*Documents*», una rivista eterodossa, Milán / Turín, Bruno Mondadori, pp. 49-64.
- Hollier, D. [1974]. *La prise de la Concorde. Essais sur Georges Bataille*, París, Gallimard.
- Hollier, D. [1991]. «Le valeur d'usage de l'impossible», *Documents* (1), prefacio, París, J.-M. Place, pp. VII-XXXIV.
- Leiris, M. [1930]. «Le caput mortuum' ou la femme de l'alchimiste», *Documents* 8(2), reimp. J.-M. Place, pp. 21-26.

- Limbour, G. [1930]. «Eschile, le carnaval et les civilisés», *Documents* 2(2), reimp. J.-M. Place, pp. 97-101.
- Lindner, I. [2010]. «Picture Policies in *Documents*: Visual Display and Epistemic Practices», *Intermedialités/Intermediality* 15, pp. 33-51, en línea: <<https://doi.org/10.7202/044673ar>>.
- Lopez Piñeyro, H. [2018]. «Espejos, caos y heterocronías. Tres aproximaciones a *Documents*», en N. Billi y otros (eds.): *Indisciplina: estética, política y ontología en la revista Documents*, Buenos Aires, Ragif, pp. 133-148.
- Richardson, M. [2006]. «Heads», en D. Ades y S. Baker (eds.): *Undercover Surrealism. Georges Bataille and DOCUMENTS*, Londres / Cambridge (Massachusetts), Hayward Gallery-MIT Press, pp. 196-199.

LAS SIETE CABEZAS DE GLAUBER ROCHA. OBSERVACIONES SOBRE LA NATURALEZA DE LA IMAGEN CINEMATOGRÁFICA A PARTIR DE ALGUNOS FILMES DEL LÍDER DEL *CINEMA NUOVO*

ANTONIO CASTILLA CEREZO
Universitat de Barcelona (UB)

1. INTRODUCCIÓN

En 1969, Jean-Luc Godard pidió a Glauber Rocha que colaborase en el filme *Le vent d'est*, que el Grupo Dziga Vertov iba a rodar en Italia. Este cineasta brasileño aceptó e interpretó una escena en la que aparece de pie, con los brazos en cruz, en una bifurcación a la que llega una joven que le pregunta cuál es el camino del cine político [fig. 1], cuestión a la que Rocha responde, entre otras cosas, lo que sigue:

Aquel [y señala en una dirección] es el camino de la aventura estética y de la indagación filosófica, mientras que este [y señala en otra dirección] es el camino del cine del Tercer Mundo, un cine peligroso, divino y maravilloso, en el que las preguntas son de cuño práctico, como producción, distribución, entrenamiento de cineastas para hacer trescientos filmes por año solamente en Brasil y abastecer uno de los mayores mercados del mundo (Aguilar, 2015: 35).



Fig. 1. Glauber Rocha en *Le vent d'est*, 1969.

Cito este fragmento, ante todo, por la alusión que contiene al carácter práctico del cine del Tercer Mundo, la cual me remite a unas declaraciones del propio Rocha según las cuales «La diferencia entre *O Dragao da Maldade contra o Santo Guerreiro* y *Der Leone Have Sept Cabeças* es que aquella era una práctica y esta es una teoría [...] sobre una posibilidad de cine político» (Torres, 1970: 70-71). Si esta afirmación se halla ligada al fragmento del

guion de *Le vent d'est* que acabo de reproducir es, cuando menos, porque *O Dragao...* se estrenó en 1969 (y es, por lo tanto, el último largometraje filmado por Rocha antes de su colaboración con el tándem Godard-Gorin), mientras que *Der Leone...*, su película inmediatamente posterior, es de 1970. Así pues, del primero al segundo de estos dos largometrajes Rocha habría transitado desde un cine «práctico» hasta uno «teórico», siendo la colaboración con el Grupo Dziga Vertov un elemento decisivo para la consumación de ese tránsito.

Para entender en qué medida este desplazamiento es relevante dentro de la trayectoria del mencionado director brasileño me parece conveniente recordar, primero, que Rocha comenzó a hacer crítica de cine en 1952, esto es, seis años antes de empezar a realizar cortometrajes, por lo que se familiarizó con la teoría del cine mucho antes que con su práctica; y, segundo, que su primer largometraje (*Barravento*, 1962) es político únicamente en un sentido muy particular, lo que puede entreverse incluso a partir de un resumen muy esquemático de su trama, como lo es el siguiente: su protagonista (Firmino) regresa al poblado de pescadores del que, para escapar a la pobreza, marchó años atrás; una vez en ese poblado, intenta que sus habitantes abandonen las creencias místicas, ligadas al culto denominado «candomblé», a las que permanecen apegados; pretensión que origina un enfrentamiento entre algunos de los habitantes del poblado y Firmino, del que se seguirán ciertas dificultades para este. A propósito de dicho argumento me gustaría señalar, primero, que recuerda a la estructura del mito platónico de la caverna (pues en ambos casos un individuo escapa a la situación a la que estaba habituado y, tras familiarizarse con otra —a la que juzga «superior» o «más verdadera» que la inicial— retorna a su situación de partida para intentar sacar de ella a otros individuos, topándose con la resistencia de estos) y, segundo, que constituye una suerte de reverso materialista e, incluso, marxista de dicho mito, hasta tal punto de que, como ha señalado Sylvie Pierre, en ningún otro momento de su trayectoria filmó Rocha «un filme tan expresamente marxista. El discurso materialista dialéctico es aquí extremadamente riguroso, en un contrapunto crítico vigorosamente construido entre las luchas sociales del pueblo de Salvador (los pescadores explotados) y el misticismo de ese pueblo, netamente mostrado como su opio»¹ (Pierre, 1987: 52). Observo tanto la similitud estructural con el mito platónico como el giro marxista que se le añade en la trama de *Barravento* porque en el segmento de *Le vent d'est* que he citado se contraponen, como hemos visto, el camino del cine del Tercer Mundo al «de la aventura estética y de la indagación filosófica»; en consecuencia, y puesto que tanto Platón como Marx fueron filósofos, cabría pensar que durante la década de los sesenta Rocha pasó de un cine impregnado de elementos filosóficos (acaso no del todo conscientes) a otro completamente desligado de ellos y, en particular, de toda influencia platónica (como lo revelaría, por ejemplo, la escena de *Der Leone...* en la que el presidente-títere dice que sueña con una república ideal, tras lo que es inmediatamente depuesto por quienes le elevaron a ese cargo, y que son quienes realmente gobiernan su país).

En las sucesivas secciones de este trabajo intentaré mostrar, en primer lugar, en qué sentido es legítimo decir que es así y en qué sentido es posible argumentar lo contrario; y, segundo, haré otro tanto, no ya por relación al vínculo entre el carácter político del cine de Rocha y «la filosofía», sino entre ese mismo carácter y «la estética». Para abordar el

1. La traducción de esta cita, como la de todas las que extraigo de los textos de la bibliografía que no están escritos en castellano, es mía.

primero de estos dos órdenes de asuntos me centraré en los tres largometrajes que Rocha dirigió entre *Barravento* y *Der Leone*... —es decir, en *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), *Terra em Transe* (1967) y *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969)—, a partir de los cuales intentaré apuntar tanto la concepción general que Rocha tuvo del cine (apartado 2) como los principales rasgos de su «método» a la hora de hacer películas (apartado 3), así como el vínculo que ese modo de hacer películas tiene no solo con cierta manera de entender la política (apartado 4), sino también de manejarse con las unidades cinematográficas básicas (apartado 5). Por su parte, para ocuparme (más brevemente) del segundo bloque de cuestiones introduciré unas pocas observaciones relativas tanto a los escritos estéticos de Rocha como al desarrollo que algunas de las ideas vertidas en esos textos tuvieron en el primer largometraje dirigido por Rocha después de *Der Leone*... —esto es, en *Cabezas cortadas* (1970)— (apartado 6).

2. EL CINE Y LOS FILMES

José Carlos Avellar ha escrito que, aunque *Deus e o Diabo*... no fue la primera película de Rocha «es, sin embargo, una primera película, un hito, un punto de referencia para comprender lo que había antes y lo que vino después [...] Glauber, por así decirlo, exagerando un poco, nació allí» (Avellar, 2002: 12-13). Tal vez la vía más directa para entender en qué sentido en este largometraje comienza propiamente la trayectoria cinematográfica de Rocha consista en reparar en la dualidad (o sea, en la referencia a Dios y al Diablo) que figura en su título, al tiempo que en el hecho de que, pese a que en dicho filme parece a primera vista que el elemento divino está representado por el beato san Sebastián y el elemento diabólico por el bandido Corisco, en rigor no es exactamente así. Esto ocurre, de entrada, porque la religión es representada en ese largometraje como un fenómeno de doble cara, pues tiene tanto un aspecto reaccionario (el del párroco que pacta con el terrateniente para contratar a Antonio das Mortes y, de ese modo, contribuir a perpetuar el sometimiento del pueblo) como otro revolucionario (el del beato san Sebastián, que lanza encendidas soflamas a sus adeptos, incitándoles a la rebelión), pero también porque lo mismo sucede con el propio san Sebastián, quien sacrifica a un bebé por motivos poco claros (de manera que hay en él también algo maligno o, por lo menos, inquietante) e, incluso, con Corisco, que no actúa movido únicamente por la codicia y la sed de venganza, sino también por el deseo de poner su fuerza y su destreza en el manejo de las armas al servicio de la causa del pueblo (lo que le lleva a identificarse con san Jorge). Dicho aún de otro modo: hay en este filme dos polos bien diferenciados, cada uno de los cuales está como habitado por una tensión con su contrario, de manera que todo lo verdaderamente relevante es, en esta cinta, dual. Ese carácter doble es verbalizado por Corisco en la más célebre de sus intervenciones en esta película, esto es, en la secuencia en la que alude a sí mismo como un «¡*Cangaceiro*² de dos cabezas, una por fuera y otra por dentro, una matando y otra pensando!» [fig. 2]. Avellar ha visto en esta frase una referencia a la doble naturaleza de la imagen cinematográfica, en la medida en que esta es «la imagen en la pantalla y

2. Nombre con el que se conoce a cierto tipo de bandido, propio del *sertão* (o sea, de una zona poco poblada del interior de Brasil, y especialmente de la parte semiárida de la región noroccidental de ese país) que, en determinado momento, llegó a ser tolerado por las autoridades.

otra más que no se proyecta en ningún lugar, sino en la imaginación» (Avellar, 2002: 54). Esto sucede porque, por una parte, cada imagen es una unidad en sí misma, por lo que puede ser considerada autónomamente; y, por otra, porque toda imagen cinematográfica es un instante de un flujo audiovisual cuyo sentido desborda al de los fotogramas aisladamente considerados. Pero es también así, ahora por referencia a las películas, por cuanto cabe considerar a cada una de ellas, no solo en sí misma, sino también como parte de una continuidad más amplia (la del cine) que no se reduce a sus resultados concretos (es decir, a los filmes³). No fue sino a partir de *Deus e o Diabo... na Terra do Sol* que Rocha se mostró más interesado por el segundo de estos dos aspectos (o sea, por el flujo que rompe, que desborda, que violenta los límites de esa mercancía a la que denominamos «película»), y es por esto por lo que, solo tras ese largometraje, dicho director comenzó a problematizar sus propios logros, a los que consideró desde entonces meros bocetos imperfectos de una agitación que necesariamente se les escapaba.



Fig. 2. Corisco (Othon Baston) en el plano más célebre de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, 1964.

3. DEL ORDEN AL DESORDEN (Y VICEVERSA)

Para empezar a entender cómo fueron elaborados estos peculiares «bocetos» hay que tener presente, a mi parecer, una máxima de Rocha (mencionada hasta la saciedad en la bibliografía sobre este cineasta) que mantiene que para hacer un filme solo se necesita una cámara en la mano y una idea en la cabeza. Esto último no significa que nuestro director no escribiera guiones, sino solo que estos no constituían el molde férreo al que era preciso adaptarse durante la filmación. Para Rocha se trataba, pues, de comenzar plasmando la idea en el guion antes de comenzar a rodar, pero también de hacer que la filmación deviniera un proceso en el cual, lejos de limitarse a ilustrar con imágenes un texto previamente escrito, se sometía a este último a modificaciones espontáneamente surgidas —y ello, a partir

3. Tomo esta distinción entre «el cine» y «los filmes», no de un texto de Rocha, sino de un escrito de Pasolini publicado en el número 1 (invierno 1966-1967) de la revista *Cinema e Film* (Dufлот, 1971: 150-151).

del clima creado en el set de rodaje (Gardies, 1974: 135)–. El guion despliega, por consiguiente, la idea que el cineasta tiene del filme, traduciéndola a un orden preciso, si bien ese orden solo se establece para que la filmación reintroduzca en él, en un momento posterior, el desorden que toda vida supone. Es verdad que, en un momento todavía más tardío, el montaje impondrá al material filmado una organización que en lo sucesivo será considerada definitiva, pero si con ello no se neutraliza por completo el desorden reintroducido durante la filmación es porque este se retendrá en determinados aspectos del filme (véase el apartado 5), a los que corresponderá la tarea de intentar prolongar en la imaginación del espectador el proceso –por principio, interminable– en virtud del cual se confiere sentido a lo filmado. En suma, la creación de una película se divide, en los primeros largometrajes de Rocha, en las siguientes cuatro fases sucesivas: en primer lugar, se parte de la «idea en la cabeza» del cineasta; a continuación, se plasma dicha idea en un guion; posteriormente, la filmación desorganiza lo ordenado, insuflando al proyecto una nueva vida; y, por último, el montaje pasa de la filmación al filme propiamente dicho. La principal virtud de este «método» radica en el hecho de que, debido a la relación dialéctica que en él se establece entre el orden y el desorden, no suprime ni la organización (dado que esta termina por imponerse al material filmado durante el montaje) ni la espontaneidad (es decir, las modificaciones generadas a lo largo del rodaje). De ese modo, la filmación, en lugar de consistir en la aplicación mecánica de algo previamente pensado, es la «cabeza que piensa» el filme (esto es, la que lo cuestiona, lo desordena e, incluso, lo relanza), mientras que el montaje es la «cabeza que mata» (o sea, la que pone punto final) a la filmación.

4. ENTRE CINE Y POLÍTICA

No resulta difícil entender el paralelismo que puede establecerse entre el procedimiento recién descrito y cierto modo de entender la política. En efecto, Rocha no fue ni un mero apologeta del caos, ni (mucho menos todavía) un defensor del orden establecido, sino que entendió que toda vida política digna de ese nombre necesita renovarse y que, para ello, precisa a su vez de una remisión mutua entre la planificación y lo imprevisto o, si se quiere, entre lo racional y lo irracional. Así pues, cabe decir que a este respecto Rocha es filosófico, no ya a la manera del viejo Platón, sino a la del joven Nietzsche, quien en «El estado griego» (uno de sus *Cinco prólogos para cinco libros no escritos*) sostuvo que, si bien «el Estado perfecto de Platón tiene sin duda una grandeza mayor que la que puedan creer incluso los más entusiastas entre sus admiradores», pues su verdadera meta es «la producción y preparación siempre renovada del genio», su defecto consiste en cambio en no ubicar «en la cima de su Estado perfecto al genio en su concepto más universal, sino únicamente al genio de la sabiduría y del conocimiento», lo que condujo al filósofo griego a excluir «por lo general de su Estado a los artistas geniales» (Nietzsche, 2011: 558), al considerar que estos representaban el dominio de lo irracional y, en consecuencia, de lo incompatible con el hombre de conocimiento. Pues bien, al igual que el Estado para Nietzsche, el cine necesita según Rocha tanto de lo cognoscitivo como de lo artístico (de lo racional y de lo irracional, de la planificación y de la improvisación, etc.) y, sobre todo, de la remisión mutua entre estos términos opuestos. Así pues, si bien Rocha no renunció al marxismo en sus largometrajes posteriores a *Barravento*, pienso que intentó sintetizarlo con un elemento profundamente nietzscheano –esto es, con lo que para muchos marxistas de su tiempo era

lo opuesto a todo marxismo–, desmarcándose con ello de las versiones más acomodaticias del cine político.

5. PLANO, MONTAJE, ENCUADRE...Y ESTRUCTURA

Al predominio de cada una de las «dos cabezas» a las que me he referido corresponden otras tantas etapas fundamentales en la filmografía de Rocha. Así, con la primera de ellas están relacionadas en particular *Deus e o Diabo...*, *Terra em Transe* y *O Dragão...*, que son filmes en los que de una u otra manera la razón sujeta todavía las riendas, mientras que lo irracional prevalece ya en *Cabezas Cortadas*, y llega a su culminación en *A Idade da Terra* (1980) –filme en el que aquí no me detendré, pues en este breve ensayo quiero atender solamente a los largometrajes filmados por Rocha durante los años sesenta del pasado siglo–. Ocupándome por el momento tan solo de las tres primeras películas a las que acabo de aludir, afirmaré de entrada que en ellas el elemento irracional no es suprimido (porque, en tal caso, contradeciría lo que he apuntado en los apartados 3 y 4), sino desplazado a alguno de los tres tipos de unidades cinematográficas básicas, esto es: al encuadre, al plano o al montaje.

Volviendo, pues, a referirme a *Deus e o Diabo...*, observaré en esta ocasión que la rareza de las imágenes no alcanza a la estructura de esa película, la cual se divide claramente en dos mitades (una dedicada a Dios, en la que ocupa un lugar central la figura de san Sebastián, y otra dedicada al Diablo, durante la que el papel de líder recae sobre Corisco), sino que se manifiesta ante todo en cierto número de planos. Así, en dicho filme Rocha concedió a la cámara una libertad que no volvería a repetirse en su filmografía de los años sesenta, y que le sirvió para plasmar los estados de ánimo particularmente anómalos que experimentan por momentos algunos de sus personajes. Esto es lo que ocurre, por ejemplo, en la escena en la que Rosa (al verse rodeada por los seguidores de san Sebastián, que entonan confusos cánticos) se siente aturdida, momento en el cual el movimiento de la cámara se descentra para transmitirnos, no tanto la situación objetiva en la que este personaje se encuentra, sino el efecto subjetivo que esa misma situación le produce.

Algo de esta supresión de la referencia a un centro estable en lo que a los movimientos de la cámara se refiere fue retenido en muchos momentos de *Terra em Transe* (tales como, por citar un solo ejemplo, en las escenas en las que el protagonista –Paulo Martins– participa en una orgía junto con Julio Fuentes y su séquito), pero lo más relevante a nivel técnico de ese filme consiste, a mi modo de ver, en el hecho de que este descentramiento sea trasladado al montaje, cuya complicada ordenación llega al extremo de abandonar toda narración lineal para entregarse a la producción de lo que Isleni Cruz Carvajal ha llamado «tiempos imposibles» (1999: 196). No por ello se abandona en *Terra em Transe* la claridad estructural, pues el filme está organizado a la manera de un largo *flashback* que se desarrolla desde el instante en el que, casi al comienzo de la cinta, Paulo es abatido a tiros y hasta la escena en la que, casi al final del filme, le vemos arrastrarse metralleta en mano para, a su vez, matar a Porfirio Díaz. En consecuencia, la práctica totalidad de esta película se halla compuesta por los fragmentos –aparentemente– desorganizados de la trayectoria que condujo a Paulo a este desenlace. En suma, si *Deus e o Diabo...* conservaba una estructura lineal claramente diferenciada en dos partes (en cada una de las cuales era posible identificar cierto número de descentramientos de los movimientos de los planos),

Terra em Transe se organiza en forma de paréntesis, con la peculiaridad de que las escenas incluidas en el paréntesis en cuestión han sido fragmentadas —y sus fragmentos esparcidos y entremezclados a lo largo del filme, como sucede, de nuevo, con la escena de la orgía— o repetidas con mínimas modificaciones, exigiendo un notable esfuerzo por parte del espectador para entender la trama de la película, pero no para captar las sensaciones que a lo largo de esta se le transmiten.

A fin de entender la posición que, con respecto a estas cuestiones técnicas y estructurales, ocupa una película tan «convencional» —si se la compara con los dos largometrajes de Rocha inmediatamente precedentes— como *O Dragão...*, me parece que es preciso tener en cuenta, por lo menos, dos aspectos fundamentales de este último filme. El primero de ellos radica en el hecho de que su principal anomalía técnica no mantenga relación ni con los planos ni con el montaje, sino con el encuadre, ya que el mismo Rocha aseguró que, pese a que había cuidado mucho la puesta en escena durante la filmación de esta película, una vez determinada la posición de la cámara, «raramente miraba por el visor para componer el plano», porque «prefería evitar la composición a nivel de encuadre» (Torres, 1981: 66), de modo que, aun cuando la cámara permaneciera fija, el director se negó a controlar lo que entraba y salía del encuadre una vez comenzada la filmación. Y, en segundo lugar, ahora desde el punto de vista de la estructura, *O Dragão...* se halla, como *Deus e o Diabo...*, dividida en dos partes (separadas en este caso por la conversión de Antonio das Mortes, que tiene lugar después de la conversación de este con Doña Santa, y como consecuencia de la cual pasa de trabajar para los opresores a poner su violencia al servicio de la causa de los oprimidos); pero esta división tiene un sentido totalmente distinto (e, incluso, se diría que opuesto) al del filme de 1964, pues si en este último se trataba de separar con claridad a Dios y al Diablo (o a la religión, de una parte, y a la violencia del *cangaceiro*, de otra), en *O Dragão...* ambos elementos convergen, de modo que la lucha revolucionaria adquiere un carácter místico, como anticipa el título del filme. Así, el corte no separa ya dos cosas, sino dos instantes, a saber: aquel en el que esas dos mismas cosas (la mística y la política o, si se quiere, la religión y la lucha revolucionaria) estaban todavía separadas, y aquel otro en el que, al contrario, ya no se las conciben sino juntas.⁴

No obstante, quizá la principal rareza de este filme consista en el hecho de que, una vez tiene lugar la síntesis de lo guerrero y de lo santo a la que acabo de referirme, se aboca directamente hacia la escena en la que Antão (el ayudante y, tal vez, amante de Doña Santa) mata al coronel Horacio, la cual remite inequívocamente a la imagen de san Jorge matando al dragón (con una de cuyas representaciones pictóricas se abre y se cierra la película, además). Por esta vía se introduce en el cine de Rocha, no un simbolismo vago y, en consecuencia, interpretable de diversas maneras, sino una alegoría —esto es, la representación explícita y codificada de una idea—, momento a partir del cual quedará allanado el terreno, primero, para el «filme teórico» (y, a la vez, el «filme alegórico») por excelencia de este director, que es *Der Leone...*; y, segundo, para la descodificación gradual de ese tipo

4. En este punto coincido, pues, con Barthélemy Amengual, quien ha observado que, mientras que en *Deus e o Diabo...* (como, antes, en *Barravento*), «Rocha denunciaba la religión, blanca o negra [...] como mistificación, extravío y contaminación de la idea revolucionaria», en cambio en *O Dragão...*, «la 'Santa', el *cangaceiro*, el 'Santo guerrero' ('san Jorge', simbiosis de *beato* y de *cangaceiro*) son glorificados, identificados con las fuerzas vivas de la revolución» (Amengual, 1973: 67-68).

de representaciones, proceso que conducirá a este director desde el primado de la alegoría hasta el de un simbolismo cada vez más críptico.

6. DEL HAMBRE AL SUEÑO

Dicho proceso guarda relación con un cambio que puede reconocerse igualmente en la obra ensayística de Rocha, y cuyos momentos más relevantes están ligados a la exposición de dos «*eztetykas*» (según la particular grafía que nuestro director gustó de utilizar en este punto), a saber: de una parte, la del hambre, que se halla relacionada con la razón –y de ahí que en su «*Eztetyka del hambre*» Rocha no renegase de la filosofía, sino que, por el contrario, achacase al «*raquitismo filosófico*» (Rocha, 2011: 30) de América Latina la esterilidad en que, a su modo de ver, el arte de ese subcontinente se hallaba sumido–; y, de otro, la del sueño, expuesta a su vez en «*Eztetyka del sueño*», texto en el que dicho cineasta identificó la revolución con «la anti-razón que comunica las tensiones y rebeliones del más *irracional* de todos los fenómenos, que es la *pobreza*» (Rocha, 2011: 138). Con todo, y puesto que entre las dos «*cabezas*» a las que antes aludí tiene que haber una mutua remisión, también la habrá entre las dos «*eztetykas*» recién citadas. Es por este motivo, a mi parecer, por el que Rocha se sirvió, al escribir sobre el hambre, de un discurso impulsivo, irracional, en tanto que al disertar sobre el sueño empleó las palabras de un modo equilibrado, procurando poner en orden sus ideas.

Este tránsito desde la primacía del hambre a la del sueño empezó a hacerse claramente perceptible en la filmografía de Rocha a partir de *Cabezas cortadas*. De nuevo, esto no significa que en dicho largometraje se suprima el elemento racional, sino, en primer lugar, que se lo retiene para estructurar claramente el largometraje y, segundo, que durante la mayor parte de este se lo hace entrar en relaciones –inicialmente fluidas y, más tarde, problemáticas– con su opuesto, es decir, con las imágenes «*oníricas*» del filme, cargadas ahora de un simbolismo exuberante y descodificado. Del primero de estos dos aspectos da testimonio Augusto M. Torres, guionista de esa cinta, en el fragmento que sigue, y que se halla incluido en el diario de rodaje de esta:

Rocha habla de la estructura: se basa en dos puntos reales, las dos conversaciones de Díaz, [...] que darán origen a dos largas alucinaciones o sueños del personaje, la primera sobre su mito y su poderío y la segunda, después del choque con la realidad que supone la segunda conversación telefónica, sobre su muerte [...] (Torres, 1970: 86-87).

En cuanto al segundo de los dos puntos citados (es decir, a las peculiarísimas relaciones que lo racional y lo irracional mantienen en *Cabezas...*), de nuevo las escenas más representativas son las que corresponden a las dos conversaciones telefónicas, en la primera de las cuales vemos a Díaz hablar simultáneamente por dos teléfonos, con dos personas distintas, para gradualmente fusionar ambas charlas en una sola –tanto es así que llega a comenzar una frase en un teléfono y a terminarla en el otro– [fig. 3]. Sin embargo, esta indistinción, esta absoluta fluidez será quebrada en la segunda conversación, donde el principio de realidad se impone, no ya para conducir al resto del filme hacia una estética realista, sino para vincular prioritariamente su simbolismo a la muerte, y no ya a la vida.

7. A MODO DE CONCLUSIÓN

De las observaciones introducidas en la argumentación precedente me parece que se sigue que, pese a lo manifestado por Rocha en el fragmento del monólogo de *Le vent d'est* que he citado casi al comienzo de estas páginas, su obra tiene una dimensión no únicamente cinematográfica y política, sino también filosófica y estética. Cabe preguntarse, entonces, de dónde surgió en su caso la resistencia hacia estos dos últimos términos, cuestión por relación a la cual pienso que la respuesta tiene necesariamente que ser doble. Así, por un lado, criticó –de nuevo, al igual que Marx y que Nietzsche– en ocasiones a «los filósofos» –y, en particular, a los cineastas más impregnados de teoría filosófica– por considerar que en esos individuos el discurso teórico precede siempre a la actividad creativa, en lugar de mantener relaciones dialécticas con esta última (como hemos visto que Rocha procuró hacer tanto durante el rodaje de cada uno de sus primeros largometrajes como, en general, a lo largo de su trayectoria como cineasta, durante la que pasó reiteradamente desde una configuración de los dos polos que me ha parecido identificar en su cine a la contraria). Y, por otro, rechazó el término «estética» (y, con él, el cúmulo de las connotaciones programáticas que lo acompañan), no para renunciar verdaderamente a hacer estética, sino para señalar su pretensión de hacerla de un modo más original, más vivo y, por lo mismo, más sugerente que aquel que caracteriza a la inmensa mayoría de los discursos que tras esta palabra se amparan.



Fig. 3. Diaz II (Paco Rabal) fusionando sus dos conversaciones telefónicas simultáneas en *Cabezas Cortadas*, 1970.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar, G. [2015]. *Más allá del pueblo. Imágenes, indicios y políticas del cine*, Buenos Aires / México D. F., Fondo de Cultura Económica.
- Amengual, B. [1973]. «Glauber Rocha ou les chemins de la liberté», en M. Esteves (ed.): *Le «cinema nôvo» brésilien (2): Glauber Rocha*, París, Lettres Modernes, pp. 41-91.
- Avellar, J. C. [2002]. *Glauber Rocha*, Madrid, Cátedra.
- Cruz Carvajal, I. [1999]. «Tierra en trance», en A. Elena y M. Díaz López (eds.): *Tierra en trance. El cine latinoamericano en 100 películas*, Madrid, Alianza, pp. 193-197.

- Duflot, J. [1971]. *Conversaciones con Pasolini*, Barcelona, Anagrama.
- Gardies, R. [1974]. *Glauber Rocha*, París, Seguers, pp. 135-136.
- Nietzsche, F. [2011]. «El Estado griego», en *Obras completas. Volumen I: Escritos de juventud*, Madrid, Tecnos, pp. 551-558.
- Pierre, S. [1987]. *Glauber Rocha*, París, Cahiers du cinéma.
- Rocha, G. [2011]. «Eztétyka del hambre», en *La revolución es una eztétyka. Por un cine tropicalista*, Buenos Aires, Caja Negra, pp. 29-35.
- Rocha, G. [2011]. «Eztétyka del sueño», en *La revolución es una eztétyka. Por un cine tropicalista*, Buenos Aires, Caja Negra, pp. 135-140.
- Torres, A. M. [1970]. «Diario de rodaje de 'Cabezas cortadas'», en A. M. Torres (ed.): *Glauber Rocha y «Cabezas cortadas»*, Barcelona, Anagrama, pp. 67-104.
- Torres, A. M. [1981]. *Glauber Rocha*, Huelva, Festival de Cine Iberoamericano.

FILMOGRAFÍA

- Grupo Dziga Vertov [1970]. *Le vent d'est*.
- Rocha, G. [1962]. *Barravento*.
- Rocha, G. [1964]. *Deus e o Diabo na Terra do Sol*.
- Rocha, G. [1967]. *Terra em Transe*.
- Rocha, G. [1969]. *O Dragao da Maldade contra o Santo Guerreiro*.
- Rocha, G. [1970]. *Der Leone Have Sept Cabeças*.
- Rocha, G. [1970]. *Cabezas cortadas*.
- Rocha, G. [1981]. *A Idade da Terra*.

HACER DURAR LA EXPERIENCIA. IMÁGENES FOTOGRÁFICAS DE UNA CIUDAD OCUPADA

FELIPE CORVALÁN TAPIA
Universidad de Chile

73

INTRODUCCIÓN. HACER DURAR LA EXPERIENCIA

En el texto *Cuando las imágenes tocan lo real* (2018), el teórico e historiador del arte Georges Didi-Huberman se refiere a la capacidad de hacer durar la experiencia presente en la fotografía. A través de este planteamiento, Didi-Huberman nos descubre en la fotografía la facultad de extender en el tiempo la resonancia de acciones y acontecimientos.

De acuerdo con lo señalado por el autor francés, el registro fotográfico es capaz de implicarse con aquella realidad observada, y nos permite acceder a los lugares retratados, habitar en ellos.¹ Así, se construye un vínculo entre fotografía y realidad que permite mantener en el tiempo los ecos de aquellas experiencias registradas. Hablamos por cierto de una experiencia que no siempre comparece ante nosotros como captura, sino también como pregunta que interroga nuestra comprensión de lo observado.

En este sentido, el ejercicio fotográfico puede ser pensado como una extensión de la mirada. Esto, en la medida en que, tal como señala Susan Sontag (2006), en ocasiones las fotografías nos señalan zonas de observación ignoradas que merecen ser miradas. Siguiendo una vez más a Didi-Huberman (2018: 31), podemos decir que las fotografías nos permiten actualizar nuestra mirada, pues «una imagen bien mirada sería, entonces, una imagen que ha sabido desconectar y después renovar nuestro lenguaje y por lo tanto nuestro pensamiento».

En este escenario, a lo largo de este texto centraremos nuestra atención en el vínculo que se produce entre fotografía, ciudad y espacio cotidiano. Como se explicará, la atención fotográfica a las escenas de lo cotidiano que tiene lugar durante la segunda mitad del siglo xx será recogida desde la arquitectura y el estudio de la ciudad. Esta incorporación le permitirá a la arquitectura ampliar considerablemente su campo de visión, diversificando sus propias técnicas de representación. Lo relevante es que tal ampliación representacional supone también una extensión de los límites de acción de la arquitectura en tanto disciplina y su comprensión de la ciudad.

En términos metodológicos, esta investigación de carácter cualitativo se construye desde un enfoque teórico-crítico que busca, a partir de la incorporación de la fotografía, pensar críticamente el rol de la representación arquitectónica y sus imágenes. Tal como se intentará discutir a partir del análisis del trabajo *Urban Re-Identification Grid* de Alison y Peter Smithson, el encuentro entre arquitectos y fotógrafos superará el plano meramente instrumental, activando otra manera posible de observar y registrar los hechos urbanos.

Para llevar a cabo este propósito, el hilo argumental de este texto se teje a partir de una discusión sobre el rol asignado a la representación arquitectónica (1); la atención a la

1. Didi-Huberman (2018: 30) señala que las fotografías permiten «fundirnos» con las cosas: «Pero ¿qué significaría esto, fundirse en las cosas? Estar en el lugar indudablemente. Ver sabiéndose visto, concernido, implicado. Y todavía más: quedarse, mantenerse, habitar durante un tiempo esa mirada, en esa implicación. Hacer durar esa experiencia».

fotografía como una forma de aproximación al espacio cotidiano (2); y el análisis de la obra *Urban Re-Identification Grid* (3).

REPRESENTACIONES Y CAMPO DE VISIBILIDAD

La producción de representaciones supone una labor recurrente en el ámbito de la arquitectura. Sin la intención de ser exhaustivos, al hacer un repaso a través de la historia de la disciplina podemos identificar un cuerpo importante de documentos gráficos que nos informan sobre ideas, estilos y estrategias de trabajo. Antes, durante o después de la aparición de los edificios, la confección de dibujos, imágenes o planimetrías cubre buena parte del tiempo de trabajo del arquitecto. Frente a tal evidencia, la pregunta que nos podemos hacer es ¿por qué existe esta producción permanente de representaciones en el ámbito de la arquitectura?, ¿cuál es su importancia?, o, parafraseando a Paolo Belardi (2014), ¿por qué los arquitectos todavía dibujan?

Para intentar pensar en los alcances de esta atención a las representaciones, vale la pena considerar lo señalado por Nelson Goodman en su ya clásico texto *Los lenguajes del arte* (2010). En medio de una discusión sobre la constitución del arte y sus formas de expresión, Goodman distingue entre las artes autográficas y las alográficas. Es decir, entre aquellas disciplinas que establecen un contacto directo con las obras que producen y aquellas que requieren de algún tipo de mediación para ejecutar sus obras.

Dentro del primer grupo podemos pensar, por ejemplo, en el caso de la pintura o la escultura, pues en estos ámbitos, generalmente, quien concibe la obra también la ejecuta: el pintor que pinta el cuadro o el escultor que esculpe con sus propias manos la escultura. No ocurre lo mismo en aquellas artes alográficas, donde asistimos a una separación evidente entre la definición y la ejecución de la obra. Nos referimos, por ejemplo, a la partitura que describe y guía la acción de una orquesta musical o al guion que dicta la secuencia de escenas a interpretar. Como señala el propio Goodman, en estos ámbitos reconocemos más de una fase en el proceso de producción de las obras, lo que las distingue de las artes autográficas marcadas por una realización inmediata.

Advirtiendo que se trata de un caso difícil de clasificar, Goodman entiende la arquitectura como una acción indirecta; como una disciplina cuyas obras no se producen de forma inmediata, que requiere de un espacio de mediación que permita vincular sus distintas etapas de ejecución. Pues bien, considerando la arquitectura como una acción indirecta, podemos empezar a pensar en la importancia alcanzada por las estrategias de representación gráfica. El «espacio» que constituye la representación permite poner en contacto a la ideación y construcción de edificios, salvando la distancia que aleja al arquitecto de la producción inmediata de sus obras. Tal como es señalado por Diana Agrest (2000), esta capacidad de poner en relación ideación y construcción, presente en la representación arquitectónica, la sitúa en un espacio «entremedio», que vincula y al mismo tiempo superpone teoría y práctica. En sintonía con lo señalado, Robin Evans (2011) entiende el ejercicio de representar como una tarea de traducción. Es decir, una labor que permite convertir ideas en obras materiales.

Lo interesante del planteamiento de Evans y este ejercicio de traducción es que no entiende las representaciones como medios meramente instrumentales. Por el contrario, para Evans (2011: 199) las representaciones determinan lo que él denomina *field of visibility*, el campo de visibilidad del arquitecto. Esto es, aquel campo de visión que determina lo que el arquitecto puede ver y también hacer sobre la realidad observada, los sentidos

que construye en torno a ella. En esta dirección, tal como es sugerido por Stan Allen (2000), quien recoge las reflexiones de Evans, difícilmente podemos pensar en las representaciones como producciones neutrales. Por el contrario, debemos reconocer que las representaciones siempre están «cargadas», sea cual sea su técnica o forma de expresión específica; pues contienen y al mismo tiempo definen una forma de hacer e interpretar aquello representado.

Esta neutralidad de las representaciones se torna especialmente explícita en el caso de las imágenes elaboradas sobre la ciudad. La consolidación de la modernidad y su vocación de control convierte a la ciudad en un objeto a planificar, que precisamente puede serlo a partir de su definición en el plano de la representación. Hablamos aquí de un proceso complejo, por lo que cualquier simplificación corre el riesgo de transformarse en superficial. Sin embargo, podemos señalar, siguiendo el planteamiento de Martin Heidegger (2012), que el acercamiento al mundo iniciado por la modernidad requiere del espacio de la representación para aprehender la realidad, reduciendo sus cualidades a aquello que puede ser comprendido por el sujeto.



Fig. 1. Ludwig Karl Hilberseimer, *Highrise City (Hochhausstadt): Perspective View: North-South Street*, 1924. Chicago, Art Institute.

Bajo estos términos, la elaboración de representaciones en torno a la ciudad, sobre todo a partir de la primera mitad del siglo xx, tiende a centrar su atención en el «funcionamiento» del contexto urbano. Las imágenes del *Plan Voisin* elaborado por Le Corbusier en 1925 o de la *Highrise City* formulada por Ludwig Karl Hilberseimer un año antes

[fig. 1], apuestan por la planificación, intentando predecir formas y comportamientos.

Estas representaciones intentan superar aquella brecha que se produce entre idea y materialización antes referida, convirtiéndose en un espacio simbólico de operación a distancia que dicta el orden de la ciudad y define su organización. Pero también, de forma paradójica, este intento de acercamiento supone muchas veces un distanciamiento profundo respecto a las recurrentes transformaciones que se producen y tienen lugar en el contexto urbano.

Si bien desde un punto de vista estrictamente operativo esta tendencia a elaborar representaciones cuyo objetivo es la anticipación resulta entendible, puede dar paso a una simplificación considerable de nuestra lectura de la ciudad. Una simplificación que reduce variables y excluye cualidades en pos de asegurar el correcto cumplimiento del plan anticipado en el espacio de la representación. Pero, además, en una cuestión que resulta fundamental para esta investigación, podemos reconocer la apertura de una brecha importante entre el ámbito de las representaciones y el espacio cotidiano. Es decir, una brecha que se produce entre la mirada «ideal» plasmada en las representaciones y los sucesos que efectivamente ocurren en el espacio, capaces de alterar lo previsto. Como intentaremos exponer a continuación, el ejercicio fotográfico nos permite reconsiderar esta creciente

separación entre espacio cotidiano y representación, abriendo nuevos focos de observación –también de sentido– en el estudio, registro y lectura de la ciudad.

MIRADAS HACIA EL ESPACIO COTIDIANO

Considerando el rol asumido por las representaciones en el diseño de la ciudad, proponemos que el encuentro entre fotografía y contexto urbano abre otra manera posible de representar el espacio. Concretamente, planteamos que esta apertura se intensificará cuando el foco de atención sea el espacio de lo cotidiano; un espacio muchas veces caracterizado como «menor», ignorado por los grandes relatos de la ciudad y sus representaciones. En este sentido podemos pensar en la fotografía urbana documental como una suerte de contrapunto crítico respecto al uso prescriptivo de las representaciones al que nos referíamos en el apartado anterior.

El espacio cotidiano puede ser caracterizado como aquel ámbito próximo en el que se produce un intenso diálogo entre comunidad y entorno construido. Ahora bien, tal como señala Ben Highmore (2002), pese a esta cercanía, lo cotidiano no resulta ser un ámbito fácil de definir. Más aún, podemos señalar que este espacio de lo cotidiano se resiste a una definición precisa que describa del todo su alcance y extensión. Frente a cada nueva conceptualización o categorización, lo cotidiano parece exhibir algún rasgo de incomodidad que excede lo establecido. Por este motivo, más allá de la búsqueda o la construcción de definiciones aclaratorias, Highmore nos sugiere pensar en lo cotidiano como una forma de entrar en la experiencia (Simi, 2018). Hablamos de la experiencia rutinaria que repite horarios, desplazamientos y acciones, pero también de la experiencia de lo impredecible, de aquello que es capaz de modificar, una y otra vez, el orden de lo establecido.

Por otro lado, la mencionada dificultad de definir lo cotidiano se trasunta también al desafío que supone su representación. ¿Cómo representar un espacio escurridizo, inestable?, ¿qué sentido tiene acometer el registro de un espacio en permanente transformación? Pues bien, al exponer estos interrogantes podemos volver a considerar lo señalado por Didi-Huberman: aquella capacidad de la fotografía de mantener en el tiempo la resonancia de las experiencias retratadas. Pues al atender a lo cotidiano, la fotografía otorga visibilidad a este espacio descrito como menor, revirtiendo su habitual exclusión.

Prácticamente desde su origen, existe un diálogo permanente entre la fotografía y la ciudad. Tal como señala Solà-Morales (2009), el crecimiento de las grandes ciudades a partir del siglo XIX va de la mano con la circulación de imágenes que dan cuenta de esta realidad urbana en transformación. Lo que nos interesa exponer aquí es que la fotografía tiene la capacidad de proponer otro tipo de registro en torno a la vida en la ciudad, haciendo visibles situaciones no advertidas en otras representaciones. Hablamos de un registro o acercamiento más emotivo, afectivo, sobre todo cuando su atención se centra en aquellas historias que transcurren en el espacio cotidiano. Escenas que, por ejemplo, formarán parte del repertorio fotográfico de David Seymour en el París de la década del cincuenta, de Antonio Quintana en la medianía del siglo XX en Santiago de Chile o en las imágenes captadas por Xavier Miserachs en la Barcelona de los años sesenta. Al mencionar estos casos, hacemos referencia a una pequeña muestra que puede ser ampliada atendiendo al trabajo de todos aquellos fotógrafos que se interesaron por la ciudad en el tránsito que va desde la primera mitad hacia la segunda mitad del siglo XX. Tal como señala Solà-Morales (2009: 125), podemos incluir

en esta muestra a esa fotografía que él define como «existencialista», realizada después de la Segunda Guerra Mundial: el trabajo de Henri Cartier-Bresson o Robert Capa.

En este contexto de discusión, no parece ser casualidad que a partir de la segunda mitad del siglo xx se produzca un acercamiento entre la fotografía urbana documental y el trabajo de ciertos arquitectos. En un momento de profunda revisión de los paradigmas instaurados por el Movimiento Moderno en la arquitectura y su lectura de la ciudad, los arquitectos se interesarán por el registro fotográfico. Al respecto, sugerimos que este interés se debe a que la fotografía urbana documental pone el foco en uno de los aspectos críticos de la arquitectura moderna y sus propuestas urbanas. Nos referimos al grado de identificación —o a la falta de ella— entre la comunidad y los espacios que habita; una vinculación que precisamente se deja ver en la fotografía urbana, en su atención al espacio cotidiano.

En este contexto, podemos entender la relación que se produce, por ejemplo, entre los arquitectos británicos Alison y Peter Smithson y el fotógrafo Nigel Henderson; entre la fotógrafa Violette Cornelius y el arquitecto Aldo van Eyck en el contexto holandés; o incluso la incorporación del fotógrafo Tony Ray-Jones al trabajo editorial de la revista inglesa *Architectural Review*, lo que evidencia el empeño de la publicación por ampliar su aproximación a la ciudad.

En los casos mencionados, el desplazamiento de la fotografía al ámbito arquitectónico y urbano da paso a una atención preferente por aquellos hechos que tienen lugar en el contexto urbano. Ya no se trata entonces de elaborar representaciones de una ciudad ideada de antemano. Tampoco de asegurar el correcto funcionamiento de su proyección o diseño. Se trata más bien de observar la ciudad, de reconocer en ella sus propias y escurridizas dinámicas, de activar una mirada atenta sobre aquellos acontecimientos que son capaces de expandir expectativas de orden y funcionamiento.

EL RECONOCIMIENTO DE UNA CIUDAD OCUPADA

Considerando el diálogo entre fotografía, ciudad y espacio cotidiano, a continuación centraremos nuestra atención en el encuentro entre Nigel Henderson y los arquitectos Alison y Peter Smithson. Al respecto, resulta oportuno discutir cómo la mirada fotográfica de Henderson influye sobre los Smithson; sobre sus estrategias de representación y formas de trabajo.

Tal como señalan los propios Smithson (1990), Nigel Henderson los introduce en la lógica del *as found*. Una forma de trabajo desarrollada por el *Independent Group*, conglomerado de artistas, arquitectos y críticos reunidos en torno al *Institute of Contemporary Arts* de Londres a partir de los primeros años de la década del cincuenta del siglo pasado. En un contexto de precariedad, pero también de renovación, la mirada *as found* invita a trabajar con «lo que hay», con aquello literalmente «encontrado». Con fuentes y materiales que están a la mano, cuestión que permite que cualquier objeto, por más ordinario que inicialmente parezca, pueda ser dotado de cualidades estéticas (Lichtenstein & Schregenberg, 2001).

Tal como se puede apreciar en la exposición *Parallel of Life and Art*,² realizada precisamente por Henderson y los Smithson en compañía de Ronald Jenkins y Eduardo Paolozzi,

2. Realizada en el ICA el año 1953, *Parallel of Life and Art* reunió un conjunto de imágenes de diverso origen. Fotografías aéreas, imágenes radiológicas o material de prensa son algunas de las fuentes que constituyen el señalado universo estético que la exposición ofreció al espectador (Robbins, 1990).

los límites entre la obra de arte y los objetos que provienen de otras disciplinas se desdibujan, ampliando considerablemente los márgenes del «universo estético».

Ahora bien, más allá de esta atención estrictamente objetual, los Smithson llevan esta mirada *as found* al ámbito del espacio. Así, también podemos pensar en la existencia de una suerte de ciudad *as found*. Es decir, una ciudad que nos sobreviene, en la que reconocemos y nos dejamos afectar por su propio pulso de acciones y acontecimientos; por aquellas marcas y huellas que no necesariamente obedecen a una labor planificada. En esta dirección, la atención prestada por los Smithson al trabajo fotográfico de Henderson será relevante. A partir de este encuentro, Alison y Peter Smithson ampliarán su lectura sobre la ciudad, avanzando desde la prescripción hacia el reconocimiento de lo existente; considerando actos y signos que no necesariamente obedecen a un plan preestablecido.



Fig. 2. Alison y Peter Smithson, *Urban Re-Identification Grid*, 1953. París, Centre Pompidou.

El vínculo entre los Smithson y Henderson se torna especialmente evidente en el trabajo *Urban Re-Identification Grid* [fig. 2]. Nos referimos a un panel gráfico presentado por Alison y Peter Smithson en el noveno *Congrès International d'Architecture Moderne* celebrado en la ciudad francesa de Aix-en-Provence en el verano del año 1953.³ A través de esta obra, exhibida en uno de los epicentros discursivos de la arquitectura y el urbanismo moderno, los Smithson plantean una aproximación alternativa a la ciudad, que centra su atención en las posibilidades de identificación entre las personas y el espacio que habitan. Para Alison y Peter Smithson (1955) este es el gran desafío de la nueva generación de arquitectos: estimular una estrecha vinculación entre la comunidad, sus formas de organización y el espacio construido. En este sentido, los Smithson son especialmente críticos con el proceso de reconstrucción habitacional llevada a cabo en el contexto británico durante la posguerra. Un proceso centrado en dar respuestas al déficit cuantitativo de viviendas, pero que desatiende la discusión sobre las cualidades de las soluciones habitacionales entregadas.

En este contexto, lo que los Smithson intentarán exponer en su *grid* son las distintas escalas de identificación entre la comunidad y el espacio. Escalas que incluyen desde el primer encuentro entre el espacio doméstico y el ámbito de lo público, hasta la comprensión de la ciudad como un territorio mayor, en el que confluyen distintas zonas y relaciones. Así, el encabezado de cada una de las columnas de *Urban Re-Identification Grid*

3. La celebración de este congreso hace evidente la emergencia de una nueva generación de arquitectos que intentan repensar el curso de la arquitectura en el contexto de la modernidad. Tal como señalan algunos autores, se trata de la activación de una suerte de modernidad crítica (Bonillo y otros, 2006).

hace referencia a estas escalas de identificación: *house*, *street*, *district* y *city*; unas categorías físicas a las que hay que sumar otra de carácter más «fenomenológica»: *relationship*, que precisamente hace foco en la interacción permanente entre el espacio y sus habitantes.

Si observamos detenidamente los elementos que conforman *Urban Re-Identification Grid*, nos daremos cuenta de que buena parte de la información ahí reunida son fotografías tomadas por Nigel Henderson. No solo en términos cuantitativos, sino que también a nivel de importancia, las fotografías de Henderson incluidas en las columnas *house*, *street* y *relationship* guían el relato gráfico que los Smithson buscan poner en circulación.

Estas fotografías provienen de un registro realizado por Henderson en el barrio londinense de Bethnal Green, situado en la zona East End de la ciudad. En este barrio, el fotógrafo se instala junto a su esposa, Judith Henderson, quien realiza en el área un estudio sociológico de campo, en el que identifica conductas y comportamientos asentados en el lugar.⁴ En este sentido, las fotografías tomadas por Henderson pueden ser leídas como parte de esta aproximación profunda al barrio, atenta a sus propias dinámicas de acción.

Pese a la evidente precariedad material del barrio, los Smithson reconocen en las imágenes captadas por Henderson las huellas y signos de una ciudad intensamente ocupada. Es decir, una ciudad en la que las personas no solo habitan el espacio, sino que también lo alteran y transforman. Lo importante es que estas transformaciones no son vistas por Alison y Peter Smithson como anomalías o fallas del orden urbano. Más bien, estas transformaciones son leídas como una oportunidad de apropiación efectiva de la ciudad por parte de sus habitantes. Es precisamente esta apropiación la que se puede observar en el registro de aquellos niños jugando en las calles de Bethnal Green realizado por Nigel Henderson. En tales imágenes podemos apreciar cómo los habitantes del barrio modifican el orden del espacio, convirtiendo una calle en un campo de juego. Sobre este espacio de circulación se inscriben nuevas señales que nos alertan sobre su transformación, tal como se puede apreciar en el trazado de una rayuela realizado sobre la calle captada por el lente de Henderson [fig. 3].

Como fue mencionado anteriormente, las fotografías de Nigel Henderson logran aproximarnos a una ciudad intensamente ocupada. Por eso, descubrimos en este relato fotográfico un conjunto de cuerpos en movimiento que forman parte



Fig. 3. Nigel Henderson, *Chisenhale Road*, 1951. Londres, Tate Modern.

4. Tras la Segunda Guerra Mundial, en el contexto británico podemos observar una intensificación de las investigaciones sociológicas. Estos trabajos no buscan identificar conductas de culturas lejanas, más bien promover una observación «puertas adentro». El lema *anthropology of ourselves* utilizado por el organismo *Mass Observation* da cuenta de tal orientación (Spencer, 2012).



Fig. 4. Nigel Henderson, *Photograph showing children playing on Chisenhale Road*, 1951. Londres, Tate Modern.



Fig. 5. Nigel Henderson, *Photograph of adults and children in street during a celebration*, 1951. Londres, Tate Modern.

fotografías de Henderson, los Smithson intentan dejar atrás una comprensión de la ciudad marcada por la estratificación de sus características y cualidades. Tomando distancia de las posiciones asumidas en la *Charte d'Athènes*,⁵ Alison y Peter Smithson exponen en *Urban Re-Identification Grid* una ciudad acontecida. Es decir, una ciudad en la que tienen lugar todo tipo de acciones y apropiaciones, sin necesariamente responder a algún mandato previo, alterando y resignificando recurrentemente el orden establecido.

de una secuencia dinámica. De esta forma, incluso en una sola imagen podemos identificar distintos vectores de desplazamiento. Ocurre por ejemplo en aquella imagen [fig. 4] en la que una niña en primer plano de la fotografía se desplaza de derecha a izquierda observando al espectador, mientras otra, en un plano posterior, se aleja sobre sus patines. En la misma escena aparece un niño rodando por el suelo, mientras en la esquina superior izquierda un ciclista comienza a desaparecer del encuadre fotográfico. Es precisamente este encuentro y dispersión de acciones en el espacio, los rastros dejados por sus habitantes, lo que articula aquella ciudad ocupada que tanto le interesa a los Smithson.

En función de lo hasta aquí señalado, podemos pensar en dos consecuencias importantes derivadas de esta incorporación de las fotografías de Henderson al trabajo de los Smithson. Por un lado, reconocemos un cambio de registro significativo, pues ya no se trata de poner en marcha una representación capaz de anticipar o prescribir el orden de la ciudad. Se trata más bien de activar una mirada atenta a lo existente, reconociendo las acciones y «rituales» de aquella ciudad ocupada. Un tipo de registro que podemos observar en otra de las escenas de Henderson incluida en *Urban Re-Identification Grid*. En ella, nuevamente la calle es transformada, en este caso dando paso a una suerte de fiesta comunitaria, que incluye sus propias señas estéticas a partir de esas hileras de banderas que cruzan el cielo de una acera a otra [fig. 5].

Por otro lado, este cambio de registro va de la mano también con una modificación discursiva o conceptual relevante. Así, a través de las

5. Texto publicado en 1943 por Le Corbusier, que define la organización de la ciudad a partir de cuatro funciones esenciales: habitar; trabajo, recreación y circulación. La base conceptual de este documento proviene del congreso CIAM celebrado el año 1933 en la ciudad de Atenas (Mumford, 2000).

CONSIDERACIONES FINALES

Tomando en cuenta el desplazamiento de las fotografías de Nigel Henderson hacia el ámbito de la arquitectura, podemos señalar que, en el caso de los Smithson, se produce una ampliación de aquel campo de visión enunciado por Robin Evans. La diversificación de las estrategias de representación utilizadas y el cambio de registro expanden la lectura e interpretación de la ciudad por parte de esta pareja de arquitectos británicos. De esta manera nos acercamos a una ciudad activamente usada, en la que la comunidad teje sus propios signos de ocupación, leídos por los Smithson como fuente imprescindible de cualquier tipo de intervención sobre el contexto urbano.

Bajo estos parámetros podemos decir que la propia noción de proyecto se ensancha, pues sin perder su vocación transformadora, se convierte en una práctica relacional y debidamente situada. En una práctica de diseño que parte del reconocimiento de lo existente, de aquella ciudad *as found* que la fotografía de Henderson revela a los ojos de los Smithson. Tal como señala Stan Allen (2000) desde una perspectiva todavía más contemporánea, se trata de entender la arquitectura como una disciplina de circunstancias, que se deja afectar por el contexto que intenta intervenir y sus coyunturas. De esta manera, la arquitectura puede abandonar su tradicional vocación de control, asumiendo que cada una de sus intervenciones serán irremediamente alteradas por sus habitantes en el transcurso del tiempo. Es precisamente la potencia de esta posibilidad de cambio lo que nos descubren las fotografías de Nigel Henderson tomadas en la cotidianeidad de Bethnal Green.

Henderson se implica con la realidad del barrio y su registro es sinónimo también de «estar ahí», desplazándose entre la gente y los objetos que descubre a su alrededor. Al estar ahí y captar las dinámicas del lugar, nos permite a nosotros —observadores extemporáneos atentos al registro fotográfico— entrar a ese mundo. Del mismo modo, la observación específica de una fotografía o escena en concreto es capaz de abrir camino a «otra cosa», ya que lo evidente da paso a múltiples vías de interpretación, invitando al espectador a expandir el alcance de aquellas imágenes que tiene frente a él.

Finalmente, podemos decir que aquella capacidad de hacer durar la experiencia, planteada por Didi-Huberman, presente en el trabajo de Henderson, nos permite repensar el alcance de la propia noción de «representación». Esto, en la medida en que el ejercicio de registro puesto en marcha por Henderson, no intenta reemplazar a su fuente de observación, tampoco capturarla u ocupar su lugar (re-presentación). Más bien, estas fotografías nos ofrecen una nueva mirada sobre aquello aparentemente conocido, el espacio cotidiano, pero esta vez abriendo nuevos significados a partir de lo observado.

Considerando la dificultad que, de acuerdo con Ben Highmore, entraña la definición de lo cotidiano, podemos reconocer los desafíos que plantea también su representación. Sin embargo, pese a las dificultades y tal como indica el propio Highmore (2002), es fundamental activar esta aproximación a lo cotidiano a través de su registro; difundir y comunicar su existencia, adentrarnos en este espacio ordinario, ignorado como se ha dicho por los relatos y visualizaciones habituales de la ciudad. Probablemente, un buen punto de partida para seguir profundizando nuestro acercamiento a lo cotidiano sea asumir que toda representación de este ámbito es siempre inconclusa. Una parcialidad que no puede contener del todo la complejidad y profundidad de aquello que observa, pero sí mantener su latencia, el eco de sus experiencias tal como ocurre en el caso del registro fotográfico de Nigel Henderson.

BIBLIOGRAFÍA

- Agrest, D. [2000]. «Representation as articulation between theory and practice», en S. Allen: *Practice: architecture, technique and representation*, Ámsterdam, G+B Arts International, pp. 163-178.
- Allen, S. [2000]. *Practice: architecture, technique and representation*, Ámsterdam, G+B Arts International.
- Belardi, P. [2014]. *Why Architects Still Draw*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press.
- Bonillo, J. L. y otros [2006]. *La Modernité critique: autour du CIAM 9 d'Aix-en-Provence, 1953*, Marsella, Imbernon.
- Didi-Huberman, G. [2018]. «Cuando las imágenes tocan lo real», en G. Didi-Huberman y otros: *Cuando las imágenes tocan lo real*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, pp. 7-36.
- Evans, R. [2011]. *Translations from drawing to building and other essays*, Londres, Architectural Association.
- Goodman, N. [2010]. *Los lenguajes del arte: aproximación a la teoría de los símbolos*, Madrid, Espasa Libros.
- Heidegger, M. [2012]. «La época de la imagen del mundo», en M. Heidegger: *Caminos de Bosque*, Madrid, Alianza Editorial, pp. 63-90.
- Highmore, B. [2002]. *Everyday life and cultural theory: an introduction*, Londres, Routledge.
- Lichtenstein, C. y Schregenberg, T. (eds.) [2001]. *As Found. The Discovery of the Ordinary*, Zurich, Lars Müller Publishers.
- Mumford, E. P. [2000]. *The CIAM discourse on urbanism, 1928-1960*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press.
- Robbins, D. (ed.) [1990]. *The Independent Group: postwar Britain and the aesthetics of plenty*, Cambridge, Massachusetts / Londres, MIT Press.
- Simi, G. [2018]. «Ben Highmore: 'The everyday is always a question, a problem'», *MATRIZES* 12(2), pp. 113-131, en línea: <<http://dx.doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v12i2p113-131>> [consulta: 11/09/2022].
- Smithson, A. y Smithson, P. [1955]. «The Built World: Urban Reidentification», *Architectural Design* 25(6), pp. 185-188.
- Smithson, A. y Smithson, P. [1990]. «The 'As Found' and the 'Found'», en D. Robbins (ed.): *The Independent Group: postwar Britain and the aesthetics of plenty*, Cambridge, Massachusetts / Londres, MIT Press, pp. 201-202.
- Solà-Morales, I. [2009]. «Terrain vague», en I. Ábalos (ed.): *Naturaleza y artificio. El ideal pintoresco en la arquitectura y el paisajismo contemporáneos*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, pp. 123-132.
- Sontag, S. [2006]. «En la caverna de Platón», en S. Sontag: *Sobre la fotografía*, Madrid, Alfaguara, pp. 13-44.
- Spencer, C. [2012]. «The Independent Group's 'Anthropology of Ourselves'», *Art History* 35(2), pp. 314-335, en línea: <<https://doi.org/10.1111/j.1467-8365.2011.00888.x>> [consulta: 8/09/2022].

LO ABYECTO EN EL IMAGINARIO RELIGIOSO DE SANTA MARIANA DE JESÚS¹

CARMEN DE TENA RAMÍREZ
Universidad de Sevilla

I

Mariana de Jesús de Paredes (Quito, 1618-1645), la «Azucena de Quito», fue una joven elevada a los altares en 1950, siendo la primera santa ecuatoriana. Murió con tan solo 26 años, después de una vida dedicada al desarrollo espiritual mediante la práctica de la oración, la mortificación y la caridad. Su biografía fue publicada por el jesuita Jacinto Morán de Butrón en 1724 y según esta y otras fuentes sabemos que gozaba de fama de virtuosa entre sus coetáneos. Además de por el ejemplo de penitencia y mortificación, era conocida por su carácter honesto y humilde. Lo sobrenatural estuvo también muy presente en su vida, pues se cuenta que experimentó visiones, revelaciones, profetizó e hizo milagros.

El reconocimiento público y la especial admiración que le profesaron —entre otras congregaciones, la Compañía de Jesús— fueron los detonantes que iniciaron el largo proceso que la llevó a la santidad. A lo largo de más de 300 años y en línea con los deseos de extender la devoción por Mariana y alcanzar los requisitos necesarios para su canonización, se difundieron pinturas, esculturas y estampas de su imagen (Fernández Valle, 2016; Vargas Murcia, 2016; Manchado Rodríguez, 2021). Su iconografía fue adaptada a la espiritualidad de cada época, subrayando distintas virtudes y hechos para proponerla como modelo de vida a los creyentes (Guerra, 1996). Incluso hay quienes vinculan a Mariana y a su imaginario con la creación de un proyecto nacionalista (Gutiérrez Chong, 2010; Rodríguez Rodríguez, 2020).

Recientemente he publicado un estudio en el que rastreo los orígenes ideológicos de las distintas iconografías con las que se ha presentado a Mariana de Jesús desde su muerte hasta finales del siglo XVIII. En él argumento cómo su imagen fue configurada sobre los planteamientos e ideales espirituales de la Compañía de Jesús, congregación a la que estuvo muy unida y de la que se consideraba hija espiritual (De Tena, 2020).

Tradicionalmente se ha considerado que el creador de su imagen fue el pintor jesuita Hernando de la Cruz, uno de sus directores espirituales. El ya citado Morán de Butrón lanzó esta hipótesis, apoyándose en el vínculo amistoso que unió al religioso y a la joven (1724: 398). Según cuenta, el artista sacó un retrato de esta cuando acababa de morir y la tradición lo ha relacionado con el que se conserva en el convento del Carmen Alto de Quito [fig. 1]. Esta pintura y la descripción física aportada por Morán de Butrón configuraron la primera iconografía de Mariana: muchacha joven, pálida, pero de rostro agradable,

1. Este artículo se enmarca en el proyecto de investigación MINECO/FEDER PID2019-104237GB-I00, *Catálogo de santas vivas (1400-1550): hacia un corpus completo de un modelo hagiográfico femenino*. Agradezco al profesor Andrew M. Beresford que me sugiriera este enfoque durante una estancia de investigación en la Universidad de Durham (Reino Unido) durante 2019, financiada por un Contrato de Perfeccionamiento Postdoctoral del VI Plan Propio de Investigación de la Universidad de Sevilla.



Fig. 1. S. J. Hernando de la Cruz (atribución), *Retrato de Mariana de Jesús*. Quito, Convento del Carmen Alto.



Fig. 2. Juan Bernabé Palomino, *La Azucena de Quito. La VV. Mariana de Jesús* [...], Madrid, Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid.

en el que destacan sus amplias cejas arqueadas y sus ojos almendrados. Normalmente luce con la cabeza baja, en gesto de humildad, y porta en su mano una vara de azucena, en alusión a su nombre y a su apodo, «Azucena de Quito». Viste de negro, con la cabeza cubierta y en ocasiones luce en el pecho el anagrama de la Compañía de Jesús (que no está presente en la pintura del Carmen Alto). Se la suele representar como penitente, meditando frente a un crucifijo, una calavera y/o unas disciplinas. Es esta una imagen estrechamente vinculada a la Compañía de Jesús, que subraya la espiritualidad de la joven, caracterizada por la oración y la mortificación (De Tena, 2020).

Mariana fue representada adoptando distintos roles, como el de mártir. En este caso se quiso acentuar el acontecimiento culmen de su biografía: cuando ofreció su vida a Dios por la salvación de su pueblo. Sucedió en 1645, poco tiempo antes de su muerte, cuando la provincia de Quito estaba siendo amenazada por el terremoto generado por el volcán Tungurahua y por una epidemia de peste. Pensaron los coetáneos que sendas advertencias eran castigos divinos a la vida disoluta del pueblo. Así, un viernes de Cuaresma, estando Mariana de Jesús escuchando un sermón, declaró públicamente que deseaba ofrecer su vida a Dios por la salvación de Quito (Morán de Butrón, 1724: 371).

Este acontecimiento inspiró al padre jesuita Miguel de Santa Cruz para la representación de Mariana como mártir (Morán de Butrón, 1724: 423-424), que fue difundida a través de estampas, incluidas en las ediciones tempranas de su biografía [fig. 2]. La joven aparece en actitud oferente, con

una apariencia similar a la del retrato de Carmen Calzado. Dirige su oración de ofrenda a Cristo, que a manera de Júpiter tonante se dispone a lanzar un haz de rayos a la ciudad de Quito, simbolizando de esta manera el origen divino de los desastres que la amenazaban.

Otro modelo iconográfico, aunque más infrecuente, es el denominado «caso de la Azucena y los jeroglíficos de su penitencia» y fue creado por el jesuita Juan de Narbáez (Morán de Butrón, 1724: 423-424). Lo he relacionado con dos pinturas: una conservada en la Colección Barbosa Stern [fig. 3] y otra en la Biblioteca Aurelio Espinosa Pólit. Ambas representan de manera similar la milagrosa aparición de una planta de azucena en el jardín de la casa de Mariana de Jesús, germinada de su propia sangre, y la escenografía que tenía desplegada en sus aposentos para sus prácticas penitenciales.

Una vez expuestos los tipos iconográficos más populares de santa Mariana quisiera fijar mi atención en una representación menos usual y de la que solo conozco tres pinturas —conservadas en los monasterios de Santa Clara y de la Limpia Concepción de Quito y en el Museo Larreta de Buenos Aires—, pero que guardan similitudes entre sí, por lo que se deberían considerar copias de un mismo modelo. Sin embargo, este difiere de los ya vistos, ya que su escenografía sorprende por su carácter siniestro. Este matiz diferenciador conectará, como se expondrá más adelante, con las teorías de Kristeva.

En la pintura del Museo Larreta² [fig. 4] aparece Mariana de Jesús en primer plano; su figura emerge desde una atmósfera tenebrosa y especialmente lúgubre, como consecuencia del oscurecimiento de la capa pictórica. La joven presenta su apariencia tradicional, vestida de negro; la palidez de sus manos y rostro destacan sobre el tétrico ambiente, así como el anagrama dorado de la Compañía de Jesús que luce en el pecho y el rosario que ciñe su cintura. No hay duda de que el pintor anónimo se ha inspirado en el retrato de Hernando de la Cruz, pero incorpora un elemento novedoso: Mariana dirige su mirada hacia un cadáver en estado de descomposición, vestido con un sayal y cordón franciscano, dentro de un ataúd, rodeado por hachones de cera. Este objeto era conocido por Morán de Butrón y de él nos habla en el capítulo I del libro segundo, que lleva por título: «Pone en su

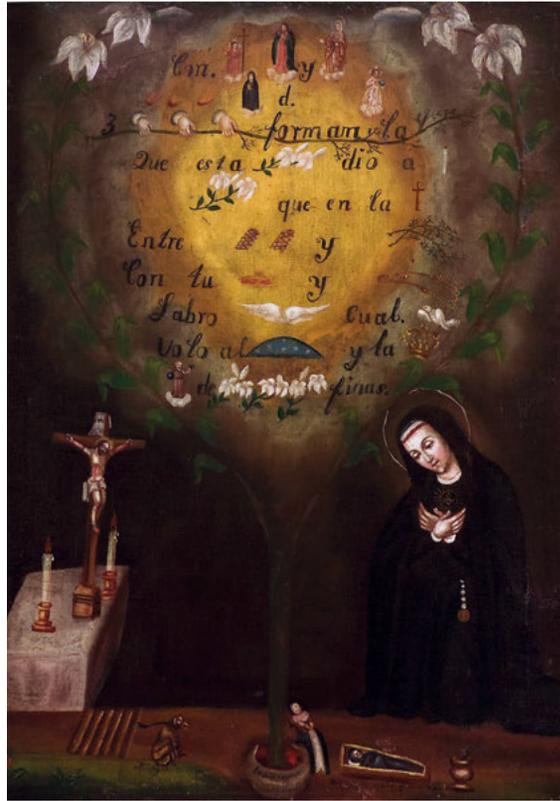


Fig. 3. Anónimo quiteño, *Santa Mariana de Jesús*. Lima, Colección Barbosa-Stern. Fotografía: Daniel Giannoni.

2. Agradezco a esta institución, y especialmente a la Dra. Patricia Nobilia su ayuda durante el transcurso de esta investigación.



Fig. 4. Anónimo quiteño, *Mariana de Jesús penitente*. Buenos Aires, Museo Larreta.



Fig. 5. Anónimo quiteño, *Mariana de Jesús penitente*. Buenos Aires, Museo Larreta (detalle).

cuadra la Venerable Virgen un dibujo de un cuerpo muerto, que le sirve de despertador, para darse a la penitencia», y lo describe de esta forma:

Puso en su cuadro un tosco ataúd, y dentro de él un esqueleto de madera amortajado, con un grosero sayal de San Francisco, y un Crucifijo al pecho con una calavera de un cuerpo muerto, que sirviéndose de cabeza, era un vivo dibujo de un cadáver. Decía Mariana a algunos domésticos, y hermanos, que lo vieron, ser ella la difunta, y bosquejo de su cuerpo amortajados, y que el sayal era la presea que guardaba para su muerte (Morán de Butrón, 1754: 102).

Esta macabra composición está enmarcada en su parte superior por tres viñetas que representan distintos acontecimientos relacionados con la vida de Mariana: de izquierda a derecha, un jardín colmado de flores —el de su casa—, en el que se eleva una esbelta planta de azucenas. Debajo figura esta inscripción: «Nace un ramo de azucenas de las sangrías», alusiva al ya referido milagro [fig. 3].

La siguiente viñeta remite al momento en el que Mariana ofrece su vida por la salvación de Quito. Cristo emerge de un rompimiento de Gloria, con un haz de rayos en sus manos, que simbolizan las calamidades que amenazaban a esta ciudad, representada en la zona inferior por varias hileras de edificios, algunos de ellos cupulados [fig. 5].

La pintura del monasterio de la Concepción es muy similar, con la diferencia de que presenta una escena más, encuadrando así la composición principal. En ella aparece una mujer, Josefa Tineo, amiga de Mariana, que accede desde el exterior a sus aposentos. Según Morán de Butrón, entró a escondidas y se asustó al descubrir a la penitente en mitad de sus prácticas piadosas (1724: 102-103).

Esta iconografía guarda relación con la vida cotidiana de la santa. Habitaba en una estancia apartada de su casa, donde contaba

con la intimidad que necesitaba para «entregarse a la penitencia, austeridad, y rigores con su cuerpo» (Morán de Butrón, 1724: 102-101). Así se la representa en la pintura del Museo Larreta, dirigiendo los ojos hacia el simulacro de cadáver, tal y como lo cuenta Morán de Butrón, aunque con una diferencia: la cabeza del maniquí no es una calavera, sino que está en pleno proceso de descomposición; así se infiere por su aspecto y la presencia de gusanos, especialmente detectables en las comisuras de la boca [fig. 6].



Fig. 6. Anónimo quiteño, *Mariana de Jesús penitente*. Buenos Aires, Museo Larreta (detalle).

Esta aparente extravagancia debe interpretarse dentro del contexto piadoso de la meditación sobre las Postrimerías, práctica estrechamente vinculada a la Compañía de Jesús, sobre cuyas directrices espirituales Mariana había forjado su fe. Desde los *Ejercicios Espirituales* de san Ignacio de Loyola se animaba a la contemplación de las realidades últimas del ser humano y, aunque se incidía sobre todo en la meditación del destino del alma –Cielo, Purgatorio o Infierno–, también se reflexionaba acerca del proceso de descomposición del cuerpo humano. Esto último no debe interpretarse como un gusto por lo truculento, sino como un mecanismo para persuadir a los creyentes de la fugacidad de la vida terrenal y de la importancia de dirigirla adecuadamente en pos de alcanzar la eterna, estrategia que se difundió extensamente en el arte iberoamericano (Sebastián, 1990: 225 y ss.).

A estas reflexiones sobre los novísimos, Mariana de Jesús añadió otros elementos para incrementar la toma de conciencia de los fieles sobre la brevedad de la vida: el maniquí-cadáver dentro del ataúd, que ya hemos mencionado y que aparece en el lienzo del Museo Larreta; y una pintura-espejo que mandó ejecutar, que representaba un rostro femenino, mitad hermoso y mitad corrupto siendo devorado por gusanos. El empleo de estos instrumentos piadosos resulta excepcional dentro de las prácticas religiosas cristianas, en las que, si bien el género de la *vanitas* estaba ampliamente difundido, la combinación del maniquí-cadáver y la pintura-espejo citados superan lo acostumbrado.

II

Dada la excepcionalidad del imaginario piadoso creado por Mariana de Jesús (maniquí-cadáver y pintura-espejo), consideramos oportuno analizarlo en detalle. Para ello aplicaremos el concepto de la abyección y de lo abyecto tal y como se comprenden en la teoría cultural, esto es, según fueron formulados desde postulados del psicoanálisis por la filósofa francesa posestructuralista Julia Kristeva en su obra *Pouvoirs de l'horreur: Essai sur l'abjection* (1980).³ El fenómeno psíquico de la abyección ocupa un lugar central en su teoría de la subjetividad; en dicha obra se expone cómo se conforma esta, es decir, cómo

3. Hemos seguido la traducción española *Poderes de la pervisión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline* (1988).

una persona se ve a sí misma como un ser separado del entorno, con sus propios límites entre el «yo» y el otro. El desarrollo de estos límites y la formación del «yo» es una de las principales preocupaciones del psicoanálisis.

Su razonamiento parte de la idea del filósofo y psicoanalista Jacques Lacan acerca de que la subjetividad emerge cuando el bebé, entre los 6 y los 18 meses de edad, se contempla frente a un espejo y toma esta imagen como si fuera él mismo —estadio del espejo—. Esta identificación es una ilusión, pues el niño no es el reflejo, pero le ayuda a desarrollar un sentido de unidad en sí mismo, esto es, a crear su subjetividad. Kristeva retoma esta idea acerca de que el niño nace sin límites entre sí mismo y el entorno, y que estos deben desarrollarse, pero sostiene que la definición de los límites de la subjetividad comienza antes del estadio del espejo, es decir, que el bebé comienza poco a poco a separarse de los demás para desarrollar las fronteras del «yo». Estas fronteras se conforman mediante un proceso de expulsión que ella denomina *abyección* y que consiste en el desprendimiento de lo que parece ser parte de uno mismo. Lo abyecto es lo que se rechaza, lo que el niño excluye casi violentamente de uno mismo: la leche agria, los excrementos y hasta el abrazo de la madre (McAfee, 2003: 45-46).

La abyección sería, por tanto, un medio para definir la subjetividad, un mecanismo por medio del cual se rechaza lo que es ajeno a uno mismo, y que permite ganar estabilidad y crear las fronteras de un «yo» que es siempre frágil. Abyectar implica expulsar, expeler, mientras que lo abyecto es aquello que se rechaza y se expulsa de uno mismo, «aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas» (Kristeva, 1988: 11). Esta filósofa aporta como ejemplos de lo abyecto el estiércol, el vómito y el cadáver. Pero lo que es abyectado, aunque sea excluido radicalmente, nunca es desterrado del todo; se cierne en la periferia de nuestra propia existencia desafiando constantemente los tenues límites del «yo». Lo que hace que algo sea abyecto y no simplemente reprimido es que no desaparece completamente de la conciencia; y ya que no respeta los límites, permanece como una amenaza inconsciente y consciente para el propio «yo» (McAfee, 2003: 57).

En la creación contemporánea, los conceptos de *arte abyecto* y de *abyección* han sido ampliamente explorados.⁴ En este sentido, la exposición *Abject Art: Repulsion and Desire in American Art*, celebrada en el Museo Whitney de Nueva York en 1993 fue fundamental, junto con los escritos de Kristeva, para su difusión (Lotringer, 1994: 2). También ha resultado valiosa la aportación del crítico e historiador del arte Hal Foster con su disección de las categorías psicoanalíticas de lo abyecto y de la abyección que propuso Kristeva, aplicadas a la estética. En este sentido, Foster ha subrayado la distinción entre *abyectar* y *lo abyecto* o *ser abyecto*. Abyectar es expulsar, separar. Por otro lado, lo abyecto implica ser repulsivo; lo abyecto es aquello de lo que debo deshacerme «a fin de ser un yo». La abyección es necesaria para el individuo, pues ayuda a conformar su identidad, pero lo abyecto la pone en peligro (Foster, 2001: 157, 161).

Tratándose este de un tema tan atractivo para la expresión artística, la cuestión de la abyección y lo abyecto ha estado muy presente en la creación contemporánea y, en muchos casos, ligada a lo macabro, pues ambos conceptos pretenden actuar como revulsivos (Cirlot y Manonelles, 2016: 109). Su versatilidad y valor como auxilio a la comprensión cultural y a la reflexión crítica han sido subrayados, porque no necesitan inscribirse dentro

4. Una visión global en Arya y Chare (2016).

de ningún periodo o localización geográfica concreta, sino que se adaptan para reflejar cambios en los tiempos y en los contextos (Arya y Chare, 2016: 11). Como ya advirtió Joseph Koerner, lo abyecto no es una novedad ni en la historia del arte ni en los intentos de escribirla (Koerner, 1997: 7).

En el caso de Mariana de Jesús, sin ser ella una artista en el sentido más convencional del término, diseñó o creó una serie de obras de fuerte contenido visual –abyectas–: el maniquí-cadáver y la pintura-espejo, que estimulaban en ella el estado de abyección, tal y como explica Kristeva, mediante la confrontación de la muerte con la realidad. Estos instrumentos visuales deben considerarse adminículos para la toma de conciencia de la brevedad de la vida y de los placeres mundanos. La presencia del cadáver es lo abyecto, un resorte que provocaba el fenómeno de abyección en Mariana de Jesús, que se enfrentaba con la fragilidad de su vida cada vez que lo contemplaba. No era un cadáver real, pero despertaba en ella la sensación de ruptura entre la vida y la muerte, con la muerte que parece infectar al cuerpo y en definitiva con el choque que supone encarar la fragilidad de la propia existencia (McAfee, 2003: 47). Morán de Butrón narra la manera en la que, al parecer, lo utilizaba:

Poníalo de noche en la mitad de la sala, adornaba el féretro con dos luces, y Mariana a la cabecera meditaba profunda los horrores de la muerte, la inconstancia de la vida, y lo vano de este mundo, valiéndose de la enseñanza, que le daba la figura del cuerpo muerto, se predicaba y decía: En esto pararás, Mariana, este será tu fin, aquí cogeras lo que en la vida sembrares. Desdichada mil veces, si no vivieres, como quisieras en la muerte haber vivido. ¿De qué te servirán los gustos, y recreos de esta vida, si te han de amargar en este trance? ¿De qué la hermosura, si fuera de pasar a ser horror, puede ser lazo de que se formen redes para tu infierno? Abre los ojos, Mariana, y lee con atención en este ataúd verdaderos desengaños (1724: 103).

Su presencia era «el despertador para darse a la penitencia», una penitencia que la ayudaba a tomar conciencia de que la vida que realmente importa es la que sigue a la terrena, por lo que no compensa poner en riesgo el alma por el disfrute de los placeres y vanidades mundanos: «no te amedrente la aspereza y el rigor, cuando tienes a tu vista una copia de ti misma, que te alienta con esfuerzos poderosos a que vivas muerta al mundo, y vivas solo para tu Dios» (Morán de Butrón, 1724: 101, 104). Mariana sublimaba lo abyecto, el cadáver; a la par que lo negaba y repelía, se valía de él para aceptar la realidad de la fugacidad de la vida. «El cadáver –visto sin Dios y fuera de la ciencia– es el colmo de la abyección. Es la muerte infestando la vida. Abjecto. Es algo rechazado del que uno no se separa, del que uno no se protege de la misma manera que de un objeto» (Kristeva, 1988: 11). Así, Mariana se valía del elemento más abyecto, el cadáver, «a fin de ser un yo», para alcanzar el ideal de mujer al que aspiraba y que es, según ha podido aprender desde la infancia, la que con sus obras se hace merecedora de la vida eterna.

Mientras que lo abyecto es el maniquí-cadáver, la abyección es el enfrentamiento cotidiano con este elemento. No es solo su contemplación, sino la lucha espiritual que suponía la confrontación con su realidad futura, el estar amenazada permanentemente por la muerte. Mariana quería sentir la repugnancia hacia el deshecho que es el cadáver, es decir, perseguía la abyección. El cadáver era la imagen abyecta que empleaba contra la abyección que le provocaba pensar en la muerte. Fue tal el rechazo hacia su propio cadáver que, según cuenta Morán de Butrón, suplicaba «que al tiempo que muriese, se

deshiciesen sus carnes, reduciéndose a cenizas, y a menudos polvos su cuerpo» (1724: 379). La presencia del cadáver la desestabilizaba, pero a la vez la ayudaba a apaciguar esa sensación de desaparición, de desvanecimiento: «yo me expulso, yo me escupo, yo me abyecto en el mismo movimiento por el que ‘yo’ pretendo establecerme»⁵ (Kristeva, 1988: 3).

Si lo abyecto es lo que se expulsa, lo que se rechaza, lo que quiere apartarse de sí, la muerte tiene que ser expulsada por contaminante. El cadáver es un elemento contaminante y a Mariana le asustaba tenerlo cerca, pues, como señala Kristeva, con lo abyecto se da una violenta rebelión del ser contra aquello que lo amenaza. Mariana siente la amenaza del cadáver abyecto infectando su ser y recurre a un sacramental, como es el agua bendita, para frenar esa infección. Así puede contemplarse en las pinturas en las que se la representa penitente blandiendo el hisopo, como si de un arma se tratara, contra el elemento abyecto que la amenaza.

[...] con lágrimas y suspiros cogía un poco de agua bendita, y echándola en el esqueleto decía: Dios te perdone, Mariana; ¿dónde te habrá cabido la suerte? ¡O vida eterna! ¡O muerte eterna! Estas mismas palabras decía, con la misma acción de echar agua bendita, cuantas veces entraba, o salía de un aposento; y si entraba alguna persona, le pedía que hiciese lo mismo, diciendo ser ella la difunta (Morán de Butrón, 1724: 104).

Este mismo ensalmo del que se hace eco Morán de Butrón aparece rotulado en la pintura: «Dios te perdone, Mariana; ¿dónde te habrá cabido la suerte? ¡O vida eterna! ¡O muerte eterna!». Como ha apuntado Scheel, en las representaciones de cadáveres en el arte cristiano se percibe desde la Baja Edad Media que estos despojos comunican explícitamente la necesidad de salvación de la persona efigiada a través de sus propias plegarias (2020: 180). Esa oración era necesaria porque el cadáver es el abyecto recordatorio de que en algún momento se dejará de ser (al menos en la carne).

El otro elemento abyecto creado por Mariana de Jesús para configurar su propio imaginario piadoso fue la pintura-espejo que se describe de esta manera:

Hizo pintar un pequeño lienzo de una cabeza a medio podrir, de manera, que la mitad del rostro fuese un primor de hermosura, y la otra mitad de un horror, llena de gusanos, y sabandijas, y en la cabecera un cristal pendiente con tal modo, que en él reverberaban asquerosos los horrores del lienzo, este decía ser su espejo, y como a tal lo puso en su cuadro para mirarse (Morán de Butrón, 1724: 107).

No se ha conservado ninguna pintura con estas características vinculada a Mariana, pero sí existe una que encaja perfectamente con su descripción, aunque la efigiada sea una religiosa [fig. 7]. La justificación de este macabro objeto no era otra que «no apartar la muerte de su memoria, tener siempre a la vista lo caduco de esta vida, y tratar la hermosura con el verdadero aprecio» (Morán de Butrón, 1724: 106). Su existencia nos indica que las sensaciones producidas por la abyección ante la presencia del cadáver se verían intensificadas con la contemplación de la pintura-espejo. Los gusanos que devoran la carne blanda del cadáver simbolizan la llegada de la muerte, que destroza y engulle nuestras aspiraciones terrenas.

5. En la traducción española de 1988 aparece «pretendo presentarme», aunque en mi opinión sería más oportuno «pretendo establecerme».

Como ya ha señalado Beresford, esta imagen, literaria o visual, ilustra de forma más espectacular que otras cómo se rompe la frágil línea que separa la vida de la muerte. El gusano devorador de carne humana ilustra el momento en el que la muerte intenta infectar los tenues límites del «yo» al confrontarlo con un recordatorio no solo de la fragilidad de la vida, sino con una proyección de su propia realidad, no la que es en ese momento, sino la que inexorablemente llegará a ser (Beresford, 2014: 967). El gusano representa la presencia de lo abyecto nuevamente en el imaginario de Mariana:

[...] contemplaba [Mariana], que en un tiempo esta cabeza, o borrón sería juguete de ufana lozanía, a quien a su vista alegraron

los colores más hermosos, que regalaron a sus oídos las voces más armoniosas, que recrearon al olfato los mas fragantes aromas, que entretuvieron al gusto las mas regaladas viandas, y por último la fingía como quería; pero toda esta armonía de hermosura, y pasatiempo careaba con la parte de cadáver, que representaba el lienzo, y cotejando con la eternidad el tiempo, con la hermosura la sombra, y con la muerte el deleite, acaba con evidencia, que lo que era hermosura, pasaba a ser horror; lo que era bizarría a un asco; lo que era ámbar a inmundicia; lo que era vianda, a gusano y lo que era encarnada rosa, a ser tierra. Con semejantes consideraciones, no es decible lo que se afervorizaba Mariana para despreciar al Mundo, y emprender el camino, que ideaba de penitencia. En este espejo conocía con claridad el poco peso de sus vanidades, y cómo eran todas fantasías, o ilusiones (Morán de Butrón, 1724: 107).

La pintura-espejo tendría una finalidad aleccionadora ligada a su condición de mujer y a la tradicional vinculación del género femenino con el gusto por el arreglo personal y el cuidado del cuerpo, con el fin de lucir una apariencia más atractiva. De hecho, a lo largo de la biografía de Mariana se repite en varias ocasiones, a través de distintas anécdotas, el rechazo que ella demostraba hacia las preocupaciones estéticas, especialmente mediante la comparación de su actitud con la de sus amigas y conocidas. Este círculo social debió de influirle en cierta manera, pues, aunque las fuentes coetáneas nos proporcionan un modelo de mujer plenamente centrada en su perfeccionamiento espiritual, el imaginario que Mariana creó para este nos sugiere cierta obsesión por la desaparición de la belleza física y la corrupción del cuerpo. A fin de cuentas, se trataría

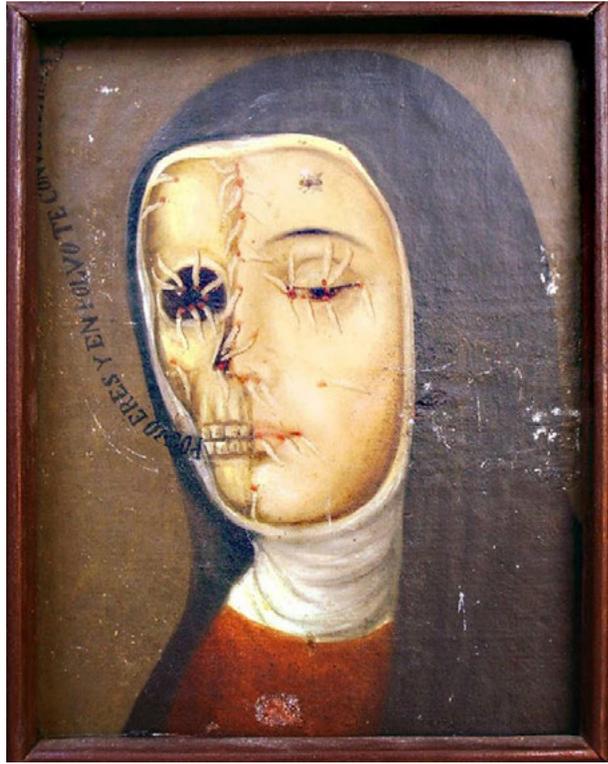


Fig. 7. Anónimo quiteño, *Vanitas*. Jardín, Antioquía, Colombia, Museo Clara Rojas Peláez.

de tener siempre presente mediante un objeto o imagen abyecta el inevitable deterioro y fin de su yo terrenal, una realidad que la ayudaría a concentrarse en el ejercicio de buenas obras y en la evolución espiritual.

92

La aplicación de la teoría de la abyección al análisis del imaginario piadoso de Mariana demuestra que el desengaño de la vida y la conciencia de la mortalidad no los vivió como un proceso de aceptación serena, propio del neoestoicismo que formó parte de la cultura barroca hispánica, sino que resultó ser verdaderamente traumático. La corriente neoestoica, que había penetrado en autores como Quevedo, animaban a tomar conciencia de la brevedad de la vida y en consecuencia obrar virtuosamente para poder alcanzar la felicidad. El desengaño pasaba a ser un proceso necesario para garantizar el paso a la vida eterna, pues ayudaba a abrir los ojos a la verdad de la existencia, y en cierta manera, contribuía a que el ser humano viviera la realidad de la muerte con más serenidad (Vives-Ferrándiz, 2011: 38, 376).

En cambio, la actitud de Mariana ante las realidades últimas y, por extensión, su imaginario, se encuentra más cercana al arte macabro de finales de la Edad Media. Tanto la pintura-espejo como el maniquí-cadáver pueden interpretarse de la misma forma en que Cohen contextualiza los *transi tombs* de finales del siglo XIV; la investigadora apunta a que detrás de su proliferación se percibe un clima de ansiedad generado por la escisión entre los crecientes intereses terrenales a finales de la Edad Media y las demandas religiosas tradicionales (1973: 4).⁶ Esta idea retoma la de Huizinga, que sitúa el origen del imaginario macabro en causas psicológicas; la sociedad del siglo XV que basculaba entre el temor a la muerte y el amor y apego por la vida, conformándose una atmósfera de ansiedad ante esa dicotomía (1930: 219). En consecuencia, tal y como recomendaban autores de la *Devotio Moderna* como Gerard Zerbolt de Zutphen, se recurría a la contemplación del cadáver corrupto para desengaño de los placeres terrenales y, en el caso de los citados *transi tombs*, y en el de la propia Mariana, identificando los restos cadavéricos con la persona que patrocina y/o idea tan macabra representación (Scheel, 2020: 181-182). La identificación del sujeto con lo abyecto permite acercarse a la muerte de otra manera, para sondear la herida del trauma (Foster, 2001: 161). Por tanto, la aparición del cadáver (lo abyecto) aparece de nuevo como elemento desestabilizador y con esta idea se retoma la propuesta de Kristeva: los que nos enfrentamos a la visión de un cadáver experimentamos la fragilidad de nuestro «yo», pues su presencia destruye la frontera entre la vida y la muerte, y esta parece «infectar» el cuerpo.

En conclusión, la pintura-espejo, «espejo de desengaños» le serviría a Mariana de recordatorio, al igual que el maniquí-cadáver, de la fugacidad de la vida y de los placeres de la carne. Son los objetos abyectos que rechazaba en su proceso de abyección, con el fin de conformar su subjetividad. Por esa razón, hay que interpretar la iconografía de «Mariana penitente» y la *vanitas* del rostro parcialmente descompuesto como imágenes que estimulan al espectador a experimentar la abyección, a enfrentarse con el trauma que supone la confrontación con la realidad futura, para así alcanzar el desengaño y reafirmar los límites del «yo». Deben considerarse instrumentos con una clara finalidad de ayudar a la toma de conciencia de la brevedad de la vida y de los placeres mundanos, que funcionaron en ella y posiblemente en otras personas para incrementar su desarrollo espiritual y, en suma, para alcanzar el ideal del «yo» que proyectaban en estos objetos abyectos.

6. Estos conceptos han sido desarrollados posteriormente por Paul Binski (1996).

BIBLIOGRAFÍA

- Arya, R. y Chare, N. (eds.) [2016]. *Abject visions: powers of horror in art and visual culture*, Mánchester, Manchester University Press, en línea: <<http://dx.doi.org/10.7228/manchester/9780719096280.001.0001>>.
- Beresford, A. M. [2014]. «Abjection, Marriage and the Burrowing Worm: The Body as Bounded System in the ‘Dança General de la Muerte’», *BHS* 91, pp. 965-980, en línea: <<http://dx.doi.org/10.3828/bhs.2014.62>>.
- Binski, P. [1996]. *Medieval Death. Ritual and representation*, Londres, British Museum Press.
- Cirlot, L. y Manonelles, L. [2016]. *Muerte y transfiguración en el mundo artístico contemporáneo*, Barcelona, Universidad de Barcelona.
- Cohen, K. [1973]. *Metamorphosis of a Death Symbol: The Transi Tomb in the Late Middle Ages and the Renaissance*, Berkeley / Londres, University of California Press.
- De Tena Ramírez, C. [2020]. «Mortificación y martirio. La espiritualidad de los jesuitas en la imagen de santa Mariana de Jesús», en F. Quiles García y otros (coords.): *A la luz de Roma. Santos y santidad en el barroco iberoamericano*, Sevilla/Roma, Universidad Pablo de Olavide / Università degli Studi Roma Tre, pp. 291-312.
- Fernández Valle, M. A. [2016]. «De Roma a las Indias: religiosidad y circulación de estampas en la Azucena de Quito», en M. I. Rodríguez Moya y C. López Calderón (eds.): *Arte y patrimonio en Iberoamérica. Tráficos transoceánicos*, Castellón de la Plana, Universidad Jaume I.
- Foster, H. [2001]. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal.
- Guerra, P. [1996]. «Santa Mariana de Jesús en el arte quiteño», *Revista del Instituto de Historia Eclesiástica* 16, pp. 87-105.
- Gutiérrez Chong, N. [2010]. «La construcción del heroísmo de Mariana de Jesús: Identidad nacional y sufrimiento colectivo», *Íconos: Revista de Ciencias Sociales* 37, pp. 149-161.
- Huizinga, J. [1930]. *El otoño de la Edad Media*, Madrid, Revista de Occidente.
- Kristeva, J. [1988]. *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*, México, Siglo XXI.
- Koerner, J. L. [1997]. «The abject. Editorial», *RES: Anthropology and Aesthetics* 31, pp. 5-8.
- Lotringer, S. [1994]. «Les Misérables», en S. Lotringer (ed.): *More & Less*, Nueva York, Semiotext(e), pp. 2-7.
- McAfee, N. [2003]. *Julia Kristeva*, Nueva York / Londres, Routledge.
- Manchado Rodríguez, E. [2021]. «Dibujar con buril y pluma: la iconografía textual y visual de Mariana de Jesús Paredes y Flores (1618-1645) y su circulación transatlántica (siglos xvii-xviii)», *Hipogrifo* 9(1), pp. 639-656, en línea: <<http://dx.doi.org/10.13035/H.2021.09.01.38>>.
- Morán de Butrón, J. [1724]. *La azucena de Quito [...] la V. Virgen Mariana de Jesus Paredes y Flores*, Madrid, Imprenta de don Gabriel del Barrio.
- Rodríguez Rodríguez, T. E. [2020]. «La construcción de la identidad protonacional en la América virreinal: el caso de Mariana de Jesús en Quito», *Chakiñán. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades* 12, pp. 147-160, en línea: <<http://dx.doi.org/10.37135/chk.002.12.10>>.
- Rojas, A. de [1646]. *Sermón que predicó el muy Rdo. Padre Alonso de Rojas [...] a las honras de Mariana de Jesús [...]*, Lima, Pedro de Cabrera.

- Scheel, J. [2020]. «Feeding Worms: The Theological Paradox of the Decaying Body and Its Depictions in the Context of Prayer and Devotion», en S. Perkinson y N. Turel: *Picturing Death 1200-1600*, Leiden, Brill, pp. 164-187, en línea: <http://dx.doi.org/10.1163/9789004441118_010>.
- Sebastián, S. [1990]. *El barroco iberoamericano. Mensaje iconográfico*, Madrid, Encuentro.
- Vargas Murcia, L. L. [2016]. «Construcción, circulación y uso de una imagen. El caso de la Azucena de Quito», en F. Quiles y M. P. López (coords.): *Visiones renovadas del barroco iberoamericano*, Sevilla, Universidad Pablo de Olavide, pp. 134-145.
- Vives-Ferrándiz Sánchez, L. [2011]. *Vanitas: retórica visual de la mirada*, Madrid, Ediciones Encuentro.

SIMBOLISMOS Y SIGNIFICADOS TEJIDOS Y BORDADOS. LA CONSTRUCCIÓN DE UNA CULTURA VISUAL RELIGIOSA A PARTIR DE MOTIVOS DECORATIVOS EN EL ARTE TEXTIL HISTÓRICO

SANTIAGO ESPADA RUIZ
Universidad de Sevilla

INTRODUCCIÓN

Shakespeare en su *Coriolano* (1608) afirma que «Si no habláramos y permaneciéramos silenciosas, nuestros vestidos y el estado de nuestros cuerpos revelarían la vida que hemos llevado» (Flügel, 2015), aseveración que sintetiza oportunamente el objetivo del arte textil sobre el que versa este trabajo porque, dentro de la historia del arte y más concretamente del ámbito de las artes decorativas, el arte textil –que conforma la segunda piel de las imágenes religiosas–, más allá de ser creaciones destinadas al exorno identificativo del estatus social de sus portadores, recoge en sus motivos decorativos simbolismos y significados pertenecientes a una cultura visual cuyo objetivo era la comunicación y la interacción con sus usuarios. Algo que no es ajeno al resto de vestigios artísticos, espacios cambiantes, tiempos históricos y, en definitiva, a un contexto social donde la omnipresencia de la religión en la sociedad, sobre todo a partir de la Edad Media, era una realidad que dominaba los asuntos cotidianos, siendo la expresión de lo religioso inherente tanto a su cultura visual como espiritual. En el desarrollo de la heurística y las metodologías de las fuentes orales de nuestro trabajo de investigación (Alía Miranda, 2005) así como en el trabajo de campo, hallamos que en el imaginario popular se ha asentado con determinación la idea de que la Iglesia gestó en algún momento de su historia una indumentaria exclusiva para las imágenes religiosas vestideras, algo que no es del todo verídico, ya que esta institución humanizó su retórica visual a partir de la cultura visual preexistente en su tiempo histórico como modo de evangelización y para hacerla más cercana al aquí y ahora. En esa misma línea, hay simbolismos y significados recogidos en sus atuendos que deberían estar asentados y no lo están. La saturación de la visualidad religiosa es hoy tal, que se repiten modelos textiles y simbolismos y significados por imitación sin saber plenamente su significado o el mensaje que contienen. Si hay un elemento que ha formado parte de la humanidad y ha ido entretejiendo en el desarrollo de la civilización con la intención de transmitir mensajes, ideas o sensaciones, más allá de su funcionalidad, y por ende creando una cultura visual, este ha sido el tejido y, por consiguiente, la indumentaria, algo de lo que era plenamente consciente la Iglesia, la cual aceptó su asimilación conceptual en los atuendos de sus imágenes como vehículo para el adoctrinamiento de la fe. Tengamos presente que uno de los grandes entes creadores de cultura visual, valiéndose de los artistas y la cultura visual de la propia sociedad, ha sido la Iglesia. La imagen devota fue un instrumento de disciplinamiento social programado por católicos después de la división de la Iglesia Romana impulsado en aras de la consolidación de modelos de conducta y relaciones sociales (González, 2017). Será a partir del Concilio de Trento (1545-1563), y sobre todo durante el Barroco, donde hubo un formal propósito de estrechar lazos entre la iglesia y el pueblo, así como también de lograr un mayor acercamiento entre el hombre

y Dios en espacios que estaban cargados de teatralidad, donde precisamente las esculturas religiosas de la tipología de vestir, como instrumento teocrático, son las que más presencia y devoción acapararán en todo el levante español, cumpliendo con creces mencionados propósitos, pero que en cambio, menos atención y estudios de rigor académico han recibido. Es en ese contexto postridentino donde surgen las creaciones textiles objeto de nuestro estudio, expresiones de fe inherentes a la iconografía a la que están asociadas, que se erigen como un singular patrimonio escasamente valorado y estudiado, y que requieren de inmediatas actuaciones que generen las estrategias adecuadas para su puesta en valor, preservación y salvaguarda para las generaciones futuras. Una de las herramientas para lograr lo anterior es precisamente su conocimiento y difusión. Hemos estudiado hasta «los límites», como diría Mitchel (2019), algunos ejemplos representativos de piezas de esta estirpe, pertenecientes a una cronología histórica que abarca desde el siglo XVI al XX, con la finalidad de ver qué temas simbólicos se recogen en ellos, así como su sentido conceptual y cultural. El análisis de los tejidos de seda y los bordados con los que se confeccionó esta tipología de indumentaria histórica: túnicas, mantos, jubones, sayas, faldas, etc., que cubren las esculturas de vestir, evidencia de que son mucho más que un mero atuendo destinado a cubrir la desnudez de la sagrada imagen. Estamos ante obras de arte que están cargadas de simbolismo y significación; obras que, prácticamente, se revisten de su propia historia.

FUNDAMENTOS DE LOS ESTUDIOS VISUALES PARA EL ANÁLISIS DEL CONTENIDO DEL ATUENDO DE LAS IMÁGENES RELIGIOSAS

La historia cultural lleva años reivindicando la imagen como objeto de estudio y fuente de suma utilidad para los historiadores del arte, algo que ha llevado a la construcción de campos de investigación interdisciplinares que han sido denominados «historia de la cultura visual» o «estudios visuales», donde confluyen la historia, la antropología, la literatura, la filosofía, la historia del arte y otras ciencias sociales (González, 2017). Mencionadas disciplinas académicas tienen cabida en el estudio del atuendo y los tejidos históricos de las imágenes religiosas, pues toda metodología empleada para ello ha de abordarse de modo obligado desde una posición multidisciplinar e interdisciplinar –dos pilares de los planteamientos de los estudios visuales–, de lo contrario no se logrará una visión objetiva. En síntesis, la iconología y los nuevos planteamientos metodológicos que se desprenden de la teorización de los estudios visuales deben ser tenidos en cuenta para el estudio de la cuestión que plantea este trabajo.

Para M. Rampley, «la ‘Cultura Visual’ parece equipararse con las interpretaciones más innovadoras del material habitual de la Historia del arte [...]», W.J.T. Mitchel recoge en sus aportaciones que «la cultura visual nos ayuda a descubrir la capacidad que tienen las obras de arte de ‘devolverle la mirada’ al espectador», y A. M. Guasch, a partir de las teorías de Mitchel, considera que «la cuestión para los historiadores del arte ya no es ¿qué es lo que las imágenes significan?, sino ¿qué es lo que las imágenes quieren?» (Mitchel, 2017; García Mahiques, 2008). Uno de los conceptos fundamentales de la ciencia de las imágenes, nacido de la teoría de Mitchel y estrechamente relacionado con nuestro tema, es la metaimagen, definida como una suerte de «anidación» de una imagen dentro de otra, que, extrapolada a la indumentaria de las imágenes religiosas, consistiría en iconografía dentro de la iconografía e iconología dentro de la iconología (Mitchel, 2019). Llegados a este punto nos preguntamos: ¿quieren algo las metaimágenes tejidas y bordadas en la indumentaria

de las imágenes religiosas?: las conclusiones de nuestro trabajo evidencian que por sí solas seguramente no, pero quienes las seleccionaron, hasta los albores del siglo xx, sí: hablar, y contar la historia de su portador al fiel, que, visualizándola, invitaba a la reflexión. Sin embargo, si tenemos presente que la decodificación de la imagen desde la iconología y los estudios visuales es esencial, todas aquellas imágenes tejidas y bordadas que hemos estudiado las acabamos por despojar de toda significación durante las fases de análisis e identificación de la investigación, de forma que pasa a ser solo una imagen, una forma, una silueta, una imagen mental de esa imagen o, dicho de otro modo, una *picture*, imagen/imagen material, otro de los fundamentos teóricos de Mitchel (Mitchel, 2019). Esto se debe a la dificultad propia del estudio de ese patrimonio, porque en su gran mayoría no está documentado, ni se conserva documentación histórica que lo identifique. Por esto, llegado el momento de adentrarse y examinar bases de datos, bancos de imágenes, colecciones digitales, como Imatex (CDMT) o la perteneciente al v&a Museum, catálogos de exposiciones, etc., —la gran mayoría de ellos vinculados a la moda y la historia del traje—, lo que nosotros intentamos siempre localizar, y lo que es determinante a la hora de catalogar un tejido, es una imagen, una *picture*, no un simbolismo o una significación.

Algo relevante que debemos señalar es que el revisionismo de la cultura visual religiosa de antaño, a partir de las metodologías de los estudios visuales, permite la reconfiguración de una nueva cultura visual. Esto es algo que queda ejemplificado en la túnica *Marco*, firmada por Mariano Garín a finales del siglo xix, para la imagen de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Lorquí [fig. 1]. Su denominación se debe a que, llegado el momento de inventariar y catalogar este diseño, gestado para su cliente, se optó por utilizar su apellido, el de la familia Marco. Este dato logró conocerse tras una rigurosa investigación efectuada a la pieza, de tal modo que pasó de ser una túnica más y de autor anónimo, a tener identidad propia, nombres y apellidos, y a estar vinculada a una de las sagas ilorcitanas más relevantes, la de los Marco, actuales camareros de la imagen.



Fig. 1. Túnica *Marco* de Ntro. Padre Jesús Nazareno de Lorquí, J. Zamora.

RETÓRICA VISUAL DE LOS TEJIDOS DE LAS IMÁGENES RELIGIOSAS:
 IMAGEN DENTRO DE LA IMAGEN, ICONOGRAFÍA DENTRO
 DE LA ICONOGRAFÍA, ICONOLOGÍA DENTRO DE LA ICONOLOGÍA

Las imágenes que nos ha legado el pasado han sido, en cualquier tiempo, un fenómeno visual vivo que opera en la historia transformando aspectos de la vida del hombre y la sociedad. La imagen y la palabra fueron –y son– productos culturales, y las dos armas de comunicación y transmisión más importantes de la cultura (García Mahíques, 2008). Estas imágenes, y sus símbolos, funcionan en la naturaleza con independencia de los significados establecidos por el hombre. Su significación difiere según la cultura a la que pertenezca, y cambia incluso diacrónicamente sus significados con el paso del tiempo (De Lama, 2010). Debido a ello, creemos que hablar de simbología en general tiene poco sentido, por lo que nos limitaremos a estudiar la que contiene el arte sobre el que versa este trabajo. La indumentaria histórica que visten las imágenes religiosas murcianas y valencianas, así como las de otros ámbitos geográficos, sintetiza su propia historia materializada a través del color, símbolos y alegorías, cuyos diseños y contenido en absoluto son fortuitos ni casuales. Todos los elementos decorativos y símbolos presentes en esta son lo suficientemente numerosos como para no ser enumerados al completo en este artículo, por ello mencionaremos los más relevantes englobándolos en dos grandes grupos: elementos del universo y la naturaleza, y elementos geométricos.

La propia seda, materia prima principal de todo este patrimonio textil, lleva tras de sí una interesante carga simbólica: la metamorfosis del gusano de seda en mariposa es asociada en la tradición cristiana a la resurrección. Así lo consideraba san Basilio, uno de los padres de la Iglesia. También Teresa de Jesús difundiría ese simbolismo en su *Quinta Morada* (1577).

Árboles, plantas, flores y frutos con plurivalentes significados han sido escogidos a lo largo de los siglos, en su devenir histórico y simbiosis entre culturas, como medido de síntesis de ideas religiosas, y cuya representación ha sido reinterpretada, deformada e idealizada según los distintos estilos artísticos. La vid y los racimos de uva son dos relevantes ejemplos de síntesis simbólicas: la uva presenta un doble significado, pues es sacrificio y fecundidad, y el vino simboliza la juventud y la vida eterna. En el evangelio se relaciona con el sacramento de la eucaristía al tener un papel destacado en la última reunión de Cristo con sus discípulos, pues «[...] les dijo, esta copa es la Alianza nueva sellada con mi sangre, que va a ser derramada por todos vosotros» (Lc 22,20). Jesús, además, se presenta a sí mismo como la cepa y vid verdadera (Jn 15,1-8). La vid y su uva tienen también connotaciones simbólicas en casi todas las religiones ligadas al antiguo reino de Israel, considerándose un árbol mesiánico (Zac 3,10). El trigo se ha empleado para simbolizar la vida eterna, ya que de él se extrajo la harina para hacer el pan con el que Cristo instituyó la Eucaristía en la última cena: «tomad, comed; este es mi cuerpo» (Mt 26,26). Además, todo el proceso de siembra, crecimiento y recolección de su cosecha es considerado una alegoría del ciclo de la vida de Cristo: nacimiento, muerte y resurrección (García Mahíques, 1991; Impelluso, 2003) [fig. 2]. El mundo floral simboliza en sí mismo la unidad sustancial de la vida, puesto que su desarrollo a partir de la tierra y el agua es una manifestación «naciente» de la vida, cuyo sentido cosmobiológico ha sido motivo de interpretaciones morales de trasfondo religioso. La exuberancia floral y vegetal de los atuendos de la Virgen podría entenderse como síntesis del *Hortus conclusus* (Ct 4,12) [fig. 3].

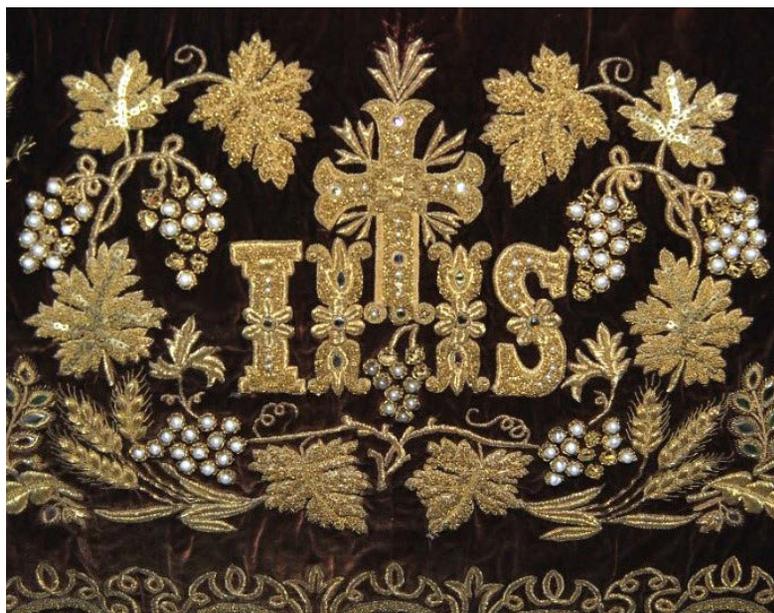


Fig. 2. Racimos de uva y espigas de trigo bordados, S. Espada.



Fig. 3. *Hortus conclusus* en el manto rococó de Ntra. Sra. del Espino, Iglesia de Santiago Apóstol, Liétor.

La flor es a su vez cáliz y receptáculo de la actividad celeste y divina, y símbolo de la fugacidad de las cosas. San Juan de la Cruz vio en la flor la imagen de las virtudes del alma y en el ramillete la perfección espiritual. La rosa, flor de notable belleza, forma y fragancia, es la más empleada en Occidente con connotaciones simbólicas. En la iconografía cristiana

pasionista, la rosa representa el cáliz que recoge la sangre de Cristo y símbolo de sus llagas (Mt 26, 27-28), así como también símbolo de la corona de espinas (García Mahiques, 1991; Martínez de la Torre, 2010). El clavel rojo simboliza el amor puro y alude directamente a las llagas de la Pasión de Cristo, debido a su etimología, pues «clavel» deriva de «clavo» por la forma de sus hojas y con el similar aroma al de la especie homónima. El clavel también es una flor que suele vincularse simbólicamente a la Virgen María porque según la tradición, tras la Crucifixión, brotaron claveles del suelo allí donde sus lágrimas habían caído —historia con grandes similitudes con el mencionado mito de la muerte de Adonis—, y por ello los claveles rosados representan el amor maternal o compasivo (Wilson, 2020; García Mahiques, 1991).

La palma como síntesis simbólica la encontramos ya desde el periodo precristiano como símbolo del triunfo de los justos, de la victoria de los fieles sobre los enemigos del alma (Ap 7,9). Es identificativo del árbol de la vida en el Génesis (Gn 2,9) y expresión de la vida eterna (Ap 2,7-22). Pero la hoja de palma o palmera en realidad tiene sus orígenes como icono simbólico en la Antigüedad: se tienen referencias literarias e iconográficas que hunden sus raíces en la antigua Grecia, en la que era emblema de Apolo, dios de la luz y salud. En la antigua Roma también tenía connotaciones simbólicas de triunfo, y para los judíos evocaba la prosperidad, la regeneración y la fecundidad del creyente: «florecerá el justo como la palmera» (Sal 92,12). Es la palma para el cristiano la planta indoblegable que solo ante Cristo se inclina, símbolo de sus mártires y planta del Paraíso (Valtierra, 2017); Quiñones, 1992; García Mahiques, 1991). Muchos programas ornamentales bordados incluyen y son rematados por palmas y, concretamente, por «Palma P», uno de los diseños más célebres de la fábrica de sedas valenciana Garín y el más seleccionado para la confección de indumentaria para la imaginería vestidera [fig. 4]. Las hojas de acanto son símbolo en el cristianismo de dolor y castigo, por su carácter de espino, e incluso simbolizan la muerte de Cristo, ya que desde tiempos bíblicos era una planta muy empleada en funerales; pero al mismo tiempo poseen propiedades terapéuticas y cierto carácter imperecedero, por lo que simbolizan también la inmortalidad. El acanto es, además, una de las hojas más



Fig. 4. Diseño *Palma P* de Garín, S. Espada.

empleadas en la decoración de la escultura y arquitectura clásicas como gran simbolismo pagano, y empezó a ser utilizada por los primeros cristianos en sus primeras manifestaciones artísticas (Quiñones, 1992). La hojas de acanto es la base de casi todos los diseños plasmados en los temas decorativos, ya sean labrados o bordados.

La pasiflora, más conocida como «flor de la Pasión», es una especie aborigen del continente americano que está asociada simbólicamente a la Pasión de Cristo: los pétalos de esta flor simbolizan

los apóstoles, su corola se asemeja a la corona de espinas, sus cinco estambres representan las cinco heridas del cuerpo de Jesús, y sus tres pistilos, los tres clavos con los que fue clavado en la cruz [fig. 5]. De ella dejaron constancia numerosos viajeros y exploradores del Nuevo Mundo, como Pedro Cieza de León, en su *Crónica del Perú*, 1553, bajo la denominación de «granadilla» por la semejanza de su fruto con la granada. Sin embargo, parece ser que fue en la *Historia medicinal de las cosas que se traen de nuestras Indias Occidentales*, edición de 1574, de Nicolás Monardes, donde se registró por primera vez la asociación entre esta flor y la Pasión de Cristo. Su difusión en Europa estuvo inicialmente a cargo de los jesuitas, con una simbología de mera intervención piadosa, pero a partir del siglo xvii, tras mostrarle al papa Pablo V, por iniciativa de la mencionada orden religiosa, algunos ejemplares disecados de la flor y un dibujo, se publicaron en Italia y Alemania varios escritos, tratados y grabados para profundizar sobre ella, como *Il fiore della Granadiglia ovvero della passione di Nostro Signore Gieso Christo* de Simone Parlasca (Bologna, 1609), que ocasionaron que esta singular flor empezara a ser utilizada en la iconografía cristiana como sincretismo cultural (Marcaida, 2014).

El reino animal desde tiempos primitivos ha desempeñado un papel destacado en el pensamiento simbólico del hombre, tanto por su morfología como por su comportamiento o cualidades, siendo las representaciones zoomorfas muy comunes en casi todas las religiones. En el cristianismo, algunos de estos símbolos derivan de la mitología antigua y por ende de religiones paganas. En los diseños del arte textil que estudiamos, las representaciones iconográficas zoomorfas que más se repiten son la abeja, las aves exóticas, la paloma, la golondrina o el cordero, entre muchos otros. El cordero aparece en su presentación de *agnus Dei* como símbolo del sacrificio para la salvación de la humanidad. Se representa recostado, en ocasiones sobre el *Libro de los Siete Sellos*, y degollado sobre un pequeño altar acompañado de una cruz y rodeado por rayos de sol dorados. El cordero, como representación iconográfica, se encuentra ya presente en el arte de las catacumbas romanas, así como también a lo largo del periodo paleocristiano, aunque era frecuente representarlo con nimbo, pero sin mayores atributos. La paloma, como encarnación del Espíritu Santo, es –del mundo alegórico de las aves– el símbolo más universal e identificable (Ct 6,9; Gn 8,8-12; 1,32). La golondrina, a partir de la interpretación de un pasaje de Jeremías (Jr 8,7), se ha entendido como elemento que anuncia la llegada de la primavera y como símbolo

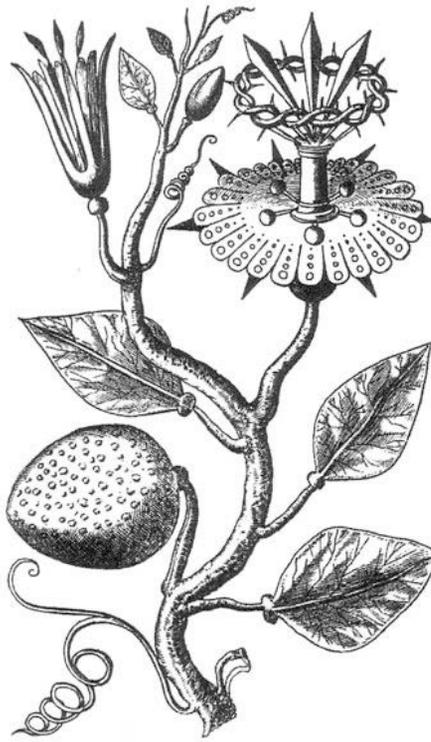


Fig. 5. Pasiflora, Antonio Possevino, *Cultura ingeniorum*, 1610.



Fig. 6. Golondrinas y plumas de pavo real, mantos de Ntra. Señora de la Fuensanta, Murcia.



Fig. 7. Bordados reticulados, Monasterio de Santa Ana, Murcia, S. Espada.

colmena de virtudes. La iconografía de las representaciones antropomorfas designó a las abejas como castas, limpias, diligentes, valientes, en armonía con su comunidad, virtudes todas propias de la Virgen, y que, analógicamente, convirtieron a María en una abeja reina especial que gobernaba su colmena infundiendo con su dulce miel las virtudes que se debían regir —razón por la que es recurrente la denominación de la abeja como el «pájaro de María» (Sánchez, 2016)—. La representación figurativa de la abeja, así como su panal, como síntesis simbólica de la abeja y de Cristo y de la Virgen María, se va a incluir en los programas decorativos materializándola principalmente mediante composiciones en retícula [fig. 7]. Por todo ese trasfondo ideológico vinculado a la laboriosidad, el orden y la

de la encarnación de Jesús.¹ El pavo real es emblema del renacimiento espiritual y de resurrección, cuyo simbolismo deriva tanto de la leyenda sobre la incorruptibilidad cadavérica como de la creencia de que esta ave exótica perdía cada año, en otoño, sus plumas, que volvían a renacer en primavera (Marcaida, 2014; Impelluso, 2003) [fig. 6].

Otra representación alegórica para personificar las cualidades de Cristo y también las de la Virgen, aunque quizá sea menos usual, es la abeja y su panal (Sánchez, 2016). Este pequeño insecto, desde la Antigüedad, fue considerado un animal divino por sus cualidades. Su asociación con Cristo estaba ya presente en la Iglesia primitiva. La hermenéutica antigua hace de la abeja un símbolo lumínico de Cristo; de hecho, en el *Bestiario armenio* se dice que «como Cristo, la abeja que difunde la luz en el mundo» (Sánchez Ramos, 2016). La abeja, por su incansable laboriosidad para con su colmena, era considerada ejemplarizante para la doctrina de la Iglesia y emblema de las virtudes cristianas. Por ello, la simbología cristiana de la abeja se vincula a Jesús como ejemplo del buen cristiano. La Virgen María ha sido denominada por la literatura cristiana como la «Madre Abeja» y

1. Nuestra Señora de la Fuensanta, patrona de Murcia, tiene un traje donde son protagonistas, como motivo decorativo, las golondrinas, que aluden a la primitiva advocación como Virgen de la Encarnación.

perfección, la abeja fue tomada como emblema personal de algunas personalidades históricas, como el papa Urbano VIII, que hizo de su papado una encrucijada cultural, o Napoleón Bonaparte, cuyo manto de coronación, y otras muchas prendas, contenía abejas bordadas con hilos metálicos de oro (Le Bourhis, 2013; Cattaldi, 2016).

Los denominados «Arma Christi», síntesis iconográfica e iconológica de la literatura pasionista, simbolizan el sufrimiento de Cristo, a la vez que aluden a las armas con las que este logró vencer a la Muerte y al Demonio. La representación de los instrumentos de la Pasión tiene su origen en la expansión del culto a las reliquias de esos instrumentos de suplicio en época medieval, y fue promovida a partir de su descubrimiento en el siglo IV por parte de santa Helena, de la Vera Cruz, y llegó a convertirse en los albores de la Edad Media en herramientas de meditación y reflexión relativas a cada una de las estaciones que Jesús vivió en su Pasión (Réau, 1996) [fig. 8]. Estos instrumentos de pasión los vamos a encontrar generalmente incluidos dentro de las grecas ornamentales bordadas de las túnicas de las imágenes de Jesús, tanto dispersos como agrupados. En el caso de la Virgen, encontramos símbolos análogos en sus trajes, sobre todo referidos a las letanías lauretanas y su casuística.

Nada queda al azar en los diseños del arte textil al servicio de la imagen devocional, pues hasta las más simples formas no están exentas de simbolismo y significación. En algunos de ellos encontramos elementos geométricos en su decoración como el círculo, símbolo del cielo y forma más perfecta para Dios; el triángulo, símbolo de la Santísima Trinidad; el octógono, símbolo de la Resurrección; formas reticuladas que aludirían al simbolismo de la abeja, anteriormente mencionado, a la parábola de la red barreadera (Mt 13,47-50), o a las redes de pescar de san Pedro y por ende síntesis de la Iglesia; y la doble espiral como símbolo del alfa y omega, o principio y fin; y el símbolo de infinito consecutivo, en alusión a la vida eterna celestial [fig. 9] (Sánchez, 2014).

Al analizar los ajueres de las imágenes vestideras, lo primero que capta la atención es su gran variedad cromática. Esta cuestión del color en la indumentaria de



Fig. 8. *Arma Christi*, bordados, S. Espada.



Fig. 9. Símbolo de infinito bordado, manto de Ntra. Madre de las Angustias, Zamora, H. Labanda Urbano.

las imágenes religiosas es un tema de gran relevancia estrechamente ligado a la magnificencia y simbolismo de la propia escultura. El color en la vida humana y en la naturaleza ha desempeñado una labor vital. En el arte, el color ha sido también un poderoso instrumento en manos del artista como medio de expresión y de transmisión de sensaciones. El empleo del color en prendas de vestir, desde la remota Antigüedad –mediante el uso de sustancias tintóreas, de origen natural, vegetal o animal– hasta el siglo XIX, convertían los tejidos en objetos ricos cargados de simbolismo ideológico, social y emocional (Romero, 1997; Krostalis, 2015). Así pues, los colores presentes en el textil histórico, objeto de este trabajo de investigación, tienen también connotaciones simbólicas. Entre ellos destacan el morado, el rojo, el oro y la plata. La representación de Nuestro Padre Jesús, en sus distintas advocaciones, está ligada, desde los inicios de su representación, al color púrpura, o morado, de su túnica. Cristo habló de ello a sus discípulos, diciéndoles: «mirad los lirios como crecen; ni hablan ni hilan y yo os digo que ni Salomón en toda su gloria se vistió con uno de ellos» (Mt 6,24-33), comparando el color morado del lirio con el esplendor de la vestimenta regia más maravillosa, pues desde tiempos bíblicos era un color asociado a la realeza, la riqueza y el poder –porque era un tinte extremadamente caro y costoso de fabricar– y a la divinidad, porque con lino y de «púrpura violeta» había ordenado Dios que se confeccionara el velo que pendía del tabernáculo o *sancta sanctorum* que custodiaba el Arca de la Alianza. Por tanto, sobre todo, el color morado identifica a Cristo como Rey (Sánchez, 2016; Uriel, 2010). Más desconocida sea quizá la significación y la importancia del morado como un color sagrado para simbolizar la rogativa, algo estre-

chamente vinculado a lo penitencial y que cobra especial interés y protagonismo en este tiempo de crisis sanitaria que nos ha tocado vivir. En nuestro pasado, y desde tiempos remotos, cuando surgían grandes dificultades que alteraban o amenazaban la cotidianidad de la sociedad murciana –como sequías, plagas, inundaciones, temblores o fuertes epidemias–, los creyentes elevaban sus plegarias y ruegos al cielo en busca del auxilio y la intercesión divina mediante lo que se denomina una «rogativa», un rito protagonizado por oraciones públicas y solemnes dirigidas a aquellas imágenes veneradas como milagrosas y portadoras de poder divino, que generalmente solían ser la Virgen María, como madre de Cristo, vestida de morado, porque activaba sus posibilidades taumátúrgicas e incrementaba la efectividad de los rezos (Bellido, 2017; Cabezas, 2018). Este color ha tenido un gran protagonismo en la cultura visual religiosa española desde el inicio de la pandemia de COVID-19,



Fig. 10. Antiguo traje de rogativa de Ntra. Sra. de la Fuensanta, Murcia, A. Molina.

siendo numerosas las personalidades religiosas, de gran fervor popular, que aparecieron vestidas de morado, con nuevos trajes de dicho color o con antiguos trajes de rogativa recuperados, para así pedir por la extinción del virus [fig. 10]. Junto con el morado destacan el rojo burdeos o carmesí y el rojo vivo. El primero de ellos es representativo de la simbología eucarística, vinculado con los temas alegóricos de la Vid Mística y el Lagar Místico, pintados por artistas siguiendo los argumentos dados por la literatura de santo Tomás de Aquino y san Buenaventura. El rojo vivo es representativo del martirio y sacrificio de Cristo, y remite a la sangre derramada por él, como Cordero elegido por Dios, para la redención de los hombres (Jn 15,1-8; Mt 26,27-28) (Ibáñez y Martínez, 2010). Otro color que destacar, por su protagonismo en esta indumentaria, es el oro, el cual expresa una dualidad, pues representa la luz divina emanada de Dios y es, también, un rico metal para vestir de gloria y esplendor al Rey de Reyes. Este color sería la expresión de la riqueza y la belleza de Dios, pero san Bernardo, célebre cromoclasta, pensaba que este no era más que un elemento impuro, un lujo inútil y una *vanitas* (Pastoureau y Bucci, 2006). Estrechamente vinculado al color oro encontramos el color plata, que a su vez está relacionado con el blanco, siendo ambos símbolos de Dios y de la Verdad Absoluta. En la indumentaria mariana, el color oro recuperaría su representación apocalíptica (Ap 12,1). Ambos, oro y plata, son a su vez materia y luz y, además, como color contiene un estatus particular en el plano simbólico, pues ya en la Biblia se describe el empleo de este material destinado a conferir esplendor y majestad. Además, debe tenerse presente que la teología metafísica de la luz enseña al creyente cómo Dios es la primera luz, la luz divina, la luz verdadera que alumbra al hombre. La *vera lux* no es otra cosa que el propio Dios y, por tanto, su iglesia es templo de oro (Castelli, 2011).

BIBLIOGRAFÍA

- Alía Miranda, F. [2005]. *Técnicas de investigación para historiadores. Las fuentes de la historia*, Madrid, Síntesis.
- Bellido Blanco, A. [2017]. «Sobre el ritual de las rogativas», *Revista de Folklore* 428, pp. 1-11, en línea: <<https://funjdiaz.net/folklore/07ficha.php?ID=4286&NUM=428>> [consulta: 16/1/2021].
- Cabezas García, A. [2018]. «Devoción, estética y remedio: Rogativas en Sevilla por la epidemia de 1800», *Arte y Patrimonio: Revista de la Asociación para la Investigación de H.ª del Arte y del Patrimonio Cultural «Hurtado Izquierdo»* 3, pp. 25-36, en línea: <<https://revistarteypatrimonio.wordpress.com/numero-3/>> [consulta: 16/12/2020].
- Cataldi Gallo, M. [2016]. *Il Papa e le sue vesti. Da Paolo V a Giovanni Paolo II (1600-200)*, Città del Vaticano, Edizioni Musei Vaticani.
- Castelli, P. [2011]. *La estética del Renacimiento*, Madrid, LÉXICO de Estética.
- Castillo Silva, D. y Menares Veloso, V. [2017]. «Las vestimentas litúrgicas del Museo Histórico Dominicano: forma y simbolismo en función de la fe», *Colecciones Digitales*, Subdirección de Investigación Dibam, en línea: <www.museodominico.cl/620/w3-article-80642.html> [consulta: 24/7/2018].
- De Lama, V. [2010]. «Cultura visual y simbología de los colores en la literatura de los Siglos de Oro», en J. M. Díez Borque (dir.): *Cultura oral, visual y escrita en la España de los Siglos de Oro*, Madrid, Visor Libros, pp. 367-390.

- Flugël, J. C. [2015]. *Psicología del Vestido*, Santa Cruz de Tenerife, Melusina.
- García Mahiques, R. [1991]. *Flora emblemática: aproximación descriptiva del código icónico*, Valencia, Universitat de València, en línea: <<https://roderic.uv.es/handle/10550/38526>> [consulta: 7/2/2019].
- García Mahiques, R. [2008]. *Iconografía e iconología. La historia del arte como historia cultural. Vol. 1*, Madrid, Encuentro.
- González Sánchez, C. [2017]. *El espíritu de la imagen. Arte y religión en el mundo hispánico de la Contrarreforma*, Madrid, Cátedra.
- Ibáñez Martínez, P. M. y Martínez Soria, C. J. [2010]. *La imagen devocional barroca. en torno al arte religioso en Sisante*, Sisante, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Impelluso, L. [2003]. *La naturaleza y sus símbolos. Plantas, flores y animales*, Milán, Electa.
- Krostalis Krostralis, S. [2015]. «Tintes y colorantes en las técnicas textiles (siglos xv-xviii)», en R. García Serrano (coord.): *La moda española en el Siglo de Oro*, Toledo, Consejería de Educación, Cultura y Deportes, pp. 177-181.
- Le Bourghis, K. (ed.) [2013]. *The Age of Napoleon: Costume from Revolution to Empire, 1789-1815*, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art.
- Marcaida López, J. R. [2014]. *Arte y Ciencia en el Barroco Español*, Madrid, Marcial Pons.
- Martínez de La Torre, C. [2010]. *Mitología clásica e iconografía cristiana*, Madrid, Editorial Universitaria Ramón Areces.
- Mitchel, W. J. T. [2017]. *¿Qué quieren las imágenes? Una crítica de la cultura visual*, Vitoria-Gasteiz, Sans Soleil Ediciones.
- Mitchell, W. J. T. [2019]. *La ciencia de la imagen*, Madrid, Akal, Estudios visuales.
- Pastoureau, M. y Bucci, J. [2006]. «Nacimiento de un mundo en blanco y Negro. La iglesia y el color: de los orígenes a la reforma», en M. Pastoureau, y J. Bucci: *Una historia simbólica de la Edad Media Occidental*, Buenos Aires, Katz editores, pp. 147-187.
- Quiñones Costa, A. M. [1992]. *La decoración vegetal en el Arte Español de la Alta Edad Media: su simbolismo*, Universidad Complutense de Madrid, en línea: <<https://eprints.ucm.es/id/eprint/2389/>> [consulta: 20/3/2016].
- Réau, L. [1966]. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento. Tomo I. Vol. 2*, Barcelona, Ediciones del Serbal.
- Romero, A. [1997]. «Tintorería en la industria sedera europea del s. xviii», en *Arte de la seda en la Valencia del siglo XVIII*, Madrid, Fundación Bancaixa, pp. 125-158.
- Sánchez Ramos, V. [2016]. «María: colmena de virtudes. Las abejas en la simbología mariana barroca», en J. Aranda Doncel y R. De La Campa Carmona (coords.): *Regina Mater Misericordiae. Estudios históricos, artísticos y antropológicos de advocaciones Marianas*, Córdoba, Litopress, pp. 613-666.
- Sánchez Sánchez, J. L. [2014]. *Iconología simbólica en los bordados populares toledanos*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- Uriel Fernández, P. [2010]. *Púrpura. Del mercado al Poder*, Madrid, UNED.
- Valtierra Lacalle, A. [2017]. «La palmera y la palma. Adaptación medieval de una antigua iconografía», *Revista Digital de Iconografía Medieval* 17(IX), pp. 105-124, en línea: <<https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/numero-17>> [consulta: 2/2/2019].
- Wilson, M. [2020]. *Los símbolos en el arte*, Barcelona, Blume.

FORDLÂNDIA: UNA CIUDAD HABITADA¹

YURI FIRMEZA
Universidade de Lisboa

107

LAS IMÁGENES DE LA DEVASTACIÓN SIN IMAGEN: REVERSO-ANVERSO-REVERSO

Una serie de cuadros realizados en 1928, cuya autoría sigue siendo desconocida, representa la construcción de Fordlândia en distintas etapas. En total, hay cinco pequeñas pinturas al pastel que representan la quema de la región, la limpieza del terreno, la plantación de los árboles de caucho, las estructuras y la construcción de los cobertizos. Los cuadros se enumeran, lo que nos sugiere que se hicieron a medida que ocurrían los hechos. Por lo tanto, los leemos en el orden cronológico que indica la numeración.

Aunque muestren el inicio de una «ambiciosa empresa», las pinturas parecen ilustrar el legado instantáneo de una gran hecatombe. El escenario, en un análisis descriptivo de cada una de las imágenes, es de devastación.

En la primera imagen, dos tercios de una superficie de aproximadamente 15 cm × 21 cm están llenos de los colores rojo, naranja y amarillo. Los trazos rojos alargados se superponen a trazos cortos y rápidos de color naranja y amarillento. La tierra ardiente indica la gran quema provocada en parte del millón de hectáreas para las que Ford Motor Company obtuvo una concesión para su proyecto [fig. 1].

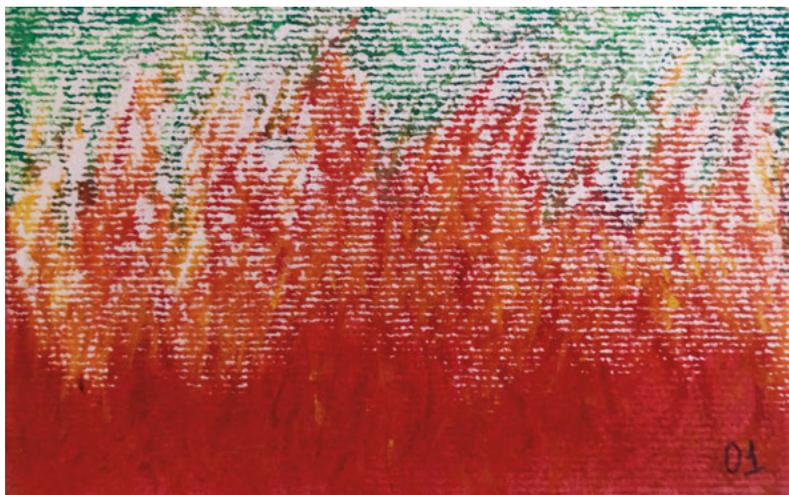


Fig. 1. Autor desconhecido, Fordlândia 01/1928.

1. Este trabajo está financiado con fondos nacionales a través de la fct-Fundação para a Ciência e a Tecnologia, i. p., en el marco del proyecto «Fordlândia e as ruínas de um projeto extrativista».

La imagen nos recuerda el relato de Eimar Franco en una entrevista con Greg Grandin:

108

Me aterrorizó. Parecía que el mundo entero estaba siendo consumido por las llamas. Una gran cantidad de humo se elevó hacia el cielo, cubriendo el sol y tiñéndolo de rojo. Todo el humo y las cenizas flotaban en el paisaje, haciéndolo extremadamente aterrador y opresivo. Estábamos a tres kilómetros de distancia, al otro lado del río, pero aún así la ceniza y las hojas quemadas caían sobre nuestra casa (Grandin, 2010: 147).

La segunda imagen, la única en blanco y negro, presenta la tierra calcinada, una mancha de color negro que se extiende y llena por completo la superficie. Por encima de la mancha, los volúmenes sugieren los robustos árboles carbonizados y las ramas atraviesan, dando tumbos, la perpendicularidad. El cuadro representa las cenizas generadas por la quema que, en contacto con la alta humedad y las lluvias tropicales de la región, se han transformado en un auténtico lodazal [fig. 2].



Fig. 2. Autor desconhecido, Fordlândia 02/1928.

El tercer cuadro es casi monocromo, con algunas variaciones de marrón y verde. Un terreno aplanado, vacío y «limpio» que, dado el contexto, suponemos que es un terreno «preparado» para la plantación de árboles de caucho. Al cruzar los datos sobre la plantación de árboles de caucho, podemos concluir que se trata de la primera y, en ese momento, única plantación intensiva. Por ello, nos parece que se le prestó más atención, ya que era un hito simbólico en el proyecto de Ford. Si observamos la imagen en relación con la descripción realizada por Jacob Cohen, «Las poderosas máquinas y los activos brazos empleados en las brócas y derrubadas van penetrando indomable y audazmente en el seno de la selva virgen, transformándola en áreas abiertas para recibir las plántulas de hevea *breziliensis*» (Cohen, 1929: 34), tenemos, por un lado, una imagen casi minimalista, una tierra plana, limpia y lista para ser plantada; y por otro lado, leemos la descripción de la tala como el resultado de un esfuerzo hercúleo y valiente del hombre ante la naturaleza. Además, la presencia del hombre en una lucha heroica con el medio ambiente se evoca de forma recurrente, ya sea a través de relatos como el anterior o de imágenes. En la gran mayoría de los ejemplos, la naturaleza se convierte en un ser indómito, lleno de peligros y que debe ser dominado por el Hombre.

Esta imagen mostrada aquí, con pocos elementos representados, nos parece algo peculiar y extremadamente familiar. A diferencia de los otros cuadros, este es el único con un punto de vista aéreo. Podríamos suponer que el pintor estaba de pie sobre la copa de un gran árbol centenario; sin embargo, sabemos, y así lo atestigua el propio cuadro, que en kilómetros de terreno no quedaba un gran árbol al que hubiera podido subirse para captar la deforestación de la región. Quedan, pues, dos hipótesis: o bien el pintor imaginó, en una proyección aérea, el mapa de la destrucción, o bien el pintor tuvo acceso a un sobrevuelo de un avión de la Ford Motor Company.

La segunda hipótesis, que ha sido considerada por la mayoría de los investigadores, nos lleva a pensar que el pintor fue contratado, como parte del equipo Ford para realizar, de forma pictórica y para suavizar los impactos del proyecto, una serie de cuadros. Las imágenes, como estamos viendo, son familiares y actuales porque se parecen a las fotografías aéreas de los monocultivos que siguen devastando Brasil. Entre muchos ejemplos, el mortífero monocultivo de la soja, que hace un siglo ya tenía al propio Henry Ford como uno de los mayores entusiastas de la producción a gran escala de soja y sus derivados. En EE. UU. Ford invirtió grandes cantidades de dinero en la producción de soja, «sus laboratorios convirtieron el aceite de soja en esmalte para automóviles, pinturas y barnices domésticos, linóleo, tinta de imprenta, glicerina, ácidos grasos, jabón y gasóleo, y la harina y los tallos en botones, pomos de palanca de cambios, piezas de distribuidores, interruptores, colas y adhesivos, y cartón» (Grandin, 2010: 70) [fig. 3].



Fig. 3. Autor desconhecido, Fordlândia 03/1928.

Los dos últimos cuadros forman un díptico, tanto por el «tema» como por la indicación numérica 04.1 y 04.2 en la esquina inferior derecha del cuadro. Ambos representan estructuras de construcción, grandes vigas y barras de refuerzo clavadas en el suelo. El «esqueleto» de arquitectura de color hierro, que desgarrar e invade la tierra, contrasta con la mancha verde del bosque que vemos al fondo.

Si nos limitamos a lo representado en el cuadro, los elementos no nos permiten distinguir si estamos en realidad ante una construcción o unas ruinas. Si son las estructuras de una ciudad por construir o el hierro corroído de un proyecto fallido. Si nos fijamos bien,

nos damos cuenta de que no se trata de uno u otro, sino de ambos, porque las ruinas se constituyen más allá de cualquier facultad mimética [figs. 4 y 5].

 IIO


Fig. 4. Autor desconhecido, Fordlândia 04/1/1928.



Fig. 5. Autor desconhecido, Fordlândia 04/2/1928.

Esta serie de pinturas aún no está custodiada por ninguna institución importante que albergue la iconografía de la Amazonia. Se han leído desde la perspectiva de poner en discusión, precisamente, la propia idea de la constitución de una «iconografía de la Amazonia».

LA PUERTA Y LA DISCROMATOPSIA

Un estrecho pasillo de techo bajo tiene a lo largo una docena de puertas. Un pequeño cartel colocado en cada puerta indica el sector correspondiente a cada una de estas salas a las que dan acceso las puertas.

Sector Técnico y Administrativo; Sector Operativo; Sector de Control; Sector de Correspondencia; Sector Cartográfico, Sector de Colecciones de Atlas; Sector Multimedia; Sector de Colecciones de Reserva; Sector de Fotografías Aéreas; Sector de Préstamos Especiales; Sector de Preservación; Sector de Conservación; Sector de Restauración; Sector de Adquisición; Sector de Selección; Sector de Circulación, etc.

El sector denominado Colección General, debido al voluminoso material acondicionado en él, comprende más de una sala y, por tanto, el acceso puede producirse por más de una puerta.

«Entre por la puerta verde del Sector de Colección General», esta fue la orientación que me dieron.

Una persona con una visión supuestamente «normal» identifica y distingue unos 150 tonos de color. Sin embargo, la discromatopsia, una «anomalía» de la visión, interfiere y perturba la percepción de los colores. Más concretamente, una persona con deuteranopía tiene dificultades para distinguir los colores verdes.

ENTRAR POR LA PUERTA EQUIVOCADA: INTERFERIR Y PERTURBAR LOS ARCHIVOS

Una sala desordenada, diferente a todas las que habíamos estado en esta misma institución, me hizo ver que había entrado por la puerta «equivocada». Probablemente me encontraba en un sector no autorizado donde se ubicaba de forma desordenada el material no catalogado y no cartografiado; el desecho —y el refugio— de los archivos. Una gruesa capa de polvo yacía sobre las cubiertas de los libros repartidos en cinco grandes mesas. Fotografías apiladas en bloques y atadas con cuerda. Las arrugas causadas por la presión del atado atestiguan que las fotografías no habían sido manipuladas durante algún tiempo. Cientos de carpetas cuyos clips y gomas, ya marchitos, dejan escapar al suelo un sinnúmero de documentos. Pequeños e innumerables montones de polvo indicaban la presencia invisible de polillas que devoraban y hacían desaparecer los archivos.

A escondidas fotografié, antes de que me pidieran que abandonara la sala, el reverso de algo que parecía una postal [fig. 6].

En la imagen que hice no es posible ver el anverso del documento. «Ford News», «A Jungle Conquest», «Rubber», «Fordlândia», «Brazil», era todo lo que podíamos leer, imaginar, especular.

En una rápida búsqueda en Google, tratando de encontrar la otra cara de este documento y utilizando la herramienta de búsqueda de esta imagen, me sorprendió otro documento. De nuevo el reverso del archivo. Marcas, rastros y notas similares a la anterior y que ciertamente fue sugerida por Google por estar en ambas palabras «Fordlândia», «Ford News», «A Jungle Conquest». La búsqueda, guiada por los algoritmos y la estructura de datos de la imagen, nos llevó a la frase: «Fordlândia, una conquista en la selva».



Fig. 6. Yuri Firmeza, Sem título. 2017.

A partir de estos dos documentos, tuve acceso a muchos otros con el mismo contenido: solo el reverso de algo que narraba la invasión y la construcción de una ciudad norteamericana en la Amazonia brasileña, y que pertenecían a la segunda mayor colección sobre Fordlândia, ubicada en The Henry Ford Museum. «Burned area»; «Planting»; «Industry»; «Power house»; «Burning the felled area»; «Preparing the fields»; «School building»; «More than 41/2 million seedlings planted in this nursery»; «Golf course»; «Clearing, after the first burn»; «Aerial view of Fordlândia» añadidas a las frases y palabras mencionadas anteriormente en los dos primeros documentos. Frases y palabras que nos invitan a imaginar el lugar. Imaginar el lugar a partir de lo que falta en los archivos. Especular una contrahistoria gracias y a pesar de los archivos.

MICROCYCLUS ULEI

El *Microcyclus ulei* es el agente causante de la enfermedad popularmente conocida como mancha de la hoja, que se considera la principal enfermedad del árbol del caucho.

Aunque sabemos que «el hongo M. Ulei es un patógeno altamente amenazante por su rápida diseminación, su alta capacidad de causar daños severos y su difícil control» (Gasparotto, 1997: 16), también sabemos que la naturaleza tiene sus estrategias de defensa.

En el Amazonas, los árboles de caucho crecen muy separados unos de otros y entre ellos existen otras especies vegetales. De este modo, una enfermedad en un árbol de caucho no se propaga fácilmente a los demás árboles, porque la inteligencia de las plantas en su organización espacial dificulta la propagación de la enfermedad. Por otro lado, el *Microcyclus ulei* que se convierte en una plaga epidémica en cuanto el crecimiento de los árboles de caucho se serializa en un régimen de monocultivo extractivo.

Como explica Rivadave Gonçalves, investigador de EMBRAPA:²

cuando se establece una plantación homogénea, se tiene una gran disponibilidad de árboles susceptibles sin una barrera física entre ellos. Entonces, en condiciones favorables, el hongo se multiplica y la enfermedad, al alcanzar niveles epidémicos, puede provocar la muerte de los árboles.³

Tratando específicamente de Fordlândia, Anna Tsing, en su libro *Viver nas ruínas: paisagens multiespécies no Antropoceno*, también hace hincapié en la proliferación de hongos dinamizada por la *plantation*: «Las esporas asexuales con corta vida y poca capacidad de diseminación generan poca capacidad de proliferación de *Microcyclus* en el bosque diverso. Pero en la *plantation*, basta con que las esporas producidas pasen de una hoja a otra para infectar un nuevo árbol» (Tsing, 2019: 215).

Fordlândia fue un proyecto ideado y construido por el empresario estadounidense Henry Ford a finales de los años veinte del siglo pasado. El proyecto pretendía realizar un monocultivo de árboles de caucho destinado a producir látex para su uso en la industria del automóvil. El proyecto —y no la ciudad— se arruinó debido, entre otras cosas, a una plaga

2. La Empresa Brasileira de Pesquisa Agropecuária (EMBRAPA) fue creada en 1973 y está vinculada al Ministério da Agricultura, Pecuária e Abastecimento.

3. Entrevista concedida para el programa *Viagens pela Amazonas*, en línea: <<https://www.youtube.com/watch?v=1txwh-CHU18>> [consulta: 19/10/2021].

en las hojas de los árboles de caucho. Todavía es posible ver parte de la antigua estructura del lugar, las industrias llenas de óxido, el arsenal de máquinas tomado por las telarañas y el polvo, el pueblo de casas construidas para albergar a los trabajadores, entre otras cosas. Históricamente, se ha prestado atención a las ruinas del pasado de Fordlândia o al cuestionamiento de su futuro, como sugieren los títulos de dos libros ampliamente citados sobre Fordlândia, *Ford-lândia: a grande interrogação do futuro*, de Jacob Cohen, y *Fordlândia: Ascensão e queda da cidade esquecida de Henry Ford na selva*, de Greg Grandin, ambos también citados en este artículo. Sin embargo, estos dos enfoques, la alocronía y la utopía, cada uno a su manera, ignoran el tiempo presente de Fordlândia. Como veremos a continuación con otros ejemplos, tales planteamientos refuerzan el imaginario sobre Fordlândia confinado entre un pasado que sigue pasando y un futuro que opera como performativo.

Subrayo el tiempo pasado al referirme a Fordlândia como un proyecto extractivo que se arruinó. Y presto atención a la diferenciación que hago en relación con la ciudad de Fordlândia, en el presente. Una ciudad viva y habitada, a pesar del proyecto de Fordlândia. ¿Cómo, entonces, crear otras imágenes e imaginarios sobre Fordlândia? O, citando a Didi-Huberman, «¿cómo podemos garantizar que los pueblos se expongan y no que desaparezcan? ¿Cómo hacemos que los pueblos aparezcan y adquieran forma?»⁴ (Didi-Huberman, 2011: 41). Yo añadiría: ¿cómo hacer para no arruinar lo que resiste, insiste y existe, como formas de vida, en lugares como Fordlândia? ¿Cómo imaginar con y contra los documentos e imágenes que están ahí, colocados y reiterados masivamente como la historia de un lugar?

Los documentos más variados –periódicos de las décadas de 1920 y 1930, periodo en el que se creó el proyecto, y documentos más recientes como películas, fotografías, artículos o libros– suelen tratar Fordlândia desde dos perspectivas: el salvacionismo redentor o la catástrofe apocalíptica. O, aun, el lugar de la esperanza frente a la ciudad fantasma.

Son muchos los ejemplos que ilustran lo que digo; veamos la portada del periódico *A Gazeta* del 26 de diciembre de 1927: «*A vara magica do Progresso vae tocar o valle do Amazonas –Uma formidável empresa á margem do Tapajoz– 250 mil contos para a exploração da borracha –a Companhia Ford Industrial do Brasil*». ⁵ Un año después, impreso en otro periódico, esta vez el diario *O Ceará*, del 13 de diciembre de 1928 podemos leer:

*Os trabalhadores retirantes da Fordlandia –As causas do êxodo– A policia em Santarém, fazendo-os voltar aos domínios de Ford por meios violentos –Nove trabalhadores, que aqui chegaram hontem presos pela policia e postos incommunicáveis– Attitude inexplicável e commentarios pouco lisonjeiros.*⁶

Y en la entrada de *Fordlândia*, escrita por Raimundo Morais, en 1931, en *O meu dicionário de cousas da Amazônia*: «*Dentro em breve Boavista, se não Santarém, parecerá uma*

4. Traducción libre del autor. En portugués: «*Como fazer para que os povos se exponham a si mesmos e não ao seu desaparecimento? Como fazer para que os povos apareçam e adquiram forma*».

5. Traducción libre: «*La Vara Mágica del Progreso tocará el valle del Amazonas –Una formidable empresa en las orillas del Tapajoz– 250 mil escudos para la explotación del caucho –la Compañía Industrial Ford de Brasil*».

6. Traducción libre: «*Los trabajadores de Fordlândia en retirada –Las causas del éxodo– La policía en Santarém, haciéndoles volver a los dominios de la Ford por medios violentos –Nueve trabajadores, que llegaron aquí ayer detenidos por la policía e incommunicados– Actitud inexplicable y comentarios poco halagüeños*».

*Nova Orleans. As plantações de hévea que ali se multiplicam serão o salvatério do Pará*⁷ (Morais, 2013).

114

La Vara Mágica del Progreso, por lo tanto, la esperanza de la recuperación económica, la utopía occidental moderna en medio de la selva, el proyecto civilizador; luego el éxodo y la violencia a los trabajadores, la violación y la negación de la coetaneidad; y, finalmente, de nuevo el salvatore, la redención. Podríamos seguir en este montaje enrarecido de visiones supuestamente opuestas hasta llegar, casi 100 años después, al artículo de *The New York Times* del 20 de febrero de 2017, que insiste en acotar Fordlândia entre la utopía y el abandono, el lugar de la esperanza frente al pueblo fantasma.

El título del artículo «Deep in Brazil's Amazon, Exploring the Ruins of Ford's Fantasyland» aparece sobre la imagen de un cobertizo en ruinas, con las ventanas tomadas por el musgo, un coche oxidado y, al fondo, la selva en la que podemos identificar algunos plátanos. Ya en su primera línea, el texto informa de que el campo de golf ha sido tragado por la selva y sigue trazando un escenario casi todo decrepito, aunque reconoce que Fordlândia no es una ciudad abandonada «Lejos de ser una ciudad perdida, Fordlândia es el lugar de cerca de 2000 personas, algunas de las cuales viven en estructuras derruidas que se construyeron hace casi un siglo» (Romero, 2017).

Los documentos, a primera vista, nos dan a ver una oscilación del proyecto de Fordlândia entre la salvación y la amenaza. O, incluso, entre el progreso y la ruina.

Sin embargo, si pensamos con Walter Benjamin, el progreso y la ruina forman parte del mismo proyecto. Recordemos, por ejemplo, la tan citada tesis sobre el concepto de historia. En la Tesis IX, Benjamin, escribiendo sobre el *Angelus Novus* de Paul Klee, insiste en que el ángel «querría quedarse, para despertar a los muertos y recoger los restos» (Benjamin, 1985: 226). Para quedarse, para interrumpir el curso del mundo. Despertar a los muertos, evocar la historia enterrada. Recoger los escombros, narrar la historia desde otras bases onto-epistemológicas. Pero el ángel es arrastrado al futuro por la tormenta, por el progreso, por la catástrofe. Michael Löwy, comentando las tesis benjaminianas y basándose en la imagen del infierno como repetición de lo mismo,⁸ refuerza que «el Ángel de la Historia querría detenerse, cuidar las heridas de las víctimas aplastadas bajo los escombros amontonados, pero la tormenta le conduce inexorablemente a la repetición del pasado: nuevas catástrofes, nuevas hecatombes, cada vez más extendidas y destructivas» (Löwy, 2005: 90).

El *Microcylcus ulei*, el agente causante del *Mal-das-folhas*, tan invisible como las polillas que devoran los expedientes desordenadamente ubicados en esa habitación cuyo color de puerta desconozco, interrumpió, aunque temporalmente, el toque de la Vara Mágica del Progreso en Fordlândia. Sin embargo, persisten las lecturas de Fordlândia como una ciudad abandonada, arruinada y fantasmal.

A la luz de esto, es importante destacar una vez más que, en nuestra opinión, y distanciándonos de esta lectura dicotómica, entendemos que la ruina se debe al proyecto extractivista norteamericano que hizo, o intentó hacer, de la región amazónica parte de su *commodity* colonial-imperialista. Designar el proyecto como ruina equivale a no corroborar

7. Traducción libre: «Pronto, Boavista, si no Santarém, parecerá una Nueva Orleans. Las plantaciones de hévea que se multiplican allí serán la salvación de Pará».

8. Michael Löwy nos recuerda que Walter Benjamin recurre a la mitología griega (Sísifo, Tántalo y las Danaides) para correlacionar la modernidad y la condena al infierno. Aunque se trata de una relación recurrente en la obra de Benjamin, los cita directamente en el tema «O tédio, eterno retorno», en *As Passagens de Paris*.

la adjetivación de Fordlândia como ciudad fantasma, ciudad en ruinas, ciudad abandonada. Adjetivarlo en estos términos es realizar la episteme dominante. Se trata de reiterar lo *continuum*. Es invisibilizar, una vez más, a los sujetos que la habitan. Es, en el límite, hacer que se arruine, convertirlo en una ruina (Firmeza, 2019).

¿LAMENTAR EL FRACASO? ¿PARA QUIÉN ERA BUENO?

Por otro lado, hay quienes, al encontrarse con los antiguos almacenes y estructuras fabriles del proyecto Fordlândia, sienten nostalgia de tiempos pasados. Nostalgia de la promesa de un pasado interrumpido. Sobre un futuro que no se ha actualizado, nos queda el ejercicio especulativo como forma de posicionamiento político de y en el presente. En esta perspectiva, Andreas Huyssen afirma que «un imaginario de las ruinas es central para cualquier teoría de la modernidad que quiera ser más que el triunfalismo del progreso y la democratización, o la nostalgia de un poder pasado de grandeza» (Huyssen, 2014: 99).

En una apropiación contrahegemónica del pensamiento de Huyssen, Boaventura de Sousa Santos señala que si

para el mundo colonizador la nostalgia de las ruinas es la memoria perturbadora de la «cara oscura de la modernidad», para el mundo colonizado es simultáneamente la memoria perturbadora de una destrucción y la señal auspiciosa de que la destrucción no fue total y que lo que puede rescatarse como energía de resistencia aquí y ahora es la vocación original y única de un futuro alternativo (Santos, 2018: 65).

Al tratar específicamente de Fordlândia, el director de la escuela en Fordlândia, Luiz Ribeiro, en la película *Beyond Fordlândia: An Environmental Account of Henry Ford's Adventure in the Amazon*, con precisión nos lanza preguntas ineludibles, que cito y cierran este artículo:

A veces los mayores se preguntan por qué no hay más peces en esta situación. ¿Por qué no puedo encontrar el juego X? ¿Por qué no hay más árbol X? Porque esa cultura de la deforestación traída de otras regiones, fomentada por grandes proyectos, como los ganaderos, ha hecho que hoy tengamos todo ese cambio climático, ese cambio de hábitos, y ha hecho que nuestro vado hoy siga teniendo esa leyenda: era bueno. ¿Para quién? ¿A quién le ha gustado? ¿El propietario del proyecto? ¿O el Fordlandiadense? ¿Quién es Fordlandiadense? ¿Qué significa Fordlândia para él? Y queda la incógnita: ¿qué fue bueno?⁹

BIBLIOGRAFÍA

«A vara magica do Progresso vae tocar o valle do Amazonas», *A Gazeta*, 26 de diciembre de 1927.
«Os trabalhadores retirantes da Fordlândia», *O Ceará*, 13 de diciembre de 1928.

9. Pasaje extraído y transcrito de la película *Beyond Fordlândia: An Environmental Account of Henry Ford's Adventure in the Amazon* (2018), dirigida por Marcos Colón.

- Benjamin, W. [1985]. *Magia e técnica, arte e política: história da cultura*, São Paulo, Brasiliense.
- Cohen, J. [1929]. *Ford-lândia: a grande interrogação do futuro*, Belém, Pará.
- Firmeza, Y. [2019]. «Fordlândia além de pêndulos e ruínas», *Passages de Paris: Revue Scientifique de l'Association des Chercheurs et Etudiants Brésiliens en France* 17, pp. 60-70.
- Gasparotto, Luadir y otros [1997]. *Doenças da seringueira no Brasil*, Brasília, Embrapa-SPI, Manaus-Embrapa-CPAA.
- Gradin, G. [2010]. *Fordlândia: Ascensão e queda da cidade esquecida de Henry Ford na selva*, Rio de Janeiro, Rocco.
- Didi-Huberman, G. [2011]. «Coisa pública, coisa dos povos, coisa plural», en R. Silva (org.): *A república por vir: Arte, política e pensamento para o Século XXI*, Lisboa, Calouste Gulbenkian.
- Huyssen, A. [2014]. *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*, Rio de Janeiro, Contraponto, Museu de Arte do Rio.
- Löwy, M. [2005]. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses «Sobre o conceito de história»*, São Paulo, Boitempo.
- Morais, R. [2013]. *O meu dicionário de cousas da Amazônia*, Brasília, Senado Federal, Conselho Editorial.
- Romero, S. [2017]. «Deep in Brazil's Amazon, Exploring the Ruins of Ford's Fantasyland», *The New York Times*, en línea: <<https://www.nytimes.com/2017/02/20/world/americas/deep-in-brazils-amazon-exploring-the-ruins-of-fords-fantasyland.html>> [consulta: 20/02/2017].
- Santos, B. de S. [2018]. *O fim do império cognitivo: a afirmação das epistemologias do Sul*, Edições Almedina.
- Tsing, A. L. [2019]. *Viver nas ruínas: paisagens multiespécies no antropoceno*, Brasília, IEB Mil Folhas.

«Y EL COLOR NADA SE DIRIGIÓ A MÍ»: NELLY SACHS, PAUL CELAN, HEINZ HOLLIGER, ANSELM KIEFER

ANTONI GONZALO CARBÓ
Universidad de Barcelona

El presente estudio gira en torno a los cuadros del reputado artista visual alemán Anselm Kiefer (Donaueschingen, 1945) que versan sobre la mística judía. Tanto los poetas Nelly Sachs (1891-1970) y Paul Celan (1920-1970), como Anselm Kiefer, han tenido un conocimiento de la tradición mística judía gracias a las ediciones, traducciones y estudios de Gershom Scholem sobre esta materia. Con el fin de endurecer su lenguaje frente a la historia, Celan empezó a extraer elementos de la mística judía. En 1957 había adquirido las obras de Scholem y en 1960 estaba estudiándolas. En enero de 1961 su poema *Psalm (Salmo)* se dirigía a Dios Nadie y a la «rosa de nada, / de Nadie rosa» (1999b: 162). Posteriormente, en mayo, Celan compuso *Mandorla*, cuyo segundo verso se reduce a un escueto: «La nada». Lo que «se tiene», lo que se mantiene de pie en la almendra no es *nichts* (nada), sino *das Nichts* (la nada), y en la nada «se tiene el rey», un rey de honores (Sal 24,7). Es el desierto inaudible de la *Deitas (Gottheit)* de la teología apofática, pues Él es un ser metaóntico y una nihilidad metaóntica.

Nelly Sachs muere en Estocolmo, un mes después de que su amigo Paul Celan —con quien mantenía intercambio epistolar desde 1954— se arrojara al Sena. La traducción de Scholem del *Sēfer ha-Zōhar (Libro del esplendor)*, el *magnum opus* de la cábala judía castellana del siglo XIII atribuido en gran parte a Mōšēh ben Šem Ṭōḇ de León (Moisés de León, 1240-1305), fue especialmente importante para la comprensión de Sachs del misticismo judío (Pedersen, 2019: 114-133). «Su ‘Libro del esplendor’, su *Zōhar* está conmigo. Vivo en él», le escribió Sachs a Celan en 1959 (Celan y Sachs, 2007: 21).

Glühende Rätsel (Enigmas incandescentes) (1964), para alto y *ensemble*, es una composición del virtuoso oboísta, compositor y director de orquesta suizo Heinz Holliger (Langenthal, 1939) dedicada al poemario del mismo título de Sachs, en uno de cuyos poemas podemos leer: «Leonardo buscó ese negro / detrás del negro [...] / donde todo cae rodando / en el ab-ismo (*Ab-grund*)» de Dios Nada (2009: 331-332). A su vez, según comenta el propio compositor: «La música sigue una progresión a través de los cinco poemas [pertenecientes a *Glühende Rätsel*]: es una especie de vía crucis que conduce a la disolución» (2007: 28). Asimismo, *Psalm (Salmo)* (1971), para 16 voces a capela, según *Die Niemandrose (La rosa de nadie)* de Paul Celan, es una sutil composición del propio Holliger dedicada a la memoria de Nelly Sachs, Paul Celan y Bernd Alois Zimmermann (2007: 259-268).

Tanto en la lírica de Sachs, nacida en una familia judeoalemana, como en la de Celan, rumano de origen judío y habla alemana, así como en los cuadros de Kiefer, la mística judía, la cábala, constituye un significativo referente común. En todos ellos la luz se percibe como oscuridad y la oscuridad como luz. El verso de Celan, «Hell ist die Nacht!» («¡Clara es la noche!»), lo resume de forma sucinta (1999b: 78).

La obra de Kiefer posee una compleja trama de referentes históricos, míticos, simbólicos y espirituales. El artista alemán se interesó por la mística judía a partir de su primer viaje a Israel entre 1983 y 1984 (Auping, 2005: 175). Desde entonces, bastantes de sus obras

hacen referencia a esta: *Emanation* (1984-1986, 2000), *Entfaltung der Sefiroth* (1985-1988), *Lilith* (1990), *Die Himmelspaläste* (1990, 2002, 2004), *Jakobs Traum* (1991, 1996), *Merkawa* (1996), *Sefiroth* (1991, 2000), *Sieben Himmelspaläste* (1991), *Sefer Hechaloth* (2002, 2003), *Die Himmelspaläste* (2002, 2004), *Asijah* (2003)...¹ La serie de pinturas y esculturas tituladas *Schevirat Ha-Kelim* (*Bruch der Gefäße*) (1989-1990, 2000), aluden por medio del propio título a la teoría luriánica de *šēbirat ha-kēlīm* (la ruptura de los recipientes). Por otra parte, en 1997 Kiefer realizó una serie de fotografías en blanco y negro tituladas *Die Sefiroth* (*Las sefirōt*) de un árbol de la vida cósmico dibujado sobre una de las paredes de su estudio en el que cada *sefirāh* (pl. *sefirōt*: en la cábala, las emanaciones o manifestaciones luminosas divinas) está señalada por una luz (Arasse, 2001: 205).

En la cábala teosófica se establece una complementariedad paradójica entre el Dios oculto (*'Ēyn-sōf* [Infinito]) y el Dios revelado, entre ocultación y manifestación. Dicha manifestación se organiza mediante las *sefirōt* concéntricas alrededor de un centro oculto. Así pues, el trasfondo de lo que conocemos como «universo» es el Dios oculto, la forma más recóndita de la divinidad, que carece de cualidades y atributos. El *'Ēyn-sōf* es absolutamente inalcanzable, inaprensible e imperceptible. Pero el entendimiento puede acceder a su manifestación por medio de las diversas *sefirōt*.



Fig. 1. Anselm Kiefer, *Entfaltung der Sefiroth* (*Desarrollo de las sefirōt*), 1985-1988. San Francisco Museum of Modern Art.

Representativo es, en este sentido, el cuadro de gran formato de Kiefer titulado *Entfaltung der Sefiroth* (1985-1988) [fig. 1] (Schneider, 1991: 58-59), en el cual vemos, en la parte superior central de la pintura, una forma circular grabada sobre una plancha de plomo que incluye escritos los términos *Ain* y *Soph* (= *'Ēyn-sōf*), la Nada Infinita de Dios. Sin embargo, el *'Ēyn-sōf* y las *sefirōt*, tal como bien ilustra este cuadro, forman un único mundo, algo que el *Zōhar* (1: 50b-51a) explica recurriendo al símil del carbón y la llama: el carbón puede existir sin la llama, cuando su poder latente no se manifiesta; por el contrario, la llama, la manifestación, no puede existir sin el carbón.

En *Entfaltung der Sefiroth*, aparece representado por fragmentos de fotografías en blanco y negro de fuegos. La luz de las *sefirōt* revela la naturaleza oscura del *'Ēyn-sōf*.

Kiefer ha representado en bastantes de sus obras el árbol sefirótico o árbol de la vida cósmico. En sus esculturas tituladas *Bruch der Gefäße* o *Shevirat Ha-Kelim* (en hebreo: *šēbirāt ha-kelīm*), constituidas por una estantería de acero con libros de plomo separados por paredes de cristales rotos que caen al suelo, suele escribir estas palabras sobre el vidrio superior semicircular que las corona: *Ain Soph Aur* [lit. *'Ēyn* (Sin) *Sōf* (Fin) *'Ōr* (Luz), = la Luz (del Dios) Infinito o la Luz infinita] [fig. 2] (Celant, 2007: 203). El significado de esta obra, que

1. Rosenthal (1987: 138 y ss.); Schneider (1991: 20-28); Strasser (2000: 15 y ss., 33-53); Ransmayr y otros (2001: 93); Nisbet (2003: 13-18); Auping (2005: 171 y 175); Celant (2007: 191-411).

por medio del título alude al mito cabalístico de la creación divina de Yiṣḥāq Lurya (1534-1572) —el célebre cabalista que se estableció en Safed—, es que el pensamiento alemán puede reconciliarse con el otro, a quien ha excluido y al que el libro salva. Como recordatorio, el artista dibujó el árbol sefirótico en una columna de su propio estudio de La Ribotte, en Barjac [fig. 3]. Con relación al material del cristal escogido por Kiefer, en su significativo poema titulado *Da schrieb der Schreiber des Sohar* (*Entonces escribió el escribiente del Zōhar*), Nelly Sachs hace referencia a la Nada (*'Ēyn, 'ayin*) incolora de Dios, en este caso por medio de los términos: *uraltés Kristall* (cristal primigenio) transparencia que contrasta, casi al final del poema, con la oscuridad del verso «está trenzado con negro musgo de enigmas» (2009: 185, 187).

Con la expresión «el color Nada» («die Farbe Nichts»), Sachs puede estar haciendo referencia a la primera *sēfirāh*, *Keter 'elyōn*, también denominada «Nada» (*'Ayin*) e «Infinito» (*'Ēyn-sōf*), o bien la «luz más secreta», «la luminaria celeste, oculta», la luz «que se retira» o «que del todo se esconde» (*ha-'ōr ha-mi'aleem*) (*Zōhar* 3:291b) o «la luz oculta» (*ha-'ōr ha-ne'elām*), símbolo del principio no manifestado. Con relación a su fuente en la propia divinidad, *Keter* puede ser llamada negra por ser absolutamente abscóndita, inaccesible; en relación consigo misma, es decir, por sí misma, es incolora por ser totalmente misteriosa y disimulada con relación a *'Ēyn-sōf*, la Nada Infinita, la fuente superabundante y sin límite de la que procede toda realidad; sin embargo, por el aspecto de su manifestación en las *sēfirōt* inferiores, representa «el blanco (*laban*) más extremo» (Scholem, 2006: 139, 141-143).

Varias obras de gran formato de Kiefer dedicadas a Celan incluyen un libro abierto dedicadas a Celan incluyen un libro abierto realizado con planchas de plomo sobre un paisaje invernal nívico (Lauterwein, 2006:

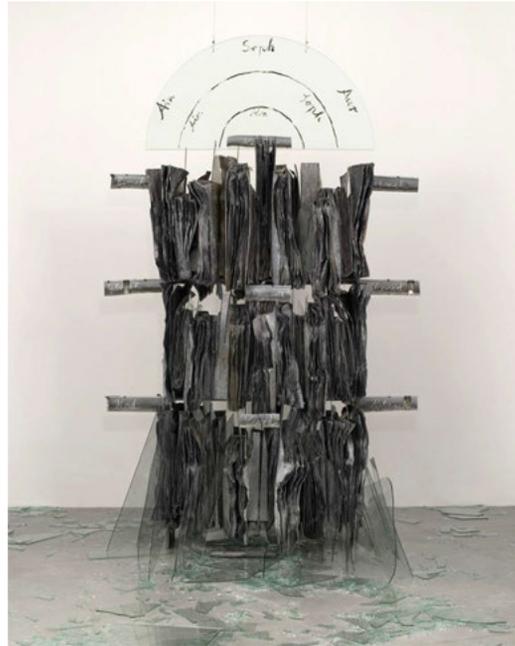


Fig. 2. Anselm Kiefer, *Shevirat Ha-Kelim* (*La ruptura de los recipientes*), 2011. París / Salzburgo, Thaddaeus Ropac.

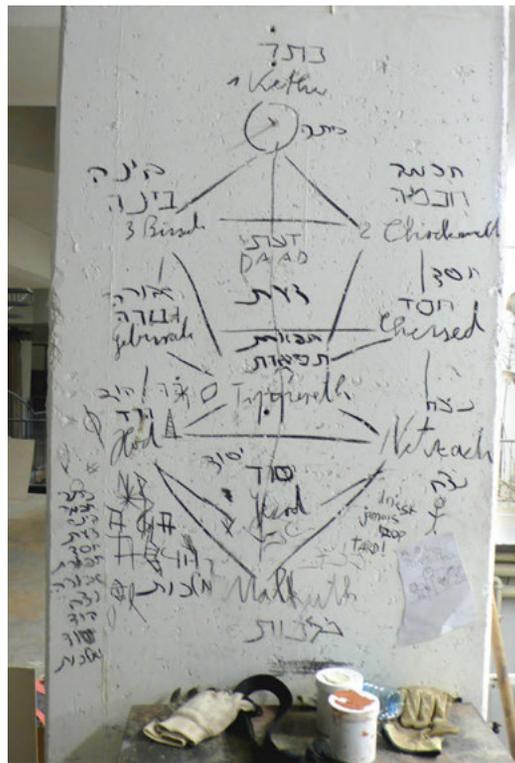


Fig. 3. Diagrama del árbol de la vida cósmico de la cá-bala sobre una columna del estudio de Anselm Kiefer en La Ribotte, Barjac.

219-228). Negro sobre blanco: la Tōrāh oral, que es fuego negro que arde sobre un sustrato de fuego blanco, la Tōrāh escrita: «Lo que llamamos Tōrāh escrita ha pasado por el tamiz de la luz negra» (Scholem, 1976: 54; 2001: 2, 126-127; 2006: 152-153). Los libros integrados en los cuadros, realizados con planchas de plomo oscuras, acoplados sobre lienzos de fondos blancos, níveos, son, a su modo, un fuego negro sobre fuego blanco. El artista afirma que estos libros «representan algo, tal vez el Dios ausente» (Adriani, 2005: 16). Este es el caso del cuadro *Schwarze Flocken* (*Copos negros*, 2006) [fig. 4], obra inspirada en el célebre poema de Celan de mismo título.

Kiefer hace referencia —en el orden especulativo— a un «deambular en torno a algo inefable, en torno a un agujero negro» (Celant, 2007: 157), —en el plano teosófico— a un Dios «Infinito» (*'Ēyn-sōf*), en el orden teológico y cosmológico, a la Nada (*'ayin*) de Dios y la *creatio ex nihilo* (Celant, 2007: 472), y —en el plano místico— al viaje iniciático al cielo de la mística de la *Merkābāh* (Nisbet, 2003). La especulación visual en torno a este agujero negro ha llevado al artista alemán, como sucede también en la obra lírica de Sachs y Celan, a hacer del negro uno de los colores con mayor relevancia simbólica en su obra: desde los cuadros con referentes alquímicos a la etapa de la *nigredo* —*Nigredo* (1984); *Nigredo-Morgenthau* (2012)...— hasta la serie de pinturas dedicadas al filósofo italiano Andrea Emo —*Für Andrea Emo* (2018)—, pasando por otras relevantes pinturas de gran formato como *Die berühmten Orden der Nacht* (1997) o *Für Paul Celan: Halme der Nacht* (1998-2013). La obra

oscura de los alquimistas, la *nigredo*, la putrefacción de la noche saturniana produce el resplandor de la luz (Bouhours, 2015: 274).

A Kiefer le fascina el firmamento nocturno y las diferentes interpretaciones que ha tenido a lo largo de la historia, especialmente aquellas que lo describen como un reino divino y misterioso (Corneille, Novalis). La mística nocturna, la noche luminosa, está muy bien reflejada en la luz noctívaga en la que se halla sumergido el lienzo titulado *Für Paul Celan: Halme der Nacht* (1998-2013) (Bouhours, 2015: 228-229) [fig. 5]. A su vez, la iconografía del ángel con las alas desplegadas de color negro carbón del cuadro de gran formato titulado *Engel der Geschichte* (2005-2017) nos evoca los símiles de la luz negra (*nēhora' 'ukmāh*) vinculada al rigor y al juicio divinos (*Din*) y al fuego negro de la cábala.



Fig. 4. Anselm Kiefer, *Schwarze Flocken* (*Copos negros*), 2006. Londres, Royal Academy of Arts.



Fig. 5. Anselm Kiefer, *Für Paul Celan: Halme der Nacht* (*Para Paul Celan: Tallos de la noche*), 1998-2013. Colección privada.

Oh Halme, ihr Halme, oh Halme der Nacht (2012) es otra obra de gran formato de Kiefer (Bouhours, 2015: 210-211) [fig. 6], en cuya superficie vemos escritos, con tiza blanca sobre fondo completamente negro, los poemas de Celan en los cuales el cuadro está inspirado: *Aus Herzen und Hirnen* (*De corazones y cerebros*) y *Engführung* (*Angostura*) (1999b: 75, 145-146). Los últimos y significativos versos del primero de dichos poemas son los siguientes: «Ningún sonido, ninguna luz / se desliza entre nosotros para decirlo. / Oh tallos, vosotros, tallos. / Vosotros, tallos de la noche» (Celan, 1999b: 75-76). Por medio de la técnica del esgrafiado, Kiefer escribe las últimas palabras, «der Nacht» («la noche»), levantando la pintura negra para que aparezca la luminosidad del blanco de la capa pictórica de debajo. De esta forma, parece sugerirnos que esta, pese a todo, es una noche luminosa. Es como grabar en negro lo negro y conseguir que emerja la luz (Carson, 2020: 141-142).

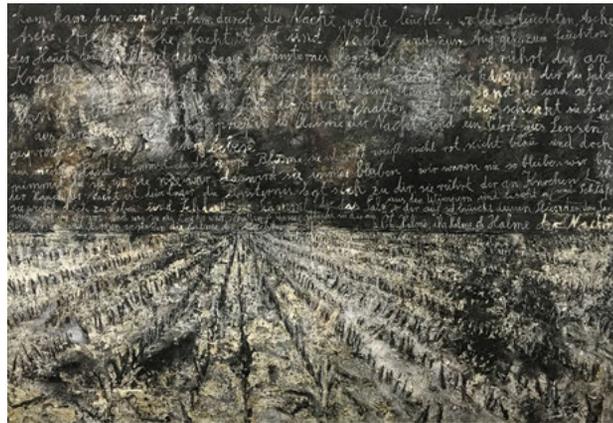


Fig. 6. Anselm Kiefer, *Oh Halme, ihr Halme, oh Halme der Nacht* (*Oh tallos, vosotros tallos, oh tallos de la noche*), 2012. Gagosian Gallery.

DIOS COMO NADA, «NO»

En la tradición mística judía, la creación es algo que ocurre *en* Dios. No hay lugar aquí para la indiferencia o la distancia trascendente. «Nada puede surgir de la nada»; por tanto, la única solución lógica al problema es que esa nada anterior a la creación sea también Dios (Scholem, 1996: 240-242). Todo el proceso, el antes y el después, ocurre *en* Dios y la creación se ve entonces como una especie de «crisis» del *'Ĕyn-sōf*, la designación del Absoluto, el Dios «Infinito» oculto, más allá de las cualidades específicas de las *sēfirōt* (Valabregue-Perry, 2010), que pasa del reposo autocontenido, del abismo de la Nada (*'Ĕyn*, *'ayin*) a su manifestación visible: «Nada no es la nada, independiente de Dios, sino *su* nada» (Scholem, 1998: 67).

Se trata de la transición de la oscuridad a la luz, del abismo de la nada a la manifestación visible. *'Ayin* logra «desnudar el blanco» de Dios. La frase «dejando lo blanco de las varas al descubierto» aparece en Gn 30,37 y se aplica a *Keter*, que en los orígenes de la cábala es lo Infinito, la Nada, la «luz oculta», luz totalmente incolora, *i.e.*, blanca. Se puede ampliar aún más la vía de la negación y despojar incluso a la nada de su abstracción conceptual. El cabalista David ben Yēhūdāh he-Ĥāsīd (siglos XIII-XIV) reduce el sustantivo abstracto a la negación más simple posible, llamando a Dios «No» (hebreo: *lō'*) (Matt, 1990: 146). Pero *'ayin* transmite algo más que un breve *no*. Implica al Dios más allá de Dios, el poder que está más cerca y más lejos de lo que llamamos «Dios». *'Ayin* simboliza la plenitud del ser que trasciende al ser en sí mismo. Rosa de Nadie (*Niemand*), la Nada (*'ayin*).

La teología negativa, el nihilismo místico, es común en nuestros autores: «die Farbe Nichts» (Sachs); «Niemand» (Nadie = Dios como «Nada», «No») en *Psalm* (Celan, Holliger); el «Ilimitado» (*'Ĕyn-sōf*) recurrentemente escrito en los lienzos de Kiefer. El propio Dios, en palabras sobrecogedoras del poeta, se ha convertido en «nadedad»: «Gelobt seist du,

Niemand» («Alabado seas tú, Nadie»), en *Salmo* (1999b: 161-162; Felstiner, 2002: 239-240). Hasta en cinco ocasiones Celan repite el término *Niemand* en este célebre poema. Sachs utiliza este mismo pronombre indefinido (2009: 351). Este «nadie» puede verse, dado el conocimiento que Sachs y Celan tenían de la mística judía (Idel, 2010: 193-199), como una trasposición del término 'ayin (Matt, 1990: 121-159). *Nadie-Nada* designa al Otro como la ausencia de nombre y el nombre de la ausencia. Es el concepto del primer paso de la manifestación de 'Ēyn-sōf como 'ayin o 'afisah («la nada»), 'ayin ha-gamur («la nada completa») (Scholem, 1994: 121-122).

Así, en la obra de Celan, la Ausencia es radical, el Silencio es ensordecedor, pues, en este nihilismo místico, nada acredita la existencia de un Dios que calla. Es, asimismo, la Nada de Dios de la teología negativa de Eckhart, Böhme y Silesius. Deidad (*Gottheit*), la «esencia de Dios», quiere decir para el maestro dominico «Dios en sí mismo», al que Eckhart considera como Nada absoluta: «das Nichts» en el poema *Mandorla*. Ya en 1952, leyendo la obra de Heidegger *Was ist Metaphysik?*, Celan había subrayado la pregunta «¿Qué pasa con la nada?» («Wie steht es um das Nichts?») (Heidegger, 2003: 31; cf. Felstiner, 2002: 253). En la mística judía volvió a hallar esa paradoja del vacío y el puro Ser: «El justo está en medio de la Nada... La nada es la nada de Dios». En *Mandorla*, que comienza con un icono cristiano, la nada se convierte en un pueblo aniquilado y su Dios incognoscible (Fagenblat, 2017: 304-322).

LA OSCURIDAD LUMINOSA

Esa obligación de luz, como diría Celan, en el interior de la oscuridad, es la conciencia que pulsa en la ambivalencia específica de nuestro poeta: «floreció en masa y manifiesto en la luz negra [*Schwarzlicht*] / de las delirantes líneas de fe», escribe en dos versos del poema *Die Silbe Schmerz* (*La palabra dolor*), perteneciente a *Die Niemandrose* (1999b: 195). En la tradición judía se emplea el oxímoron luz negra (*něhora* 'ukmāh) para hablar de la oscuridad como luz y la luz como oscuridad. Según afirma el gran estudioso de la mística judía Elliot R. Wolfson, es la experiencia paradójica de la luz en los cabalistas (2004: 114-115; 2007: 29-55): las *sěfirōt* revelan la oscuridad luminosa de la noche oscura infinita, pero solo de tal manera que la luz oscura continúa oculta como la oscuridad luminosa.

Según el *Zōhar*, ver la luz a través de las tinieblas constituye la máxima perfección: «Así como es el deseo de la Oscuridad fusionarse con la Luz, así es deseo de la noche fusionarse con el día. [...] La Oscuridad no irradia salvo cuando está sumergida en la Luz» (1:17a). Celan recurre al oxímoron para hablar de la coincidencia paradójica de día y noche, luz y oscuridad: «Hell ist die Nacht» [¡Clara es la noche!], *Schwarze Flocken* (1999b: 78, 402). La referencia para esta *coincidentia oppositorum* es el célebre versículo de Sal 139,12: «porque para Ti tinieblas y luz son la misma cosa».

En la poesía de Sachs, hasta los colores parecen entrar en crisis de disolución. Solo el negro, tiñéndolo todo, es capaz de traducir tanto desgarrar. Aunque llega un momento, en los últimos libros, en que ni siquiera este color alcanza, de modo que surge, como nuevo matiz cromático, el color Nada (¿la oscuridad primordial del *superesse*, o 'ayin?): «con un beso de rosas / de Nada»; «y el color *Nada* asoma descolorando la noche / [...] / prepara para lo invisible»; «y el color *nada* se dirigió a mí: / ¡Tú estás al otro lado!»; «Nada, nada» (2009: 215, 275, 299, 362).

Las *sěfirōt* son prismas simbólicos que brillan en la luz oscura de la oscuridad iluminada. El primer impulso de la emanación divina se describe, en arameo, como *bošina* 'de-qar-dinuta', una «chispa de oscuridad impenetrable», una cegadora chispa tan intensamente

brillante que no se puede ver (Scholem, 2001: 2:185-186). La chispa cegadora es el primer impulso de emanación que azota desde 'Ēyn-sōf a través de Keter y procede a delinear las distintas *sēfirōt* (*Sēfer ha-Zōhar*, 2003-17: 1:107-108). A esta luz se le llama en realidad oscuridad, no porque sea realmente oscura sino porque ninguna criatura, ni ángel ni profeta, puede soportarla o captarla. Tal como nos recuerda Elliot R. Wolfson: «la visión mística es un ver de *oscuridad luminosa* [λαμπρῶ γνόφῳ], una visión de no ver a través del espejo del infinito [...] es decir, un ver a través del cual se llega a ver lo que se no puede ver, la ceguera que es una verdadera percepción» (2005: 217).

Previamente al *Zōhar*, los cabalistas del grupo de Girona del siglo XIII discutieron la oscuridad como elemento primordial y fuente de luz. Así, el cabalista 'Azrī'ēl de Girona (siglos XII-XIII), al comentar la expresión «y Él crea las tinieblas», a partir de Sal 139,12, sostiene que «la luz oculta que está restringida de brillar se llama oscuridad» (*hā-'ōr hā-miṭ'alleṃ ha-nehšak mēhā'ir*) (*Pērūš ha-Teḥillāh*, f. 213a). Esta expresión se basa en última instancia en Is 5,30, 'ōr *hašak* (la luz oscurecida). Asimismo, en el círculo de los primeros cabalistas en Provenza, el autor de *Ma'yan ha-Ḥokmāh* (*La fuente de la sabiduría*), menciona «la luz que se oscurece por la luz» ('ōr *hanešak me-'ōr*) (Scholem, 2001: 2, 184-187; Verman, 1992: 58-60, 158-159; Wolfson, 2004: 109, 110). Finalmente, en el *Comentario sobre la liturgia cotidiana* de 'Azrī'ēl, se encuentra una declaración que probablemente fue la fuente de la expresión de *La fuente de la sabiduría*: «la luz que se oscurece por iluminar» (1974: 70, n.º 1).

En su lírica tardía, Sachs recurre a la negritud del dolor, pero también al trascendente vacío. El color negro es igual a la Nada de Dios como «No» o «Nada» ('*ayin*). Esta Nada, la oscuridad primordial del *superesse*, está expresada en las siguientes líneas: «Estos campos de silencio / [...] / Nada, nada» («Diese Felder Schweigen / [...] / Nichts nichts») (Sachs, 2009: 362). Es la geografía del «gran silencio» («großen Schweigen») absoluto (Sachs, 2009: 360). El último ciclo, «Búsqueda de vivientes», surgió en el invierno de 1970, pocos meses antes de su muerte: el último poema es una suma de toda su obra, sin duda trascendente: «[...] Negro es el color preferido del suplicante: / Ven y regálame sueños» (2009: 368). Paradójica complementariedad de la luz como tinieblas y las tinieblas como luz, del blanco —«un invisible blanco»— y el negro —«ese negro / detrás del negro», «a nuestro más negro negro», «buscando el más tenebroso negro» (Sachs, 2009: 345, 346)— como expresión cromática simbólica de la trascendencia divina, del silencio de la palabra y la palabra del Silencio: «Nada que decir» / [...] / [pues] todo «va al gran silencio» («geht zum großen Schweigen») (Sachs, 2009: 360).

La antítesis y el oxímoron corresponden a la estructura del *Zōhar* donde se dice al «comienzo» (*rēšit*):

En la iniciación [Gén 1,1], la decisión del Rey ['Ēyn-sōf, el 'Infinito', a punto de comenzar Su manifestación] hizo un trazo en el fulgor superior [el brillo de Keter], una lámpara de centelleo [*bošina' de-qardinuta'*, «chispa cegadora»], y allí surgió en los nichos impenetrables del misterioso Ilimitado ['Ēyn-sōf] un núcleo informe incluido en un anillo [Keter], ni blanco, ni negro, ni rojo, ni verde, ni de color alguno (*Sēfer ha-Zōhar*, 1977-1978: 55).

Esta luz de «color alguno» del *Zōhar*, es la de la Nada. La «luz oculta» de la Nada ('*ayin*)-Ser: [*ha-*]'ōr *ha-miṭ'alleṃ*, [la] «luz escondida», o [*ha-*]'ōr *ha-ne'ēlām*, [la] «luz oculta», «la luz que no se propaga es llamada tinieblas» (en un sentido positivo), símbolo del principio no manifiesto, más allá de toda afirmación, distinción y, por tanto, de toda complementariedad. En el *Pērūš 'eser sēfirōt* (*Comentario sobre las diez sēfirōt*, ca. 1220-1230), 'Azrī'ēl

de Girona, a la primera *sēfirāh* la llama la «luz oculta», es decir, la luz totalmente incolora, a diferencia de la segunda fuerza, que es «una luz invisible por contener en ella todos los colores [...] sin tener el aspecto de ninguna tonalidad conocida» (1994: 136).

UN SALMO CANTADO CON LA GARGANTA DEGOLLADA

Para su composición *Psalm*, Holliger extrajo el texto de la colección de poemas *Die Niemandrose* (*La rosa de nadie*), de Celan. Cuando se le preguntó cómo poner música al lenguaje codificado del poeta, el compositor respondió que con una música que roza el silencio. El texto ciertamente permanece intacto en su mayor parte, pero la dicción sin voz de alguna manera hace que desaparezca detrás de sí mismo. Lo que antes se llamaba *bel canto* está cubierto con un filtro que solo deja pasar el ruido. Únicamente en los bordes de la obra quedan audibles los extremos, un profundo rechinar del bajo, el estridular de las sopranos: «un canto de alabanza: pero cantado con la garganta degollada» (Gottwald, 2007: 267).

Aunque Holliger utiliza las palabras de Celan, lejos de seguir el hilo del lenguaje de este último, trabaja musicalmente en su contra. En el momento en que el texto de Celan alcanza su mayor densidad, en la palabra «Niemand» (Nadie), la música de Holliger se desvanece en lo inaudible. Holliger desarrolla su música desde el centro del silencio. Lo único que queda de la canción son sus trazos, un trémolo en el registro más alto de soprano y pasajes donde el bajo empieza a flaquear. Los registros entre los dos, antes arena del *bel canto*, están cubiertos por el silencio de un inmenso filtro que solo deja pasar ruidos o sonidos apagados. La música de Holliger describe el aspecto central y nihilista del texto de Celan mediante una imagen *intaglio*, en contra relieve, la nada por la ausencia de sonoridades. Mientras expiran en un largo suspiro, las luces que iluminan a los cantantes se apagan gradualmente, como si el silencio emergiera en negro del universo de los sonidos. Así es, tal como escribe Celan: «El silencio jadea» (*apud* Felstiner, 2002: 44).

El poema de Celan *Sprachgitter* (*Reja de lenguaje*) perteneciente al poemario del mismo título, acaba con estas dos cortantes líneas donde el silencio ahoga la voz, pero no el canto o el himno silencioso: «zwei / Mundvoll Schweigen» («dos / bocanadas de silencio») (1999b: 128). En efecto: «Celan busca dentro del silencio. Pone su oído en la frontera de ese otro mundo: aquí viene un sonido del lado de Hölderlin» (Carson, 2020: 160). La música de Holliger pone de manifiesto que la Voz adquiere su resonancia última en el silencio, pero lo inaudible debe tomar cuerpo en la voz que lo sustenta.

El silencio, un término clave en la obra de Celan (Schulz, 1977: 10-66: «Das Schweigen»; Bollack, 1987: 137), es aquí una cualidad del lenguaje. El término «unhörbar» («inaudible») se repite en su poesía (1999b: 140, 268, 277). «Resto cantable» («Singbarer Rest» / [...] / «silente» («lautlos»), escribe en dos líneas el poeta, y en la primera línea de otro poema, «restos acústicos» o «restos auditivos» («Hörreste») (Celan, 1999b, 215, 313): un canto, quizá, inaudible, tal como acontece, asimismo, en *Psalm* de Heinz Holliger.

«Gelobt seist du, Niemand» («Alabado seas tú, Nadie»), así comienza la segunda estrofa del poema (Schulz, 1977: 119; Schulze, 1993, 193-246; Tück, 2000: 78-79, 94). A pesar de la naturaleza destructiva de su composición, Holliger insiste en que su *Salmo* sea un canto de alabanza, pero de alabanzas cantadas por un ser degollado. Este salmo está escrito en memoria de tres grandes muertos que vinieron a llorar la literatura y la música: Nelly Sachs, fallecida en 1970, Paul Celan y Bernd Alois Zimmermann, que se suicidaron ese mismo año. «Música adosada al silencio», «silencio helado» (Holliger, 2007: 43, 81, 177, 198-202).

PALABRAS FINALES

«El color Nada» («die Farbe Nichts») de Sachs parece hacer referencia al 'Ēyn-sōf absolutamente incoloro, la Nada ('ayin, afisah) del Dios *hyperousion* (*superesse*), el Dios como «No» (lō') de la cábala judía; el pronombre indefinido «Niemand» del poema *Psalm* de Celan, la invocación cercenada a «un otro *totalmente Otro*» (1999b: 505), retomado musicalmente por Holliger como «un salmo cantado con la garganta degollada», así como la constante alusión de Kiefer al Dios Infinito y a la Luz Infinita (*Ain Soph Aur*): cuatro autores que nos han ocupado que, desde la poesía, la música y las artes visuales, han desarrollado un nihilismo místico, una estética apofática. En el caso de Sachs, Celan y Kiefer, a través de la lectura atenta de los textos de Scholem; y en estos mismos tres autores, por medio de la oscuridad o negritud –la «negrura» («Schwärze» = hebreo: *bošina' de-qardinuta'*, «chispa de oscuridad impenetrable»; *hā-'ōr hā-miṭ' allem hā-nehšak mēhā'ir*, «la luz oculta que se oscurece por iluminar se llama oscuridad») y la «luz negra» («Schwarzlicht» = hebreo: *nehora' ukmāh*)– como imagen terminal de esa Realidad primordial abscondita: «una oscuridad desde una lejanía o extrañeza» (Celan, 1999b: 505).

Sachs nos exhorta a ir «hacia dentro de nuestro dios oculto» (2009: 88). Por su parte, Celan nunca abandonó la esperanza en lo que llamó el Dios oculto del poema y sus poderes poéticos aún escondidos: «uno hace algo comprensible a través del no decir; el poema sabe *argumentum e silentio*. [...] El dios del poema es indiscutiblemente un *deus absconditus*» (1999a: 86–87). Kiefer asocia sus libros de plomo con la presencia inaparente del «Dios ausente». Así pues, la teología negativa de la mística judía medieval tiene un claro impacto en el nihilismo poético de Sachs y Celan (Fagenblat, 2017). Su expresión en el campo de las artes visuales (Kiefer) y sonoras (Holliger) es, asimismo, manifiesta.

BIBLIOGRAFÍA

- Adriani, G. [2005]. *Anselm Kiefer. Für Paul Celan*, cat. exp., Salzburgo, Galerie Thaddaeus Ropac.
- Arasse, D. [2001]. *Anselm Kiefer*, París, Regard.
- Auping, M. (org.). [2005]. *Anselm Kiefer: Heaven and Earth*, cat. exp., Texas / Múnich, Modern Art Museum of Fort Worth, Prestel.
- ʿAzīr ʿel de Gerona [1974]. *Commentaire sur la liturgie quotidienne*, Leiden, E.J. Brill.
- ʿAzīr ʿel de Gerona [1994]. *Cuatro textos cabalísticos*, Barcelona, Riopiedras.
- Bollack, J. [1987]. «Paul Celan sur sa langue», en A. D. Colin (ed.): *Argumentum e Silentio. International Paul Celan Symposium / Internationales Paul Celan-Symposium*, Berlín / Nueva York, Walter de Gruyter, pp. 113–153.
- Bouhours, J.-M. (dir.) [2015]. *Anselm Kiefer: L'album de l'exposition*, París, Éditions du Centre Pompidou.
- Carson, A. [2020]. *Economía de lo que no se pierde. Leyendo a Simónides de Ceos con Paul Celan*, Madrid, Vaso Roto.
- Celan, P. [1999a]. *Der Meridian: Endfassung – Entwürfe – Materialien*, Fráncfort d. M., Suhrkamp.
- Celan, P. [1999b]. *Obras completas*, Madrid, Trotta.
- Celan, P. y Sachs, N. [2007]. *Correspondencia*, Madrid, Trotta.
- Celant, G. (comis.) [2007]. *Anselm Kiefer*, cat. exp., Museo Guggenheim Bilbao, Milán, Skira.
- Fagenblat, M. [2017]. *Negative Theology as Jewish Modernity*, Bloomington, Indiana University Press.
- Felstiner, J. [2002]. *Paul Celan. Poeta, superviviente, judío*, Madrid, Trotta.
- Gottwald, C. [2007]. «Psalm, de Heinz Holliger», en H. Holliger: *Textes, entretiens, écrits sur son œuvre*, Ginebra, Contrechamps, pp. 265–268.

- Heidegger, M. [2003]. «¿Qué es metafísica?», «Epílogo a ‘¿Qué es metafísica?’» e «Introducción a ‘¿Qué es metafísica?’», en Heidegger: *¿Qué es metafísica?*, Madrid, Alianza.
- Holliger, H. [2007]. *Textes, entretiens, écrits sur son œuvre*, Ginebra, Contrechamps.
- Idel, M. [2010]. *Old Worlds, New Mirrors. Jewish Mysticism and Twentieth-Century Thought*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press.
- Lauterwein, A. [2006]. *Anselm Kiefer et la poésie de Paul Celan*, París, Regard.
- Matt, D. C. [1990]. «*Ayin*: The Concept of Nothingness in Jewish Mysticism», en R. K. C. Forman (ed.): *The Problem of Pure Consciousness. Mysticism and Philosophy*, Nueva York / Oxford, Oxford University Press, pp. 121-159.
- Nisbet, P. (ed.). [2003]. *Anselm Kiefer. The Heavenly Palaces: Merkabah*, cat. exp., Cambridge, MA / New Haven / Londres, Harvard University Art Museums / Yale University Press.
- Pedersen, D. [2019]. «The *Zohar* as Poetic Inspiration: Nelly Sachs's Reading of Gershom Scholem», en M. Zadoff y N. Zadoff (eds.): *Scholar and Kabbalist: The Life and Work of Gershom Scholem*, Leiden / Boston, Brill, pp. 114-133.
- Ransmayr, Ch. y otros [2001]. *Anselm Kiefer, The Seven Heavenly Palaces 1973-2001*, cat. exp., Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz / Fondation Beyeler.
- Rosenthal, M. [1987]. *Anselm Kiefer*, cat. exp., The Art Institute of Chicago / Philadelphia Museum of Art.
- Sachs, N. [2009]. *Viaje a la transparencia. Obra poética completa*, Madrid, Trotta.
- Schneider, A. (dir.) [1991]. *Anselm Kiefer*, cat. exp., Berlín, Nationalgalerie, Staatliche Museen, Preussischer Kulturbesitz.
- Scholem, G. [1976]. *La cábala y su simbolismo*, México, Siglo XXI.
- Scholem, G. [1994]. *Desarrollo histórico e ideas básicas de la cábala*, Barcelona, Riopiedras.
- Scholem, G. [1996]. *Las grandes tendencias de la mística judía*, Madrid, Siruela.
- Scholem, G. [1998]. *Conceptos básicos del judaísmo. Dios, Creación, Revelación, Tradición, Salvación*, Madrid, Trotta.
- Scholem, G. [2001]. *Los orígenes de la cábala*, Barcelona, Paidós, 2 vols.
- Scholem, G. [2006]. *Lenguajes y cábala*, Madrid, Siruela.
- Schulz, G.-M. [1977]. *Negativität in der Dichtung Paul Celans*, Tübinga, Max Niemeyer.
- Schulze, J. [1993]. «Rauchspur und Sefira. Über die Grundlagen von Paul Celans Kabbala-Rezeption», *Celan-Jahrbuch* 5, pp. 193-246.
- Sēfer ha-Zōhar*. [1977-1978]. *El Zohar*, Buenos Aires, Sigal, 5 vols.
- Sēfer ha-Zōhar*. [2003-2017]. *The Zohar. Pritzker Edition*, Stanford, Stanford University Press, 12 vols.
- Strasser, C. [2000]. *Anselm Kiefer: Chevirat Ha-Kelim (Le bris des vases)*, cat. exp., Chapelle de la Salpêtrière, París, Regard.
- Tück, J.-H. [2000]. *Gelobt seist Du, Niemand. Paul Celan Dichtung – eine theologische Provokation*, Fráncfort d. M., Knecht.
- Valabregue-Perry, S. [2010]. *Oculto y revelado: 'Ein Sof' en la cábala teosófica* (en hebreo), Los Ángeles, Cherub Press.
- Verman, M. [1992]. *The Books of Contemplation. Medieval Jewish Mystical Sources*, Albany, SUNY Press.
- Wolfson, E. R. [2004]. «Hermeneutics of Light in Medieval Kabbalah», en M. T. Kapstein (ed.): *The Presence of Light. Divine Radiance and Religious Experience*, Chicago, University of Chicago Press, pp. 105-118.
- Wolfson, E. R. [2005]. *Language, Eros, Being. Kabbalistic Hermeneutics and Poetic Imagination*, Nueva York, Fordham University Press.
- Wolfson, E. R. [2007]. *Luminal Darkness. Imaginal Gleanings from Zoharic Literature*, Oxford, Oneworld Publications.

RESIGNIFICAR EL SACRIFICIO DE ISAAC. UNA APROXIMACIÓN FILOSÓFICA AL GÉNESIS 22¹

ANDRÉS HERRAIZ LLAVADOR
Universitat de València

127

Este estudio, que entiende la iconología como una disciplina integradora cuyo fin es acometer una aproximación a la historia cultural partiendo de la imagen, aúna las investigaciones que, desde ámbitos como la filosofía, la literatura o la teología, se han llevado a cabo en torno al Génesis 22. Concibiendo la imagen en tanto que fenómeno cultural, apuesta por la interdisciplinariedad y acomete una aproximación tanto al significado de esta como a su función cultural.

El pasaje bíblico (Gn 22,1-24) relata unos hechos cuyo momento culminante es el instante en que Abrahán se dispone a sacrificar a su hijo Isaac. Desde los orígenes del cristianismo, el relato bíblico fue leído en clave tipológica por Padres de la Iglesia como Orígenes (ca. 200-254), quien vio en Isaac una prefigura (*typos*) del sacrificio de Cristo. Esta lectura tipológica del episodio propició el alto grado de difusión del tema que, compartido por las tres religiones monoteístas, sirvió de punto de encuentro para la exegética patristica, el *midrash* hebreo y el *tafsir* islámico. Sus textos favorecieron el surgimiento de diferentes variantes tipológicas que terminaron por codificarse en la tradición cultural convencionalizada, cuyo estudio ha sido llevado a cabo de manera pormenorizada por A. Herraiz (2022).

La proyección cultural del tema, ligada de manera inexorable al auge del cristianismo, ha permitido que Abrahán se erigiera como héroe bíblico y modelo de obediencia al mandato divino. A partir del siglo XIX, la relectura existencialista de Soren Kierkegaard del pasaje garantizó la permeabilidad de lo narrado en el Génesis 22 dentro del audiovisual contemporáneo, que recurrirá al drama bíblico para ahondar en las relaciones paternofiliales. Tal y como advirtió A. Koller, los escritos imbuidos de poder, especialmente los textos sacros, pueden servir como lentes a través de las cuales el individuo ve el mundo, pudiendo los matices de dichas interpretaciones enfocar o desdibujar diferentes aspectos de nuestra realidad (Koller, 2020). Desde el cristianismo primitivo hasta nuestros días, exégetas y filósofos se han aproximado a este pasaje en el cual hallamos una de las grandes aporías del cristianismo: por una parte, el respeto absoluto de la vida a través del mandamiento «No matarás» y, por otra, la vocación sacrificial.

Codificado en la tradición cultural convencionalizada, el sacrificio de Isaac se integra dentro del imaginario colectivo judeocristiano occidental y resulta de gran valía para los *mass media*, quienes acuden al episodio buscando modelos de justificación para la suspensión teleológica de la ética. De este modo, aquello acontecido en el Moría renace supeditado a códigos preestablecidos y sirve para conectar pasado y presente a través de

1. Esta investigación forma parte de los resultados del proyecto PID2019-110457GB-I00 «Los tipos iconográficos de la tradición cristiana» financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033 y se ha realizado gracias a la financiación de la Universitat de València y su programa de ayudas Atracció de talent.

imágenes que resultan familiares al gran público, ávido por reconocer en sus héroes y villanos elementos propios de una tradición cultural compartida. En la línea de lo definido por A. Warburg (1866–1929), el parricidio veterotestamentario pervive en tanto que *pathosformel* o fórmula *pathos* que, a modo de tropos visual, es vehículo de emociones y significados. Este proceso de resignificación y supervivencia de las imágenes pone de relieve la necesidad de analizar la tradición cultural occidental hasta la producción audiovisual contemporánea. En este sentido, y como advertía Paolo Granata: «El vídeo como forma simbólica debe entenderse como un meta-medio, un archipiélago de formas expresivas, una superficie medial homogénea en la que convergen los diversos componentes materiales e intelectuales que dan forma a todo el sistema cultural contemporáneo» (2018: 199).

Este estudio parte de las aproximaciones que autores como Amalia Quevedo (2006) o Aaron Koller (2020) han realizado en torno al tema en el ámbito contemporáneo, nutriéndose a su vez de estudios colectivos como *The Sacrifice of Isaac* (2002) de Ed Noort y Eibert Tigchelaar. Entendiendo la iconología en tanto que disciplina integradora, como ya hizo E. Panofsky (1892–1968), el trabajo realizado parte de un análisis iconográfico de las concreciones icónicas del siglo xx que, de manera natural, deviene en una aproximación iconológica a las manifestaciones audiovisuales de nuestro siglo.

RESIGNIFICAR EL SACRIFICIO: LAS ARTES VISUALES DEL SIGLO xx



Fig. 1. Jean Charlot, *Sacrifice of Isaac*, 1933. Los Angeles, County Museum of Art, M.72.118.8.

La variabilidad de la configuración icónica generada durante el siglo xix propició la resignificación del tipo iconográfico, que durante el siglo xx adquirirá nuevas formas y lecturas. No obstante, en términos de continuidad, las obras de Janken Adler (ca. 1925–1950, CP) o Jean Charlot (1933, L. A., LACMA, M.72.118.8) [fig. 1] atestiguan la vigencia de los elementos principales del esquema compositivo canónico. De este modo, las dinámicas naïfs y primitivistas dan lugar a versiones como la realizada por Charlot, en las que pronto advertimos la pervivencia de elementos significantes, como el mechón de pelo que sobresale de la cabeza de Isaac y que legitima a Abrahán como héroe de la fe (Herraiz, 2019). Asimismo, el carnero atrapado por sus cuernos en el zarzal, la ancianidad de Abrahán o el ángel que detiene su brazo son elementos que constatan la pervivencia de los planteamientos de los primeros

Padres en la configuración icónica. La producción pictórica de Marc Chagall evidencia la continuidad de estos planteamientos ya sea en su versión del tipo iconográfico de Abrahán e Isaac camino a Moriá (1931, Niza, Musée National Marc Chagall) como en la relativa al Sacrificio propiamente dicho (ca. 1960–1966, Niza, Musée National Marc Chagall) [fig. 2]. En el primer caso, si bien el artista consigue deconstruir la atmósfera lo suficiente para

no hallar referencia alguna al monte Moriá, ciertos elementos clave del tipo iconográfico —como el cuchillo, la madera o el fuego para el holocausto, en este caso codificado a partir de una vela— permanecen inalterables. En su segunda versión, Chagall da continuidad a la lectura en clave cristológica y, como si se tratara de un *speculum*, confronta el pasaje veterotestamentario con el neotestamentario. El lienzo ofrece una visión, a modo de ciclo panorámico, en la que el grupo de Abrahán a punto de sacrificar a Isaac ha sido dispuesto en primer plano, mientras que en segundo término hallamos a Cristo camino del Calvario.

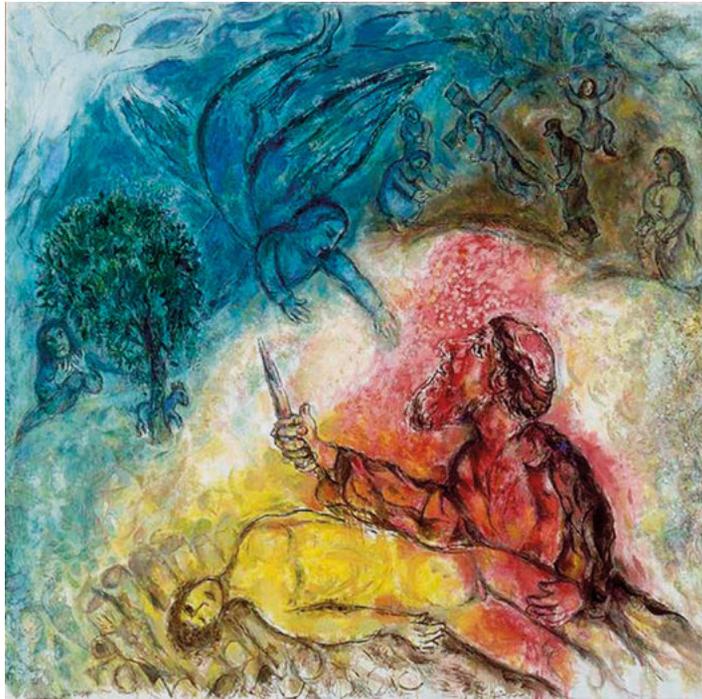


Fig. 2. Marc Chagall, *Le Sacrifice d'Isaac*, ca. 1960-1966. Niza, Musée National Marc Chagall.

El movimiento cubista también sintió atracción por uno de los temas más significativos de la tradición judeocristiana que, en medio de la Segunda Guerra Mundial, resurgía resignificado alegorizando el sacrificio del pueblo hebreo, desde Cristo crucificado hasta la Shoah hebrea. Este contexto se hace patente en las dos versiones del sacrificio realizadas por Candido Portinari (1943, Rio de Janeiro, Proyecto Portinari, FCO 4177) y (1943, Rio de Janeiro, Proyecto Portinari, FCO 2740) [fig. 3], así como en su versión previa dedicada al tipo de los preparativos para el sacrificio (1939, Rio de Janeiro, Proyecto Portinari, CR-1066), testigo de este proceso cultural en el cual el sacrificio de Isaac se resignifica extendiéndose a la población de los inocentes.

Un proceso similar ocurre con la obra titulada *Abraham e Isaac*, de George Segal (1978-1979, NY, Princeton University), una de las resignificaciones más singulares de este periodo. La escultura, actualmente junto a la capilla de Princeton, es un monumento conmemorativo que recuerda la masacre acontecida en la Universidad de Kent el 4 de mayo de 1970, en la que murieron cuatro estudiantes que protestaban desarmados frente a la Guardia



Fig. 3. Candido Portinari, *O Sacrifício de Abraão*, 1943. Rio de Janeiro, Projecto Portinari, FCO 2740.

simbólica la figura de Isaac que, de manera laica, deja de prefigurar el sacrificio de Cristo y pasa a alegorizar el sacrificio de los inocentes. Esta migración conceptual se vio propiciada por la anunciada muerte de Dios, llevada a cabo por F. Nietzsche (1844-1900) en su obra *Die fröhliche Wissenschaft* (1882). Thomas Mann, ávido lector del filósofo alemán, recoge estos planteamientos en su tetralogía *Joseph und seine Brüder* (1933-1943) donde, en su narración titulada *La Prueba*, aborda algunos aspectos del Génesis 22. Como advirtió A. Quevedo, T. Mann «coincide con toda la tradición, incluidos en este punto Schelling y Girard, cuando señala el sacrificio de Abraham como el momento en el que Dios hace explícita la prohibición del sacrificio del primogénito y de los sacrificios humanos en general» (2006: 109). No obstante, Thomas Mann en su *Gedankenexperiment* pone de relieve la propia definición de Yahvé a través del acto de la prohibición del sacrificio del primogénito que distingue al Dios del Antiguo Testamento de otras divinidades como Moloch.² Con todo ello, el autor en la presentación que realiza de Nietzsche establece un punto de inflexión frente a la concepción del sacrificio, un sacrificio secularizado que ya no es el de la víctima singular, sino el sacrificio eugenésico de los débiles, es decir, de la masa.

Nacional. La configuración icónica prescinde del carnero sustitutorio y del ángel intercesor, de forma que se suspende la interpretación del espectador en la incógnita de si Isaac será o no liberado del sacrificio. El patriarca, ataviado con ropa contemporánea y armado con un cuchillo de pequeñas dimensiones, mira fijamente a Isaac rompiendo con el esquema compositivo y la gestualidad canónica. Siguiendo el testimonio del artista, la obra trae a la memoria el episodio bíblico e interpela al espectador para que repense el poder que ejercen las personas adultas sobre los jóvenes. Sin duda, esta obra atestigua la resignificación del momento culminante del Génesis 22 que, a las puertas de nuestro siglo, trasciende para simbolizar la muerte por un ideal. De este modo, tanto la obra de Candido Portinari como la escultura de George Segal imbuyen de carga

2. El nombre de esta divinidad cananea es posiblemente uno de los epítetos del dios Baal adorado por muchos de los pueblos de Asia Menor. Tanto la tradición cristiana como la rabínica asocian el culto de este dios con los sacrificios humanos y, más concretamente, con los de infantes que eran arrojados a las llamas. El rito es recogido en libros veterotestamentarios (Lv 18,21) o (2R 23,10) y su culto descrito por autores clásicos como Plutarco, Diodoro Sículo o Clitarco de Alejandría.

DIOSES OSCUROS EN EL AUDIOVISUAL CONTEMPORÁNEO

Este proceso de deconstrucción y variación de los tipos iconográficos relativos al Génesis 22 acontece de manera similar en las producciones audiovisuales contemporáneas. El cine se convierte así en el medio idóneo para la variación y el surgimiento de nuevos tipos, como ya advirtió Elena Monzón: «los tipos iconográficos tradicionales continúan, al tiempo que sufren modificaciones, varían y, con el cine, se crean otros nuevos» (Monzón, 2015: 275).

Este proceso de continuidad y variación lo encontramos tanto en los filmes dedicados a trasladar con cierta verosimilitud el relato bíblico a la pequeña y gran pantalla, como en aquellos en los que, más allá de la literalidad, el sacrificio de Isaac es invocado ya sea para aseverar la muerte de Dios o para justificar la suspensión de la ética. En el primero de los casos hallamos películas como *Abraham* (1993), de Joseph Sargent, o *In The Beginning* (2000), de Kevin Connor, en las que se presenta una narrativa con voluntad de fidelidad a las Sagradas Escrituras y a la tradición icónica precedente. Este fenómeno pone de relieve la supeditación de la tradición pictórica al medio filmico, el cual busca en sus precedentes tanto elementos formales como significantes que otorgan familiaridad al repertorio de temas a los que el espectador está habituado.

En contraposición, el proceso de deconstrucción del tipo iconográfico y su asociación con la malignidad se presenta en películas como *El segundo nombre* (2002), del director valenciano Paco Plaza, cuyo guion es una adaptación de la novela de John Ramsey Campbell, *Pact of the Fathers* (2001). Tanto la novela como la adaptación fílmica inciden sobre aspectos propios de la tradición judeocristiana y sus concreciones icónicas como punto de partida para la reformulación. Nutriéndose de la exegética hebrea o *Midrash*, la ficción de J. R. Campbell configura la idea de una secta dedicada a sacrificar a los hijos primogénitos. Los abrahamitas hallan su fundamentación en la tergiversación del pasaje en el que no se especifica que Isaac retornara a Berseba con su padre y los dos acompañantes: «Volvió Abrahán al lado de sus mozos, y emprendieron la marcha juntos hacia Berseba. Y Abraham se quedó en Berseba» (Gn 22,19). Esta relectura del episodio se une a una reinterpretación del lienzo de Caravaggio (1603-1604, Florencia, GU, 4659) [fig. 4], en el que la gestualidad del Ángel de Yahvé invita a repensar si se está alentando a Abrahán a que detenga o a que culmine el mandato divino. De este modo, la lectura del episodio se encuentra en las antípodas de la exegética cristiana, configurando una imagen gnóstica del Dios del Antiguo Testamento que premia ya no la obediencia, sino la consecución del sacrificio en sí mismo. Este se configura de manera totalmente extracanónica ya que, a lo largo de la trama, se incide en la necesidad de que sea el padre con sus manos desnudas quien acabe con la vida del primogénito estrangulándolo en su cuna. Una vez consumado el sacrificio, la divinidad recompensa a los seguidores abrahamitas, quienes tanto en la novela como en el filme tienen carreras de éxito y pertenecen a una élite social adinerada. Así, el primer largometraje de Paco Plaza advierte de la maleabilidad del tema resignificado como un episodio ominoso y aterrador que justifica la violencia en pro de un beneficio posterior.

La legitimidad de la violencia ha sido analizada por historiadores y filósofos como René Girard (1923-2015) o Emmanuel Lévinas (1906-1995) quienes profundizaron en la lectura kierkeggardiana del pasaje. R. Girard, en su obra *La violence et le sacré* (1972), contempla en el Dios del Antiguo Testamento un Dios violento que atestigua el nexo indisoluble de la violencia con lo sagrado. Sintetiza así, en el binomio violencia y sacralidad,

las relaciones antropológicas del individuo y la masa con el sacrificio. A través del concepto *crisis sacrificial*, el autor profundiza en la idea del sacrificio como catalizador de la violencia comunitaria, entendiendo el sacrificio individual de uno de sus miembros como recurso apaciguador del afán de inmólación. Como resultado, la comunidad recupera su unidad y recibe beneficios, protección y salvación por parte de la divinidad. Para que este fenómeno tenga vigencia el sacrificio ha de quedar recogido en las narraciones míticas e integrado en la ciclicidad de los ritos. Por tanto, «el sacrificio se convierte en un instrumento de prevención en la lucha contra la violencia», es decir, una violencia sin riesgo de venganza, un mecanismo catártico que previene las disputas de sangre generando a su vez nuevos ciclos de violencia sacrificial. El sacrificio eucarístico, del que el Génesis 22 es prefigura, se inscribe dentro de estos ciclos y otorga sentido a los planteamientos girardianos en torno al sacrificio como mecanismo de prevención. El historiador francés es conocedor de la tradición patristica y de su constante alusión al interrumpido holocausto de Isaac como vía para detener los sacrificios humanos y, con ello, introducir el acto redentor de Cristo. No obstante, y en palabras del propio Girard, «la Biblia concibe la historia del pueblo elegido como una constante recaída en el mimetismo violento y sus consecuencias sacrificiales» (2006: 92), tal y como advertimos en la ficción de Paco Plaza.



Fig. 4. Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Sacrificio di Isacco*, 1603-1604. Florencia, Galleria degli Uffizi, 4659.

En el caso de *Hannibal rising* de Peter Webber (2007) nos encontramos de nuevo frente a una adaptación filmica de la novela homónima de Thomas Harris (2006). Si bien la presencia del Génesis 22 en el filme de Paco Plaza vertebraba la trama argumental del filme, su aparición en la precuela dedicada al origen del mítico asesino en serie Hannibal Lecter es anecdótica, aunque esencial para la construcción del personaje. En este caso, la reflexión ética del protagonista se ve propiciada por la contemplación de un tapiz con el sacrificio

de Isaac procedente de la antigua colección de los Lecter expropiada y musealizada. Junto con Lady Murasaki, Hannibal cuestiona el origen de la prueba divina y proyecta sobre Dios la imagen de una divinidad que desea alimentarse de Isaac. El diálogo entre ambos personajes profundiza, al igual que en *El segundo nombre*, en la intervención divina en el último instante. De este modo, mientras Yahvé hace acto de presencia y detiene el cuchillo de Abrahán, no frena la espada de Hannibal cuando comete sus crímenes, quedando así el asesino legitimado a través de la ausencia de Dios. De nuevo, nos encontramos frente al reconocimiento de la muerte de Dios advertida por F. Nietzsche, unida de manera inexorable con el pasaje veterotestamentario que, al igual que en el filme de Paco Plaza, es invocado como vía de legitimación de la malignidad y, por ende, de la violencia.

La muerte de Dios conlleva el surgimiento de un vacío altamente sugestivo que invita al individuo a ocupar la posición de la divinidad y, con ello, sobreponerse al imperativo ético. Así acontece en el filme *Venom*, de Ruben Fleischer (2018), donde las narrativas del Universo Marvel dan forma a líderes prometeicos como Carlton Drake, que hacen uso del Génesis 22 como vía para justificar el avance científico. Concretamente, la mención al episodio se produce en el momento en que el equipo científico de la Fundación Vida se dispone a realizar el primer contacto con el agresivo extraterrestre que posteriormente dará vida al simbiótico Venom. El sujeto del experimento es un hombre joven cuyo nombre, Isaac, propicia el siguiente discurso de Carlton Drake:

¿Sabes qué me impresiona de esa historia? No tanto el sacrificio de Abraham sino el de Isaac. No sé qué clase de Dios le pediría eso a una persona. Eso no cambia nada para mí. Isaac sigue siendo el héroe de esa historia. Mira a tu alrededor. Mira el mundo. ¿Qué ves? Guerra, pobreza, un planeta al borde del colapso. Yo alegraría que Dios nos ha abandonado. No ha cumplido su parte del trato. Ahora tú y yo debemos corregir eso. Y esta vez, Isaac, sí podemos. Lo haremos. Esta vez yo no nos abandonaré [min. 25].

El diálogo advierte del proceso de resignificación del tema, así como de la pervivencia de la lectura rabínica de la Akedá que posiciona a Isaac y no a Abrahán como héroe del relato. Estamos, por tanto, frente a una reinterpretación del tipo iconográfico de los preparativos para el sacrificio, en la que Carlton Drake, justificado por el abandono de Dios al ser humano, usurpa el papel de la divinidad legitimando con ello el sacrificio de inocentes. Este fenómeno de sustitución de la divinidad perpetrado a través de la prueba de Abrahán ya fue intuido por Thomas Mann, quien, en su *Joseph und seine Brüder*, resuelve con eficacia la condición irrepitable de la prueba. De este modo, cualquier intento de repetición o de apropiación de la prueba está condenado al fracaso, pues siguiendo lo definido por A. Quevedo, «adoptar el lugar de dios puede significar dos cosas: o bien desempeñar la tarea del narrador omnisciente que conoce de antemano los hechos, o bien usurpar el papel de la divinidad, asumiendo así la función escalofriante del tentador» (2006: 110). Este diálogo destila toda una serie de valores de carácter gnóstico que atestiguan la decepción del individuo posmoderno frente a las promesas veterotestamentarias. Una sensación de abandono que termina por legitimar la violencia en pro del bien comunitario. Una situación que nos lleva de manera inevitable a la conjunción Kierkegaard-Derrida y la supeditación del imperativo ético al religioso.

Sören Kierkegaard (1813-1855) en *Frygt og Bæven* (1843) acometió una exégesis centrada en la prueba de fe de Abrahán. Los textos de Kierkegaard, aunque presentan términos

propios de la exegética y teología cristiana, se adscriben a la doctrina fidedista, estrechamente ligada al concepto de salto existencial o salto de fe que el autor vincula con el sacrificio de Isaac. Esta doctrina se fundamenta en el planteamiento de que la existencia de Dios es inalcanzable desde la razón y que tan solo con la fe el individuo puede aproximarse al concepto de lo divino, negando cualquier posible prueba empírica o racional de la existencia de Dios. En este sentido, el filósofo existencialista danés centró su relectura del pasaje en distanciar al patriarca de otros héroes trágicos como Agamenón o Jefe, poniendo especial atención en los procesos mentales de Abrahán en los tres días de camino al sacrificio. Kierkegaard define el sentimiento que habita en el patriarca como *anfaegtelse*, un sentimiento que acontece en la suspensión de lo ético y que responde al *impasse* en el cual el individuo se encuentra trascendiendo entre lo mundano y lo divino, y, a las puertas de este último, siente la angustia de la ingravidez.

Con el fin de diferenciar al héroe trágico del héroe o caballero de la fe, Kierkegaard incide en que, llegados al momento culminante del sacrificio, el primero se sobrepone heroicamente al dolor y a la renuncia de la persona amada, de manera que le queda tan solo la ejecución del acto. De este modo, permanecerá siempre dentro de la esfera de lo ético, pues para él cualquier expresión de lo ético se encuentra inserta en su *telos*, es decir, en su objetivo. Sintetiza así la unión ética entre progenitor y primogénito en un sentimiento perteneciente a la dialéctica individual con la idea de lo moral. De ahí que en este proceso no pueda existir la suspensión teleológica de la misma ética, presente en el sacrificio de Isaac. Desde la perspectiva kierkegaardiana, Abrahán con su acto trasciende la esfera de la ética, de manera que su *telos* deja en suspenso lo ético. El patriarca no logra la magnanimidad a través de la virtud moral, dado que la mediación, entendida en clave hegeliana, no puede darse, hallándose en la dicotomía de no poder expresar y al mismo tiempo al callar no poder ser comprendido.

Jacques Derrida (1930–2004), de manera similar a Kierkegaard, pondrá en suspensión el sentido de la prueba y verá en la muerte de Isaac un suceso circunstancial alejado del fin último de la prueba, la obediencia. Testimonio de los drásticos cambios de nuestra era, *Donner la mort* (1995) evidencia la maleabilidad de los veinticuatro versículos del Génesis 22 y su trascendencia dentro del imaginario colectivo occidental. El pensador francés parte del problema tercero de Kierkegaard y centra su atención en el silencio del patriarca a lo largo del pasaje. Si el padre del existencialismo postulaba que el acto de Abrahán ponía en suspensión lo ético, Derrida, a través de un sistema de paradojas, introducirá la cuestión de la singularidad y la responsabilidad de Abrahán frente al otro (lo ético) y al otro absoluto (Dios). Para ello distingue la responsabilidad absoluta de la responsabilidad general. La primera ha de ser absolutamente y por excelencia única, como si la responsabilidad absoluta no debiera depender de un concepto de responsabilidad y debiera permanecer inconcebible, impensable incluso, para hacer aquello que debe ser responsable por ser absolutamente irresponsable (Derrida, 2000). Como vía para desvelar la paradoja que habita en el concepto de responsabilidad absoluta, introduce una nueva distinción entre el deber absoluto y el odio. De este modo, para cumplir el mandato divino es preciso que no sea por deber, ya que este se integra en lo colectivo, sino por un deber absoluto hacia lo divino, en la línea de la supeditación ética kierkegaardiana. Derrida profundiza en la paradójica relación entre el odio y el amor de Abrahán hacia Isaac, hacia lo general y hacia los otros, al plantear la posibilidad de que el patriarca base su sacrificio en el odio procesado a su vástago. No obstante, Abrahán no es un nuevo Caín y es el amor profesado a Isaac el que

valida la prueba, aunque esta suponga odiar a los otros y, con ello, al orden ético. Tal y como señalaba A. Quevedo:

En términos generales y abstractos, lo absoluto del deber, de la responsabilidad, de la obligación exige ciertamente que se trasgreda el deber ético, pero exige al mismo tiempo que, al traicionarlo, se pertenezca a una ley y se la reconozca. Esta contradicción y paradoja debe ser soportada en el instante mismo. Es decir, Abrahán debe asumir la responsabilidad absoluta de sacrificar a su hijo, sacrificando con ello la ética; pero para que haya sacrificio, la ética debe conservar todo su valor: el amor por el hijo debe permanecer intacto y el orden del deber humano debe seguir haciendo valer sus derechos (2006: 186).

Gran parte del audiovisual contemporáneo concreta en imágenes estas reflexiones existencialistas y deconstructivistas ejemplificadas a partir de narrativas en las que el imperativo ético se supedita a un fin mayor. En este contexto surge el relato de Génesis 22, como vía justificativa de la suspensión de lo ético.

El último audiovisual analizado en este estudio es la primera temporada del serial televisivo *Them*, de Little Marvin (2021). En este caso nos encontramos frente a una doble mención del pasaje veterotestamentario, por un lado, la presente en el séptimo episodio, en el que Lucky Emory intenta acabar con la vida de su hija pequeña y, por otro, en el *flashback* del noveno episodio, en el que se explica el origen de la narrativa de Hiram Epps, quien, tras la muerte de su hijo, recoge a un misterioso niño. Comenzaremos analizando este último, ya que es el que aporta la clave justificativa de la narrativa maternofilial abordada a lo largo de toda la serie. El capítulo comienza con la súplica de Epps a Yahvé frente a las tumbas de su mujer y su hijo:

Señor, por tu gracia hemos sobrevivido otro largo invierno. Me avergonzaría por no darte las gracias. Nuestra comunidad ha sufrido terriblemente: inundaciones interminables, frío implacable, casi todo lo que construimos fue destruido, casi. Pero no todo, gracias a Dios, mantuviste tu pacto, y aun así cuando Abrahán sostuvo el cuchillo sobre su hijo tu ángel paró su mano, pero dejaste que mi hijo fuera sacrificado en pro de nuestra buena fortuna [min. 1].

Tras esto clama misericordia a la divinidad, que parece ausente hasta que Epps halla en un matorral a un niño, al igual que Abrahán divisa el carnero sustitutorio. Renovada su fe y confianza en Yahvé, bautiza al hijo sustituto como Miles (Misericordioso) y regresa a la comunidad, considerándose un ser elegido al que Dios ha recompensado por su sacrificio. Epps es el guía espiritual de Eidolon, una comunidad presbiteriana que, de manera genérica, alude al radicalismo religioso de los primeros colonos americanos. El nombre de la comunidad advierte del formato especular de los habitantes de Eidolon, el concepto de origen griego (*εἰδωλον*) alude a la idea de doble espiritual o imagen fantasmagórica del difunto, presente en la teosofía y en la literatura homérica. Nos adentramos, por tanto, en una atmósfera repleta de *eidola* malignos, en la que Epps encarna a un falso Abrahán que profetiza las palabras del demonio enmascaradas a través de una falsa voz divina, concretada visualmente en el joven Miles. Una vez corrompido, el guía espiritual de la comunidad cita los episodios del Antiguo testamento relativos al Diluvio (Gn 7,17-23) y a la destrucción de Sodoma (Gn 19,24-29), como vía para erigirse en heraldo de la divinidad y como medio para justificar la ejecución

de los invitados afroamericanos: «Siento la ira que quemó Sodoma, siento la recta furia que sumergió la tierra bajo olas más altas que el cielo [...], yo voy a ser el instrumento de tu poder» [min. 31]. Una vez perpetrada la ejecución, el demonio ofrece a Epps un trato en el cual, a cambio de la vida eterna, él deberá quebrar a cualquier habitante afrodescendiente que se mude a esa región, lo que conecta con la narrativa de los Emory en 1953. La segunda mención explícita al Génesis 22 la hallamos en el momento en el que Lucky Emory baja con su hija al sótano de la casa, de donde, tras sumergirse en la oscuridad, emerge armada con un hacha y recitando una adaptación del Evangelio según San Juan (Jn 3,16): «Ella que tanto amaba a su hijo, lo sacrificó para que pudiera salvarse», y acto seguido la voz en *off* del demonio enuncia dos versículos del Éxodo: «El corazón del faraón estaba endurecido» (Ex 7,13) y «Moisés desató la gran plaga» (Ex 12,29-34), como episodios que legitiman el sacrificio de los hijos. Continúa: «¿Tu vil negritud es mejor que Job o que Abraham? Eres una bestia comparada con ellos» [mins. 27-28], poniendo de manifiesto el carácter irreplicable de la prueba, señalado tanto por S. Kierkegaard como por T. Mann.

Ambos episodios ponen de relieve lo advertido por J. P. Sartre (1905-1980) y Simone de Beauvoir (1908-1986), quienes, recogiendo la duda kantiana en torno a la proveniencia del mandato de ejecutar a un hijo, plantearon la hipótesis de que Abrahán no podría escuchar la voz de Yahvé. En el cuarto libro de *Die Religion innerhalb der Grenzen der blossen Vernunft* (1793), Kant explora el consentimiento y legitimidad de la violencia a través de la paradoja del inquisidor. Valiéndose del ejemplo del Génesis 22, conduce el problema de la voz divina al ámbito de la ética y plantea así la posibilidad de cuestionar cualquier voz, por muy sobrenatural que parezca, si su mandato es contrario a la ley moral, supeditando con ello el imperativo divino al imperativo ético. En esta misma línea, Sartre puso en entredicho el origen del mandato, planteándose la posibilidad de que esta orden no venga de Dios y contradiciendo el discurso de Kierkegaard, quien afirmaba que solo el propio dios podía probar así a Abrahán. Sartre pondrá en relación la figura del patriarca con la de la mujer esquizofrénica incidiendo con ello en la libertad del individuo de adjudicar a ángeles y demonios las voces que pueda oír en su cabeza (Sartre, 1996). Simone de Beauvoir, en su obra *Aut-il brûler Sade?* (1972), elevó la cuestión al plano gnoseológico y planteó la imposibilidad de reconocer la voz divina puesto que el ser humano solo es capaz de entender la voz de sus congéneres. Consecuencia de este proceso de desacralización del episodio, Abrahán ha ido abandonando la posición de caballero de la fe kierkegaardiano y, en las antípodas de los planteamientos de los primeros Padres de la Iglesia, su figura en el audiovisual contemporáneo está más próxima a la del villano.

REFLEXIONES FINALES: LAS SENDAS DEL MORIÁ

A modo de síntesis, este estudio advierte de la necesidad de seguir profundizando en las implicaciones culturales del medio audiovisual y su vínculo con los planteamientos filosóficos desarrollados desde el siglo pasado. Los senderos del Moriá se extienden más allá del audiovisual aquí analizado, llegando hasta filmes como *Offret* (1986) de Andrei Tarkovski, *The Road* (2009) de John Hillcoat o *The Killing of a Sacred Deer* (2017) de Yorgos Lanthimos, objeto de estudio para futuras investigaciones.

Si bien los planteamientos posestructuralistas han privilegiado los aspectos narrativos del filme, el método iconográfico-iconológico empleado en este estudio pone de relieve la necesidad de ahondar en sus aspectos visuales.

Los cambios realizados sobre los tipos iconográficos del Génesis 22 durante el siglo xx en las artes visuales sentaron las bases de un proceso de reformulación que será acogido por el cine y los seriales televisivos. Así, la prefiguración cristológica, siempre latente en el pasaje veterotestamentario, da paso a una alegorización del sacrificio de los inocentes o de la inmolación por un bien mayor.

El audiovisual analizado en este estudio pone de manifiesto un giro cultural de carácter gnóstico que es reflejo de la decepción y la desesperación del individuo posmoderno frente a un Dios ausente o malvado que castiga a la humanidad con epidemias y guerras. Los planteamientos filosóficos de Kant, Kierkegaard o Derrida se tornan así indispensables para acometer una aproximación a este fenómeno cultural y a su concreción en la imagen fílmica, donde la ausencia de la divinidad es sustituida por figuras prometeicas que hallan en los pasajes del pentateuco la justificación para sus fines.

El relato bíblico ha servido de sustrato para buena parte de la literatura occidental centrada en las relaciones paternofiliales y ha supuesto un punto de encuentro para teólogos y pensadores a lo largo del tiempo. El sacrificio de Isaac fue un fantasma para Kierkegaard, Derrida, Sartre o Mann, quienes a través de sus aproximaciones al enigma del Moría dieron forma a su propio Génesis 22, un tropo recurrente e inconsciente ligado de manera inexorable a la figura del padre.

BIBLIOGRAFÍA

- Derrida, J. [2000]. *Dar la muerte*, traducción de C. de Peretti y P. Vidarte, Barcelona, Paidós.
- De Beauvoir, S. [1997]. *¿Hay que quemar a Sade?*, traducción de F. Sampedro, Madrid, Visor.
- Girard, R. [2006]. *La violencia y lo sagrado*, traducción de J. Jordá, Barcelona, Anagrama.
- Granata, P. [2018]. «Videomorfofosis. El vídeo como forma simbólica», en L. Vives-Ferrándiz (ed.): *Síntomas culturales. El legado de Erwin Panofsky*, Vitoria-Gasteiz, Sans Solei ediciones, pp. 197-219.
- Herraiz Llavador, A. [2019]. «Abraham como héroe cristiano. A propósito del lienzo El sacrificio de Isaac de Espinosa», en M. Fernández del Valle y otros (eds.): *Discursos e imágenes del barroco iberoamericano*, Sevilla, Enredars, pp. 101-116.
- Herraiz Llavador, A. [2022]. «El Sacrificio de Isaac», en R. García Mahiques (ed.): *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana. Antigua Alianza I. Los Patriarcas*, Madrid, Encuentro, pp. 674-773.
- Kant, I. [2013]. *Crítica de la razón pura*, Madrid, Taurus.
- Kierkegaard, S. [2017]. *Temor y Temblor*, traducción de V. Simón Merchán, Madrid, Alianza.
- Koller, A. [2020]. *Unbinding Isaac. The Significance of the Akedah for Modern Jewish Thought*, Filadelfia, The Jewish Publication Society of America.
- Mann, T. [2021]. *José y sus hermanos*, traducción de J. Parra y otros, Madrid, De Bolsillo.
- Monzón Pertejo, E. [2015]. «Cubrir el cuerpo y transformar el alma. La conversión y la penitencia de María Magdalena en la pintura barroca y el cine», en R. García Mahiques y S. Doménech García (eds.): *Valor discursivo del cuerpo en el barroco hispánico*, Valencia, Universitat de València, pp. 265-277.
- Nietzsche, F. [2016]. *La gaya ciencia*, traducción de J. L. Verma, Madrid, Tecnos.
- Noort, E. y otros [2002]. *The Sacrifice of Isaac*, Leiden, Brill.
- Quevedo, A. [2006]. *En el último instante. La lectura contemporánea del sacrificio de Abraham*, Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias.
- Ortiz, Á. y Piqueras, M.ª J. [1995]. *La pintura en el cine cuestiones de representación visual*, Barcelona, Paidós.
- Sartre, J. P. [1996]. *L'existentialisme est un humanisme*, París, Gallimard.

FILMOGRAFÍA

Fleischer, R. [2018]. *Venom*, Estados Unidos.
Little Marvin [2021]. *Them*, Estados Unidos.

LA PATHOSFORMEL NINFA: ¿UN MÉTODO EN LA OBRA DE GEORGES DIDI-HUBERMAN?

ADA NAVAL GARCÍA
Universidad Pompeu Fabra
Universidad Ca' Foscari

La pregunta que da título a este artículo, «¿la *Pathosformel* Ninfa es un método en la obra de Georges Didi-Huberman?» permite crear tres secuencias para articular una respuesta que plantee la hipótesis de si la *Pathosformel* Ninfa es un método en la obra de Didi-Huberman.¹ En primer lugar, introducir la *Pathosformel* Ninfa de Aby Warburg y su desarrollo en la obra del teórico francés. Tras ello, presentar la obra de Didi-Huberman, especialmente, la serie *Ninfa* compuesta por cuatro volúmenes² junto con el libro *La invención de la histeria* (2007), unión que nos lleva hasta la tercera y última cuestión: plantear la hipótesis de la ninfa como método a lo largo de la obra de Georges Didi-Huberman.

I

Comenzar con la *Pathosformel* Ninfa ayuda, pues, a exponer cómo aborda Didi-Huberman el estudio de la imagen. El concepto de *Pathosformel* fue introducido por Aby Warburg en 1905 en una conferencia sobre «Durero y la antigüedad clásica» (Warburg, 2010), en la que mostró de qué manera los artistas del Renacimiento hacían uso de las formas *all'antica* para expresar un movimiento externo que, a su vez, revelaba un movimiento interno, una «excitación del *pathos*» (Wedepohl, 2014). Las *Pathosformeln* warburgianas vendrían, por tanto, a recoger las fórmulas clásicas que los artistas renacentistas empleaban para expresar las pasiones más profundas. Esta intuición teórica, unión de movimiento externo e interno, estaba ya apuntada en la tesis sobre Sandro Botticelli que Warburg presentó en 1893 (Warburg, 2005). En ella defendía que son los *bewegtes Beiwerk* (accesorios en movimiento), –paños, cabellos– de las figuras, los que introducen el *pathos* en la imagen. De este modo, podemos entender que, cuando Warburg vio por primera vez a Ninfa, reconociese en ella la encarnación misma del accesorio en movimiento. Nos referimos a la joven criada del fresco de la *Natividad de San Juan* de Domenico Ghirlandaio en Santa Maria Novella, porque será ella quien ponga a Warburg tras la pista de esta fórmula del

1. Este artículo es el resultado de la comunicación realizada en el marco del III Simposio Internacional de Cultura Visual organizado en la Universidad de Valencia. A su vez, es fruto de la investigación de mi tesis doctoral (Universidad Pompeu Fabra y Università Ca' Foscari), cuyo objeto es el análisis del significado de la *Pathosformel* Ninfa de Aby Warburg. Durante el primer año de doctorado, la investigación estuvo centrada en el pensamiento –y obra– de Georges Didi-Huberman y en la hipótesis de que la Ninfa es uno de los motivos centrales en la teoría y método didi-hubermaniano. En este artículo se recogen algunas de las principales consideraciones que, hasta el momento, han ayudado a mantener esta hipótesis y a ahondar en ella.

2. *Ninfa moderna: Essai sur le drapé tombé*, París, Gallimard, 2002; *Ninfa fluida: Essai sur le drapé-désir*, París, Gallimard, 2015; *Ninfa profunda: Essai sur le drapé-tourmente*, París, Gallimard, 2017; *Ninfa dolorosa: Essai sur la mémoire d'un geste*, París, Gallimard, 2019 (*Ninfa dolorosa: Ensayo sobre la memoria de un gesto*, Santander, Shangrila, 2021).

pathos. Las consideraciones de Warburg sobre Ninfa se pueden sintetizar mencionando sus apariciones en el último proyecto warburgiano, el *Atlas Mnemosyne* (1924-1929), donde dedica tres paneles –paneles 41, 46, 47³– a la figura femenina en movimiento. A lo largo del *Mnemosyne* se evidencia de qué manera la ninfa conjuga el pasado de las ménades clásicas con el presente en el que aparece, cómo su supervivencia introduce en la escena el rapto, el combate o la muerte, y en otras ocasiones, la resurrección, la danza o la gracia. Es así como Warburg, en su gran estudio por imágenes, ejemplifica la potencia de las fórmulas del *pathos*, las fórmulas plásticas de un tiempo superviviente al que el historiador del arte alemán denominará *Nachleben*. Ninfa es, pues, el material por excelencia de la memoria, de las pasiones perennes [fig. 1].

Esta supervivencia de la ninfa que recorre el *Atlas Mnemosyne* es a la que Didi-Huberman dedica dos capítulos de *La imagen superviviente* (2009), la gran revisión del pensamiento warburgiano en la que estuvo trabajando a lo largo de casi doce años y en la que ahora nos centraremos para dar paso a la segunda secuencia, un breve repaso por la presencia del motivo de la ninfa a lo largo de la obra del pensador francés. En *La imagen superviviente*, el teórico francés se atiene a considerar a la ninfa como «figura femenina en movimiento», es ella la que le acompaña en la comprensión del críptico pensamiento warburgiano; a lo largo de estas páginas en las que la denomina «heroína impersonal del aura», Didi-Huberman se da cuenta de que Ninfa, su fórmula, no solo posibilita un resumen de la teoría del tiempo superviviente sino que, a través de ella, se puede aumentar la «ciencia sin nombre» warburgiana (Agamben, 2008: 150), es decir, ampliar su método, tal y como demostraría, poco tiempo después, en la serie *Ninfa*.

II

Los primeros borradores de la serie, cuya publicación se dilata en un marco temporal de casi veinte años, se escriben entre el 2000 y el 2005. Este dato demuestra que, durante la finalización de *La imagen superviviente*, la ninfa comienza a imponerse como un motivo crucial. En cada uno de esos bocetos, Didi-Huberman plantea las trazas que seguirá cada una de las ninfas: en *Ninfa fluida*, analiza la prolífica aparición de ninfas florentinas movidas por una causa exterior, las *brisas imaginarias*; esta causa exterior que mueve la imagen es la culpable, en *Ninfa moderna*, de que el paño caiga y recoja en sus pliegues toda la potencia patética. En los escritos que luego pertenecerán a *Ninfa profunda y dolorosa*, señala el camino que debía seguir entre las *choses formidables* de Victor Hugo y los funerales de la Albania de 1930, respectivamente. Todos estos recorridos estaban ya en el pensamiento de Didi-Huberman cuando abandona los apuntes para adentrarse en un debate estético sobre la pertinencia de la utilización de las imágenes de Auschwitz. Él mismo explica esta preocupación política –«*c'est ainsi que l'écriture de ce livre se trouve interrompue par des préoccupations politiques*»– (Didi-Huberman, 2015: 126), como razón de la dilatación temporal de la serie. Pero no lejos de esta preocupación, de reivindicar una mirada justa, el recorrido que propone para la figura de la ninfa que, como en Warburg, se hace paradigma –«*elle se*

3. Panel 41 (*Pathos de la destrucción. Sacrificio. La ninfa como bruja. Liberación de la expresión*), panel 46 (*Ninfa. «Eilbringitte» en el círculo de Tornabuoni. Domesticación*) y panel 47 (*La ninfa como ángel custodio y como cazadora de cabezas. Transporte de la cabeza. Regreso del templo como protección del niño en ambiente extraño*) (Warburg, 2010).

révélaît sous les traits d'un véritable paradigme»– (Didi-Huberman, 2015: 126), es el de seguir las fracturas de la historia, sus momentos de crisis, desde Florencia hasta el mar Mediterráneo como símbolo trágico del siglo XXI.

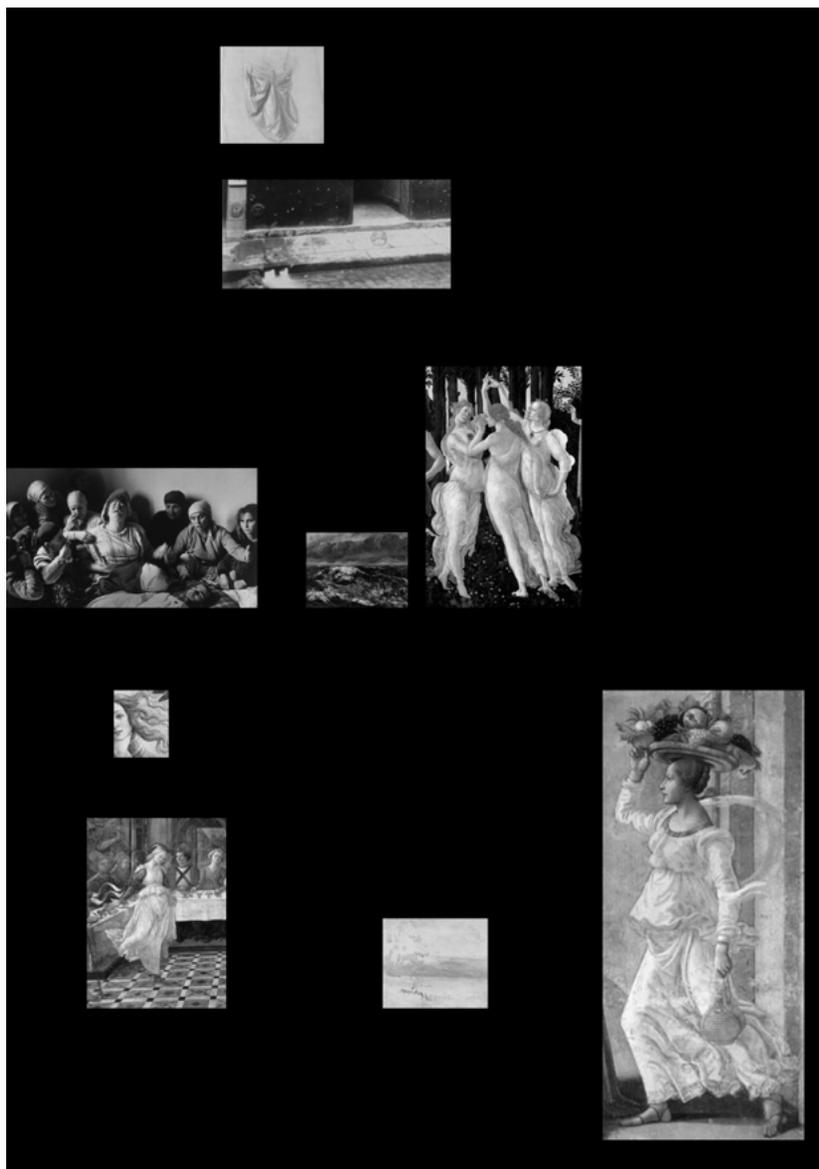


Fig. 1. De izquierda a derecha: 1. Leonardo Da Vinci, *Draperie pour une figure assise*. 1505, Palazzo Reale Milano. 2. Detalle de Eugène Atget, *Rue Descartes 48*. 1911. 3. Georges Méryllon, *Nagafé*, 29 janvier 1990. Prix World Press Photo, 1900 / © Georges Méryllon – Gramma Photo. 4. Gustave Courbet, *La vague*. 1870, colección privada. 5. Detalle de Sandro Botticelli, *Primavera*. c.1480, Florencia, Galleria degli Uffizi. 6. Detalle de Sandro Botticelli, *La nascita di Venere*. c.1485, Florencia, Galleria degli Uffizi. 7. Detalle de Federico Lippi, *Banquete de Herodes* en *Episodios de la vida de San Juan Bautista*. Frescos del Duomo de Prato. 8. William Turner, *Sunset seen from a beach with Breakwater*. 1840-1845, Londres, TATE. 9. Detalle de *Ninfa*, Domenico Ghirlandaio, *La Natividad de San Juan, Capilla Mayor o Capilla Tornabuoni*. Florencia, Santa Maria Novella.

Esta dilatación temporal nos advierte de que Ninfa, de un modo u otro, ha acompañado a Didi-Huberman durante toda su producción, porque este interés por el motivo de la fascinación de Aby Warburg está, en cierto sentido, condicionado ya desde sus primeras investigaciones. La aparición y continuidad de este motivo crucial no es solo una adhesión a la teoría warburgiana, sino que también responde a una imbricación de muchos de sus intereses teóricos previos. Así, lo que quiero plantear para ejemplificar la hipótesis de Ninfa como cuestión de método, tercer y último punto de este artículo, es que ya desde sus primeras obras Didi-Huberman estaba siguiendo –buscando, persiguiendo– algo muy cercano a la *Pathosformel* Ninfa.

Para ello, quiero centrarme en su primera investigación, concretamente en su tesis doctoral, publicada bajo el título *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía de la Salpêtrière*. La relectura de esta obra, desde la apreciación del importante influjo warburgiano que adquieren las investigaciones de Didi-Huberman a partir de 1990, puede confirmar, en mi opinión, que el interés por Ninfa responde, esencialmente, a un compromiso común a todo su pensamiento: releer el tiempo de las imágenes, abrirlo.

Este compromiso, presente desde sus primeras obras –tal y como se tratará de demostrar a continuación–, puede aclararse con una cita del propio Didi-Huberman en su libro *Ante la imagen* (2010). En concreto, me refiero al capítulo «La historia del arte en los límites de su simple práctica», donde escribe: «No podemos conformarnos [...] si queremos captar algo de la eficacia de las imágenes: ella está hecha de préstamos, ciertamente, pero también de interrupciones practicadas en el orden del discurso. De legibilidades transpuestas, pero también de un trabajo de *apertura*» (Didi-Huberman, 2010: 31). Se trata de la defensa de una teoría de la imagen que capte, pues, lo que dice la imagen más allá de lo legible, de lo visible.⁴ Cuando Didi-Huberman se refiere a que la imagen posee en sí *un trabajo de apertura*, añade entre paréntesis que dicho trabajo es «de efracción, de puesta en síntoma», así se produce un trabajo de traslación de la noción de síntoma que pasa a ser aplicado a la imagen. Si la imagen, para Didi-Huberman, esconde un elemento sintomático, si está hecha de préstamos e interrupciones, de legibilidades y, en última instancia, de aperturas, la mirada que se pose ante ella debe encontrar las brechas que anuncian la apertura. Esta consideración, que obliga a leer la imagen teniendo en cuenta su posibilidad de desgarrar –«efracción»–, es la que se pone de manifiesto tanto en la manera en la que Didi-Huberman aborda las imágenes de *La invención de la histeria* como en la búsqueda de la supervivencia de Ninfa.

Vayamos, pues, a *La invención de la histeria*, donde Didi-Huberman examina detenidamente el corpus iconográfico que se creó en la Salpêtrière; colección visual, inminentemente femenina, de las reacciones histéricas. Lo que se pretende aquí no es analizar minuciosamente este libro, sino plantear de qué manera en el análisis de estas imágenes, en el descubrimiento de su falsedad temporal,⁵ se abre la fórmula de conocimiento que acompañará a Didi-Huberman hasta la serie *Ninfa*.

4. Georges Didi-Huberman considera que la dicotomía entre lo visible y lo invisible reduce significativamente una posible –y nueva– lectura de la imagen. De este modo, apunta que el hecho de que la historia del arte se haya movido, históricamente, en los parámetros de visibilidad e invisibilidad solo lleva a una suerte de lucha entre lo describable y aquello que pasaría a pertenecer al campo de la metafísica. En contraposición a este binomio, el teórico francés propone una nueva «fenomenología de la mirada». (Didi-Huberman, 2010: 20-73).

5. «Aunque fotografías auténticas, imágenes totalmente falseadas, porque se fundaban sobre un tráfico, fatal, del tiempo que impresionaban» (Didi-Huberman, 2007: 327).

La intención de Didi-Huberman a lo largo del libro se puede resumir en las tres grandes problemáticas que quiere dilucidar:

1. Charcot inventó, modificó, falseó y exageró la histeria. En esta puesta en escena, las histéricas se hicieron presas de una suerte de teatro del que quisieron ser las mejores actrices.
2. Los médicos y fotógrafos que allí se congregaban, dispuestos a dejar testimonio de la *bestia negra* femenina, descubrieron el poder de la imagen, la posibilidad que otorgaba su falsa temporalidad. Así, capturaron a la histérica como mujer apacible para después demostrar el Gran Ataque.
3. La imagen de la histérica quebranta la transferencia temporal. Es en esta tercera lección donde aparece otro de los grandes vectores, junto con Warburg, del pensamiento didi-hubermaniano: Sigmund Freud, porque es él quien, situado ante la histérica, y pese a la admiración y agradecimiento que sentía por su maestro Charcot, identifica que el fondo de ese teatro convertido en teatro de la fisionomía era un teatro del alma en su escenificación trágica (Didi-Huberman, 2002: 7; Didi-Huberman, 2007: 106-111).

Así, Didi-Huberman, a través de Freud, percibe que, si las actitudes pasionales de las jóvenes mártires se producían por el retorno del trauma, las imágenes que allí se tomaron eran, si se conseguían desgarrar, releer, imágenes de la memoria (Breuer y Freud, 1978: 40-42).

Aquí se evidencia una cuestión de gran importancia: el método que Didi-Huberman utiliza a lo largo de la serie *Ninfa* es heredero de la metodología con la que aborda las imágenes del corpus iconográfico de la histeria. En la Salpêtrière, especialmente en las sesiones de los martes, se provocaban los estallidos histéricos, las jóvenes salían a ser expuestas, nadie tenía la más mínima duda de que otorgarían el espectáculo demandado. Era una trampa, para ellas y para el público. Por tanto, los allí congregados se situaban ante la creación de una imagen para verla estallar inmediatamente. No se hacía retornar el síntoma, se provocaba. Demostrar esto es la propuesta última de Didi-Huberman, y así concluye el libro: «mi hipótesis viene a ser la siguiente: la creación de las imágenes de histéricas [...] fue una operación de la *similitudo*» (Didi-Huberman, 2007: 326), es decir, una operación consagrada a una aproximación imaginaria a la histeria. Exponer la falacia temporal, el engaño en las fotografías de las histéricas es uno de los objetivos de su investigación, lo que atestigua la defensa de una *nueva* manera de estar ante la imagen, de, decíamos, rasgarla, releerla, para ver lo que esconde.

III

¿Cuál es, pues, la manera de estar ante la imagen? A la espera. A la espera de que la imagen despierte, se mueva. Lo que aprende Didi-Huberman con Freud, de su observación de la llegada del síntoma, se desplaza hasta la observación de la corporeidad plástica de las supervivencias warburgianas como material del *Nachleben*.

En *La imagen superviviente*, Didi-Huberman analiza la Ninfa a través del concepto de *Leitfossil* para unir a Warburg y a Freud, porque si los síntomas en Freud se «comportan como fósiles en movimiento», la *Pathosformel* leída bajo los términos del *Leitfossil* supondrá «una tenacidad temporal de las formas pero atravesada por lo discontinuo de las fracturas» (Didi-Huberman, 2009: 302-305). Estas fracturas de la historia, de la memoria, son en las

que escapa el síntoma, y la ninfa. La tenacidad de la ninfa reside, pues, en su capacidad de supervivencia, en su pregnancia en la memoria. Esta memoria, esta carga temporal de la imagen, es la que la ninfa pone en juego a lo largo de toda la serie: para aparecer como la Salomé de Lippi, la María Magdalena bajo la cruz de Bertoldo di Giovanni, una honda marítima, un harapo en el suelo de París o como gesto último del lamento. La ninfa, conjuga, pues, como la histérica, el deseo y el dolor en un solo quejido, en un solo movimiento. Son estos desórdenes extremos los que se intrincan en el tiempo para mover la imagen, y en la imagen para mover el tiempo. Por eso, dice Georges Didi-Huberman que «la Ninfa nos habla de la fluidez de las imágenes» (Didi-Huberman, 2015: 127), porque tan solo un pliegue de su vestido, tan solo una boca entreabierta en un planto fúnebre, puede desgarrar la imagen. La ninfa no es la *Pathosformel* del movimiento solo por la causa exterior –viento– que mueve su paso, su paño, sino también porque el retorno de la memoria –causa exterior original– mueve, socaba incluso, los velos de la imagen. Pone a la imagen ante su temporalidad, y la sacude. Esto es lo que comprende Didi-Huberman y, entonces, la ninfa da su paso decisivo. Pasa de motivo, de fórmula del *pathos*, a fórmula de conocimiento: primera lección de método (Didi-Huberman, 2015, 125).

Didi-Huberman deshace la mentira del corpus iconográfico de la histeria, rescata de un naufragio lo real de la imagen, aunque no puede restituirlo. En su libro *Falenas*, escribe: «conocer por imágenes sería pues tocar lo real dando un rodeo» (Didi-Huberman, 2015: 91). Este rodeo es, posiblemente, una segunda lección de método. El término «rodeo» remite a Benjamin, a su método como desvío (Benjamin, 2012: 8), pero también al Warburg que a través de sesenta y tres paneles trató de conocer la supervivencia de los gestos en la memoria colectiva. El rodeo será, entonces, una forma de montaje,⁶ más concretamente, una forma de montaje temporal, un camino de ida y vuelta en la relectura de la imagen (*das Bild*). En este montaje se produce un análisis que se enfrenta a la repetición e interrupción, y observa el entreacto en el que la imagen muestra sus velos, habla de los estratos del tiempo.

Cada una de las cuatro ninfas esconde un secreto, un misterio distinto; cada una de ellas es analizada de una forma concreta;⁷ de cada una se podrían obtener particularidades de método, acordes distintos por los que en *Ninfa moderna*, por ejemplo, Didi-Huberman crea un espacio cinematográfico en el que la ninfa cae y en *Ninfa fluida* busca resolver, a través de la física lucreciana, qué es esa misteriosa brisa que esparce las posibilidades de supervivencia. Cada ninfa, pues, merecerá un análisis riguroso, pero aquí lo que se ha querido plantear es un método común a su obra, a todo su pensamiento, a su forma de leer las imágenes, que se alza desde sus primeras investigaciones y encuentra un motivo de excepción en la ninfa. Esta ninfa que nos habla de la supervivencia del gesto pasional en la memoria.

6. El montaje, en el pensamiento de Georges Didi-Huberman, se alza como instrumento para esa nueva «fenomenología de la mirada» consciente de la eficacia de la imagen. Así, en *Imágenes pese a todo*, en unas páginas dedicadas a Jean-Luc Godard, escribe: «[El montaje] Es aquello que transforma el tiempo de lo visible» (Didi-Huberman, 2004: 204).

7. En una entrevista recientemente concedida a la revista *Engramma*, Didi-Huberman apunta precisamente las diferencias en el enfoque a lo largo de los cuatro volúmenes de la serie: «Je tente à chaque fois de créer une approche spécifique –c'est-à-dire aussi une temporalité de la recherche comme un style d'écriture– devant l'objet précis que je me propose d'interroger» (Not, 2021; Didi-Huberman, 2021).

En la serie *Ninfa*, Didi-Huberman coloca los lugares, disfraces, brechas a los que Ninfa ha llegado y una vez allí, contempla todos los velos de la imagen, su fluidez, para crear un recorrido en el que las propias imágenes nos hablen de su destino (Didi-Huberman, 2019: 22-23). La ninfa como fórmula de conocimiento será, pues, estar ante la imagen a la espera para después *tocar lo real dando un rodeo*. Dar un rodeo: rodear, revolver la imagen, lo que esconde, darle la vuelta, agitar su presente para contemplar el pasado que contiene, que se escapa. Dar un rodeo: poner una cosa alrededor de otra, una imagen al lado de la otra, examinar su polaridad, su similitud. Ninfa con ménade, Ninfa con María Magdalena; histérica con danza trágica.

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, G. [2008]. *La potencia del pensamiento*, Barcelona, Anagrama.
- Benjamin, W. [2012]. *El origen del Trauerspiel alemán*, Madrid, Abada.
- Breuer, J. y Freud, S. [1978]. *Estudios sobre la histeria (1893-1895)*, Buenos Aires, Amorrortu.
- Didi-Huberman, G. [2007]. *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*, Madrid, Cátedra.
- Didi-Huberman, G. [2010]. *Ante la imagen: Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*, Murcia, Cendeac.
- Didi-Huberman, G. [2009]. *La imagen superviviente: historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Madrid, Abada.
- Didi-Huberman, G. [2002]. *Ninfa moderna: Essai sur le drapé tombé*, París, Gallimard.
- Didi-Huberman, G. [2004]. *Imágenes pese a todo*, Barcelona, Paidós.
- Didi-Huberman, G. [2015]. *Ninfa fluida: Essai sur le drapé-désir*, París, Gallimard.
- Didi-Huberman, G. [2017]. *Ninfa profunda: Essai sur le drapé-tourmente*, París, Gallimard.
- Didi-Huberman, G. [2019]. *Ninfa dolorosa: Essai sur la mémoire d'un geste*, París, Gallimard.
- Didi-Huberman, G. [2021]. *Ninfa dolorosa: Ensayo sobre la memoria de un gesto*, Santander, Shangrila.
- Not, L. [2021]. «Moderna', 'Fluida', 'Profunda', 'Dolorosa'. Une entrevue sur la Ninfa avec Georges Didi-Huberman», *La Rivista di Engramma* 182, en línea: <http://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=4113> [consulta: 20/09/21].
- Warburg, A. [2005]. «El Nacimiento de Venus y la Primavera de Sandro Botticelli», en *El renacimiento del paganismo*, Madrid, Alianza, pp. 73-122.
- Warburg, A. [2005]. «Sandro Botticelli», en *El renacimiento del paganismo*, Madrid, Alianza, pp. 123-130.
- Warburg, A. [2005]. «Dürero y la Antigüedad italiana», en: *El renacimiento del paganismo*, Madrid, Alianza, pp. 401-409.
- Warburg, A. [2010]. «Ninfa fiorentina», en M. Treml y S. Weitgel (eds.): *Werke*, Berlín, Suhrkamp, pp. 198-211.
- Wedepohl, C. [2014]. «Dalla Pathosformel all'Atlante del linguaggio dei gesti. La morte di Orfeo di Dürer e il lavoro di Warburg sulla storia della cultura basata su una teoría dell'espressione», *Rivista di Engramma* 119, en línea: <http://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1619> [consulta: 20/09/2021].

«HACIA UNA ICONOLOGÍA DE LAS CONNOTACIONES»
EN ARQUITECTURA. CONTINUIDAD
DEL LEGADO DE ABY WARBURG
EN LA OBRA DE JUAN ANTONIO RAMÍREZ

MIGUEL ÁNGEL NAVARRETE SANTANA
Investigador independiente

En *Estudios sobre Iconología* (Panofsky, 2002), encontramos una sistematización del método iconográfico-iconológico que el historiador de origen alemán Erwin Panofsky (1892-1968) elaboró partiendo de las investigaciones de Aby Warburg (1866-1929) y sus discípulos. Este método, desarrollado en tres fases (García Mahiques, 2009), se ha convertido en una herramienta fundamental para el análisis de las obras de arte en los programas pedagógicos y docentes de muchas universidades de la esfera occidental.

El método ha demostrado su utilidad para el acercamiento a obras figurativas, especialmente aquellas de las que nos separa un salto temporal, como las obras del Renacimiento que estudió el propio Warburg; sobre todo, aquellas que presentan un lenguaje o código simbólico o iconográfico concreto, como los del paganismo o el cristianismo.

Sin embargo, aún queda abierto el debate de su eficacia en la aplicación al arte no figurativo o abstracto, al arte contemporáneo, así como a otros medios artísticos como la arquitectura. En esta comunicación intentaremos dar algunos argumentos en favor de la aplicación del método iconográfico-iconológico al arte de la construcción.

En primer lugar, la arquitectura no es un objeto de estudio que resulte ajeno a los autores de la escuela iconológica. En su libro *Marginalia. Aby Warburg, Carl Einstein* (2015), el profesor de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona Juan José Lahuerta propone un recorrido sobre las obras de arquitectura que aparecen en el *Atlas Mnemosyne* (Warburg, 2010), uno de los proyectos warburgianos que ha tenido mayor calado en la disciplina de la historia del arte por su manera transversal de trabajar con la imagen.

Panofsky también se dedica al estudio de la arquitectura en varias de sus obras, como *La perspectiva como forma simbólica* (1978) o *La arquitectura gótica y la escolástica* (1986). Este último es, en realidad, la transcripción de una conferencia en la que el autor trata de poner en relación estos dos elementos. Lo interesante de este trabajo es que intenta cruzar la información visual que se infiere de la observación de las obras arquitectónicas con fuentes escritas de la misma época, en este caso, los textos de la filosofía escolástica medieval. Así, busca una explicación tanto a las formas como a las soluciones técnicas arquitectónicas en principios escolásticos como la *manifestatio*, la *concordantia*, etc.

Asimismo, Ernst Gombrich (1909-2001), profesor del Instituto Warburg en Londres y biógrafo de Aby Warburg, dedicó un libro a temas relativos a la arquitectura titulado *El sentido del orden: Estudio sobre la psicología de las artes decorativas* (1980). En él habla de autores como John Ruskin, Gottfried Semper, Owen Jones o Adolf Loos y se ocupa de temas como la psicología de los estilos o la relación entre signo, símbolo y significado en elementos que pertenecen mayoritariamente al ámbito arquitectónico.

Rudolf Wittkower (1901-1971), también profesor del Instituto Warburg, escribe una obra clave para los estudios de iconología en arquitectura y para el ámbito arquitectónico

en general: *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo* (1995). Podríamos decir que, de todas las publicaciones mencionadas en este texto, quizás sea esta la que está habitualmente más presente en la formación de los arquitectos. Lo que hace Wittkower es contrastar las obras, ya sean construidas o en fase de proyecto, con fuentes escritas de la época, especialmente tratados como el *De re Aedificatoria* de León Battista Alberti. En este libro, Wittkower habla así sobre el valor simbólico de la arquitectura: «Defendemos, en otras palabras, que las formas de la iglesia renacentista tienen un valor simbólico o que al menos encierran un significado específico que las puras formas como tales no explicitan» (Wittkower, 1995: 15).

En esta cita podemos identificar una crítica velada a la corriente de pensamiento de la pura visualidad y los modelos formalistas de análisis de la obra de arte, ya que la observación de las «puras formas», sostiene Wittkower, no bastaría para acceder a ese estrato de significado subyacente.

En España, los más importantes continuadores del proyecto de la que podríamos llamar escuela iconológica en las últimas décadas del siglo xx y la primera del XXI fueron los historiadores Juan Antonio Ramírez (1948-2009) y Santiago Sebastián (1931-1995). Curiosamente, ambos se dedicaron a extensas investigaciones en torno al valor simbólico de la arquitectura.

Juan Antonio Ramírez realizó una estancia en el Instituto Warburg en el curso académico de 1979-1980 con una beca posdoctoral. Al regresar de Londres, obtuvo la plaza de profesor agregado en la Universidad de Málaga, donde escribió dos libros relevantes para nuestro estudio: *Construcciones ilusorias: Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas* (1983a) y *Edificios y sueños. Ensayos sobre Arquitectura y Utopía* (1983b). Son libros sobre arquitectura y utopía, sobre el arte de la construcción desde el punto de vista de la historia del arte. Están completamente emparentados y ambos fueron publicados en 1983, poco antes de dejar la Universidad de Málaga por la Universidad Autónoma de Madrid, donde impartió clases hasta su prematuro fallecimiento en el año 2009.

Edificios y sueños es un conjunto de cinco ensayos que aborda una gran variedad de temas: el prototipo de planta central derivado del Templo de Salomón, el sistema de órdenes arquitectónicos, Sant Ivo alla Sapienza, la arquitectura del cómic y del cine, y la ciudad en el surrealismo. *Construcciones ilusorias* es un estudio de las arquitecturas no construidas, es decir, *pintadas y descritas*. De esta manera, Ramírez expande el horizonte de la imagen arquitectónica más allá del edificio hacia su representación pictórica, así como en la imagen literaria. Presenta la misma diversidad temática que el primero: la ciudad ideal, el urbanismo del Renacimiento, la arquitectura en la pintura renacentista, el Templo de Jerusalén en la pintura antigua y la arquitectura del género de ciencia-ficción.

En ambas publicaciones se reconoce explícitamente una influencia de la escuela iconológica, con Panofsky a la cabeza. En la primera, admite

una preocupación por esclarecer cómo y a qué nivel la imagen arquitectónica funciona en cada contexto ideológico y social; el deseo de revisar críticamente, tanto la iconografía tradicional como los supuestos de los «iconólogos», está presente en casi todos los capítulos y bien podría haber subtitulado este libro algo así como «hacia una iconología de las connotaciones» (Ramírez, 1983b: 8).

Se hace patente, por tanto, una importante herencia de su estancia en el Instituto Warburg, pero también una actitud crítica hacia la iconología tradicional. En el año 1983, Ramírez ya había adoptado muchos de los principios de la filosofía posmoderna (su formación había sido en Filosofía y Letras) y tan solo unas líneas más arriba reconoce en *Edificios y sueños* una gran cercanía a *La condición postmoderna* de Jean François Lyotard (2014). Ramírez insiste repetidamente en estos textos y en otros que no pretende agotar los temas de investigación. Además, como hemos visto, tiende a combinar los objetos de estudio de la alta cultura (pintura, escultura, arquitectura) con los de la cultura popular o los medios de masas (cine, cómic, arquitectura popular).

La idea de la iconología de las connotaciones queda más desarrollada en el texto «Iconografía e iconología», publicado en el segundo volumen de la *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* editado por Valeriano Bozal. Hace aquí un alegato en favor de la aplicación del análisis iconográfico/iconológico al arte no figurativo (poniendo como ejemplo al expresionismo abstracto) y, especialmente, a la arquitectura:

Existen iconos reconocibles en muchos cuadros supuestamente «no figurativos», aunque es evidente que no podemos descifrarlos leyendo el mismo tipo de textos canónicos que nos exigen las interpretaciones del arte medieval o de la Edad Moderna. El significado «literario» de muchas de estas obras se desgaja de un modo sutil mediante una cadena de asociaciones formales y de adherencias sociológicas, literarias o filosóficas que es preciso reconocer en toda su complejidad. [...] Podemos hablar, pues, de una iconografía o iconología de las connotaciones, un territorio intelectual fértil, con muchas posibilidades de aplicación afortunada. El más interesante puede ser la arquitectura (Ramírez, 1996: 293-310).

En este texto, además de describir cómo se debe aproximar la iconología a este tipo de obras, propone para el caso específico de la arquitectura la elaboración de una *iconografía del lugar*, que define como «el análisis de los lugares míticos, más o menos estereotipados, en los que la tradición figurativa ha situado escenas o personajes» (Ramírez, 1996: 293-310). Ejemplos de estos lugares serían la cabaña o la gruta de la Natividad, el Monte Calvario o el Templo de Jerusalén, de los que además disponemos de descripciones textuales que permiten el ejercicio de cotejar la imagen con fuentes escritas.

Por último, menciona en este texto las arquitecturas del cómic, el cine y la publicidad, es decir, de los medios de masas, de los que dice que se expresan por metáforas mecanicistas, biomórficas... y que «significan por implicación, evocación y deslizamiento iconográfico» (Ramírez, 1996: 293-310). En resumen, es para Ramírez evidente que la arquitectura, el arte abstracto o los medios de masas no se *leen* o se identifican iconográficamente de la misma manera que la escena de un martirio o una *poesía* de Tiziano, pero eso no quiere decir que no alberguen una dialéctica entre símbolo o signo y significado y, por lo tanto, considera estas expresiones artísticas objeto legítimo de estudio para la iconología.

Sin embargo, aunque se puede considerar un continuador de los postulados de la escuela iconológica, también se distancia de ella en algunos aspectos. Seguidor del posmodernismo filosófico, renuncia a los valores absolutos, trabaja de manera más fragmentaria y abierta y no busca agotar ni *cerrar* sus temas de investigación. En este sentido, hay un regreso a Warburg y una salida de los ejercicios de síntesis realizados por Panofsky, Gombrich y otros autores de mediados del siglo xx, quizá más cercanos al estructuralismo y a

los sistemas cerrados de herencia kantiano-hegeliana que precederán al giro posmoderno. Por ejemplo, de nuevo en su texto «Iconografía e iconología» afirma lo siguiente:

150

Puede mantenerse, pues, la hipótesis de una influencia pendular: en un primer momento Freud influye sobre Warburg; en un segundo estadio, la escuela iconológica contribuye a que Dalí defina mejor su método paranoico-crítico. [...] la iconología y la paranoia-crítica parten de un rechazo común del pensamiento dialéctico. Pese a la veneración formal de André Bretón por Hegel, Dalí se sitúa en las antípodas (Ramírez, 1996: 304).

Esta formulación, que no ha estado exenta de controversia, supondría reconocer la importancia del subconsciente, de los sueños y de los misteriosos mecanismos de las asociaciones mentales (connotaciones) que la historia del arte, cuando ha sido entendida como «ciencia» en un sentido positivista o incluso estructuralista, tiende a rechazar. Para profundizar más en este planteamiento y su recepción, se pueden consultar los artículos de Ramírez (1991) y Moure Pazos (2016).

Juan Antonio Ramírez ha dedicado muchos otros textos al estudio de la arquitectura. En *La metáfora de la colmena: de Gaudí a Le Corbusier* (1998) y en *Edificios-cuerpo. Cuerpo humano y arquitectura: analogías, metáforas, derivaciones* (2003) realiza el recorrido inverso al habitual: parte de un tipo iconográfico previo que después rastrea en una serie o familia de edificios. Otros títulos de relevancia que podríamos mencionar serían *La arquitectura en el cine. Hollywood, la Edad de Oro* (2003), *Esculturas margivagantes. La arquitectura fantástica en España* (2006), *Cómo escribir sobre arte y arquitectura. Libro de estilo e introducción a los géneros de la crítica y de la historia del arte* (2009) o *Dios Arquitecto: J. B. Villalpando y el Templo de Salomón* (1994), donde trabaja como editor en la reedición crítica del tratado de Juan Bautista Villalpando.

Otro autor que contemplaba esta posibilidad había sido precisamente Santiago Sebastián, anteriormente mencionado. En su libro *Mensaje simbólico del arte medieval. Arquitectura, liturgia e iconografía* (1994), explora la dependencia de las formas arquitectónicas de los diferentes programas litúrgicos de tradición cristiana. Un camino sin duda muy interesante, ya que permite una aproximación a lo simbólico tanto desde aspectos formales como funcionales.

Pero es aún más interesante para nuestra argumentación *Espacio y símbolo* (1977), publicación en la que propone un recorrido de signo antropológico desde las estupas, pagodas y pirámides, hasta la arquitectura contemporánea de Frank Lloyd Wright, Mies van der Rohe, Le Corbusier y Louis Kahn. Sebastián identifica aquí los espacios arquitectónicos como «formas simbólicas»: «El espacio es una experiencia existencial, y el hombre tiende a ‘concretizar’ los espacios arquitectónicos por una serie de ‘formas expresivas’, con lo que se quiere indicar que apuntan a objetivos más altos y significan algo para nosotros en cuanto que son ‘formas simbólicas’». Además, dice de los símbolos:

No se puede dar un «método de lectura» de los símbolos aún para los que se dedican a su estudio, no se los puede codificar con arreglo a un alfabeto, sólo es posible aproximarse a ellos de forma intuitiva. Es decir, que se llega a ellos por medio del inconsciente y en determinados momentos de claridad mental. El símbolo es una llamada a una posibilidad poética, entendiendo por poesía toda creatividad inconsciente, así que difícilmente los podemos explicar con nuestro vocabulario filosófico. [...] En estas condiciones, la imaginación como el sueño son una forma privilegiada de comunicación con lo desconocido (Sebastián, 1977).

Como podemos ver en estos últimos fragmentos, tanto Juan Antonio Ramírez como Santiago Sebastián están estableciendo vínculos entre la escuela iconológica y el psicoanálisis, admitiendo una importancia del subconsciente en la tentativa de desentrañar las relaciones entre símbolo y significado en las obras de arte. Estas conexiones han sido señaladas y desarrolladas, aunque muchos años más tarde, por el historiador del arte y filósofo francés Georges Didi-Huberman (1953).

En su libro *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg* (2013) vincula la figura de Warburg a las de Freud y Nietzsche, además de a una serie de autores de la disciplina de la antropología. Este libro pone el foco en la psiquiatrización de Warburg bajo la supervisión del doctor Ludwig Binswanger (1881-1966), discípulo de Freud, y en la influencia que esta pudo tener en su pensamiento. Un aspecto hasta cierto punto obviado por Gombrich o Panofsky, aunque también se ha reprochado a Didi-Huberman una insistencia excesiva en este asunto. Sin embargo, y como hemos visto, no se debe perder de vista que tanto Sebastián como Ramírez ya habían iniciado en 1977 (*Espacio y símbolo*) y en 1996 («Iconografía e iconología»), respectivamente, un recorrido por este camino que posteriormente ha gozado de tanta difusión y de una entusiasta acogida en el ámbito académico.

Siguiendo el camino trazado por Juan Antonio Ramírez, Santiago Sebastián y Georges Didi-Huberman, el psicoanálisis deviene una herramienta fundamental, no solo para entender la aportación de Warburg, sino para acceder al significado que guardan las imágenes, especialmente las arquitectónicas. Es imprescindible ponderar lo metafórico, lo misterioso, lo inconsciente, lo irracional o lo accidental para poder realizar una lectura lo más completa posible. Es necesaria una salida de los sistemas kantiano-hegelianos cerrados, absolutos, para progresar hacia una *iconología de las connotaciones*; ya que, como hemos dicho antes en palabras de Wittkower, «encierra un significado específico que las puras formas como tales no explicitan» (1995: 15).

En esta comunicación hemos dibujado un recorrido por las diferentes aproximaciones que varios autores de la escuela iconológica proponen para la lectura de la *imagen arquitectónica*. También hemos presentado el concepto de la *iconología de las connotaciones* propuesto por Juan Antonio Ramírez; hemos revisado cómo lo utilizaba su ideador y hemos completado esta información con las investigaciones de Santiago Sebastián. Por último, hemos comprobado que Georges Didi-Huberman parte de intuiciones similares en *La imagen superviviente* (2013).

Esta consideración del psicoanálisis o de las ideas de la posmodernidad en el estudio de la imagen no implica que rechacemos todo intento de sistematización, ni que una aproximación sea intrínsecamente mejor que otra. Digamos más bien que el ejercicio interpretativo oscila entre sistemas epistemológicos abiertos o cerrados en función de las obras que estudia y, sobre todo, de los supuestos de los que parte, de las preguntas que formula y del tipo de respuestas que espera encontrar.

Así, avanzar hacia una *iconología de las connotaciones* en arquitectura supone necesariamente ampliar el horizonte de interpretación hacia cualquier tipo de asociaciones de las que el entendimiento y la percepción humana sean capaces, fueren conscientes o inconscientes, racionales o irracionales; siempre que se parta de los supuestos adecuados y las hipótesis se formulen de forma justificada y fundamentada.

BIBLIOGRAFÍA

- Díaz, J. y Reyero, C. (eds.) [2010]. *La Historia del arte y sus enemigos. Estudios sobre Juan Antonio Ramírez*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, Universidad Autónoma de Castilla-La Mancha.
- Didi-Huberman, G. [2013]. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Madrid, Abada.
- García Mahiques, R. [2008]. *Iconografía e Iconología (vol. 1). La historia del arte como historia cultural*, Madrid, Encuentro.
- García Mahiques, R. [2009]. *Iconografía e Iconología (vol. 2). Cuestiones de método*, Madrid, Encuentro.
- Gombrich, E. H. [1980]. *El sentido de orden: Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Gombrich, E. H. [1992]. *Aby Warburg. Una biografía intelectual*, Madrid, Alianza.
- Lahuerta, J. J. [2015]. *Marginalia. Aby Warburg, Carl Einstein*, Madrid, Asimétricas.
- Liotard, J. F. [2014]. *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*, Madrid, Cátedra.
- Moure Pazos, I. [2016]. «Algunas reflexiones sobre el método iconológico paranoico de Juan Antonio Ramírez para el estudio de la obra de Dalí», *Arte, Individuo y Sociedad* 29, pp. 59-70, en línea: <<https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/47544>> [consulta: 16/10/2021].
- Panofsky, E. [1978]. *La perspectiva como «Forma simbólica»*, Barcelona, Tusquets.
- Panofsky, E. [1986]. *Arquitectura gótica y pensamiento escolástico*, Madrid, La Piqueta.
- Panofsky, E. [2002]. *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza.
- Ramírez, J. A. [1983a]. *Construcciones ilusorias: Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*, Madrid, Alianza.
- Ramírez, J. A. [1983b]. *Edificios y sueños. Ensayos sobre Arquitectura y Utopía*, Málaga, Universidad de Málaga, Universidad de Salamanca.
- Ramírez, J. A. [1991]. «El método iconológico y el paranoico-crítico», *Ars Longa* 2, pp. 15-20, en línea: <<https://ojs.uv.es/index.php/arslonga/article/view/11583>> [consulta: 16/10/2021].
- Ramírez, J. A. (ed.) y otros [1994]. *Dios Arquitecto: J. B. Villalpando y el Templo de Salomón*, Madrid, Siruela.
- Ramírez, J. A. [1996]. «Iconografía e iconología», en V. Bozal Fernández: *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas. Volumen II*, Barcelona, Visor, pp. 293-310.
- Ramírez, J. A. [1998]. *La metáfora de la colmena: de Gaudí a Le Corbusier*, Madrid, Siruela.
- Ramírez, J. A. [2003]. *Edificios-cuerpo. Cuerpo humano y arquitectura: analogías, metáforas, derivaciones*, Madrid, Siruela.
- Ramírez, J. A. [2003]. *La arquitectura en el cine. Hollywood, la Edad de Oro*, Madrid, Alianza.
- Ramírez, J. A. [2006]. *Esculturas margivagantes. La arquitectura fantástica en España*, Madrid, Siruela.
- Ramírez, J. A. [2009]. *Cómo escribir sobre arte y arquitectura. Libro de estilo e introducción a los géneros de la crítica y de la historia del arte*, Barcelona, Serbal.
- Sebastián López, S. [1977]. *Espacio y símbolo*, Córdoba, Departamento de Arte de la Universidad de Córdoba, Escudero.
- Sebastián López, S. [1994]. *Mensaje Simbólico del Arte Medieval. Arquitectura, Liturgia e Iconografía*, Madrid, Encuentro.
- Warburg, A. [2010]. *Atlas Mnemosyne*, Madrid, Akal.
- Wittkower, R. [1995]. *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*, Madrid, Alianza.

PHILOSOPHY, PEDAGOGY AND VISUAL ART

DAN O'BRIEN
Oxford Brookes University

153

I'm going to start, appropriately, with an image [fig. 1].

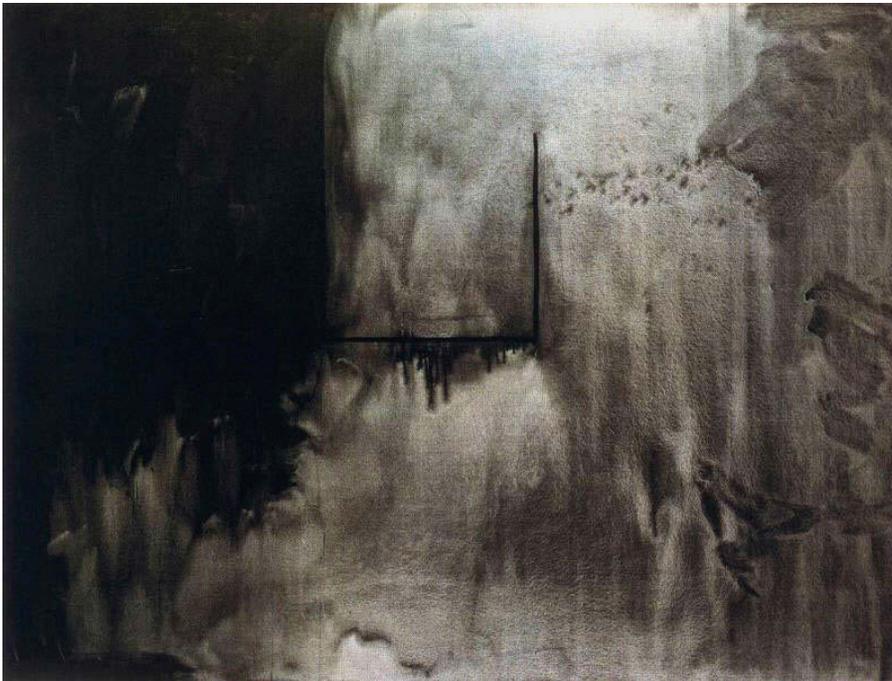


Fig. 1. Robert Motherwell, *In Plato's Cave No. 1*, 1972.

What's going on here? Nothing is clear. Things are hidden from us. Perhaps we're underground... surrounded by rocks... There might be sounds. Muffled ones. Echoes. The clanking of chains...

This is Robert Motherwell's *In Plato's Cave No. 1* (1972). It's one of a series of paintings in which he uses a palette of white, black, and various shades of grey to suggest a deep space within which we can imagine denizens of the underworld cut off from the colours of the world outside. He thus represents –or perhaps expresses– one of the founding images of philosophy. In Plato's *Allegory of the Cave* a group of prisoners have been chained facing the wall of a cave in front of them for as long as they can remember. They watch shadows dancing on the wall, and these are shadows of people carrying objects and puppets cast by a fire behind them. The prisoners cannot turn their heads and so this world of shadows is all they know; they're in total ignorance of the real activity that is occurring behind them. For Plato, this is the human predicament: the cup on my desk is a mere shadow of the real Form



Fig. 2. Édouard Manet, *Oysters*, 1862.

aspects of experience, such as the way the sky looks or a peach tastes. Many paintings, of course, communicate such experience, but Manet's *Oysters* of 1862 is particularly striking [fig. 2]. One can almost taste the sharpness of the lemons cutting through the brine of the oysters. Manet did not have theories of consciousness in mind, and he did not intend his painting to communicate a philosophical idea, but artworks can be deliberately created with the intention of representing, expressing, or communicating such ideas to others. I have painted a series of six works that chart Descartes' (1641) *Meditations* in which he overcomes sceptical doubts and comes to acquire certain knowledge of his existence, God, and the world around him. These works have been used in class, providing a visual reminder of the arc of Descartes' journey back to knowledge. Here is *Meditation 2* [fig. 3]. The darkness from the left represents doubts raised by the possibility that Descartes could be being deceived by an evil demon and all around him could be illusion. Flashes of purple recall Descartes' image of a «madman» who believes certain falsehoods to be true, such as that he is dressed in purple robes when, in fact, he is naked. However, even if Descartes is under the demon's spell, there is one thing he knows for sure, one thing he discovers in *Meditation 2*: in being deceived he knows that he himself must exist. The blue vertical represents this epiphany—the *cogito*: I think therefore I am—and the blues to the right represent the knowledge Descartes has of his own mind, such knowledge immune to the demon's deception.

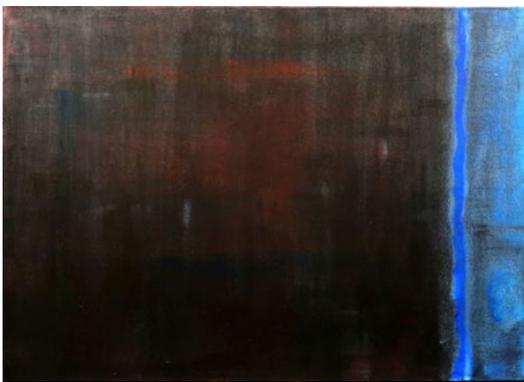


Fig. 3. Dan O'Brien, *Meditation 2*, 2020.

of CUP that resides in the world of Forms to which only philosophers have access. In Motherwell's painting, then, we have a visual representation of a philosophical theory, and, in this paper, I will draw a distinction between various ways images can be related to philosophical ideas and how images and artworks can therefore be used in the teaching and communication of philosophy.

Last week in my philosophy of mind lecture I was discussing consciousness and I was looking for a striking example of what contemporary philosophers call «qualia». These are the private, qualitative

As well as illustrating philosophical ideas, I shall also argue that there are times when an artist or teacher philosophizes *through* the creation of images. I shall suggest four distinct but related kinds of cases.

Artists can be reticent to talk about their methods or intentions and, even when they do, it is rare for an artist to articulate clearly to others the details of their artistic practice. This is noted by Mary Ann Caws: «Among artists, the double gift of plastic, and verbal

expression is not widespread. In general, except in rare cases, the great painters, sculptors and draughtsmen have not passed on to us a written account of their work [...] that has attained anything like the quality of their most successful efforts in their own creative vein» (2003: 21). A notable exception, however, is Motherwell (of *Plato's Cave* above). He says revealing things about the place of philosophy in his artistic life, the influence of the philosopher Alfred North Whitehead and, in particular, about his relationship with the materials he uses and the role they play in creativity. His «double gift» is perhaps not surprising given that he took a degree in philosophy at Harvard and started studying for a PhD there, before transferring to Columbia to study art history.

Some artists have a preformed idea of the picture they will paint, one which is then transposed on to a canvas or sheet of paper using media chosen specifically for the idea in question. There is a range of cases, from preformed ideas that are highly determinate in nature, with details worked out in advance, to those that are more schematic. The plans for my Meditation paintings lay towards the schematic end of the spectrum. I knew what basic forms I wanted in the finished pieces – a blue vertical for the cogito; darker shades for scepticism – but there was room for accidents that at times produced effects appropriate to the ideas I wished to communicate. Motherwell, though, denies that such blueprints exist prior to his artistic activity. In «The Process of Painting» he says that «[m]ost laymen think of a painting as a representation of something in front of you as you work. Or it's something you recall or imagine; that is, painting is thought of as a one-to-one correlation of a past experience». «But» –he goes on– «it is not this at all. It is not a one-to-one relation. It is a triadic relation –composed of the artist, the subject and the medium [...] The subject does not pre-exist. It emerges out of the interaction between the artist and the medium» (2007: 214). The very subject of the painting and its form is not preformed in Motherwell's mind.

He does not talk of the *Plato's Cave* series in this context and so one might think these paintings, given their philosophical theme, were pre-planned. However, this series is itself part of a longer series of what are called his *Open* paintings, those that explore a three-sided open form, one that he fell across by accident in his studio as a smaller frame leant against a larger one. Here is *Open No. 1: In Yellow Ochre* (1967) [fig. 4], and you can see the same open form in *Plato's Cave* above. It's plausible, then, that the latter painting wasn't created as a response to reading Plato's *Republic* or initially sketched in Motherwell's mind by way of his philosophical reflections. It is, rather, likely to have originated in his painterly improvisations on the theme of the open motif. Motherwell discusses in various places the crucial role for him of unthinking gestural brushstrokes –or psychic automatism– that he inherited from the surrealists. Their works included juxtaposed found objects, and poems and texts were generated through automatic

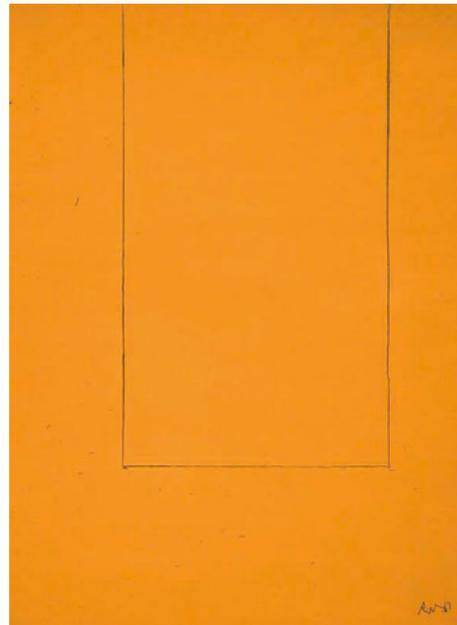


Fig. 4. Robert Motherwell, *Open No. 1: In Yellow Ochre*, 1967.

writing, free association, and cutups. Motherwell's forms arose in similar fashion and thus at times philosophical ideas were found in the evolving paintings.

156

Arthur Danto takes Motherwell's approach to art as philosophical in its ambition: «No painter—one is tempted to say, no 'mere painter'— could, like Motherwell, have conceived of painting as something that demanded a wholesale reconstructive methodological solution» (1997: 15). Danto likens this discovery of a new «original creative principle» to the revolutionary philosophical projects of Descartes' *Discourse on Method*, Malebranche's *The Search for Truth*, Spinoza's *The Improvement of Understanding* and Kant's *Critique of Pure Reason*. Danto's claims here may be a little overblown, given that the developments in Motherwell's art were not sui generis; he acknowledged the influence of the surrealists, Matisse and Picasso, amongst others, and some of Motherwell's New York School contemporaries, notably Jackson Pollock, could also be seen as instigating wholesale methodological revolutions, although one's not seen as philosophical. Nevertheless, Motherwell produced some of the most eloquent and thoughtful abstract expressionist paintings, some of which have philosophical content, and thus we begin to see how artists can pursue philosophy with their brushes, glue sticks,

welding torches, and perhaps craft knives...

This is a photograph of «Blood», one of a series of my carvings of Jonathan Miller's book, *The Body in Question* [fig. 5].

These carvings explore the philosophical issue of personal identity. What, if anything, makes someone the same person across time? Was it you who you see in the selfies you took last year and, if so, what is it about you that makes this the case? Narrative theorists such as Marya Schechtman



Fig. 5. Dan O'Brien, *Blood*, 2020.

(1997) argue that our identities are not fixed by any physical or psychological properties of our bodies or brains, or by a non-physical soul; they are, rather, determined by the ongoing stories we tell about ourselves—whether they're focused on our bodies, our relationships, or our achievements. The act of book-carving reveals how different narratives can be forged from the same ordered set of words and images, suggesting, analogously, how our lives can be narrated in distinct ways. We can focus on the life of the body, our health and perhaps how we can be sustained by religion. In «Blood» the book pulses with corpuscles, both corporeal and divine (the blood of Christ circulates around the head of William Harvey, the discoverer of the circulatory system). Our idyllic lives in «The Suburbs» [fig. 6]—those of romance, and house and garden—are threatened by the flea-driven Plague. Mortality looms large in «Age» [fig. 7]. Rembrandt's series of aging self-portraits peep through the pillars and naves of an imagined mausoleum. The project is ongoing and carving will reveal more stories hidden within *The Body in Question*, as there are identities hidden within us—the liberating act of book-carving revealing to us such possibilities.

This project might appear pre-planned. It could have been the case that I started with the philosophical idea of narrative theory, and then turned to consider how this could be communicated in art. As a bookish philosopher, I could have decided to use books as art material, starting then to search for ones with appropriate images. This, however, was not how these pieces evolved. Rather, late one evening I started chopping up a book with a craft knife –in the spirit of... well, let's see where this goes. At the very least there would be material for collage. At some point, though, a couple of pictures, once separated by pages of text, were now juxtaposed next to each other, suggesting a narrative connection. The philosophical content of the works was carved, as it were, by the craft knife and was not a translation of preformed philosophical ideas in my mind. This is at least the case with «Blood». Once, however, the philosophical idea had been found on my workbench, the further carvings were more reflective and planned, and I began to actively look for different narratives within the pages. I suggest, then, that artists can also philosophize through the creation of art –their artistic practice a form of philosophy. Such art does not merely raise philosophical questions or prompt philosophical reflection, but philosophical ideas or conclusions are, in some sense, to be found in the artworks themselves or in the acts of creating them. *The Body in Question* can perhaps be seen as involving this kind of activity.

There was more thought behind these works than I am admitting. My initial explorations were not just... let's see where this goes. The aim –if indeed anything coherent was produced– was for the pieces to resonate with the works of other artists who have used books as material for art. As I cut into the fresh pages, I felt some of the unease (and perverse pleasure) elicited by John Latham's iconoclastic «skoob» works in which books are manipulated, slashed, painted, and burnt (Prouvost and Pys, 2018). Further, after the books were carved, reflection on the work of other book artists clarified the philosophical content of *The Body in Question*. The cutups of William Burroughs and Brion Gysin consist of randomly spliced text recombined into seemingly meaningful and coherent

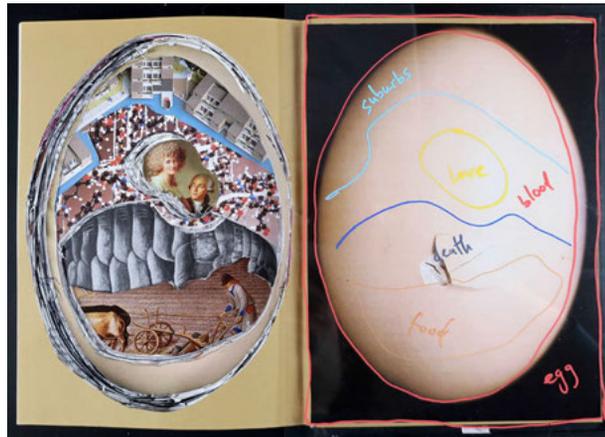


Fig. 6. Dan O'Brien, *The Suburbs*, 2021.



Fig. 7. Dan O'Brien, *Age*, 2021.

prose. In contrast, I did not change the order of the pages or rearrange images upon the page. The narratives people spin are constrained by events, just as the set order of words and images constrains our engagement with the text. As with conceptual art, defined by Sol Lewitt, «the idea becomes a machine that makes the art» (1967: 12), and through these works we discover the distinct narratives that are there, waiting, within the pages of *The Body in Question*. Artists and philosophers are alive to this kind of liminal existence. Michelangelo's suggestion that «every block of stone has a statue inside it and it is the task of the sculptor to discover it» is echoed in Leibniz's account of innate ideas, imprinted on the soul as David is hidden within the marble. Such innate ideas, statues and narratives are released by, respectively, reason and self-reflection, the sculpture's chisel, and the book-carver's craft knives.

Here, then, we have seen one way in which images or artworks are related to philosophical ideas. The creation of art is involved in bringing forth such ideas, those that were not, initially at least, the intention of the artist. In the examples I have discussed, though, the philosophical background or knowledge of the artist played some role in the discovery and development of the pieces. If, for example, Motherwell had not studied philosophy, then the cave image could have been passed over and developed instead into a distinct iteration of the *Open* series or something else entirely. I shall now, though, move on to consider the second of the four kinds of cases I will discuss, and these are artworks that are not recognised by the artist themselves as philosophical.

Various philosophers, me included, have argued that cubist paintings can be seen as exploring ideas that are found in Kant. We shall come to these ideas below, but it should first be emphasized that Picasso and Braque –the founders of cubism– had not read Kant and they both explicitly stated that they were not driven by philosophical or theoretical concerns. Picasso in particular had very strong opinions on such readings of arts. John Berger suggests that «Picasso denies the power of reason [...] He hates all theories and explanations. He hates reasoning in general and despises the interchange of ideas» (1993: 32), and this is backed up by Picasso's friend and biographer, Pierre Daix: «That kind of chatter gave Picasso the horrors: 'What's the point of yammering on like that? One paints, and that's it'» (1993: 114). If, therefore, there are Kantian themes in their work, these should not be seen as illustrations of independently thought-through philosophical ideas. If these paintings explore philosophical ideas, then the artists do so without (philosophical) reflection, using the tools of an artist and not those of a philosopher.

Some interpret cubist works as referring to the noumenal world, the real world beyond experience, akin in some ways to Plato's world of the Forms. The distorted figures and still lives suggest the illusory nature of the empirical world and offer glimpses of a more profound, deeper reality between the fragmented facets of guitars and bottles of wine. This is the «idealist» or «conceptual» interpretation of cubism, one adopted by various contemporaries of Picasso and Braque, including the art dealer Léonce Rosenberg, poets Pierre Reverdy and Olivier Hourcade, and the critic Maurice Raynal. I have suggested, though, that it is not illuminating to think of cubism in this way (O'Brien, 2018), although I offer a distinct Kantian interpretation of these works. The fragmentation of the depicted objects should not be seen as pointing to the noumenal world, but to the psychological processes involved in our construction of the empirical world. In the *Critique of Pure Reason* (1781) Kant argues that the mind imposes spatio-temporal order on experience. We have no reason to think that objects themselves have spatial properties –that, for example,

the cup on my desk is to the left of the pen; space and time, rather, are projected on to the world by our minds, as sadness may be projected onto a piece of music in a minor key. The notes themselves are not sad, but we hear them as said. The world in itself does not have spatio-temporal structure, but we cannot help see it in this way given the nature of our minds. Cubist works can perhaps make us aware of such acts of Kantian «synthesis»: in viewing a cubist painting one finds oneself fusing multiple views into a single image, reconstructing objects from dislocated facets. Thus, as put by Berger: «The real subject of a cubist painting is not a bottle or violin, the real subject is the functioning of sight itself» (Sperling, 2018: 83). Picasso and Braque were not aware of Kant's account of perception, but it is plausible they were acutely aware of their own visual experience and perhaps then of the role played by the mind in constructing features of that experience.

A third kind of relation between artworks and philosophy involves a performative dimension and again I shall focus on some of my own creations. With the «Empiricism» series I did start out with a philosophical idea –that of how, from our limited experience of shapes in the world, we arrive at abstract ideas of triangles, squares and circles, ideas that refer not just to the shapes we have seen, but to all such shapes. Plato explains this in terms of his world of Forms. Philosophers have not always been confined to the subterranean cave; their souls were once in the world of the Forms and therefore they have innate knowledge of the Forms of TRIANGLE, SQUARE and CIRCLE. Empiricists, however, require an account of how such ideas are derived from experience and my works attempted to engage with such an approach. I started sketching layers of shapes built upon one another, and these initial sketches evolved into something more performative. Masking the edges of a blackboard, I draw triangles of differing sizes and types. The viewer may focus on a particular triangle that then gets obscured by line after line of chalk, the discrete shapes lost in a blur of marks. The masking tape is then removed... the board oddly transmutes from a piece of classroom furniture to an object of aesthetic appreciation, and the triangleness and squareness of different boards somehow transcends the mess of lines, as the empiricist abstract idea of a shape emerges from one's ongoing experiences of shapes in the world [fig. 8]. The act of creation communicates the philosophical idea. I find myself in interesting territory –on the border between teaching and art, one's art and educational life entwined. Such a case is distinct from the unconscious generation of philosophical ideas

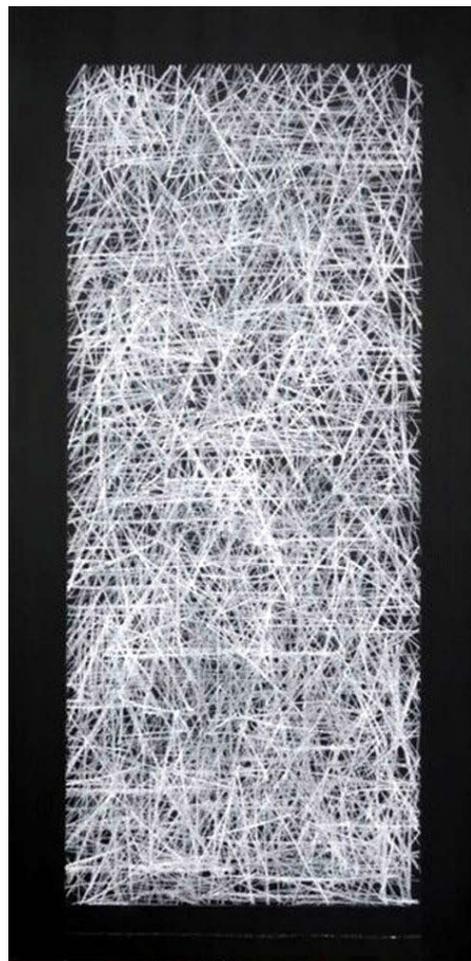


Fig. 8. Dan O'Brien, *Empiricism*, 2020.

in Motherwell and the unreflective Kantianism of the cubists. The pedagogical intention comes first in these pieces and the philosophical content is pre-planned.

In all three kinds of cases discussed so far, the philosophical idea remains independent of the artwork. Narrative theories of the self can be communicated in alternative ways and, of course, in non-visual, non-artistic ways—in a journal article, for example. Kant's account of space and time may in some way be expressed or communicated by cubist works, but one can also find it in his *Critique of Pure Reason*. An enticing thought, however, is whether there could be philosophical ideas that could *only* be communicated or articulated by artworks. One way to think about such a possibility is to consider certain kinds of conceptual art, where *the idea* becomes primary. Marcel Duchamp's «Fountain» (1917), better seen as a performance than an art object, involved his entering a latrine into the Society of Independent Artists exhibition in New York as a sculpture. The art is *the idea*, and the idea—or perhaps better, the *question*—is a philosophical one, concerning the nature of art and of artworks, and the role played by the gallery space and spectator in conferring that status. To my mind, Duchamp's contribution is more philosophically astute and engaging than the rather moribund attempts to define or provide necessary and sufficient conditions for something to be a work of art in the pages of a philosophy journal. «Fountain» can of course be cited as a counterexample to various definitions of art and could therefore be used in a philosophical argument, but this is not the claim. Before 1917 philosophers could have considered a thought experiment—imagine a latrine were placed in an art gallery; would it thereby be a work of art?—but this would not have the philosophical content or power of Duchamp's piece. It is necessary for the work to have actually been performed. Art lovers may feel the need to go and see the Sistine Chapel or *Les Demoiselles d'Avignon*, but not so the work of Duchamp, or less so. We just need to know that *it was done*. The centrality of *the idea* moves this work nearer to philosophy but further away from *visual art*.

We started out in Plato's cave and we have ended up with Duchamp's latrine! For what purpose? There is philosophical interest here and philosophical questions raised, some I have discussed and some I have not. Can paintings have content that was not the intention of the artist? Can «Fountain» be seen as philosophical? There is also artistic interest. How radical is Motherwell's abstract expressionism? Should art aim to have philosophical content? My motivation in this paper, though, is primarily pedagogical. Thought experiments are widely used in contemporary analytic philosophy and they are highly visual. Students are asked, for example, to imagine a scenario in which Mary is confined to a black and white laboratory in which she works on the physical basis of colour perception. She has come to know everything there is to know about what happens in the brain when colours are perceived, although she has never herself seen colour (Jackson, 1982). One is again reminded of Motherwell's *In Plato's Cave*. What does she discover, though, when she is allowed to leave the laboratory and go out into the world? Would she learn something new about the nature of perception when she sees a red rose for the first time? Would she learn *what it is like* to see red? Or would her scientific work in the colourless laboratory already provide her with such knowledge? We attempt to project these images into the heads of our students, and the intuitions they prompt lead to philosophical conclusions concerning, in this case, materialist accounts of the mind. Some teachers will sketch out such ideas on the chalkboard—a stick figure Mary standing in front of a cartoon red

flower— but I hope I have encouraged wider engagement with the history of art and with creative art practice.

George Berkeley (1710) argues that there is not a material world independent of the minds of perceivers. Ideas, rather, are all that exist, and these are non-physical or immaterial. There is no world to be seen through the shifting facets of cubist paintings or outside of Plato's cave. There is a famous question inspired by Berkeley's idealism: would a tree falling in a forest make a sound if no one is there to hear it? This is often answered in class with the following rather dated limerick.

There was a young man who said, «God,
I find it exceedingly odd,
That the willow oak tree
Continues to be
When there's no one about in the Quad».
«Dear Sir, your astonishment's odd
For I'm always about in the Quad;
And that's why the tree
Continues to be».
Signed «Yours faithfully, GOD».

The signatory here is God because Berkeley wants to uphold the existence of things that are not currently being perceived by us. There will be trees in the depths of the forest that have never been seen by a person, but they nevertheless exist—only as ideas, though—in the mind of God. Idealism could also be introduced with Bruce Nauman's «Concrete Tape recorder Piece» (1968): a tape recorder encased in concrete with its power flex emerging from a hole at the side. I like to think of the tape playing a recording of a tree falling in a forest!

BIBLIOGRAPHY

- Berger, J. [1993]. *The Success and Failure of Picasso*, New York, Vintage.
- Berkeley, G. [1998 (1710)]. *A Treatise concerning the Principles of Human Knowledge*, edited by J. Dancy, Oxford, Oxford University Press.
- Caws, M. A. [2003]. *Motherwell with Pen and Brush*, London, Reaktion Books.
- Daix, P. [1993]. *Picasso: Life and Art*, Boulder CO, Westview Press.
- Danto, A. [1999 (1997)]. «The Original Creative Principle: Motherwell and Psychic Automatism», in *Philosophizing Art: Selected Essays*, Berkeley CA, University of California Press, 1999.
- Descartes, R. [1641]. *Meditations on First Philosophy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.
- Jackson, F. [1982]. «Epiphenomenal Qualia», *Philosophical Quarterly* 32, pp. 127–36.
- Kant, I. [1929 (1781)]. *The Critique of Pure Reason*, translated by N. Kemp Smith, London, Macmillan.
- Prouvost, L. & Pys, P. [2018]. *John Latham: Skoob Works*, London, Lisson Gallery.
- Lewitt, S. [1999 (1967)]. «Paragraphs on Conceptual Art», reprinted here in A. Alberro & B. Stimson: *Conceptual Art: A Critical Anthology*, Cambridge MA, MIT Press.
- Miller, J. [1980]. *The Body in Question*, London, Pimlico.
- Motherwell, R. [2007]. *The Writings of Robert Motherwell*, edited by D. Ashton & J. Banach, Berkeley CA, University of California Press.

- O'Brien, D. [2018]. «Cubism and Kant», *Proceedings of the European Society of Aesthetics* 10, pp. 482-506.
- O'Brien, D. [2021]. «Philosophy and the Visual Arts: Performance and Illustration», *Human Affairs* 31(4), pp. 496-507.
- Schectman, M. [1997]. *The Constitution of Selves*, New York, Cornell University Press.
- Sperling, J. [2018]. *A Writer of Our Time: The Life and Work of John Berger*, London, Verso.

LA IMAGEN SUPERVIVIENTE: SAN RAFAEL EN CÓRDOBA, DEVOCIÓN Y PROMOCIÓN POLÍTICA¹

CLARA SÁNCHEZ MERINO
MANUEL PÉREZ LOZANO
Universidad de Córdoba

Una historia está preformada siempre extralingüísticamente, esto es, la sucesión de hechos históricos se produce con anterioridad a que la propia lengua, en tanto que es código, recoja tales sucesos (Koselleck, 1993: 140). Afirmar esto supone reclamar del historiador el estudio, además de las fuentes documentales tradicionales, de las imágenes, como fuentes de gran valor histórico. Sin embargo, el análisis y revisión de las imágenes como documentos históricos comprende una serie de complicaciones, puesto que la configuración semántica de la imagen se va desarrollando, ampliando y transformando en virtud de los tiempos por los que transita. En efecto, las imágenes, inherentes a su naturaleza visual, perviven en el tiempo, se transforman y van tejiendo la red de la historia.

Las imágenes funcionan alejándose de la tradicional división histórica en estadios biomórficos y se expresan a través de rizomas, produciendo, en palabras de Didi-Huberman, «retornos a menudo inesperados y objetivos siempre desbaratados» (2018: 24-25). Cuando Aby Warburg utilizó el concepto *nachleben*² para estudiar el marco histórico concreto del Renacimiento italiano y después el flamenco y el alemán, lo hizo en un sentido estructural, aportando un nuevo modelo de tiempo propio de las imágenes, un modelo de anacronismo que rompe con el sentido usual de la historia, afirmando la supervivencia de las imágenes en el tiempo (Didi-Huberman, 2018: 73-80).

La consecuencia inmediata de esta nueva noción temporal es la desorientación frente a la multiplicidad de tiempos y de espacios históricos a la que nos enfrentamos. Pero la *supervivencia* también abre las puertas a una historia del arte que contemple los problemas de naturaleza antropológica, adentrándose en el pantanoso terreno de la superstición y transmisión de las creencias. En este sentido, la imagen protagoniza un papel fundamental en la devoción, ya que supone la materialización de unos hechos de naturaleza espiritual y mágica y, por tanto, la posibilidad de captar esta imagen a través de los sentidos y poder establecer un proceso de comunicación. Esta es una de las razones por la que las artes visuales se han constituido como uno de los más potentes vehículos de transmisión de ideas.

El trabajo que presentamos surgió del *Bilderatlas Mnemosyne* (Warburg, 2010), en concreto, del panel 47 de dicho álbum, donde observamos la interrelación de las imágenes de san Rafael como protector con las imágenes de Judith como salvadora de Israel y su pervivencia en el tiempo (Bergamo y otros, 2014: 1-19). El hilo conductor son las razones

1. Este trabajo se inscribe en el marco del proyecto de investigación *La mesocracia en la Andalucía de los siglos XVI y XVII. Poder, familia y patrimonio* (PID2019-109168GB-I00), dirigido por los Drs. Enrique Soria Mesa y Luis Salas Almela y financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

2. El término *nachleben* había sido empleado por primera vez en el diccionario de los hermanos Jacob y Wilhelm Grimm, quienes lo definen, en primer lugar, como *nachfolgendes, nachdauerndes leben*, lo que se traduciría en: vida posterior, vida que pervive; en segundo lugar, el término aparece también definido como *nachahmendes leben*, esto es, vida que imita (Silvana, 2014: 318).

de uso de las imágenes por parte de los distintos promotores a través de un lapso lo suficientemente amplio. Nuestra finalidad es interpretar la imagen de san Rafael a través de distintas manifestaciones artísticas surgidas en el pasado, pero, paralelamente, hacer un ejercicio de reflexión analizando las nuevas formas en las que la sociedad cordobesa ha integrado y asimilado la tradición de san Rafael. Por tanto, en la medida en la que Warburg se propone la recuperación de la Antigüedad, nosotros podemos hablar en este espacio de la recuperación de la Edad Moderna en los tiempos actuales [fig. 1].

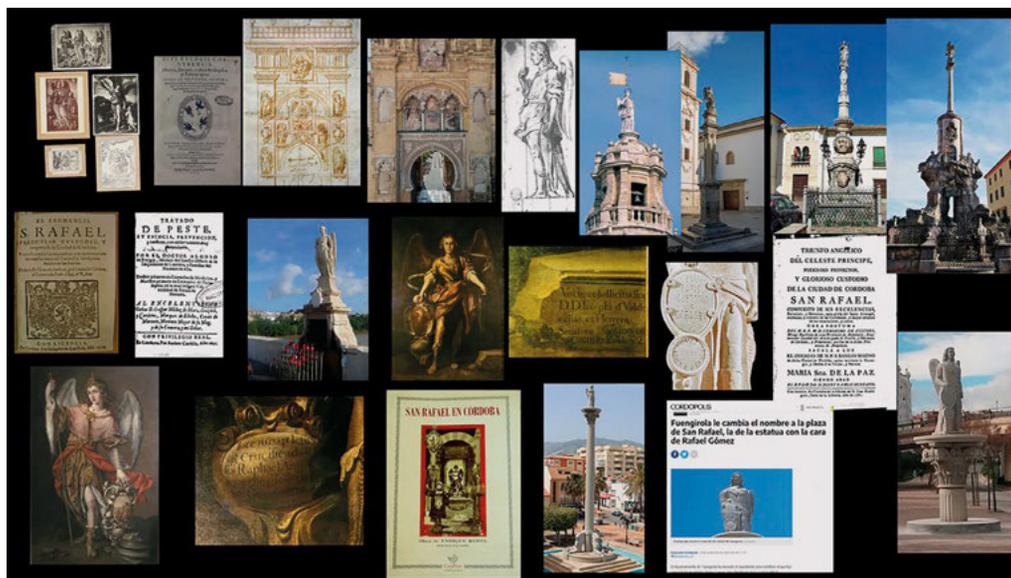


Fig. 1. *Atlas Mnemosyne* de la imagen de san Rafael.

La veneración que recibe san Rafael en Córdoba y el origen del tipo iconográfico con el que se le representa es un fenómeno que puede ser analizado desde múltiples enfoques, circunstancia que complica el estudio que planteamos. Pero siendo conscientes de ello, consideramos que para intentar comprender este proceso en el que intervienen tan diversos factores, es imprescindible un método de estudio interdisciplinar en el que no solo estudiemos los acontecimientos desde el ámbito de la disciplina histórica, sino que pongamos en funcionamiento un sistema de análisis que contemple la realidad histórica desde una visión holística, en la que se integren la historia y la historia del arte (Burke, 2005), los estudios visuales (Mitchell, 2009; Moxey, 2015) y la antropología de la imagen (Belting, 1990).

Los fundamentos sobre los que se apoya nuestra investigación se basan en el análisis histórico-artístico a partir de los principios de la hermenéutica de Hans-Georg Gadamer y en la teoría conocida como estética de la recepción (1991). Especialmente son útiles los conceptos de *tradición* y de los *prejuicios* que esta engendra y desde los que se produce la precomprensión (Pérez, 1993). Por ende, de la teoría recepcionista nos interesan dos aspectos fundamentales; por un lado, el análisis de las expectativas del receptor o consumidor de la imagen de san Rafael en Córdoba; por otro, las expectativas del productor y el promotor de la imagen (Pérez, 1992: 341-350). Atendiendo a esto, nos hemos planteado los siguientes interrogantes a los que intentaremos dar respuesta a lo largo de estas líneas:

¿Quién promueve el culto a san Rafael y qué interés se esconde detrás de esta iniciativa piadosa? ¿A qué espectador está orientado el tipo iconográfico que se representa en la producción simbólica de imágenes de san Rafael?

Complementamos lo anterior con el recurso a un concepto bien reconocido en el campo de la sociología y aplicable a la comprensión de los fenómenos artísticos, que es cómo el capital económico y el capital cultural constituyen en suma el «capital simbólico» con el que se espera el reconocimiento social (Urquizar, 2007 y 2015). El enfoque interdisciplinar ha sido uno de los pilares fundamentales en la construcción y manipulación de los idearios colectivos de la sociedad cordobesa, donde entra en juego la imagen de san Rafael, formando parte de las estrategias de ascenso social de una élite local en su aspiración de promoción social (Soria, 2000, 2007 y 2011).

En esta línea, nos interesan especialmente las aportaciones del sociólogo Pierre Bourdieu, quien ha venido analizando las relaciones entre el consumo, gusto estético y estrategias sociales de clase (Bourdieu, 2002 y 2010). Asimismo, le debemos a Bourdieu la creación del concepto «capital simbólico», término que definió como una forma de poder que no es percibida como tal, sino como exigencia legítima de reconocimiento, deferencia, obediencia o servicios de otros (Fernández, 2013: 33-60). Efectivamente, será la imagen de san Rafael en sus distintos formatos artísticos la que funcione como capital simbólico, activando los instrumentos de propaganda y generando a su vez una imagen de poder que faculta a determinados individuos a la adquisición del tan preciado reconocimiento social.

Como hemos indicado, hemos trabajado también con el concepto de tradición, propio de la hermenéutica histórica gadameriana, entendido como el nexo que reconcilia la fuerza del pasado con el presente. La tradición cordobesa de la devoción a san Rafael continúa viva actualmente con la misma fuerza, o más, que en su origen; esta particular coyuntura nos obliga a plantear una interpretación histórica que no solo contemple las consecuencias que este fenómeno desencadenó en el siglo xvii y cómo afectó a la sociedad del momento, sino de qué modo una iniciativa religiosa y devocional surgida en pleno siglo xvii experimenta un largo recorrido histórico que la legitima para convertirse en una tradición que goza de un profundo arraigo y sentimiento religioso para los cordobeses en pleno siglo xxi.

Pretendemos aplicar estas reflexiones metodológicas a un caso práctico: analizar cómo en el siglo xvii se creó, por parte de la aristocracia local cordobesa y con la imprescindible colaboración de los mejores artistas locales, una novedosa imagen de un ángel custodio para una ciudad, pero que no era el característico ángel de la guarda, sino el arcángel san Rafael. Así a san Rafael se le dotó allí de un tipo iconográfico específico, del que desaparecía totalmente cualquier alusión a Tobías y aparecían la heráldica de Córdoba y el juramento (compromiso del arcángel en la protección de la ciudad) y, con el fomento de la devoción al arcángel, los santos patronos y los mártires antiguos y medievales pasarían a un segundo plano devocional.

Los promotores de dicho cambio devocional, algunos caballeros veinticuatro, miembros de la aristocracia local (Castillejo, 1995), pretendían con ello, y al cabo del tiempo lo conseguirían, un ascenso social hacia la alta nobleza. Pero también la Iglesia, y especialmente el episcopado, se vio impelida a reclamar la figura de san Rafael como el gran protector de la ciudad.

Podemos rastrear los orígenes de esta tradición consultando la obra escrita por Pedro Díaz de Ribas, *El Archangel S. Rafael particular custodio, y amparo de la Ciudad de Córdoba*,

escrita en Córdoba en 1650. En ella Díaz de Ribas recoge la historia de las distintas apariciones de san Rafael en Córdoba durante las epidemias de peste que asolaron la ciudad en varias ocasiones. Primero, y supuestamente, en 1278, cuando el arcángel se apareció a Fray Simón de Sousa; después en 1578, cuando san Rafael se apareció al Padre Roelas. Setenta y tres años después de esas revelaciones, que apenas habían tenido eco en la sociedad cordobesa, y cuando la terrible peste iniciada en el año 1648 empezaba a menguar, Díaz de Ribas las publica mostrando con ellas que es san Rafael quien ha sanado a la ciudad, pues Dios le ha encargado su custodia. La representación de san Rafael también aparece vinculada a la de los santos mártires, aunque con el paso del tiempo, la devoción de los santos mártires irá disminuyendo en importancia para engrandecer la figura de san Rafael como protector y custodio de la ciudad de Córdoba. El curioso tema iconográfico de la representación de san Rafael junto con los cinco caballeros es un tipo iconográfico que tiene su origen en el relato sobre las apariciones de san Rafael al padre Roelas, donde se mencionan a estos cinco caballeros que se asocian a las figuras de los santos mártires Fausto, Enero, Marcial, Zoilo y Acisclo, cuyos restos óseos se creía que eran los hallados en la parroquia de San Pedro el 21 de noviembre de 1575, como consecuencia de unas obras que se habían llevado a cabo (Aranda, 2016: 89). A lo largo de los meses siguientes, el padre Andrés de las Roelas continúa con las visiones en las que san Rafael insiste en que las reliquias que han sido descubiertas pertenecen a los santos mártires y, por tanto, deben ser veneradas. Lo interesante de las revelaciones es la especial atención que se le concede al atuendo con el que se representa a los cinco caballeros, con una vestimenta propia de la aristocracia de la época, justificando así que estos santos eran de linaje noble y pertenecieron a la Colonia Patricia.³

Esta obra, promovida a instancias de José de Valdecañas y Herrera, caballero veinticuatro del cabildo municipal, se concibe como una fuente testimonial que inicia el proceso de propagación de la imagen devocional de san Rafael como santo custodio y protector de la ciudad.⁴

Pero la labor de patronato religioso y mecenazgo artístico de José de Valdecañas no se detiene aquí; así da testimonio don Pedro Mesía de la Cerda con la *Relación de las fiestas eclesiásticas, y seculares que la mui noble y siempre leal Ciudad de Cordova ha hecho a su Angel*

3. «Lo segundo hago reparo en el número de los cinco caballeros: los cuales sin duda son los cinco principales mártires, cuyos cuerpos se hallaron en el sepulcro de San Pedro y de que hace mención expresa la piedra escrita que los sellaba. Los cuales se dicen Fausto, Enero, Marcial, Zoilo y Acisclo [...]. Lo tercero reparo en que estos mártires se le aparecieron a Andrés de las Roelas en traje de caballeros: Porque en el tiempo que sucedieron estas visiones la gente noble usaba semejantes galas. Por lo cual se significa que los dichos mártires eran de linaje noble de la colonia patricia, como también consta de sus leyendas» (Díaz de Ribas, 1650: fol. 26r.).

4. Así lo indica don Pedro Díaz de Ribas en el colofón de su obra: «Acabose de imprimir esta obra a 18 de Noviembre, de este año de cincuenta, la cual comencé a escribir por orden y mandato de esta Ilustrísima Ciudad, al tiempo que era más infestada del contagio: y fueron diputados para este efecto los Señores Veinticuatro, Don Gonzalo de Cea y de los Ríos, y Don Joseph de Valdecañas, del cual quise hacer aquí esta sucinta memoria; por lo que esta Ciudad le debe por sus virtuosos empleos en servicio de nuestro Señor, y amparo de los pobres: y en particular por haber solicitado el rezo de nuestro Arcángel S. Rafael en este Obispado, que ha concedido su Santidad, por Bula particular, informado primero por las Preces, y cartas de nuestro Ilustrísimo, y Dignísimo Prelado Don Fray Pedro de Tapia, y de ambos Cabildos, Eclesiástico y Seglar, en las cuales por mayor se contenían las razones, que por todo este Discurso van alegadas. Hízose la gracia en 10 de Septiembre de este año de 1650» (Díaz de Ribas, 1650: fol. 27v.).

Custodio S. Rafael este año de M.DC.LI. Y razon de la causa por que se hizieron (Córdoba, 1653). Mesía de la Cerda menciona a Valdecañas en varias ocasiones para ensalzar su figura por el destacado papel en la organización y financiación de las fiestas que tuvieron lugar en 1651 en honor a san Rafael.⁵ En el transcurso de las fiestas tuvo lugar un certamen poético que consistió en la presentación de composiciones en relación con las revelaciones del Padre Roelas (Mesía de la Cerda, 1653), en el cual participó uno de los pintores más reconocidos en la ciudad de Córdoba, Antonio del Castillo y Saavedra.

Pensamos a través de imágenes, organizamos la vida y nos comunicamos a través de metáforas visuales constantemente. El concepto de *cultura visual* y los efectos de la imagen en el mundo de la publicidad son cuestiones que tenemos integradas en nuestro *horizonte de expectativas* del siglo XXI, pero ¿qué ocurría en el siglo XVII? José de Valdecañas era conocedor igualmente de la potencia y el impacto que causaba la imagen, por ello, también sabía que necesitaba de la colaboración de artistas locales que le ayudaran a ampliar su círculo de relaciones clientelares. Es donde entra en juego la mano del realizador y ejecutor de la imagen, que hará que toda esta producción simbólica cobre sentido y se materialice, ya que a través de ella se podrá completar el acto comunicativo entre el promotor (Valdecañas), que necesita el reconocimiento social del pueblo, y el escultor o pintor, que ejecuta estas ideas y da forma al mensaje que el promotor quiere hacer público.

Antonio del Castillo será el encargado de crear esta imagen, ahora archiconocida, de san Rafael, multiplicada y reproducida hasta la actualidad en infinidad de soportes. Así se le atribuye a Castillo el diseño del primer monumento a san Rafael, una estatua colocada en la mitad de Puente Romano, camino de entrada y salida de la ciudad desde y hacia el sur [fig. 2]. La escultura fue realizada por Bernabé Gómez del Río y costada por José de Valdecañas. La obra se conserva en el lugar original para el que fue concebida; aunque ha sufrido algunas restauraciones con el paso del tiempo, mantiene una apariencia muy semejante a como fue concebida y a como se la describe en la *Relación de las fiestas eclesiásticas y seculares* (1653).⁶

El *Arcángel San Rafael*, de tamaño algo mayor que el natural, presenta los atributos identificativos del tipo iconográfico cordobés: aparece vestido a la romana, con sandalias, un manto blanco y una diadema sobre la cabeza (Cuesta, 2013: 127). La escultura presenta al pie una inscripción latina, la cual fue copiada por el ya citado don Pedro Mesía de la Cerda, quien también la copia en castellano. En dicha inscripción se hace mención especial a don José de Valdecañas y Herrera quien, junto con don Gonzalo de Cea y de los Ríos, ambos en calidad de caballeros veinticuatro de la ciudad, solicitaron que se levantara esta escultura

5. «Recibióse esta nueva con el festivo alborozo, que se debía a semejante dicha, de que se debe atribuir mucha parte a Don Joseph de Valdecañas y Herrera, y a D. Gonzalo de Cea y de los Ríos, Caballeros Diputados por la Ciudad para este intento, y que lo continuaron para todos los que aquí se verán mencionados. A Don Joseph de Valdecañas, como a más antiguo, tocó la mayor parte del trabajo; Cavallero en quien la actividad, y virtud, son iguales, y sin igual, y de quien fuera debida recompensa dilatados elogios, que yo omito, porque no haga sospechosa verdad tan segura, las prendas del parentesco, y amistad» (Mesía de la Cerda, 1653: fol. 3v.).

6. La escultura tiene «alas y cabellos dorados, los pies se adornan de cendalias a lo Romano, y el cuerpo cubre un manto blanco perfilado de oro, este cubre la mayor parte: las extremidades dejó desnudas para descubrir los primores del arte su Artífice Bernabé Gómez del Río. Tiene en la mano siniestra el Pez milagroso imitado con admirable perfección en la mano derecha, arrimada a si una tarjeta, que se termina en el pie derecho, y descansa la mano sobre ella, es la tarjeta del color de jaspe roo, y en ella grabadas, y esculpidas de negro estas letras Yo te juro por Christo Crucificado, que soy Rafael Angel, a quien Dios tiene puesto por guarda de esta Ciudad. Roelas num. 9» (Mesía de la cerda, 1653: fol. 101v.).



Fig. 2. Bernabé Gómez del Río, *Arcángel San Rafael*, 1651.



Fig. 3. Antonio del Castillo y Saavedra, *San Rafael*, 1652.

de piedra con objeto de conmemorar las revelaciones del Padre Roelas y, sobre todo, para agradecer a san Rafael su intercesión como ángel protector en la defensa de la ciudad contra la peste.⁷

Sus buenas relaciones con la nobleza local posibilitan a Antonio del Castillo el encargo en 1652 de un lienzo sobre el mismo tema de san Rafael que fue puesto en la sede del cabildo municipal, cuyos

regidores eran los caballeros veinticuatro, y costeados a expensas de uno de ellos, José de Valdecañas, su patrocinador. Valdecañas presentó el lienzo de Castillo al cabildo el 6 de septiembre de 1652, para ser colgado en la antecámara donde celebraba sus reuniones el cabildo. En un discurso de presentación, Valdecañas aclaró que había encomendado al mejor pintor de la ciudad la tarea de realizar una pintura en la que se hiciera pública la grandeza y el favor de Dios que gozaba Córdoba «en haberle dado por custodio y tutelar tan soberano príncipe (Raphael)» (Nancarrow y Navarrete, 2004: 342).

Dicho lienzo se constituiría en modelo del tipo iconográfico cordobés del arcángel [fig. 3]. En este punto, podemos considerar la pintura de san Rafael como un importante capital simbólico, ya que la obra pictórica desafía sus límites como representación para adentrarse en el campo cultural del mercado simbólico (Bourdieu, 2010), donde la imagen adquiere un

estatus más elevado que el de constituirse como una agrupación adecuada de pigmentos de color sobre un soporte, y pasa a ser la clave para comprender el proceso de ascenso

7. «Al beatísimo Raphael Grande entre los Ángeles y Custodio Vigilantísimo el cual más ha de trescientos años, que en tiempo de Pascual Obispo y destruyendo la Ciudad una peste predijo que el había de ser Médico de tanta calamidad. Y el mismo después año de mil quinientos y setenta y ocho, reveló al venerable Presbítero Andrés de las Roelas, las Reliquias de los santos Mártires: y últimamente le declaró como Dios había encargado la guarda de Córdoba. Por lo cual para que el debido agradecimiento durase; El Senado y Pueblo de Córdoba, atento y piadoso, le levantó esta estatua de piedra con gran solicitud de Don Joseph de Valdecañas y Herrera y de don Gonzalo de Cea y de los Ríos, Veinticuatro [...]» (Mesía de la Cerda, 1653: fol. 101r.).

de Valdecañas, pues su nombre y su devoción por el arcángel quedan inscritos en un fragmento de friso que ocupa el lado inferior derecho del cuadro en el que Antonio del Castillo sabe cómo actuar para también beneficiarse del éxito cosechado, colocando a continuación su firma y la fecha.

La representación frontal del arcángel y la ausencia de paisaje, más cierto tenebrismo en la iluminación y el fondo oscuro, sugieren su carácter devocional, como si de una estatua de culto se tratara, presentando los característicos atributos del recién inventado tipo iconográfico cordobés: el pez y, por supuesto, la cartela con el juramento, a la que se superpone otra con las armas de la ciudad, un león rampante con bordura de castillos y leones. El genio alado viste a la romana con un manto voluminoso recogido a la cintura y una sinuosa filacteria, entre la espalda y las alas, lleva escrito uno de los lemas más utilizados por los Reyes Católicos en su heráldica: «*Sub umbra alarum tuarum protege nos*»; frase que deriva del salmo 16,8 de la *Biblia Vulgata* y que muestra cómo la capacidad protectora del arcángel radica en su condición de ser alado (Redel, 1899: 94).

Otros buenos pintores, entre los que destacaba el sevillano Juan de Valdés Leal, hicieron por aquellos mismos años otras representaciones pictóricas del arcángel encargadas por otros miembros de la Veinticuatría como Pedro Gómez de Cárdenas, a la sazón cuñado de José de Valdecañas, y a quien este debía su puesto como veinticuatro. Se conocen en la ciudad tres versiones pintadas y un dibujo, salidos de la mano y el taller de Valdés Leal para esta familia, caracterizándose en ellas la ausencia del texto del juramento y apareciendo en dos de ellas cartelas en las que san Rafael acompaña a Tobías, es decir, evocando la tradicional representación del arcángel.

Pero se deben sobre todo a Antonio del Castillo las propuestas para la exaltación del nuevo tipo iconográfico del san Rafael, como lo hizo al proyectar una novedosa decoración para la Puerta del Perdón de la Catedral [fig. 4]. Dicha puerta, la principal que se abría a la ciudad, estaba situada bajo la torre y conservaba aún su impronta mudéjar, un gusto artístico de mucho éxito en el pasado pero denostado en los años centrales del siglo XVII.⁸ En este caso la propuesta artística de Castillo fue dirigida al obispo de la diócesis fray Pedro de Tapia, que no dudó en ordenar la ejecución del proyecto diseñado por el pintor y la firmó y la fechó de su puño y letra sobre el papel en el que se había dibujado: «Ejecútese esta traza. Cord^a 5 de octubre de 1651. Fr. P. obispo de Cord^a» (Redel, 1899: 92-93).



Fig. 4. Puerta del Perdón de la catedral de Córdoba.

8. El dibujo preparatorio se encuentra entre los fondos del Museo de Bellas Artes de Córdoba (García de la Torre, 2005).



Fig. 5. San Rafael coronando la torre de la Catedral, 1654-1669.



Fig. 6. Aciselo Antonio Palomino de Castro y Velasco, *La Aparición de San Rafael al Padre Roelas*, 1713.

Desconocemos las razones, probablemente económicas, por las que el proyecto no se llevó a cabo según lo previsto, limitándose Antonio del Castillo a decorar con pintura al fresco los vanos ciegos de la decoración mudéjar preexistente. De dicha decoración solo quedan hoy unas pinturas muy mal restauradas situadas dentro de los tres arcos angrelados sobre la portada en los que, flanqueando una Asunción de la Virgen, se han representado, a su derecha a san Rafael con la cartela del juramento y su bordón de peregrino y a su izquierda al arcángel san Gabriel.

Otro gran hito en el fomento devocional hacia el ángel custodio cordobés se puso en ejecución al poco de las noticias dadas. De nuevo en una colaboración entre Antonio del Castillo, haciendo el diseño preparatorio, y el escultor Bernabé Gómez del Río, ayudado por Pedro de Paz, ejecutando la escultura en piedra, se colocó otra estatua de San Rafael coronando la torre de la Catedral, como había solicitado Castillo en su poema, aunque la colocación, en el año 1669, sufrió bastante demora por el tiempo que tardaron en concluir las obras de la torre [fig. 5].

Con la colocación de san Rafael en la más elevada construcción de la ciudad se protegía a esta de los aires inficionados y se sugería la posibilidad de elevar la imagen arcangélica en otras alturas, mostrándola como imagen triunfal. Así surgió otra variante iconográfica cordobesa para san Rafael, la de los *triumfos* que proliferaron por la ciudad en el siglo XVIII.

En el cambio de siglo fue decisiva la influencia del cardenal Salazar en el aumento de la devoción a san Rafael. La trascendencia de la figura de don Pedro de Salazar y Toledo (1630-1706), que había tenido una brillante carrera eclesiástica como obispo de Salamanca y Córdoba,

queda reflejada en la pintura realizada por Aciselo Antonio Palomino, *La Aparición de San Rafael al Padre Roelas* [fig. 6], una pintura que forma parte de un programa decorativo más

amplio para la capilla funeraria del propio cardenal en la catedral de Córdoba (Sánchez, 2017). En el lienzo se representa al cardenal como un intermediario entre el Venerable Roelas, san Rafael y los santos mártires. Este hecho no pasa inadvertido si tenemos en consideración que el cardenal Salazar fue quien, junto al Padre Posadas, promovió la causa de beatificación de Roelas. Palomino, contratado por los sobrinos del cardenal que eran sus albaceas y canónigos de la catedral cordobesa, representó al cardenal concediéndole el protagonismo de la devoción que comenzaba a arraigar en el pueblo. Uno de los sobrinos llegaría a ocupar la silla episcopal años después y por su encargo se construiría unos de los primeros triunfos dieciochescos, hoy situado en la Avenida de América, junto a la vieja estación de ferrocarril.

El más llamativo de los triunfos, conocido por el *Triunfo de la Puerta del Puente*, se hizo a propuestas del cabildo catedralicio, pero sus obras se demoraron y no fueron concluidas hasta que el obispo Martín de Barcia financió su conclusión. Inspirado en la fuente de Bernini en Piazza Navona, representa a san Rafael sobre una columna y bajo ella quedan los santos patronos, Acisclo y Victoria, como imagen visual de la superior categoría devocional que Córdoba concedía ya a su Custodio. El proyecto de construcción se inició en 1736 pero la obra no concluyó hasta 1781.

Mientras tanto, otros triunfos fueron apareciendo por la ciudad, algunos promovidos por los jesuitas y costeados por su feligresía, en la Plaza de la Compañía (1736). Pero otros fueron costeados por familias linajudas que en el siglo XVIII andaban a la caza de títulos nobiliarios importantes, como el que la familia Aguayo erigió en la plaza que lleva su nombre, destacando en la peana toda la heráldica familiar, y colocando bajo la columna de san Rafael a san Acisclo y a otros mártires cordobeses (1763). Fernando VII les concedería el Marquesado de Valverde (de Aguayo) en 1820. Todo este ambiente de exaltación de la figura del Custodio a través de los triunfos quedó perfectamente reflejado en el libro de Jerónimo de Vilches, titulado *Triunfo angélico del celeste príncipe, poderoso protector, y glorioso custodio de la ciudad de Córdoba, San Rafael*, publicado en Córdoba en 1781, cuyo título y estructura se compone a imitación de los ocho triunfos que ya jalonaban la ciudad, «ocho triunfantes tronos, como se miran de presente» (Vilches, 1781: prólogo), y podemos considerar el libro como una lectura simbólica de dichos monumentos [fig. 7].



Fig. 7. Triunfos de san Rafael del siglo XVIII. Portada del *Triunfo angélico* de Gerónimo Vilches.

La fama e imagen pública de san Rafael como protector y custodio de la ciudad que se había conseguido afianzar en la sociedad cordobesa se materializó finalmente en la construcción de la iglesia del Juramento, un proyecto que ya había sido propuesto por José de Valdecañas en 1652 pero que no se inicia hasta finales del siglo XVIII, siendo concluida en la centuria siguiente.⁹ Las revoluciones liberales del siglo XIX mitigaron el interés devocional, pero el nacional catolicismo posterior a la Guerra Civil y las disputas partidistas del periodo democrático en nuestra historia más reciente hicieron aflorar nuevamente la devoción a la imagen de san Rafael como Custodio de Córdoba (Véase el grupo de Facebook «No me toques a San Rafael», con más de 19.000 miembros).

La imagen superviviente que registra Warburg en sus estudios puede aplicarse a la imagen del custodio y protector alado a la que, a través de los tiempos, e incluso al margen de las creencias, se adhieren sus devotos no solo por motivos de salud o de epidemias, sino también buscando apoyo y protección para intenciones de reconocimiento y ascenso social (capital simbólico). También en tiempos actuales la historia se repite y podemos ver cómo la imagen superviviente se nos aparece en la erección en 1997 de un triunfo a san Rafael en la plaza principal de Los Boliches, barriada de Fuengirola en la que veranean muchísimos cordobeses [fig. 8]. La obra fue realizada a expensas del promotor inmobiliario Rafael Gómez Sánchez, popularmente apodado en Córdoba como *Sandokán*. Llegó a decirse que el san Rafael que presidía el monumento sobre una columna de dieciséis metros era la viva imagen del promotor. Este hombre hecho a sí mismo, de orígenes muy humildes, consiguió hacer fortuna en los negocios de la joyería y posteriormente en la construcción, principalmente en la Costa del Sol y en la capital cordobesa, y a imitación de lo que Jesús Gil había hecho en Marbella, creó un partido para garantizarse inmunidad ante la justicia cuando comenzaron las investigaciones sobre ciertas ilegalidades urbanísticas y las deudas con la hacienda pública.



Fig. 8. Triunfo de San Rafael en Fuengirola, erigido en 1997 y retirado en 2020.

9. En 1652 Valdecañas propuso al Ayuntamiento en sesión del día 6 de septiembre de 1652 que la casa donde vivió el padre Andrés de las Roelas se convirtiese en templo y tabernáculo de san Rafael. Tres años más tarde, en 1655, se constituirá la Hermandad de San Rafael y se aprueban los estatutos (Redel, 1899: 93).

Es muy probable que Rafael Gómez, que presumía en sus mítines de no haber leído un libro en su vida o que se declaraba analfabeto en diversos juicios a los que tuvo que enfrentarse, no fuera consciente de que adoptaba comportamientos semejantes a los veinticuatro del siglo XVII cuando impulsaba la erección del monumento al custodio, pero eso estaba en la tradición cordobesa y muchos lo entenderían así, pues la protección angélica estaba mediatizada por los promotores de esta. Tras ser condenado Rafael Gómez por el caso Malaya, el Ayuntamiento de Fuengirola decidió en 2020 reformar la plaza, derribar el monumento y trasladar la imagen de san Rafael para castigarlo en una modesta rotonda de las afueras donde hoy puede verse sobre el capitel y el último tambor de la columna del otrora impresionante triunfo inicial.¹⁰

No podemos eludir que los órdenes políticos se sustentan y se expresan a través de los imaginarios culturales (Abril, 2010), los cuales no solo residen en la agrupación de una serie de imágenes como elementos inconexos, sino que las imágenes son ordenadas y estructuradas de manera que adquieren un sentido cultural e histórico, esto es, se asocian a determinadas tradiciones y pasan a formar parte de un imaginario colectivo que constituye el horizonte desde el que se interpreta (Gadamer, 1991). En definitiva, lo que hemos pretendido destacar en el presente trabajo es que la reaparición y supervivencia de la imagen de san Rafael viene propiciada, más que por la devoción, por las necesidades de promoción pública de los que aspiran al poder.

BIBLIOGRAFÍA

- Abril Curto, G. [2010]. «Cultura visual y espacio público-político», *Cuadernos de Información y Comunicación* 15, pp. 21-36.
- Aranda Donce, J. [2016]. «Culto y devoción a las reliquias de los santos mártires de Córdoba durante los siglos XVI y XVII», en J. Aranda Doncel y J. Hurtado de Molina Delgado (coords.): *San Rafael y el patronazgo de los santos mártires en Andalucía: historia, arte y espiritualidad*, pp. 75-122.
- Belting, H. [1990]. *Antropología de la imagen*, Madrid, Katz.
- Bergamo, M. y otros [2014]. «El ángel y el cazador de cabezas. Una lectura de la Lámina 47 del Atlas Mnemosyne», *Engrama* 184, pp. 1-19.
- Bourdieu, P. [2002]. *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*, Madrid, Montessor.
- Bourdieu, P. [2010]. *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*, Madrid, Siglo Veintiuno.
- Burke, P. [1988]. *Popular culture in Early Modern Europe*, Londres, Scholar Press.
- Burke, P. [2005]. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica.
- Castillejo Cuenca, M. I. [1995]. «Los caballeros veinticuatro de Córdoba a finales del siglo XVII. Riqueza, función y linaje de una élite de poder», *Chronica nova* 22, pp. 29-71.
- Cuesta García de Leonardo, M. J. [2013]. «Córdoba Contrarreformista. Elaboración de la iconografía de San Rafael y los Santos Mártires en arquitecturas efímeras y textos», en *Actas del II Congreso Ibero-Asiático de Hispanistas*, Kioto.
- De Córdoba, M. [1651]. *Cordova castigada con piedades, en el contagio que padeció los años de 49 y 50*, Málaga, Juan S. de V. y U.
- Díaz de Ribas, P. [1650]. *El archangel S. Rafael particular custodio, y amparo de la Ciudad de Córdoba*, Córdoba, Salvador de Cea Tesa.

10. Rafael Gómez Sánchez: <https://es.wikipedia.org/wiki/Rafael_G%C3%B3mez_S%C3%A1nchez> [consulta: 15/10/2020].

- Didi-Huberman, G. [2018]. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Madrid.
- Fernández Fernández, J. M. [2013]. «Capital simbólico, dominación y legitimidad. Las raíces weberianas de la sociología de Pierre Bourdieu», *Papers* 98, pp. 33-60.
- Gadamer, H. G. [1991]. *Verdad y Método I*, Salamanca, Ediciones Sígueme.
- García de la Torre, F. [2005]. «Antonio del Castillo: Sagrada Familia con San Juanito, Dos caballos, Estudio de paños, San Rafael, Proyecto para la Puerta del Perdón de la Mezquita Catedral de Córdoba», en *En torno al Barroco. Fondos del Museo de Bellas Artes de Córdoba*, cat. de la exp., Córdoba / Sevilla, VIMCORSA / Caja San Fernando, pp. 94-101.
- Koselleck, R. [1993]. *Futuro pasado (Para una semántica de los tiempos históricos)*, Barcelona, Paidós.
- Mesía de la Cerda, P. [1653]. *Relación de las fiestas eclesiásticas, y seculares que la mui noble y siempre leal Ciudad de Cordova...*, Córdoba, Salvador de Cea Tesa.
- Mitchell, W. J. T. [2009]. *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*, Madrid, Akal.
- Moxey, K. [2015]. *El tiempo de lo visual*, Barcelona, Sans Soleil.
- Nancarrow Taggard, M. y Navarrete Prieto, B. [2004]. *Antonio del Castillo*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte hispánico.
- Pérez Lozano, M. [1992]. «Valdés Leal, el vizconde de Cárdenas y los círculos culteranos cordobeses», en *Patronos, promotores, mecenas y clientes, VII Congreso Internacional de Historia del Arte (CEHA)*, Murcia, pp. 341-350.
- Pérez Lozano, M. [1993]. «La Teoría de la Recepción. Consideraciones metodológicas previas», en *El conceptismo en la pintura andaluza del Siglo de Oro*. Tesis doctoral, Córdoba, Universidad de Córdoba.
- Redel y Aguilar, E. [1899]. *San Rafael en Córdoba*, Córdoba, Imprenta del Diario.
- Sánchez Merino, C. [2017]. «El lenguaje gestual en las pinturas de Acisclo Antonio Palomino en la catedral de Córdoba», *Anahgramas* 4, pp. 212-258.
- Silvana Vargas, M. [2014]. «La vida después de la vida. El concepto de 'Nachleben' en Benjamin y Warburg», *Thémata* 49, pp. 317-331.
- Soria Mesa, E. [2000]. *Cambio inmóvil. Transformaciones y permanencias en una élite de poder (Córdoba, ss. XVI-XIX)*, Córdoba, Ayuntamiento de Córdoba.
- Soria Mesa, E. [2007]. *La nobleza en la España Moderna. Cambio y continuidad*, Madrid, Marcial Pons Historia.
- Soria Mesa, E. [2011]. «La imagen del poder. Un acercamiento a las prácticas de visualización del poder en la España Moderna», *Historia y Genealogía* 1, pp. 5-10.
- Urquizar Herrera, A. [2007]. *Coleccionismo y nobleza. Signos de distinción social en la Andalucía del Renacimiento*, Madrid, Marcial Pons Historia.
- Urquizar Herrera, A. [2015a]. «Nobleza y políticas artísticas», *Imágenes del poder en la Edad Moderna*, Madrid, Centro de Estudios Ramón Areces, pp. 165-190.
- Urquizar Herrera, A. [2015b]. «Estrategias de imagen de las élites urbanas», *Imágenes del poder en la Edad Moderna*, Madrid, Centro de Estudios Ramón Areces, pp. 191-215.
- Vilches, G. [1781]. *Triunfo angélico del celeste príncipe, poderoso protector, y glorioso custodio de la ciudad de Córdoba San Rafael*, Córdoba, Oficina de Juan Rodríguez.
- Warburg, A. [2010]. *Atlas Mnemosyne (Arte y Estética)*, Madrid, Akal.

THE AESTHETIC SENSITIVE AND FEMINIST SEMANTICS OF MARLIETE RODRIGUES' FIGURATIVE ARTS

175

ILZY GABRIELLE SOARES DA SILVA¹

MARIO FARIA DE CARVALHO²

Universidade Federal de Pernambuco

INTRODUCTION

The Alto do Moura, in Caruaru, Pernambuco, Brazil, is the main space of the artisanal production of the state's Agreste (dry region), art in clay being produced in the form of figurative art or domestic utensils. The clay pieces of the artisan women of the Alto do Moura have become a representative not only of the visibility of the local art but equally, the reflection upon complex social issues. This way, simultaneously to the time the master-artisans have addressed in their pieces the disquietude of the fortification of their protagonism, they reveal the implicit messages on the imaginary surrounding them. However, it must be considered that is still evident the recognition of the male production in detriment to the women artisans. Mostly, the women are responsible for the production of utilitary pieces or they assume the painting and decoration of the pieces produced by their husbands (Fonseca and others, 2017).

The research dwells over the artistic production of the master-artisan Marliete Rodrigues,³ considering that the aesthetic, sensitive, symbolic and subjective recurrences present in the art of master Marliete might highlight the imaginary constructed from the daily sociocultural experiences of the artist concerning gender issues. Based on these premises, the following research contemplates some questions, specifically: Do the symbols contained in the pieces produced by master-artisans of the Alto do Moura community, Caruaru-PE, allow to consider the way these women represent the category «gender»?; What is the centrality of the aesthetic and sensitive elements in this artistic making?; Which gender elements tied to the quotidian of the community are materialized through the symbols present in the analyzed pieces? In this sense, and fundamenting in the theoretical discussions on the Aesthetic, Sensibility and Gender, this research consists in re-thinking the gender categorizations based on non-reductive premises.

In order do do so, the objectives that north the following study are, specifically, to present an inventory of the craftsmanship in clay of master Marliete Rodrigues, that enables to reflect upon the symbolic representations of the «gender» category; to identify the main aesthetic, senses and sensitive present in this production; to analyse the symbolic

1. Graduate in Design - Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Researcher of O Imaginário – Grupo de Pesquisas Transdisciplinares sobre Estética, Imaginário e Educação (UFPE-CNPq) and G-Pense! – Grupo de Pesquisa sobre Contemporaneidade, Subjetividades e Novas Epistemologias (UPE-/CNPq). E-mail: ilzygsoares@gmail.com.

2. Doctor in Sciences Sociales - Université René Descartes, Coordinator of the O Imaginário – Grupo de Pesquisas Transdisciplinares sobre Estética, Imaginário e Educação (UFPE-CNPq). E-mail: mariofariacarvalho@gmail.com.

3. Marliete Rodrigues is the youngest daughter of Dona Celestina and Zé Caboclo, two great names of craftsmanship concerning the utilitary and figurative art, respectively, from Caruaru, Pernambuco.

representations of the «gender» category present in the artistic production of the master from the standpoint of Aesthetic and Sensibility.

METHODOLOGY

The initial step of the research was dedicated to reviewing the literature of the main themes that permeate the proposed reflection using books, scientific articles, essays, and other audiovisual forms that approach the subjects involved in the investigation. Two visits to the Alto do Moura and the Museu do Barro (Clay Museum) in Caruaru, Pernambuco, happened in order to research both, divided in two moments. The first moment took a more exploratory character, with the objective of establishing the first contact with the master, however, ending with the contact only with the pieces, since the artisan wasn't present in her studio. Afterwards, the visit to the Museu do Barro, where it was realized the collection of the images and pieces that were exposed. During the second visit to the studio, an interview was captured in audio with the master Marliete, with questions directed to the specific themes of the research (gender, aesthetic and imaginary). One more visit to the Museu do Barro was realized to assure that the main pieces mentioned in the interview were registered in photography. Parting from the field research, the cataloged pieces and based on the interviews realized, it was observed in which measure the artistic production of a female-artisan resignifies the imposed social standards and, simultaneously, builds a differentiated aesthetic concerning the gender issues. The methodologic path elapses from the phenomenology perspective (Carvalho & Cardoso, 2015). The phenomenology recurred is descriptive, philosophical, and interpretative. The qualitative approach is instrumentalized from the Theory of the Imaginary by Gilbert Durand (2001; 2004) and the observations upon aesthetic and sensibility of Michel Maffesoli (1996; 1998) of the gender category (Butler, 2003). The data collection happened parting from the realization of an interview, the non-participant observation and the register of images that helped the construction of a field journal. In such a way, the analysis of images was organized from the image analysis technique proposed by Carvalho (2019).

REFLECTION ON ART AND WOMEN: INTRODUCTORY NOTES

The way with which women were (and still are) portrayed in works of art and the massive number of male artists that are known in comparison to the small number of women recognized as artists, in History of art, leads to reflect on how laborious was (and remains to be) the path that women trailed to occupy such spaces. It is worth highlighting that, even if not portrayed as protagonists or main authors of the main pieces of art, women always had their bodies constantly exposed, partially or completely undressed, in uncountable artistic representations⁴ (Almeida, 2010).

According to Assis (2012), the History of art, ever since the Ancient World to the Modern Age, failed to consider the artistic, intellectual, and social feminine abilities. It was

4. The pieces *Le Déjeuner sur l'herbe*, Claude Manet (1863); *Sleeping Venus*, Giorgione (1510); *Dido*, Giampietrino (1520); *Venus and the Organ Player*, Ticiano Vecellio (1550); *Leda and the Swan*, François Boucher (1740) are some of the examples.

believed that the only gender capable of inheriting and transmitting the artistic knowledge was the male sex, as affirm Nochlin (2016) and Korsmeyer (2014). Both authors pinpoint the concept of «The Great Artist», as being the one who, supposedly, detains the geniality, regardless of the context that influences its success. Nochlin (2016) conducts to the comprehension that exists a hegemonic and masculinist sense that women are devoid of talent enough to artistic production, once there are not, according to her, «Great Women Artists» portrayed or valued by the classical History of Art.

It is important to highlight that despite uncountable registers concerning the participation of women in History of Art, many voices remain silenced. A massive part of the «History of the experience and expression of the feminine universe» are still hidden, which translates in an irreparable loss, once there is no more access to these productions (Assis, 2012).

FUNDAMENTS TO A FEMINIST AESTHETIC

By observing the trajectory of the women in the History of Art, it is possible to perceive that women were acceptable beings only while participating as an «inspiring muse» when it comes to the great theme behind the canonical art. Facing this argument and context, the female artists were confronted with the difficult choice of living by their art or to restrict only to sex (Bovenschen, 1986).

In order to think about the recurrence of a feminist aesthetic,⁵ it must be taken into consideration that gender, identities and sexuality mix to the complexities of the process of representation of individual and collective character, not allowing generalizations concerning the artistic activity of women (Korsmeyer, 2014). In this matter, Meskimmon (2003) highlights that it is necessary to investigate the art made by women, aiming to understand how it brings together the sexual difference in its material specificity and its particular historical locus, avoiding answering only questions such as «what is a female artist» or «what is the female art».

Bovenschen (1986) considers that the art with the feminist intention refers to the aesthetic conscience and the forms of sensorial perception, having as a fundamental characteristic the liberation of the imagination of women and the rupture with the formal laws of a determined mean, always from masculine references. As such, one (other) tradition and rupture can be found in the works of artists that compose the feminist debate and movement. It is through a process of subversion, conquest, vindication, appropriation and formulation that the artistic production of women takes place (Bovenschen, 1986).

The feminist aesthetic can be understood, then, as a «visual response to a very specific set of cultural and historic circumstances» (Raymond, 2019: 40). Here, the term «feminist» is understood and assumed as a force of political action, that points the materialized political act in the form of image and that suggests an ethical compromise not only regarding the feelings of one concerning themselves, but also concerning the other, as points out Raymond (2019). The concern with questions regarding discussions on gender, class, ethnicity

5. Despite the use of the term in the singular form, it is understood that there are many aesthetic makings that refer to a feminist perspective of/on the production of women. The comprehension of the category «women» is, in this case, amplified and reaches other corporations other than those biologically learned.

and race, the utilization of embroidery and sewing, the deconstruction of stereotype, the historical recovery of women in art are trends and ethical aspects that characterize the visual arts of feminist character, especially when considered the post-structuralist aspect they possess, as affirms Tvardovskas (2015). In general lines, they are productions branded by the experiences and not exclusively by technique. Therefore, the feminist aesthetic captures and considers elements that are not connected to what is considered while standard or universal, or exclusively to the masculine figure, what does not necessarily imply that it is restricted only to the feminine universe. It brings an aesthetic as existence, capable of «generating new forms of seeing, feeling, signifying and existing» in the world (Stubs and others, 2018).

GENDER AND LOCAL IMAGINARY

The Alto do Moura and its artistic production in clay is an important diffusing center of the culture of Pernambuco. Families, through the commercialization of such production guarantee the local development and the promotion of the art of Pernambuco (Fonseca and others, 2017). In this sense, Maffesoli (1996) highlights that the culture of a society takes shape when it manifests itself exteriorly, that only this way it starts existing imaginatively and materially. The artisan class of the community of the Alto do Moura, especially the women, contribute to developing, maintaining, and diffusing the culture of the north-eastern countryside. The art becomes a process of sensitive sharing of society.

In this context Marliete is born. Daughter of artisan parents and grandparents, the master was in touch with art in clay ever since early. Even before going to school, she played with shaping the clay while creating her own toys. It is important to highlight that due to the socio-economic vulnerability of the families in this community, children often needed to work to complement the family income. The production, according to Marliete, was commercialized at the Feira de Caruaru (Caruaru's fair), recognized as a cultural imaterial patrimony of Brazil in 2006. The confection of the pieces was made in serial form to fulfil the utilitarian necessities of the capitalist market that was developing in the region. With time, her oldest brother started accompanying their father at the fair to sell the clay toys resulting from the production of the children of the family.

The community of the Alto do Moura, through the repetition of heteronormative patterns, kept the women restricted to the domestic spaces (Assis, 2012), which detained them from, many times, going to the city's fair and commercialize their own creations, contributing this way to their invisibilization as artists. Even if being participants of all the productive processes, women do not have, most times, their names associated with their pieces. This evidence points out that not always the feminine work is considered artistic, which keeps them from being recognized and invisibilise them. The subtle process of invisibilization, at this point, prevents the legitimization of the creativity of the women regarding the artistic production.

Parting from the observation of the pieces produced by her sister Socorro, who after their father's passing, assumes the role of artistic reference to the master, emerges in Marliete the will to develop pieces in miniature, named by the master as «ceninhas».⁶ The ceninhas are the reproduction in clay of quotidian scenes that permeates the imaginary

6. Translated from Portuguese: 'small scenes'.



Fig. 1. Marliete Rodrigues, *Minha avó Teresa, com seus netos, vendendo seus produtos, na Feira de Caruaru*. Acervo Marliete Rodrigues.

company of her three grandchildren (her mother and her siblings, the master's two relatives) whose raising she was responsible for. It is perceived how much the local imaginary is always associated with the familiar idea that feminine art is used to sustain the family and not understood as art. The woman, in this social logic, is seen as caregiver and provider of her family, only.

In her work, despite elements such as dressing, hair styling and posture of the characters reinforcing some gender stereotypes, seen as they portray the quotidian of a community in the countryside of Pernambuco strongly branded by sexism, it is possible to perceive some subtle subversion concerning masculinist art that acts on the referred context. Marliete portrays a kid in a pink dress, with characteristics that refers to the feminine, kneeling choosing her small clay pans, carefully painted, and adorned, under the supervision of her parents. The women in the scene seem careful, the artisan, looking at the pieces being manipulated by the kid, since they depend on the sale of each one of them to survive; the mother with open arms suggests the intention of protecting the kid. In this gesture of the children's mother, it can be noticed a reference to the pieces that portray the Great Mother Mary, with open arms as a sign of protection, support, and care for her children. By portraying the women bodies, Marliete does it the way it is, the real body, not idealized to the masculine delight (Carvalho, 2019). The children that accompany the grandmother are quiet to not disturb the sale. The man present in the scene has a passive posture. Even if his hand resting on his hip indicates a certain degree of impatience, he remains waiting without interfering on the child's choice.

Besides the work presenting a child with said feminine elements as a protagonist of the scene, since the sale of the product relies on her choice, Marliete inserts the art of the dishware makers as a historical rescue of these artisans, highlighting the recurrence of a typical trend of a feminist aesthetic (Tvardovskas, 2015), reinforcing their relevance to the community where such art making is overlooked and invisibilized. By observing the work, the memory of a childhood emerges, since it is a part of my anthropological trajectory. Born and raised in Caruaru, I was able to experience, by toying with those tiny clay pans and animals, the aesthetic experience produced by these artisans that demonstrates how much the art of these women permeates the local imaginary and constitutes the subjectivities of many people.

of the master. Many of these ceninhas involve the experiences she had with her mother and grandmother from her father's side. In her work *My grandmother Teresa*, with her grandchildren, selling her products, at the *Feira de Caruaru* [fig. 1], Marliete gives shape to a memory of her mother, already gone. In the piece, her great grandmother, Teresa, artisan of dishware, sells her production in clay (utilitarian pieces to domestic use as well as in reduced size, sold as toys for kids) in the



Fig. 2. Marliete Rodrigues, *As lavadeiras*. Acervo Marliete Rodrigues.

feminine caregiving, domesticize the women and difficulting, many times, the exercise of functions other than the ones connected to housing. The work reveals a certain degree of disruption with art produced in the community of Alto do Moura, where most of the artisans portray quotidian scenes of the male universe, always mediated by the male protagonism of the scene.

Linda Nochlin (2016) suggests that the artistic production demands a long period of experimenting and technique study, besides involving the search for a proper shape, coherent and sensitive language. Which means it is necessary affection and time to dedicate to the craft of the art. Could the women of this community have so much time available if to them it is imposed all the burden of domestic work, besides the responsibility of providing for the house? In this sense, how could a woman artisan, with the almost exclusive task of taking care of the children and domestic chores have the same condition of ascending to the point of recognition as an artist and own significant works?

Marliete trails a personal and artistic trajectory that distunes the experience of most of the women in her community and this fact reflects on the recognition of her art. Besides being a part of a family that values the art in clay, her personal choices always put their artistic making as a priority and this allowed her to perfect her work techniques. By portraying women acting in public and private spaces and incorporating elements that demarcate these experiences. Marliete shows herself immerse in an aesthetic-gestural dimension with typical characteristics of a feminist aesthetic (Tvardovskas, 2015), besides helping to tell the story of women of her community, exalting their place in the world and the artistic work made by them that, to this day, remains invisibilized.

The pieces of the master demonstrate the presence of an inseparable bond between life, quotidian, art, experience, and production of subjectivities when Marliete, using her perception of the world as a woman and artist, reports the experiences of the community in which she lives, emphasizing the experiences of women that were a part of her life (Meskimmon, 2003). The *ceninhas* present a sensitive narrative on the feminine quotidian of who needs to manage their time between the daily chores that domesticize them to be exclusively at home and the work of maintaining financially their families through their artistic works on clay.

7. Translated from Portuguese: 'the washerwomen'.

Another very memorable work from Marliete is *As lavadeiras*⁷ [fig. 2]. It is possible to observe women washing clothes with the responsibility of taking care of children: a very common scene of populations in the dry lands of Pernambuco. It is captured to which extent the daily rituals crystallize gender (Butler, 2003; Nuñez, 2018), exemplified in the work by the act of washing the family's clothes and the

AESTHETIC FEMINIST FIGURATIONS OF GENDER IN ART

The genealogical tree of Marliete has many more references of women than men, the matriarchs of the family were tableware makers. However, until certain point of her life, the artisan, even if implicitly, demonstrated to have on her father and uncle the only figures of creative reference, reinforcing how the masculine logic over the creative genius (Nochlin, 2016) operates in the maintenance of stereotypes of gender and maintaining the masters linked to the masculine «creative genius». At 16, Marliete lost her father and consequently, the person responsible for the process of burning and selling the pieces in clay. In virtue of this loss, the family started developing, besides confectioning the pieces, the work of selling and burning as an alternative of not facing financial difficulties and in order not to be forgotten as artisans. Marlietes' memories reveal, even if implicitly, how the gender roles, until then, shaped her artistic making and her family's as a whole. The loss of a masculine referential and the dislocating look of Marliete to a feminine referential starred by her sister, Socorro, can be understood as a milestone to the (de)construction of Marliete's aesthetic identity. The master reveals she felt the need of experimenting, of making things differently than what she had done until then. She started producing bigger figures, like the ones her father used to make, allowing herself then, new discoveries in the search for her artistic identity and the distancing of the productive process based on mere reproduction. The artisan's artistic making demystifies the idea that the only being capable of possessing the inventive spirit is a man (Nochlin, 2016; Korsmeyer, 2014).

Danielle Pitta (2017) affirms that through the imagination we can make sense of the world. To the author, we understand, rationally, through the reason. Only by imagination is that we give meaning to what is surrounding us, meaning it is imagining that we understand and can interpret symbolisms. It is through the liberation of her imagination that Marliete allows herself to part from the formal laws of the environment in which she's inserted and experiences the production of an aesthetic parting from the union between emotion, knowledge, nature, and imaginary. Her work is related to the plurality of existence and the sharing of emotions, of experiences and feelings (Carvalho & Cardoso, 2015).

Marliete's work also includes themes related to the pernambucanian imaginary. The master portrays the professions, the religious symbols and the folklorian manifestations, such as Maracatu, the Pífano Bands, the Reisado, the June celebrations, the children's games and other themes belonging to the Pernambuco culture. Marliete, carefully compromises in portraying the presence of women and the culture in these events while plural forms of life. Among the works of religious symbols, one specifically draws special attention. The work *Nossa Senhora, Mãe de Jesus, amamentando*⁸ [fig. 3] portrays the couple Mary and Joseph



Fig. 3. Marliete Rodrigues, *Nossa Senhora, Mãe de Jesus, amamentando*. Acervo Marliete Rodrigues.

8. Translated from Portuguese: 'Holy Mary, Mother of Jesus, breastfeeding'.

while she, Mary, breastfeeds her child. In a sensitive representation and filled with meaning to Marliete, the work presents the Great Mother with a small part of her immaculate body partially on display. As opposed to the many and the aforementioned representation of the women's body in art, this work relates, now, to the sensation of warmth (Pitta, 2017), of caring and sharing of the motherly love.

The Great Mother, maidenlike, full of modesty, allows herself to show her incorruptible body to give her child the nourishment she herself is capable of generating. Marliete, by shaping the holy woman that stars the scene, whose gestures help to mold the social moral marked by heteronormative notions, above all regarding gender and the social part of women (Almeida, 2010), breaks with the masculinist laws of art by showing part of the feminine body, not to the delight of the spectator, eroticized or like an object to be consumed (Carvalho, 2019), but, revealing the delight of the moment that the woman portrayed experiments while breastfeeding her child, at the same time she deconstructs misogynistic stereotypes regarding breastfeeding. The aesthetic senses present in Marliete's work can be understood as elements of a feminist aesthetic when, besides bringing a new representation of the feminine body in art, promotes, even if subtly, a reflection on the gender stereotypes connected to women's experience.



Fig. 4. Marliete Rodrigues, *Marliete trabalhando*. Acervo Marliete Rodrigues

The art produced by Marliete is a generified translation of her experiences. Even if her artistic making maintains a strong relationship with her family's, in which the production of pieces in clay has strict connection with masculine references. Her works present, subtly, a rupture not only with the behavior imposed to women, but mainly the artist women. In the piece Marliete working [fig. 4], exposed at the Museu do Barro, in Caruaru, the master portrays herself in a moment of creative process. During the 80's, Marliete was hired by the then president of the Foundation of Culture of the city, Altair Porto, to produce pieces that helped telling the story of

the art in clay of the dry regions of Pernambuco. For four months the production of the master was aimed to reproduce materialistically the subjectivities and experiences that were a part of her anthropological path and permeate her imaginary. The pieces then started to compose the permanent exposition of the museum. This fact reinforces what Nochlin (2016) comments regarding the importance of the role of institutions, whether concerning visibility, when they allow women to occupy those spaces, or to invisibility, when they overlook the inventive capacity of those women based on gender stereotypes, denying to open space to the artisans.

By portraying herself in this work, Marliete subscribes in History not only herself but an entire class of artist women responsible for the creation and maintenance and diffusion of the culture of the rural area of Pernambuco. Her art might be understood as feminist (Bovenschen, 1986) when subverts the masculinist logic of art by representing the experience of women of her community, when it conquers spaces in expositions and events so far exclusive to male artisans, when claims her position of master-artisan, when deconstructs stereotypes connected to gender and when contributes to the emergence of new narratives on the feminine artistic making of the countryside of Pernambuco. Through her *ceninhas*, the women's history, continuously invisibilized, is told, breaking with dominant discourses that women do not possess the inventive spirit and are not able to create relevant works.

Beyond the production of the clay that reinforces the necessity of preserving everything that the master learned concerning the artistic making of her family and, particularly, her father and sister, Marliete aims to transmit the knowledge acquired through the years to the next generations, teaching techniques of the feminine (and feminist) artistic making in clay and exposing pieces of many members of the family in her studio.

FINAL CONSIDERATIONS

In this research, the aim was to analyse the work of the master artisan Marliete Rodrigues, intending to identify the aesthetic recurrences present in her work. Even if at first sight, the work of the master may seem to be subscribed under some kind of compulsory femininity, exemplified in the research by the modesty of the pieces of clothing and the actions of the women portrayed in her *ceninhas*, the work of Marliete Rodrigues reveals itself dissident by proposing subtle ruptures with the structures under which art in clay of the community of the Alto do Moura is constituted.

In her work, the artist narrates the experience of the community in which she was born and she grew up, emphasizing those that, even overwhelmed with chores and duties which purpose was their domestication, managed to create works that are a part of the local imaginary of many people in the rural area of Pernambuco. Such fact explicit the demarcation of gender roles which are present in the community in which the master is inserted. In this sense, Marliete might be understood as an artisan through whom the women, until then silenced, tell their stories, demonstrating how they were a part of the artistic and economic construction of the Alto do Moura community.

It is through the pieces made in clay by the master Marliete, the great mother of all this inventory of pieces with significant aesthetic, historical and sensitive load, that the experiences of these women can be told. It is by the hands of Marliete, by shaping the clay and translating materialistically her memories and experiences, that their voices and of so many artisan women echo throughout time, breaking from the silencing to them imposed.

BIBLIOGRAPHY

- Almeida, F. L. [2010]. *Mulheres recipientes: recortes poéticos do universo feminino nas artes Visuais*, São Paulo, Editora Unesp.
- Assis, S. [2012]. *Mulheres Artistas: narrativas, poéticas, subversões e protestos do feminino na arte contemporânea paraense*, Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Ciências da Arte – ICA, Universidade Federal do Pará, online: <<http://ppgartes.proesp.ufpa.br/disserta%C3%A7%C3%B5es/2010/Sissa%20Aneleh.pdf>> [consulted: 19/04/2021].
- Bovenschen, S. [1986]. «Existe uma estética feminista?», in E. Gisela: *Feminist Aesthetics*, Barcelona, Icaria Editorial, pp. 21–58.
- Butler, J. [2003]. *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade*, translated by Renato Aguiar, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.
- Carvalho, M. F. [2019]. *As performances contestatórias do Coletivo Monstruosas: exemplificação de transgressão na arte*, on press.
- Carvalho, M. & Cardoso, F. S. [2015]. «Contemporaneidade, Pesquisa Social e Imaginário», *Revista Nupem*, Campo Mourão 7(13), pp. 105–117, online: <<http://fecilcam.br/revista/index.php/nupem/article/viewFile/793/603>> [consulted: 14/11/2019].
- Durand, G. [2001]. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*, translated by Hélder Godinho, São Paulo, Martins Fontes.
- Durand, G. [2004]. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*, translated by Rennée Eve Levié, Rio de Janeiro, Diefel.
- Fonseca, F. and others [2017]. «A divisão sexual do trabalho e as desigualdades sociais entre homens e mulheres na arte do barro no Alto do Moura - Pernambuco/Brasil», *Anais XXXI Congresso Alas* 1–17, online: <https://www.easyplanners.net/alas2017/opc/tl/0335_fernanda_fonseca.pdf> [consulted: 19/04/2021].
- Korsmeyer, C. [2014]. *Gender and Aesthetics: an introduction*, New York, Routledge, pp. 1–9.
- Maffesoli, M. [1998]. *Elogio da razão sensível*, Petrópolis, Vozes.
- Maffesoli, M. [1996]. *No fundo das aparências*, Petrópolis, Vozes.
- Meskimmon, M. [2003]. *Women Making Art: history, subjectivity, aesthetics*, Abingdon, Routledge, pp. 1–3.
- Nochlin, L. [2016]. *Por que não houve grandes mulheres artistas?*, translated by Juliana Vacaro, Edições Aurora, online: <<http://www.edicoesaurora.com/ensaios/Ensaio6.pdf>> [consulted: 19/04/2021].
- Nuñez, M. B. [2018]. «Movimentos de resistência entre gênero, arte contemporânea e educação», *Educação, artes e inclusão* 14(4), Florianópolis, pp. 248–270, online: <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/arteinclusao/article/view/11579>> [consulted: 27/04/2020].
- Raymond, C. [2017]. «Pode haver uma estética feminista?», *Comunicação e Sociedade* 32, pp. 31–44, online: <<http://www.scielo.mec.pt/pdf/csoc/v32/v32a02.pdf>> [consulted: 14/11/2019].
- Senna, N. C. [2007]. *Donas da beleza: a imagem feminina na cultura ocidental pelas artistas plásticas do século XX*, PhD thesis, Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, online: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27134/tde-27042009-120443/pt-br.php>> [consulted: 19/04/2020].
- Stubs, R. and others [2018]. «Artvismo, estética feminista e produção de subjetividade», *Revista Estudos Feministas* 26(2), pp. 1–19, online: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/38901/37096>> [consulted: 14/11/2019].
- Tvardovskas, L. S. [2015]. *Dramatização dos corpos: Arte contemporânea e crítica feminista no Brasil e na Argentina*, São Paulo, Intermeios.

3

IMAGEN Y PALABRA

ESPELHOS DE PAPEL: «VIDAS» DE SANTOS EM IMAGENS (SÉCULOS XVI-XVII)

PAULA CRISTINA ALMEIDA MENDES
CITCEM - Faculdade de Letras da Universidade do Porto

187

I

O aparecimento da imprensa de caracteres móveis revelou-se não isento de profundas alterações e consequências no que diz respeito à produção do livro e à sua difusão na moldura da comunicação literária, que não poderão, naturalmente, ser dissociadas do seu enquadramento histórico e cultural (Eisenstein, 1979; Grafton, 1980: 265-283; Braida, 2000; Barbier, 2000: 7-18; Barbier, 2006; Walsby, 2020). Com efeito, a «invenção» de Johannes Gutenberg contribuirá, em larga medida, para que o livro, do ponto de vista gráfico, se «desvincule» de certos padrões característicos do códice medieval, promovendo, simultaneamente, uma múltipla difusão de textos filiados em diversos filões literários. Neste sentido, e ainda que o manuscrito não tenha perdido o seu estatuto, legitimado por uma lógica de prestígio e ostentação, a imprensa de caracteres móveis impulsionará uma evolução cultural na Europa ocidental, para utilizarmos as palavras de Frédéric Barbier. Como uma ampla bibliografia já realçou, as obras que se inscrevem no filão da literatura religiosa ou de espiritualidade foram aquelas que, desde os primórdios da imprensa e durante largo tempo, mereceram, muito especialmente, a atenção por parte dos prelos: neste sentido, bastará lembrar que a primeira obra impressa por Gutenberg foi, justamente, a Bíblia, levando-nos, assim, a subscrever as palavras de Ugo Rozzo, segundo as quais o livro impresso, quando nasce, é religioso (Rozzo, 1994: 137).

Por outro lado, haverá que ter em conta que a ofensiva acentuada na Contrarreforma, que visava a orientação e a reconfiguração dos comportamentos dos fiéis, no contexto de uma estratégia de disciplinamento social –que havia começado com a tentativa de reorganização do culto dos santos, que se traduziu na criação em 1588 da Congregação dos Ritos Sacros e das Cerimónias e na promulgação durante o pontificado de Urbano VIII dos decretos de 1625 e de 1634, que fixavam novas normas e critérios que deviam ser observados no sentido da abertura dos processos de beatificação e de canonização (Dalla Torre, 1991: 231-263)–, potenciou a produção maciça de «vidas» de santos, beatos, veneráveis e «varões e mulheres ilustres em virtude», cujos propósitos imediatos residiam na glorificação da personagem em questão, na edificação espiritual e na promoção do seu culto. Estas hagiografias e biografias devotas, de função claramente «paradigmática» e «normativa», a par de catecismos, manuais de confissão, guias, «espelhos», etc., mereceriam uma destacada atenção dos prelos ao longo da Época Moderna.¹ De resto, como é sabido, o género hagiográfico, cujas origens se ancoram nos tempos do cristianismo primitivo, em que se começaram a produzir e divulgar os *Acta Martyrum*, que relatavam o processo, condenação, prisão e execução dos mártires cristãos

1. Para o caso português, veja-se Fernandes (2000: 187-193), Santos (2002: 165-169), Santos (2013: 143-158), Mendes (2017).

(Barcellona, 1994: 9-18; Barcellona, 2005: 19-89), vinha conhecendo alguns incrementos, sobretudo desde o século XVI, no sentido de uma «renovação», potenciados pela redescoberta da biografia clássica nos círculos eruditos do Humanismo, pela crescente preocupação filológica e historiográfica, direcionada para uma investigação rigorosa das fontes, no sentido de conferir aos relatos uma maior historicidade –para a qual já havia chamado a atenção Erasmo– que é claro exemplo o contributo dado, posteriormente, por Georg Witzel, Luigi Lippomano, Laurentius Surius, Herybert Rosweyde, assim como pelos bolandistas e os beneditinos de Saint-Maur. Deste modo, o filão constituído pela hagiografia e pela biografia devota foi-se impondo como uma espécie de «literatura alternativa» face ao filão constituído pela literatura de ficção, considerada perigosa sobretudo para mulheres e jovens (Andrade, 1955: 455-457; Osório, 2001: 9-34; Santos, 2012).

Deste modo, o contexto da Contrarreforma, almejando concretizar uma estratégia que privilegiava o disciplinamento, conduziu à (re)atualização e à recuperação de certos modelos de santidade, propostos como pautas comportamentais, na medida em que corporizavam o exercício das «virtudes heroicas», que se torna o aspeto comum na definição da santidade na Contrarreforma (Burke, 1984: 45-55; Sodano, 1997: 189-205; Gotor, 2012: 23-33), ou seja, como paradigmas para imitação por parte dos leitores e dos fiéis, tais como: o mártir, que continuou, durante a Época Moderna, a constituir «o Modelo» por excelência, na medida em que este, sofrendo até à morte, imita Cristo e confessa a sua fé, e que foi largamente potenciado pelas circunstâncias históricas e religiosas da época; o bispo, o sacerdote; o(a) religioso(a); o missionário; (a) penitentes; o (a) eremita; e os vários e diversos exemplos de leigos, em que se destacavam os casos de santidade régia ou nobiliárquica.

Mas esta abundante produção hagiográfica e biográfica devota não poderá igualmente ser dissociada do facto de se ter assistido ao que poderemos chamar uma «ambiência» pautada por rivalidades várias entre as diferentes ordens religiosas: com efeito, estas não deixaram de visitar, num duplo movimento de legitimação e de alguma nostalgia, o passado glorioso das suas origens, exaltando a memória hagiográfica dos seus fundadores e também de muitos dos seus membros (Santos, 2009: 249-261), apoiando-se, cada vez mais, na visibilidade destes, divulgada através de textos e imagens.

II

A HAGIOGRAFIA: COMPLEMENTARIDADE ENTRE TEXTO E IMAGEM

No domínio da produção e da edição de hagiografias, a partir do século XVI, vai-se verificando uma presença cada vez mais amplificada de imagens enquanto complemento do texto. Como é sabido, as técnicas de reprodução tipográfica favoreceram, paulatinamente, a inclusão de imagens/gravuras nos livros impressos, relacionada com finalidades ilustrativas, configurando uma moldura em que a imagem se vai assumindo como um elemento complementar do texto. No caso concreto das «Vidas» de santos e das «Vidas» devotas, a progressiva inclusão de imagens nos livros estimulará um alargado leque de usos e práticas, sobretudo de natureza devocional, desde o âmbito público até ao privado e individual (Menozzi, 1991; Freedberg, 1992), declinando, assim, um quadro espiritual que se vinha declinando desde a Baixa Idade Média, sobretudo a partir da *Devotio Moderna* (Diu, 2000: 50-61). Com efeito, a imagem, no âmbito da oração e da meditação, vai conhecendo um destaque cada vez mais visível, funcionando, muitas vezes, como suporte de devoção dos fiéis iletrados.

Em todo o caso, impõe-se realçar que o debate, que remontava à Idade Média, em torno das imagens de devoção, consideradas como *libri idiotarum*, plasmar-se-á, em larga medida, nas clivagens que vão dividindo a cristandade europeia, ainda antes do Concílio de Trento: lembremos, a título de exemplo, as críticas de Erasmo à «aparatosidad visible» das representações figurativas, no seu *Enchiridion militis christiani* (Erasmo, 1932: 254), da qual faziam parte as representações figurativas, enformada, em alguns casos, por situações iconoclastas, despoletadas, sobretudo, pelos Protestantes. Pese embora a ambiência de iconoclastia que ganhava terreno, nomeadamente nos territórios europeus reformados (Flühler-Kreis, 2015: 191-203), a devoção às imagens conhecerá um novo fôlego a partir da segunda metade do século XVI (Checa Cremades, 1992: 11-200; Civil, 1996; Carlos Varona e outros, 2008; Bianchi, 2008; Canalda e Fontcuberta, 2014): como é sabido, o Concílio de Trento revalidou o seu culto, através do decreto *De invocatione, veneratione, et reliquis sanctorum, et sacris imaginibus*, aprovado a 3 e 4 de Dezembro de 1563, na sessão XXV, respondendo assim, do ponto de vista jurídico, a uma necessidade de eficácia pastoral, no sentido de uma homogeneização dos usos e das práticas no mundo católico. Contudo, a proliferação de imagens religiosas levou Urbano VIII a intensificar o controlo em seu torno a partir de 1625.

Na moldura literária, assiste-se, logo a partir da segunda metade do século XVI, a uma diversificação do filão formado pela edição de hagiografias. Deste modo, a par das «Vidas» de santos em prosa –que constituem o registo mais comum, legitimado por uma larga tradição–, encontram-se também hagiografias em verso, em emblemas e em imagens. Neste sentido, as «Vidas» de santos que recorrem ao suporte imagético refletem a cristalização de uma cultura visual, declinando uma apropriação pragmática, influenciada por uma crescente preocupação com a atratividade dos livros, que, no caso das obras religiosas e de espiritualidade, se unem aos propósitos devocionais.

Vejamos alguns exemplos de hagiografias em imagens.

Como já realçou Geraldo Coelho Dias, a Congregação Beneditina de Valladolid publicou uma obra intitulada *Vita et miracula Sanctissimi Patris Benedicti*, em Roma em 1579, ilustrada com cinquenta lâminas, acompanhadas, na parte inferior da página, por uma descrição em versos latinos. Este texto conheceria um significativo sucesso, de tal modo que o abade de Monte Cassino, Ângelo Sangrino, decidiu produzir uma obra com contornos semelhantes: nesse sentido, contactou o mesmo desenhador, Bernardino Passari, «que adaptou as gravuras ao hábito da Congregação Cassinense e introduziu pequenas modificações, aparecendo ilustrada com gravuras e em versos poéticos alongados do próprio abade sobre a vida de S. Bento», seguindo o «Livro II» dos *Diálogos* de s. Gregório Magno (Dias, 1996: 18-19). Deste modo, o *Speculum et Exemplum christicoliarum. Vita Beatissimi Patris Benedicti* de Ângelo Sangrino vê a luz do prelo em Florença, em 1586; no ano seguinte, a obra é reeditada em Roma, em 1587, acompanhada por uma dedicatória dirigida ao cardeal Eduardo Farnésio.

No mesmo ano, em Roma, é editada a *Vita et miracula Divi Bernardi Claravalensis abbatis* (Roma, 1587), encomendada pelos religiosos cistercienses, com gravuras de Julio Roscio. Neste veio literário, inscreve-se também a produção dos *Icones Sanctae Clarae B. Francisci Assisiatis primigeniae discipulae*, publicados em Antuérpia e dedicados à infanta Isabel Clara Eugénia. Trata-se de um conjunto constituído por trinta e quatro gravuras, da responsabilidade de Adrian Collaert e Adam Van Noort, com breves textos de Henricus Sedulius [fig. 1].



Fig. 1. *Iconae Sanctae Clarae*: print | British Museum.

Por volta de 1605-1606, quando corria já o processo com vista à beatificação de Inácio de Loyola, fundador da Companhia de Jesus, os seus companheiros encomendaram a *Vita Beati Ignatii Loyolae Societatis Iesu Fundatoris*, que verá a luz do prelo em Roma, em 1609, ano em que aquele foi beatificado. Tendo como fonte a «Vida» escrita pelo Padre Pedro de Ribadeneyra, esta obra é constituída por setenta e nove gravuras e um frontispício, que, de acordo com Luís de Moura Sobral, são «obras de Rubens, autor de algumas das composições, e de Jean Baptiste Barbé, o provável gravador de todas elas» (Sobral, 2004: 385). Em 1622, a obra seria reeditada em Roma, por ocasião da canonização de santo

Inácio de Loyola. Em 1610, seria publicada a *Vita Beatii Patris Ignatii Loyolae Religionis Societatis Iesu Fundatoris ad Vivum Expressa ex ea quam P. Petrus Ribadeneyra*, por Cornelis Galle em Antuérpia, constituída por dezasseis gravuras, a buril, da responsabilidade de Cornelis e de Theodore Galle, de Adriaen e Johann Collaert e de Charles de Mallery. No mesmo ano, é publicada a *Vita D. Thomae Aquinatis* (Antuérpia, sumptibus Othonis Vaenl, 1610) de Otto van Veen [fig. 2] e, em 1625, a obra *Imagines Sanctorum Ord. S. Benedicti*, da responsabilidade do beneditino Karl Stengel. Este livro configura-se como um calendário ilustrado de santos beneditinos, em que se destaca a data da sua celebração anual, com uma gravura e um breve texto. Em 1690, Gabriel Hevenesí dará à estampa a *Vita S. Francisci Xavierii e Societate Jesu, Indiarum et Japoniae Apostoli*, impressa em Viena.



Fig. 2. *Vita D. Thomae Aquinatis* (1610): File: Cornelis boel-Vita D Thomae. Aquinatis.jpg - Wikimedia Commons.

Ainda que este levantamento bibliográfico não seja exaustivo, parece-nos que poderemos tecer algumas reflexões. Destacam-se, inegavelmente, os santos medievais, especialmente aqueles que optaram pelo estado religioso, mostrando, assim, o prestígio desses cristãos excepcionais, muitos deles fundadores ou reformadores de ordens. Apesar

das reconfigurações religiosas, políticas e sociais, como, por exemplo, a da problemática da espiritualidade do casamento e da possibilidade de «santificação» dos casados, que foram alterando profundamente as representações de santidade (Fernandes, 1995), a verdade é que a espiritualidade daqueles que viviam no século era vista pelo prisma do claustro e condicionada pelo forte ascendente do modelo religioso, apesar de se defender que a salvação era algo acessível a todos, independentemente do seu estado. Entre os santos modernos, destacam-se, sintomaticamente, dois jesuítas –santo Inácio de Loyola e São Francisco Xavier–, mostrando como a Companhia de Jesus investiu de forma muito significativa na fixação da memória, através do registo hagiográfico, dos seus membros.²

Por outro lado, valerá a pena não perder de vista o facto de estas «Vidas» em imagens serem acompanhadas de breves textos em latim, sugerindo, à partida, que o público para o qual estas estariam direcionadas seria o meio eclesiástico, que dominaria este idioma, ao contrário dos outros grupos sociais que nunca o haviam estudado e para os quais o acesso à sua leitura estaria vedado. Como tal, esta circunstância restringiria o leque de potenciais leitores, na medida em que a obra estaria apenas acessível ao que poderíamos designar como um «público especializado», composto por figuras do universo eclesiástico que, à partida, era um óbvio consumidor de obras de carácter hagiográfico. Mas a utilização das imagens, fixando um autêntico programa iconográfico, contribuiria, em boa medida, para uma compreensão mais facilitada por parte de leitores que não soubessem latim.

Não será também despidendo notar que estas obras eram edições caras, na medida em que era necessário recorrer a gravadores para executar as ilustrações. Em todo o caso, o facto de algumas destas obras serem dedicadas a ilustres figuras da época –a título de exemplo, lembremos que o *Speculum et Exemplum christicolanum. Vita Beatissimi Patris Benedicti* (1587) de Ângelo Sangrino foi dedicado ao cardeal Eduardo Farnésio e os *Icones Sanctae Clarae B. Francisci Assisiatis primigeniae discipulae* foram dirigidos à infanta Isabel Clara Eugénia– autoriza-nos a questionar se aqueles teriam concedido algum tipo de patrocínio financeiro ou proteção de outra natureza (política, religiosa), com vista à edição das obras, configurando-se, assim, como importantes «agentes» no âmbito das estratégias de comunicação da época, potenciando a emergência e a fixação de meios que a tornaram possível e que contribuíram para o fortalecimento do seu prestígio familiar ou espiritual, ou do seu poder simbólico.

As hagiografias acima elencadas obedecem a um esquema narrativo de raiz medieval. Ainda que possam ser omitidas ou readaptadas certas etapas, a sua composição obedece a um esquema imutável, que contempla os seguintes aspetos (Boyer, 1981: 27–36; Leclercq, 1990; Boureau, 1993): as origens do santo (que pertence, na maior parte dos casos, a uma família nobre); o seu nascimento (que, geralmente, ocorre em circunstâncias extraordinárias); a infância (etapa em que o santo começa a revelar o seu carácter excecional e uma precoce sabedoria e prudência); a educação; a piedade; o martírio ou, no caso de santos não mártires, a acção pastoral ou a vida ascética; a *inventio*; a *translatio*; e os milagres.

2. Lembremos também a edição da obra *Elogios e ramalhete de flores, borrifado com o sangue dos religiosos da Companhia de Jesus, a quem os tyranos do imperio do Japão tiraram as vidas por odio da fe catholica*, que inclui o *Catalogo de todos os religiosos e seculares que por odio da mesma fé foram mortos n'aquelle imperio, até o anno de 1640* (Lisboa, por Manuel da Silva, 1650) do Padre António Francisco Cardim, cujo texto é também acompanhado por imagens que ilustram o martírio padecido por vários religiosos jesuítas.

Destacam-se, desde logo, alguns *topoi* que, desde há muito tempo, tinham sido institucionalizados pelo género hagiográfico. Um desses tópicos é a predestinação divina: o futuro santo é alguém que Deus destinou à bem-aventurança, incluindo-o, assim, no conjunto dos seus escolhidos, e o nascimento do futuro santo ocorre, em regra geral, em circunstâncias extraordinárias. No caso de são Tomás de Aquino, quando a sua mãe, Teodora, condessa de Teano, estava grávida, foi visitada por um eremita, no seu castelo de Roccaseca, que lhe disse que ela daria à luz um filho varão que este professaria na Ordem dos Pregadores e que brilharia com fulgor na Ciência (van Veen, 1610: f. 5). No caso de Santa Clara de Assis, a sua mãe, estando um dia a rezar e a pedir um parto feliz, ouviu uma voz que lhe comunicou que daria à luz uma criança que, com as suas chamas, iluminaria o mundo (Sedulius, s/a: f. 5).

O futuro santo é apresentado, quase sempre, como um *puer senex* (Curtius, 1990: 98-101): é o caso de são Tomás de Aquino, na medida em que não revela qualquer gosto por brincadeiras ou jogos característicos da sua idade: com efeito, desde a puerícia, é já uma figura sensata, que centraliza toda a sua atenção na oração, na prática das virtudes e na frequência dos sacramentos e, muito especialmente, na devoção à Virgem Maria. A título de exemplo, lembremos um dos episódios incluídos na *Vita* de São Tomás de Aquino: a ama apercebeu-se um dia de que o menino tinha nas mãos um papel de que não se queria separar. Tentou tirar-lho, mas Tomás resistiu. A mãe, curiosa, tira o papel ao filho e verifica que continha a saudação angélica. Perante isto, Tomás começa a chorar e a gritar e, recuperando o papel, mastiga-o e engole-o (van Veen, 1610: f. 9).

Nestas hagiografias destacam-se também alguns episódios que se inscrevem na moldura do «maravilhoso»: disso são exemplo as gravuras que representam as tentações de são Tomás de Aquino (van Veen, 1610: f. 23), o aleitamento de São Bernardo (1587: f. 37), o milagre do azeite, obrado por intercessão de Santa Clara (Sedulius, s/a: f. 30), ou o do corvo, protagonizado por São Bento (Sangrino, 1587: 186). Atendendo a este enquadramento, tornar-se-á compreensível que a «santa morte» dos protagonistas destes textos constitua também um dos elementos que compõem estas «galerias»: assim o atestam as imagens que evocam esse episódio, envolvendo-o, não raras vezes, em uma aura «maravilhosa», declinada através de vários milagres que se operam junto dos túmulos dos santos.

Como já referimos, estas hagiografias em imagens inscrevem-se em um programa de disciplinamento de comportamentos e atitudes dos fiéis: nesse sentido, investem, em larga medida, no incremento de duas das devoções que conheceram uma amplificada divulgação nos tempos pós-Trento: as devoções à Humanidade de Cristo, sobretudo à Sua Paixão, na esteira das místicas medievais, e à Virgem Maria.

Com efeito, desde a Baixa Idade Média, a devoção à Humanidade de Cristo —e, muito especialmente, à Sua Infância e à Sua Paixão— conheceu uma larga repercussão. Lembremos que a espiritualidade medieval, assim como a arte românica, tenderam a valorizar a realeza de Cristo, que, na maioria das vezes, era representado com coroa imperial, os olhos abertos e os braços ainda dispostos horizontalmente. Assim, a valorização da imagem de um «Cristo sofrente» (Carvalho, 1970: 47-70; Sepière, 1994), despojado de atributos conotados com a Sua Majestade, e, como tal, mais próximo da frágil condição humana, assumirá uma centralidade fundamental no domínio da espiritualidade. Assim o atesta a gravura em que São Tomás de Aquino está a orar fervorosamente diante de uma imagem de Cristo crucificado (van Veen, 1610: f. 35), assim como são Bernardo.

Por outro lado, importará não perder de vista a revalorização que a devoção à Virgem Maria conheceu na moldura da espiritualidade dos tempos pós-Trento, resultando de um processo que ancora as suas raízes na Antiguidade tardia, que tendeu a realçar a sua importância enquanto paradigma de santidade feminina, a sua maternidade divina, escorada no mistério da Encarnação, a sua perpétua virgindade e o seu papel enquanto intercessora e pacificadora entre Deus e os homens (Pozo, 1988; Mendes, 2018: 73-100). Deste modo, também estas hagiografias testemunham o lastro desta devoção, como o espelham os casos de São Bernardo ou de santo Inácio de Loyola.

Um outro aspeto que se destaca, mais concretamente na «Vida» em imagens de santo Inácio de Loyola, é a valorização da imagem do *eques Christi*, mostrando, deste modo, uma relação entre ascetismo e ideal de cavalaria (f. 23). Pedro Sainz Rodríguez, na sua clássica obra *Introducion a la historia de la literatura mística en España* (1927: 195), realçou já a existência de uma estreita relação entre ascetismo e ideal cavaleiresco –ainda muito visível na mentalidade ibérica, devido ao processo da Reconquista cristã– e o itinerário espiritual, com vista a alcançar a perfeição cristã, desenvolvido por santo Inácio de Loyola. Deste modo, este autor associa a cristalização, em Espanha, de um modelo de varão ou cavaleiro cristão, guerreiro e cortês à existência de um quadro religioso e espiritual, influenciado pelas correntes neoplatónicas e pelo ideal cavaleiresco.

Um conjunto significativo composto pelas imagens que acompanham estas obras manifesta, de forma muito clara, uma exaltação do exercício das virtudes heroicas. Neste sentido, assiste-se, na Época Moderna, a uma (re)valorização da pobreza e da figura do pobre, traduzindo uma reatualização da mensagem dos Evangelhos e do paradigma «corporizado» por Cristo. Por isso, a caridade e o amor aos pobres configuram-se como duas das dimensões mais valorizadas na moldura da espiritualidade dos tempos pós-Trento: os fiéis deverão tentar imitar, assim, o exemplo de Cristo, o paradigma de santidade por excelência (Mendes, 2018: 91-125). Como mostram os *Icones* de Henricus Sedulius, Santa Clara destacou-se no amor aos pobres e na prática da virtude da caridade, propondo este exercício enquanto via de «santificação»: deste modo, dava esmola aos pobres pela sua mão (Sedulius, s/a: f. 7), tal como santo Inácio de Loyola (f. 27).

III

Revelando uma significativa qualidade estética, as gravuras que compõem as hagiografias evocadas apelam à sensibilidade dos leitores, no sentido de uma interiorização do sentimento religioso. Com efeito, o registo iconográfico, que tinha, sobretudo, uma função doutrinal e devocional, revelou-se um instrumento não isento de potencialidades, no que dizia respeito à difusão de princípios catequéticos e morais que deviam reger e estruturar a experiência religiosa e o comportamento dos fiéis, no sentido da cristalização de uma prática devocional mais interiorizada e privada. Como realçou Ottavia Niccoli, na sua obra *Vedere com gli occhi del cuore. Alle origini del potere delle immagini* (2011), vai-se configurando uma espécie de mundo multimedial, na medida em que a imagem é visível aos olhos do corpo e aos olhos do coração. Por outro lado, através da inclusão de imagens, que tornavam o livro mais atrativo, procura-se cristalizar uma espécie de narrativa visual da vida dos santos, de molde a que os fiéis criassem um espécie de «imagem mental». Assim, a progressiva valorização da imagem, no género hagiográfico, deverá ser compreendida

na moldura de um programa em que esta está ao serviço propósitos de natureza retórica, comportando um carácter didático, moralizante e edificante.

Como já realçou Juan Carmona Muela, algumas das gravuras que acompanham as obras evocadas serviram de inspiração para a feitura de outras obras artísticas. A título de exemplo, o mesmo autor afirma que as gravuras incluídas na obra de Sangrino foram utilizadas como fonte para os «48 relieves tallados por Albert van den Brulle entre 1596 y 1598 en San Giorgio Maggiore, en Venecia» (Carmona Muela, 2003: 49). Também em Portugal, como sublinhou Geraldo Coelho Dias, «os beneditinos gostavam de adornar o coro alto com pinturas ou quadros da vida de s. Bento, como se vê em Tibães, santo Tirso, s. Bento da Vitória, Porto» e que é «provável que toda esta série de obras, com motivos bastante idênticos tenha como base as gravuras que se publicaram no século XVI em Espanha e em Itália» (Dias, 1996: 18).

Segundo Juan Carmona Muela, também a *Vita et miracula Divi Bernardi Claravalensis abbatis* e as cinquenta e seis gravuras «se convirtieron pronto en el mayor repertorio iconográfico que tenían a disposición artistas y comitentes sobre san Bernardo: en ellos se basan los 44 relieves que en 1645 realizó Carlo Garavaglia en la sillería del coro de la abadía cisterciense de Chiaravalle Milanese, así como los relieves del retablo mayor de la iglesia de Abanto, en Zaragoza, y los 14 relieves en madera de nogal que, procedentes del monasterio de Piedra, se conservan en la misma iglesia» (Carmona Muela, 2003: 56-57).

IV

Chegados a este ponto, parece-nos pertinente destacar a importância da edição de hagiografias em imagens, ao longo da Época Moderna, na medida em que esta não pode ser dissociada do contexto da Contrarreforma, inscrevendo-se, claramente, em uma moldura que privilegiou o disciplinamento de comportamentos através desta literatura de natureza paradigmática. Por outro lado, a variedade e a diversidade de «Vidas», potenciadas pela difusão da imprensa, e valorização das narrativas em imagens atestam a divulgação de «programas de espiritualidade» de feição mais intimista que extravasaram os espaços monásticos e se alargaram a à esfera privada. Com os exemplos evocados, procuramos mostrar a existência de vários e diversos cultos e devoções, chamando a atenção para a necessidade de compreender esta moldura em toda a sua riqueza e complexidade. O estudo dos textos, das devoções e das imagens revela-se fundamental para que se entenda melhor não só como alimentaram o imaginário da época, fomentando práticas e famas públicas de santidade, mas também como contribuíram para solidificar um crescente mercado livreiro e para multiplicar a produção e a difusão de imagens que, visíveis aos olhos físicos e aos olhos do coração, para usar as palavras de Ottavia Niccoli, configuraram, por aqueles tempos, uma importante dimensão da história cultural.

BIBLIOGRAFIA

- Andrade, M. F. de O. [1955]. «Reacção quinhentista da Filosofia Moral contra os Romances de Cavalaria», *Revista Portuguesa de Filosofia. Actas do I Congresso Nacional de Filosofia XI* (vol. II), fascs. 3-4, pp. 455-457.
- Barbier, F. [2000]. «D'une mutation l'autre: les temps longs de l'histoire du livre», *Revue française d'histoire du livre* 106-109, pp. 7-18. Genève, Librairie Droz / Société des Bibliophiles de Guyenne.
- Barbier, F. [2006]. *L'Europe de Gutenberg. Le livre et l'invention de la modernité occidentale*, Paris, Belin.
- Barcellona, F. S. [1994]. «Dal Modello ai modelli», em G. Barone e outros (orgs.): *Modelli di santità e modelli di comportamento. Contrasti, intersezioni, complementarità*, Turim, Rosenberg & Sellier, pp. 9-18.
- Barcellona, F. S. [2005]. «Le origini», em: *Storia della santità nel cristianesimo occidentale*, Roma, Viella, pp. 19-89.
- Bianchi, I. [2008]. *La politica delle immagini nell'età della Controriforma: Gabriele Paleotti teorico e committente*, Bologna, Compositori.
- Boureau, A. [1993]. *L'événement sans fin. Récit et christianisme au Moyen Âge*, Paris, Les Belles Lettres.
- Boyer, R. [1981]. «An attempt to define the typology of medieval hagiography», em *Hagiography and Medieval Literature. A Symposium*, Odense, Odense University Press, pp. 27-36.
- Braida, L. [2000]. *Stampa e cultura in Europa*, Roma / Bari, Editori Laterza.
- Canalda, S. e Fontcuberta, C. (eds.) [2014]. *Imatge, devoció i identitat a l'època moderna*, Barcelona, Publicacions de la Universitat de Barcelona.
- Burke, P. [1984]. «How to be a Counter-Reformation Saint», em K. von Greyerz (ed.): *Religion and Society in early modern Europe. 1500-1800*, Londres, George Allen & Unwin, pp. 45-55.
- Carlos Varona, M. C. de e outros (coord.) [2008]. *La imagen religiosa en la Monarquía hispánica. Usos y espacios*, Madrid, Casa de Velázquez.
- Carmona Muela, J. [2003]. *Iconografía de los santos*, Madrid, Istmo.
- Carvalho, J. A. de F. [1970]. «Evolução na evocação de Cristo sofrente na Península Ibérica (1538-1630)», em *Homenaje a Elías Serra Ráfols II*, La Laguna, Universidad de La Laguna, pp. 47-70.
- Checa Cremades, F. [1992]. «La imagen impresa en el Renacimiento y el Manierismo», em *Summa Artis. Historia General del Arte XXI. El grabado en España (siglos XV al XVIII)*, Madrid, Espasa-Calpe, pp. 11-200.
- Civil, P. [1996]. *Image et dévotion dans l'Espagne du XVI^e siècle: le traité Norte de Ydiotas de Francisco de Monzón (1563)*, Paris, Publications de la Sorbonne / Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- Curtius, E. R. [1990]. *European Literature and the Latin Middle Ages*, Princeton University Press.
- Dalla Torre, G. [1991]. «Santità ed economia processuale. L'esperienza giuridica da Urbano VIII a Benedetto XIV», em G. Zarri (org.): *Finzione e Santità tra medioevo ed età moderna*, Turim, Rosenberg et Sellier, pp. 231-263.
- Dias, G. C. [1996]. «Hagiografia e Iconografia Beneditinas. Os 'Diálogos' do Papa São Gregório Magno», *Via Spiritus* 3, pp. 7-24.
- Diu, I. [2000]. «L'apport des écoles du Nord», em H.-J. Martin (dir.): *La Naissance du livre moderne. Mise en page et mise en texte du livre français (XIV^e-XVII^e siècles)*, Éditions du Cercle de la Librairie, pp. 50-61.
- Eisentein, E. [1979]. *The printing press as an agent of change*, Cambridge, Cambridge University Press, 2 vols.
- Erasmus e Alonso D. (ed.) [1932]. «Enquiridión o Manual del Caballero cristiano», *Anejos de la Revista de Filología Española* 16.
- Fernandes, M. de L. C. [1995]. *Espelhos, Cartas e Guias. Casamento e Espiritualidade na Península Ibérica. 1450-1700*, Porto, Instituto de Cultura Portuguesa / Faculdade de Letras do Porto.
- Fernandes, M. de L. C. [2000]. «Espiritualidade (Época Moderna)», em C. M. de Azevedo (dir.): *Dicionário de História Religiosa de Portugal II*, Lisboa, Círculo de Leitores, pp. 187-193.

- Flühler-Kreis, D. [2015]. «Entre destruction et conservation: l'image des saints au temps de la Réforme», em S. Aballéa e F. Elsig (dirs.): *L'image des saints dans les Alpes occidentales à la fin du Moyen Âge*, Roma, Viella, pp. 191-203.
- Freedberg, David [1992]. *El poder de las imágenes: estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Madrid, Cátedra.
- Gotor, M. [2012]. «Le théâtre des saints modernes: la canonisation à l'âge baroque», em F. Buttay e A. Guillausseau (dirs.): *Des saints d'État? Politique et sainteté au temps du concile de Trente*, Paris, PUPS, pp. 23-33.
- Grafton, A. [1980]. «The importance of being printed», *Journal of Interdisciplinary History* 11(2), pp. 265-283.
- Hevenesi, G. [1690]. *Vita S. Francisci Xavierii e Societate Jesu, Indiarum et Japoniae Apostoli*, Viennae.
- Leclercq, J. [1990]. *L'amour des lettres et le désir de Dieu: initiation aux auteurs monastiques du Moyen Âge*, Paris, Les Éditions du Cerf.
- Mendes, P.A. [2017]. *Paradigmas de Papel: a edição de «Vidas» de santos e de «Vidas» devotas em Portugal (séculos XVI-XVIII)*, Porto, CITCEM.
- Mendes, P.A. [2018]. «A devoção mariana na vida religiosa feminina: textos e práticas no Portugal de Seiscentos e de Setecentos», em M.A. Marques e H. Osswald (coords.): *Devoções e Sensibilidades Marianas: da memória de Cister ao Portugal de hoje. Livro do XIII Encontro Cultural de São Cristóvão de Lafões*, São Cristóvão de Lafões, pp. 73-100.
- Mendes, P.A. [2018]. «A Pobreza e a Caridade como 'virtudes heróicas' no Portugal da Época Moderna: textos e contextos», *Via Spiritus* 25, pp. 91-125.
- Menozzi, D. [1991]. *Les Images. L'Eglise et les arts visuels*, Paris, Cerf.
- Niccoli, O. [2011]. *Vedere com gli occhi del cuore. Alle origini del potere delle immagini*, Roma, Editori Laterza.
- Osório, J.A. [2001]. «Um 'género' menosprezado: a narrativa de cavalaria do séc. XVI», *Máthesis* 10, pp. 9-34.
- Pozo, C. [1988]. *María en la Escritura y en la fe de la Iglesia*, Madrid, BAC, 4.^a ed.
- Rozzo, U. [1994]. «Editoria e storia religiosa (1465-1600)», em G. De Rosa e outros (org.): *Storia dell'Italia Religiosa II. L'Età Moderna*, Roma / Bari, Editori Laterza, pp. 137-166.
- Sainz Rodríguez, P. [1927]. *Introducción a la historia de la literatura mística en España*, Madrid, Editorial Voluntad.
- Sangrino, A. [1587]. *Speculum et Exemplum chisticolarum. Vita Beatissimi Patris Benedicti*, Roma.
- Santos, Z. C. [2002]. «Hagiografia. A prosa religiosa e mística nos séculos XVII-XVIII», em *História da Literatura Portuguesa III. Da Época Barroca ao Pré-Romantismo*, Lisboa, Alfa, pp. 165-169.
- Santos, Z. C. [2009]. «A produção historiográfica portuguesa sobre a história religiosa na Época Moderna: questões e perspectivas», *Lusitania Sacra* 2(21), pp. 249-261.
- Santos, Z. C. [2012]. «Sobre livros de cavalaria, leituras e leitores nos séculos XVI e XVII», em L. M. Mongelli (org.): *De cavaleiros e cavalarias. Por terras de Europa e Américas*. Humanitas, online: <editora.fflch.usp.br/sites/editora.fflch.usp.br/files/669-677.pdf>.
- Santos, Z. C. [2013]. «Fonti e ricerche per la storia della santità in Portogallo nel Seicento», *Sanc-torium* 10, pp. 143-158.
- Sedulius, H. [s/a]. *Icones Sanctae Clarae B. Francisci Assisiatis primigeniae discipulae*, Antuerpiae, Adrien Collaert.
- Sepière, M.-C. [1994]. *L'Image d'un Dieu souffrant: aux origines du crucifix*, Paris, Éditions du Cerf.
- Sobral, L. de M. [2004]. «Espiritualidade e propaganda nos programas iconográficos dos Jesuítas portugueses», em *A Companhia de Jesus na Península Ibérica nos sécs. XVI e XVII. Espiritualidade e Cultura. Actas do Colóquio Internacional - Maio 2004 I*, Porto, Instituto de Cultura Portuguesa da Faculdade de Letras da Universidade do Porto / Centro Inter-Universitário de História da Espiritualidade da Universidade do Porto, pp. 385-415.

- Sodano, G. [1997]. «Il nuovo modello di santità nell'epoca post-tridentina», em C. Mozzarelli e D. Zardin (orgs.): *I tempi del Concilio. Religione, cultura e società nell'Europa tridentina*, Roma, Bulzoni Editore, pp. 189-205.
- Stengel, K. [1625]. *Imagines Sanctorum Ord. S. Benedicti tabellis aereis expressae cum eulogiis ex eorundem vitis*, Augustae Vindelicorum.
- Vita et miracula Divi Bernardi Claravalensis abbatis*, Roma, 1587.
- Vita Beati Ignatii Loyolae Societatis Iesu Fundatoris*, Roma, 1609.
- Vita Beati Patris Ignatii Loyolae Religionis Societatis Iesu Fundatoris ad Vivum Expressa ex ea quam P. Petrus Ribadeneyra*, Roma, 1622.
- Van Veen, O. [1610]. *Vita D. Thomae Aquinatis*, Antuerpiae, sumptibus Othonis Vaenl.
- Walsby, M. [2020]. *L'imprimé en Europe occidentale, 1470-1680*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.

EL CORAZÓN DEL OBISPO ENTRE LA PLUMA Y EL PINCEL.
CORRESPONDENCIAS DEL TEXTO A LA IMAGEN
EN EL RETRATO DEL OBISPO
MANUEL FERNÁNDEZ DE SANTA CRUZ

199

MONTSERRAT A. BÁEZ HERNÁNDEZ
Secretaría de Cultura de Puebla, México

INTRODUCCIÓN

Manuel Fernández de Santa Cruz y Sahagún (10 de enero de 1637-1 de febrero de 1699) destaca en la lista de obispos de la Puebla de los Ángeles, Nueva España (hoy México), por su perfil intelectual y por su labor apostólica y política.¹ Una de sus últimas acciones fue la donación de su corazón al convento de Santa Mónica de agustinas recoletas de Puebla, fundación que promovió y financió. Aunque existen numerosas investigaciones dedicadas a la dádiva en su dimensión simbólica (Achim, 2005), este estudio propone analizar el fenómeno a partir de una fuente pictórica que consigna el hecho: el retrato del prelado que se conserva en el acervo del Museo de Arte Religioso Ex Convento de Santa Mónica INAH, Puebla, México (en adelante MARESM).²

Manuel Fernández de Santa Cruz nació en Palencia, España. Fue colegial mayor en Salamanca y canónigo magistral en Segovia. El 5 de agosto de 1672 fue nombrado obispo de Chiapas, en Nueva España (Torres, 1716: 56). Tras su llegada en 1673, fue promovido a obispo de Guadalajara y finalmente se le otorgó la mitra de Puebla de los Ángeles, de la que tomó posesión en 1677 (Torres, 1716: 115). Durante su prelación se reconstruyeron los hospitales de San Pedro, San Juan de Dios, San Roque y Belén; se edificó la Casa de Ejercicios del Oratorio de San Felipe Neri y el santuario de San Miguel del Milagro, Tlaxcala; dio un fuerte patrocinio a las artes y promovió mejoras en la Catedral, como la terminación de sus fachadas y torre, la construcción de la capilla del Ochoavo (1682-1688), o la ornamentación de la Cúpula de los Reyes al pintor Cristóbal de Villalpando (Galí, 2001: 71-90). En 1680 fue designado arzobispo de México, cargo que rechazó, al igual que el nombramiento de virrey en 1695. También es célebre por la relación epistolar que sostuvo con sor Juana Inés de la Cruz, bajo el seudónimo de sor Filotea de la Cruz, y la publicación de su *Carta Atenagórica* en 1690 (Galí, 2001: 72) [fig. 1].

Una de las principales preocupaciones del mitrado fue la guía espiritual de las mujeres. Por ello, dotó a los colegios de San José y Santa Teresa para doncellas, al Colegio de Jesús María para niñas del convento de San Jerónimo, e inició los trámites para la erección de los conventos de Santa Rosa y Capuchinas. Sin embargo, su fundación más relevante fue el convento de Santa Mónica de Agustinas Recoletas, cuyo antecedente había sido una casa

1. La historiografía reporta varios estudios dedicados a este personaje, siendo los más actuales los de Zayas (2020) y Flores (2020).

2. Una primera versión de esta investigación se presentó en el *Seminario de Estudios de la Colección Permanente* del Museo de Arte Religioso Ex Convento de Santa Mónica en su edición de 2016.



Fig. 1. *Manuel Fernández de Santa Cruz*, óleo sobre tela, último tercio del siglo xvii. Museo Internacional del Barroco, Secretaría de Cultura de Puebla, México.

de recogimiento con la advocación de María Magdalena fundado por Francisco Reynoso, racionero de la Catedral de Puebla, para las mujeres de «negociantes que estuvieran ausentes» (Villerino, 1694: 4). El prelado retomó el proyecto en 1680, cuando ya estaba en decadencia, para transformarlo en un colegio, al que decidió quitar el título de santa María Magdalena, para ponerlo bajo la advocación de santa Mónica. El colegio recibió doncellas pobres a las cuales se les proporcionaron las constituciones de las agustinas recoletas para su diaria convivencia y con ello surgió la empresa de convertirlo en convento. El 19 de agosto de 1683 Santa Cruz solicitó licencia al virrey y al Consejo de Indias para la fundación (Villerino, 1694: 12). La solicitud fue respondida por la Real Cédula del rey Carlos II del 1 de mayo de 1686 y autorizada por la bula del papa Inocencio XI del 12 de diciembre de 1687 (Villerino, 1694:

16). La noticia arribó a la Nueva España en 1688 y, ese mismo año, el 24 de mayo, el obispo dispuso la misa de fundación y la profesión de las colegialas, quienes hicieron los votos de obediencia, pobreza, castidad y clausura (Torres, 1716: 206). El convento quedó establecido con capacidad para 25 religiosas, y fue dotado de rentas y ocho mil pesos del testamento del prelado, el cual durante toda su vida veló por el bienestar espiritual de sus «tórtolas».

Santa Cruz falleció el 1 de febrero de 1699 durante una visita pastoral a Tepexoxuma, Puebla. Fray Miguel de Torres, su biógrafo, informa que después de su muerte: «Dieron principio a embalsamar el sagrado cadáver con toda reverencia y ternura. Lavaron con gran modestia y recato su venerable cuerpo, [...] y las entrañas sepultó la veneración, en la iglesia del mismo pueblo de Tepexoxuma» (Torres, 1716: 305-306). La práctica de extraer y sepultar las vísceras era siempre recomendable. Así lo detalla el tratado del cirujano Juan Eulogio Pérez Fadrique publicado en la época, quien aconsejaba retirar los ojos, el cerebro, las vísceras del pecho y del estómago para evitar su pronta corrupción (Pérez, 1666: 103-108). Esto era necesario para asegurar el buen estado del cadáver durante el extenso ceremonial conducente. Fue así como el cuerpo de Santa Cruz arribó a la ciudad de Puebla el 2 de febrero. Las exequias duraron hasta la noche del 27 del mismo mes y, para su entierro, el cuerpo fue trasladado en una procesión del palacio episcopal hacia la Catedral y finalmente sepultado en el panteón de obispos (Morales, 2014: 18-21).³

3. Para un análisis de las exequias véase: Galí (2005); Morales (2014) y Bravo (1997: 91-99).

LA DÁDIVA

En el contexto de las exequias, resalta la donación del corazón del obispo al convento de Santa Mónica. Al respecto, hay que recordar que el tratamiento del cuerpo en la Nueva España estuvo sujeto al concepto cristiano que lo consideraba tanto el vehículo del pecado como un espejo de la vida espiritual de su poseedor. Esta situación revestía a los cuerpos de valores simbólicos: reliquias, en el caso de los santos, y presencias corpóreas, para los personajes seculares. De este modo, se pueden citar casos de la fragmentación de los cuerpos de venerables para obtener reliquias; y para miembros del ámbito religioso o civil, el fenómeno también fue común, con la diferencia de que se efectuaba por la voluntad del finado, quien establecía en su testamento la extracción de alguna víscera y su entrega a una comunidad o convento. Los cadáveres y órganos de los religiosos y civiles se distribuían con la esperanza de que aun muertos continuaran velando por los vivos, a la vez que sus almas se beneficiaban de los rezos de sus deudos (Achim, 2011: 82).

Es así como el depósito del corazón del obispo Santa Cruz formó parte de una práctica funeraria común en la Nueva España que tuvo continuidad durante el siglo XVIII, y de la que se pueden citar casos como el del virrey Baltasar de Zúñiga Guzmán Sotomayor y Mendoza (1658-1727), marqués de Valero, quien legó su corazón al convento de Corpus Cristi, del cual fue uno de sus principales fundadores; o el del obispo Juan José Escalona y Calatayud (1667-1737), depositado en el coro del convento de Santa Catalina de Siena de Valladolid, hoy Morelia (Pulido, 2014: 206). También destaca el obispo Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu, cuyo corazón fue inhumado en la Iglesia del convento de Santa Rosa de Puebla.

La extracción y donación del músculo cardíaco poseía énfasis al ser considerado el órgano de mayor estima, pues según el *Diccionario de Autoridades*, era la «parte la más noble y principal del cuerpo humano. Es el primero que se forma y anima, y el postrero que muere, y es como un centro, principio y fin de todo movimiento» (1729-1739). De acuerdo con el tratado de Pérez Fadrique, era conveniente resguardarlo por ser «parte nobilísima del cuerpo, como lo advierten con admiración de sus grandezas Galeno, Aristóteles, Avicena, el divino Platón» (Pérez, 1666: 92) y colocarlo en «una cajita de cedro, ciprés o plomo, entre algodones y polvos finos, con el nombre esculpido en la misma caja» para conservar la memoria del poseedor (Pérez, 1666: 92-98). A diferencia de sus vísceras, esta fue la forma en la que se dispuso el corazón del prelado, pues «abrieron su pecho de que sacaron el corazón, y se reservó para entregarlo, en cumplimiento de su cláusula de testamento, a las RR. MM. Agustinas Recoletas de Santa Mónica» (Torres, 1716: 305). Juan de las Peñas lo colocó «en una caja de plomo» (Torres, 1722: 237) y lo llevó al convento. Este deseo había sido establecido en su testamento de 1699:

Es mi voluntad ser enterrado en la Iglesia Catedral como mi esposa a quien tanto he amado, y pido a los señores Dean y Cabildo, nuestros más amados hermanos, que aunque no merezca por sepulcro sino el lugar más inferior en la iglesia, me den de limosna el de los demás señores obispos mis antecesores [...] Así mismo ordeno que luego que fallezca se saque mi corazón y se entierre en la Iglesia de Santa Mónica de agustinas recoletas, en quienes deseo esté difunto como ha estado y estará.⁴

4. Archivo General de Notarías. Notaría número 1. Caja 20/21. «Testamento otorgado por el Ylmo. y Exmo. Sr. Dr. Dn. Manuel Fernández de Sta. Cruz, obispo que fue deste obispado de la Puebla de los Angs»,

El corazón, a diferencia del testamento donde menciona la iglesia como último espacio para su entierro, fue colocado dentro de un sepulcro excavado en el coro alto del convento y cerrado por una placa de tecali. La discrepancia entre el testamento y su ubicación actual se revisará en el siguiente apartado. En la actualidad el corazón forma parte del acervo del MARESM [fig. 2], el cual se fundó a partir de la exclaustación de las monjas agustinas y de la incautación del convento y sus bienes artísticos, el 20 de mayo de 1934. Tras la nacionalización de dichos bienes por la Secretaría de Hacienda y Crédito Público y su entrega al INAH, se dispuso la fundación del actual museo (Solís, 2005: 47). De esta manera, los objetos que habían pertenecido al convento pasaron a formar parte del acervo, entre ellos el corazón y la lápida. Hoy se conserva dentro del sepulcro descubierto, en el interior de un relicario ostensorio [fig. 3].



Fig. 2. Sepulcro del corazón en el coro alto. MARESM, INAH, Puebla, México.



Fig. 3. Corazón de Manuel Fernández de Santa Cruz. MARESM, INAH, Puebla, México.

EL RETRATO

En este contexto cobra relevancia un retrato del fundador del *hortus conclusus* agustiniano [fig. 4]. Esta obra también pertenece al acervo del MARESM y desde 1940 fue inventariada bajo la descripción: «RETRATO del Obispo Sr. Dr. Don Manuel Fernández de Santa Cruz. Fundador de Santa Mónica. Figura de cuerpo entero. Con leyenda inf. izq. Juan Tinoco inf. der. Óleo lienzo con bastidor y marco madera moldurado y dorado. - Alto 2,11 x 1,25 mts. [sic] ancho».⁵ La obra está firmada por el artífice poblano Juan Tinoco (1641-1703), actualmente no visible por el marco, que la cubre.⁶ Presenta la efigie del obispo de pie en una estancia; en la parte superior derecha, aparece su escudo heráldico y en la izquierda, un cortinaje. El personaje se encuentra al lado de una mesa sobre la

Puebla de los Ángeles, 2 de febrero de 1699, f. 15r. Agradezco al Mtro. Gustavo Mauleón el proporcionarme la referencia de este documento.

5. MARESM. *Inventario general del Museo de Arte Religioso, ex-Convento de Santa Mónica...*, Puebla, Pue. a 16 de diciembre de 1940. Copia en versión digital.

6. Agradezco al Mtro. Carlos Maceda el proporcionarme una foto de la firma.

que se agrupan una carta, una campana, cinco mitras, un birrete y un par de volúmenes. En la parte inferior derecha, un ángel sostiene una tarja. El elemento que distingue a este retrato es la presencia del corazón en su mano y el texto en forma de locuciones, tarjas e inscripciones, que le otorga una configuración distinta a otros de sus retratos conocidos.

El retrato en la Nueva España era un medio efectivo para conservar la memoria de personajes destacados del ámbito civil y eclesiástico, pues permitía transmitir rasgos de su carácter, virtudes y méritos, así como su pertenencia a una corporación, grupo social o comunidad religiosa. El retrato también poseía la particularidad de funcionar como sustituto de la personalidad del modelo para superar su pérdida tras la muerte (Portús, 1999: 171). Con el objetivo de dar a conocer toda esta información, los artífices novohispanos recurrieron al retrato de aparato, el cual tenía por objetivo comunicar de manera efectiva la identidad de un personaje por medio de una serie de convenciones iconográficas: el personaje de pie, de cuerpo entero si era un retrato oficial

o tres cuartos si era un retrato privado (Rodríguez, 2003: 36), y mirando al observador; se le situaba en una estancia de fondo oscuro, con un dosel o cortina de tejidos lujosos y acompañados por una silla o mesa, sobre los que se colocaban elementos asociados a sus cargos y títulos. En la parte superior izquierda se ubicaban los escudos heráldicos o blasones del retratado. Por último, la palabra escrita también era un importante recurso utilizado para comunicar la biografía, siendo en algunas ocasiones sujeto de censuras, retoques o superposiciones. En este género pictórico, el artífice no solo debía crear una copia de la persona, sino que también debía representar su categoría social (Mues, 2016: 85).

El pintor, por lo tanto, recurrió al retrato de aparato para plasmar a Santa Cruz: se muestra ataviado con los ropajes obispaes: solideo, alzacuellos blanco, manto talar, capa roja y un sobrepelliz blanco con encaje, la cruz pectoral y el anillo episcopal; así como el sombrero de viaje para las visitas pastorales. Sobre la mesa, se encuentran las cuatro mitras que se le ofrecieron: Chiapas, Guadalajara, Puebla y el arzobispado de México; el birrete doctoral sobre las *Antilogias de las sagradas escrituras*, obra de su autoría. El rostro del personaje muestra los rasgos reconocibles en otros retratos: frente amplia, ojos almendrados de color claro, nariz recta, labios breves, cejas arqueadas, barba y bigote fino y cabello cano.

Sobre su aspecto, la primera edición de su biografía escrita por Torres tiene como portada la estampa «Verdadera efigie de el Ylmo. Ex.mo y Venerable S. D. D. Manuel Fernández



Fig. 4. Juan Tinoco, *Manuel Fernández de Santa Cruz*, óleo sobre tela, último tercio del siglo XVIII. MARESM, Puebla, México.

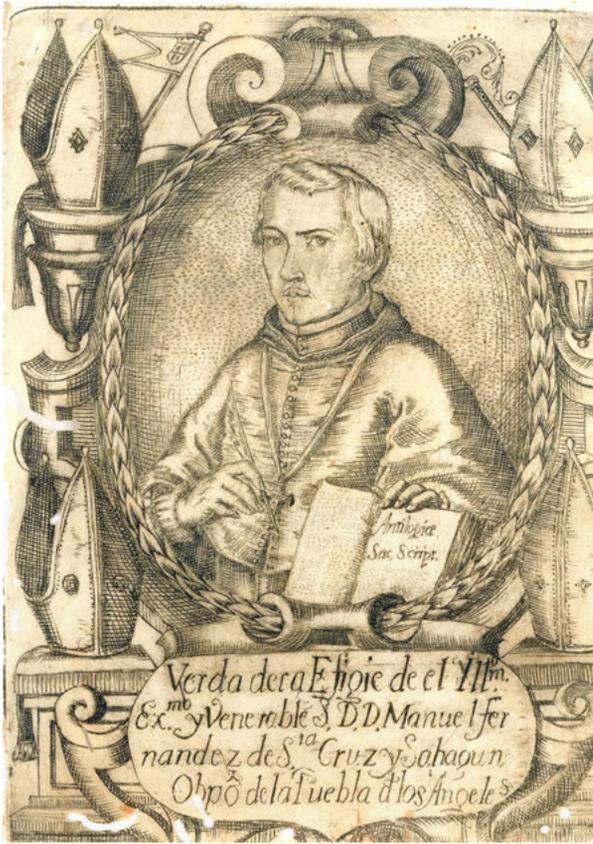


Fig. 5. *Verda. dela Efigie de el Y. Illmo. Exmo. y Venerable S. D. D. Manuel Fernandez de Sta. Cruz y Sahagun, Obpo de la Puebla d[e] los Angeles*, grabado, 1716. John Carter Brown Library, EE. UU.

de Sta. Cruz y Sahagun, Obpo. de la Puebla de los Ángeles» [fig. 5], en la que se aprecia su rostro con los mismos rasgos presentes en los retratos pictóricos; mientras que en la segunda edición, el autor proporciona una descripción física: «El rostro tenía lleno y rozagante en las mejillas, y labios, los ojos negros y vivos aunque con su modestia mortificados» (Torres, 1722: 68). El texto no reporta algún rasgo que se pueda identificar con los retratos que se conservan. Sin embargo, la imagen obedece a las funciones que Portús denomina como «recordatorio de una vida y una personalidad considerados ejemplares» (1999: 175). Esto significa que en los retratos no siempre existía una relación directa entre el modelo, el pintor y la obra, a la vez que este como producto final respondía a las ideas locales de naturalismo, identidad, personalidad y dignidad (Mues, 2016: 84). En el caso del retrato que nos ocupa,

se desconocen las condiciones en las que fue realizado, aunque es posible que tenga una intención de verosimilitud, ya que comparte los mismos rasgos que otros retratos conocidos; el tamaño también es un elemento que considerar, pues si el pintor buscaba crear una imagen de igualdad entre el retratado y su retrato, debía ser del mismo tamaño y mostrar el cuerpo completo del sujeto (Mues, 2016: 86). De este modo, las medidas del lienzo (2,11 × 1,25 m) permitieron plasmar al obispo de cuerpo completo para «sustituirlo» en el convento, y para que sus espectadoras, las agustinas recoletas, logaran «consolarse de la falta del modelo» (Portús, 1999: 175).

Por último, es posible situar la factura de la obra entre 1680 y 1694, ya que en la primera fecha se le ofreció a Santa Cruz el arzobispado de México, por lo que aparecen cuatro mitras en la escena, y en la segunda, el cargo de virrey de la Nueva España. La ausencia de la bengala revela que el retrato fue realizado antes de su designación como virrey, pues el elemento sí aparece en sus retratos hechos después de 1695: el de la galería de obispos de la Catedral de Puebla y el que se conserva en el Museo Nacional del Virreinato INAH, Tepetzotlán, Estado de México [fig. 6].

Retomando la presencia del corazón, su lectura se resignifica por medio del texto presente en el lienzo, ya que funge como signo visual autónomo que interactúa con la imagen (Siracusano, 2011: 75), proporcionando así información para su interpretación. El primero



Fig. 6. Manuel Fernández de Santa Cruz, óleo sobre tela, ca. 1695. Museo Nacional del Virreinato, INAH, Tepetzotlán, México.

dichoso) yo me mostraré también vuestro padre pidiendo la vigorosa observancia de esta casa. Ángeles, y junio 20 de 1694. Vuestro Padre vivo y muerto.

Torres informa en la biografía de 1716 la existencia del documento: «escribió su Exa. Illma. un papel a las RR. MM. sus religiosas hijas, y cerrado se los envió con orden muy apretada, para que ninguna, con pretexto osase abrirlo hasta que su Illma. hubiese pasado a la vida eterna» (Torres, 1716: 208). Como puede observarse, la carta antecede al testamento de 1699 y, a diferencia de este en el que se dirige al Deán y al Cabildo, en la misiva habla de manera afectuosa a sus «hijas», las monjas. Así, mientras que el testamento indica enterrar el corazón en la iglesia conventual, en la carta se especifica que su última morada debe ser el coro monjil. Por ello, esta carta es el testimonio que mayor relevancia tiene para las agustinas recoletas, pues como su fundador y padre espiritual, Santa Cruz no solo manifestó su deseo para el destino de la víscera, sino que también indicó la inclusión de la leyenda en su retrato para recordar el hecho. Su deseo —explicación ausente en el testamento de 1699— era perpetuar su memoria y velar por las monjas en el otro mundo, como lo había hecho en vida.

es la locución: «Hijas, rogad a Dios por quien os dio su corazón», en el centro de la composición y entre el rostro y la mano del prelado. Estas palabras son un «nexo lingüístico» (Siracusano, 2011: 77), pues relacionan visualmente la boca del obispo y el corazón; asimismo, la forma sinuosa es una representación visual del acto del habla (Siracusano, 2011: 77), por lo que el espectador puede reconocer que la frase fue dicha por el retratado. Esta procede de una carta del puño y letra del obispo, fechada en 1694 e intitulada *Papel que han de abrir las monjas cuando sepan mi muerte y no antes*, y que aún acompaña a la víscera:

Hijas mías mando en mi testamento que se saque mi corazón y se entierre en vuestro coro y con vosotras para que esté muerto donde estubo cuando vivía; y para memoria de las que os sucedieren, en mi retrato, poned este rótulo: hijas, rogad a Dios por quien os dio su corazón, para que las continuas oraciones vuestras me saquen del purgatorio, que temo muy dilatado; que en el cielo (si soy tan

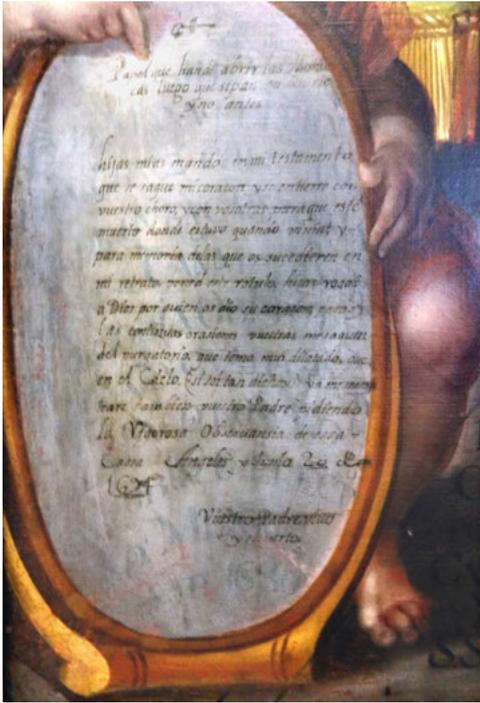


Fig. 7. Juan Tinoco, *Manuel Fernández de Santa Cruz* (detalle de la tarja), óleo sobre tela, último tercio del siglo XVIII. MARESM, INAH, Puebla, México.

Hay que destacar que dentro de la espiritualidad agustiniana el corazón poseía gran importancia, pues la palabra *cor* en las obras de san Agustín se relacionaba con el alma, la sede de la inteligencia y la potencia moral y afectiva, siendo el órgano del conocimiento (De la Peza, 1962: 147-349). Así, la donación, para el carisma agustiniano, simbolizaba la presencia del obispo a través del órgano que albergó las potencias de su espíritu. La postura de Santa Cruz sosteniendo su corazón también remite a la iconografía de san Agustín con su corazón en el pecho como tema de encuadre, siendo un ejemplo de ello el grabado *S. Augustinus* de Cornelis Galle I.⁷

El siguiente texto aparece en la tarja ovalada sostenida por el ángel, la cual replica el contenido de la carta. Debido al adelgazamiento de la capa pictórica, se constata que el texto está superpuesto, pues se distingue el fragmento de un dato biográfico: «obispo electo de México 1680» [fig. 7]. A diferencia de la locución, Santa Cruz no estableció que se hiciera público el contenido

de la carta, por lo que la inclusión seguramente fue motivada por las monjas para dejar constancia a futuras generaciones. Por último, el texto ubicado a los pies del personaje muestra sus datos biográficos:

Retrato de nuestro amadísimo padre el Ilustrísimo y Excelentísimo Sr. Don Manuel Fernández de Santa Cruz, Colegial Mayor de Cuenca en Salamanca, Canónigo Magistral de Segovia, Electo Obispo de Chiapa, Arzobispo de México, Electo Virrey de esta Nueva España, Obispo de Guadalajara y de este Obispado de la Puebla, 22 años. Fundador y santo patrón de este Convento de Agustinas Recoletas de Santa Mónica, murió el año de 99 a primero de febrero de edad... un Páter noster por amor de Dios.

Este fragmento incluye la elocuente frase «Retrato de nuestro amadísimo padre [...] Fundador y santo patrón de este Convento», que revela la apropiación de la imagen por parte de la comunidad, quienes identifican al obispo con apelativos que demuestran su afecto.

EL CORAZÓN EN LOS SERMONES FÚNEBRES

La donación de la víscera, aunque fue un acto de carácter íntimo para la comunidad de agustinas recoletas, tuvo tal relevancia que cuatro de los ocho panegiristas de los sermones

7. Agradezco al Dr. Sergi Doménech de la Universitat de València por la observación. La estampa está disponible en <<https://colonialart.org/archives/subjects/saints/individual-saints/augustine-of-hippo#c2450a-2450b>> [consulta: 29/10/2021].

dictados en las honras fúnebres del mitrado lo incluyeron en sus escritos (Flores, 2020: 498-539).

El primero es el *Panegyrico funeral* de Joseph Gómez de la Parra, canónigo magistral y dictado en la Catedral de Puebla. Es el más extenso debido a la inclusión del apéndice que contiene las obras emprendidas por el prelado y los curatos que abarcó su obispado (Flores, 2020: 502). El autor señala, sobre la donación del músculo cardiaco que, en efecto, «no se supo esa donación hasta después de su muerte» (Gómez, 1700: 30). El sermón incluye un romance endecasílabo escrito por Antonio Delgado y Buenrostro, donde se compara al corazón con el coro: «Digo en el suyo, esto es, en su choro: / Corazón de quien viva en él reposa / siendo de admiración el choro, o Cor! / voz que a Anagrama da, latina, trova» (Gómez, 1700: 93). Siendo el coro el lugar de espacio de mayor intimidad espiritual del convento, el corazón del mitrado se unió con ellas a través de su presencia física en dicho sitio.

Los siguientes sermones repiten la idea de la unión con las mónicas: el *Sermón en las exequias* del dominico fray Diego de Gorospe, quien lo dictó en nombre del cabildo secular de Puebla, contiene una poética referencia: «Solo su corazón no dio a la tierra; por que amando a la tierra como a su corazón, a poderlo dar, no lo diera, sino a quien como a las niñas de sus ojos se lo estimara» (Gorospe, 1699: 12). Francisco Moreno, de la Tercera Orden de San Francisco, hizo eco en su *Sermón funeral*: dio la víscera a «su convento de recoletas de Santa Mónica, que fundó y erigió a su costa, vio por descanso del *vidit requiem* el coro de su oración, y contemplación y allí le mando colocar donde habitaba cuando vivía» (Moreno, 1699: 8).

Por último, el *Fúnebre cordial* por Ignacio de Torres para las exequias en el convento de Santa Mónica resulta el ejemplo más elocuente, pues el autor dirigió a las monjas su sermón y realizó un ejercicio retórico del corazón como asiento de la inteligencia, símbolo afectivo y fuerza del espíritu. El panegirista expuso que la naturaleza dotó de dos custodias al órgano para ser resguardado, por ser el origen y vida del alma: el pericardio, túnica llena de refrigerante humor acuoso, y el pecho, con sus costillas a modo de muro. Así, el corazón de Santa Cruz desprovisto de ambas custodias anatómicas se guardó en el convento como «se guardó» en su persona, siendo las virtudes de las religiosas las costillas que lo protegían como muro y los rezos, el humor acuoso que dieran alivio a su alma (Torres, 1699: 6) [fig. 8].

La dádiva del corazón, como lo evidencia su mención en los sermones ya revisados, trascendió las paredes del convento de Santa Mónica extendiendo y conservando el legado del obispo para la posteridad. Aunque el órgano quedaba separado de la sociedad poblana en la clausura, los sermones contribuyeron a salvaguardar el testimonio para evitar perder su memoria, como fue el caso de los órganos de otros prelados sepultados en conventos de Puebla que sucumbieron al olvido debido a la ausencia de testimonios impresos.⁸



Fig. 8. Lápida del sepulcro del corazón de Manuel Fernández de Santa Cruz, placa de tecali, 1699. MARESM, INAH, Puebla, México.

8. Es el caso del corazón del obispo Francisco Pablo Vázquez, también enterrado en el coro alto de Santa Mónica, entre otros.

CONSIDERACIONES FINALES

El análisis del retrato de Manuel Fernández de Santa Cruz realizado con el objetivo de establecer la correspondencia entre el lienzo y el texto presente en él, a través de los testamentos y los sermones fúnebres dedicados al personaje, desvela la importancia de considerar que, para la caracterización de una imagen, es inherente la integración de las intenciones de sus creadores y receptores. La incorporación de dichos condicionantes contribuye a comprender no solo las motivaciones de su producción, sino también sus posibles alcances. En el caso del citado retrato, la inclusión de los textos en el lienzo es de trascendencia, pues aumentaron la función de conservar la imagen oficial de obispo al otorgarle una dimensión interpretativa de carácter afectivo que lo distingue de otros donde se identifica como miembro de una corporación, por ejemplo, el de la galería de obispos de la seo angelopolitana.

Por tanto, la alteración del retrato por voluntad de Santa Cruz, como lo consigna la citada documentación, obedeció a una intencionalidad definida: asociar su efigie al convento de Santa Mónica de agustinas recoletas, pero no como el prelado a quien debían obediencia, sino como a su padre fundador y guía espiritual. El carácter de la imagen se potencializó al haber sido intervenido, siguiendo la intención del retratado, con una frase dictada por él mismo que daba cuenta de la donación de su corazón, sede y asiento del alma, para acompañar en la muerte a quienes había protegido en vida. De esta forma, las agustinas recoletas, al añadir en el lienzo la locución y la misiva, se convirtieron en las creadoras y a la vez receptoras de este nuevo significado. Finalmente, los sermones cierran el círculo al haber hecho público el hecho, conservando la memoria del gesto íntimo. Por esto, el retrato de Manuel Fernández de Santa Cruz sosteniendo su corazón continúa comunicando de manera efectiva el mensaje de la simbólica herencia que tanto él como sus amadas hijas se aseguraron de conservar para la posteridad.

FUENTES DOCUMENTALES

- AGP. (Archivo General de Notarías de Puebla) [1699]. «Testamento otorgado por el Ylmo. y Exmo. Sr. Dr. Dn. Manuel Fernández de Sta. Cruz, obispo que fue deste obispado de la Puebla de los Anqs». Notaría número 1. Caja 20/21. Puebla de los Ángeles, 2 de febrero.
- MARESM. (Museo de Arte Religioso ex Convento de Santa Mónica). [1694]. *Papel que han de abrir las monjas cuando sepan mi muerte y no antes*.
- MARESM. (Museo de Arte Religioso ex Convento de Santa Mónica). [1940]. *Inventario general del Museo de Arte Religioso, ex-Convento de Santa Mónica, de esta ciudad, formulado con motivo de la entrega que la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, Dirección General de Bienes Nacionales, hace al Instituto Nacional de Antropología e Historia de la Secretaría de Educación Pública. Puebla, Pue. a 16 de diciembre de 1940*. Copia en versión digital.
- Gómez de la Parra, J. [1700]. *Panegyrico funeral de la vida en la muerte del Ilmo y Excmo Señor Doctor D. Manuel Fernández de Santa Cruz...*, Puebla por los Herederos del Capital Juan de Villa Real.
- Gorospe, D. de [1699]. *Sermon en las exequias que la muy noble y muy leal Ciudad de los Angeles, hizo a él Illmo. y Exc.mo Sr. Dr. D. Manuel Fernadez de Santa Cruz...*, México, por los Herederos de la Viuda de Bernardo Calderón, en la Calle de S. Agustín.

- Moreno, F. [1699]. *Sermon funeral, que en las honras, que el Orden Tercero de Penitencia de N. Serafico P. S. Francisco de esta Ciudad de los Angeles, hizo à la muerte del Illmo. y Excmo. Sr. Dn. Manuel Fernández de Santa Cruz...*, Puebla, por los Herederos del Capitán Juan de Villa Real, en el Portal de las Flores.
- Pérez Fadrique, J. E. [1666]. *Modo práctico de embalsamar cuerpos defunctos, para preservarlos incorruptos y eternizarlo en lo posible...*, Sevilla, por Thomé de Dios Miranda.
- Torres, I. de [1699]. *Fúnebre cordial declamación en las exequias del Illmo. y Excmo. Señor Doctor D. Manuel Fernández de Santa Cruz Obispo...*, Puebla, por los Herederos del Capitán Juan de Villa Real, en el Portal de las Flores.
- Torres, M. de [1722]. *Dechado de príncipes eclesiásticos que dibujó con su exemplar, virtuosa y ajustada vida el Illmo. y Excmo. Señor Don Manuel Fernández de Santa Cruz y Sahagún...*, Madrid, por Manuel Román, Dignidad de Tesorero de la Santa Iglesia de la Puebla de los Ángeles, Limosnero que fue de su Exc. Illust.
- Torres, M. de [1716]. *Dechado de príncipes eclesiásticos que dibujó con su exemplar, virtuosa y ajustada vida el Illmo. y Excmo. Señor Don Manuel Fernández de Santa Cruz y Sahagún...*, Puebla, en la imprenta de la viuda de Miguel de Ortega y Bonilla.
- Villerino, A. de [1694]. *Esclarecido solar de las religiosas reformadas de nuestro padre san Agustín...*, Madrid, por Juan García Infançon.

BIBLIOGRAFÍA

- Achim, M. [2005]. «Mysteries of the Heart: The Gift of Bishop Fernández de Santa Cruz to the Nuns of Santa Mónica», *Colonial Latin American Review* 14(1), June, pp. 83-102.
- Achim, M. [2011]. «La autopsia de fray García Guerra. Metáforas corporales en el México del siglo XVIII», *Cuerpo y religión en el México Barroco*, México, INAH.
- Bravo Arriaga, M. D. [1997]. *La excepción y la regla: estudios sobre espiritualidad y cultura en la Nueva España*, México, UNAM.
- De la Peza, E. [1962]. *El significado de Cor en san Agustín*, París, Études augustiniennes.
- Diccionario de Autoridades. [1729-1739], en línea: <<https://apps2.rae.es/DA.html>> [consulta: 28/10/2021].
- Flores Sosa, E. M. [2020]. *Un dechado del príncipe eclesiástico. Puebla de los Ángeles durante la gestión del obispo Manuel Fernández de Santa Cruz (1675-1699)*. Tesis para optar por el grado de doctor en historia, México, Colegio de México.
- Galí Boadella, M. [2005]. «Cuerpos, túmulos y reliquias. Cuerpo y muerte según el discurso religioso del barroco», en L. Cházaro y R. Estrada: *En el umbral de los cuerpos. Estudios de antropología e historia*, Zamora, El Colegio de Michoacán, BUAP, pp. 37-58.
- Galí Boadella, M. [2001]. «El patrocinio episcopal en la ciudad de Puebla: el caso del obispo Manuel Fernández de Santa Cruz, 1677-1699», *Actas del III Congreso Internacional de Barroco Americano: Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*, Sevilla, Universidad Pablo de Olavide, pp. 71-90.
- Morales Prado, W. [2014]. «El ceremonial barroco de la muerte: exequias a un obispo novohispano en 1699», *Revista Vita brevis*, 3(4), enero-junio 2014, México, INAH, pp. 10-24.
- Mues Orts, P. [2016]. «Corporate Portraiture in New Spain. Social Bodies, the Individual, and Their Spaces of Display», en D. Pierce (ed.): *New England/New Spain. Portraiture in the Colonial Americas, 1492-1850, Symposium Series. Mayer Center for Pre-Columbian & Spanish Colonial Art at the Denver Art Museum*, Phoenix, pp. 81-100.
- Pulido Echeveste, M. [2014]. *Las ciudades Mechuacan: nobleza, memoria y espacio sagrado en la disputa por la capitalidad. Tzintzuntzan, Pátzcuaro, Valladolid. Siglos XVI-XVIII*. Tesis para optar por el grado de doctora en Historia del Arte, México, UNAM, en línea: <<http://132.248.9.195/ptd2014/noviembre/0722384/Index.html>> [consulta: 10/10/2021].

- Portús Pérez, J. [1999]. «Retrato, humildad y santidad en el Siglo de Oro», *Revista de dialectología y tradiciones populares* LIV(1), pp. 169-188.
- Rodríguez, I. [2003]. *La mirada del Virrey: la iconografía del poder en la Nueva España*, Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I.
- Siracusano, G. [2011]. «¿No escuchas? ¿No ves? Interacciones entre la palabra y la imagen en la iconografía de las postrimerías», *Entre cielos e infiernos. Memoria del V Encuentro Internacional sobre Barroco*, Pamplona, Fundación Visión Cultural, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, pp. 75-84, en línea: <<https://hdl.handle.net/10171/18511>> [consulta: 20/10/2021].
- Solís, A. [2005]. «Formación del Museo de Arte Religioso en el ex convento de Santa Mónica de la ciudad de Puebla», *Antropología. Revista Interdisciplinaria del INAH* 78, pp. 40-52, en línea: <<https://revistas.inah.gob.mx/index.php/antropologia/article/view/2935>> [consulta: 20/10/2021].
- Zayas González, M. C. [2020]. «*La flor de la nada*» estudio sobre la vida y obra del obispo de Puebla Manuel Fernández de Santa Cruz (Palencia 1637-Puebla de los Ángeles 1699). Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona.

EL MAPA AL REVÉS. USOS DE LA IMAGEN TÉCNICA EN LA PRODUCCIÓN Y RECONFIGURACIÓN DE TERRITORIOS-RED

PAULO COQUEIRO
Universidade de Santiago de Compostela
RODRIGO ROSSONI
Universidade Federal da Bahia

PRESENTACIÓN

La obra *El Mapa al Revés* –dibujo a tinta sobre papel, del uruguayo Joaquín Torres García (1874–1949)¹– donde se ve el mundo invertido, sirvió de inspiración para estructurar este artículo, que aborda la experiencia de inserción y articulación de la Rede de Agroecología Povos da Mata en Bahía (Brasil) en la inmensidad de los sistemas *maquinizados* contemporáneos.

Torres García es plenamente consciente de la calidad ficticia de los mapas en la invención de mundos, denuncia que no son dispositivos neutrales, sino sumamente opacos e imaginativos, y señala que representan relaciones de poder. Esto se puede ejemplificar con el bloque europeo que suele ubicarse en una posición estratégicamente dominante, por tanto, en la parte jerárquicamente superior y, la mayoría de las antiguas colonias, dispuestas en la parte inferior.

El Mapa al Revés se hizo popular y llegó a ser referido como un símbolo de la inversión de los discursos hegemónicos y los sistemas de poder. Y es precisamente esta comparación la que se puede hacer al estudiar las experiencias incipientes de una agrupación social, que se fundamenta en la agroecología en el contexto donde predomina su opuesto, a saber, la agroindustria, sector que engloba la producción, los servicios financieros, el mercado y toda la cadena productiva de la agricultura y ganadería convencional.

La inspiración en la obra de Torres García en este estudio también es apropiada para articular, por su naturaleza y contenido, dos categorías distintas de análisis del mundo contemporáneo, la *imagen* –porque el mapa es una imagen en sí mismo– y lo que pretende representar: los contornos de una relación delimitada socialmente, en su proceso de construcción: el *territorio*.

Estas categorías se entrelazan en el campo, como refuerza esta investigación al estudiar la movilización de algunos sectores vinculados a la producción agroecológica en Bahía, en un intento de organizarse territorialmente, puesto que tienen imágenes técnicas en su base de comunicación virtual. Estas relaciones se dan, mayoritariamente, a través de

1. El artista y teórico del arte uruguayo Joaquín Torres García (1874–1949) regresó a Montevideo en 1934, luego de una larga estadía en Estados Unidos y Europa, con el propósito de crear arte que reflejara los parámetros espaciales del continente latinoamericano. Así, en su manifiesto *Escuela del Sur* defendió la reconfiguración de la posición de dependencia cultural en América Latina y la valorización de los múltiples legados precolombinos, apuntando a la creación de un camino autónomo y genuino.

teléfonos celulares y, en menor medida, a través de computadoras portátiles, tabletas o computadoras fijas.

212

Y nuestra investigación se centra, en particular, en la experiencia de la Rede de Agroecología Povos da Mata, una articulación entre productores de agricultura familiar, colonos de la reforma agraria, comunidades indígenas, *quilombolas*, agricultores en general, además de consumidores —concebidos como coproductores— e instituciones asociadas, sensibles a la causa de la agroecología. Fue creada oficialmente en 2015 con el objetivo de profundizar o desarrollar la agricultura orgánica, certificar la producción y entrar en los mercados de consumo.

Vamos a investigar este proceso a partir de un método que lleva en su propio nombre —*método cartográfico*— también una convergencia con la idea de mapa. Es una forma no directiva de realización del trabajo, formulada por Gilles Deleuze y Félix Guattari, reelaborada por Kastrup (y otros, 2009) y presentada en el libro *Pistas do Método da Cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Buscamos la coherencia adoptando un método procesal para investigar un objeto que también es procesal. Contamos con una intervención-investigación, donde seguimos a diario el desarrollo de una red. Sin embargo, en lugar de reglas que aplicar, adoptamos la noción de pistas para orientar el trabajo de investigación, como las que orientan al *cartógrafo*, como referentes que contribuyan al mantenimiento de una actitud de apertura a lo que se está produciendo y de calibrado en el curso de la investigación. Por lo tanto, la adopción de este método prioriza el seguimiento de los procesos en curso, no la representación de objetos estáticos y pasados.

Dicho esto, y sabiendo que los términos *imagen* y *territorio* son particularmente polisémicos, es necesario aclarar qué imágenes y qué territorios busca abordar nuestra investigación. Y, además, entrar, aunque sea mínimamente, en el contexto en cuestión donde se inserta la Rede de Agroecología Povos da Mata: el tema de la agroecología.

SOBRE EL TERRITORIO Y LAS IMÁGENES TÉCNICAS

Algunas disciplinas de las ciencias humanas utilizan el concepto de *territorio* de manera inexacta. La definición aquí se hace aún más necesaria, considerando el carácter discontinuo y virtual del caso estudiado: una red agroecológica que utiliza una parte expresiva de su comunicación entre sus miembros y el público consumidor a través de tecnologías digitales.

Marcelo Lopes Souza (1995) estudia a autores seminales como Hannah Arendt y Robert Sack al realizar aproximaciones fundamentales para la comprensión de esta importante categoría de la geografía, refutando la reducción o asociación del territorio con la figura del Estado (Souza, 1995). Para él, Arendt refuerza la idea de poder afirmando el concepto de *territorio*: «un espacio definido y delimitado por y basado en las relaciones de poder» (1995) o, en otras palabras, «el territorio es esencialmente un instrumento ejercicio del poder» (1995), diferenciando el poder de la violencia, la dominación, la autoridad y la competencia. Souza, entonces, formula la idea de que «el *territorio* es un campo de fuerzas, una trama de relaciones sociales que, además de su complejidad interna, define, al mismo tiempo, un límite, una alteridad...». Y, sin embargo, citando a Sack (1995), Souza utiliza la expresión *territorio móvil* para analizar las territorialidades cíclicas, recordando la existencia, también, de un territorio continuo, discontinuo y en red.

El *territorio* para Rogério Haesbaert (2007), a su vez, es relacional, vinculado al movimiento y a las conexiones, y tiene que ver con el poder, pero no solo con el poder político tradicional. Se trata tanto del poder en el sentido más explícito, de dominación, como del poder en el sentido más implícito o simbólico, de apropiación. Haesbaert reflexiona sobre que las redes son mucho más dinámicas que el territorio, son naturalmente móviles y fluidas, y añade que las redes pueden verse tanto como un elemento constituyente fundamental del territorio, como que incluso pueden confundirse con él (Haesbaert, 1997).

La red, al promover relaciones, intercambios, puede cambiar una situación específica y también cambiarse a sí misma. Cada red es cambiante. Las redes no se tratan solo de flujos y conexiones. Para que haya flujos son necesarios puntos fijos, después de todo, los flujos tienen origen y destino. En esta dinámica, lo fijo se refuncionaliza constantemente (Santos, 1999).

La red también puede referirse a control. Claude Raffestin (1993) destaca el creciente control de las redes de circulación (de seres y bienes en sentido amplio) y de las redes de comunicación (de información): «Controlar las redes es controlar a los hombres y es imponerles un nuevo orden que reemplazará al anterior». Para él, el estudio de las redes de circulación nos permite concebir la naturaleza de las redes geográficas.

Y, para esta investigación, el territorio será visto como espacios de ejercicio del poder de una manera muy compleja: fijo, en sus diversos entornos de residencia, producción y vida; móvil, en función de las posibilidades que brindan las nuevas tecnologías de la información; característica que también le da virtualidad, ya que los miembros de esta organización se comunican y se muestran, más allá de la propia red, utilizando imágenes técnicas y sus variaciones, a través de plataformas digitales. También pueden entenderse como territorios físicamente discontinuos, porque no se extienden contiguamente; aun así, la conexión a la red confiere unidad, integridad y cuerpo. Es más apropiado admitir que la Rede de Agroecología Povos da Mata es un territorio-red, que comparte la gestión, la información y las decisiones a diferentes niveles; que tiene una acción colectiva/participativa y también que forma parte de la distribución de productos.

Y, como ya se indicó aquí, intentaremos aclarar el campo de las imágenes técnicas que articula las acciones de la Rede de Agroecología Povos da Mata.

En una breve retrospectiva podemos observar la influencia de Walter Benjamin en muchos estudiosos que reflexionaron sobre la imagen, como es el caso de Morin cuando atestigua que es imposible pensar en el hombre y su trayectoria de hacer el mundo sin considerar la fundación, momento en el que comenzamos a producir y consumir imágenes (Rocha, 2013). Este postulado nos vincula a una historia de imágenes y establece precedentes y acumulaciones de las variaciones y complejidad que dieron lugar a la cultura visual contemporánea.

De manera amplia, Walter Benjamin aboga por la promoción de la lectura de la historia desde el punto de vista de la técnica y su determinación en nuestra forma de ver y percibir el mundo (Silva, 2012). Benjamin hace esta reflexión en la primera mitad del siglo xx, al analizar la reproducción técnica de la obra de arte, apuntando a un desprendimiento de la relación esencial que solía existir entre el soporte y la imagen. Al tratar esta experiencia fotográfica de esta manera, el filósofo ubica la civilización humana de su tiempo en una era postradición (Benjamin, 1994).

André Parente, en la misma línea, considera que cada sociedad tiene sus tipos de máquinas y que son el correlato de expresiones sociales capaces de engendrarlas y de servir

como verdaderos órganos de la realidad naciente, articulando así la tecnología y el discurso a la realidad de las sociedades en cada momento histórico (Parente, 1993).

214

La imagen predominante en la modernidad, «postradicción» vista y vivida por Walter Benjamin, se inserta en el paradigma fotográfico, según el enfoque propuesto por Santaella (2001), caracterizándolo predominantemente como indicial, resultado de experiencias ópticas de formación de emanación luminosa sobre soporte químico.

La fotografía, así como las máquinas de visión que surgieron en estos tiempos modernos (entre ellas el microscopio y el telescopio), a pesar de permitir conocer un universo nunca visto, no eran una simple forma de representación del espacio, ni meras extensiones de la mirada; de hecho, promovió su objetivación. Desde lo infinitamente pequeño hasta lo infinitamente grande apuntaba a una tendencia hacia la transparencia visionaria, con la fuerza para hacer realidad todo lo que estas máquinas hacían surgir.

Según Parente, el principio organizador de la visión moderna fue la iconografía del punto de vista, basada en la objetividad y aparente neutralidad científica (Parente, 1993).

En esta época moderna, la imagen fotográfica es su gran representante. A sus lentes se les atribuía una especie de testimonio mecánico de testigos presenciales, con la cualidad de duplicar el mundo y reportarlo sin las imperfecciones propias de los gestos humanos.

La técnica fotográfica proporcionaba una imagen que se asemejaba a la realidad, como si el objeto y la imagen fueran la misma cosa. Y, según Rouillé (2009), la metáfora del espejo fortaleció una concepción objetivista, en la que la realidad sería principalmente material, y la verdad estaría enteramente contenida en los objetos, totalmente accesible a través de la visión.

La operatividad de la verdad fotográfica medió nuestras relaciones con el mundo a lo largo del siglo xx. Relaciones basadas en el valor utilitario de las imágenes y sus funciones como documento. La sociedad puede elaborar un inventario de lugares y construir narrativas de la actualidad a través de las imágenes fotográficas y las posibilidades de archivarlas, siguiendo el ejemplo de los álbumes familiares, los catálogos científicos y la prensa.

Con la llegada del siglo xxi, los cambios en el campo tecnológico establecieron un nuevo orden en el que ahora estamos insertos. El giro técnico-cultural de finales del siglo xx permitió la producción y circulación de imágenes, plenamente disponibles en la vida cotidiana de las personas. Si en el siglo xx la fotografía operó formas de ver y reconocer el mundo, en nuestro tiempo ha dinamizado «nuevos regímenes de pensamiento y percepción sobre el mundo» (Luz, 1993).

En estos nuevos tiempos, utilizando la misma sistematización que Santaella, categorizados como constitutivos de un paradigma posfotográfico, el soporte de imágenes sintéticas ya no es material, como en el artesanal (paradigma prefotográfico), ni físico-químico y *maquinizado*, como en la morfogénesis óptica, sino resultado de la unión de una computadora y una pantalla, ambas configuradas por una serie de operaciones abstractas, programas, cálculos.

En este nuevo paradigma, estamos inmersos en los procesos electrónicos digitales y su consecuente transformación, completa, irreversible en todas las fases de la elaboración de imágenes de síntesis. Y es en estos nuevos tiempos y en este contexto que estamos estudiando nuestro objeto de investigación, la Rede de Agroecología Povos da Mata. Es decir, el tema de la agroecología está siendo analizado desde un medio técnico informativo específico, el campo de la comunicación.

TORRES GARCÍA, UNA GUÍA PARA LA REDE DE AGROECOLOGIA POVOS DA MATA

La agroecología, tal como está hoy, es una matriz multifacética y ha ido ganando terreno como ciencia integradora en la literatura académica, abarcando el conocimiento generado en diferentes campos científicos. Se ha constituido en un enfoque teórico y metodológico que, haciendo uso de varias disciplinas científicas, pretende estudiar la actividad agraria desde una perspectiva ecológica. Entonces, más que una disciplina específica, la agroecología es un enfoque científico que aglutina diversos campos de conocimiento, que han contribuido a conformar su actual corpus teórico y metodológico. Así, el enfoque agroecológico puede definirse como «la aplicación de principios y conceptos en la ecología, gestión y diseño de agroecosistemas sostenibles» (Carporal y Costabeber, 2002), que posibilite la construcción y expansión de nuevos conocimientos socioambientales.

El término se basa en la idea de que es posible desarrollar una agricultura sostenible, que satisfaga las necesidades humanas y no sea destructiva para el medio ambiente. La referencia actual a la agroecología caracteriza estilos de agricultura menos agresivos con el medio ambiente, que promueven la inclusión social y brindan mejores condiciones económicas a los agricultores. Se puede aludir así al término *agroecología* como la expectativa de una nueva agricultura capaz de hacer el bien al hombre y al medio ambiente (Carporal y Costabeber, 2002).

Y, según datos de la FIBL de 2019, el mundo de la agricultura orgánica se está expandiendo, ascendiendo en valores promedio del 10 % anual, con un crecimiento del consumo, desde 2009, del 55 %, con 72,3 millones de hectáreas cultivadas certificadas con 31.000 agricultores orgánicos.

En Brasil, según datos del Ministerio de Agricultura, en mayo de 2020, había 21.262 certificados emitidos por productores orgánicos. De estos, el 42 % fueron certificados por auditoría (tercera parte) y el 58 % a través del Sistema de Garantía Participativa, con un 20 % certificado por una Organización de Control Social (informal) y un 38 % por SPG/OPAC (formal).

La trayectoria de la Rede de Agroecología Povos da Mata también es de expansión en el estado de Bahía, consolidando gradualmente un panorama de fuertes desafíos económicos, crediticios, de políticas públicas, de capacitación de personal e incluso de concientización sobre el consumo de productos orgánicos. Aquí, podríamos recordar que este conjunto de esfuerzos es comparable a ese dibujo-símbolo, propuesto por el artista Torres García, quien, como heraldo y guía, propagó la necesidad de invertir los sistemas de poder e información.

La Red de Agroecología Povos da Mata se fundó al mismo tiempo que la creación de la primera Organización Participativa para la Evaluación de la Conformidad (OPAC) en el estado de Bahía, inicialmente llamada Associação Povos da Mata Atlântica do Sul da Bahia para la Certificación Participativa. Se originó en las cercanías de Serra Grande, en el sur de Bahía y, en un principio, contó con la orientación y el apoyo técnico de la Rede Ecovida.²

2. Organización pionera en la realización de la certificación participativa en Brasil, creada en 1998 y dedicada exclusivamente a la práctica de la agroecología. Subvencionó al Estado brasileño con su experiencia innovadora, siendo responsable de casi la totalidad del concepto de Sistema Participativo de Garantía (SPG), incorporado y consolidado en la Ley 10.831/03.

El asesoramiento abordó cuestiones estratégicas para superar las dificultades, especialmente técnicas y financieras, que enfrentan los agricultores para obtener la certificación formal de producción orgánica.

La expansión del número de familias vinculadas a la Rede fue, paulatinamente, abarcando varios municipios del Estado, más allá de los límites regionales del Sur de Bahía. Y, para adaptarse a estos nuevos horizontes, el OPAC pasó a llamarse simplemente Associação Povos da Mata.

Desde entonces, la expansión territorial y el número de familias vinculadas a la Rede ha ido aumentando de manera ininterrumpida, comenzando con 20 familias de agricultores en 2015, este número ya había alcanzado un total de 850 familias en septiembre de 2021, señalando el interés de los pequeños productores rurales de Bahía por insertarse en el modelo actual de producción agrícola certificada y así lograr una mayor autonomía económica.

Esta rápida expansión de la Rede de Agroecología Povos da Mata en el estado de Bahía confirma la preexistencia de productores con prácticas alternativas y el creciente interés por formar parte de un movimiento de apoyo mutuo. La encuesta realizada en 2020 por la propia Rede³ sobre las principales razones que justifican esta importante adhesión y participación señala que el 32,8 % de los agricultores están motivados por la creencia en la agroecología y sus banderas, combinada con la producción de alimentos ecológicos saludables y la protección del medio ambiente; el 25,4 % de ellos fueron impulsados por el deseo de ser apoyados por una red o tener el apoyo de una acción colectiva; finalmente, aquellos cuyo motivo principal era el acceso a la certificación en sí sumaban el 16,9 %; también se señalaron otras cuestiones relevantes para la adherencia, como el acceso al conocimiento/aprendizaje, la valoración y el fortalecimiento de la agricultura familiar y la mejora de la calidad de vida.

Así, los productores encontraron apoyo en la Rede para obtener esta certificación, reconociendo la necesidad de una calificación continuada, al mismo tiempo que comprendieron la necesidad de seguir las normas establecidas por la organización, comprometiéndose con la conformidad de la producción agrícola orgánica, de acuerdo con las disposiciones de la legislación brasileña en vigor.

La certificación orgánica se realiza para diferentes ámbitos por la Rede de Agroecología Povos da Mata basándose en el control social de la producción, es decir, corresponde a los propios productores rurales realizar la inspección y reconocimiento formal del modelo de producción practicado por los demás miembros de la organización. Por lo tanto, se creó un Sistema de Garantía Participativa (SGP), a través de un proceso de generación de credibilidad de la Rede, que fomenta la interacción de las personas y organizaciones, estimulando procesos internos espontáneos.

En este formato, el conjunto de familias que integran la Rede, subdivididas en grupos de agricultores, se encarga de visitar e inspeccionar los establecimientos de los demás miembros de la organización, actuando a través de principios.

Estos grupos constituyen núcleos con representantes elegidos para ejercer el rol de coordinador, subcoordinador y secretario, encargados de discutir la problemática de los productores, organizar actividades de capacitación técnica para los integrantes del grupo y definir las estrategias y proyectos de acción colectiva de la institución.

3. Resultado da Avaliação da Rede de Agroecologia Povos da Mata 2020.

CARTA DE NAVEGACIÓN

La Rede de Agroecología Povos da Mata está compuesta por seis núcleos, en diferentes regiones de Bahía. Uno de los investigadores, el autor del proyecto de investigación de doctorado, responsable de la investigación de campo, no pudo trasladarse a investigar directamente sobre el terreno debido a las restricciones impuestas por la pandemia de la COVID-19. La alternativa fue estudiarlo virtualmente, utilizando los mismos instrumentos que busca acompañar el proceso de comunicación de la Rede, es decir, a través de imágenes técnicas, utilizando las nuevas tecnologías de la información, en un intento de *cartografiar* los procesos en curso e insertarse como elemento activo de la investigación, aunque esté físicamente distante.

Así, el investigador se acercó y se presentó a los integrantes de la Rede a través de las múltiples plataformas digitales disponibles y se mostró dispuesto a apoyar las acciones en curso en la Rede, estableciendo vínculos y ofreciendo apoyo a las demandas laborales de sus integrantes, representantes de núcleos o grupos, en actividades compatibles con sus conocimientos técnicos y factibles a distancia.

Simultáneamente, investigó los vídeos publicados en las plataformas de la Rede de Agroecología Povos da Mata y por organizaciones asociadas a ella, a través de los canales de Youtube; estableció conexiones con sus miembros a través de WhatsApp y también participó en reuniones a través de plataformas de vídeo como Zoom, Google Meet, Jitsi Meet, etc.

Finalmente, creó un perfil de Instagram para acompañar a la Rede, sus miembros, seguidores y perfiles relacionados. Su propósito es seguir utilizándolo como un cuaderno digital, guardando publicaciones o publicando lo que estime relevante para entender la Rede, también insertando sus propias observaciones de manera sistemática y estableciendo conexiones a través de Direct, el canal de conversación de la aplicación.

A esta cuenta de Instagram la denominó *Carta de Navegación*⁴ [figs. 1 y 2], atendiendo a las pistas del método cartográfico, como es el ejemplo de la *convivencia* en el territorio a investigar, como un intento de establecer principios orientadores en este mundo abierto de relaciones y experiencias que son las redes sociales.

En la presentación del perfil se asumió, de antemano, que entrar en el tema de la agroecología era entenderlo como parte de un campo de fuerzas divergente del que se configuraba como hegemónico: el agronegocio. Y lo compara con una inversión de los patrones actuales de producción y consumo de alimentos, justificando así la elección de la imagen del *Mapa al Revés*, de Joaquín Torres García, como primer *post* e icono de este Instagram, adoptándolo como mapa conceptual y de referencia.

Esta cuenta de Instagram aún está en desarrollo y cada nueva publicación es revisada por representantes de la propia Rede. Hasta el momento consta de treinta publicaciones. La respuesta de los miembros ha sido favorable y sobre la base de este perfil se podrían establecer nuevos contactos con miembros de la Rede.

4. <https://www.instagram.com/carta_de_navegacao>.



Figs. 1 y 2. Capturas de pantalla del perfil de Instagram *Carta de Navegación*.

NAVEGANDO

El perfil de Instagram de la Rede de Agroecología Povos da Mata sirvió de base para esta etapa de la investigación, que puede entenderse como una *navegación* por el territorio virtual de la aplicación Instagram, como un *cartógrafo* de los nuevos tiempos, donde una imagen lleva a otra, en la producción de sentido y comprensión gradual de este territorio-red.

Hay que reconocer que la polisemia intrínseca de las imágenes genera inexactitudes, pero que a su vez amplía las posibilidades de la navegación por Instagram. Esto ocurre incluso cuando la pretensión de la persona que publica las imágenes es de representación literal. Del mismo modo, el navegador que sigue a las imágenes siempre estará involucrado en su propia subjetividad al transitar por la plataforma virtual. Pero estas características no nos impidieron intentar leerlas, interpretarlas e incluso sistematizarlas, como se propone aquí.

Los *posts* en el perfil de la Rede de Agroecología Povos da Mata (@povosdamata) sirvieron para tomar notas, establecer criterios de comprensión y desde allí conectar la navegación a instituciones de apoyo, núcleos de Rede, grupos, miembros individuales, estaciones orgánicas, ferias, agronegocios, consumidores, etc.

En una encuesta inicial, identificamos que, a fecha del 8 de octubre de 2021, la cuenta @povosdamata tenía 467 publicaciones, era seguida por 3.557 personas y seguía a otras 714 cuentas. Como forma de establecer un criterio de navegación para la investigación, en un primer momento analizamos todas las publicaciones de la Rede y luego comenzamos a identificar esas cuentas cuyas publicaciones fueron reenviadas con mayor frecuencia por la Rede de Agroecología Povos da Mata, así como las cuentas a las que la propia Rede hizo más comentarios.

Hemos examinado detenidamente cada una de las 467 publicaciones de la Rede, ya sean fotos individuales o grupos de fotos, vídeos o tarjetas con información. Y tratamos de tomar nota de los contenidos que se iban sistematizando en un formulario creado en Google, mayoritariamente por percepción, al mirar cada imagen y, a veces, apoyando el texto respectivamente enlazado.

De estas notas, aportamos algunas observaciones: en cuanto a la temática priorizada en las publicaciones publicadas hasta esa fecha, el 31 % estaba relacionado con *ventas/marketing*, ya sea a través de *ferias abiertas, promociones, distribución de cestas* o *ventas* por parte de las estaciones orgánicas; el 24 % estaba relacionado con *eventos o reuniones grupales* con fines de *formación/gestión* e incluso de *marketing*; el 17 % se relacionó con aspectos del *control social de la certificación* (Sistema Participativo de Garantía/revisión por pares, reunión de campo); el 9 % guardaba relación con la *formación/calificación*; el 8 % de los *posts* priorizaba *aspectos productivos*; el 7 % con la *certificación orgánica*, de forma más directa, en reuniones de entrega de certificados o situaciones similares; el 2 % con eventos/reuniones múltiples y otro 2 % vinculado con el tema medioambiental y su legislación.

En cuanto a la tipología de productores, el 40 % se relacionó más directamente con la agricultura familiar; un 12 % con la reforma agraria y un 8 % con productores indígenas.

En cuanto al ámbito productivo, entre los puestos, el 31,1 % estaba relacionado exclusivamente con el ámbito vegetal, el 14,9 % implicaba los ámbitos animal, vegetal y agroindustrial; el 20,3 % abarcaba el ámbito vegetal y animal y el 27 % de los puestos no estaba directamente relacionado con los ámbitos productivos.

Entre los núcleos de la Rede más citados en las publicaciones se encuentran Serra Grande, con un 44 %; Monte Pascoal, con un 18,7 % y Raízes do Sertão, con un 14,7 %.

Las publicaciones tuvieron una participación baja, tanto en la cantidad de *likes* como en la pequeña cantidad de comentarios. La inmensa mayoría (50,7 %) de las publicaciones no tenían comentarios y el 22,7 % solo tenían un comentario.

Al final de esta sistematización, asociamos libremente, a cada publicación del perfil de Instagram de la Rede, palabras clave que nos vinieron a la mente cuando las miramos. Notamos aquí una prevalencia del tema *agroecológico/orgánico* y una incidencia muy pronunciada de aspectos que los vinculan a acciones colectivas (*encuentros/grupaciones de personas/reuniones formales*). En segundo lugar, se puede destacar un perfil *activista* de muchos miembros o simpatizantes de la Rede al propagar agendas alternativas y sociales más allá del tema ambiental, tales como *causas territoriales, indígenas, educativas, de género*, etc.

Continuaremos con nuestra investigación *navegando* a través de estas diversas experiencias de la Rede de Agroecología Povos da Mata con imágenes técnicas, como los vídeos

que se van colgando en el canal de YouTube y las actualizaciones en su página institucional; las reuniones *online* retransmitidas por vídeo (a las que fuimos invitados a participar); las interacciones en grupos de WhatsApp y las notas virtuales en el perfil de Instagram que creamos para mediar en temas vinculados a la Rede (@cartadenavegacao).

TERRITORIOS VERDES Y DIGITALES

Considerando el potencial de comunicación resultante del medio técnico informativo y los avances de la agroecología en el mundo, hay quienes señalan que estamos entrando en una nueva (re)configuración territorial y que se inaugura una nueva era con una característica *verde* y *digital*. Antes de adherirnos a cualquier pronóstico, a modo de consideraciones finales, es necesario que nos detengamos, al menos, en de *qué verde* y de *qué digital* estamos hablando, y cómo esta inserción en la agroecología a través de la Rede de Agroecología Povos da Mata puede contribuir a reflexionar sobre el problema.

Brasil, donde se establece la Rede de Agroecología Povos da Mata, tiene un contexto en el que el *verde* juega el papel de *símbolo nacional*, expresado en el color de la bandera; que, de manera representativa, se asocia a la mayor selva tropical del planeta y a la antigua pretensión de ser el granero del mundo. Estas imágenes, que vinculan a Brasil con la naturaleza y la exuberante producción agrícola, son ampliamente asimiladas a escala internacional. Y, de forma pragmática, según lo publicado por la Empresa Brasileña de Investigación Agropecuaria (EMBRAPA) en *Visión 2030. El futuro de la agricultura brasileña*, en los últimos 40 años, Brasil ha pasado de ser un importador de alimentos a convertirse en un importante proveedor mundial. Durante este periodo, se lograron incrementos significativos en la producción y productividad agrícola, lo que proyectó a Brasil como uno de los mayores exportadores de alimentos, a pesar de estar registrado por instituciones oficiales como el Instituto Nacional de Investigaciones Espaciales (INPE) como un país en situación de deforestación creciente e irreversible.⁵

Hay que estudiar el caso brasileño. Se trata de un modelo en el que la agroindustria contemporánea ha mejorado un sofisticado conjunto de operaciones en la cadena de producción agrícola y ganadera y ha superado definitivamente las viejas preocupaciones de Malthus⁶ sobre el desajuste entre el crecimiento de la población humana y la producción de alimentos. En Brasil, aunque la escasez ha sido superada por la técnica, han surgido una serie de imperfecciones al no combinar este excedente productivo con su distribución.

Para la EMBRAPA, la creciente modernización del campo trae una serie de desafíos que también es necesario superar: la alta concentración de la riqueza en una pequeña porción

5. Larissa Mies Bombardi ha elaborado un atlas con imágenes que pueden ser útiles para visualizar este próspero país. En la publicación es posible comparar gráficamente las áreas cultivadas con monocultivos en Brasil y compararlas con la extensión de las áreas en los países europeos. Por ejemplo, la superficie cultivada con eucalipto en Brasil (7,4 millones de hectáreas) corresponde al 80 % del territorio portugués, al 90 % del escocés y es 2,4 veces la superficie territorial de Bélgica. En el caso de la soja, la superficie ocupada en Brasil (33,2 millones de hectáreas) corresponde a un área territorial 3,6 veces mayor que la de Portugal; 4,2 veces mayor que la de Escocia y 10,9 veces mayor que la de Bélgica, lo que convierte a Brasil en el mayor exportador de soja del mundo. Y, entre otras posiciones relevantes en el ámbito de los productos de exportación, también es el mayor exportador de carne de vacuno.

6. Malthus (1798) publicó este artículo en 1798.

de propiedades rurales; la existencia de millones de hectáreas de suelos y pastos degradados y el uso inadecuado de agroquímicos que ofrece riesgos para la salud y el medio ambiente. En este caso, es necesario señalar los riesgos de intoxicación de los trabajadores rurales y los campesinos⁷ por el uso continuado de agroquímicos.

Y es en este contexto hegemónico de la agricultura mercantil donde el enfoque agroecológico emerge proponiendo otro tipo de *verde*: ya sea como demanda de alimentos más saludables; como alternativa social; como oportunidad para la agricultura familiar o como gestión de recursos naturales más sostenibles en la producción de alimentos.

Cabe agregar que, además de orgánico, el producto agrícola que se debería priorizar es más sostenible cuando se produce en las cercanías de donde se consume, lo que ha venido a llamarse *local* (es decir, a través de circuitos cortos de venta); también, biodiverso y solidario en sus relaciones (es decir, que aporta beneficios a todos y no solo a un eslabón de la cadena productiva).

Del mismo modo, deberíamos precisar más la idea de un *futuro digital*.

El filósofo Byung-Chul Han⁸ nos ayuda a comprender los riesgos de este nuevo entorno relacionándolo con una nueva forma de control social. Según él, la nueva sociedad que se formó en este entorno es, sobre todo, una de creciente desregulación. Señala que en estos nuevos tiempos no existe la opresión de la libertad, sino su instrumentalización al servicio de nuevas modalidades de dominación. Según el filósofo, en esta sociedad, las redes sociales incorporan elementos lúdicos para provocar adicción en los usuarios. La percepción del individuo es que sus elecciones son autónomas, pero el *smartphone* es, de hecho, el artículo de culto que explica más explícitamente la dominación digital. Han considera que la pantalla, y por tanto el *smartphone*, contribuyen decisivamente a una mala percepción del mundo.

Estas nuevas tecnologías de la imagen, además de las cuestiones relacionadas con la dependencia de los individuos, el control y la manipulación, también son propensas a la difusión de información errónea.

Entendiendo así este contexto y definiendo qué enfoque se pretende con las terminologías empleadas, el estudio continuará entrando en el proceso cotidiano de la Rede de Agroecología Povos da Mata y se dará cuenta de cómo constituye una alternativa *verde*, frente a la hegemonía del agronegocio, desde este vasto campo de imágenes técnicas. Hasta entonces, esta experiencia ha generado un importante contrapunto para los productores involucrados y para las comunidades que consumen sus productos, en la conexión, gestión y organización, y como consecuencia, en la producción continua y expansión de nuevos espacios de poder y autonomía creciente.

Seguiremos interactuando aún más con este territorio de la Rede de Agroecología Povos da Mata, buscando entender cada vez más este proceso de expansión y los conflictos que de él se derivan, siempre utilizando como guía el mapa de Torres García.

7. En 2015, Brasil ya consumía cerca del 20 % de todos los pesticidas vendidos en el mundo.

8. Han (2017) y entrevista de Byung-Chul Han publicada en *El País* el 9/10/2021.

BIBLIOGRAFÍA

- BENJAMIN, W. [1994]. «A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica», en *Magia e técnica, arte e política*, São Paulo, Brasiliense (col. Obras escolhidas).
- BOMBARDI, L. M. [2017]. *Geografia do Uso de Agrotóxicos no Brasil e Conexões com a União Europeia*, São Paulo, Universidade de São Paulo.
- CARPORAL, F. R. y COSTABEBER, J. A. [2002]. «Análise Multidimensional da Sustentabilidade - Uma proposta metodológica a partir da Agroecologia», *Agroecologia e Desenvolvimento Rural Sustentável* 3(3), Porto Alegre.
- EMBRAPA. [2018]. *Visão 2030 O Futuro da Agricultura Brasileira*, Brasília, DF, Embrapa.
- FAMJUL, S. C. [2021]. «Entrevista a Byung-Chul Han», *El País*, 9 de octubre.
- HAESBAERT, R. [1997]. *Desterritorialização e identidade: a rede gaúcha no nordeste*, Niterói, EDUFF.
- HAESBAERT, R. [2007]. «Território e multiterritorialidade: um debate», *GEOgraphia* 17.
- HAN, B.-C y GIACHINI, E. P. (trad). [2017]. *Sociedade do cansaço*, Petrópolis, Vozes.
- KASTRUP, V.; PASSOS, E. y ESCÓSSIA, L. da (orgs.) [2009]. *Pistas do Método da Cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*, Porto Alegre, Sulina.
- LUZ, R. [1993]. «Novas imagens: efeitos e modelos», en A. Parente (org.): *A imagem máquina*, São Paulo, Editora 34.
- MALTHUS, T. [1982]. *Ensaio Sobre a População*, São Paulo, Abril Cultural (1798).
- MORIN, E. [1972]. «El Cine o El Hombre Imaginario», Barcelona / Buenos Aires / México, Paidós.
- PARENTE, A. [1993]. «Os Paradoxos da Imagem Máquina», en A. Parente (org.): *Imagem Máquina, A Era das Tecnologias do Virtual*, Editora 34, pp. 7-36.
- RAFFESTIN, C. [1993]. *Por uma geografia do Poder*, São Paulo, Editora Ática.
- REDE DE AGROECOLOGIA POVOS DA MALTA. [2020]. *Resultado da Avaliação da Rede de Agroecologia Povos da Mata*.
- ROCHA, R. de M. [2013]. «Morin e Flusser: a teoria da imagem como aventura antropológica e matemática imaginária», *Revista Galáxia* 25, pp. 74-84.
- ROUILLE, A. [2009]. *Fotografia entre documento e arte contemporânea*, São Paulo, Editorial Senac.
- SANTAELLA, L. y NÖTH, W. [2001]. *Imagem: cognição, semiótica e mídia*, São Paulo, Iluminuras.
- SANTOS, M. [1999]. «Por uma geografia das redes», en *A natureza do espaço. Técnica e tempo, razão e emoção*, 3.^a ed., São Paulo, Hucitec, pp. 208-222.
- SILVA, M. S. [2012]. «A fotografia em Walter Benjamin. A dialética na imobilidade e a segunda técnica», *Revista Brasileira de Psicanálise* 2(46), São Paulo.
- SOUZA, M. L. de [1995]. «O território: sobre espaço e poder, autonomia e desenvolvimento», en E. de Castro Iná y otros (org.): *Geografia: conceitos e temas*, Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, pp. 77-116.

EL GRABADO DE RETRATO
EN LOS PRIMEROS LIBROS IMPRESOS.
LA VALORACIÓN DE LA PERSONA COMO PROFESIONAL
EN ALGUNOS EJEMPLOS DEL HUMANISMO ESPAÑOL

223

MARÍA JOSÉ CUESTA GARCÍA DE LEONARDO
*Universidad de Castilla-La Mancha*¹

En este estudio me centro en la importancia del grabado impreso en el libro, desde sus primeros momentos, en la configuración del retrato autónomo de la persona concreta, por su profesión o acciones. La imprenta se introduce en España por impresores del norte de Europa poco antes de 1472. Casi coincide con el inicio del reinado de los Reyes Católicos (1479), quienes no serán ajenos al uso del nuevo invento para ensalzarse como patrocinadores –«no ya de empresas guerreras, sino culturales... rasgo de la modernidad de las posturas que los Reyes Católicos adoptan en la España prerrenacentista» (Checa Cremades, 1987: 15)– y utilizarlo como transmisor de su ideario sociopolítico que incluye desde la divulgación de ordenanzas hasta libros religiosos (Checa Cremades, 1987: 12 y ss). El modo idóneo para este uso lo encontraron no solo a través del texto, sino mejor, a través de la imagen; y en ella, mejor sus retratos que su escudo, aunque con los dos se hacían presentes. A esas imágenes unimos las de otros patrocinadores –generalmente sus escudos–, con el mismo uso enaltecedor. Y las que nos muestran con orgullo a los elaboradores del libro: autores literarios o impresores –estos con su marca– y ambos con una plena consciencia de la perfección en su obra, incluso estética, ya que la consideraban como una indudable aportación importante y novedosa, incluso más allá de la correcta transmisión de su contenido. Esto se señalará en la centralidad que la imagen del libro suele ocupar en estos grabados. Son fórmulas icónicas que, junto con otros motivos, se desarrollan en xilografías que inician la historia del libro impreso. Nos interesan las de un género entonces (s. xv) en expansión, especialmente desde los retablos con donantes: el retrato (Francastel y Francastel, 1988).

Sobre este concepto y en unos años que unen la expansión del Humanismo a la tradición gótica y flamenca, es de notar la consideración progresiva del individuo como ser particular, de características propias y valor por sí mismo. El reflejo en el retrato que valora los rasgos individuales, reconocibles, comienza a extenderse (Falomir, 2008). Incluso podrá utilizarse una ciencia valorada en la época: la fisiognomía. Pomponio Gaurico, en su tratado *Sobre la escultura* –Florencia, 1504–, incluye un tratado sobre fisiognomía derivado de antiguos griegos y medievales;² defiende que la expresión y características del rostro,

1. Miembro del Grupo de Investigación *Fons Artis* de la Universidad de Castilla-La Mancha. Este artículo es parte del proyecto de I+D+I «Tres siglos de arte del grabado (xvi-xviii): estampa y cultura visual en Andalucía y su impacto en el Nuevo Mundo. Nuevos enfoques» (PID2019-104433GB-I00) financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033.

2. Fundamentalmente Pseudo Aristóteles y Adamancio (Defradas y Klein, 1989).

traducen el alma y viceversa;³ esta segunda opción nos posibilita conocer los rostros de las personas de otros tiempos, ya fallecidas ya que, conociendo su carácter, se les podrá asignar un rostro adecuado.

224

De todos modos, hasta la extensión del momento en el que el retrato busca ese parecido físico —sin olvidar elementos y gestos que hablan simbólicamente del retratado, más allá de tal parecido—, veremos otros en los que reconocemos al retratado por evocaciones contextuales, lo que es otra forma de reflejar a ese individuo particular que quiere mostrarse a sus coetáneos y a la posteridad. Y dado que el retrato que aquí nos interesa es el de la persona que afianza su valor en su propio trabajo, es fundamental la valoración de la propia actividad, en la que radica el mérito particular, al margen de herencias genealógicas. Es el momento en que el humanista Luis Vives (1493-1540) resalta la importancia del conocimiento y del trabajo humano y su dignidad social: «[para Vives] el ingenio, la memoria y la razón impulsan al hombre a compartir con sus semejantes el fruto de su trabajo, le dictan un recto sentido de la sociabilidad...» (Blanchard y otros, 1996: 146-147).

Como dijimos, el trabajo de impresores venidos del norte de Europa es fundamental en la expansión del libro impreso en España. Cuentan en sus talleres con artistas que abren las planchas xilográficas para las imágenes, los cuales permanecen anónimos, lo que constata su inferior consideración. Y el estilo flamenco se traduce en esas entalladuras coetáneas a los Reyes Católicos.



Fig. 1. J. de Mena, *Las Trescientas*. Sevilla, Polono y Ungut, 1496.

Empezamos observando el que fue uno de los primeros libros impresos con grabado, el de *Las Trescientas*, de Juan de Mena (1411-1456), por Estanislao Polono y Meinardo Ungut, polacos, en Sevilla, en 1496⁴ (Mena, 1496) [fig. 1]. Su portada muestra un interior en el que el autor entrega su libro a Juan II, rey de Castilla y León, a quien lo dedica. La entonces pareja real queda enaltecida con la publicación de este libro, ya que Juan II fue padre de Isabel La Católica y gran protector de las artes. Se imprimió «a costa de Juan Tomás Favario de Lumelo» (Mena, 1496), mercader de libros. Mena aparece arrodillado de perfil, a la derecha del rey. Este, en un trono, con corona, collar y vara de mando⁵ en su mano derecha, recoge el libro con la izquierda, ladeando e inclinándose

3. «La fisonomía es una forma de observación mediante la cual podemos llegar a conocer las cualidades de las almas, a partir de los rasgos corporales [...] esta regla es reversible [...] podemos [...] figurar el aspecto de los muertos guiándonos por sus rasgos morales bien conocidos» (Gaurico, 1989: 158).

4. La primera edición impresa de este libro fue en Zaragoza, por Pablo Horus, en 1489. Tuvo numerosas impresiones.

5. Para los objetos que traducen el poder regio (corona, manto, joyas, trono elevado con dosel, cetro o bastón de mando...), sus características y preciso significado, así como su representación icónica, ver Fernández de Córdoba Miralles (2004: 37-58).

levemente su cabeza para mirar a Mena, el cual le mira con la suya levantada casi a la misma altura, orgulloso de su obra; se la da con la mano derecha y con la izquierda sujeta su gorro, quitado delante del rey. Los dos llevan elegantes ropas muy drapeadas, al estilo flamenco. La pared trasera del trono lo apoya simbólicamente con grandes y firmes sillares; su respaldo se decora con orlas vegetales y, en el suelo, se separa el espacio correspondiente al trono y a los pies y ropas del rey –un leve escalón– del espacio en el que apoya las rodillas Mena. La escena incluye una puerta abierta a un campo en el que, de forma somera, se dibuja un pueblo –quizás el Palacio de la Fortuna, del que habla en su obra– al fondo, con algunos árboles.

Es un retrato póstumo y no pretende un acercamiento a los rasgos físicos, ni del rey ni de Mena. En el primero se muestra la majestad que se inclina reconociendo el valor del intelecto. Y en Mena, con fama y prestigio no solo por este libro, se traduce su satisfacción. Además, los impresores y el mercader quieren dar valor a su libro: al representar al autor como persona que, por su intelecto y con su libro, casi iguala al rey, se prestigia la obra de todos, el libro impreso que ocupa el centro del grabado.

Con un esquema parecido se hacen muchas entalladuras xilográficas, también de portadas, en las que aparecen los Reyes Católicos como receptores de los libros, de manos de sus autores o de quienes los han posibilitado. En todas, los elementos contextuales revelan claves simbólicas. Pero el uso político que dichos reyes hacen de tales portadas, divulgadas entre sus súbditos, lleva a pretender en ocasiones un retrato no solo con símbolos identificadores, sino con un acercamiento a sus rostros, aunque fuera de forma somera: rostros jóvenes, él imberbe y melena morena y ella más rubia. Iconográficamente, los reyes entronizados asumen el lugar que, en los retablos, tenían los seres sagrados, asumiendo conscientemente tales connotaciones.

Será también el caso de Polono, en Sevilla, el impresor de *Los claros varones de España... dirigido a la Reyna nuestra Señora*, de Fernando del Pulgar (Pulgar, 1500) [fig. 2]. En la portada, aparece arrodillado a la derecha de la reina, hacia la que levanta humildemente la cabeza –con su rostro de tres cuartos– y le da su libro. Isabel, de frente, con corona, en trono elevado, se gira para mirar a su secretario, toma el libro con su mano derecha y lleva el bastón de mando en la izquierda.⁶ La distancia entre sus rostros muestra la diferencia jerárquica remarcada por la aparatosidad del trono con dosel –que siempre aporta condición de sacralidad a lo cobijado–, sobre la cabeza de la reina. No se pretende un parecido físico, sino una evocación de quién es cada uno,



Fig. 2. F. del Pulgar, *Los claros varones* [...]. Sevilla, Polono, 1500.

6. Sobre el bastón de mando en la reina como mujer, así como la elevación de su trono con dosel, signos de poder, ver Fernández de Córdoba Miralles (2004: 42 y 45).



Fig. 3. Fr. P. de Alcalá, *Arte* [...]. Granada, Varela, 1505.

da el libro que le ofrece otro jerónimo y gramático, el autor, Pedro de Alcalá, arrodillado y de perfil, a su derecha. Su importancia radica en ser la primera gramática y el primer vocabulario árabe-castellano (Alcalá, 1505) escritos. Talavera lo encarga a Alcalá para enseñar árabe a los sacerdotes destinados a la predicación del cristianismo en ese flamante reino, conquistado en 1492. Alcalá se lo ofrece humilde, con las dos manos —señal de respeto—, levantando la cabeza para mirarle. El arzobispo levanta su derecha bendiciéndole, según la inscripción del escalón de su cátedra: «BNDICTIO DÑI SUP VOS» [«Bendición del Señor sobre ti»]. Y esa mano señalando al cielo enlaza con la inscripción superior: «OMNE DATUM OPTIMUM, ET OMNE DONUM PERFECTUM DE SUR- / SUM EST DESCENDENS A PATRE LUMINUM / DÑO NOSTRO JESU XPO» [«Toda dádiva buena y todo don perfecto viene del Padre de las luces, Señor Nuestro Jesucristo», *Epístola de Santiago*, 1, 17]. Tal inscripción traduce lo que Alcalá dice al arzobispo en el prólogo: «reciba este my muy pequeño aunque pienso que algo utile servicio, no assi como de ombre ofrecido, mas de dios nuestro señor a vuestra reverendissima señoría por don enbiado»; su libro, en el centro de ese eje visual, es un don divino, proviene del «Padre de las Luces» para conducir a la verdadera fe. Dios habría actuado a través de Alcalá, de Talavera y del propio libro, en una misión salvífica para la Granada aún musulmana, lo que acentúa la frase inferior: «NÔ MICHÍ DÑE. SED NOÏ TUO SIT GLORIA» [«No para mí, Señor, sino

socialmente. El prestigio del autor está en su obra,⁷ el libro, objeto central en la imagen, de valor cultural reconocido y del que se enorgullece. Dicho libro —incluido el grabado— extenderá el prestigio del impresor y de la reina. Rodean a Isabel cuatro personajes de pie: tres nobles —uno muestra ostentosamente su espada—, con sombreros y collares, y otro rey, que asoma a la escena con corona; son algunos de los varones del libro.⁸

El segundo libro impreso con imágenes en Granada es de 1505, de la imprenta de Juan Varela, discípulo de Polono. Pensamos que aquí sí hubo una intencionalidad en la aproximación realista a los rostros particulares de los dos protagonistas de la escena; en ella [fig. 3], el primer arzobispo de la ciudad, el jerónimo Hernando de Talavera, en su gran cátedra gótica —a modo de trono, elevada y con dosel—, con tiara, capa pluvial y guantes, recoge con su mano izquierda

7. Es significativo del progresivo reconocimiento de la persona como tal en su labor profesional el que, en la edición de este mismo libro en 1515, una xilografía presenta solo a Pulgar, escribiendo en un pupitre, delante de una ventana en cuyo alfeizar se apoya un reloj de arena, evocación de la historia por él contada. Con esta fórmula individual veremos ejemplos.

8. Son numerosos los ejemplos de este estilo. Señalamos, por ejemplo, el primer libro impreso en Alcalá de Henares en 1502: *Vita Christi de Ludolphus de Saxonia* traducido por fray Ambrosio Montesinos, por encargo de Isabel la Católica y a través de Cisneros. Al inicio, un grabado con estos personajes y el rey Fernando refleja el lugar jerárquico de cada uno y la centralidad del libro.

que sea la gloria para tu nombre», Sal 115,1], lema templario del siglo XII que enlaza con el carácter de cruzada dado desde el Vaticano a la toma de la ciudad. Contemplan la escena dos sacerdotes en pie, de tres cuartos, con la cruz y el báculo arzobispal, flanqueando y apoyados en la cátedra.

Con planteamientos menos exigentes en cuanto a la fidelidad del rostro, observamos el retrato de Francesc Eiximenis (ca.1330-1409) en su libro *Regiment de la cosa pública* (Valencia, imprenta de Cristobal Cofman, 1499).⁹ Es un retrato póstumo y nadie recuerda su cara; lo que interesa son sus hechos, consideración intelectual y transcendencia social en Valencia, donde vive (de 1382 a 1408)¹⁰ y donde asesora a sus jurados con este texto. Aquí, una xilografía [fig. 4] muestra a su autor, orgulloso, con su libro en la mano, de pie y de tres cuartos, mediana edad, hábito franciscano y tonsura clerical. Está frente al Ángel Custodio del reino –con espada y corona–, al que presenta el libro.

Ambos se muestran iguales, con la misma altura jerárquica y función protectora de la ciudad, señalada por el tamaño inferior de los seis Jurados, arrodillados bajo su tutela, y de los maceros, símbolos del poder civil y regio en esta. Al fondo, Valencia, aludida por las góticas Torres de Serrano, con el escudo coronado del reino.

Al mismo tiempo se extienden otros modelos donde la persona protagonista se independiza de referencias avaladoras de carácter jerárquico para mostrarse en su trabajo, siendo este todo su mérito. Entre las más tempranas vemos la portada del divertido diálogo rimado entre literatos valencianos, en torno a la potencia sexual de los hombres mayores. El libro es *Lo procés de les olives e disputa dels jòvens hi dels vells, fet per alguns trobadors avant nomenats e lo sompni de Johan Johan* (Valencia, imprenta de Llop de la Roca, 1497) (Jerez Moliner, 2009: 461). Los autores (Bernat Fenollar, Narcís Vinyoles, Jaume Gassull i Almenar, Joan Moreno y Baltasar Portell) se representan dialogando en torno a un olivo, cuya longevidad y capacidad constante de florecer es símbolo de la defensa de algunos argumentos expuestos. Todos se identifican con el nombre escrito a su lado; se miran con rostros que se acercarán a su concreta fisonomía, tres más jóvenes y tres más ancianos. Gestualizan, observados desde una zona elevada por Johan Johan, de rostro maduro, quizás en un sueño. Se trata de dejar para presente y futuro la constancia de la propia imagen,

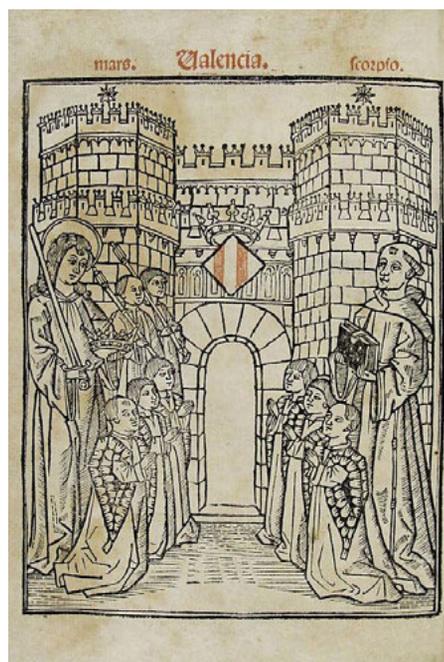


Fig. 4. F. Eiximenis, *Regiment* [...]. Valencia, Cofman, 1499.

9. Sobre las primeras obras impresas en Valencia, entre las que se encuentra este libro, ver Jerez Moliner (2009: 461).

10. Importa observar que Eiximenis intentó crear una institución de enseñanza en Valencia en torno a 1400, lo que no fue apoyado por el Consell u órgano de gobierno de la ciudad; tal institución hubiera sido precedente de la Universidad, fundada en 1499, año de la publicación del libro que nos ocupa.



Fig. 5. B. Fenollar, N. Vinyoles, J. Gassull i Almenar, J. Moreno y B. Portell, *Lo procés [...]*. Valencia, Llop de la Roca, 1497.



Fig. 6. A. Fernández de Madrigal, *Alphonsi Thostati [...] Matthei explanatio [...]*. Venecia, Gregoris y d'Angeli, 1506 (detalle de la portada).

no tanto física como moral, valorando solo los méritos personales: son literatos que desarrollan su tema jocosamente [fig. 5].

Algo semejante sucede con los retratos de Alonso Fernández de Madrigal, el Tostado (1410-1455), obispo de Ávila, que aparecen póstumos en Venecia, donde se imprime su obra. En el libro de comentarios al evangelio de san Mateo (impresión de Gregorio de Gregoris y Giovanni d'Angeli, 1506),¹¹ le vemos en dos lugares. Primero, en la portada que comparte con otros temas; observemos que en todos aparece un libro.¹² En la parte inferior, una cartela muestra a Alonso frente a Mateo; ambos escriben en pupitres con decoración floral. El de Mateo está sobre una tarima, lo que le eleva jerárquicamente sobre Madrigal. Mateo —nimbado, mediana edad, barbado, de perfil— tiene enfrente un ángel —alusión a este evangelista— que sostiene un tintero, señal de complicidad de ambos en el escrito; se miran

y dialogan; enfrente de ellos, Alonso, imberbe y joven, con túnicas clericales, gorra y mitra obispal apoyada en el pupitre. Su rostro de tres cuartos mira su escritura y, aunque los tres personajes comparten un mismo espacio natural —campo, montes, vegetación y casas al fondo—, no hay relación entre los dos primeros y el segundo: son dos momentos

históricos distintos; solo la reflexión del Tostado evoca ese momento anterior al realizar su trabajo: comentar a san Mateo [fig. 6].

El segundo retrato da la misma importancia a Madrigal y a su labor, en el mismo libro, al inicio del prólogo del que es autor [fig. 7]. Aquí, Alonso, con iguales características físicas y ropas, escribe sentado en un pupitre, en un interior cuyo fondo de pared lo ocupa una estantería llena de libros, alusión a sus estudios o a su famosa inmensa producción de textos; escribe con la derecha y sujeta el pliego con la izquierda, en un gesto muy concentrado, con el que se muestra quién fue, su actividad y su persona, plasmando su parecido moral más allá del físico. Al año siguiente se imprime su libro de comentarios a los libros bíblicos

11. *Alphonsi Thostati i quinq[ue] prima capitula beati Matthei explanatio [fite]ralis amplissima*. Venetijs, Gregorij de Gregorijs, Giovanni d'Angeli, 1506.

12. Son tres cartelas: desde la pequeña superior preside un Cristo en majestad con un libro (los evangelios o libro de su vida). En el centro, otra cartela dedica la obra al arzobispo de Toledo, Cisneros, franciscano, con la estigmatización de san Francisco (donde un testigo, el hermano León, lee en un libro) y el escudo de la Archidiócesis de Toledo con imposición de la casulla por la Virgen a san Ildefonso. La inferior la ocupa el Tostado.

de Crónicas,¹³ en cuyo prólogo se repite este grabado. Pero en la portada, idéntica a la anterior, hay una modificación en la escena de Madrigal, quien escribe ahora frente a un anciano barbado, que extiende su mano izquierda de forma expresiva, hablando con él; es el profeta Esdrás, a quien se atribuyen los libros de Crónicas. Alonso, centrado en su escritura, quizás le escucha o quizás solo le evoca en su mente.¹⁴

Con estos criterios vemos los primeros retratos de Elio Antonio de Nebrija (1444-1522), autor de la primera gramática castellana y del primer diccionario latín-español, de 1492; y del primer diccionario español-latín en 1494, así como de muchas obras en las que demostró su erudición, divulgadas manuscritas e impresas. Muy difundida por Europa, dada su utilidad en el aprendizaje del latín, fue su *Introductiones latinae* (primera edición impresa: Salamanca, 1481) que le dio fama y reconocimiento. Respecto al castellano, Nebrija hizo que tal lengua, considerada no culta, pasara a serlo acomodando sus normas gramaticales a las latinas: introdujo la visión humanística en la lengua. Y algo semejante se produjo en el cambio en la representación de su retrato. Cuando su rostro «a la romana» –como en un clipeo, de perfil, realista– se representa en Granada, por primera vez en 1536, en esta ciudad se está construyendo la catedral en versión de Diego de Siloé y el palacio de Carlos V, de Machuca. Además, «en nuestro país, los primeros medallones aparecen probablemente en la decoración del palacio de La Calahorra (Granada), como obra de los talleres lombardo-genoveses, en torno a 1509-1512» (López Torrijos, 1993: 100).¹⁵

Pero el proceso de su imagen retratada se inicia con los planteamientos anteriores: la más antigua que conocemos es la que inicia un manuscrito de sus *Introductiones latinae* (ca. 1486),¹⁶ bella miniatura coloreada, anónima, en la que aparece Nebrija impartiendo clase, junto a sus alumnos y su protector, Juan de Zúñiga (1459-1504). Muchos llevan un libro, abierto o cerrado, que alude a las *Introductiones*.

Observamos los grabados en libros impresos: en 1504 (Valencia, imprenta de Juan Joffre), en una gramática latina comentada por Nebrija (1504), una xilografía [fig. 8] lo



Fig. 7. A. Fernández de Madrigal, *Alphonsi Thostati [...] Matthei explanatio [...]*. Venecia, Gregoris y d'Angeli, 1506 (detalle, p. 1).

13. *Fidissimi sacrarum litterarum interpretis Dni Alphosi Thostati [...] Super Paralipomenon opus [...]*. Venecia, Bernardini Uercellensis. 1507.

14. Francastel y Francastel, hablando de los retratos en pintura (Quentin Metsys, 1517; Hans Holbein, 1523) y grabado (Dürero, 1526) de Erasmo de Rotterdam, señalan cómo en ellos, Erasmo «está absorto por el acto de escribir. No posa ni se comunica ni con el espectador ni con el mundo exterior [...]. Por primera vez, tal vez, en la historia del retrato occidental, la mirada del modelo no se fija ni en el espectador ni en el infinito» (Francastel y Francastel, 1988: 119). Dadas las características y las fechas de los grabados referentes al Tostado, nos parecen significativos estos comentarios.

15. Para un estudio más completo, ver León Coloma (2019).

16. De esta obra se conoce una primera edición impresa en Salamanca, en 1481. Se suceden las impresiones y el manuscrito citado es copia de la impresa de 1485. Manuscrito existente en la Biblioteca Nacional de España, Madrid. VTR/17/1, en línea: <http://www.xn--espaescultura-tnb.es/es/obras_de_excelencia/biblioteca_nacional_de_espaa/introducciones_latinae_biblioteca_nacional.html> [consulta: 24/9/2021].

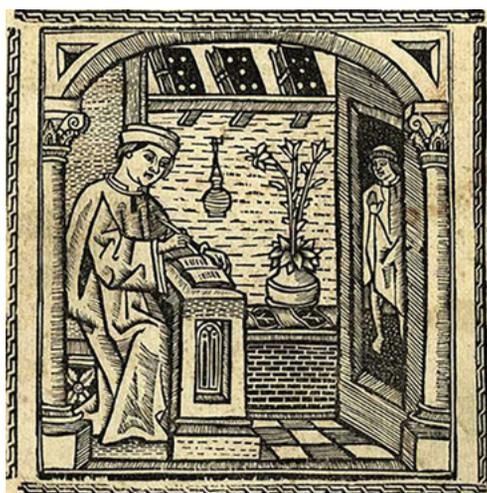


Fig. 8. E. A. de Nebrija, *Figurae Donati* [...]. Valencia, Juan Joffre, 1504.

muestra de tres cuartos, concentrado y escribiendo, en su estudio, en un pupitre de adornos góticos. Se representa joven, imberbe, con gorra y vestiduras talaes. Enfrente, desde un cuadro, un joven de pie, con túnica y tocado clásico, le mira complacientemente e incluso parece saludarle. Es Elio Donato, erudito romano del siglo IV, modelo para el trabajo de Nebrija a lo largo de su vida, ya que la extensa obra de Donato incluye comentarios a los clásicos y una *Grammatica* referencial, usada durante la Edad Media y ahora comentada por Nebrija. Con el retrato de Donato, incluido en el de Nebrija, se persigue mostrar a los coetáneos y al futuro quién es Nebrija y cuál es el estudio que le interesa y el objeto de su trabajo, más allá de

los meros rasgos físicos. Ambos autores, por su labor, constan para la posteridad. Sobre el pupitre una lámpara y en el fondo de la habitación, una repisa con libros aluden a dicho trabajo; un banco sostiene un jarrón con azucenas.

Nebrija escribe comentarios sobre otra gramática latina (Alcalá de Henares, Arnao Guillén de Brocar, ca. 1517), cuyo autor es el italiano Stefano Fieschi:¹⁷ *Elegancias romançadas*.¹⁸ Aquí se refleja a Nebrija dando clase a cinco alumnos, en bancos, con su libro abierto y en diálogo con el maestro. Este, desde un púlpito con tornavoz, gestualiza y sujeta un libro abierto. Su parecido físico se busca por la edad aproximada en el rostro, imberbe, melena morena y ropa del momento; pero la imagen que interesa es la del maestro, ejerciendo su labor, con sus discípulos y su propio libro.

Pero este retrato ya queda antiguo. A finales de 1511 el escultor Felipe Bigarny o de Borgoña (ca. 1475-1542) hace un relieve con su busto —hoy desconocido—, semejante al que hace también por entonces a Cisneros, de perfil.¹⁹ El parecido logrado fue tal que Nebrija escribe unos poemas celebrando su propio reconocimiento en el retrato; y los escribe con un «brillante uso de la lengua latina... [de] intenso clasicismo» (González Vega, 2011: 34), semejante al usado en la elaboración de su busto y, por tanto, paralelo perfecto y reflejo de la época, con una fórmula aún novedosa en España.²⁰ Bustos y poemas nos hablan de la nueva visión admirada de la Antigüedad clásica y del gusto arqueológico

17. Stefano Fieschi o Stephanus Fliscus, natural de Lombardía, siglo XV; autor de *Sententiarum variationes seu Synonyma* para la enseñanza del latín, obra muy usada, traducida a las distintas lenguas romances. Es lo que hace Nebrija en este texto cuya primera edición es de 1495 (Burgos, imprenta de Fadrique Alemán de Basilea).

18. *Elegancias romançadas por el maestro Antonio de Nebrija muy necesarias para introducción de la lengua latina nuevamente corregidas en esta insigne Universidad de Alcalá de Henares*, por Arnao Guillén de Brocar, ca. 1517. Esta obra es reimpresión de la de 1495.

19. Alabastro policromado existente en la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla (Inventario del Patrimonio Artístico de la Universidad Complutense de Madrid, n.º 49). Se fecha entre 1515 y 1518. Se asocia también a Bigarny con un medallón en bronce del Gran Capitán (1508) y de Fernando el Católico (1512) (López Torrijos, 1993: 94).

20. En Italia, a lo largo del siglo XV, se elaboran estos retratos al modo de medallas o monedas clásicas (Poype-Hennessy, 1985; Francastel y Francastel, 1988).

humanista en el que imagen y texto se unen para traducir la personalidad del representado. El precedente está en las medallas clásicas, hechas para la conservación de la memoria de los hombres ilustres en la posteridad. En dichos poemas y en palabras de F. González Vega, Nebrija alaba

la capacidad técnica del artista, quien similar a un dios, devuelve las imágenes con mayor exactitud que la reflejada por la naturaleza. Gracias a la perfección de su arte, el escultor logra trascender la imagen externa del retratado en imagen de su alma [...] [muestra la] perfecta comprensión por el artista del carácter de su modelo (González Vega, 2011: 35 y 38).²¹

Y es así como enlazamos con los planteamientos sobre fisonomía para los que el pensamiento de Gaurico representará un extremo exagerado: el convencimiento humanista de que el rostro es la expresión del modo de ser más íntimo de la persona. Exigencias de realismo en el retrato que aúnan el parecido físico a la representación de lo que la persona retratada piensa de sí mismo. De esta forma, si en los comienzos de la Edad Media, san Agustín (siglos iv-v) despreciaba el retrato por considerarlo incapaz de representar lo que realmente creía que tenía importancia, el alma, frente al cuerpo, mudable y pasajero, ahora, el Humanismo aúna en el retrato cuerpo y espíritu, siendo el primero, consecuencia del segundo.

De tal busto surge el dibujo del pintor Fernando del Rincón (ca. 1460-ca. 1525)²² en un perfil que imita las medallas clásicas. Si el relieve fue temprano, este dibujo, así mismo desconocido y de fecha indeterminada, también lo es. Recordemos que el libro de Andrea Fulvio, *Virorum illustrium imagines* (subtitulado *Imperatorum et illustrium uirorum ac mulierum uultus ex antiquis nomismatibus expressi*, Roma, 1517), es quizás el primero que incluye imágenes de medallas a la antigua. Será a partir de la segunda mitad del siglo xvi cuando proliferen los tratados con personajes modernos así retratados.²³ El dibujo de Rincón servirá para el posterior grabado, incluido por los hijos de Elio Antonio, Sancho y Sebastián, cuando comiencen a imprimir sus obras en su imprenta de Granada a partir de 1534 (Gallego Morell, 1947: 218). Fue 1536 la primera vez que se puso este retrato grabado por mano

21. La traducción de los versos, según González, es esta, en el referido a Bigarny: «Lo que solo podría conseguir la cólera del supremo juez / tú lo haces, gran Felipe, reproduciéndome. / Ni espejo, ni ola silenciosa ni leve metal / o piedra espejada devuelven iguales las imágenes. / Aquello que solo un dios todopoderoso habría dado forma, / tú me lo devuelves perfecto con tu arte». En el referido a su propia imagen: «Salud, Antonio, nadie más querido que tú, / ya sea este hijo o padre. / Aunque conmigo vives y has vivido desde el nacimiento, / nunca te he visto ni debía verte. / Lo que poderosa naturaleza, y padre y madre negaron, / un gran artista te lo devolvió con su arte» (González Vega, 2011: 56).

22. Fernando del Rincón (Guadalajara, ca. 1460-ca. 1525), trabaja a principios del siglo xvi en Toledo. Interviene coloreando el relieve ovalado y hoy rectangular, que Bigarny hace de Cisneros. En 1514 es nombrado pintor de Cámara de Fernando el Católico. Tuvo fama por sus retratos.

23. Recordemos el libro *Promptuario de las medallas de todos los mas insignes varones*, de Guillermo Rovilio (Lyon, 1561), quien señala el propósito con el que se hacían dichas medallas en la antigüedad: «conservar la memoria de los nobles haziendola inmortal [...], pintaron las formas y retratos de los hombres y mugeres illustres, no solo en letras [...] trataron de guardarlas para sus descendientes en imagines [...] Es licito ver aquí las caras [...] de todos los hombres dignos de loor, de los pueblos primeros que fundaron las leyes, que imperaron, que leuataron reynos, que hizieron costumbres, pulieron las lenguas, exercitaron la doctrina y las artes, y de todos aquellos que alcançaron inmortal fama [...] con su ingenio, virtud y excelencia. Trabaja tu de hazer que tu imagen merezca ser puesta aquí por tus hechos mortales» (López Torrijos, 1993: 98-99).

de «Antonio ympremidor» (probablemente Antonio Ramiro Astygitano),²⁴ en su diccionario de la lengua latina (Nebrija, 1536). Aparece en dos páginas: primero en la portada en una estructura arquitectónica clásica, cuyo centro ocupa un rectángulo en el que, entre grutescos, se inscribe el círculo con el rostro del perfil derecho de Nebrija. Le rodea una inscripción con su nombre en latín. A los lados, las figuras de un hombre a la izquierda y una mujer a la derecha, de pie, sujetan una filacteria con inscripciones en latín. La de la figura masculina dice: «LATA EST UIA QUAE DUCIT AD PERDITIONEM» [Ancho es el camino hacia la perdición]; la de la femenina: «ARCTA EST UIA QUAE DUCIT AD UITAM» [Angosto es el camino que conduce hacia la vida]. En el entablamento, en una cartela sobre la cabeza de Nebrija, una inscripción griega: «δυσκολα τα καλα» [Difícil lo hermoso].²⁵ En la parte inferior aparece una cartela con el título de la obra y el nombre del autor. La flanquean dos hombres maduros, barbados y vestidos con ropas talares, que llevan

cada uno un libro abierto, como traduciendo de una a la otra lengua. Todo se decora con grutescos y el conjunto es de estética manierista.

La segunda imagen aparece en el interior, al comenzar la parte del diccionario español-latín (la primera parte es latín-español) [fig. 9]. El retrato es el mismo de la portada, pero ahora solo es el rectángulo contenedor del círculo con el busto y el nombre. Lo interesante de este es que le acompañan las poesías que el propio Nebrija escribió al contemplarse en el retrato de Bigarny junto a otras escritas por sus hijos Fabián y Sebastián. En ellas se alaba a todos los artistas que habrían intervenido en el resultado final de la estampa: Bigarny, Rincón e incluso el grabador, Antonio. Y, por supuesto, al padre: «grande», digno de gloria, mercedor de que su rostro, revelador de su alma, sea conocido por la posteridad. Sebastián dice: «Tú que deseas conocer el ignoto rostro de Antonio, / contéplalo tan parecido como real fue».²⁶ El texto se aúna a la

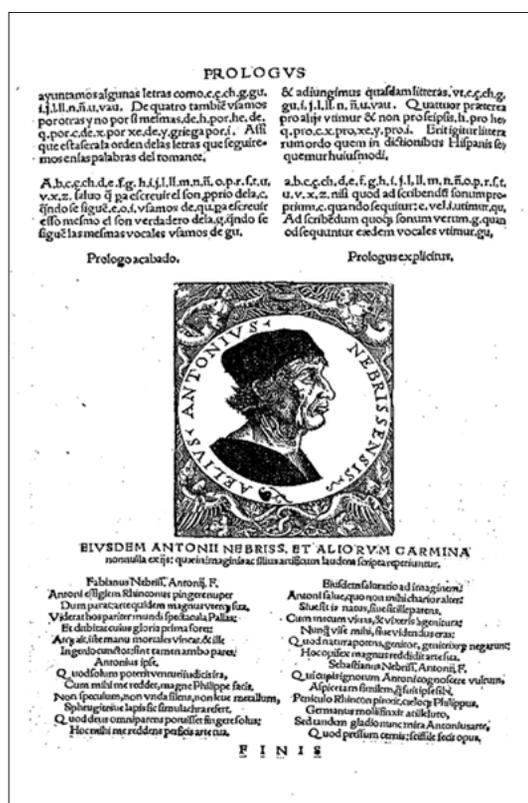


Fig. 9. E. A. de Nebrija, *Dictionarium* [...] Apud Inclutam Garnatam: Xantus et Sebastianus Nebrissensis, 1536.

24. Pudiera ser también Antonio de Lebrija (aunque no de la familia de los Nebrija o Lebrija) (Gallego Morell, 1947: 217-218).

25. Sigo las traducciones hechas por Felipe González Vega (González Vega, 2011: 40).

26. Estos versos de los hijos, en traducción de González, dicen así; el de Fabián: «Mientras de Antonio el retrato pinta Rincón, / grandes los dos por su arte, / viéralos pares de un espectáculo celestial Palas / y duda de quién fuera la gloria primera: / 'supere este las manos mortales, aquél / en ingenio a todos: sean los dos iguales'». El de Sebastián: «Tú que deseas conocer el ignoto rostro de Antonio, / contéplalo tan parecido como real fue. / Lo pintó Rincón con su pincel, con su cincel Felipe, / famoso alemán, lo modeló en dúctil

imagen para dar a conocer al hombre cuya ilustre memoria pervivirá en la posteridad.²⁷ Efectivamente, sus hijos, e incluso su nieto Antonio, repetirán esta imagen al reeditar su obra hasta el año 1600. El rostro de Nebrija es el retrato fiel del hombre merecedor por su trabajo de la fama póstuma; traduce su carácter y valores y es, además, garantía de permanente calidad —es decir: fidelidad con la obra original—, en las sucesivas reimpresiones de sus textos.

Luego se multiplicarán los grabados con retratos que persigan el parecido físico con el retratado; en su mayoría son de tres cuartos. Bastará el rostro y una inscripción con su nombre; su mérito es la autoría de la obra, el libro, en la que aparecen, orgullosos. De otro cariz es el de Juan Tomás Porcell (1528-1583), médico, incluido en su libro sobre la peste (Porcell, 1565) y en plena gestión de la que asoló Zaragoza el año 1564, donde aparece [fig. 10] en plena disección del cadáver de una joven, de rostro dulce, cuyo hígado mantiene en la mano: aquí, al orgullo de su trabajo y de las conclusiones teóricas que ha escrito en su libro, se sobrepone el grito desesperado que supone el realismo de tal imagen —realismo que incluye la fuerza de su propio rostro—, dirigida a Felipe II, pidiéndole apoyo para tal trabajo: la realización de autopsias, sin injerencias ni prohibiciones eclesiásticas, dado el beneficio obtenido con estas para la salud pública, como explica en el texto. La urgencia del uso de este retrato lo sitúa lejos de los anteriores.²⁸



Fig. 10. J.T. Porcell (1528-1583), *Información* [...] Zaragoza, Viuda de B. de Nájera, 1565.

BIBLIOGRAFÍA

- Alcalá, P. de [1505]. *Arte para ligeramente saber la lengua araviga*, Granada, J. Varela de Salamanca.
- Blanchard, F y otros [1996]. *El trabajo en la Historia*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- Checa Cremades, F [1987]. «La imagen impresa en el Renacimiento y el Manierismo», en *El grabado en España (siglos XV al XVIII)*. *Historia General del Arte*, Madrid, Espasa Calpe (Summa Artis. Historia general del Arte), pp. 11-200.
- Cuesta García de Leonardo, M. J. [en prensa]. «Las estrategias de la imagen y el grabado como crónica de la realidad», en *Humanitatis Alma. Estudios en homenaje al profesor Pedro Miguel Ibáñez*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.

barro; / al fin ya Antonio con su arte perfecto y su buril / grabó la estampa que ahora impresa ves» (González Vega, 2011: 57).

27. «El retrato de perfil más famoso de un gran humanista es la medalla que Quentin Matsys diseña para Erasmo en 1519 en Amberes, con dos inscripciones en su reverso, una en griego y otra en latín, de puño y letra erasmianas, tematizando el vigor de la escritura y la viva fidelidad del retrato en la construcción de la identidad intelectual» (González Vega, 2011: 36). Esta unión de imagen y texto nos habla de otro referente esencial en la época: la emblemática, con cuyo carácter se vincula también este tipo de retratos; ver en este sentido Zafra Molina (2014: 129-143).

28. El grabado es anónimo y lo estudié en «Las estrategias de la imagen y el grabado como crónica de la realidad» (Cuesta García de Leonardo, en prensa).

- Defradas, L. y Klein, R. [1989 (1504)]. «Sobre la fisiognomía. Introducción», en P. Gaurico: *Sobre la escultura*, Madrid, Akal, pp. 136-188.
- Eiximenis, F. [1499]. *Regiment de la cosa pública*, Valencia, C. Cofman.
- Falomir, M. [2008]. «El retrato del Renacimiento», en *El retrato del Renacimiento*, Madrid, Museo del Prado, pp. 17-41.
- Fernández de Córdoba Miralles, A. [2004]. «Los símbolos del poder real», en *Los Reyes Católicos y Granada*, Madrid, Ministerio de Cultura, pp. 37-58.
- Fernández de Madrigal, A. [1506]. *Alphonsi Thostati ſ quinq[ue] prima capitula beati Matthei explanatio [...]*, Venecia, G. de Gregorijs y G. d'Angeli.
- Fernández de Madrigal, A. [1507]. *Fidissimi sacrarum litterarum interpretis Diui Alphōsi Thostati [...] Super Paralipomenon opus [...]*, Venecia, B. Uercellensis.
- Francastel, G. y Francastel, P. [1988]. *El retrato*, Madrid, Cátedra.
- Gallego Morell, A. [1947]. «Nebrija en la imprenta granadina de sus hijos», *Revista bibliográfica y documental*, Madrid, CSIC / Instituto Nicolás Antonio de Bibliografía, pp. 213- 234.
- Gaurico, P. [1989 (1504)]. *Sobre la escultura*, Madrid, Akal.
- González Vega, F. [2011]. «Poesía de la imagen y representación del tiempo. Unos poemas inéditos de Nebrija en un folleto de calendas romanas», *Minerva* 24, pp. 31-57.
- Jerez Moliner, F. [2009]. «Ilustraciones y grabado en Valencia a lo largo de su historia», en J. Hermosilla Pla (coord.): *La ciudad de Valencia: historia, geografía y arte de la ciudad de Valencia II*, Valencia, pp. 460-468.
- León Coloma, M. A. [2019]. *El marqués del Cenete y el Castillo-Palacio de La Calahorra*, Granada, Diputación y Universidad de Granada.
- López Torrijos, R. [1993]. «Las medallas y la visión del mundo clásico en el siglo XVI español», *La visión del mundo clásico en el arte español*, Madrid, CSIC, pp. 93-104.
- Mena, J. de [1496]. *Las CCC*, Sevilla, M. Ungut y E. Polono.
- Nebrija, E.A. [1504]. *Figurae donati cum commento*, Valencia, Juan Joffre.
- Nebrija, E.A. [1517]. *Elegancias romançadas*, Alcalá de Henares, A. Guillén de Brocar.
- Nebrija, E.A. [1536]. *Dictionarium Ael. Antonii Nebrissensis*, Granada, Sancho y Sebastián Nebrija.
- Pope-Hennessy, J. [1985]. *El retrato en el Renacimiento*, Madrid, Akal.
- Porcell, J. T. [1565]. *Información y curación de la peste de Çaragoça, y preservación contra peste en general*, Zaragoza, Viuda de B. de Nájera.
- Pulgar, F del [1500]. *Los claros varones de España*, Sevilla, E. Polono.
- Zafra Molina, R. [2014]. «Los icones de varones ilustres: un género emblemático», *Imago. Revista de emblemática y cultura visual* 6, pp. 129-143.

LA VISUALIDAD ARTÍSTICA DE LA ENTREGA DE LAS INSIGNIAS EN EL RITUAL DE LA ORDENACIÓN PRESBITERAL

PASCUAL GALLART PINEDA
Universitat de València

Este artículo analiza documentos icónicos de la ordenación de los presbíteros donde queda manifiesta la trascendencia que tenía en dicho ritual la entrega de las insignias litúrgicas. Las imágenes se pondrán en relación tanto con las rúbricas de las diversas versiones del pontifical, para examinar la vinculación o no entre el lenguaje textual y el icónico, como con escritos de los padres de la Iglesia y de liturgistas medievales, para explicar el simbolismo que encierran algunas de ellas.

LA JERARQUÍA ECLESIAÍSTICA

El origen del clero, constituido como un *ordo* y con una estructura piramidal, se remontaría a principios del siglo III, momento en el que es escrita la *Traditio Apostolica* de Hipólito. En ella aparece por primera vez la noción de ordenación con el verbo *ordinare* y, por tanto, las primeras distinciones entre clero y laicos. Se establece, además, una jerarquía compuesta por varias órdenes, encabezada por el obispo, el sacerdote y el diácono, ordenados mediante la imposición de manos. Junto a ellos, aparecen otros grados que son instaurados en su función con la entrega del instrumento, pero sin queirotonía (Hipólito, 2006: 24-32). De mediados de esa centuria, concretamente del 251, procede la carta que el papa Cornelio envía a Fabio de Antioquía, donde enumera los cargos que integraban la Iglesia de Roma, y refiere a los presbíteros, diáconos, subdiáconos, acólitos, exorcistas, lectores y ostiarios (Eusebio de Cesarea, 1973: 423).

Estas órdenes se dividían en mayores y menores. Las primeras venían conformadas por el obispo, los presbíteros y los diáconos; las segundas estaban integradas por los cinco grados restantes. A finales del siglo XII Pedro Cantor considerará al subdiaconado una orden sagrada, aunque habrá que esperar a la aparición del pontifical de Durando de Mende, escrito en los últimos años del siglo XIII, para que esta inclusión fuera efectiva: «*Sacri et maiores ordines sunt subdiaconatus, diaconatus et presbiteratus*»¹ (Andrieu, 1940: 348). A pesar de esta evolución, su ritual de ordenación estaba más cerca del de las órdenes menores, dado que no había imposición de manos y quedaban instituidos con la entrega de los instrumentos. Quizás para marcar diferencias con los grados inferiores y dar mayor relieve a esta ceremonia, su ordenación fue enriquecida con ciertos ritos secundarios, como la entrega de las insignias.

La *traditio* de las insignias solo acontecía en la ordenación de las órdenes mayores. En el caso del subdiaconado apareció en el pontifical que se codifica en Roma en el siglo XII,

1. «Las órdenes sagradas y mayores son el subdiaconado, el diaconado y el presbiterado».

cuando por primera vez se les hace entrega de dos vestimentas: el manípulo y la tunicela. Durando, en su pontifical, introducirá además la imposición del amito.

En el *Pontifical Magalonense*, un manuscrito del siglo xv, el ritual de las órdenes sagradas se inicia en el folio 11, como indica la rúbrica: «*Accedant qui ordinandi sunt ad sacros subdiaconatus, diaconatus et presbiteratus ordines*».² Esta va acompañada por una figuración visual que muestra al obispo sentado ante el altar, fiel a las prescripciones rubricales: «*accedat episcopus ad medium altaris [...] ubi sedens*»³ (*Pont. Mag.*, fol. 11). A su lado, un clérigo sujeta el báculo, en el opuesto otro ministro, posiblemente el arcediano que acaba de llamar a los postulantes: «*vocantur per archidiaconum subdiaconi, diaconi et presbiteri*»⁴ (*Pont. Mag.*, fol. 11). El primero de los candidatos, arrodillado a los pies del prelado, recibe de este la vestimenta litúrgica que usará en los actos cultuales. La ilustración no permite distinguir si se trataba de la tunicela que recibían los subdiáconos, de la dalmática que obtenían los diáconos o de la casulla que era entregada a los sacerdotes. A pesar de ello, sí podemos afirmar que representaba la ordenación de cualquiera de estos tres grados.

Me parece muy interesante la propuesta de quien diseñó el programa icónico de este pontifical, de haber seleccionado como imagen frontispicio del ritual de las órdenes mayores la *traditio* de las insignias. Con esta elección quizás estuviese apuntando que se trataba de un rito específico de ellas o, posiblemente, se subrayase la importancia que estas entregas tenían en el ritual de ordenación.

LA ENTREGA DE LAS INSIGNIAS EN LA ORDENACIÓN DE LOS PRESBITEROS

El ritual romano antiguo, que recoge los usos litúrgicos practicados en Roma en tiempos de san Gregorio Magno († 604), ya alude a la entrega de la dalmática a los diáconos y de la planeta o casulla a los sacerdotes. Entre los siglos ix-x, coincidiendo con el nacimiento de la escenificación litúrgica que tenía por misión hacer más comprensible a los fieles, que desconocían el latín, el simbolismo subyacente en las ceremonias, se produce el nacimiento del ritual romano-galicano, mucho más amplio y pomposo que el romano. En este, los postulantes a las órdenes sagradas también recibían las vestiduras propias del grado al que accedían: la estola y la dalmática en el caso de los diáconos y la estola y la casulla en el de los presbíteros. Estos ritos serán recogidos por el *Pontifical romano-germánico* (PRG) cuando sea compilado en Maguncia entre el 950 y el 962. Esta obra tendrá gran trascendencia en la cristiandad occidental, baste citar como ejemplo que con ella llegan a Roma la unción de las manos, en la ordenación sacerdotal, y la *traditio instrumentorum*, en todas las órdenes, ritos que ya se practicaban en la Galia.

Durante los nueve primeros siglos del cristianismo la queirotonía fue el signo sacramental por excelencia para conferir el orden. Sin embargo, con el paso del tiempo quedó relegada a un segundo plano al adquirir mayor auge la *traditio instrumentorum*. Este cambio ponía de manifiesto una evolución en la idea dogmática que se tenía del sacerdocio. Así, cuando en la ordenación el protagonismo recaía en la imposición de manos, se privilegiaba

2. «Acérquense los que van a recibir las sagradas órdenes del subdiaconado, diaconado y presbiterado».
3. «El obispo accede al medio del altar [...] donde se sienta».
4. «Los subdiáconos, diáconos y presbíteros son llamados por el arcediano».

la dimensión misional de este ministerio; es decir, su tarea de apostolado o predicación. Por el contrario, cuando se insistía en la entrega de los instrumentos se potenciaba la dimensión eucarística (Arnau, 2010: 214). La concesión de las insignias reforzaba esta última visión.

Estas entregas deben relacionarse con el proceso de escenificación aludido anteriormente, que pretendía hacer más comprensible a los fieles el simbolismo que encerraba la liturgia. Si al conceder al presbiterando la patena con el pan y el cáliz con el vino se expresaba visualmente a la feligresía que recibía la potestad de consagrar el cuerpo y la sangre de Cristo, esta idea también era transmitida con la concesión de la estola y de la casulla, prendas litúrgicas que el sacerdote debía vestir obligatoriamente durante la consagración eucarística.

Posiblemente, la vestición con el atuendo cultural llevada a cabo durante el ritual de ordenación esté inspirada en el Antiguo Testamento, ya que desde la baja Antigüedad se estableció una correspondencia entre los sacerdocios hebreo y cristiano, como señaló san Isidoro:

Aarón [...] fue el primero que revestido con la estola pontifical ofreció víctimas, por mandato del Señor, que había dicho a Moisés: «Haz a Aarón, dijo, y a sus hijos avanzar a la entrada del tabernáculo de la reunión y lávalos con agua. Después tomando las vestiduras, viste a Aarón la túnica, la sobretúnica, el efod y el pectoral, y cíñele el efod con el cinturón. Pon sobre su cabeza la tiara, la lámina de la santidad. Toma el óleo de la unción, derrámalo sobre su cabeza y lo unges. Haz que se acerquen sus hijos y les revistes las túnicas, los ciñes con los cinturones y les pones las mitras. A ellos les corresponderá el sacerdocio por ley perpetua». Es preciso que en ese lugar contemplemos a Aarón como siendo Sumo sacerdote, es decir, *epíscopo*, a fin de que sus hijos pudieran manifestarse como imagen de los presbíteros (san Isidoro, 2011: 65-66).

Seguidamente analizaré distintas escenas procedentes de libros litúrgicos de las edades Media y Moderna que aluden a la entrega de las insignias.

IMÁGENES ESQUEMÁTICAS DE LA TRADITIO DE LAS INSIGNIAS EN EL PONTIFICAL MAGALONENSE

En este manuscrito, finalizado el prefacio consecratorio, se encuentra la rúbrica que advierte sobre la concesión de la estola al presbiterando: «*Hic flectat stolam ab humero sinistro super dextrum cuiuslibet successive faciens crucem ante pectum dicens quilibet*». ⁵ (*Pont. Mag.*, fol. 25). Esta indicación va acompañada por el dibujo de un orario que parece haber sido dispuesto sobre los hombros y cruzado en el pecho [fig. 1]. Se trata, pues, de una imagen esquemática que redundaba en las directrices que aporta la rúbrica sobre la forma en que el obispo debía colocársela al postulante.

El mismo planteamiento puede ser observado en la otra insignia que recibía el presbiterando, la planeta. La fórmula que pronunciaba el prelado mientras la imponía a cada candidato va precedida por la rúbrica que indica su concesión: «*Postea imponit cuiuslibet successive casulam usque ad scapulas, quam quilibet teneat super humeros complicatam, a parte anteriori*

5. «En este momento pone la estola a cada uno sucesivamente desde el hombro izquierdo pasando por encima del derecho, cruzándosela ante el pecho y diciendo».

*deorsum dependentem, dicens*⁶ (*Pont. Mag.*, fol. 25). También esta directriz lleva adjunta la imagen esquemática de dicha prenda, tal como la vestía el misacantano durante la celebración eucarística [fig. 1].



Fig. 1. Ordenación de presbíteros: *traditio* de las insignias. *Pontifical Magalonnense*, Latin 979, siglo XV, BNF, París, fol. 25.

Así pues, en el folio 25 de este códice, el ilustrador ha hecho coincidir las figuraciones esquemáticas de las dos insignias con sus referentes escritos, tanto en la rúbrica como en la fórmula. De esta forma se ha mostrado la estrecha vinculación existente en este pontifical entre el lenguaje textual y el icónico. Ninguna de estas dos ilustraciones desvela quién realizaba la entrega, ni cómo esta se llevaba a cabo, con el objetivo de focalizar la atención en lo que realmente tenía importancia: la entrega a los candidatos de estas insignias litúrgicas.

6. «Seguidamente coloca a cada uno, de forma sucesiva, la casulla extendida por delante y doblada por la espalda».

IMÁGENES NARRATIVAS DE LA ORDENACIÓN DE LOS PRESBITEROS

La mayor parte de las figuraciones de la ordenación sacerdotal se encontrarán en libros destinados al culto, por lo que muchas, además de narrativas, serán descriptivas de la ritualidad. Por ello, la correlación entre lenguaje textual e icónico será muy grande, pues ambos fueron usados por el papado en su tarea de unificación litúrgica en la Iglesia latina. El programa visual que en los pontificales ilustra las ordenaciones de todos los grados de la jerarquía eclesiástica fue codificado en Roma, en las instituciones de la Curia, durante la segunda mitad del siglo XIII (Palazzo, 1999: 152). No obstante, este ciclo tuvo un precedente en el manuscrito de Landolfo de Benevento.

A/ El Rollo-pontifical de Landolfo

Esta obra de los años 969-970 fue un encargo del obispo Landolfo para su sede de Benevento. El objetivo de este prelado era difundir en el sur de Italia el nuevo libro litúrgico oficial del Sacro Imperio: el *Pontifical romano-germánico* (Palazzo, 1999: 139). Su programa visual, que está considerado el antecedente del ciclo icónico que se gestará en Roma a finales del siglo XIII, contiene cuatro escenas que ilustran la ordenación presbiteral. Estas son: la presentación de los candidatos e imposición de manos del pontífice, la entrega de la estola, la concesión de la casulla y, finalmente, la unción de las manos y entrega del cáliz.

La novedad de este códice ha sido la capacidad del iluminador de armonizar el rito de la queirotonía y unción de las manos con el de la *traditio* de las insignias. Si con aquel se expresaba la transmisión del don espiritual, con este se revelaba la concesión del cargo.

Analizaré seguidamente las dos figuraciones visuales que en el *Rollo de Landolfo* plasman la entrega de las insignias.

Concesión de la estola

La rúbrica que indica la entrega de la estola va acompañada por una imagen [fig. 2] que muestra al obispo en el centro junto a un diácono, quizás el arcediano, reconocible porque los extremos de su estola caen perpendicularmente por el hombro izquierdo. Si en este manuscrito es así como suelen llevarla, después del siglo XII su colocación varió al ser prescrito cruzarla en el pecho y sujetarla debajo del brazo derecho (Righetti, 1955: 566). Sigue a este ministro un sacerdote vestido con casulla.

En el lado opuesto se encuentran los postulantes, todos con el orario en su mano izquierda, a excepción del primero, cuyas manos abiertas y extendidas hacia adelante dan a entender que acaba de entregarlo al prelado, quien se lo está colocando sobre el cuello. Este lo señala con su dedo índice derecho, gesto con el que resaltaría las palabras que pronunciaba al imponerlo: «*Hic reflectat orarium super humerum eorum dextrum, dicens ad eos per singulos: Accipe iugum domini, iugum enim eius suave est et onus eius leve*»⁷ (Vogel, 1963: 34).

7. «Que en este momento coloque la estola sobre el hombro derecho de ellos diciéndoles individualmente: Recibe sobre ti el yugo del Señor, pues suave es su yugo y ligera su carga».



Fig. 2. Concesión de la estola. *Rollo pontifical de Landolfo*, ms 724 (B I 13), 969-970, Biblioteca Casanatense, Roma.

Con la plasmación icónica de este rito es posible que el iluminador deje constancia de la importancia que esta insignia tenía en el culto, ya que como prescribe el canon 3 del Concilio de Braga del año 675 el presbítero debía llevarla en la celebración del sacrificio eucarístico:

*Scilicet ut quum sacerdos ad solemnia missarum accedit aut per se Deo sacrificium oblaturus aut sacramentum corporis et sanguinis domini nostri Iesu Christi sumpturus non aliter accedat, quam orario utroque humero circumseptus, sicut et temore ordinationis suae dignoscitur consecratus, ita ut de uno eodemque orario cervicem pariter et utrumque humerum premens signum in suo pectore praeferat crucis*⁸ (Tejada, 1850: 657).

8. «Por lo tanto, cuando se presente a celebrar la misa o a ofrecer el sacrificio a Dios o a recibir el sacramento del cuerpo y la sangre de Jesucristo, lo haga llevando la estola por los dos hombros, como cuando fue ordenado; de modo que con la estola se ciña el cuello y los hombros y forme la señal de la cruz sobre su pecho».

Imposición de la casulla

Tras la entrega de la estola acontecía la de la casulla: «*Hic vestiatur eos casula, dicens ad unumquemque: Stola innocentiae induat te dominus. Accipe vestem sacerdotalem per quam caritas intellegitur; potens est enim Deus ut augeat tibi caritatem et opus perfectum*»⁹ (Vogel, 1963: 34).

El esquema compositivo es similar al del documento visual anterior [fig. 3]. En el centro, y conformando un eje de simetría, el pontífice de pie y mitrado. A su espalda, los clérigos que integran los órdenes mayores. Puede ser reconocido el diácono, quizás el arcediano, gracias a la dalmática y a la estola sobre su hombro izquierdo. Detrás de él, tres presbíteros con casulla, debajo de la cual llevan la estola. Frente al obispo, el grupo de los candidatos, todos con la planeta plegada sobre su brazo, a excepción del primero a quien el oficiante se la está colocando.

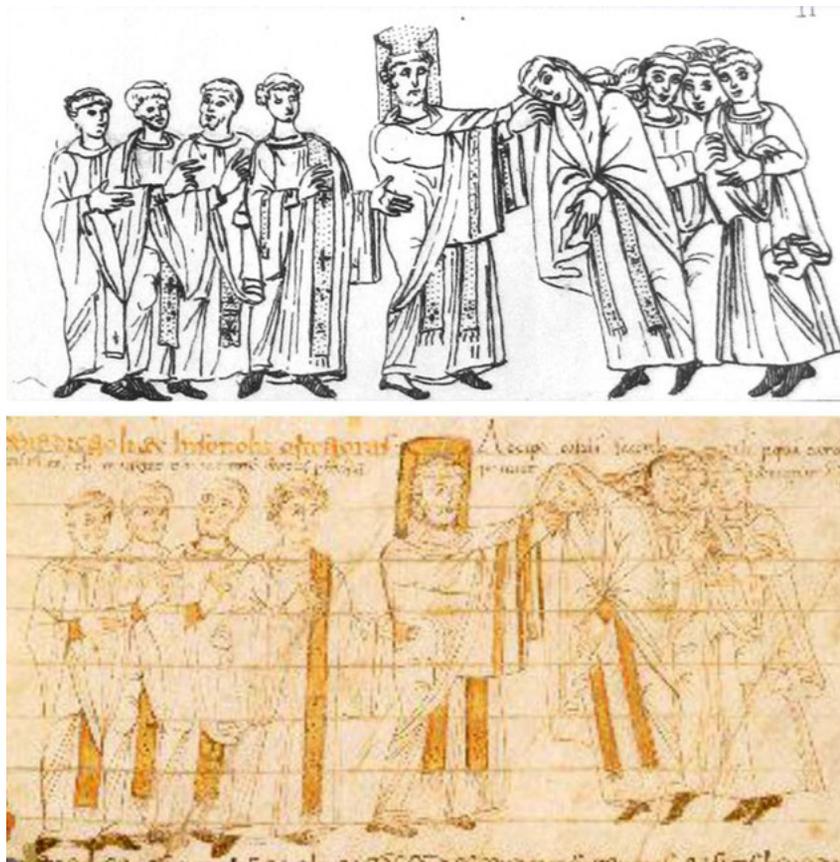


Fig. 3. Entrega de la casulla. Rollo pontifical de Landolfo, ms 724 (B I 13), 969-970, Biblioteca Casanatense, Roma.

9. «Que en este momento los vista con la casulla, diciendo a cada uno: Que el Señor te cubra con el vestido de la inocencia. Recibe la vestidura sacerdotal que significa la caridad, pues el Señor tiene el poder de acrecentar en ti su caridad y su obra de perfección».

Las dos figuraciones de este manuscrito presentan una estrecha vinculación con las prescripciones de las rúbricas, por lo que puede afirmarse que son imágenes descriptivas de la ritualidad que están incidiendo en la entrega del cargo eclesiástico.

B/ Programa visual de la ordenación presbiteral

Examinaré a continuación el ciclo icónico que se gestó en Roma a finales del siglo XIII y que se verá reproducido en muchos pontificales manuscritos de la Baja Edad Media y en impresos de la Edad Moderna. En este estudio me centraré solo en aquellas escenas que refieren la *traditio* de las insignias en la ordenación de los sacerdotes.

Entrega de la estola

Tras el prefacio consecratorio, los postulantes al sacerdocio recibían de manos del obispo esta prenda. Antes del PRG ya había constancia de esta concesión, aunque será en este libro maguntino donde aparezca por primera vez como un rito independiente y con fórmula propia. Esto se observa claramente si se compara cómo viene referida esta ceremonia en él y en el *Ordo Romanus XXXV*, que debió de ser redactado entre el 900 y el 925. En este, tras el prefacio se indica: «*Hac expleta, inponet ei pontifex orarium in collo et unguet ei manus in cruce apud chryisma ita dicendo: Consecrantur et sanctificentur manus iste per istam unctionem et nostram benedictionem, ut, quecumque recte sanctificaverint vel benedixerint, sint sanctificata et benedicta*»¹⁰ (Andrieu, 1956: 39-40). Esto demuestra que la imposición de la estola iba unida a la unción de las manos, pero la fórmula solo aludía a esta última. En el PRG, por el contrario, la concesión de esta insignia presenta una rúbrica y una oración propias: «*Hic reflectat orarium super humerum eorum dextrum, dicens ad eos per singulos: Accipe iugum domini, iugum enim eius suave est et onus eius leve*»¹¹ (Vogel, 1963: 34). Ambas pasaron al *Pontifical* del siglo XII y de este al de la curia de la centuria siguiente. No obstante, será Durando quien introduzca una novedad en su pontifical, que resulta interesante porque explicita una práctica que ya se llevaba a cabo en la ordenación presbiteral: «*Hic reflectit orarium sive stolam ab humero sinistro super dextrum*»¹² (Andrieu, 1940: 368). Esta puntualización pone de manifiesto que al presbiterando no se le hacía entrega de una nueva estola, sino que el obispo acomodaba, a la manera de los sacerdotes, la que el candidato llevaba puesta como diácono que era.

Este rito lo hemos visto plasmado en la segunda representación icónica del ciclo de la ordenación presbiteral del *Rollo de Landolfo*. Una variante de este tipo iconográfico se encuentra en la inicial A de *Accipe* del *Pontifical de la Sainte-Chapelle* del Archivo Capitular de Toledo. Se trata de la capital historiada con la que da comienzo la *traditio* de las

10. «Finalizada esta [la oración consecratoria], el pontífice le impondrá el orario en el cuello y lo ungirá con crisma en las manos en forma de cruz diciendo de este modo: Sean consagradas y santificadas estas manos por esta unción y nuestra bendición, para que todo aquello que habrán santificado o bendecido quede santificado y bendecido».

11. «Que en este momento coloque la estola sobre el hombro derecho de ellos diciéndoles individualmente: Recibe sobre ti el yugo del Señor, pues suave es su yugo y ligera su carga».

12. «En este momento dobla el orario o estola desde el hombro izquierdo sobre el derecho».

insignias en este códice. En ella, el prelado se encuentra situado frente a los postulantes, todos de pie. La capa pictórica desprendida impide ver qué realizaba con su mano izquierda; quizás estuviese cogiendo el extremo de la estola que caía por la espalda del primer candidato y, pasándola por detrás del cuello, la colocase sobre el hombro derecho y la cruzase en el pecho, como señala la rúbrica del *Pontifical Romano* postridentino: «*Pontifex [...] reflectit orarium, sive stolam, ab humero sinistro cuiuslibet, capiens partem et imponens super dexterum humerum, aptat eam ante pectus, in modum crucis*»¹³ (PR, 1595: 64).

Conocida originariamente con el vocablo *orarium* u *orarion*, término que a partir del siglo XII fue completamente abandonado y sustituido por el de estola, esta insignia era común a diáconos, sacerdotes y obispos, lo que ha sido puesto de manifiesto por el iluminador del *Pontifical Senonense* en la figuración visual que abre el ritual de las órdenes mayores: «*Qualiter sacri ordines agantur*»¹⁴ (*Pont. Sen.*, fol. 126v) [fig. 4]. El prelado, mitrado y empuñando el báculo, está sentado en un faldistorio situado ante el altar, acompañado por el arcediano, que viste una dalmática del mismo color que su casulla y lleva la estola sobre su hombro izquierdo. Todos los candidatos aparecen arrodillados. En la primera fila pueden ser identificados por sus insignias, dos diáconos y otros tantos presbíteros. Los primeros, por la estola doblada que portan en sus manos, según especifica la rúbrica: «*Dyaconi [...] cum stola plicata in manibus*»¹⁵ (*Pont. Sen.*, fol. 126v-127); los segundos, porque sujetan en sus brazos la casulla plegada y, sobre todo, porque llevan la estola cruzada sobre el pecho.

La estola tiene una larga tradición como prenda litúrgica, ya que su uso era de obligado cumplimiento durante los actos culturales, como exigía el canon 3 del Concilio de Braga del año 675, anteriormente referido. La exigencia de llevarla necesariamente en la misa, en la administración de los sacramentos y sacramentales, y siempre que el sacerdote estuviese en contacto con la eucaristía, fue recogida por Durando en su *Rationale*: «*Et on a appelé l'étole orarium, parce que, bien qu'il soit permis aux prêtres de baptiser, de bénir, et de faire bien d'autres choses en priant (orando), sans les autres ornements, il ne leur est pourtant pas permis de rien faire de tout cela sans l'orarium*»¹⁶ (Durando, 1854: 233).



Fig. 4. Ordenaciones generales. *Pontifical Senonense*, Latin 962, siglo XIV, BNF, París, fol. 126v.

13. «El prelado pone sobre el hombro derecho de cada uno la parte del orario o estola que le caía del izquierdo por la espalda y la ajusta en el pecho en forma de cruz».

14. «Sean llevadas a cabo de esta manera las sagradas órdenes».

15. «Los diáconos [...] con la estola plegada en las manos».

16. «A la estola se la llamó orario porque, aunque esté permitido a los sacerdotes bautizar, bendecir y hacer otras muchas cosas rezando (orando) sin los otros ornamentos, sin embargo no pueden hacer nada de todo ello sin el orario».

El origen de esta insignia se remonta al *orarium* romano, una pieza de tela que llevaban algunos dignatarios como distintivo de su cargo y que usaban para secarse la cara. Según parece, fue en Oriente donde primero se le atribuyó un uso litúrgico, después en España, la Galia y, por último, en Italia.

Entrega de la casulla

El *Ordo Romanus XXXIV*, compilado hacia el año 750, no refiere la concesión de esta vestidura, aunque sí prescribe que, fuera del altar, el arcediano se la colocase al presbiterando tras haberle quitado la dalmática. La primera mención de su entrega durante la ordenación aparece en el *Sacramentario Gelasiano* del siglo VIII, que la situaba antes de la unción de las manos y la acompañaba de una plegaria que invocaba la bendición de Dios sobre el ordenado para que pudiera ofrecer el sacrificio eucarístico.

En el libro de Maguncia, la imposición de la casulla aparece tras la de la estola y antes de la unción de las manos; siendo ya un rito independiente, con una rúbrica que la introduce y una fórmula que pronunciaba el obispo cuando la colocaba al candidato: «*Hic vestiat eos casula, dicens ad unumquemque: Stola innocentiae induat te dominus. Accipe vestem sacerdotalem per quam caritas intellegitur; potens est enim Deus ut augeat tibi caritatem et opus perfectum*»¹⁷ (Vogel, 1963: 34).

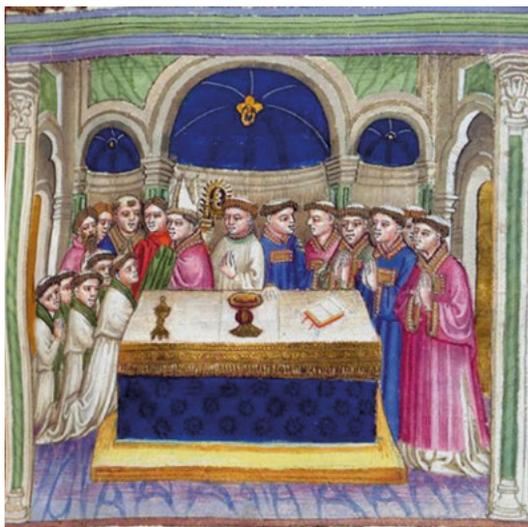


Fig. 5. Sanguigni, Battista (atr.), Ordenación presbiteral. Entrega de la casulla. *Pontifical de Calderini*, ms Typ 1, c. 1380, Houghton Library-Univers, Harvard, Cambridge, fol. 64.

La rúbrica y la oración del *PRG* pasarán sin variación al *Pontifical* del siglo XII y al de la Curia del XIII. En cambio, Durando aportará como novedad la forma en que debía imponerla el pontífice: «*Postea imponit cuilibet successive casulam usque ad scapulas, quam quilibet teneat super humeros complicatam, a parte anteriori deorsum dependentem*»¹⁸ (Andrieu, 1940: 368).

Uno de los primeros documentos visuales sobre este rito lo encontramos en la tercera imagen que compone el programa icónico de la ordenación presbiteral en el *Rollo de Landolfo*, vista anteriormente, donde se representa la vestición del candidato con la casulla por parte del prelado. A este mismo tipo pertenecería la escena del *Pontifical de Calderini* [fig. 5], en el que la

17. «Que en este momento los vista con la casulla, diciendo a cada uno: Que el Señor te cubra con el vestido de la inocencia. Recibe la vestidura sacerdotal que significa la caridad, pues el Señor tiene el poder de acrecentar en ti su caridad y su obra de perfección».

18. «A continuación pone, a cada uno sucesivamente, la casulla hasta los hombros, extendida por delante y doblada por la espalda».

ceremonia se desarrolla en el presbiterio, delante del altar, donde se encuentran los diáconos y sacerdotes que acompañan al obispo. Este, de pie y mitrado, acaba de dejar el báculo, que sostiene el acólito situado detrás de él, para coger la casulla que se dispone a imponer al primero de los aspirantes. A su derecha, un ministro sujeta entre sus manos una tela roja, posiblemente se trate del arcediano, que la tiene preparada para entregársela cuando deba vestir al siguiente postulante. Todos estos aparecen genuflexos, vestidos con el alba y la estola cruzada en el pecho, como les había sido colocada en el rito precedente.

Como la casulla se coloca encima de las otras vestiduras litúrgicas y las cubre, se vio en ella un símbolo de la caridad, pues de la misma forma que esta debe envolvernos enteramente y brillar en todas nuestras obras, la casulla cubre y brilla sobre los demás ornamentos.

La entrega de esta prenda al presbiterando durante su ordenación habría que relacionarla con la concepción del sacerdocio basada en la dimensión eucarística, pues la planeta se exigía a quien oficia la misa. En los albores del segundo milenio este planteamiento habrá cristalizado y la eucaristía se habrá convertido en la misión primordial de este ministro.

Un tipo iconográfico diferente lo encontramos en el *Pontifical de Avignon*, ms. 203 [fig. 6], donde la prenda es sujeta por el presbiterando y el obispo procede a su bendición, como evidenciaría el gesto que realiza en su mano derecha. Posiblemente se trate de una imagen estereotipada, o quizás, además de representar la concesión de esta prenda, esté aludiendo a la bendición que esta recibía.

Las vestiduras de cada grado de la jerarquía debían ser sacralizadas por el prelado, momento en el que las hacía aptas para ser usadas en los actos culturales. En el *Pontifical de la curia* del siglo XIII existen dos oraciones para la bendición de la planeta, la dalmática, la estola y otras vestiduras de los sacerdotes y diáconos. En una de ellas se establece un paralelismo entre los hábitos sacerdotales usados por el sacerdocio de la Antigua Ley y el de la Nueva:



Fig. 6. Ordenación presbiteral. Entrega de la casulla. *Pontifical de Avignon*, ms. 203, c. 1280-1350, Biblioteca municipal, Avignon, fol. 154v.

*Omnipotens sempiterne Deus, qui per Moysen famulum tuum pontificalia seu sacerdotalia atque levitica vestimenta ad exemplum et ministerium eorum in conspectu tuo et ad honorem tui nominis fieri decrevistis, adesto propitius invocationibus nostris et hec indumenta sacerdotalia, de super gratia irrigante tua, ingenti benedictione per nostre humilitatis servitutem purificare, benedicere et consecrare digneris, ut divinis cultibus et sacris ministeriis apta et benedicta existant, hisque sacris vestibus sacerdotes sive levite tui induti ab omnibus impulsionebus seu temptationibus malignorum spirituum muniti et defensi esse mereantur, tuisque ministeriis apte et condigne servire et inherere atque in his placide et devote perseverare tribue*¹⁹ (Goullet, 2004: 266).

19. «Dios todopoderoso y eterno que, por medio de tu servidor Moisés, ordenaste que los vestidos de los pontífices, de los sacerdotes y de los diáconos fueran para ellos modelos y sirvieran al ministerio que ejercían bajo tu mirada y en honor de tu nombre. Sé favorable a nuestras súplicas e inundándolas con tu gracia; dignate purificar, bendecir y consagrar estas vestiduras sacerdotales por tu inmensa bendición y por el servicio de

Figuraciones visuales sobre la bendición de estos ornamentos sacerdotales pueden ser observados en el *Pontifical*, ms. Typ 136, de la Houghton Library. En el vuelto del folio 28 se ha plasmado la consagración de la casulla por parte del prelado, el cual, sentado a la derecha y vestido de morado, lee el códice que sujeta un clérigo cubierto por la columna que divide la composición en dos mitades. Frente al consagrante, dos ministros más, uno de los cuales sostiene con ambas manos una casulla dorada. En la imagen del folio 26 aparece la bendición de la estola [fig. 7], el celebrante vestido de blanco y con la cruz pectoral coge con ambas manos esta banda de tela que le acerca uno de los ministros; el otro sostiene abierto el libro donde lee la oración de consagración.



Fig. 7. Bendición de la estola. *Pontifical*, ms. Typ 136, c. 1500, Houghton Library, Harvard University, fol. 26.

La ordenación sacerdotal en el *Pontifical de la Sainte-Chapelle* presenta un programa visual conformado por catorce escenas ubicadas en la panza de las iniciales. La primera de este ciclo icónico muestra al obispo de pie, sujetando con ambas manos un vestido azul, el cual es recibido por el candidato situado frente a él. Se trata de una referencia a la entrega de la casulla. Que en este códice se haya seleccionado este momento como imagen frontispicio con el que iniciar el extenso ciclo de la ordenación de los presbíteros, pondría de manifiesto la importancia que la faceta cultural había adquirido en este ministerio. Esta circunstancia habría que vincularla con la nueva visión del sacerdocio que empezó a gestarse en la Galia a partir del siglo vi y que, al recibir la potestad de consagrar, acabó por otorgarle un puesto central en la eucaristía. Este proceso cristalizará en dos obras del siglo viii, el *Missale Francorum* y el *Ordo Romanus XXXIV*, e irá arraigando progresivamente a lo largo del medioevo hasta llegar a convertir la eucaristía en la misión primordial del presbítero. Hay que tener presente que la casulla es una prenda eminentemente eucarística. La compilación del *PRG*, a mediados del siglo x, constituye un hito en esta evolución, al incluir en la ordenación presbiteral la entrega de la patena con el pan y del cáliz con el vino, con lo que se simbolizaba la potestad que recibían de ofrecer el sacrificio.

nuestra humilde persona: que sean aptos para el culto divino y los santos ministerios, y que los sacerdotes o diáconos cubiertos con estos vestidos sagrados merezcan estar protegidos y a salvo de los ataques y de las tentaciones de los espíritus malignos, y concédeles servir de forma adecuadamente digna en tus ministerios, de consagrarse a ellos y permanecer en la paz y la devoción».

Aunque en los pontificales impresos emanados de Trento provistos de escenas no ha sido plasmada la entrega de las insignias, sí aparecerán referencias a estas tanto en las rúbricas como en las imágenes. Aquellas especificaban, por una parte, que, como los aspirantes eran diáconos, habían de presentarse ante el obispo con las vestiduras propias del grado de donde provenían; y, por otra, enumeraban los objetos que debían llevar: «*Tunc illi more Diaconorum parati, amictu, alba, cingulo, stola et manipulo, tenentes planetas super brachium sinistrum complicatas, et in manu dextera candelas*»²⁰ (PR, 1595: 54). Así, la imagen que abre el ritual de los presbíteros en el *Pontifical de Clemente VIII* [fig. 8. A] muestra al prelado entronizado en su cátedra en medio del altar y, formando un semicírculo ante él, a los postulantes arrodillados, que llevan la estola sobre su hombro izquierdo y recogida debajo del brazo derecho, como era costumbre entre los diáconos. Además, sujetan en su mano derecha una vela, y en el brazo opuesto una prenda plegada, cuya forma acampanada es perceptible en el ministro del primer término, lo que desvela que, como apuntan las rúbricas, se trata de la casulla.

En la segunda representación icónica [fig. 8. B] el iluminador ha llevado a cabo una fusión de escenas y ha plasmado tres acciones sucesivas. La primera secuencia alude a la presentación de los postulantes al obispo, lo que estaría realizando el arcediano situado a la derecha del prelado, como insinúan sus brazos abiertos y sus manos dirigidas hacia los presbiterandos y su cara vuelta hacia el celebrante. La segunda fase, en el centro, plasma la imposición de manos. Finalmente, a la derecha, prelude la *traditio instrumentorum* que acontecerá seguidamente. Lo interesante de la imagen, por el objeto de este artículo, es que todos los candidatos, que están arrodillados, llevan la estola y sujetan en su brazo izquierdo la casulla plegada.

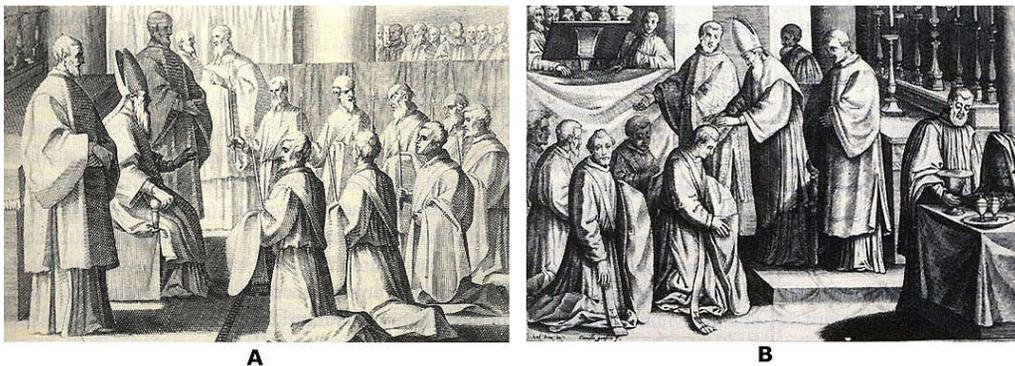


Fig. 8. Ordenación presbiteral. *Pontifical de Clemente VIII*, 1595: A. Llamada de los candidatos, fol. 54; B. Imposición de manos, fol. 57.

CONCLUSIONES

El análisis de diversos pontificales que presentan figuraciones visuales me lleva a pensar que la ordenación sacerdotal podría haber sido ilustrada con un ciclo icónico integrado por, al menos, quince escenas, que por motivos de espacio los iluminadores tuvieron que

20. «Entonces aquellos irán vestidos según la costumbre de los diáconos, con amito, alba, cingulo, estola y manipulo, teniendo las casullas dobladas sobre el brazo izquierdo y candelas en la mano derecha».

reducir. Uno de los recursos utilizados fue seleccionar los ritos más importantes o más fáciles de identificar por el espectador. Es lo que Weitzmann denominó «ciclo resumido» (Weitzmann, 1990: 27). La *traditio instrumentorum* fue, sin lugar a duda, el momento de la ordenación presbiteral más representado, seguido por el de la imposición de manos y la entrega de las insignias, la estola y la casulla, a la que hemos dedicado este artículo.

BIBLIOGRAFÍA

- Andrieu, M. [1940]. *Le Pontifical Romain au Moyen Âge III: le Pontifical de Guillaume Durand*, Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana.
- Andrieu, M. [1956]. *Les Ordines Romani du haut Moyen Âge IV (Ordines XXXV-XLIX)*, Lovaina, Spicilegium Sacrum Lovaniense.
- Arnau, R. [2010]. *Orden y Ministerios*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- Cesarea, E. de. [1973]. *Historia eclesiástica II*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- Durando, G y Barthélemy, C. (trad.). [1854]. *Rational ou Manuel des divins offices de Guillaume Durand*, París, Louis Vivès libraire–editeur, 5 vols.
- Goulet, M. y otros [2004]. *Le pontifical de la curie romaine au XIII siècle*, París, Cerf.
- Hipólito [2006]. «La Tradición Apostólica de san Hipólito», en J. Urdeix (dir.): *La Didajé / La Tradición Apostólica*, Barcelona, Centre de Pastoral Litúrgica, pp. 23–49.
- Palazzo, É. [1999]. *L'évêque et son image. L'illustration du Pontifical au Moyen Âge*, Turnhout, Brepols. *Pontifical Magalonense*, Latin 979, s. XV, BNF.
- Pontifical Senonense*, Latin 934, s. XIV, BNF.
- Pontificale Romanum. Editio Princeps 1595-1596*. [1997], Ciudad del Vaticano, Librería Editrice Vaticana.
- Righetti, M. [1955]. *Historia de la liturgia I*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- San Isidoro. [2011]. *Los oficios eclesiásticos (De ecclesiasticis officiis)*, Barcelona, Centre de Pastoral Litúrgica.
- Tejada, J. [1850]. *Colección de cánones de la Iglesia española*, Madrid, Imprenta Anselmo Santa Coloma.
- Vogel, C. [1963]. *Le Pontifical Romano-germanique du dixième siècle*, Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana, 2 vols.
- Weitzmann, K. [1990]. *El rollo y el códice: un estudio del origen y el método de la iluminación de textos*, Madrid, Nerea.

QUI LEGIT, INTELLIGAT.
LA PALABRA ESCRITA EN LA PINTURA MEDIEVAL
Y MODERNA VALENCIANA¹

JULIO MACIÁN FERRANDIS
Universitat de València

ESCRITURA Y PINTURA

Cuando visitamos una iglesia o un museo donde se custodian retablos del periodo gótico, son numerosos los aspectos que nos cautivan de estas obras, como el abundante uso del oro, sus dimensiones o las abigarradas escenas que las componen. No obstante, hay un aspecto que llama poderosamente la atención: la presencia por doquier de inscripciones. En efecto, cualquier elemento representado en la pintura es susceptible de acoger textos escritos. Algunos ya están diseñados para ello, como son las filacterias, los rótulos o los libros. Otros son más sorprendentes, como nimbos, vestimentas o elementos arquitectónicos. En relación con esto, también nos sorprenderá que la gran mayoría de estos textos son ilegibles a efectos prácticos, bien por su localización, bien por su disposición o bien por el reducido módulo de la letra. En otras palabras, aunque podamos localizar fácilmente un texto en la pintura, es sumamente complicado acceder a su contenido. Todo ello también es extensible a las obras renacentistas.

Ante esta situación cabe preguntarse qué función deben cumplir tales textos en la pintura. Bien, en las siguientes páginas trataremos de dar respuesta, aunque sea de forma parcial, a esta pregunta tan capciosa, partiendo de los ejemplos ofrecidos por la pintura gótica y renacentista valenciana. Y digo de forma parcial porque en la respuesta influyen numerosísimos factores y precisaríamos de un número monográfico para poder incidir en todos. Sin embargo, antes de entrar en materia conviene aclarar o matizar algunos aspectos. El primero es la enorme capacidad de la escritura para actuar sobre la imagen. No nos referimos con ello a las fuentes textuales de la pintura² o a los emblemas barrocos, por ejemplo, sino a aquellos textos que están diseminados por la obra y que, en apariencia, poco aportan a la composición. Contrariamente, en la mayoría de las ocasiones son fundamentales. Pongamos por ejemplo los profetas, con filacterias con sus nombres o con un versículo de sus vaticinios. Sin estos textos no se sabría quién es quién, ya que muchos de estos personajes carecen de atributos propios. Es más, estas inscripciones no solo identifican al personaje, sino que, al nombrarlo, lo dotan también de una identidad concreta. En este caso «la palabra no aclara ni interpreta la iconografía, sino que más bien la constituye» (Pozzi, 1997: 24). En otras palabras, es a través del texto por el que esa figura pasa a existir (Debiais, 2013: 172).

En segundo lugar, al contrario de lo que se podría pensar a raíz de lo anteriormente expuesto y atendiendo a las evidencias y a nuestra propia experiencia, el hecho de que

1. La realización de este trabajo ha sido posible gracias a las subvenciones para la contratación de Personal Investigador de carácter predoctoral de la Generalitat Valenciana (ACIF-2019) y al Fondo Social Europeo.

2. Por ejemplo, Mâle (1968-1969).

exista un mensaje escrito no implica que este esté diseñado para ser leído. Dicho de otra forma, no es necesario que estos textos se lean para que cumplan su función. Retomando el ejemplo de los profetas, si la función de la inscripción con su nombre es permitir su existencia, esta se cumplirá independientemente de que se lea o no. Lo mismo ocurre con otros textos semiocultos en nimbos o vestimentas, donde se inscriben plegarias o alabanzas a los santos y que son de difícil lectura, tanto por sus propias características físicas como por su localización. Estos epígrafes, pues, actuarían como un rezo constante, empleando la escritura como único medio para la «reproducción» permanente de un determinado texto. Solo así se explica la presencia de esta clase de inscripciones en lugares inalcanzables para la vista.³

En tercer y último lugar, Giovanni Pozzi diferenció las inscripciones de la pintura entre las *citazioni reliquie* y las *citazioni culturali* (1997: 32). Las primeras serían las que forman parte intrínseca de la representación de un personaje o de una escena, como por ejemplo el «Ecce agnus Dei» (Jn 1,29) de san Juan Bautista o el «Ave, gratia plena» (Lc 1, 28) de la Anunciación. A la segunda categoría pertenecerían aquellos textos que tradicionalmente no forman parte de un tema y cuya presencia en la pintura no es casual, ya que alteran su percepción, aportan nuevas lecturas, etc. Es en este último conjunto donde focalizaremos nuestra atención, independientemente de su objetivo, de su localización y de su legibilidad. Para ello, diferenciaremos los textos entre aquellos que explican la escena, los que la complementan, los que son fundamentales para la comprensión de la pintura y los que tienen un carácter anecdótico.⁴

LAS INSCRIPCIONES EXPLICATIVAS

Un primer grupo son los textos que ofrecen una explicación de la escena en la que se disponen. Por su propia finalidad, estas inscripciones suelen ser fácilmente legibles por el público, lo que implica que normalmente estén redactados en romance y no en latín, además de localizarse en lugares accesibles a la vista. Es un conjunto textual bastante amplio, ya que aquí se pueden incluir los epígrafes con los nombres de los personajes de los que hemos hablado antes. No obstante, si lo reducimos a aquellas inscripciones que tengan un carácter puramente narrativo, es decir, que expliquen la escena y no se limiten a la identificación de los personajes, encontramos tan solo dos ejemplos en la pintura valenciana. El primero de ellos lo constituirían los fragmentos del retablo del Gremio de Carpinteros de Valencia, donde se representan diferentes episodios de la vida de san Lucas.⁵ Estos serían de difícil comprensión si no fuera por las inscripciones narrativas incluidas en rótulos y redactadas en lengua vulgar. Por ejemplo, en una de esas escenas vemos a un grupo de hombres, entre los que destaca uno, arrodillado en el primer plano, como si rindiera homenaje. Solamente gracias al texto en valenciano, que dice «Com sent Luch fon feyt dexeble

3. Para profundizar en estos aspectos, recomendamos la lectura de los diversos trabajos de Vincent Debais al respecto, especialmente 2009 y 2017.

4. Esta diferenciación entre los textos, así como el nombre dado a cada conjunto, no responde a ninguna clasificación concreta y se ha realizado en aras de la comprensión. La realidad de las inscripciones pictóricas es mucho más compleja y un mismo epígrafe puede pertenecer a diferentes categorías y ejercer diversas funciones dentro de la pintura.

5. Llorenç Saragossà, *Escenas de la vida de San Lucas*, 1375-1400. Valencia, Museu de Belles Arts.

de tots los apòstols», podemos comprender que el hombre arrodillado es san Lucas y que el resto de los personajes son los Apóstoles, que lo están aceptando como compañero.

Hemos de hacer un salto temporal de un siglo y medio para encontrar de nuevo un texto de estas características. En la predela del famoso retablo de San Vicente Ferrer de Segorbe,⁶ una de las primeras piezas plenamente renacentistas realizadas por un taller valenciano, encontramos dos escenas de la vida del santo dominico. En la de nuestra izquierda, se explica uno de los milagros de san Vicente en el que sanó a varios monjes enfermos de peste. La inscripción reza «En un monestir de frares de sant Bernat, estaven molts ferits de peste, y lo gloriós sant Vicent, passant per allí, entrà dins y guarí'ls a tots». En la escena de la derecha, se representa otro de los milagros vicentinos, en este caso, cuando sanó a varios enfermos que acudieron a visitarlo en su lecho mortuorio. El texto es «En lo dia que morí lo gloriós sant Vicent, vingueren molts ferits de peste y tots guarir[en] acostan-se a la tomba on iaya». En este caso, las imágenes habrían sido suficientes para la comprensión de la escena, tanto por la propia composición como por el conocimiento que la gente tenía de la vida y obra del santo valenciano. Sin embargo, se decidió la inclusión de ambas leyendas para despejar cualquier duda sobre el propio contenido de las imágenes.

LAS INSCRIPCIONES COMPLEMENTARIAS

Otro grupo de inscripciones aporta lecturas complementarias al tema que acompañan. Aquí se podrían incluir los textos de la danza de la muerte de Morella.⁷ Este tipo de composiciones suelen ir acompañadas de inscripciones, pero estas, más que explicar en sí los acontecimientos desarrollados, transcriben o adaptan los diálogos de las danzas literarias u ofrecen una serie de sentencias relativas a la muerte o a la brevedad de la vida.⁸ Este último es nuestro caso. Así, las pinturas que representan diferentes tópicos del tema macabro, como el cadáver, la danza o el árbol de la vida, están acompañadas por un programa epigráfico un tanto caótico, donde se apilan textos en lengua vulgar que advierten a la comunidad franciscana del convento la futilidad de los asuntos mundanos. Por ejemplo, encontramos uno que dice «No és pas savi, més és foll, qui memòria de la mort sovint se toll»; otro, parcialmente perdido, que transmite la idea de que nadie escapa a la muerte por muchas dignidades terrenales que pueda acaparar; u otro, acompañado de notación musical, que empieza con las palabras «Morir, frares, nos cové, mas no sabem la hora». De este último cabe aclarar que las diferentes investigaciones que han tratado la danza morellana (principalmente, Franco Mata, 2002: 203 y Massip Bonet, 2001: 284) afirman que se trata de la traducción al valenciano del himno *Ad mortem festinamus* del *Llibre vermell de Montserrat* (Gómez Muntané, 1990: 80–81, 104–105, 113), cantado por los peregrinos en su camino hacia el santuario barcelonés.⁹ Si bien es cierto que la melodía sí que se corresponde con la del himno latino (Gómez Muntané, 2001: 270), el cotejo de ambos textos demuestra

6. Vicent Macip, *Retablo de San Vicente Ferrer*, post. 1523. Segorbe, Museo Catedralicio.

7. *Danza de la Muerte*, 1400–1433. Morella, convento de San Francisco. Un análisis más amplio de estas pinturas, en relación con otros textos en valenciano relativos al ámbito de la muerte en Macián Ferrandis (2021a).

8. Sobre las danzas de la muerte, tanto las literarias y teatrales como las pictóricas, recomendamos la lectura de Infantes (1997).

9. Esto ha encontrado una amplísima repercusión en internet, donde numerosos blogs y páginas web relacionados con Morella, el arte y la música medieval repiten esta idea, obviamente sin contrastarla.

que no se trata de una traducción y que la inscripción de Morella bebe de otras fuentes, todavía no dilucidadas.

252

Sin embargo, nos resulta bastante más interesante una pequeña Anunciación atribuida al pincel de Vicent Macip y que ahora se conserva en la colección Laia-Bosch de Algorta.¹⁰ Pese a su reducido tamaño, esta obra está plagada de inscripciones, que nos permiten observar las diferentes lecturas propuestas por los programas epigráficos de las pinturas [fig. 1]. Primero nos centramos en las inscripciones de la escena principal. Aquí podemos observar la típica filacteria sostenida por el arcángel Gabriel, con el texto de la *Salutatio* escrito en gótica minúscula, ya en franco retroceso en el ámbito de las escrituras expuestas en esta época. La Virgen, por su parte, ha sido sorprendida mientras meditaba ante un libro, en el que, no sin esfuerzo, podemos leer las palabras de la profecía de Isaías «Ecce virgo concipiet et pariet filium» (Is 7,14). Ambas inscripciones, por su asociación tradicional con la Anunciación, formarían parte de las *citazioni reliquie* mencionadas con anterioridad. De esta manera, una persona de escasa formación, al ver los personajes y los textos, representados siempre de la misma manera y siguiendo el mismo formato, sabría al momento el episodio bíblico del que se trata. Asimismo, en nuestra opinión, la recurrencia a la gótica textual en un contexto plenamente renacentista también responde a este hecho: la asociación de un tipo gráfico con una tipología de textos, con su contenido y con el lugar en el que aparecen (Gimeno Blay, 2008: 180-181).



Fig. 1. Vicent Macip, *Anunciación*. Algorta, Colección Laia-Bosch (Company y Puig, 2007: 518-519).

10. Vicent Macip, *Anunciación*, 1510-1520. Algorta (Getxo), colección Laia-Bosch.

No obstante, existen otras inscripciones en esta pintura, ya ejecutadas en una capital humanística plena. En el marco exterior encontramos un conjunto textual que, aunque de contenido similar, es completamente diferente en cuanto a significación. En la parte izquierda, aparece de nuevo la profecía de Isaías, seguida en la parte superior por el «Ave, gracia plena» y, en la parte derecha, la respuesta de María al arcángel: «Ecce ancilla domini, fiat mihi secundum verbum [sic]» (Lc 1,29). Estos tres textos pertenecen, en mayor o menor medida, a la representación tradicional de la Anunciación. No obstante, es la cuarta inscripción, la de la parte inferior del marco, la que cambia el valor de este grupo. Así, la cita del evangelio de san Juan (Jn 1,14), «et verbum [sic] caro factum est», completa el sentido del ciclo: primero, la profecía veterotestamentaria de Isaías, donde se vaticina la concepción milagrosa por parte de una virgen; después, el momento en el que se cumple dicha profecía, reproducido por las dos inscripciones del evangelio de san Lucas y momento culmen de la Anunciación; por último, la cita de Juan, donde el Verbo, asociado con Cristo, ha tomado forma, es decir, que el Hijo de Dios ya ha sido concebido en el útero de la Virgen. Como podemos ver, este segundo conjunto de inscripciones es mucho más complejo que el primero y, sin duda, solo podría ser comprendido por una persona conocedora del latín y con cierta formación. En el primer caso, la salutación angélica, el valor icónico de la escritura (Debiais, 2010: 95) es suficiente para su comprensión, es decir, que una persona analfabeta que viera una filacteria en manos de un ángel frente a una mujer joven sabría que se trataría de la Anunciación y de las palabras de Gabriel, sin necesidad de leer el texto. Ahora, el sentido de estas segundas inscripciones solo se puede alcanzar mediante su lectura y un buen conocimiento de las Sagradas Escrituras.

Un nuevo nivel de lectura nos lo ofrece una inscripción que, a simple vista, es imperceptible.¹¹ Si nos fijamos bien, al fondo de la escena aparece una especie de arco de triunfo, que nos permite ver el momento en el que Adán y Eva son expulsados del Paraíso, escena en estrecha relación con el carácter redentor de la Anunciación. No obstante, lo que a nosotros nos interesa es el texto que aparece sobre la puerta. Parcialmente modificado, se trata del comentario de san Ambrosio al evangelio de san Lucas (*Ambr. Exp. Euan. Sec. Luc.*; PL 15, 1560B): «Discite, virginis, non demorari in publico in quo frequencius videri sera, in domo Maria festina in publico».¹² Aquí, el arzobispo de Milán habla del recato y pureza con los que María fue a visitar a su prima Isabel al conocer su embarazo, sin detenerse a hablar por las calles y plazas como hacían otras mujeres. Aparte del poderoso mensaje transmitido por este texto, que redundaba en la castidad de la Virgen y, por tanto, es bastante adecuado para la escena de la Anunciación en la que se halla, es indicativo de la persona a la cual está dirigida. Un texto proveniente de la patrística, sin un vínculo tradicional con el tema de la pintura, solo puede ser identificado, comprendido y relacionado con la composición por una persona con una formación teológica sólida. Ya no es suficiente el valor icónico de la escritura o la capacidad de leer textos evangélicos en latín.

11. Sobre los diferentes niveles de lectura o, mejor dicho, las diferentes capacidades de los lectores para comprender un texto, recomendamos el prólogo de Cavallo y Chartier a su obra sobre la historia de la lectura (2001).

12. El texto canónico, correspondiente a la referencia dada de la Patrología Latina, sería: «Discite, virginis, non circumcursare per alienas aedes, non demorari in plateis, non aliquos in publico miscere sermones. Maria in domo seria, festina in publico».

En resumidas cuentas, el reducido tamaño de la tabla (51 × 42,5 cm) y la profundidad de las inscripciones que alberga nos hacen pensar que se trata de una pieza encargada por algún eclesiástico para su devoción personal. Así pues, este sacerdote, mientras oraba o meditaba delante de la tabla, podría leer las inscripciones, quizás siguiendo el orden que hemos establecido, en un recorrido cada vez más complejo.

LAS INSCRIPCIONES FUNDAMENTALES

Otro grupo de inscripciones estaría formado por aquellas que solo se entienden en relación con las imágenes o viceversa, es decir, que las imágenes solo se comprenden cuando se lee el texto. Un caso paradigmático donde se aprecia esta estrecha relación entre imagen y texto es el *Retablo de Ánimas y de la Misa de san Gregorio* de Segorbe.¹³ La tabla central del retablo está constituida por una misa de san Gregorio, ligada al culto de las almas del Purgatorio (Réau, 1996, t. 2, vol. 4: 53), mientras que en la parte superior se representa a Cristo Juez y en la inferior las penas del Infierno. Hasta aquí, una representación bastante común de este tema (Rodríguez Culebras, 1990: 88), como se puede ver en otros tantos retablos de ánimas diseminados por la geografía valenciana. Lo que aporta la complejidad al retablo son los guardapolvos, donde podemos ver que se representa a diez de los apóstoles, con los artículos del Credo asociados a cada uno de ellos (Righetti, 2005, I: 225-235).

Aparte de que ya es bastante llamativo el hecho de que falten dos puntos del Símbolo de los Apóstoles, si leemos los textos, observaremos que estos se encuentran desordenados y no se puede establecer ningún orden lógico de lectura. ¿Cómo es posible que uno de los textos básicos del cristianismo se presente de esta manera? Diversas son las hipótesis que nos planteamos para resolver este misterio, desde un error del pintor hasta un incorrecto montaje del retablo, pasando por la posibilidad de que los guardapolvos pertenezcan a otra obra. Sin embargo, ninguna de esas teorías es satisfactoria y resultan fácilmente rebatibles. Solo existe, a nuestro modo de ver, una opción, que pasa por relacionar las imágenes de la calle principal con los artículos que están a su misma altura.¹⁴ El eje fundamental de esta pintura son las escenas de la tabla central, donde se muestra el Juicio Final y el valor de la oración de los vivos para la salvación de las almas del Purgatorio. La persona que diseñó la obra decidió incluir los artículos del Credo en el retablo, pero no siguiendo el orden del texto, sino poniéndolos en relación con las escenas centrales. Así, por ejemplo, junto a la imagen de los difuntos saliendo de sus sepulcros tras ser convocados por los ángeles con sus tubas, encontramos los artículos décimo y undécimo del Credo, que dicen «Remissionem peccatorum» y «Carnis resurrectionem», es decir, dos hechos que tendrán lugar el día del Juicio y que coinciden con la imagen. Esto podría ser mera casualidad, pero si nos fijamos en otra parte del retablo, como por ejemplo la parte inferior, donde podemos observar las almas de los bienaventurados siendo conducidas al Paraíso por ángeles y su contrapunto en los condenados siendo arrastrados al Infierno, leemos los textos: «Inde venturus est iudicare vivos et mortuos» y «Vitam aeternam». De esta manera, el primero se podría relacionar con

13. Maestro de Perea, *Retablo de Ánimas y de la Misa de San Gregorio*, ca. 1490. Segorbe, Museo Catedralicio. Actualmente estamos a la espera de la publicación de un artículo, que confiamos en que salga a la luz, donde tratamos *in extenso* este caso tan interesante.

14. Mis agradecimientos a mi compañero Francesc Granell Sales por su sugerencia.

las almas de bienaventurados y condenados en tanto que el juicio de Cristo, del que habla el artículo del Credo, solo puede salvar o condenar sus almas. Asimismo, la vida eterna es lo que les espera a los afortunados que son conducidos al Paraíso. Estas coincidencias se suceden, en mayor o menor medida, en todos los textos de los guardapolvos y se sustentan con las explicaciones del Credo hechas por teólogos como Rufino de Aquilea (Granado Bellido, 2002: 265–358) y santo Tomás de Aquino (1995). Por último, hemos dicho que faltan dos artículos del Credo, justamente los más importantes: «Creo en Jesucristo» y «Creo en la Santa Iglesia Católica». En nuestra opinión, y siguiendo el razonamiento dado, estos dos puntos no faltan, sino que solo están representados a través de las imágenes. De esta manera, al primero se hace referencia con la imagen de Cristo Juez rodeado de la corte celestial que corona la calle principal, mientras que el papa Gregorio oficiando la misa con la mirada y la hostia alzados hacia Jesucristo encarnarían la Iglesia.

Como hemos podido comprobar, en esta pintura los textos están al servicio de la imagen. Ahora, por el contrario, veremos un caso donde es el texto el que da sentido a la imagen (Macián Ferrandis, 2021). Se trata de la tabla de la *Virgen de la Esperanza* de Joan de Joanes, adquirida recientemente por el Museu de Belles Arts de Valencia.¹⁵ La advocación de la Virgen de la Esperanza se representa tradicionalmente con María en un estado avanzado de gestación (Trens, 1946: 75–89), como vemos en otras representaciones valencianas. Estas también están acompañadas de textos, relacionados con el tema. Así en la de Albocàsser¹⁶ leemos un fragmento del libro de la Sapiencia (24,17), donde la Sabiduría se compara con una vid llena de frutos. El nexos con la Virgen encinta es obvio. Asimismo, la pintura de Pego¹⁷ contiene el *Magnificat*, es decir, las palabras que, según el evangelio de Lucas (1,46), pronunció la Virgen cuando visitó a su prima Isabel, también estrechamente relacionados con los embarazos milagrosos. En cualquier caso, en ambas pinturas el estado de gestación de la Virgen es más que evidente, y las inscripciones son meros complementos.

Por el contrario, la tabla de Joanes es un caso único, donde es el texto y no la imagen en sí la que nos ofrece la clave de interpretación de la obra y la advocación mariana a la que está dedicada. Si nos fijamos, observaremos que no se aprecia el vientre de la Virgen, ya que lo cubre con un libro abierto. Por tanto, a simple vista no podemos identificar que se trata de la Virgen de la Esperanza, ya que el embarazo no es evidente. La clave nos la proporciona el libro que se nos ofrece. Con una clara minúscula humanística, Joanes transcribe aquí dos fragmentos del evangelio de san Lucas (1,23–28), como se lee en el titulillo de la parte superior del libro: el embarazo de santa Isabel y la Anunciación, es decir, la Encarnación de Cristo.¹⁸ De esta manera, solo es a través de la lectura de los dos fragmentos evangélicos como se puede conocer la advocación mariana a la cual está dedicada la tabla.

15. Joan de Joanes, *Virgen de la Esperanza*, ca. 1550. Valencia, Museu de Belles Arts.

16. Jaume Mateu y Antoni Peris, *Retablo de la Virgen de la Esperanza*, ca. 1412. Albocàsser, iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción.

17. Antoni Peris, *Retablo de la Virgen de la Esperanza*, 1403–1405. Pego, iglesia arciprestal de Nuestra Señora de la Asunción.

18. Por su extensión, hemos preferido no incluir la transcripción del texto. El interesado en su contenido puede recurrir a la cita bíblica o al estudio sobre esta tabla de Macián Ferrandis (2021b).

LAS INSCRIPCIONES ANECDÓTICAS

256

Por último, encontramos aquellos textos que realmente ni explican la imagen, ni la complementan, ni sirven para interpretar el contenido, sino que más bien se trata de un detalle del cliente o del pintor, un divertimento. Para este apartado, traemos a colación otra obra de Joanes, el retrato del rey Alfonso el Magnánimo.¹⁹ Esta pintura fue encargada a los jurados de la ciudad de Valencia a instancias de Honorat Joan, preceptor del infante don Carlos, supuestamente para crear una galería de predecesores ilustres del desdichado príncipe (Arozena Torres, 1949: 77-79; Igual Úbeda, 1950: 23), aunque en realidad no se sabe su verdadero objetivo. En cualquier caso, se trata de un retrato del monarca aragonés donde se pone de manifiesto tanto su faceta guerrera (ya que va vestido con armadura), como humanista (puesto que su emblema personal, el libro, aparece por doquier) [fig. 2].

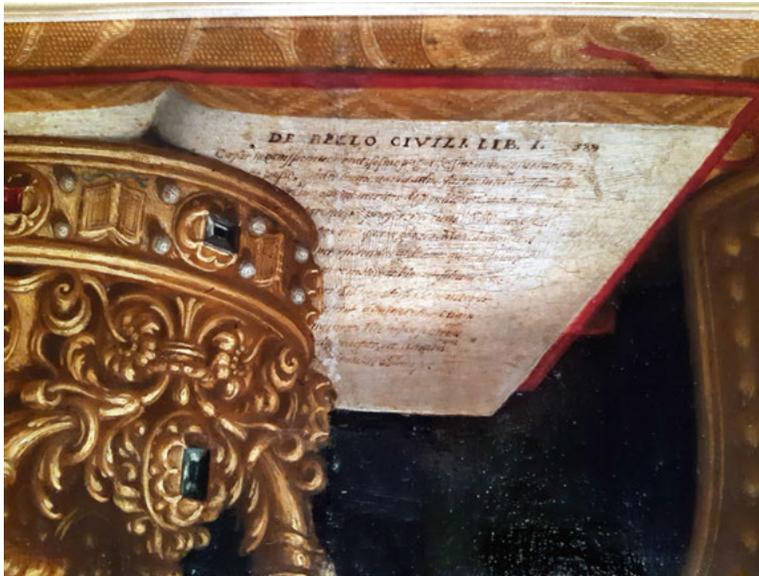


Fig. 2. Joan de Joanes, *Retrato de Alfonso el Magnánimo*. Zaragoza, Museo de Zaragoza. Detalle.

Asimismo, un libro reposa abierto delante del rey, con la corona encima. De difícil lectura, tanto por su posición invertida respecto a nosotros (como si el Magnánimo hubiera sido sorprendido mientras lo leía), como por el tamaño de la letra, se pueden leer el titulillo que identifica la obra y las primeras líneas del texto. Gracias a ello, sabemos que el libro contiene el *De bello civili* de César y podemos identificar el pasaje concreto: «*Caesar in eam spem venerat, se sine pugna et sine vulnere suorum rem [confice]re posse, quod re frumentaria aduersarios interclusisset*» (Caes. Ciu. LXXII). La importancia de este fragmento, un tanto secundario en la composición, nos dice más de los comitentes que del retrato en sí. En efecto, quien encargó o diseñó esta obra debió de informarse bien sobre el monarca, o todavía circulaban por la ciudad noticias sobre él, ya que la presencia de un texto de César no es baladí y responde a la personalidad del rey Trastámara. Como ya dedujo

19. Joan de Joanes, *Retrato de Alfonso el Magnánimo*, 1557. Zaragoza, Museo de Zaragoza.

Gimeno Blay (2008: 188-189), la inclusión de este texto ha de deberse a la descripción del monarca conquistador, recogida en la obra *De dictis et factis Alphonsi regis* de Antonio Beccadelli, *il Panormita*. De esta manera, el erudito napolitano, según la versión catalana de finales del siglo xv, nos dice del rey que «los comentarís de Gayo Cèsar, en totes les guerres ab si portava ni passava dia que en aquells diligentment no legís» (Beccadelli, 1990: 145). Por tanto, el encargado de la pintura que nos ocupa tuvo que conocer este dato y deseó incluirlo en el retrato como elemento distintivo del carácter humanista del monarca, a pesar de que, en la composición, pase completamente desapercibido o se entienda como una pequeña anécdota.

CONCLUSIONES

En conclusión, las inscripciones que pueblan las pinturas medievales y renacentistas son de suma importancia para la comprensión de la obra. En ocasiones, nos explican cuál es el asunto que estamos observando; en otras, amplían el contenido de las imágenes o nos proporcionan diferentes niveles de acercamiento al tema representado; a veces, son las propias inscripciones las que dan pleno sentido a la imagen; y, en otras tantas, nos hablan del carácter culto y detallista de los comitentes o del pintor. Asimismo, y por encima de todo, las inscripciones en las obras de arte son un testimonio del valor dado a la escritura por las sociedades que las idearon y, desde su posición privilegiada, nos animan a indagar en su significado.

BIBLIOGRAFÍA

- Aquino, T. de y Saranyana, J. I. (ed.) [1995]. *Obras catequéticas. Sobre el Credo, Padrenuestro, Avemaría, Decálogo y los siete sacramentos*, Pamplona, Ediciones Eunat.
- Arozena Torres, O. [1949]. «El retrato de Alfonso V de Aragón, por Juan de Juanes», *Saitabi* 7(31-32), pp. 77-92.
- Beccadelli, A. [1990]. *Dels fets e dits del gran rey Alfonso. Versió catalana de Jordi de Centelles*, Barcelona, Barcino.
- Cavallo, G. y Chartier, R. (dirs.) [2001]. *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Madrid, Taurus.
- Company, X. y Puig, I. [2007]. «Anunciación», en Company y otros: *La Llum de les Imatges: Lux Mundi. Xàtiva*, Valencia, Generalitat Valenciana, pp. 518-519.
- Debiais, V. [2009]. *Messages de pierre. La lecture des inscriptions dans la communication médiévale (XIIIe-XIVe siècle)*, Turnhout, Brepols.
- Debiais, V. [2010]. «L'écriture dans l'image peinte romane: questions de méthode et perspectives», *Viator* 41, pp. 96-126.
- Debiais, V. [2013]. «Mostrar, significar, desvelar. El acto de representar según las inscripciones medievales», *Codex aquilarensis: Cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real* 29, pp. 169-186.
- Debiais, V. [2017]. *La croisée des signes. L'écriture et les images médiévales (800-1200)*, París, Les Éditions du Cerf.
- Franco Mata, Á. [2002]. «Encuentro de los tres vivos y los tres muertos y las Danzas de la muerte bajomedievales en España», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional* 20, 2002, pp. 173-214.
- Gimeno Blay, F. M. [2008]. *Scripta manent: de las ciencias auxiliares a la historia de la cultura escrita*, Granada, Universidad de Granada.

- Gómez Muntané, M. C. [1990]. *El Llibre Vermell de Montserrat. Cantos y danzas*, Sant Cugat del Vallès, Amelia Romero.
- Gómez Muntané, M. C. [2001]. *La música medieval en España*, Kassel, Reichenberg.
- Granado Bellido, A. [2002]. «Rufino de Aquileya: Explicación del Símbolo de la Fe. Introducción, traducción y notas», *Communio. Revista semestral publicada por los Dominicos de la provincia de Andalucía* 35(2), pp. 265-358.
- Igual Úbeda, A. [1950]. *Iconografía de Alfonso el Magnánimo*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo.
- Infantes, V. [1997]. *Las danzas de la muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval (siglo XIII-XVII)*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- Macián Ferrandis, J. [2021a]. «Oÿu, maleÿts, al Redemtor. Los textos apocalípticos en vulgar en la pintura valenciana (ss. XIV-XVI)», en F. R. Marsilla de Pascual y D. Beltrán Corbalán (eds.): *De scriptura et scriptis: consumir. Actas de las XVII Jornadas de la Sociedad Española de Ciencias y Técnicas Historiográficas*, Murcia, Fundación Cajamurcia / Universidad de Murcia (Servicio de publicaciones), pp. 561-582.
- Macián Ferrandis, J. [2021b]. «Un llibre a les mans de la Verge. A propòsit de la Mare de Déu de l'Esperança de Joan de Joanes», *Saitabi* 71, pp. 59-75.
- Mâle, É. [1968-1969]. *L'art religieux du XIII^e siècle en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*, París, Armand Colin.
- Massip Bonet, F. [2001]. «La dansa macabra a l'antiga Corona d'Aragó: orígens espectaculars i plàstics», en J. Ll. Sirera (ed.): *La mort com a personatge, l'Assumpció com a tema. Actes del seminari celebrat del 29 al 31 d'octubre de 2000 amb motiu del VI Festival de Teatre i Música Medieval d'Elx*, Elche, Institut Municipal de Cultura, pp. 277-302.
- Pozzi, G. [1997]. «Dall'ordo del 'Visibile Parlare'», en C. Ciociola (dir.): «Visibile parlare». *Le scritte esposte nei volgari italiani dal Medioevo al Rinascimento*, Nápoles, Edizioni Scientifiche Italiane, pp. 11-41.
- Réau, L. [1996]. *Iconografía del arte cristiano*, Barcelona, Ediciones del Serbal.
- Righetti, M. [2005]. *Manuale di Storia Liturgica*, Milán, Ancora.
- Rodríguez Culebras, R. [1990]. *Fondos del Museo Catedralicio de Segorbe*, Valencia, Conselleria de Cultura, Educación y Ciencia, Fundación Caja Segorbe.
- Trens, M. [1946]. *María, iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid, Plus Ultra.

LA FOTOBIOGRAFÍA DEL ARTISTA: LAS HERRAMIENTAS DEL ANÁLISIS LITERARIO AL SERVICIO DEL ANÁLISIS VISUAL

259

PIERRE-EMMANUEL PERRIER DE LA BÂTHIE
Catholic University of Paris

INTRODUCCIÓN

Si se le pide que piense en Salvador Dalí, pensará en relojes blandos, elefantes con gigantescas patas de insecto, tigres que salen de una granada o imágenes ocultas en otras imágenes. Pero también pensará en la cara del surrealista, su gran frente y su pelo negro, sus ojos saltones y, sobre todo, su fino bigote que multiplica las posturas. La fama excepcional del pintor hace que sus rasgos sean conocidos tanto por expertos y aficionados como por el público en general. La reputación de Dalí se resume casi enteramente en esto, prometiendo a través de sus excentricidades un espectáculo que rompe con las convenciones de un mundo artístico demasiado rígido. Las figuras de este calibre, que son capaces de combinar el reconocimiento artístico con la fama popular, son extremadamente raras en la historia. En el siglo xx, por ejemplo, Pablo Picasso, Frida Kahlo, Marcel Duchamp y Andy Warhol, junto con Dalí, pudieron utilizar su propia imagen como soporte para su creación artística.

Pero además de esos pocos nombres, en un siglo en el que la dimensión existencial de la creación artística es cada vez más importante, la fotografía del artista¹ renueva las cuestiones relacionadas con la recepción de su obra. Ya no se trata de una simple representación histórica y simbólica más o menos aislada, como podría ser el caso de otras figuras públicas como escritores o políticos. A diferencia de ellos, que concretan su realización en un texto o una acción,² el artista es el productor de una obra esencialmente visual. Sus retratos fotográficos entran en contacto visual con sus obras —al menos con sus reproducciones fotográficas, materiales o digitales— ya sea por yuxtaposición o por estar directamente integrados en ellas. Es muy simple ilustrar esto escribiendo el nombre de un escritor y el de un artista en la búsqueda de imágenes de Google: las diferencias en las proporciones son bastante explícitas.

Considerando el gran desarrollo de las tecnologías de la información y la comunicación en el último siglo —especialmente en lo que se refiere a la reproducción visual (Freund, 1974: 96-99; Gervais, 2015: 160-165)—, parece necesario cuestionar la importancia historiográfica de la fotografía en la escritura del relato biográfico de los artistas. En efecto, el modelo monográfico de «vida y obra» ha sido principalmente literario. Parcialmente configurado en el siglo xix, se mantiene en el siglo xx como medio de legitimación, tanto artística como comercial, para artistas vivos y muertos (Guercio, 2005: 227). A partir de

1. Para evitar confusiones en el resto de este artículo, el término «fotografía del artista», o cualquier formulación equivalente, refiere a las imágenes fotográficas que representan al artista, y no a las que son realizadas por él.

2. Por supuesto, hay casos especiales, como Victor Hugo, Roland Barthes o Hervé Guibert, entre otros ejemplos.

la perpetuación de ciertos principios, como el paradigma de la obra –una visión unitaria de la producción de un artista–, la creatividad como marca de individualidad o incluso la construcción de una imagen pública como autodefinición del artista, este modelo es sintomático de una aprehensión profundamente existencial del arte (Guercio, 2005: 3). Como traducción visual de la dialéctica entre vida y obra, la fotografía del artista ilustra el predominio progresivo de lo biográfico sobre lo creativo. Su influencia es tan fuerte porque su verosimilitud y fluidez le permiten dejar una impresión más amplia e instantánea en la mente del público. Las abundantes fotografías que muchos artistas han dejado para la posteridad muestran tanto sus actividades artísticas –vistas del taller, colaboraciones, *performances* públicas– como su vida privada –vistas de sus casas, retratos con su séquito, participación en eventos privados–. La mayoría de ellas es realizada por otra persona –fotógrafos profesionales, algunos familiares o algunas personas anónimas– y participan en la creación de caracteres artísticos que acompañan a sus obras y orientan sus recepciones.

«La imagen pública de un artista, introducida por un artículo crítico, se reafirma con nuevas fotografías del artista. Las fotografías pueden entonces [...] incluirse en una biografía, repitiendo así la imagen creada» (Kisters, 2017: 75). En general, las fotografías siguen circulando a través de medios tradicionales como exposiciones, catálogos, artículos de prensa, pero también a través de medios más contemporáneos como blogs, páginas web, redes sociales, etc. Y como los derechos de estas fotografías rara vez son propiedad del representante legal de los artistas, su uso no está regulado. Si se puede suponer que las instituciones establecidas las usan cuidadosamente, el proceso de digitalización actual permite copiar y pegar estas imágenes *ad infinitum* y con mucho menos control. Analizadas a través del prisma múltiple de las correspondencias biográficas y las mitologías individuales, las fotografías renuevan el modelo literario historiográfico de la vida y la obra del artista. Cristalizan una parte del discurso artístico a través de una red fotográfica imaginaria, que toma la forma de un relato fotobiográfico. Es en este nivel donde la analogía con lo literario se vuelve esencial, lo que nos remite a las nociones de narración e influencias paratextuales.

EL BIOGRAFEMA COMO HERRAMIENTA DE TRADUCCIÓN DE LO LITERARIO A LO VISUAL

La fotografía del artista es una imagen ambivalente. Por un lado, es un objeto de estudio de primer orden para el investigador. Proviene principalmente de los propios archivos del artista, si no de los de aquellos que lo fotografiaron, y condensa una gran cantidad de información que apoya el punto de vista del historiador de arte. Pero, por otro lado, al darnos una visión de la figura pública que es el artista, también es un objeto de curiosidad popular. Por su verosimilitud, ya no nos lleva a considerar pruebas o información, sino a posicionar el ser representado en el tiempo y el espacio, lo que Roland Barthes resumió en su fórmula «ça a été» [ha estado]: «En la fotografía, nunca puedo negar que la cosa ha estado ahí» (Barthes, 1980a: 120). A medio camino entre el arte y la celebridad, entramos en simpatía con el artista más allá del campo de la imagen. Señalamos al hombre o a la mujer, observamos sus rasgos particulares, nos gusta penetrar en su intimidad y entonces pensamos en «acceder a [...] su subjetividad» (Lilti, 2014: 76).

Como figura pública, el artista es ante todo parte de la red mediática de su tiempo a través del relato que cuenta (Lilti, 2014: 76). Hasta el siglo xx, este relato encontró su

forma ideal en la palabra escrita, que parece ser capaz de captar el inextricable entramado de la vida y la obra del artista con una objetividad «maximizada», al tiempo que preserva la continuidad narrativa. Al centrar nuestra atención en un momento concreto, la fotografía impone ciertamente una discontinuidad narrativa, pero condensa una parte de la historia en un punto concreto que la imagen hace representativo del resto. Es una traducción visual de lo que Barthes llama «biografema»:

Si yo fuera escritor y estuviera muerto, cómo me gustaría que mi vida se redujera, por el cuidado de un biógrafo amable y ligero, a unos cuantos detalles, unos cuantos gustos, unas cuantas inflexiones, digamos «biografemas» cuya distinción y movilidad pudieran viajar fuera de cualquier destino y llegar a tocar, a la manera de los átomos epicúreos, algún cuerpo futuro, prometido a la misma dispersión; una vida «perforada», en definitiva (Barthes, 1980b: 102).

Como «biografema visual», que carga un elemento biográfico evocador y plausible —una anécdota, un rasgo de carácter—, la fotografía se convierte en una parte destacada de la narrativa verbal —escrita y oral— en la esfera pública. A veces funciona al revés, como en el caso de las figuras más populares: el reconocimiento viene primero de una cara presentada al público y que constituye la base de una reputación.

A través de la acumulación, las fotografías de un artista pueden reconstruir visualmente una parte del relato biográfico. Sin embargo, al igual que las fuentes escritas, esta narración no está exenta de derivas ficticias. El problema de la «verdadera ficción» o «verdadera novela» es incluso un sesgo estructural de la escritura biográfica, resultado del encuentro entre diferentes realidades: la del biógrafo, la del personaje y la de sus respectivas épocas (Dosse, 2005: 8). Lejos de poder/querer reclamar la objetividad, la narración biográfica recupera la tensión original de su proceso de elaboración. De esto, la historiografía ha hecho uno de sus temas de estudio más importantes, ya que la figura del artista evoca un proteico imaginario colectivo que la multiplicidad de tópicos e invariantes narrativos solo sirve para ilustrar (Wittkower y Wittkower, 1963: 10-14; Gaertner, 1970: 27; Kris y Kurz, 1979: 7-13). En este sentido, la fotografía es una herramienta extremadamente eficaz, que remite a este imaginario colectivo tanto como lo estructura: «del impacto de una sola imagen sobre un individuo, [pasamos] a las implicaciones ideológicas más generales contenidas en la propia imagen» (Soussloff, 2008: 147). Hay un efecto de «normalización estandarizada»: las fotografías son tanto el resultado de una simplificación de los rasgos de la personalidad del artista como ellas mismas imponen esta simplificación naturalmente. Como receptores, lectores o espectadores, ya hemos integrado, conscientemente o no, una serie de estructuras biográficas simples, que hacen del artista una figura fácilmente consumible. La creencia entonces compartida en la supuesta objetividad de la fotografía permite establecer un contrato de ficción entre esta, o más bien su referente, y el espectador. El segundo, ante la promesa de realidad del primero, deja que su incredulidad quede parcialmente sumergida por sus fantasías (Poivert, 2002: 19-20).

Al igual que con los *topoi* literarios, surgen varias categorías generales que nos permiten establecer una iconografía fotográfica recurrente. Más concretamente, son cinco categorías, en las que cada figura artística puede aparecer según las particularidades de su trabajo artístico. En primer lugar, las fotografías de juventud o más generalmente del periodo preartístico constituyen una primera categoría. Extraídas de los archivos del artista, con

su acuerdo o el de sus representantes legales, nos permiten volver a las raíces de su genio creativo, destacando al individuo en un momento en el que todavía está en ciernes. Desde un punto de vista teleológico, estas fotografías constituyen el *incipit* de una epopeya visual que complace mucho a los comentaristas. Un segundo grupo está formado por fotografías del artista y su entorno. Tanto en público como en privado, nos llevan a considerar las relaciones del individuo, ya sean artísticas, intelectuales, políticas o de otro tipo. Por contigüidad, inscriben al artista en una red mediática más amplia –más allá del mundo del arte– y son pruebas de un cierto éxito.

Luego, la relación con la creación en curso constituye la tercera categoría. Ya sea presentado en acción o simplemente presente en el espacio dedicado –el estudio o cualquier otro lugar que considere como tal–, el artista revela un elemento esencial para la comprensión de su obra y para su homogeneidad. Si miramos entre los bastidores de la creación, podemos contemplar sus inicios. El cuarto grupo de fotografías presenta al artista frente a su obra acabada. Abren un diálogo entre el creador y el objeto terminado que ya no le pertenece. Paradójicamente, lejos de diferenciar la obra de lo biográfico, solo añade coherencia, al llevar al creador a situarse en relación con lo que ha creado, a incluirlo en una obra homogeneizada por su presencia. Finalmente, la última categoría es el retrato simple y directo del artista. Ya sea de cuerpo entero o en primer plano, el objetivo es captar al individuo y convertirlo en la sede del genio creativo que pretende ser. En un estilo más clásico, imitando a la pintura, se puede dar un lugar más o menos preponderante al sitio o a determinados atributos.

EL PARACAMPO DE LA IMAGEN COMO ESPACIO DE CONSTRUCCIONES DEL SENTIDO

Ayudados por el progreso técnico en la reproducción, la publicación en papel y las exposiciones, así como los medios digitales contemporáneos, han asimilado algunos de estos biografemas visuales, han consagrado su dimensión testimonial y jugado con su potencial ficticio. «Cuando el tema de una biografía es suficientemente moderno para que haya fotografías, la cuestión para el editor no es si las incluye, sino cuántas puede permitirse incluir. Hoy en día, una biografía que no está ilustrada es un pez sin cola» (Ellis, 1992: 155). Además, la fotografía no puede funcionar sola en la red mediática, y si lo hace, es de forma muy inestable. La gran mayoría de los escritos que tratan la imagen como dispositivo biográfico la incluyen sistemáticamente en un cuerpo informativo mucho más amplio, mezclando lo escrito y lo visual. «Si tenemos en cuenta no la idea de la fotografía sino sus usos reales, vemos que la difusión masiva por parte de la prensa los integra obligatoriamente con el comentario verbal» (Grojnowski, 2002: 14). Más allá de la prensa, es el conjunto de las producciones editoriales lo que podemos englobar en esta afirmación.

Publicar una fotografía no es un acto neutral. Publicar una imagen es el resultado de una serie de decisiones científicas, artísticas y comunicativas específicas que cualquier institución cultural que posea un archivo fotográfico debe tomar. La existencia de un evento artístico, cultural y/o científico –una obra, una publicación, una exposición, etc.–, permite descubrir una o más fotografías originales, por la calidad de su composición, la sencillez de su formato, la celebridad de su autor. Sin embargo, la extraordinaria masa de documentos existentes hace que su uso sea muy complicado y reduce la posibilidad de

que aparezcan nuevas fotografías. En general, se favorece el uso de las mismas imágenes. Desde un punto de vista práctico, esto ahorra tiempo a los que quieren editar la foto. Desde un punto de vista simbólico, cada fotografía gana en importancia con cada repetición. Esta inercia conceptual, si contribuye a la formación de un imaginario colectivo, obliga al especialista a darle una importancia fáctica. Tampoco se puede ignorar el estudio del contexto de la fotografía. La tarea es tanto más compleja cuanto que la fotografía es proteica, fácilmente combinable con otros medios, y el progreso de la digitalización no ha hecho más que aumentar su movilidad, en términos de cantidad y variedad, abriendo cada vez nuevas percepciones. Las recurrencias son numerosas y los medios varían tanto como la información relacionada.

En su obra *El pacto autobiográfico*, Philippe Lejeune evoca el concepto de espacio biográfico, una «reserva mental» en la que el lector acumula toda la información que puede tener sobre un autor, especialmente a través de su autobiografía (Lejeune, 1996: 22). El lector concibe las otras obras del autor a través de este prisma, que de hecho influye en su recepción. Funcionan así las fotografías de un artista, como de cualquier persona pública. En efecto, «la fotografía tiene un carácter subjetivo que, al aislar y ocultar tal parte de lo que ocurre, no deja de tener interés en crear rumores y especulaciones» (Henry y Nemiroff, 2005: 57). Al estudiar la fotografía de *performance*, Karen Henry y Diana Nemiroff destacan la importancia de la imagen fija para crear una narrativa en torno a la figura del artista y su obra. Pero más allá de lo que presenta al espectador, una fotografía vive esencialmente de su contexto. Su recepción depende en parte de su soporte material y de las asociaciones visuales o conceptuales que pueda suscitar. Una fotografía deriva su significado en parte de la interpretación del espectador que la capta y permite su actualización:

La imagen fija puede, en efecto, dar forma a una historia, pero solo puede realizar su potencial narrativo con la ayuda de un intérprete que reconstruye mentalmente, a través de su lectura y apoyándose en sus propias habilidades narrativas, el flujo temporal de la representación (Baroni, 2013: 99-100).

Influenciado por las reflexiones literarias de Jean-Paul Sartre (Sartre, 1990: 53), Raphaël Baroni insiste en la importancia de la atención del espectador dada a la fotografía fija. De hecho, la finalidad de una fotografía es más una cuestión de mimesis —de lo que se muestra—, que de diégesis —de lo que se narra—. La cuestión es, por tanto, doble. En primer lugar, está el posicionamiento del espectador en relación con el referente de la fotografía, es decir, cómo asociar este referente con diferentes elementos que pueden inscribirlo en una red narrativa más amplia. En segundo lugar, existe la activación de la imagen como narrativa visual, es decir, la forma en que despierta la duda y obliga al espectador a invertirse imaginariamente en ella. Quienes producen y distribuyen una fotografía deben tener cuidado al contextualizarla.

En este sentido, el análisis literario proporciona herramientas metodológicas adaptables, que han sido aprovechadas por los teóricos del cómic (Peeters, 2000: 21). Más concretamente, el concepto de paratexto desarrollado por Gérard Genette nos lleva a considerar las cuestiones que están en juego en una sumisión de la forma al contenido. El narratólogo se interesa por lo que llama el umbral del texto, es decir, todo lo que precede, acompaña e influye en la lectura: su materialización y todos los elementos preliminares que implica. «El paratexto es, para nosotros, lo que hace que un texto sea un libro y se proponga

como tal a sus lectores, y más generalmente al público» (Genette, 1987: 7). Si adaptamos el concepto del paratexto al campo de la imagen, podemos reescribir la ecuación de Genette: paracampo = pericampo + epicampo (Genette, 1987: 11). Toda imagen tiene un pericampo compuesto por todos los elementos, visuales, verbales o de otro tipo, que están en el mismo espacio material. Esto puede variar mucho según los medios de reproducción y sus condiciones materiales. En segundo lugar, el epicampo se refiere, en la mente del espectador, a todos los datos previos que ha podido integrar en relación con lo que constituye el campo de la imagen. Estos datos se activan por el reconocimiento analógico o por la referencia textual vinculada, como lo hace el espacio biográfico.

Así definido, el paracampo de una imagen está estrechamente relacionado con las teorías de la recepción y la interpretación visual según dos sesgos específicos. Por un lado, cuando se trata de la imagen fotográfica, es evidente que hay que tener en cuenta su gran movilidad, su capacidad de ser reproducida en diferentes soportes. Por ejemplo, una fotografía puede reproducirse tanto en las paredes de un museo –cuya dimensión institucional respalda su valor– como en el hilo informal de un blog de aficionados. No se trata solo de la fotografía como dispositivo de registro, sino de saber qué camino toma en la red mediática –obra de arte, objeto independiente, edición científica o publicación para el gran público, medio comercial, espacio digital, etc.– acompañado de qué aparato informativo –título, texto, marco, otra imagen, etc.–. Por otro lado, el paracampo participa en la constitución de un horizonte de expectativa sobre el que se basará posteriormente la interpretación de la imagen; cualquier acción sobre él es «del orden de la influencia, o incluso de la manipulación, ejercida consciente o inconscientemente», según las reflexiones de Philippe Lane sobre las manifestaciones paratextuales (Lane, 1992: 17). «*Medium is the message*» [«El medio es el mensaje»] (McLuhan, 64: 25), pero también todo lo que puede relacionarse con/en él.

APLICACIÓN PRÁCTICA Y EJEMPLOS DIGITALES

Materialmente, la fotografía del artista se presenta bien como un objeto independiente –documento u obra de arte, original o no, integrada en un conjunto más amplio o no– o reproducida: la exposición, por un lado, y, por otro, las producciones editoriales dedicadas al arte –catálogo de la exposición, libro de arte, prensa, medios de comunicación, medios digitales– forman el conjunto de espacios en los que se presenta la imagen fotográfica del artista. De hecho, integran la fotografía o su reproducción y exigen que se adapte materialmente a su sistema específico de presentación. Roxane Jubert, al tratar el caso particular del catálogo, traducción editorial de una exposición, establece un paralelismo muy explícito:

Si el objetivo de una exposición es mostrar un momento de la vida cultural, principalmente presentando «objetos» en su forma original, el catálogo generalmente vuelve a presentar la cosa expuesta. [...] De hecho, el diseño gráfico es a la representación del objeto lo que la escenografía de la exposición es a la presentación del objeto (Jubert, 1996: 37).

Al ampliar el debate a las formas editoriales mencionadas anteriormente, podemos identificar las cuestiones técnicas generales que implica la reproducción de una fotografía.

Respondiendo a las exigencias específicas de cada medio, el diseño gráfico consiste precisamente en una economía de imagen y texto: «el objetivo consiste a menudo en resolver una interacción texto/imagen, es decir, organizar cada elemento de la composición de manera que se transforme un medio determinado en un espacio vivo que canalice la información de manera diferenciada» (Jubert, 1996: 39). Según el carácter científico del discurso mantenido en correlación con la imagen o la calidad técnica utilizada para la impresión, en función del destinatario y de las características específicas del medio, el cliché puede modificarse de forma más o menos significativa. Hay muchas razones para eso. Puede tratarse de cortar una imagen para ocultar una parte, de reducirla excesivamente por falta de espacio, de jugar con los contrastes para mejorar su legibilidad o incluso de recolorarla para reforzar su impacto estético. Aunque el respeto de una determinada deontología científica depende en gran medida del medio en cuestión, la propia naturaleza de la fotografía no suele modificarse, o solo ligeramente, y en muy raras ocasiones da lugar a un contrasentido en su interpretación.

En su enfoque digital, muchos archivos en internet mantienen una estructura que reproduce la presentación de modelos predigitales, que a menudo satisfacen más al aficionado que al investigador. La fotografía del artista interviene más como un documento que atestigua –acompañando un análisis–, como una simple ilustración contextualizadora –rompiendo la monotonía de una descripción–, como un contenido comunicacional –cubierta, *incipit*, póster, invitación, etc.–, o incluso como un medio de comunicación. La Fundación Gala y Salvador Dalí (<<https://www.salvador-dali.org/>>), como custodio de los archivos personales del pintor surrealista, ha dedicado toda su atención a la creación de un catálogo razonado de su obra pictórica y escultórica, dejando de lado una importante dimensión de su trabajo: la construcción de un personaje a través de retratos fotográficos e intervenciones públicas. Las fotografías del artista se usan simplemente como decoración. Estos biografemas visuales escapan a cualquier intento de clasificación, apareciendo en las páginas estratégicas del sitio, acompañados de título lapidario: descripción y año. Por ejemplo, la biografía del pintor se presenta de la misma manera que podría ser al final de un libro o como introducción a una exposición: una sucesión de fechas y hechos ilustrados por varias fotografías del artista sin más vínculos con el texto que una vaga concordancia cronológica. Del mismo modo, estas fotografías se recuperan de varias páginas del sitio como gancho comunicativo, haciendo más agradable la lectura.

El portal de los Archivos Yves Klein (<<http://www.yvesklein.com/>>) logra un equilibrio adecuado, presentando una variedad de reproducciones y manteniendo un mínimo de precisión científica y exhaustividad. Las fotografías proceden de la amplia colección fotográfica y están ordenadas según varias entradas, primero temáticas y luego cronológicas, que pueden verse desde la página de inicio. Menús desplegados, hipervínculos y diseño digital muestran la variedad de la obra de Klein, así como su ambición artística de conquistar lo inmaterial, que recuerda constantemente el fondo blanco sobre el que destacan las obras sin marco. Más allá de una simple base de datos, el sitio ha tratado de concretar y explicitar la declaración artística de Klein. La presentación general está en consonancia con su discurso artístico, tanto como da acceso a los archivos. Es cierto que la obra de Klein se presta bastante bien a este tipo de práctica por su pequeño tamaño, pero también por su unidad, que se ha conservado gracias a la acción de su viuda, Rotraut Klein-Moquay. Sin embargo, lejos de ceñirse a una disposición clásica y austera, se trata de aunar la

dimensión científica de este planteamiento conservando la estética visual del renderizado. El paracampo de cada fotografía es aún más evocador por su dinamismo.

CONCLUSIÓN

«Estamos más confiados en el medio, en los modos de transmisión, que en las imágenes que se transmiten. De hecho, para creer en las imágenes, necesitamos que nos lleguen a través de medios conocidos y aceptados» (Belting, 2011: 20). Ante la movilidad de las imágenes y de las informaciones relacionadas, el historiador del arte, cuyas fuentes eran principalmente escritas, encuentra en el análisis literario herramientas útiles para describir los problemas relacionados con la reproducción de las fotografías del artista. La comprensión del biografema visual y su paracampo nos permite entender el funcionamiento de las imágenes cuando se publican, para saber cómo mantener el interés científico y/o la expresividad estética. Pero, además, expresa la complejidad de una historia de los medios de transmisión de la historia del arte que también se está convirtiendo en digital. Tomadas como objetos de curiosidad, las fotografías del artista son editadas y reeditadas *ad infinitum*, y se ve cómo sus formas evolucionan y sus datos se diluyen. Se convierten en las *pobres imágenes descritas* por Hito Steyerl, degradadas y sin embargo admiradas.³ Pero cuando se trata de concebirlas como objetos de estudio, se hace necesario encontrar un origen fiable. Las fuentes predigitales –archivos, publicaciones en papel, etc.– suelen prevalecer por su legitimidad material. Pero en la era de las humanidades digitales, las instituciones culturales, especialmente las que tienen objetivos monográficos, están en primera línea para establecer, por contigüidad física –la del documento de archivo digitalizado puesto en internet–, una fuente digital legítima. Frente a la deriva de las *imágenes pobres*, tienen el poder de imponer una reproducción canónica con la que todos los demás pueden relacionarse.

BIBLIOGRAFÍA

- Baroni, R. [2013]. «Le récit dans l'image: séquence, intrigue et configuration», en B. Guelton (ed.): *Images et récits: la fiction à l'épreuve de l'intermédialité*, París, L'Harmattan, pp. 97-111.
- Barthes, R. [1980a]. *La chambre claire*, París, Les Cahiers du Cinéma.
- Barthes, R. [1980b]. *Sade, Fourier, Loyola*, París, Points.
- Belting, H. [2011]. *Anthropology of Images: Picture, Medium, Body*, Princeton, University Press.
- Dosse, F. [2005]. *Le pari biographique. Écrire une vie*, París, La Découverte.
- Ellis, D. [1992]. «Images of D. H. Lawrence. On The Use of Photographs in Biography», en G. Clarke (ed.): *The Portrait in Photography*, Londres, Reaktion Books, pp. 155-172.
- Freund, G. [1974]. *Photographie et société*, París, Seuil.
- Gaertner, J. [1970]. «Myth and Pattern in the Lives of Artists», *Art Journal* 30(1), otoño de 1970, pp. 27-30.
- Genette, G. [1987]. *Seuils*, París, Seuil.
- Gervais, T. [2015]. *La fabrique de l'information visuelle. Photographies et magazines d'actualité*, París, Textuel.

3. En línea: <<https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image>>.

- Grojnowski, D. [2002]. *Photographie et langage. Fictions, illustrations, informations, visions, théories*, París, José Corti.
- Guercio, G. [2005]. *Art as Existence. The Artist's Monograph and Its Project*, Cambridge, MIT Press.
- Henry, K. y Nemiroff, A. [2005]. *Point & Shoot: performance et photographie*, Montréal, Dazibao.
- Jubert, R. [1996]. «Entre voir et lire. La conception visuelle des catalogues d'expositions», *Les Cahiers du musée national d'art moderne* 56-57, pp. 31-55.
- Kisters, S. [2017]. *The Lure of Biographical. On the (Self-) Représentation of Modern Artists*, Ámsterdam, Valiz.
- Kris, E. y Kurz, O. [1979]. *Myth, and Magic in the Image of the Artist. A Historical Experiment*, New Haven / Londres, Yale University Press.
- Lane, P. [1992]. *La périphérie du texte*, París, Nathan.
- Lejeune, P. [1996]. *Le pacte autobiographique*, París, Seuil.
- Lilti, A. [2014]. *Figures publiques. L'invention de la célébrité 1750-1850*, París, Fayard.
- McLuhan, M. [1964]. *Understanding Media: The Extensions of Man*, Nueva York, McGraw-Hill Book Company.
- Poivert, M. [2002]. «Fiction et photographie. Brève histoire d'un contrat», *Art Press*, abril de 2002, pp. 19-22.
- Peeters, B. [2000]. *Lire la bande dessinée*, París, Flammarion.
- Sarte, J.-P. [1990]. *Qu'est-ce que la littérature?*, París, Gallimard.
- Soussloff, C. [2008]. «Image-Times, Image-Histories, Image-Thinking», en T. Miller (ed.): *Given World and Time. Temporalities in Context*, Budapest / Nueva York, Central European University Press, pp. 145-169.
- Steyerl, H. [2009]. «In Defense of the Poor Image», *e-flux*, 10, en línea: <<https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image>>.
- Wittkower, M. y Wittkower, R. [1963]. *Born under Saturn: The character and conduct of artists: a documented history from antiquity to the French Revolution*, Nueva York, Random House.

UN ESTUDIO INTERDISCIPLINAR DEL SIGNO JEROGLÍFICO MAYA HIX

DIEGO RUIZ PÉREZ
Universidad Nacional Autónoma de México¹
Universidad Complutense de Madrid²

INTRODUCCIÓN

La escritura jeroglífica maya fue el sistema de escritura más desarrollado y que estuvo en uso más tiempo de toda Mesoamérica. Originada hacia el siglo IV a. C. por influencia de la escritura olmeca, fue utilizada durante un periodo de alrededor de 2.000 años, hasta después de la llegada de los españoles. Este sistema registraba una lengua de prestigio denominada Ch'olti'ano clásico, comúnmente conocida como maya clásico, que fue empleada en las inscripciones de toda el área maya (Houston y otros, 2000).

La escritura maya es un sistema logosilábico; en otras palabras, está integrado por dos tipos de signos esenciales: logogramas –signos que representan una palabra o un lexema y poseen significado– y silabogramas –grafemas que representan un sonido conformado por una vocal o por una consonante y una vocal– (Kettunen y Helmke, 2010: 20; Velásquez García, 2015: 127-128). Asimismo, también es un sistema jeroglífico, dada la alta iconicidad de sus signos, los cuales pueden representar partes del cuerpo humano, animales, insectos y seres sobrenaturales, entre otros (Stuart, 1995: 34; Velásquez García, 2015: 124). La alta visualidad de los grafemas permitió a los artesanos mayas emplear la escritura no solo como un texto, sino también como imágenes.

LA VISUALIDAD DE LOS SIGNOS JEROGLÍFICOS MAYAS

Los signos jeroglíficos mayas representan una parte fundamental de la cultura visual de la civilización maya prehispánica. No se emplearon solo como un simple texto en el que se codificó un mensaje. La alta iconicidad de los jeroglifos permitió que los escribas mayas los emplearan como un elemento visual, que ornamentaba aquellos soportes donde se registró la escritura, a la vez que les otorgaba un aura de sacralidad por tratarse esta de un regalo de los dioses a la humanidad.

Además de en textos exentos, los signos jeroglíficos también se representaron estrechamente vinculados con las imágenes que podían plasmarse en los diversos soportes, actuando incluso como una imagen *per se*. Entre las diferentes escenas, se pueden hallar los denominados por Janet Berlo (1983: 11-17) como *textos incrustados*, que podían emplearse como indicadores del material o el tipo de superficie de un objeto, el nombre de un personaje inserto en su tocado o como etiquetas que indicaban el contenido de un bulto o vasija.

1. Programa de Especialización, Maestría y Doctorado en Historia del Arte.
2. Programa de Doctorado en Historia y Arqueología.

Algunos logogramas se emplearon como indicadores del material con el que estaba fabricado un objeto, el tipo de superficie o, incluso, su color, como en el caso de las representaciones de canoas sobre las que aparece el grafema **TE'**, *te'*, 'madera', que indica el material con el que estaban construidas (Stone y Zender, 2011: 13-14), como se aprecia en la canoa de Chaahk incisa en los huesos del Entierro 116 de Tikal. Otro ejemplo del uso de los glifos mayas como indicadores de material se observa en el vaso K760, donde los dos rostros del ser sobrenatural llamado Sak Hu'n pintados sobre un códice abierto parecen actuar como indicador del papel de amate con el que se manufacturaban sus páginas (Stuart, 2012: 16; Ruiz Pérez, 2018: 297) [fig. 1a-b].

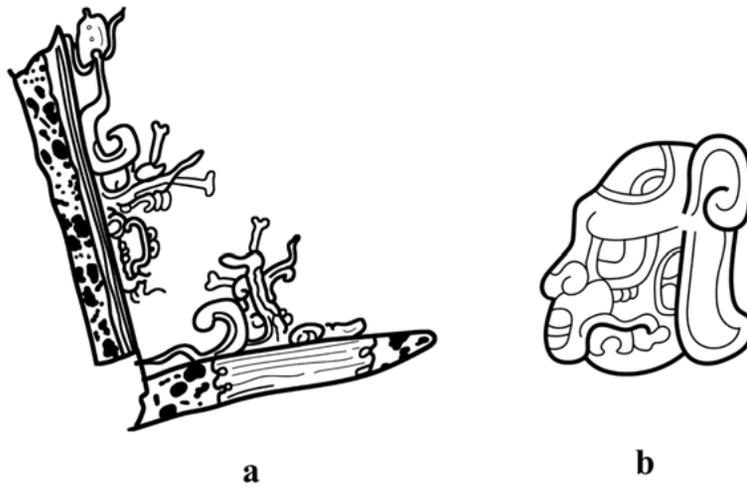


Fig. 1. a) Detalle del vaso K760; b) glifo **HUN** (dibujos de Diego Ruiz).

Con relación a lo anterior, también se utilizaron ciertos grafemas relacionados con alimentos para representarlos iconográficamente, como es el caso de los tamales (Salazar y Valencia, 2017: 83); incluso del relleno de estos mediante el uso de glifos relacionados con animales. Así, se pueden observar signos jeroglíficos de tamales de pavo, de venado o de iguana en algunas páginas de los códices de Dresde y de Madrid [fig. 2a-c].

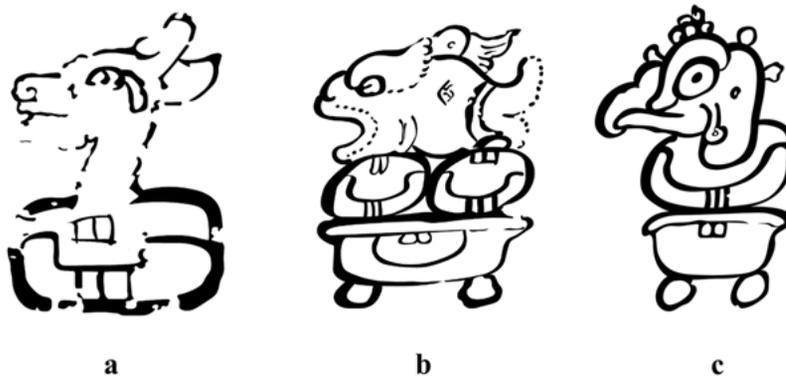


Fig. 2. a) Tamal de venado; b) tamales de pescado; c) tamal de pavo (dibujos de Elena San José).

Los jeroglíficos también fueron utilizados insertos dentro del estafalario conjunto de objetos que ornamentaban los tocados de los soberanos mayas, fungiendo no solo como adorno por su aspecto visual, sino también por el verbal, al designar el nombre del personaje que lucía el tocado (Berlo, 1983: 13; Burdick, 2010: 140; Zender, 2014: 67; Salazar y Valencia, 2017: 88). En el arte maya hay multitud de ejemplos donde los soberanos portan un tocado ornamentado con su propio nombre, principalmente en los soportes más tempranos, como sucede en la Estela 40 de Tikal, donde se puede leer el nombre de K'an Chitam en el tocado que luce el gobernante tikaleño.

Por otro lado, la escritura también se vinculó con la imagen al insertarse en diversas escenas para fungir a modo de etiqueta que indicaba el contenido de ciertos recipientes como vasijas o fardos, entre otros (Lacadena y otros, 2010: 56-57; Stone y Zender, 2011: 24-28; Salazar y Valencia, 2017: 82).

Además de textos incrustados, en algunas ocasiones, los amanuenses realizaban jeroglifos de una manera tan elaborada que pueden llegar a confundirse con imágenes. El culmen de la visualidad de la escritura se encuentra en los glifos de cuerpo completo. Muchos signos poseen, además de su forma más común, otra variante o signo alógrafo con forma de cabeza, que presenta un diseño con forma de cabeza humana, de animal o de un ser sobrenatural. En algunos casos extremos, estas últimas pueden llegar a presentarse no como cabezas, sino como figuras de cuerpo completo que constituyen imágenes con un contenido verbal encriptado. Aunque no son muy habituales, este tipo de signos de cuerpo completo se emplean principalmente a la hora de escribir los números y periodos asociados. Uno de los ejemplos más destacados es la Estela D de Copán, cuya cuenta larga fue registrada con signos de cuerpo completo. De manera general, el numeral 9 suele representarse mediante una barra tubular y cuatro cuentas, en algunas ocasiones se muestra como una cabeza con la boca cubierta por piel de jaguar, que corresponde al rostro del dios conocido como Yax B'alun o Yax B'ahlam. En el caso de la Estela D de Copán, la testa ha sido sustituida por un personaje de cuerpo completo que arrastra con la ayuda de un mecapal un ave rapaz, que en este caso representa el periodo conocido como *pikhaab'* que equivale a 144.000 días [fig. 3a-c]. Por tanto, la imagen en sí no es solo iconográfica, sino que contiene un mensaje cifrado en el que se lee 9-PIK, *b'alun pikhaab'*, 'nueve baktunes', es decir, un lapso de 3.550 años.

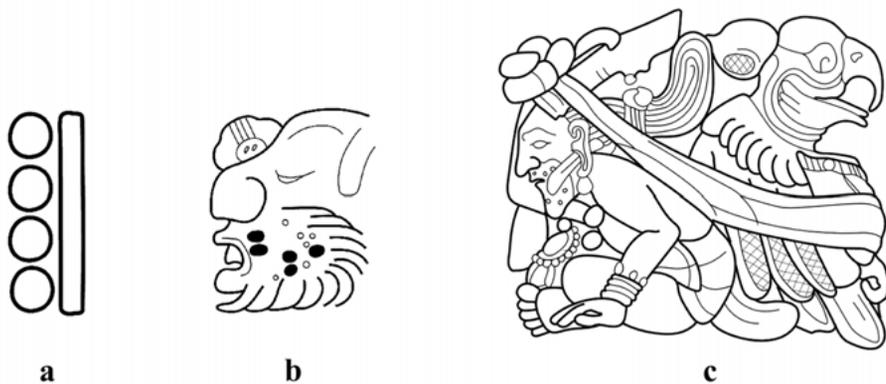


Fig. 3. a) Numeral 9 en variante geométrica; b) numeral 9 en variante de cabeza; c) detalle de la Estela D de Copán (dibujos de Diego Ruiz).

PALEOGRAFÍA, EPIGRAFÍA Y CULTURA VISUAL

Además de la información proporcionada por los signos jeroglíficos cuando se vinculan a las imágenes, es posible extraer otro tipo de conocimiento de ellos a través de un enfoque interdisciplinar. El estudio visual de los signos, aunado a otras disciplinas como la paleografía y la epigrafía, permite abordar rasgos de la escritura jeroglífica maya que la lingüística por sí sola no puede abarcar. Así, a través del estudio de la evolución gráfica de un signo durante el tiempo en que estuvo en uso, se pueden conocer los cambios y transformaciones que este sufrió y los diferentes diseños que se crearon en ese lapso. Asimismo, dicho análisis visual permite autenticar soportes de procedencia dudosa o reconocer signos jeroglíficos que han sido identificados erróneamente, entre otras ventajas. A continuación, se presentará el estudio de caso del grafema T524, cuyo valor de lectura es *hix*, 'jaguar', al que se aplicará un enfoque interdisciplinar para mostrar su utilidad.

LA EVOLUCIÓN GRÁFICA DEL GRAFEMA T524, HIX

El logograma T524 del catálogo de Eric Thompson (1962), cuyo valor de lectura es **HIX**, *hix*, 'jaguar', fue representado mediante el ojo de este felino, donde se distinguen sus dos rasgos característicos: un párpado con pestañas en la parte superior y tres grandes manchas circulares en el lado inferior [fig. 4a].

El ejemplo más temprano hallado hasta la fecha es el Mural Calendárico de la Estructura B-XIII de Uaxactún, fechado hacia finales del siglo IV d. C., mientras que los ejemplos más tardíos corresponden al Códice Pérez, datado en 1838.

Al contrario que otros glifos, el grafema **HIX** mantiene un diseño bastante homogéneo durante todo el periodo Clásico (250-950 d. C.), con escasos cambios, siendo su diseño original el más usado entre la mayoría de los amanuenses. Ahora bien, esto no es óbice para que durante los más de 500 años en que estuvo en uso durante el periodo Clásico no se crearan otros diseños diferentes al original. En efecto, en ese lapso aparecen otros diseños cuya innovación parece marcada por la materialidad de los soportes escriptorios, que determina la técnica de registrar la escritura. Esto se infiere de ejemplos como la forma del grafema pintada en los vasos K8733 y K8780, donde el párpado del signo se transforma en un círculo sin ornamentación en su interior, seguramente debido a la facilidad de realizar dicho trazo con un pincel [fig. 4b]. No obstante, estos nuevos diseños no suelen ser muy frecuentes y apenas compiten con el diseño original.

Hacia finales del siglo VIII se produce un cambio sustancial con la aparición de un nuevo rasgo en el grafema **HIX**. En el Mural jeroglífico del Cuarto 22 de la Acrópolis de Ek' Balam, Yucatán, se aprecia un nuevo diseño donde se introduce una doble hilera de puntos con forma triangular, aunque apenas perceptible debido a la caída del estuco [fig. 4c]. De nuevo, la materialidad parece influir en la creación de este nuevo motivo, pues solo aparece en soportes pintados, nunca en ejemplos tallados sobre piedra. En efecto, crear pequeñas líneas punteadas con un pincel resulta mucho más sencillo que ejecutarlas con un cincel. Esta innovación será determinante en los futuros diseños registrados durante el periodo Posclásico.

Otro de los cambios importantes sucede a finales del Clásico, cuando surge un nuevo diseño que suprime el elemento del párpado, como se observa en la Estela 6 de Sayil,

fecha en la primera mitad del siglo x d. C. Este cambio también se repetirá en futuros diseños registrados en el Posclásico; empero, no suele ser tan frecuente como la introducción de las líneas de puntos vista en Ek' Balam [fig. 4d].

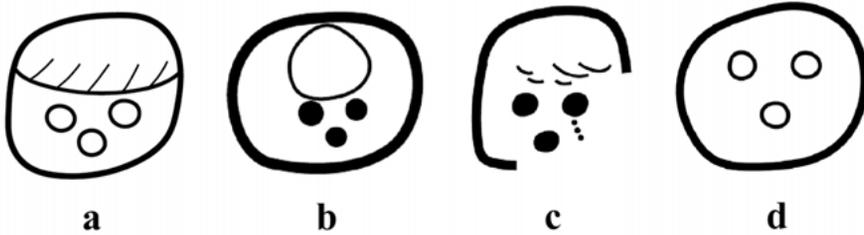


Fig. 4. a) Detalle del Escalón 13 de la Escalera jeroglífica 1 de Naranjo; b) detalle del vaso K8780; c) detalle del Mural jeroglífico de Ek' Balam; d) detalle de la Estela 6 de Sayil (dibujos de Diego Ruiz).

El único soporte conocido del Posclásico Temprano (950–1200 d. C.) es el Códice Maya de México, libro que fue considerado una falsificación durante muchos años. En él se pintó un nuevo diseño exclusivo que combinará las dos últimas innovaciones explicadas, esto es: supresión del párpado y aparición de la doble hilera de puntos [fig. 5a]. De este diseño tan particular y de la polémica acerca de la veracidad de este manuscrito se hablará más adelante con mayor profundidad.

Será durante el Posclásico Tardío (1200–1521 d. C.) cuando los amanuenses mayas echen mano de su creatividad y creen un amplio número de diseños distintos del grafema **HIX**. Ello se demuestra en los tres códices conservados de ese período —el Códice de Dresde, el Códice de París y el Códice de Madrid— donde se registraron una gran diversidad de ejemplos de este logograma repartidos por sus páginas (Lacadena, 1995: 338). Entre todos estos nuevos diseños, destacan aquellos en los que se introdujo una vírgula en el interior del párpado, así como aquellos que se representan girados 180 ° [fig. 5b].

El único documento de época colonial en el que se registró el logograma **HIX** es en la obra de fray Diego de Landa, *Relación de las cosas de Yucatán*,³ fechada alrededor de 1566. En ella se observa una forma muy similar a algunos ejemplos pintados en el Códice de Madrid, lo que da continuidad a este diseño que se caracteriza por un párpado con forma cuadrada, las tres manchas circulares y líneas de puntos rodeando dichas manchas [fig. 5c].

Desde la obra de Landa hasta el siglo xix no se ha hallado ningún ejemplo del jeroglífico **HIX**, hasta que reaparece en algunas páginas del Códice Pérez. Se trata de un manuscrito, fechado en el año 1838, en lengua maya yucateca donde Juan Pío Pérez Bermón recopiló tradiciones mayas y europeas de diferentes fuentes (Scandar, 2015: 105), entre las que se encontraba el *Tzolk'in*, el calendario ritual maya. No obstante, es necesario reseñar que en el siglo xix la escritura jeroglífica maya ya había dejado de estar en uso hacía tiempo, por lo que los ejemplos pintados en el Códice Pérez corresponden a copias de otros manuscritos anteriores (Scandar, 2015: 104), cuyos diseños originales podrían

3. La obra de Landa que hoy se conoce como *Relación de las cosas de Yucatán* no es el manuscrito original, sino una copia anónima que un escribano anónimo realizó a partir de la obra original, cuyo título se desconoce, en la que copió los pasajes que le resultaron más interesantes.

proceder, aproximadamente, de los siglos XVI y XVII, cuando algunos amanuenses yucatecos aún los registraban de manera esporádica en sus libros, pues ya conocían el alfabeto introducido por los españoles.

En el Códice Pérez se anotaron un total de siete signos calendáricos **HIX**, caracterizados por una voluta rayada que emula el párpado del jaguar (Scandar, 2015: 258–259). Algunos de ellos pueden presentar, además, las manchas del felino y el motivo de los puntos ya vistos en otras formas del grafema T524 [fig. 5d]. No obstante, se trata de unos diseños muy distorsionados y casi irreconocibles si los comparamos con el **HIX** del periodo Clásico, seguramente debido al inexorable paso del tiempo, a las copias de copias realizadas y, principalmente, al desconocimiento de los amanuenses mayas que, desde el Posclásico, parecen desconocer qué representaba visualmente el logograma, aunque siguen conociendo su lectura y significado; en otras palabras, el signo ha perdido la iconicidad característica de siglos anteriores. Tal es el nivel de distorsión de estos ejemplos que cuando el propio Juan Pío Pérez los copió llegó a identificar algunos erróneamente, confundiéndolos con otros signos, como se verá más adelante.

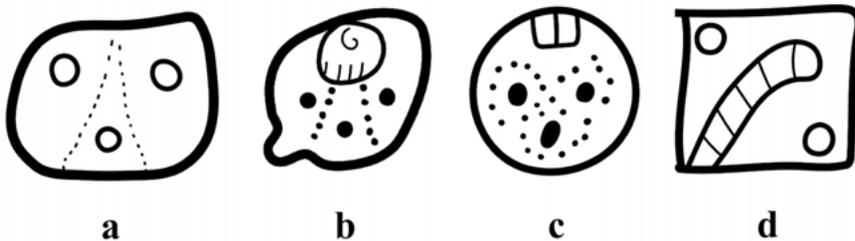


Fig. 5. a) Detalle del Códice Maya de México; b) detalle del Códice de Dresde; c) detalle de la *Relación de las cosas de Yucatán*; d) detalle del Códice Pérez (dibujos de Diego Ruiz).

AUTENTIFICACIÓN DE SOPORTES

Otra de las ventajas que aporta el enfoque interdisciplinar de la paleografía, la epigrafía y los estudios visuales es la ayuda para determinar si un soporte de dudosa procedencia es original o bien se trata de una falsificación.

Un ejemplo donde se puede aplicar el enfoque multidisciplinar es el Códice Maya de México, anteriormente conocido como Códice Grolier, el manuscrito más antiguo de América. Desde que este libro se dio a conocer en una exposición organizada por el Club Grolier en la Biblioteca Morgan de Nueva York en 1971, se creó una polémica en torno a su autenticidad. Mientras que el investigador norteamericano Michael D. Coe (1973) afirmaba que se trataba de un códice prehispánico original, otros estudiosos opinaron lo contrario (Thompson, 1975; Milbrath, 2002; Love y otros, 2018).

Entre las dudas que han surgido desde que se presentó en sociedad el Códice Maya de México, está la de la autenticidad de los signos jeroglíficos que aparecen en sus páginas. La investigadora norteamericana Susan Milbrath puso en duda la originalidad del códice debido a la similitud que algunos signos del *Tzolk'in* guardaban con los representados en los otros tres códices mayas prehispánicos —Madrid, París y Dresde—, sugiriendo que algunos

jeroglíficos del Códice Maya de México, como el signo **HIX**, parecían copias de los otros tres manuscritos y, por ende, insinuando que el libro antes conocido como Códice Grolier era una falsificación (Milbrath, 2002: 58).

Empero, en 2018, el Instituto Nacional de Antropología e Historia de México (INAH) acabó con dicho conflicto al confirmar su autenticidad mediante una serie de análisis que se realizaron sobre el códice: entomología, radiocarbono, exámenes mineralógicos y estudios iconográficos, entre otros (Martínez del Campo, 2018). A estas pruebas realizadas por el INAH se le puede añadir el análisis paleográfico del grafema T524, **HIX**, que se pintó en la página 2 un total de 13 ocasiones dispuestos en una columna en el lado izquierdo, aunque debido al deterioro del manuscrito solo se han conservado seis ejemplos.

Estos ejemplos del Códice Maya de México son exactamente iguales entre sí y presentan un diseño del jeroglifo T524 muy particular y exclusivo, a tal punto que llegó a ser confundido con otro signo del calendario *tzolk'in*: el logograma **AJAW** (Coe y otros, 2015: 138). No obstante, el estudio de los diseños gráficos que componen el signo y su comparación con otros códices confirman que se trata del glifo **HIX** (Velásquez García 2018: 305). Así, el cuerpo del grafema posee forma de lágrima y en su interior se aprecian tres elementos con forma de O característicos de este logograma. Además, se observa una doble hilera de puntos con forma triangular, ya plasmada en el signo desde mediados del siglo VIII en ejemplos de pintura mural descubiertos a principios del siglo XXI y en códices del Posclásico Tardío, como se mencionó anteriormente. Por último, el elemento que suele emular un párpado en este logograma ha desaparecido, como ya ocurría en la Estela 6 de Sayil y como sucede en el Códice de Madrid, unos 200–300 años más moderno que el Códice Maya de México.

Realmente, estos rasgos exhibidos en el Códice Maya de México no son ajenos a la evolución del signo **HIX**, pero sí la combinación de todos ellos, lo que da lugar a un diseño inédito en otros soportes. Esto sería una prueba más de que el antes conocido como Códice Grolier es auténtico, puesto que las falsificaciones suelen usar diseños ya existentes copiados de otros soportes. Los rasgos del grafema T524 presentes en el Códice Maya de México encajan, por tanto, perfectamente en la evolución gráfica que sufrió el signo entre el Clásico Terminal y el Posclásico Tardío.

Por tanto, se trata de un diseño inédito en otros soportes que permite conocer cómo evolucionó el logograma T524 en el lapso entre el año 928, último ejemplo del Clásico, y los siglos XIV y XV, periodo en el que se datan los tres códices prehispánicos restantes –Dresde, París y Madrid–. Asimismo, este estudio interdisciplinar, aunado a las pruebas ya realizadas por el INAH, contribuye a corroborar la autenticidad del libro más antiguo de América, el Códice Maya de México.

RECONOCIMIENTO DE SIGNOS ERRÓNEAMENTE IDENTIFICADOS

Otra de las ventajas del enfoque multidisciplinar en el que se emplea la paleografía, la epigrafía y los estudios visuales es reconocer signos jeroglíficos que pueden haber sido identificados por otros autores de manera errónea. Durante años, el logograma T524 fue identificado como la oreja de un jaguar al ser comparado con el signo del día *Ocelótl* del calendario nahua pintado en el Códice Fejérvary-Mayer (Seler, 2004: 38; Thompson, 1950: 82) [fig. 6a]. Empero, aunque el signo de este manuscrito del

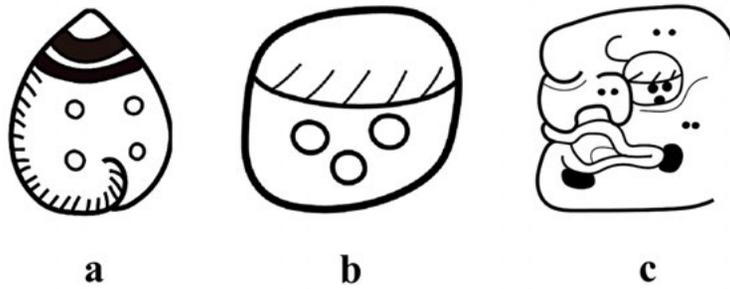


Fig. 6. a) Oreja de jaguar en el Códice Fejérvary-Mayer; b) variante con forma de ojo; c) variante de cabeza (dibujos de Diego Ruiz).

Centro de México sí representa la oreja de un felino, el glifo maya **HIX** muestra claramente un ojo [fig. 6b], como se infiere del análisis visual de la variante de cabeza de este signo, donde el ojo del jaguar posee tres elementos circulares y un párpado medio cerrado [fig. 6c].

Continuando con el grafema **HIX**, su análisis visual ha permitido corregir varios errores encontrados en el Códice Pérez. Así, hay dos signos que Juan Pío Pérez asoció erróneamente como **HIX**, que corresponden al día Ben [fig. 7a-b]; mientras que, por el contrario, hay un día marcado como Ben y otro como Muluk que en realidad corresponden al signo del día **HIX** (Scandar, 2015: 258-259) [fig. 7c-d]. Los ejemplos del glifo T524 del Códice Pérez muestran una gran vírgula rayada con manchas alrededor como rasgo diagnóstico del grafema, motivos que, como se vio anteriormente, proceden de la evolución del elemento que conformaba el párpado y la posterior vírgula que se incluyó en su interior

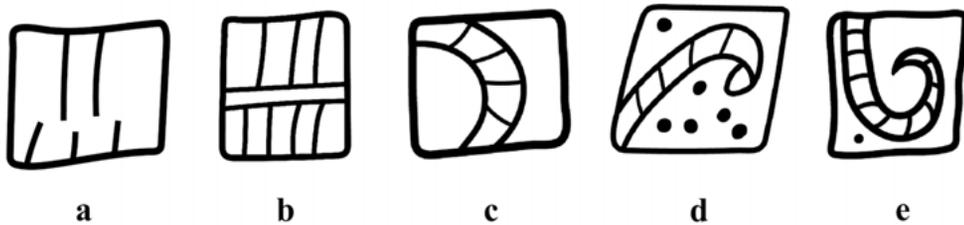


Fig. 7. a-e) Signos relacionados con **HIX** en el Códice Pérez (dibujos de Diego Ruiz).

durante el Posclásico [fig. 7e]. Gracias al análisis visual de estos ejemplos mal identificados y su comparación con la historia gráfica del signo **HIX**, así como con los ejemplos del Códice Pérez correctamente señalados, se ha podido reconocer estos errores cometidos por Pío Pérez y corregirlos.

CONCLUSIONES

Como se aprecia a lo largo de este trabajo, la escritura jeroglífica fue una parte fundamental de la cultura visual de los mayas prehispánicos, quienes no dudaron en emplear

la alta iconicidad de sus signos para incluirlos como una parte más de las imágenes que plasmaban en diferentes soportes.

Aunque la mayor parte de los trabajos realizados hasta la fecha sobre la escritura jeroglífica se centran en la lectura y traducción de los textos para intentar reconstruir la historia de los antiguos mayas o para descifrar aquellos signos todavía sin lectura, un enfoque interdisciplinar donde se aúnen la paleografía, la epigrafía y los estudios visuales aporta un tipo de información que la lingüística no es capaz de abarcar por sí sola. Así, el estudio multidisciplinar permite reconstruir la historia gráfica de los glifos en uso, identificar soportes de dudosa procedencia para conocer si son auténticos o falsificaciones o posibilita el reconocimiento de signos que han sido erróneamente identificados, entre otras cuestiones.

Por todo ello, aunque sigue siendo fundamental la lectura de los textos y el desciframiento de los signos, a lo largo de este estudio se ha demostrado que la escritura jeroglífica maya es altamente visual y, por lo tanto, no fue empleada únicamente por su contenido verbal, sino también como imágenes, por lo que es necesario estudiar estos aspectos desde un enfoque interdisciplinar para lograr comprender este sistema de escritura en todo su conjunto y las implicaciones que tuvo para la cultura maya prehispánica.

BIBLIOGRAFÍA

- Berlo, J. [1983]. *Text and Image in Pre-Columbian Art. Essays on the interrelationship of the verbal and visual arts*, Oxford, BAR International Series.
- Burdick, C. E. [2010]. *Text and Image in Classic Maya Sculpture: A.D. 600-900*. Tesis doctoral, Chicago, University of Illinois.
- Coe, M. [1973]. *The Maya Scribe and his World*, Nueva York, Club Grolier.
- Coe, M. y otros [2015]. «The Fourth Maya Codex», en C. Golden, S. Houston y J. Skidmore (eds.): *Maya Archaeology* 3, San Francisco, Precolumbia Mesoweb Press, pp. 116-167.
- Houston, S. y otros [2000]. «The Language of Classic Maya Inscriptions», *Current Anthropology* 41, pp. 321-356.
- Kettunen, H. y Helmke, C. [2010]. *La escritura jeroglífica maya*, Madrid, Acta Ibero-Americana Fennica, Instituto Iberoamericano de Finlandia.
- Lacadena García-Gallo, A. [1995]. *Evolución de las grafías escriturarias mayas: Implicaciones históricas y culturales*. Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- Lacadena García-Gallo, A. y otros [2010]. *Introducción a la escritura jeroglífica maya. Cuaderno de trabajo I*, Madrid, Wayeb.
- Love, B. y otros [2018]. «Retos y perspectivas acerca de la autenticidad del Códice Grolier», *Arqueología mexicana*, 152, pp. 28-33.
- Martínez del Campo Lanz, S. (ed.) [2018]. *El Códice Maya de México, antes Grolier*, México, Secretaría de Cultura, Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Milbrath, S. [2002]. «New Questions about the Authenticity of the Grolier Codex», *Latin American Indian Literatures Journal. A Review of American Indian Texts and Studies* 18, pp. 50-83.
- Ruiz Pérez, D. [2018]. *Los tres rostros del «Dios Bufón»: Iconografía de un símbolo de poder de los gobernantes mayas durante el período Clásico (250-950 d.C.)*. Tesis de maestría, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Salazar Lama, D. y Valencia Rivera, R. [2017]. «The Written Adornment: the many relations of texts and image in the Classic Maya visual culture», *Visible Language* 51, pp. 80-115.
- Scandar, F. [2015]. *Juan Pío Pérez Bermón: vida y obra de un ilustrado yucateco en el siglo XIX*. Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.

- Seler, E. [2004]. *Las imágenes de animales en los manuscritos mexicanos y mayas*, México, Casa Juan Pablos.
- Stone, A. y Zender, M. [2011]. *Reading Maya Art. A Hieroglyphic Guide to Ancient Maya Painting and Sculpture*, Londres, Thames & Hudson.
- Stuart, D. [1995]. *A Study of Maya Inscriptions*. Tesis doctoral, Nashville, Vanderbilt University.
- Stuart, D. [2012]. «The Name of Paper: The Mythology of Crowning and Royal Nomenclature on Palenque's Palace Tablet», en C. Golden, S. Houston y J. Skidmore (eds.): *Maya Archaeology II*, San Francisco, Precolumbia Mesoweb Press, pp. 117-148.
- Thompson, E. [1950]. *Maya Hieroglyphic Writing. Introduction*, Washington D. C., Carnegie Institution of Washington.
- Thompson, E. [1962]. *A Catalog of Maya Hieroglyphs*, Norman, University of Oklahoma Press.
- Thompson, E. [1975]. «The Grolier Codex», *Contributions of the University of California Research Faculty* 27, pp. 1-9.
- Velásquez García, E. [2015]. «La escritura jeroglífica», en A. Martínez de Velasco y M. E. Vega Villalobos (eds.): *Los mayas: voces de piedra*, México, Turner, Ámbar Diseño / Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 123-140.
- Velásquez García, E. [2018]. «El devenir de la Gran Estrella. Reflexiones sobre el lugar histórico que ocupa el Códice Maya de México en el contexto de los registros tardíos del planeta Venus en Mesoamérica», en S. Martínez del Campo Lanz (coord.): *El Códice Maya de México, antes Grolier*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 301-349.
- Zender, M. [2014]. «The Naming Insight: Hieroglyphic Names and Social Identity in the Pre-Columbian Americas», en C. Helmke y F. Sachse (eds.): *A Celebration of the Life and Work of Pierre Robert Colas*, Acta Mesoamericana 27, Múnich, Verlag Anton Saurwein, pp. 61-74.

IMAGEN Y TEXTO EN LAS ESCALERAS JEROGLÍFICAS MAYAS. UNA APROXIMACIÓN DESDE LA RETÓRICA VISUAL

ELENA SAN JOSÉ ORTIGOSA
Universidad Complutense de Madrid

INTRODUCCIÓN

La combinación entre texto e imagen es una de las principales características de la plástica maya prehispánica. Así, se pueden encontrar textos jeroglíficos junto a imágenes figurativas en soportes de diversa índole, ya sean objetos portátiles o monumentos, como las escaleras jeroglíficas.

Se denomina escalera jeroglífica a los peldaños que permiten el ascenso a una estructura y que presentan una inscripción jeroglífica cubriendo, parcial o totalmente, la contrahuella y en ocasiones también la huella. Hasta el momento se han encontrado restos de unas cuarenta escaleras jeroglíficas, principalmente en la región occidental de las Tierras Bajas del sur. La gran mayoría datan del periodo Clásico Tardío, es decir, siglos VII y VIII d. C., y suelen abordar principalmente temas bélicos, pues fueron comisionadas para ensalzar las victorias militares de los gobernantes. Algunas presentan, además de signos jeroglíficos, imágenes figurativas, como las escaleras de Uxul, Yaxchilán, Dos Pilas y La Corona, entre otras. De manera general, dichas imágenes corresponden a prisioneros de guerra o bien a soberanos y a otros miembros de la élite realizando actividades vinculadas con el juego de pelota, ritual íntimamente asociado con la guerra.

El presente estudio aborda la relación entre texto e imagen, así como la retórica visual, en las escaleras jeroglíficas mayas, aplicando un enfoque interdisciplinar que combina el análisis epigráfico,¹ los estudios sobre retórica verbal maya clásica (Hull, 2003; Lacadena García-Gallo, 2009 y 2010) y la teoría semiótica de Roland Barthes (1971). De tal modo, entiendo por desvío retórico el uso especial de los signos, ya sean verbales o visuales, que convierten un mensaje literal o denotado en un mensaje figurado o connotado, caracterizado por la plurivocidad, y no como la mera transgresión de las normas lingüísticas o visuales de una obra. Así, la retórica no es considerada únicamente como medio de embellecimiento y persuasión, sino también como un instrumento de profundización semántica que produce diversos sentidos. En consecuencia, a nivel visual, la retórica convierte una imagen literal² o denotada en una imagen connotada o simbólica, y, por lo tanto, sujeta a varias interpretaciones (Barthes, 1986). Asimismo, para reconocer las estrategias de connotación de la imagen, parto del estudio sobre retórica de la pintura desarrollado

1. La escritura jeroglífica maya registró una lengua de prestigio de la familia mayance perteneciente a la rama cholana oriental (Houston y otros, 2000).

2. Es importante destacar que, como afirmó el propio Barthes (1986:39), no existe una imagen literal pura, mucho menos en el caso de los dibujos, puesto que están sujetos a convenciones aprendidas, lo cual también se aplica a las imágenes de la plástica maya (Velásquez García, 2019: 117-118).

por Alberto Carrere y José Saborit (2000), quienes identificaron un amplio número de figuras y tropos visuales.

280

Dicho lo anterior, analizaré la Escalera Jeroglífica 2 de Yaxchilán, uno de los ejemplares más destacados del corpus de escaleras mayas, con el objetivo de estudiar el modo en el que texto e imagen se organizan para proporcionar un mensaje conjunto en este tipo de monumentos, así como los mecanismos visuales que emplearon los escultores mayas para la connotación de la imagen.

RETÓRICA VERBAL Y VISUAL EN LA ESCALERA JEROGLÍFICA 2 DE YAXCHILÁN

Yaxchilán, en el actual estado mexicano de Chiapas, fue una de las ciudades más destacadas de la región del Usumacinta durante el Clásico Tardío (600-800 d. C.). Entre su corpus epigráfico se encuentra la Escalera Jeroglífica 2, erigida a mediados del siglo VIII por orden de Yaxuun B'ahlam IV, el gobernante más poderoso que conoció la urbe (Vega Villalobos, 2017: 199-246). Este monumento consta de trece bloques de piedra tallada, denominados escalones (I-XIII), que cubren el peralte de la última grada que da acceso al Templo 33, estructura dedicada a la figura de Yaxuun B'ahlam IV. A pesar del deterioro, en cada uno de los escalones se distingue una escena figurativa y restos de, por lo menos, una inscripción jeroglífica.

A excepción de los escalones II y III, donde aparecen dos mujeres sosteniendo un elemento serpentino como parte de un ritual de invocación, los demás escalones son escenas de juego de pelota que presentan el mismo esquema: una escalera de perfil, una gran pelota ceremonial, además de una mujer en los escalones I y XI o de un hombre en actitud de golpear el balón en los escalones IV-X y XII-XIII. Así, a nivel compositivo, es clara la repetición de elementos que crea un juego visual o *paranomasia*,³ procedimiento que consiste en la «correspondencia de bloques pictóricos, parcial o total, que implica un grado de invariantes y variables manifiesto en uno o más niveles de la expresión» (Carrere y Saborit, 2000: 239).

En la Escalera Jeroglífica 2, la repetición corresponde a tipos expresivos y no de referentes, pues, de acuerdo con los textos jeroglíficos conservados, los individuos son diferentes miembros de la élite de Yaxchilán. Así, en el Escalón II, se reconoce el nombre de la difunta abuela de Yaxuun B'ahlam, Ix Pakal [fig. 1]. En el Escalón X se encuentra K'an Tok Wayaab', un individuo con el cargo de *sajal*, pues el texto dice: *ub'aah[i]l Ik' K'uh ucha'n Kote' ajaw K'an Tok Way[aa]b' b'aah sajal*, 'Es la imagen de Ik' K'uh, el guardián del señor de Kote', K'an Tok Wayaab', el primer *sajal*'. En efecto, como indica el texto, este noble está encarnando al dios del viento, Ik' K'uh, como se infiere de la máscara de rayos X que porta [fig. 2]. La inscripción del Escalón VI refiere que Itzam Kokaaj B'ahlam II, padre de Yaxuun B'ahlam IV, jugó a la pelota, coincidiendo con la imagen. El texto jeroglífico también indica cuándo y dónde tuvo lugar dicho juego, además de identificar al difunto soberano de Yaxchilán con todos sus títulos honoríficos [fig. 3].

3. Esta figura retórica también fue reconocida por Velásquez García (2019: 121-122) en la sección b de la página 13 del *Códice de Dresde*.

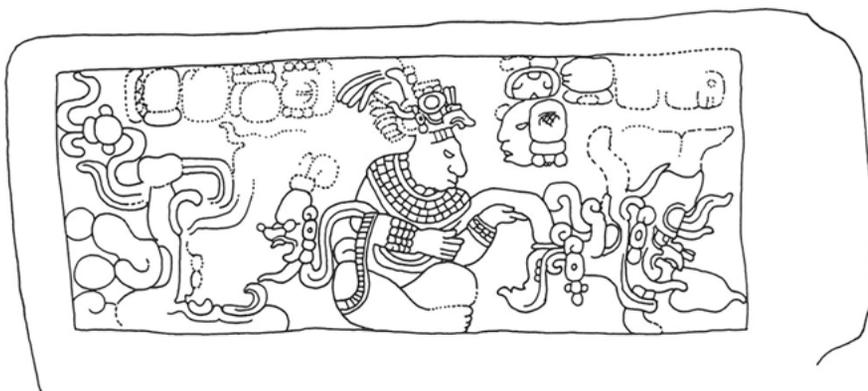


Fig. 1. Escalón II, Escalera Jeroglífica 2 de Yaxchilán. *The Linda Schele Drawings Collection*, SD-6226, dibujo de Linda Schele © David Schele (cortesía de Ancient Americas, LACMA).

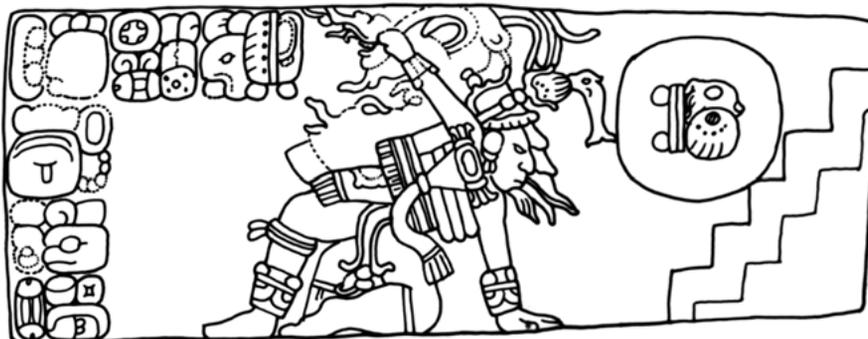


Fig. 2. Escalón X, Escalera Jeroglífica 2 de Yaxchilán. *The Linda Schele Drawings Collection*, SD-6224, dibujo de Linda Schele © David Schele (cortesía de Ancient Americas, LACMA).



Fig. 3. Escalón VI, Escalera Jeroglífica 2 de Yaxchilán. *The Linda Schele Drawings Collection*, SD-6225, dibujo de Linda Schele © David Schele (cortesía de Ancient Americas, LACMA).

En todas las escenas de juego de pelota se reconocen varios recursos retóricos que se repiten. En primer lugar, las pelotas ceremoniales presentan un tamaño desmesurado, pues las dimensiones de las esferas sobrepasan la cabeza y el torso de los personajes [fig. 4]. Se trata de una *hipérbole* visual, definida como «un exceso –de aumento o disminución– en el plano de la expresión, que desborda los límites de la verosimilitud en la representación icónica» (Carrere y Saborit, 2000: 443). Un claro ejemplo de hipérbole se encuentra en el Escalón II de la Escalera Jeroglífica de El Palmar, donde dos individuos flanquean una pelota gigantesca, en comparación con las dos figuras humanas (Tsukamoto y Esparza, 2014: fig. 8).

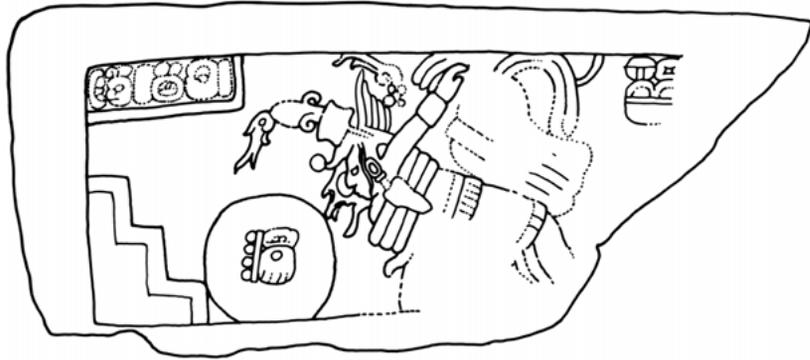


Fig. 4. Escalón IV, Escalera Jeroglífica 2 de Yaxchilán. *The Linda Schele Drawings Collection*, SD-7011, dibujo de Linda Schele © David Schele (cortesía de Ancient Americas, LACMA).

Además de destacar los balones, la transformación de la escala permite crear un espacio en su interior donde escribir un bloque jeroglífico compuesto por un numeral y la palabra *nahb'*, 'palmo' (Eberl y Bricker, 2004: 31-33; Zender, 2004). Se indica así el tamaño de las pelotas, a través de la longitud de la tira de hule con la que se manufacturaban (Eberl y Bricker, 2004: 43; Velásquez García, 2015: 273, 276-277). Así, en el Escalón IV, la pelota presenta inscrita la medida «9 palmos» [fig. 4], mientras que en el Escalón X es '12 palmos' [fig. 2]. Cláusulas jeroglíficas con la medida de la pelota aparecen en otros monumentos, como los paneles de la escalera jeroglífica de El Perú (Helmke y otros, 2015: fig. 9). Esta clase de signos escriturarios que se fusionan con la imagen, denominados por Janet C. Berlo (1983: 11) como *textos incrustados* o *embedded texts*, son muy habituales en la plástica maya.

Otra de las figuras retóricas que se repite en casi todos los escalones de la Escalera Jeroglífica 2 de Yaxchilán es la *paradoja*, es decir, la combinación de magnitudes incompatibles a nivel icónico, que puede proporcionar un significado más complejo (Carrere y Saborit, 2000: 468). En este caso, la escalera, la pelota y el jugador constituyen las magnitudes incompatibles, pues las escaleras no fueron el espacio donde se desarrolla el juego de pelota, dado que las gradas no permitirían el rebote del balón; de hecho, el juego se llevaba a cabo en canchas con taludes destinados a tal fin. Andrea Stone (1995: 198) sugirió que la presencia de las escaleras en las escenas de juego de pelota alude al ritual de sacrificio realizado tras el juego y que consistía en despeñar a un individuo escaleras abajo. En su estudio sobre la representación del tiempo en la plástica maya, Erik Velásquez García (2017: 370-375) identificó este tipo de paradojas como una yuxtaposición espaciotemporal, donde se fusionan en la misma imagen dos momentos distintos: el juego y el posterior sacrificio,

recurso que también fue empleado en la escalera jeroglífica de Uxul (Helmke y otros, 2015: fig. 9), además de en otros soportes.

La fusión entre el juego y el posterior sacrificio es aún más clara en la metáfora de los escalones VI, VII y VIII [figs. 3, 5 y 6]. Una *metáfora* visual consiste en la sustitución de una magnitud por otra, «[...] de tal modo que la relación de analogía –sobre todo visual– perceptible entre ambas produzca variadas formas de condensación, fusión o copresencia, que mediante una tensión dinámica (salto) enfrenten identidades y diferencias, adensando semióticamente el enunciado» (Carrere y Saborit, 2000: 335). Así, en los escalones citados, los signos relativos al tamaño de cada pelota han sido sustituidos por un individuo cabeza abajo, reconocible como un prisionero de guerra. El cautivo del Escalón VII es Ik' Chij, señor de Lakamtuun, cuyo nombre fue grabado en los signos contiguos. Del mismo modo, en el Escalón VIII [fig. 5], puede leerse el nombre de Xukub' Chan Ahk, señor de Hix Witz, quien fue capturado por Yaxuun B'ahlam III, abuelo de Yaxuun B'ahlam IV, de acuerdo con el Escalón V de la Escalera Jeroglífica 3 de Yaxchilán (Lopes y Davlethsin, 2004: 4). En las tres imágenes, la metáfora se basa en la analogía visual existente entre el movimiento de la pelota y las evoluciones que realiza el cuerpo del sacrificado al caer escaleras abajo (Velásquez García, 2015: 269).

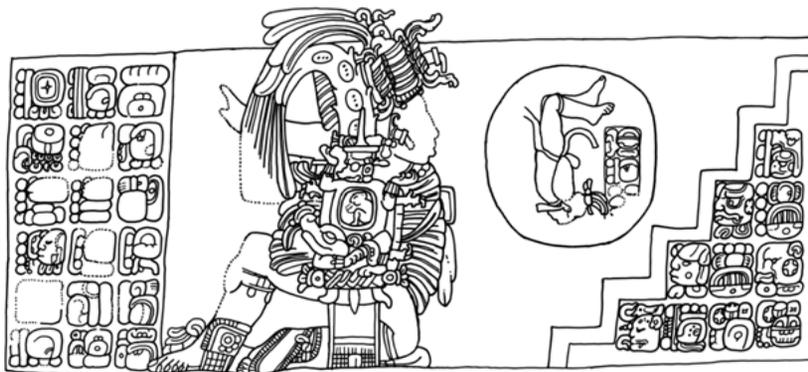


Fig. 5. Escalón VIII, Escalera Jeroglífica 2 de Yaxchilán. *The Linda Schele Drawings Collection*, SD-6227, dibujo de Linda Schele © David Schele (cortesía de Ancient Americas, LACMA).

Esta misma metáfora, donde el prisionero que será sacrificado se equipara con una pelota, fue registrada a nivel verbal en el Escalón IV de la Escalera Jeroglífica de La Amelia: *ya[h]laj ukuk [u]ch'ajan(?)*. *Uchan B'ahlamn'al uk'aba²*. *B'alu²n nahb' yetk'aba²[i]*, 'su⁴ envoltura, su cuerda fue[ron] arrojado[s]. Uchan B'ahlamn'al es su nombre. Nueve palmos es su apodo'. El apodo de Uchan B'ahlamn'al corresponde a una de las medidas que suelen tener inscritas las pelotas ceremoniales: nueve palmos.

Por otra parte, cabe destacar la expresión metafórica *ukuk(?) uch'ajan(?)*, 'su envoltura, su cuerda',⁵ que también fue registrada en el Panel 2 de La Amelia [fig. 7], pues considero que

4. De acuerdo con el texto paralelo registrado en el Panel 2 de La Amelia, el poseedor de «la envoltura, la cuerda» es Ajaw B'ot, gobernante de La Amelia.

5. El bloque jeroglífico registrado en A3 en el Escalón IV y en A7 en el Panel 2 de La Amelia presenta ciertas complicaciones. En ambos casos, se compone de tres signos, dos de ellos de lectura aún dudosa: u-T756-T98. En lo que respecta al signo T756, sigo la reciente propuesta de Christian Prager (2020), quien

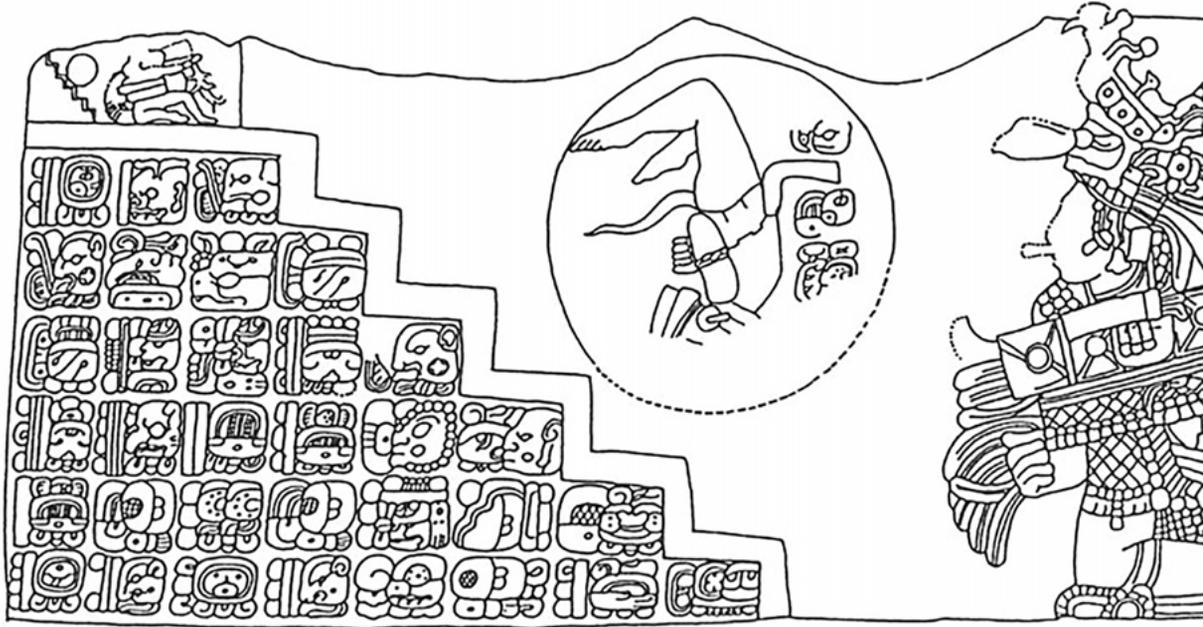


Fig. 6. Escalón VII, Escalera Jeroglífica 2 de Yaxchilán. *The Linda Schele Drawings Collection*, SD-6228, dibujo de Linda Schele © David Schele (cortesía de Ancient Americas, LACMA).

podría tratarse de un difrasismo para referir a la víctima del sacrificio por rodamiento, en este caso Uchan B'ahlamn'al, quien puede ser identificado como un prisionero de guerra al ser equiparado con una cuerda. En efecto, los cautivos aparecen con los brazos atados por una soga en todas las imágenes de las escaleras jeroglíficas, como los cautivos de Dzibanché o la Escalera Jeroglífica 1 de Tamarindito, entre otras.

Por otra parte, cabe destacar ciertas variaciones a nivel visual entre los bloques de la escalera de Yaxchilán, pues las diferencias también producen sentido. En primer lugar,

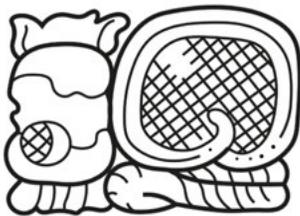
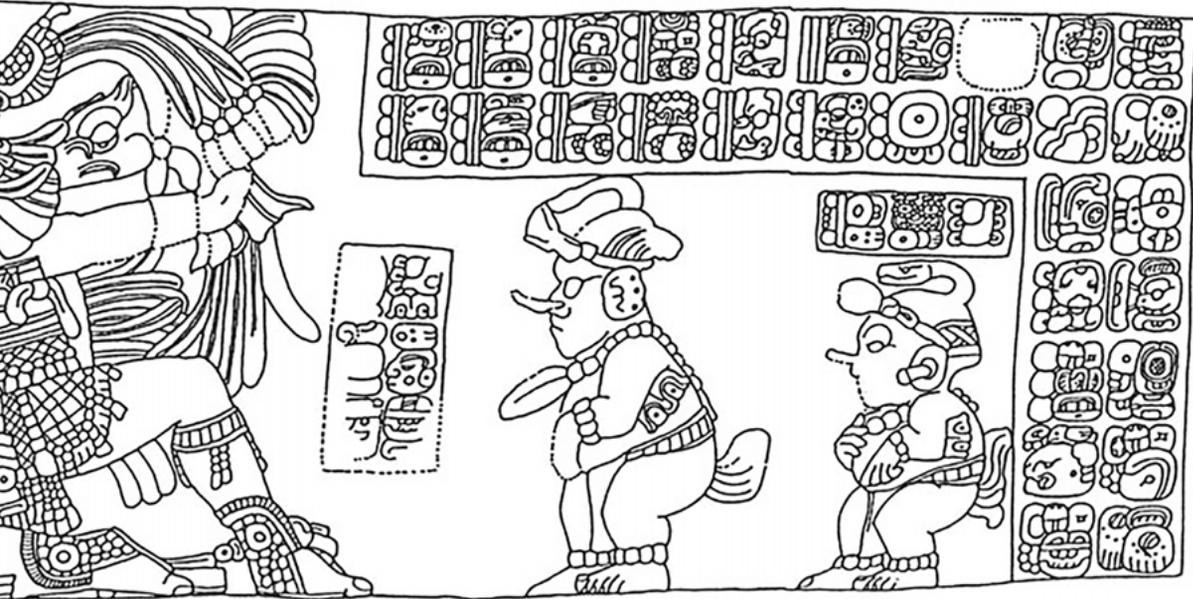


Fig. 7. u-KUK?-CH'AJAN?, Panel 2 de La Amelia: B7. Dibujo de Elena San José.

entre las escenas de juego de pelota, podemos diferenciar los escalones VI, VII y VIII, donde fueron representados, de acuerdo con el texto jeroglífico, Itzam Kokaaj B'ahlam II, Yaxuun B'ahlam IV y Yaxuun B'ahlam III, respectivamente. La presencia de texto jeroglífico en el interior de las escaleras, así como la víctima del sacrificio en el interior de cada pelota, establece una analogía visual entre los tres escalones que, a su vez, se traduce en un vínculo o equiparación entre Yaxuun B'ahlam IV y sus dos antecesores, que obedecería a fines legitimadores, al tiempo que se diferencia de los demás personajes del monumento.

Asimismo, las diferencias visuales del Escalón VII permiten reconocerlo como *clímax* de toda la composición [fig. 6]. El texto jeroglífico situado en el interior de la escalera narra

lo identificó como logograma **KUK**, término que traduce como 'cosa envuelta, enrollada' o 'bulto', y haría referencia al textil con el que se envolvían los restos de los muertos. Por su parte, Marc Zender (2004) y Erik Velásquez García (2015: 277-278) lo identificaron como el logograma de pelota, **WOL**. Respecto al último signo, aunque podría tratarse incluso de parte de T756 (Prager, 2020: 9), considero que se trata del grafema T98, logograma para 'cuerda', cuya propuesta de lectura fue **CH'AJAN?** (Stone y Zender, 2011: 77).



un mito cosmogónico sobre la decapitación o *ch'akb'aah* de tres deidades, identificadas como aspectos del dios del maíz (Velásquez García, 2017: 374). La primera decapitación conlleva 'el primer despertar' o *unaahstal ahaal*. Tras casi 120 años, sucede la segunda decapitación y el segundo despertar o *ucha'tal ahaal*. Más de mil años después, tiene lugar la última decapitación en 'la escalera de los tres despertares' o *hux ahaal ehb'a'*.⁶ El texto finaliza con una expresión metafórica que refiere a la muerte de los tres dioses, *ochb'ih* o 'entrar en el camino', y que tuvo lugar en el inframundo, aludido a través de dos topónimos mitológicos: *Ik'Waynal* o 'Lugar de la Aguada Negra' y *Wak Mihnal(?)* o 'Lugar Seis Nada' (Stuart, 2003; Velásquez García, 2015: 296–297; Vega Villalobos, 2017: 223–224).

El vocablo *ahaal* es un término polisémico que significa 'despertar, amanecer' (Barrera, 1980: 3). De acuerdo con David Stuart, en este contexto se está empleando en sentido metafórico para referir a 'creación, génesis', pues se establece una asociación entre la *decapitación* y el *despertar*, que equivale a una nueva creación del mundo. De tal modo, el mito condensa la ideología esencial de los sacrificios humanos: la muerte por sacrificio trae consigo la regeneración y, en definitiva, un nuevo orden (Stuart, 2003: 27).

En el margen opuesto del escalón, continúa la inscripción relatando la activación ritual de una escalera denominada *Hux ahaal ehb'* o 'Escalera de los tres despertares' por Yaxuun B'ahlam IV. Este suceso tuvo lugar el 17 de octubre de 744 d. C., fecha que los escultores del escalón tallaron de manera muy peculiar: 13.13.13.13.13.13.13.13.9.15.13.6.9 3 *Muluk* 17 *Mak*. En efecto, en lugar de emplear la tradicional cuenta larga compuesta por cinco periodos (9.15.13.6.9), la fecha está integrada por ocho ciclos más, todos mayores al *bak'tun* o ciclo de 400 años; además, todos ellos presentan el numeral 13. Del mismo modo, el mito cosmogónico de la Estela 1 de Cobá comienza con una cuenta larga que se compone de 20 ciclos superiores al *bak'tun*, todos ellos con un coeficiente 13 (Wagner, 2011: 283).

6. De acuerdo a Alfonso Lacadena, el sufijo *-a'* presente en el término *ehb'a'* podría corresponder a un agentivo ('el de la escalera'), o bien indicar que allí ocurrieron las tres creaciones (López Oliva, 2018: 330, nota 236).

Incluso en el Chilam Balam de Chumayel, manuscrito maya yucateco de época colonial, se ha reconocido el uso de ciclos extremadamente largos combinados con el coeficiente 13 para expresar la fecha en la que ocurrió la creación del mundo (Orejel, 2019). Así, queda claro que los escultores del Escalón VII emplearon esta fecha como un recurso retórico que permitía no solo relacionar el tiempo terrenal de los humanos con el pasado mítico, anterior a la fecha de la creación 13.0.0.0.0 4 *Ajaw* 8 *Kumk'u*, sino además vincular a nivel verbal el ritual de consagración de Yaxuun B'ahlam con la creación del mundo.

Si comparamos el texto jeroglífico con la imagen, se observa que no se trata de una simple ilustración del contenido verbal. En primer lugar, en lo que al mito se refiere, hay una clara *elipsis* visual, que supone la supresión de unidades o bloques icónicos que pueden o deben ser reconstruidos mentalmente, pues su ausencia implica la pérdida de niveles de significación (Carrera y Saborit, 2000: 264, 267). En efecto, en la imagen no hay rastro de los dioses mencionados, ni de sus decapitaciones, ni siquiera del inframundo, el ambiente acuático o la cavidad aludida por el topónimo Ik'Waynal. Así, la escalera jeroglífica representada en el margen izquierdo del escalón actúa a modo de *sinécdoque* o parte por el todo (Carrera y Saborit, 2000: 310), que alude a la 'escalinata de los tres despertares' o *hux ahaal ehb'*, donde se llevó a cabo el sacrificio de los dioses y por lo tanto, evoca a la totalidad del mito.

Asimismo, en el margen superior izquierdo del escalón, se aprecia una imagen singular: la repetición a pequeña escala de una escalera, una pelota y un jugador en actitud de golpearla. Esta sección podría aludir al carácter cíclico del tiempo y en concreto del mito, con los sacrificios de los dioses y sus respectivas creaciones, que se reproducen en los rituales que realizan los humanos: el sacrificio histórico que realiza Yaxuun B'ahlam IV en la imagen recrea el sacrificio mítico de los dioses, recogido en el texto jeroglífico, que da lugar a la creación. En otras palabras, el gobernante de Yaxchilán reproduce el origen del mundo.

Finalmente, quisiera centrar la atención sobre los dos enanos que se encuentran tras Yaxuun B'ahlam IV. Ambas figuras aparecen junto a sendas cláusulas jeroglíficas, las cuales no pueden leerse por completo. Los enanos podrían ser subordinados de Yaxuun B'ahlam, pues es bien sabido que los soberanos mayas del Clásico contaban con enanos y jorobados como acompañantes y sirvientes. Asimismo, ambas figuras son un símbolo de lo liminal, de la conexión entre el ecúmeno⁷ y el anecúmeno; su presencia hace posible la fusión de los espacios-tiempos mítico y terrenal, pues los enanos eran considerados seres divinos estrechamente asociados con el inframundo (Prager, 2011). Asimismo, ambos enanos presentan un signo jeroglífico **EK'** que significa 'estrella', junto al brazo, lo que permite reconocerlos como *personificaciones* de astros y, en consecuencia, evocan la idea del cielo nocturno. Por otra parte, dado que los enanos son los principales acompañantes de Ju'n Ixiim, el dios del maíz, su presencia permite reconocer a Yaxuun B'ahlam IV como personificación del numen. En efecto, la falda de red que luce el gobernante lo identifica como tal. Así, el gobernante se muestra como centro del cosmos, pues Ju'n Ixiim se regenera en varios árboles o incluso en un único y gran árbol que fungirá como *axis mundi*, según la concepción maya de la época (Martin, 2006: 163-169).

7. En lugar de los términos naturaleza/sobrenaturaleza de la tradición occidental, empleo los conceptos *ecúmeno* (espacio-tiempo inmediato donde se encuentran las criaturas) y *anecúmeno* (espacio-tiempo sagrado habitado por dioses y fuerzas) propuestos por Alfredo López Austin para la cosmovisión mesoamericana (López Austin, 2018: 161-163).

CONCLUSIONES

A través del estudio de la Escalera Jeroglífica 2 de Yaxchilán se ha podido reconocer cómo texto e imagen se organizan para ofrecer un mensaje en conjunto de carácter simbólico, es decir, con varios sentidos. De manera general, texto e imagen ofrecen información complementaria sobre un tema común. En el caso de los jeroglíficos, es claro cómo estos proporcionan información como la fecha, el lugar o quién realiza la acción representada, aspectos que la imagen no es capaz de ofrecer por sí misma. Como afirmó Roland Barthes (1986), la imagen es polisémica, es decir, puede ser interpretada de múltiples maneras, por lo que el texto escrito funge en cierto modo como medio de anclar la imagen, delimitando las posibles interpretaciones. Dicho lo anterior, esto no significa que la imagen esté subordinada al texto, pues su contenido es complementario al de la palabra escrita. Ambos medios producen sentido a través de sus propias estrategias retóricas, que se combinan para ofrecer un mensaje simbólico que de manera independiente no se lograría. A nivel visual, se han identificado diversas estrategias retóricas que connotan las imágenes, como paranomasia, hipérbole, metáfora, elipsis, sinécdoque y personificación. Estos mecanismos visuales fueron empleados por otros escultores mayas a la hora de crear las imágenes de diversas escaleras jeroglíficas.

BIBLIOGRAFÍA

- Barrera, A. [1980]. *Diccionario Maya Cordemex. Maya-español, español-maya*, Mérida, Ediciones Cordemex.
- Barthes, R. [1971]. *Elementos de semiología*, Madrid, Alberto Corazón Editor, Comunicación, Serie B.
- Barthes, R. [1986]. «Retórica de la imagen», en *Lo Obvio y lo Obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Paidós Comunicación, pp. 29-47.
- Berlo, J. C. [1983]. «Conceptual Categories for the Study of Texts and Images in Mesoamerica», en J. C. Berlo (ed.): *Text and Image in Pre-Columbian Art. Essays on the Interrelationship of the Verbal and Visual Arts*, Oxford, BAR International Series, pp. 1-39.
- Carrere, A. y Saborit, J. [2000]. *Retórica de la pintura*, Madrid, Cátedra.
- Eberl, M. y Bricker V. R. [2004]. «Unwinding the Rubber Ball: The Glyphic Expression *nahb'* as a Numeral Classifier for 'Handspan'», *Research Reports on Ancient Maya Writing* 55, pp. 19-56.
- Helmke, C. y otros [2014]. «For Love of the Game: The Ballplayer Panels of Tipan Chen Uitz in Light of Late Classic Athletic Hegemony», *The PARI Journal* 16(2), pp. 1-30, en línea: <www.precolumbia.org/pari/journal/1602> [consulta: 1/11/2021].
- Houston, S. y otros [2000]. «The Language of Classic Maya Inscriptions», *Current Anthropology* 41 (3), pp. 321-356.
- Hull, K. M. [2003]. *Verbal Art and Performance in Ch'orti' and Maya Hieroglyphic Writing*. Tesis doctoral, Austin, The University of Texas.
- Lacadena García-Gallo, A. [2009]. «Apuntes para un estudio sobre literatura maya antigua», en A. Gusenheimer, T. Okoshi y J. F. Chuchiak iv (eds.): *Text and Context: Yucatec Maya Literature in a Diachronic Perspective / Texto y contexto: la literatura maya yucateca en perspectiva diacrónica*, Aquisgrán, Shaker Verlag, pp. 31-52.
- Lacadena García-Gallo, A. [2010]. «Naturaleza, tipología y usos del paralelismo en la literatura jeroglífica», en A. Monod Becquelin y otros (eds.): *Figuras mayas de la diversidad*, Mérida, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas, pp. 55-85.
- Lopes, L. y Davletshin A. [2004]. «The Glyph for Antler in the Mayan Script», *Wayeb Notes* 11, pp. 1-18, en línea: <https://www.wayeb.org/notes/wayeb_notes0011.pdf> [consulta: 1/11/2021].

- López Austin, A. [2018]. «Tiempo del ecúmeno, tiempo del anecúmeno. Propuesta de un paradigma», en A. López Austin: *Juego de tiempo*, Ciudad de México, Academia mexicana de la lengua, pp. 161-197.
- López Oliva, M. S. [2018]. *Las personificaciones (?ub'aahil ?a?n) de seres sobrenaturales entre los mayas de tierras bajas del Clásico*. Tesis de doctorado, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- Martin, S. [2006]. «Cacao in Ancient Maya Religion», en C. L. McNeil (ed.): *Chocolate in Mesoamerica. A Cultural History of Cacao*, Florida, University Press of Florida, pp. 155-183.
- Orejel, J. L. [2019]. «A Parallel Long-Reckoning Between the Chilam Balam of Chumayel and a Hieroglyphic Inscription From Yaxchilán», *Research Reports on Ancient Maya Writing* 63, pp. 1-16.
- Prager, C. M. [2011]. «Enanos de la corte: acompañantes de los señores y mensajeros del inframundo», en N. Grube (ed.): *Los mayas. Una civilización milenaria*, Barcelona, h.f.ullmann, pp. 278-279.
- Prager, C. M. [2020]. «The Sign 576 as a Logograph for KUK, a Type of Bundle», *Textdatenbank und Wörterbuch des Klassischen Maya. Research Note* 15, en línea: <<https://dx.doi.org/10.20376/IDIOM-23665556.20.rn015.en>>.
- Stone, A. J. [1995]. *Images from the Underworld. Naj Tunich and the Tradition of Maya Cave Painting*, Austin, University of Texas Press.
- Stone, A. y Zender M. [2011]. *Reading Maya Art: A Hieroglyphic Guide to Ancient Maya Painting and Sculpture*, Nueva York, Thames & Hudson.
- Stuart, D. [2003]. «La ideología del sacrificio entre los mayas», *Arqueología Mexicana* 6(63), pp. 24-29.
- Tsukamoto, K. y Esparza O. Q. [2014]. «Ajpač'Waal: The Hieroglyphic Stairway of the Guzmán Group of El Palmar, Campeche, Mexico», en C. Golden y otros (eds.): *Maya Archaeology III*, San Francisco, Precolumbia Mesoweb Press, pp. 30-55.
- Velásquez García, E. [2015]. «El juego de pelota entre los mayas del periodo Clásico (250-900 d. C.). Algunas reflexiones», en M. T. Uriarte (ed.): *El juego de pelota mesoamericano. Temas eternos, nuevas aproximaciones*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 251-326.
- Velásquez García, E. [2017]. «Algunas reflexiones sobre la representación del tiempo en la imaginaria maya antigua», *Journal de la Société des américanistes*, pp. 361-396, en línea: <<https://doi.org/10.4000/jsa.15502>>.
- Velásquez García, E. [2019]. «Retórica de la imagen y la palabra en los códices mayas», en M. Garone Gravier y M. A. Giovine Yáñez (eds.): *Bibliología e iconotextualidad. Estudios interdisciplinarios sobre las relaciones entre textos e imágenes*, México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas / Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 115-130.
- Vega Villalobos, M. A. [2017]. *El gobernante maya. Historia documental de cuatro señores del periodo Clásico*, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México / Fideicomiso Felipe Teixidor y Monserrat Alfau de Teixidor.
- Wagner, E. [2011]. «Mitos de la creación y cosmografía de los mayas», en N. Grube (ed.): *Los mayas. Una civilización milenaria*, Barcelona, h.f.ullmann, pp. 280-293.
- Zender, M. [2004]. «Glyphs for 'Handspan' and 'Strike' in Classic Maya Ballgame Texts», *The PARI Journal* 4(4), pp. 1-9, en línea: <<https://www.mesoweb.com/pari/journal/archive/PARI0404.pdf>> [consulta: 1/11/2021].

AGRADECIMIENTOS

Deseo expresar mi gratitud al doctor Rafael García Mahiques por sus enriquecedores comentarios, así como a Los Angeles County Museum of Art (LACMA) por haberme permitido utilizar los dibujos de Linda Schele.

4

IMAGEN, MÚSICA Y ESPECTÁCULO

DECONSTRUYENDO AL MACHO. DEL IMAGINARIO VISUAL DE C. TANGANA A LA CONFRONTACIÓN CON LAS MASCULINIDADES DE EL MADRILEÑO

RAQUEL BAIXAULI ROMERO
ESTHER GONZÁLEZ GEA
Universitat de València

«Y ahora que saben cómo ruge el león me piden que cambie»
C. TANGANA, CARÍN LEÓN, ADRIEL FAVELA,
«CAMBIA!» (2021)

C. TANGANA: DEL CATOLICISMO AL PROTESTANTISMO¹

Bajo las máscaras de todos sus pseudónimos está él, Antón Álvarez (1990), cantante y compositor madrileño que en determinado momento se interesó por la filosofía. Conocido entre los años 2006 y 2008 como Crema en el ambiente musical, fue integrante del grupo de rap Agorazein, aunque pronto pasaría a llamarse C. Tangana. Con este nombre se coló en nuestras vidas con bombazos como «Mala mujer» (2017), conquistando las tendencias mayoritarias. Este sencillo, que acabó siendo el germen del álbum *Ídolo* (2017), anunciaba un discurso visual cargado de símbolos y clichés que remitían a la construcción de la masculinidad hegemónica.²

El periodista Alan Queipo resumió este imaginario con lo que denominó las tres f: fardar, farlopa y follar (Queipo, 2017). En ese momento, el artista se identificó con este eslogan. Ahora, cuatro años después y con alguna que otra polémica a sus espaldas, C. Tangana admite que añadiría una f más: fregar, pues después de haber manchado tantas cosas, queda mucho por limpiar (Sánchez Mellado, 2020).

Como afirma Mosse (1996: 3-9), el ideal de la masculinidad moderna responde a la construcción de un proceso histórico ligado a la adquisición de nuevos significados en torno al cuerpo, sobre el que se asentaron una serie de símbolos que apuntalaron patrones normativos de moralidad y comportamiento. En este sentido, C. Tangana, como personaje,

1. El pensador Ernesto Castro, en una inspiradora reflexión sobre la evolución del artista, elabora un análisis de cómo Crema va dando paso progresivamente a C. Tangana en clave teogónica, y que impudicamente hemos cogido para titular este epígrafe. Para el filósofo, la trayectoria musical de Pucho –apodo cariñoso por el que también se conoce al cantante– se puede dividir en cuatro periodos: «un primer momento politeísta [...]; un segundo momento monoteísta judío [...]; un tercer momento monoteísta cristiano [...]; y, por último, un cuarto momento monoteísta protestante [...]» (Castro, 2019: 136).

2. Como indica Nerea Aresti (2010: 16-18), tomando prestada la definición acuñada por Raewyn Connell, la masculinidad hegemónica haría referencia a un modelo de masculinidad «dominante en cada sociedad y momento histórico, un ideal normativo que inspira o sirve de referente a la mayoría y estigmatiza otras formas de ser un hombre». Se utiliza en sentido general, como supremacía sobre otros modelos presentes en la sociedad, y su base se fundamenta en un mundo en el que predomina la contraposición entre lo femenino y lo masculino, «de forma que la convivencia de diferentes modos de ser un hombre de acuerdo con parámetros distintos del de género se ve dificultada por la necesidad de crear un estereotipo que sirva de referente universal frente a la femineidad».

va a sustentarse a través de constantes demostraciones públicas de virilidad. En realidad, el rap siempre ha sido un género musical y un modo de vida esencialmente masculino.³ Así, el imaginario iniciático del artista como Crema ya presenta un discurso cimentado sobre las bases de la masculinidad clásica. Pero es con la publicación de *Ídolo*, siendo ya C. Tangana un cantante que empezaba a ser reconocido y reconocible, cuando el discurso que lo rodea se vuelve axiomático: poder, opulencia, lujo, consumo exacerbado y demasiadas mujeres.

Este disco, que aborda de forma transversal el proceso de construcción de un ídolo, ilustra las contradicciones que supone alcanzar el éxito en el marco de la sociedad actual. Por un lado, se alza con privilegios que, sumados a los agentes que lo posicionan en buen lugar desde el inicio de la partida, le hacen tener superioridad respecto a las mujeres, y en ocasiones respecto a otros hombres. Esta posición de poder le permite tener lo que quiere, haciendo un constante alarde a través de la visualidad del lujo y la sexualidad, ofreciendo referentes falseados, con los peligros que ello conlleva (Marquès, 1981: 95). Todo esto envuelto de una rica estética que mezcla referentes varios que remiten a actitudes hedonistas a través de prácticas como el consumo de alcohol, drogas, mujeres y productos de marca o la conducción temeraria.⁴ Sin embargo, lejos del efectismo fácil, a través de la visualidad que acompaña el álbum, se advierte también el lado oscuro de la fama y el reconocimiento, simbolizado en la figura que ilustra la portada del disco, un becerro de oro desmontable con el rostro cubierto que cambia de color. Por tanto, tal y como Pilar Aguilar plantea en sus estudios relacionados con los discursos audiovisuales, el artista, consciente de la necesidad de relatos y de la preponderancia de la forma audiovisual para modelar sueños, sentimientos, en un entramado emotivo, simbólico e imaginario, construye un archivo ficcional al que acudir para escribir guiones personales (Aguilar, 2015: 27), y ofrece con ello dos miradas, por momentos contradictorias, que obligan a los espectadores a replantearse cuestiones de la vida moderna.

A raíz de muchas de las letras e imágenes que han acompañado el desarrollo de dicho álbum, el nombre de C. Tangana se ha visto envuelto en polémicas dispares. En agosto de 2019, por ejemplo, el Ayuntamiento de Bilbao anuló el concierto que el artista iba a dar en la ciudad alegando que sus letras fomentaban actitudes machistas y degradaban a las mujeres. Las reacciones ante tal prohibición no tardaron en llegar: el público, la crítica, el ambiente artístico y los medios de comunicación defendían posturas contrarias que desembocaron en cuestiones como la libertad de expresión, la censura y la presión de ciertos sectores feministas. En ese sentido, Clara Serra diría: «No ganamos nada con ello ni quienes defendemos la cultura y la libertad de expresión ni quienes defendemos el feminismo. [...] Es mejor pensar cómo se puede hacer un feminismo crítico con la cultura, pero no punitivo». Incluso Pablo Iglesias, con el que con anterioridad había protagonizado un conflicto verbal por redes, se pronunció en contra de la decisión: «No me gusta C. Tangana, pero me

3. Para ejemplificar esta idea acudimos a la voz de una de las artistas femeninas más valoradas dentro del rap español, Somadamantina. Cuando le preguntaron en 2012 qué sentía al innovar dentro del género en España, respondió «soledad total», para referirse a la ausencia de mujeres trabajando en su misma línea (Castro, 2019: 168), y más tarde –en 2019– volvió a incidir en el tema y dijo: «me he comportado como un chico para abrirme un hueco [...]. En el mundo del rap eran todos chicos y era lo que había que hacer para demostrar algo, no sé el qué» (Playz, 2019).

4. Para un análisis extenso del discurso visual del eterno masculino en C. Tangana, a través del álbum *Ídolo* (2017), véase Baixauli y González Gea (2019).

parece vergonzoso que le prohíban actuar. El trabajo de los artistas, como la política, debe ser objeto de crítica, de sátira, de burla o de *beef*, nunca de censura» (Gorospe y Navarro, 2019). El artista, finalmente, decidió que más que alzar la voz para negar las acusaciones o defenderse de las críticas, lo mejor era contraatacar con dos conciertos en la misma ciudad y, además, gratis.

Cuando todo parecía estar agotado, cuando el personaje parecía haber llegado a su fin y el público se acostumbró a identificar el nombre del rapero como sinónimo de polémica o cultura barata, presenta su nuevo álbum, *El Madrileño* (2021), un trabajo en el que se nota la necesidad de cambiar de rumbo, al mismo tiempo que se advierte el intento por ofrecer nuevos paradigmas en torno a las masculinidades. Más allá de la brillantez musical de este trabajo, la jugada maestra de este ha sido la de valerse y acompañarse de las imágenes para resurgir, pues el revivir de C. Tangana como El Madrileño lleva implícitas réplicas y autocríticas a todo lo que se había fraguado con anterioridad. Posiblemente estemos ante un trabajo de madurez creativa y personal.

Además, durante este año C. Tangana ha aparecido en los medios de comunicación con una actitud más calmada y serena, e incluso en algunas entrevistas se despedía augurando una futura paternidad. ¿Significa esto que el ídolo impetuoso, viril, preocupado por mantener su coraza y proteger su corazón ante las desilusiones, rodeado de las estrategias que históricamente se vinculan con la masculinidad hegemónica, ha cambiado? De primeras, podemos adelantar que no es así de sencillo. Aunque ahora admita que la nueva *f* de fregar, que él mismo se asocia, pretende dominar a las anteriores, el artista –El Madrileño, a partir de ahora– continúa arrastrando ítems de la masculinidad tradicional de los que, parece, le cuesta desprenderse.

STARRING C. TANGANA IN A NEW ROLE. LA TRANSICIÓN VISUAL DE C. TANGANA A EL MADRILEÑO

El Madrileño es un trabajo compuesto por tantas piezas visuales como canciones en el que se reflexiona desde la contemporaneidad sobre el significado de ser hombres, entre otras cuestiones. Distribuido bajo el sello de Sony, es un álbum repleto de colaboraciones variadas, que lo convierten en un trabajo atemporal e internacional, capaz de salvar distancias generacionales y espaciales. Fue lanzado en su totalidad en el mes de febrero de 2021, si bien desde meses antes se habían adelantado algunos temas, secundados por sus respectivos videoclips, que anunciaban un discurso más esperanzador con relación a esa masculinidad tóxica de la que en ocasiones había sido acusado. Estos nuevos aires se acompañaban de declaraciones tranquilizadoras por parte del propio artista, que evidenciaban que algo estaba cambiando en sus creaciones, que algo había aprendido: «Todos nos hemos hecho un curso intensivo de feminismo en los últimos dos años. Éramos unos machitos que no entendíamos lo que pasaba alrededor. Creo que lo políticamente correcto es una imposición y lo odio. Pero el feminismo es otra cosa» (López Palacios, 2021).

Sin embargo, a pesar de estar presente la crítica y el intento de deconstrucción del personaje anterior, *El Madrileño* es una obra que continúa desprendiendo un aroma cargado de testosterona. En este sentido, C. Tangana nunca ha dejado de ser C. Tangana. La idea del eterno masculino sigue latente en los discursos del artista, aunque ahora velada por la confrontación con otros modelos de masculinidad o de comportamiento en una

sociedad que ya no puede pasar por alto el feminismo y que hace evidente las grietas de este sistema de representación, al mismo tiempo que plantea la necesidad de cuestionar la supervivencia de dichos modelos.

294

El disco parece querer componer una especie de relato filmico, un viaje al interior de la obra con mensajes encriptados, apuntando hacia un trabajo conceptual.⁵ Comienza con un alegato exculpatorio en clave de justificación, «Demasiadas mujeres», un *single* lanzado en octubre de 2020. En el vídeo que acompaña la canción, dirigido por Santos Bacana –fundador del colectivo Little Spain–, un niño se topa con un séquito de hombres que portan un ataúd blanco. En el lugar hacia donde se dirigen, el cementerio, un grupo de mujeres enlutadas espera. No es difícil imaginar que, en este simbólico funeral, el nuevo C. Tangana, encarnado en el niño que contempla la escena, asiste a su propio entierro, el entierro del ídolo, para a partir de ahí resurgir como El Madrileño. De hecho, hay varios planos grabados desde el punto de mira del propio ataúd, que se presentan como escenas previas y posteriores a la aparición del cantante, quien está situado en un confesionario admitiendo el hartazgo por el exceso de mujeres.

A partir de ahí, la mayoría de los temas hablan del amor –o su reverso, del desamor–, que se pueden leer también en clave de ruptura, de inflexión, con pinceladas de auxilio que rozan un ideal de vida alejado de excesos, con una especie de nostalgia de tiempos pretéritos. En esta línea se enmarca el lanzamiento del tema «Tú me dejaste de querer» en noviembre del año 2020, en colaboración con La Húngara (1980) y el Niño de Elche (1985), en cuyo videoclip se nos presenta directamente el nuevo rol de El Madrileño.

No será hasta febrero del año siguiente cuando lanzaría el resto de las canciones que completaban el disco con sus respectivos videoclips. Entre ellas, cuenta con alguna que otra concesión a la fraternidad y a la irreverencia de corte desenfadado, como se ve en la canción «Hong Kong», con la que cierra el disco. De nuevo se observa, como en sus producciones anteriores, que el hilo conductor de sus desdichas, el motor de sus logros o el leitmotiv de su existencia se ampara en las figuras femeninas. En resumen, el disco habla del amor y sus variantes, de la fragilidad, del pasado –reforzado por una gran cantidad de colaboraciones de músicos míticos e incluso por el apropiacionismo de clásicos de la canción española– y de los peligros de la fama, todo recorrido por una especie de autobiografía en un tono al que el artista nos tiene acostumbradas.

Mención aparte para dos temas en concreto, en los que los guiños a la deconstrucción del discurso de la masculinidad tradicional aparecen en primer plano: «Nunca estoy», canción cantada desde el punto de vista femenino; y «CAMBIA!», en la que explícitamente se habla de cuestiones en torno a las ideas de la masculinidad, de lo que significa históricamente ser hombre, y de las repercusiones y limitaciones personales que acaban forjando socialmente al género masculino, el objeto de atención de este texto.

HACIA LA DECONSTRUCCIÓN DEL MACHO. «CAMBIA!» (2021)

La idea de la deconstrucción del macho se trata de forma consciente en «CAMBIA!» (2021), una pieza que se alza como una especie de lamento ante el desconcierto de quienes

5. De hecho, en más de una ocasión C. Tangana ha apuntado «que sus discos no son una mera recopilación de *singles*, sino que están unificados por algún concepto» (Castro, 2019: 159).

cantan, por estar acostumbrados a una masculinidad clásica que les ha sido impuesta y a cuyas comodidades se han acostumbrado, y por las repentinas exigencias sociales por cambiarla. La canción, que remite al género musical de los corridos mexicanos, resulta especialmente significativa si se tiene en cuenta que es una colaboración con Carín León (1989) y Adriel Favela (1993), dos autores mexicanos que han trabajado por renovar la música regional de este país, un ambiente fuertemente masculinizado. La pieza, más allá de la letra, se ilustra con un videoclip (2021), dirigido por Santos Bacana desde España y Félix Bolláin desde México. Además, está producido por Cris Tenas y María Rubio, nombres ya presentes en la trayectoria visual del artista, que también forman parte del colectivo Little Spain, y anteriormente presentes en la producción de otros clips, como el de «Demasiadas mujeres».

En la filmación, la acción se desarrolla de forma simultánea en dos ciudades. Un taxi en marcha que despierta en una insomne ciudad sirve como hilo conductor de las historias que el clip refleja, así como de nexo entre las dos metrópolis —una española, Madrid, y otra mexicana, posiblemente Ciudad de México, por lo característico de sus taxis—. Hasta ahora, C. Tangana nos tenía acostumbradas al uso del automóvil en videoclips, como se ve en «Bien duro» (2018) o «Llorando en la Limo» (2018), como un simbólico exponente visual de la ideología capitalista (Argullol y Trías, 1992: 105), así como un recurso para afirmar su prestigio y reconocimiento ante los demás (Rey, 1994: 125).

En «CAMBIA!», sin embargo, más allá de ser agente de la clase social, este medio de transporte invita a nuevas interpretaciones. Es importante apuntar que, a diferencia de los otros clips citados, en este caso no es C. Tangana quien lo protagoniza: ya no es quien conduce o utiliza el vehículo, sino que a través de actores anónimos se construyen historias que, aparentemente, no presentan vinculación directa con el artista. Así pues, el vehículo se presenta como un elemento más del espacio público, que circula a todas horas y por cualquier ciudad, como cubículo que refugia ideas que pueden resultar universales.

Como se ha apuntado, las acciones suceden entre dos ciudades, y las relaciones entre los espacios y el tiempo no están definidas de forma sincrónica, sino que se intercalan momentos que remiten al pasado y presente de los protagonistas del clip, al menos en el caso de la ciudad mexicana. Tanto en Madrid como en el Distrito Federal, el taxi simboliza un viaje iniciático, un viaje que siempre lleva e invita al cambio. Esta idea se refuerza si se tiene en cuenta que dos de los protagonistas del clip son niños.

La historia que se desarrolla en Madrid refleja a un padre trabajador, quien conduce el taxi, que realiza tareas asociadas tradicionalmente a lo femenino: da abrigo y alimento a su hijo, fomenta su educación y actúa como figura de apego. La idea del viaje iniciático se hace especialmente evidente al advertir que ese niño, al que no vemos crecer, es el mismo que aparecía en el clip de «Demasiadas mujeres» —recordemos, aquel C. Tangana niño contemplando desde el pasado el entierro de sí mismo como ídolo—. Aunque el cantante no aparece en ningún momento en el vídeo, es fácil intuir su presencia a través de este personaje infantil.

Mientras, en la ciudad mexicana, nos encontramos con una *drag queen* que se cambia de ropa y luce con orgullo sus medias de rejilla en el vehículo que la transporta, personaje que, en determinados momentos, se desdobra en su yo de la infancia. Se trata, en realidad, de Eva Blunt, el nombre artístico de Pablo Levy Morales (1987), personalidad conocida en México por su participación en el concurso televisivo *La Más Draga*, versión mexicana del espectáculo de RuPaul. Ambos observan el mundo desde el taxi, que simbolizaría su masculinidad construida casi a ciegas.

Pero, más que a través de esta narración visual, el lamento ante la asimilación y necesidad de cambio de dicha masculinidad se hace evidente gracias a la letra. Los distintos versos muestran el descontento ante aquello que les ha venido dado de forma casi impuesta:

296

Crecí pensando que solo el billete me daría mi respeto / Que un hombre que no tiene pa' gastar no es un hombre, solo un muñeco / Que siempre te van a sobrar amigos y ni se diga mujeres cuando abunden los diamantes / [...] Me hicieron pensar que si cada noche no salía envuelto en Gucci / Yo no era más que un don nadie / [...] De niño me enseñaron a ser gallo y que un cobarde es un gallina («CAMBIA!», C. Tangana, 2021).

Y ahora, tras haber asumido todo eso y llegar a ser C. Tangana, a aquel cantante de rap que se reinventó para identificarse con el eslogan de las tres fle «piden que cambie». Que cambie, después de haber asimilado los roles normalizados históricamente y asignados socialmente al género masculino, dejando atrás ciertos privilegios.

«CAMBIA!» se erige, en el contexto del álbum *El Madrileño*, como alegato y reflexión acerca de la forma de contar las masculinidades, en concreto la enmarcada en el ámbito de lo hegemónico. En la fusión entre letra y visualidad se observa la dualidad tangesca de la que el artista siempre ha hecho ostentación. Por una parte, la letra parece culpar al patriarcado y eximirse de responsabilidades directas; por otra, sin embargo, la imagen invita a reflexiones mucho más profundas y abiertas. C. Tangana, en el nuevo rol de El Madrileño, dispuesto a fregar algunas manchas, responde a todas las polémicas con este cambio de papel y manifiesta su lamento en forma de grito con ese imperativo, *CAMBIA!*, en mayúsculas, para hacernos reflexionar sobre hasta qué punto las responsabilidades del cambio discursivo están solo en el ámbito de lo privado. En este punto es interesante rescatar las palabras de Ernesto Castro sobre cómo el artista siempre ha tratado de huir del *virtue signalling*, es decir, del alardeo moral, y encarna en su persona el mal que se quiere criticar, a la espera de que el público lo someta a juicio y así complete la obra. Los temas se convierten, de esta forma, en interactivos, pues requieren de la participación del público indignado y ofendidito (Castro, 2019: 142). ¿Acaso no hay todo un discurso social que ampara estas ideas? ¿Acaso el pop anterior a C. Tangana no hacía lo mismo? ¿No es el arte que levanta ampollas el más reflexivo?

El videoclip de esta canción empezaba con un taxi que encendía su luz verde, anunciando su disponibilidad, en medio de una gran ciudad. Por todo ello, el clip termina con el taxi, de nuevo, libre, con el piloto verde brillando, como una clara invitación a que nos subamos, a que emprendamos asimismo ese viaje iniciático en el que también hay hombres dentro del contexto patriarcal que cuidan, crían y ofrecen nuevos modelos, y, de esta forma, equiparar las miradas hacia un camino que todos y todas debemos emprender. Además, el deseo de acabar con esa masculinidad de forma autoconsciente se refuerza al identificar el lugar por el que pasa el taxi en la ciudad de Madrid justo al final del clip: el viaducto de Segovia, espacio vinculado a los suicidios en la cultura popular madrileña.

LA CULPA ES DEL PATRIARCADO. ¿EL MADRILEÑO COMO NUEVO PARADIGMA?

En cierta entrevista, sentado en el chéster de Risto Mejide (2018), C. Tangana confesó que si algo le había enseñado el feminismo es que él era un *heterazo*. Es decir, que cumplía con los privilegios de ser un hombre blanco, occidental y heterosexual en el mundo actual. Nunca los ha negado. Y, con esta declaración, aceptamos y nos acostumbramos a la proyección de estos patrones, tanto en sus letras como en sus clips y apariciones públicas, entre las que se incluye el contenido generado en sus redes sociales. A raíz del lanzamiento de *El Madrileño*, las aseveraciones de este estilo fueron adquiriendo sentido. El *heterazo* no ha desaparecido, posiblemente porque este borrado sea de largo recorrido, pero admitir esta obviedad puede suponer el primer paso para empezar a resquebrajarlo, si es que se quiere o interesa.

Sin embargo, detrás de todo su discurso subyace la presión de la sociedad capitalista y el condicionamiento de esta hacia los jóvenes: «Duermo con el cadenón bien puesto porque pienso en las noches que soñé su peso» (letra de «Párteme la cara»). No se debe pasar por alto —y, de hecho, el cantante no lo hace— que el contexto socioeconómico condiciona también la formación del espectro cultural. Una sociedad capitalista indisoluble de una sociedad patriarcal, en donde el triunfo se resume en el dinero, en el sexo y en el poder que se pueda atesorar. En suma, una sociedad en donde los y las jóvenes deseen reflejarse en el espejo del éxito, confiando en la promesa de que puedas ser —o puedas tener— lo que desees.

De esta forma, Antón Álvarez, abandonando por una temporada el personaje, después de «una infancia de niño pijo y una postadolescencia de trabajador precario que sueña con tener éxito y hacerse rico con su música» (Castro, 2019: 139), sufre una revelación. Analiza y asume por medio de su obra el sistema neoliberal en el que estamos insertos, pero sin sucumbir personalmente a la idea de que el capital es el único camino posible para la construcción social, de manera que descubre la trampa fundamental del liberalismo. Si volvemos a la entrevista con el mismo autor, vemos que el cantante afirma «que no le han dicho al consumidor que él tiene el poder. [...] Si nos hemos inventado la publicidad y no hemos explicado a la gente que estamos haciendo publicidad, o sea, ¡qué mierda me estás contando de que la gente es libre!». C. Tangana no cree en la sociedad neoliberal que han vendido, pero asegura que «ahora mismo eres imbécil si piensas que sin dinero vas a poder defenderte del dinero». Sin embargo, piensa que la solución radica en «un cambio fundamental en el papel del consumidor», en las pequeñas decisiones individuales: si algo no te gusta, si estás en contra de tal o cual marca —entendiendo por marca o producto también las obras artísticas—, deja de consumirlo. «Creo que eso cambiaría enormemente las cosas en el mundo» (Castro, 2017).

Para compensar los discursos visual-sonoros que engrandecen los clichés del capital y, consecuentemente, del patriarcado, la estrategia que parece seguir el cantante es la de aderezar sus temas con una mezcla de ironía y melancolía que obligan, sin embargo, a releer entre líneas y fotogramas, pues la dualidad tanganesca a la que aludíamos se torna un devenir. Unos días aparece en un yate de fiesta con sus amigos, rodeado de lujos, alcohol y mujeres; para luego, volver a la carga en ese mismo yate, símbolo de los privilegios obtenidos, con frases repletas de melancolía que recuerdan al pasado al que no quiere volver:

«Sé que si miras hacia atrás aún te persigue el pasado, pero vas a toda hostia y el champán está helado. Vete, lejos de aquí» (letra de «Yate»).

Las contradicciones, en este caso, en torno al campo que nos compete, las imágenes, prosiguen. En pleno lanzamiento de «Yate» (2021) apareció una imagen en la que El Madrileño posaba junto a un grupo de mujeres en traje de baño, algunas de ellas en poses seductoras. La polémica estaba servida y la opinión, de nuevo, dividida. Un sector de la población, encabezado por algunas feministas, sacaron el tema de la cosificación de las mujeres para gloria del hombre; mientras que otra parte de la población, secundada también por feministas, veían en la imagen mujeres poderosas, al mismo tiempo que amigas, entre las que se incluía el cuerpo del cantante como uno más sometido a la cosificación.⁶

Recientemente, también ha protagonizado otra paradoja, entre su discurso más íntimo e intelectual y la realidad de sus actos, al diseñar y prestar su imagen para una marca de ropa que él mismo había cuestionado en el tema «Inditex». Si dentro del álbum *Ídolo* (2017) tiraba dardos como «To' mi alrededor está podrido. Pero ninguna de esas putas va a dormir conmigo», ahora ha acabado sucumbiendo de este modo a las mieles del capital, aunque constatando una vez más lo que también aventuró: «Hoy he tachado lo que tú en un mes. Mira mi nombre y piensa en Inditex».

No obstante, las controversias que han acompañado al artista desde que naciera el *Ídolo* están comenzando a quedarse obsoletas. Por eso, Elizabeth Duval apuntaba el hastío de continuar debatiendo sobre lo mismo, cerrando el apunte con un «Todo está por hacer y todo es posible» (Duval, 2021). Puede ser que el nuevo rol de El Madrileño quede lejos de conseguir la muerte del macho, el entierro de los discursos patriarcales, y que sobreviva parte del imaginario que lo ha hecho famoso y del que parece le cuesta desprenderse, pero al menos genera material sobre (o con) el que seguir dialogando en torno a este tema. En ese sentido, Amorós concluye que el patriarcado no puede desaparecer de un día para otro y, por ello, es necesario practicar la resignificación de este concepto (Amorós, 1997: 358). Pero, además, el arte debe negarse a ser un lugar cómodo, cerrado, correcto, para abrazar las dudas y producir espacios sombreados a los que asomarse en busca no ya de respuestas, sino quizá de nuevas preguntas. Aunque, a pesar de todo lo apuntado sobre la intención de apartarse de los roles con aroma a rancio, y a sabiendas de que al final todos somos productos en el mercado de la oferta y la demanda, nos sumamos a las palabras de Margot Rot, que tras la defensa del artista le recordó que si de verdad quiere «cambiar las cosas desde el poder tendrá que ponerse las pilas con lo de ser un *cisheterazo*», pues está muy bien reconocerlo, pero hay que comenzar a actuar (Rot, 2018).

Si algo hay cierto de la figura de C. Tangana es que se ha colado en el imaginario colectivo y ha roto esquemas, por ejemplo, al ser el primer hombre que protagoniza una portada de *Harper's Bazar*, en una actitud y acompañada de unas declaraciones bastante distintas a las que podían leerse años atrás en otras revistas. La más reciente polémica —aunque estamos seguras de que no será la última— ha venido con «Ateo» (2021), una bachata

6. Sin querer extendernos mucho en este punto, C. Tangana desde el inicio siempre ha hecho alarde de su cuerpo. Este acto se puede poner en relación tanto con las masculinidades hegemónicas de las que hemos ido hablando —el cuerpo masculino atlético como símbolo de seducción y poder sexual frente a las mujeres (u otros hombres)—, como con la crítica a la alarmante exhibición de los cuerpos, habitualmente femeninos, en diferentes medios para la contemplación de un público general. Por poner un ejemplo, para el lanzamiento de *Booty* (2018), junto a Becky G (1997), el cantante subió a sus redes sociales una foto de su trasero desnudo, aludiendo a la frase: «Este *booty* lo heredé de mi mamá».

en colaboración con la cantante argentina Nathy Peluso, cuyo videoclip, escrito y dirigido por el propio Antón Álvarez, acontece en la Catedral de Toledo. Es precisamente uno de los frescos de la sala capitular de este lugar de culto el que inspira la obra: una bestia agarra del pelo a una mujer que parece querer escapar de ser juzgada por Dios. Está claro que en la actualidad contamos con herramientas distintas para advertir el poder ideológico de las imágenes y denunciar aquellas que a nivel pedagógico o instructivo hacen un flaco favor a la sociedad. Ciertamente se lleva las manos a la cabeza por el famoso tirón de pelo, al igual que ocurrió con la imagen del yate, pero quizá no reaccione igual ante la obra de Juan de Borgoña. Dónde quedan las fronteras entre el debate colectivo moral y el espectáculo violento que ello genera, esa es la idea que planea en este videoclip. En este sentido, pensemos en la portada que ilustra el *single* «Ateo»: retoma un detalle del fresco del Juicio Final, pero la posición de Dios la ocupa un teléfono móvil.

Del mismo modo que el videoclip de «CAMBIA!», o el discurso que subyace en C. Tangana, este texto pretende ser algo abierto. Nuestra propuesta es que estas acciones no deben leerse de forma literal, sino que nos obliguemos a repensar con otros discursos, a mirar a través de lo contemporáneo. Así, el discurso que envuelve a El Madrileño como personaje nos invita a repensar de forma extensible nuestro pasado, la forma en que ha sido contado y las producciones culturales que han primado, no para borrarlo, sino para empezar a sanar heridas.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar, P. [2015]. «La ficción audiovisual como instrumentos de educación sentimental en la Modernidad», en A. Hernando (ed.): *Mujeres, hombres, poder. Subjetividades en conflicto*, Madrid, Traficantes de Sueños, pp. 25-54.
- Amorós, C. [1997]. *Tiempo de feminismo. Sobre feminismo, proyecto ilustrado y postmodernidad*, Madrid, Cátedra.
- Aresti, N. [2010]. *Masculinidades en tela de juicio. Hombre y género en el primer tercio del siglo XX*, Madrid, Cátedra.
- Argullol, R. y Trías, E. [1992]. *El cansancio de Occidente. Una conversación*, Barcelona, Destino.
- Baixauli, R. y González Gea, E. [2019]. «El discurso visual del eterno masculino en C. Tangana. Roles de masculinidad en tiempos feministas», en R. Carmona Paredes y J. Sanfélix Albelda (coords.): *En busca de buenas prácticas de masculinidades igualitarias desde el ámbito de la universidad*, Elche, Universidad Miguel Hernández, pp. 40-54.
- Castro, E. [2017]. *C. Tangana en diálogo con Ernesto Castro*, en línea: <<https://www.youtube.com/watch?v=ARo5SMMwUGA>> 26-11-2017>.
- Castro, E. [2019]. *El trap. Filosofía millennial para la crisis en España*, Madrid, Errata Naturae.
- Duval, E. [2021]. «Las nueve mejores polémicas de 2020», *Ctxt* [consulta: 08/01/2021].
- Gorospe, P. y Navarro, F. [2019]. «El veto a C. Tangana aviva la polémica sobre la censura», *El País* [consulta: 10/08/2019].
- López Palacios, I. [2021]. «C. Tangana: 'Hemos hecho un curso intensivo de feminismo en los últimos años. Éramos unos machitos que no entendían lo que pasaba'», *El País* [consulta: 09/01/2021].
- Marquès, J. V. [1981]. *¿Qué hace el poder en tu cama? Apuntes sobre la sexualidad bajo el patriarcado*, Barcelona, El Viejo Topo.
- Mosse, G. L. [1996]. *The Image of Man. The Creation of Modern Masculinity*, Nueva York, Oxford University Press.

- Playz. [2019]. «SOMADAMANTINA: ‘Me he comportado como un chico para abrirme un hueco’», en línea: <<https://www.youtube.com/watch?v=MVznfo6uZZQ>> [consulta: 29/10/2019].
- Queipo, A. [2017]. «C. Tangana. El TRAPantojo del nuevo pop conceptual», *Notodo*, en línea: <<http://www.notodo.com/c-tangana-idolo>> [consulta: 26/11/2017].
- Rey, J. [1994]. *El hombre fingido. La representación de la masculinidad en el discurso publicitario*, Madrid, Fundamentos.
- Rot, M. [2018]. «‘Avida Dollars’: la explicación ontológica de C. Tangana», *The Medizine*, en línea: <<https://themedizine.com/p/avida-dollars-c-tangana-analisis>> [consulta: 21/04/2018].
- Sánchez Mellado, L. [2020]. «C. Tangana: “Después de tanto follar, fardar y tanta ‘farlopa’, también hay mucho que fregar”», *El País* [consulta: 17/05/2020].

SIMBOLOGÍA MARIANA EN LOS BAILES PROCESIONALES DE LA VIRGEN DE LA SALUD DE ALGEMESÍ (VALENCIA)

ANDRÉS FELICI CASTELL
Universitat de València

La localidad valenciana de Algemesí celebra cada 7 y 8 de septiembre las fiestas en honor de su patrona: la Virgen de la Salud. Acompañando a la imagen en cada una de las tres procesiones que se realizan a lo largo de dichos días –la de las Promesas el día 7 por la noche, la *Processoneta del Matí* el día 8 por la mañana, y la General el mismo día por la tarde-noche–, figuran una serie de danzas rituales: *la Muixeranga*, *els Bastonets*, *les Pastorettes*, *la Carxofa*, *els Arquets*, *el Bolero* y *els Tornejants*, a las que también se ha reincorporado en los últimos años un baile de Gigantes que solo participa en la segunda de las procesiones.

Todos estos bailes, cuyo origen en la mayoría de los casos suele estar en el siglo XVIII, sabemos que eran muy típicos en los pueblos de la ribera del Júcar (Alzira, Carcaixent, Sueca, L'Alcúdia...) e incluso en los territorios valencianos, pero con el paso del tiempo, especialmente en los siglos XIX y XX, fueron desapareciendo, sobreviviendo de manera ininterrumpida únicamente los de Algemesí. Por todo eso, las fiestas fueron declaradas Patrimonio Inmaterial de la Humanidad por la Unesco en el año 2011.

Pero los bailes de Algemesí no eran simples danzas que se podían realizar en cualquier celebración: estaban pensados para ejecutarse únicamente en sus fiestas patronales delante de la Virgen de la Salud, y por ello todavía hoy conservan, o en tiempos más recientes han creado, toda una serie de elementos y símbolos que permiten vincular ciertas coreografías, indumentarias o músicas con la figura de la patrona de la ciudad.

Existen numerosos símbolos que la tradición cristiana vincula con la figura de María, especialmente aquellos que provienen de la letanía lauretana (Felici Castell, 2017: 288-295), pero de todos ellos algunos han tenido una especial vinculación con la Virgen de la Salud, por diferentes aspectos de su leyenda.

SIMBOLOGÍA DE LA VIRGEN DE LA SALUD

La historia de la patrona de Algemesí la conocemos gracias a un manuscrito que empezó a redactar un presbítero adscrito a la parroquia de San Jaime durante el siglo XVI, Miguel Curzá (1564-1600), al cual posteriores sacerdotes fueron añadiendo nuevas partes. Así, en 1847, coincidiendo con el VI Centenario del hallazgo de la imagen, se publicó este texto con el título de *Verdadera Historia de la aparición y hallazgo de la antiquísima imagen de Nuestra Sra. de la Salud, venerada en la Iglesia Parroquial de la Villa de Algemesí*.¹

Según esta fuente, un día indeterminado de 1247, un vecino de Algemesí salió hacia el campo por la puerta denominada de Berca o Masaceli y observó una gran morera

1. En 1955 se haría una nueva reedición del texto a cargo de Juan Segura Lago. En el año 2006 se volvió a reeditar como facsímil, añadiendo una traducción al valenciano y un estudio introductorio a cargo de Vicent Josep Escartí. El manuscrito original hoy en día no se conserva.

que tenía el tronco grueso y vacío, del cual quedaba solo la corteza, y advirtió que en su interior había una imagen de una Virgen muy morena. Volvió al pueblo y comunicó el hallazgo al párroco y a los jurados, quienes la tomaron y trasladaron al templo parroquial. Pero como Algemés en aquel momento dependía de Alzira, los de esta villa se la llevaron a su iglesia. A la mañana siguiente la imagen desapareció y reapareció en el tronco de la morera. Así ocurrió en tres ocasiones, por lo que se quedó definitivamente en Algemés.

De esta manera, la morera constituye uno de los símbolos más característicos y genuinos de la Virgen de la Salud. Respecto a qué ocurrió con dicho árbol, parece ser que fue cortado y su madera se guardó en el templo parroquial hasta que fue incendiado durante la Guerra de las Germanías, en concreto el 23 de junio de 1522. Según una leyenda, sobre el mismo lugar donde estaba la morera que se taló, se construyó una pequeña ermita, la que hoy se conoce como capilla del Hallazgo.



Fig. 1. *Pouet de la Virgen de la Salud*. Algemés, calle Berca. Fotografía del autor.

No obstante, hay otra leyenda, recogida en el antiguo texto citado, según la cual en 1683 un vecino del pueblo afirmó ante las autoridades municipales conocer el lugar exacto donde había estado la morera. Así, se ordenó cavar en el sitio indicado y allí aparecieron unas raíces que los vecinos presentes expertos en agricultura afirmaron que eran de morera. En aquel lugar, aprovechando el agujero realizado, se hizo un pozo. Así, este sitio, a escasos metros de la capilla del Hallazgo, fue conocido popularmente como *Pouet*. Posteriormente, tal vez en el siglo XIX, dicho pozo fue sustituido por una fuente, que todavía se mantiene hoy en día, aunque lleva ya varias décadas cerrada [fig. 1].

Estos dos atributos, el pozo y la fuente, están relacionados con la Virgen en la letanía lauretana, cuando se la define como pozo de aguas vivas (*Puteus aquarum viventium*, Ct 4,15) y fuente sellada (*Fons signatus*, Ct 4,12). También aparece el lirio (*Sicut lilium inter spinas*, Ct 2,2), que sabemos que se le añadió a la imagen en 1676, como agradecimiento por la realización de un milagro, aunque este distintivo de pureza no se ha representado con demasiada asiduidad de manera aislada.

En el año 1947 se compuso el himno de la patrona, con motivo del 700 aniversario del hallazgo de la imagen, con música de Agustín Alamán y letra de Martín Domínguez. Esta canción, conocida popularmente como *Virolai*, empieza con la siguiente frase: «*Estrela del matí, mística font, altíssima palmera. Mare que Algemés fa set segles trobara en la morera.*

Pou refrescant de gràcies mai eixut...».² En este himno se recogen tres elementos citados con anterioridad, desaparece el lirio y además se incorporan dos más: la estrella y la palmera.

Por lo que respecta a la palmera, este elemento aparece también en la letanía lauretana (*palma exaltata sum in Engaddi*, Si 24,14). El concepto de «estrella de la mañana» puede resultar más confuso. En la citada letanía se refiere a la Virgen como *stella maris*, símbolo que procedería de un himno litúrgico medieval (Stratton, 1989: 35-36). Pero hablar de la «estrella de la mañana» no es lo mismo que hablar de la «estrella del mar». La primera haría referencia a lo que en diversas versiones de la Biblia se traduce como «lucero del alba» (Si 50,6; Ap 2,28). Técnicamente ese «lucero del alba» sería la última estrella que se aprecia iluminada cuando el sol está amaneciendo, que en realidad es un planeta, Venus. No obstante, a la Virgen también se la califica como «lucero del alba», como así se desprende de algunos himnos procedentes de la liturgia de las horas.

No sabemos exactamente por qué Martín Domínguez decidió iniciar el himno con dicho calificativo, que no tenía una vinculación directa con la Virgen de la Salud hasta ese momento. Tal vez la explicación sea más sencilla de lo que parece. El *Virolai* se inspiró fundamentalmente en dos melodías: una era la de *la Muixeranga* y la otra una canción popular que solían cantar de pequeños los dos autores del himno: *M'alcí de matinet* (Alamán, 1975: 41). De hecho, las primeras notas reproducen fielmente las de esta segunda melodía. Tal vez, por buscar esa vinculación entre ambas músicas, el autor de la letra, sin indagar en una mayor coherencia teológica, decidió emplear dicho calificativo.

Pero el pueblo entendió que la «estrella de la mañana» se estaba refiriendo fundamentalmente a una estrella. Por eso mismo, cuando se decoraron las calles y plazas del pueblo para la celebración de este centenario, los vecinos de la *placeta del Carbó*, un enclave céntrico de Algemésí por donde pasan dos de sus tres procesiones, decidieron decorarla con los tres primeros elementos que citaba el *Virolai*. Así, hicieron una fuente, plantaron una palmera y sobre esta pusieron una estrella realizada con tubos de neón (Escartí, 2018: 111; Castell Frasquet, 2021: 104-106), sin plantearse si esa «estrella de la mañana» debería tener más apariencia de planeta que de estrella. Los dos primeros elementos todavía perviven en la plaza [fig. 2].

Los cinco símbolos citados en el *Virolai* (morera, pozo, fuente, palmera y estrella) a partir de este momento se convirtieron en los más representativos de la Virgen de la Salud, y los encontramos presentes en



Fig. 2. Placeta del Carbó. 1950. Colección Lluís Escartí.

2. La traducción al castellano sería la siguiente: «Estrella de la mañana, mística fuente, altísima palmera. Madre que Algemésí hace siete siglos encontrara en la morera. Pozo refrescante de gracias nunca seco...».

diferentes obras artísticas de la localidad, así como en los bailes procesionales, aunque hay que tener en cuenta que cualquier símbolo mariano también puede aludir a la patrona.

LA MUIXERANGA

La *Muixeranga* es una danza formada por un considerable número de personas, que realiza un conjunto de cuadros plásticos con intencionalidad representativa, destacando entre ellas las torres. Las danzas consistentes en construcciones humanas son muy antiguas –en España aparecen ya en el siglo xvii– y están presentes en diversos continentes (Trescolí Bordes y Porrás Boronat, 2006: 234-236). En Algemés, se documentan con claridad por primera vez en 1839 y actualmente poseen ciertas figuras o cuadros plásticos con una clara vinculación mariana.

Una de estas, que aparece ya en fotografías de principios del siglo xx, es la llamada



Fig. 3. *Muixeranga* realizando l'*Oberta Alta*. Primer tercio del siglo xx.

Oberta, de tres pisos, en la que junto a la persona de la segunda planta se disponen dos más, que se «abren» durante unos instantes para culminar la construcción, asemejando de esta manera el monograma del Ave María, en el cual se entrelazan la «M» y la «A», una clara alusión a la patrona que ya se aprecia, por ejemplo, en el remate de la fachada de su capilla.

Podemos determinar que la *Oberta* era una de las construcciones más frecuentes, en parte por su simplicidad, puesto que necesitaban a pocas personas para ejecutarla, incluso se podían construir dos versiones, la normal y la alta [fig. 3], que tenía cuatro alturas. Esta variación hoy en día ya no se realiza.

Dentro del repertorio *muixeranguero* también hay dos figuras que se pueden relacionar con símbolos de la letanía lauretana: *la Font* (la Fuente) y *la Palmera*. La primera consiste en un pilar³ central de tres alturas y cuatro pilares de dos flanqueándolo, añadiendo además la representación de cuatro chorros. La segunda, por su parte, son cuatro pilares de tres dispuestos de manera que se dan la espalda entre ellos. Es una figura que no se suele realizar con demasiada frecuencia, incluso es posible que se hubiera inventado y se empezara a construir con motivo de la creación del *Virolai*.

3. En el lenguaje técnico *muixeranguero*, se considera un pilar o un pino a una estructura conformada por una persona sobre otra. Puede ser de diversas alturas, según el número de personas que haya una sobre otra: dos, tres, cuatro o hasta cinco.

Además de estas, se pueden señalar otras construcciones, bastante similares entre sí, que toman sus nombres de elementos litúrgicos, como es el caso de *el Guionet*, *l'Altar*, *el Retaule* (1997) o *la Creu* (2013). Y también se puede señalar *la Morera*, creada en 1995, a la que se le puso ese nombre porque el segundo piso, conformado por dos personas más un puntal, parecía recordar al hueco de la morera donde encontraron a la patrona.



Fig. 4. *Muixeranga* realizando *la Maria Alta*. Colección Luís Escartí.

Una de las figuras con mayor simbología mariana es la conocida como *Marieta* o *Maria Alta*. Sobre cuatro pilares de dos alturas, se coge a un niño y se eleva por encima de los *muixerangueros*. En el caso de que los pilares sean de tres alturas, se produce su variante alta [fig. 4]. Esta figura es una de las más populares en la actualidad, puesto que pueden coger a niños pequeños de entre el público y elevarlos. De hecho, cuando se realiza esta construcción se debe poner un límite al número de niños que se permiten subir —como máximo cuatro o cinco—, para que su ejecución no sea excesivamente larga.

Que al hecho de coger a un niño entre varios y elevarlo se le dé el nombre de *María* tiene una clara explicación religiosa: se está simulando la Asunción de la Virgen. Los *muixerangueros*, como si fueran ángeles, toman el alma de la Virgen, personificada en un niño, y la elevan hacia el cielo.

La última construcción a la que hay que hacer mención es *l'Enterro*, una pantomima en la cual se pretende mostrar el entierro de una persona. Un *muixeranguero* hace de difunto mientras los demás lo portan en alto, simulando un catafalco con distintos pilares. La figura antiguamente iba acompañada de figurantes que ejercían de plañideras y desfilaban a marcha de procesión, mientras los músicos ejecutaban la música del *Miserere*, inspirado en el salmo 50, melodía que cantaba el clero local cuando se dirigían a casa del difunto para traer el féretro a la iglesia.

Algunas descripciones antiguas comentan que tras esta figura a continuación se realizaba una denominada *Assumpció de la Mare de Déu*, de manera que los cuatro pilares que flanqueaban la construcción se juntaban y el que había hecho de muerto ayudaba a subir a un niño, realizando así una *Marieta*, aunque en esta ocasión el niño, en vez de extender los brazos, los juntaba en forma de oración (Alamán Rodrigo). De esta manera queda más que claro que la figura de *l'Enterro* representa el entierro de la Virgen y la *Marieta* su Asunción, de manera que se podían combinar los dos ofreciendo al público una representación visual del misterio de la Asunción.

ELS BASTONETS

306

Els Bastonets es una danza guerrera formada por ocho danzantes armados con un bastón y una plancha que golpean entre ellos al mismo tiempo que se mueven y se cruzan para realizar las coreografías. Esta tipología de baile está extendida por todo el mundo y ya está referenciada en la corona de Aragón en el siglo XII (Trescolí Bordes y Porras Boronat, 2006: 281-282). En Algemesí se documenta por primera vez en 1839.

El primer aspecto que vincula *els Bastonets* de Algemesí con la Virgen de la Salud son algunos elementos de la indumentaria de los danzantes. Sabemos que los trajes con los que visten no siempre han sido los mismos, puesto que hasta 1977 se alquilaban a la Casa Insa de Valencia, la cual no siempre cedía el mismo modelo. Estos trajes se caracterizaban, no siempre pero sí la mayoría de las veces, por tener en la espalda un símbolo mariano: o bien la estrella, o bien el monograma de María coronado sobre la media luna.

A partir de esta fecha, cuando cada *bastonet* se tuvo que confeccionar su propio traje, se decidió escoger una serie de símbolos para que cada uno estampara en su espalda uno de ellos, correspondiéndose con una de las cuatro posiciones que hay en el baile. A los que ya se habían utilizado del monograma mariano y la estrella, se decidieron agregar tres más con una especial vinculación con la Virgen de la Salud: el pozo, la palmera y la morera, elemento específico de la patrona que teóricamente solo puede portar el maestro de la danza (Bellón Climent, 2017: 91) [fig. 5].



Fig. 5. *Bastonets*. Fotografía de Josep Emili Naval.

Como cada danzante se confecciona su propio traje, los símbolos no siempre siguen el mismo patrón, de manera que se pueden encontrar varios modelos de cada uno de ellos. Un detalle significativo es que del monograma mariano se eliminaron la corona y la media luna, dejando únicamente las letras.

Pero, además, para crear una vinculación específica con la patrona, los *bastonets* siempre han portado atado al cuello un pañuelo con la imagen de la Virgen de la Salud bordada. Así se aprecia ya en las fotografías más antiguas. Y este elemento no se alquilaba, era propio de cada uno. Así, el hecho de llevar en el cuello la imagen de su Virgen les recordaba para

quién estaban bailando, una costumbre que es posible que también estuviera extendida en danzas de otras localidades, pues sabemos que *Els dansaors* de L'Alcúdia, un baile también de bastones, llevan una cinta con la medida de la Virgen del Oreto alrededor de su sombrero (Trescolí Bordes y Porras Boronat, 2006: 274 y 286).

Al contemplar una de las fotografías de la actuación más importante que se realizó del baile de *els Bastonets* durante el siglo xx, la participación en la Exposición Internacional de Barcelona de 1929 (Olivares Torres, 2005: 25), nos damos cuenta de otro detalle significativo: los bailadores no llevan pañuelo. En todo caso, parece portarlo solo el maestro, el cual no danzaba. En cambio, en otra fotografía de los mismos años, realizada probablemente durante las fiestas patronales, con prácticamente los mismos protagonistas, sí que se aprecia que todos lo portan. Esto puede significar que este elemento relacionado tan estrechamente con la Virgen de la Salud tal vez solo se utilizaría para bailar ante ella durante sus fiestas, de forma que, si se salía a otra población a realizar una actuación, algo que no era tan infrecuente, este elemento no se usaría.

El baile de *els Bastonets* actualmente posee un vasto repertorio que comprende 22 melodías diferentes, aunque solo 18 coreografías. Los nombres de los bailes están relacionados mayoritariamente con su forma de bailarlos y no hay ninguno que se pueda relacionar directamente con la Virgen de la Salud, excepto uno: *l'Altar*. Inicialmente era una danza que solo se ejecutaba en el momento en el que entraba la imagen en la iglesia en la *processoneta del Matí*, y se componía de dos partes: en la primera se bailaba la melodía de *l'U* y en la segunda sonaba la Marcha Real —al menos desde el año 1940—, momento en el cual los bailadores se arrodillaban, realizando un gesto de reverencia hacia la patrona que consistía en ofrecer el bastón y la plancha, en una posición muy similar a la que utiliza el Paje del Torneo, como más adelante se verá. Finalizada esta melodía, se volvía a realizar la inicial.

Este baile se reservaba únicamente para este momento concreto, pero con el paso del tiempo se empezó a realizar cuando se pasaba ante alguna imagen de la patrona ubicada durante el itinerario, especialmente plafones cerámicos. En los años ochenta se decidió sustituir la melodía de la Marcha Real por la de *la Muixeranga*. Y así todavía se mantiene en la actualidad, siendo un baile que solo se puede realizar ante una imagen de la Virgen de la Salud, por lo que no se danza en salidas a otras poblaciones.

PASTORETES

Pastorettes es una danza formada actualmente por niños y niñas de entre cinco y diez años aproximadamente que actúan por parejas, una de las cuales, normalmente la más mayor, representa a la reina y al pastor. Pese a que los bailes de pastores ya están documentados en el siglo xv, no será hasta el xix cuando sea frecuente encontrar danzas infantiles de este tipo en las procesiones (Trescolí Bordes y Porras Boronat, 2006: 250-251). En Algemés se documentan por primera vez de forma clara en 1896 (Olivares Torres y Trescolí Bordes, 2018: 108) y hasta 1973 solo la bailaron niñas.

Aquí cobra un especial significado el simbolismo mariano, puesto que la reina del baile es una personificación de la Virgen bajo la advocación de la Divina Pastora, vistiendo como tal. Su culto se originó a principios del siglo xviii en Sevilla y sabemos que en Algemés existía una cofradía en su honor desde 1761. Además, uno de los altares próximos al retablo mayor del templo parroquial estaba dedicado a ella, y se conserva todavía, aunque en mal estado, el lienzo que lo presidía, así como un par de estandartes.

La figura simbólica de la reina y el pastor fue suprimida de la danza durante los años setenta, por los problemas que comportaba su elección, y se recuperó en el 2002. Para su indumentaria –puesto que ya no se alquilaban los vestidos– se tomó como inspiración el lienzo del siglo XVIII que presidía el antiguo retablo, aunque como cada reina se realiza su propio traje, existen variaciones de unos años a otros, pese a que hay diversos elementos imprescindibles: una capa azul con el monograma de María en su espalda y un cordero de peluche. Por lo que refiere al tocado, igual puede portar corona, sombrero de paja o nada. Por su parte, el pastor siempre se ha caracterizado únicamente por portar un cayado [fig. 6].



Fig. 6. La reina y el pastor de *Pastorettes*. Fotografía de Toni Roig.

Cuando se dejaron de alquilar los trajes, de la misma manera que ocurrió con los *bastonets*, se empezó a decorar el delantal negro que llevan las niñas con motivos alegóricos marianos representativos: la palmera, el pozo, el monograma, la fuente, la estrella... Pero, así como para *els Bastonets* existe un símbolo por posición, en *Pastorettes* no existe ninguna cláusula, ni tan solo para la reina, por lo que cada danzante puede llevar el símbolo que desee, así como no llevar ninguno.

El papel de la reina y el pastor es importante, puesto que suelen encabezar las coreografías y en algunos bailes los danzantes hacen gestos de reverencia hacia ellos. También es cierto que de los siete bailes que se sabe que existían, hoy en día solo se realizan tres, por lo que se han perdido muchos elementos coreográficos que podrían ser relevantes en este aspecto.

Especialmente significativo resulta el baile 7. Este sabemos que sufrió una importante modificación tras la Guerra y le añadieron al final las notas de la Marcha Real, mientras los bailarines se arrodillaban ante la reina y el pastor, un claro símbolo de adoración. Esta melodía se continuó interpretando de esta manera hasta el año 2002, puesto que algunos consideraban que el hecho de incluir la Marcha Real era porque en ese momento se adoraba a una reina, y tal vez dicha música habría existido antes de la contienda bélica. Pero las investigaciones realizadas (Cano y Richart, 2004: 80-82) mostraron que el himno nacional había sido una incorporación del franquismo, y por lo tanto se decidió cambiar

esta melodía por la del himno local, algo parecido a lo que habían hecho *els Bastonets* con *l'Altar* varias décadas antes.

Uno de los bailes desaparecidos, el número 5, se dejó de realizar en los años cincuenta por su complejidad, motivo por el que solo se bailaba en los lugares más importantes, como ante imágenes de la Virgen. En el año 2002 se inventó un nuevo baile 5, que se danzaba también en los lugares anteriormente señalados, pero esta reconstrucción no tuvo continuidad.

LA CARXOFAY ELS ARQUETS

La Carxofa es un baile que realizan doce niñas adolescentes. En la coreografía, trenzan y destrenzan las cintas que penden de un palo rematado por un artefacto en forma de alcachofa. Por su parte, *els Arquets* lo bailan también doce niñas adolescentes que danzan con un aro en sus manos. Hasta 1988 estos dos grupos de baile funcionaron como uno solo, de manera que eran las mismas niñas las que iban ejecutando uno u otro de manera indistinta.

El origen de ambos habría que buscarlos en el Corpus de Valencia (Pitarch Alfonso, 1996: 58-60). En Algemesí aparecen documentados en 1830, aunque *els Arquets* parece que originariamente era bailado por hombres (Olivares Torres y Trescolí Bordes, 2018: 109-110), como así se mantuvo hasta el siglo xx, en que la danza cayó en desuso (Prósper Bremón, 1926a: 11), y se recuperó en los años cuarenta gracias a la Sección Femenina.

A simple vista, ninguna de estas dos danzas posee ninguna vinculación clara con la Virgen de la Salud, excepto la indumentaria, que es también el traje de pastora. Pero sí que podemos encontrar algunos elementos simbólicos en el baile de *la Carxofa*.

La Carxofa se vincula en muchos otros pueblos valencianos con un mecanismo que se utilizaba en diferentes fiestas religiosas, dentro del cual había un niño y, al abrirse, este cantaba un motete o cántico de alabanza al santo. Esta costumbre todavía se mantiene en localidades como Aldaia, Alaquàs y Silla, aunque existió en muchas otras poblaciones (Olivares Torres y Trescolí Bordes, 2018: 393-394). El ejemplo más conocido proviene de *El misteri d'Elx*, lo cual además nos permite vincular este artefacto con el culto mariano.

Es posible que, en Algemesí, en alguna ocasión, realizaran también este ritual. Lo que sí que sabemos es que el palo de *la Carxofa* tenía un mecanismo que permitía abrirse y, cuando finalizaba el último baile en la procesión de la mañana, se abría y de dentro salía una paloma que iniciaba el vuelo. Como el artefacto se fue deteriorando con el paso del tiempo, en el año 2002, se hizo un palo nuevo que ya no se podía abrir, puesto que el ritual de la paloma ya hacía años que no se realizaba. Esta paloma puede tener una vinculación mariana y se relaciona con el misterio de la Asunción, que simboliza el alma de la Virgen partiendo hacia el cielo.

ELS TORNEJANTS

El baile del Bolero, debido a su reciente creación e incorporación al desfile procesional, así como su tipología coreográfica, hace que no se pueda apreciar en él ningún simbolismo mariano. Algo similar ocurre con los Gigantes, recuperados en el año 2007, aunque en este caso se escogieron como figuras a Jaime I y Violante de Hungría, los reyes que gobernaban cuando se produjo el hallazgo de la Virgen. Además, en el año 2017, incorporaron una

nueva danza a su repertorio tomando la música de un canto habitual en la celebración de las vísperas a la patrona: *Mare de Déu, Moreneta*, compuesto por Agustín Alamán.

310

En cambio, *els Tornejants* es la danza que posee una mayor carga simbólica. Este baile guerrero está formado por siete danzantes, uno de los cuales, el Paje, precede al grupo portando una espada y un corazón, a modo de escudo, sobre el cual hay una imagen de la Virgen de la Salud. El resto de los componentes ejecutan sus coreografías con una larga vara vibrátil de madera en la mano. Los bailes de torneo están ya documentados a finales del siglo xvii en Valencia (Trescolí Bordes y Porras Boronat, 2006: 274-275). En Algemesí, esta danza aparece por primera vez en el año 1800 (Marín Crespo, 1801: 13-14).



Fig. 7. El Paje de *Tornejants*. Fotografía de Rafa Montagud.

La primera figura que llama la atención es la del Paje. Este precede a la comitiva y va abriendo el paso con una peculiar danza que consiste en ir dando pasos como si santiguara el recorrido con el pie. Todo esto lo hace portando en alto una espada con un corazón en su extremo, en el cual hay una representación de la Virgen de la Salud [fig. 7]. La función del Paje, cuyo danzante solía turnarse, era ir abriendo la comitiva, pero también tenía un papel destacado en el baile más importante y largo que se realizaba: *la Fuga*, puesto que, según las descripciones antiguas, era el encargado de marcar el inicio y el final de la danza con la espada (Prósper Bremón, 1926b: 5).

Uno de los aspectos más interesantes de *els Tornejants* es que en la gran mayoría de las ocasiones la danza ha de ir dirigida a la imagen de la Virgen, puesto que concluyen siempre arrodillándose ante ella, como si de un torneo se tratara y rindieran honores a su dama tras la finalización. Por eso mismo la ubicación del baile dentro del desfile ha de ser justo delante de *el Guió*⁴ —el estandarte de la patrona—. De hecho, si algún año no ha podido salir este elemento por algún motivo concreto, los miembros del torneo se han ubicado delante del anda para poder bailar así ante su dama (Castell Maiques, 1949: 776).

El comienzo de las procesiones constituye un ritual bastante significativo para los danzantes de *els Tornejants*. En primer lugar, desde el año 2013, entran en la iglesia parroquial o en la capilla del Hallazgo y realizan una breve oración ante la talla de la Virgen de la Salud. Cuando *el Guió* sale del templo, se baila de manera individual ante él, antes de dar comienzo a la procesión, siendo el primero de ellos el Paje, que es el maestro de la danza o en su defecto el bailaror más veterano, que realiza una coreografía que solo se ejecuta en

4. Esta obra se fecha en el tercer cuarto del siglo xviii y su autor, por lo que se desprende de la marca, podría ser el platero José Bellmont (Cots Morató, 2002: 207). El lienzo primitivo fue destruido durante la Guerra Civil y el actual, de 1940, es obra de Francisco Calatayud Llobell. En el año 2017 fue restaurado por Xavi Ferragud.

este momento: *la Treta del cor*. Cada uno de los *tornejants* realiza un baile diferente [fig. 8] y cuando finaliza el último se inicia la procesión, realizando diferentes danzas, la gran mayoría por parejas o en grupos de cuatro.



Fig. 8. *Tornejant* bailando ante *el Guió*. Fotografía de Pedro Pérez.

Por lo que respecta a la indumentaria, esta nunca se ha alquilado e inicialmente era de fabricación propia. Debido a lo costoso que resultaba, y a que cada traje era diferente, en 1947 el Ayuntamiento decidió pagar unos iguales para todos. Posteriormente se volvería a realizar esto en diversas ocasiones, por lo que los vestidos no siempre han sido iguales. Así, en los primeros que se confeccionaron, se quiso hacer un casco diferente para distinguir al maestro de la danza, decorado con el monograma mariano. Pero en los trajes realizados a finales de los años sesenta se puso este símbolo en todos los cascos, y se perdió así la diferenciación del maestro.

En la actualidad, los trajes dependen del baile y se dispone de dos, los viejos y los nuevos, que fueron confeccionados en el año 2014. En estos, volviéndose a la tradición anterior, solo se decoró un casco con el monograma mariano, el del maestro. Al existir dos vestidos, los nuevos únicamente se utilizan para las fiestas de la Virgen de la Salud, y en caso de realizar una actuación en otra localidad, se utilizan los viejos.

CONCLUSIÓN

Como se ha podido ver, prácticamente todos los bailes que conforman el desfile procesional de las fiestas de la Virgen de la Salud de Algemesí poseen una serie de elementos que los relacionan estrechamente con esta: atributos marianos en su indumentaria, bailes vinculados a la patrona o que solo se pueden realizar ante una imagen suya... y los danzantes siempre lo han tenido claro y han sabido distinguir cuándo una actuación se realizaba fuera de contexto o cuándo se ejecutaba dentro de las fiestas locales. Por eso mismo hay ciertos elementos o coreografías que solo se pueden ver durante los días 7 y 8 de septiembre en Algemesí.

Los bailes, en un origen, posiblemente serían simples danzas que se realizarían para aumentar la comitiva, como suele ocurrir en otras poblaciones. Pero, con el paso del tiempo, fueron creando una vinculación cada vez más estrecha con la Virgen de la Salud, configurándose así elementos únicos y genuinos de la población, que se diferencian de los de otras localidades. Son elementos que muchas veces pasan desapercibidos, que se suelen realizar de manera inconsciente, pero que cobran sentido en un único contexto: las fiestas de la Virgen de la Salud. Y, de hecho, si los bailes actuaban fuera, estos elementos eran modificados.

En los últimos años estamos asistiendo a un fenómeno de recuperación de danzas tradicionales por parte de diversas poblaciones donde están documentados bailes que hoy en día han desaparecido: Sueca, Alzira, Carcaixent, L'Alcúdia... Esto siempre es complicado, puesto que no siempre queda documentación o testimonios que permitan realizar una reconstrucción fidedigna de la danza, lo cual lleva a mirar los bailes de determinadas tipologías que se han mantenido con el paso del tiempo, lo que convierte a los bailes de Algemesí en uno de los principales modelos a imitar.

De esta manera, cualquier localidad que quiera recuperar su *Muixeranga*, baile de Bastones o de Torneo, suele acudir a Algemesí en busca de un modelo. Pero muchas veces se han copiado no solo los aspectos más generales de la danza, sino también aquellos que están más estrechamente ligados a la Virgen de la Salud, por lo que quedan descontextualizados.

Así, hoy en día no es extraño encontrar en algunas poblaciones una *Muixeranga* que realiza figuras con una vinculación mariana o religiosa en actos profanos; bailes de *Pastorettes* que toman músicas de Algemesí –incluso a veces aún con la Marcha Real– sin la presencia de la reina y el pastor; bailes de *la Carxofa* en las cuales el mecanismo no se abre; o bailes de Torneo que finalizan sus ejecuciones sin arrodillarse ante una imagen mariana.

BIBLIOGRAFÍA

- Alamán Rodrigo, A. *1ª part de La Muixeranga d'Algemesí* (Notas manuscrites para un trabajo de investigación), Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu. AAAR C-21.
- Alamán Rodrigo, A. [1975]. «La música de l'himne a la Mare de Déu de la Salut, Patrona d'Algemesí, en el seté centenari del seu Trobament 1247-1947», en *Cinquantenari Coronació Verge de la Salut*, Algemesí, Juan Bta. Juan, p. 41.
- Bellón Climent, T. [2017]. *Els Bastonets d'Algemesí*, Picanya, Edicions del Bullent.
- Cano, E. y Richart, X. [2004]. *Músiques i Rituals de les Festes a la Mare de Déu de la Salut*, Algemesí, Ayuntamiento de Algemesí / Rivera Editores.
- Castell Frasquet, V. A. [2021]. *Estampas y recuerdos*, Algemesí.
- Castell Maiques, V. [1949]. «Las fiestas de la Santísima Virgen de la Salud, de Algemesí», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura* 25, pp. 769-779.
- Cots Morató, F. [2002]. *El examen de maestría en el arte de plateros de Valencia: los libros de dibujos y sus artífices (1505-1882)*. Tesis doctoral, Universitat de València.
- Curzá, M. y otros [2006]. *Història de l'aparició i troballa de la Mare de Déu de la Salut*, Algemesí, Ayuntamiento de Algemesí.
- Domingo Borràs, J. A. y Jarque, F. [1999]. *Bastint la Festa. Festes de la Mare de Déu de la Salut d'Algemesí*, Algemesí, Ayuntamiento de Algemesí.
- Escartó, L. [2018]. *Memòria viva d'Algemesí I*, Algemesí, Ayuntamiento de Algemesí.

- Felici Castell, A. [2017]. «Actividad angélica en torno a la Virgen María», en R. García Mahiques (dir.): *Los Ángeles II. Solicitud de los Espíritus celestes*, Madrid, Ediciones Encuentro / Fundación Juan-Miguel Villar Mir / Fundación Las Edades del Hombre (Los tipos iconográficos de la tradición cristiana) III, pp. 268-313.
- Felici Castell, A. y Richart Peris, X. [2023]. *Música, tradició i patrimoni. La Festa de la Mare de Déu de la Salut d'Algemésí*, Valencia, Alfons el Magnànim / Institut Valencià de Cultura / Ayuntamiento de Algemesí.
- Marín Crespo, C. V. [1801]. *Descripcion de las Fiestas del Centenar que la Ilustre Universidad de Agullente celebró a su ínclito protector el apóstol valenciano San Vicente Ferrer, en los días 4, 5 y 6 de setiembre del año 1800*, Valencia, Oficina del Diario.
- Olivares Torres, E. [2005]. «1929. El ball de Bastonets a Barcelona», *Berca* 130, p. 25.
- Olivares Torres, E. y Trescolí Bordes, O. [2018]. *Festes, danses i processons als arxius de la Casa Insa. La Ribera del Xúquer*, Valencia, Universitat de València.
- Pitarch Alfonso, C. [1996]. «Las danzas populares en la fiesta del Corpus Christi de Valencia, desde sus orígenes hasta el siglo xx», *Yakka. Revista de estudios yeclanos* 7, pp. 53-64.
- Prósper Bremón, J. M. [1926a]. «Las danzas de la Villa de Algemesí», *Las Provincias*, 14 de marzo de 1926, p. 11.
- Prósper Bremón, J. M. [1926b]. «Las danzas de la Villa de Algemesí (continuación)», *Las Provincias*, 2 de abril de 1926, p. 5.
- Stratton, S. [1989]. *La Inmaculada Concepción en el arte español*, Madrid, Fundación universitaria española.
- Trescolí Bordes, O. y Porras Boronat, G. [2006]. *Velles i novelles. L'Alcúdia i les festes a la Mare de Déu de l'Oreto*, L'Alcúdia, Ayuntamiento.

LA FESTA MEDIEVAL DEL 9 D'OCTUBRE: EL CERIMONIAL I L'ACTIVACIÓ DE LES IMATGES

FRANCESC GRANELL SALES
Universitat de València

315

INTRODUCCIÓ

La festa medieval del 9 d'Octubre commemorava la conquesta cristiana de València amb un cerimonial arranjat pel Consell municipal i l'Església.¹ Encapçalada pel bisbe, la processó ciutadana sortia de la catedral, recorria determinats carrers per a fer estació a un dels temples de la ciutat i tornava a la seu per a escoltar el sermó sobre l'efemèride commemorada. A partir de la documentació municipal, Rafael Narbona (1994; 1997; 2003; 2011) ha tractat l'origen del ritual, les vicissituds al llarg de la història, el significat religiós que tenia per a la comunitat i la manera en què l'expressió festiva constituïa una mostra de la relació entre el municipi i la Monarquia. El present escrit és una revisió del tema. D'una banda, para esment en l'itinerari i el cerimonial mitjançant l'examen de les notícies –part d'elles inèdites– dels Manuals de Consells i de Claveria Comuna de l'Arxiu Històric Municipal de València (AHMV). De l'altra, analitza les imatges de la processó que eren susceptibles de ser visualitzades i, per tant, que els seus valors significants foren activats. L'objectiu és especificar, o almenys esbossar, l'itinerari de la desfilada i, a partir d'aquest, determinar quines obres es trobaven dins del trajecte. L'anàlisi, però, no es du a terme a través de la funció original de l'obra d'art, sinó de la imatge com a element que formava part de l'estètica del ritual de la mateixa manera que ho feien els càntics, la indumentària o la música vocal i instrumental.² El programa litúrgic podia contemplar l'observació de les obres que jalonaven l'itinerari i la reflexió teològica que es generava a partir d'elles, o no. Certament no ho sabem perquè les fonts no són tan específiques. En tot cas, el punt destacable és que les imatges que estaven presents en el recorregut de la processó podien prendre part en la cerimònia en cas que els membres de la comunitat cristiana les activaren: en cas que les visualitzaren i projectaren els seus missatges dins dels paràmetres del ritual que estaven presenciant.³

EL PUNT DE DESTINACIÓ DE L'ITINERARI: L'ESGLÉSIA DE SANT JORDI

En 1338, el Consell municipal de València decidia commemorar la conquesta cristiana del 1238 amb un ritual urbà. S'implantà una processó en qualitat de manifestació pública

1. El present escrit deriva d'un capítol de la meua tesi doctoral (Granell, 2022). Remet la seua consulta al lector per a ampliar informació, donades les limitacions d'espai d'aquesta publicació.

2. Éric Palazzo (2003: 152-156) destacava aquesta possibilitat d'aproximar-se a l'estudi de les imatges en la litúrgia.

3. Aquesta aproximació teòrica no és nova. Existeix una línia d'investigació que analitza les obres en relació amb la litúrgia (Van Os, 1984; Fassler, 1993; Caviness, 2006: 72-74).

d'agraïment a la divinitat amb motiu que Jaume I va incorporar la ciutat a la cristiandat (Carreres Zacarés, 1925: 4-5; Narbona Vizcaíno, 1997: 23). En el 9 d'octubre del 1338 la desfilada va partir des de la seu i va anar fins al monestir de Sant Vicent de la Roqueta, on es va recitar el conegut sermó de la conquesta. Per a arribar-hi, la processó havia d'eixir de la ciutat per la porta de la Boatella, l'accés des d'on fou arrossegat el cos de sant Vicent després dels turments que patí.⁴

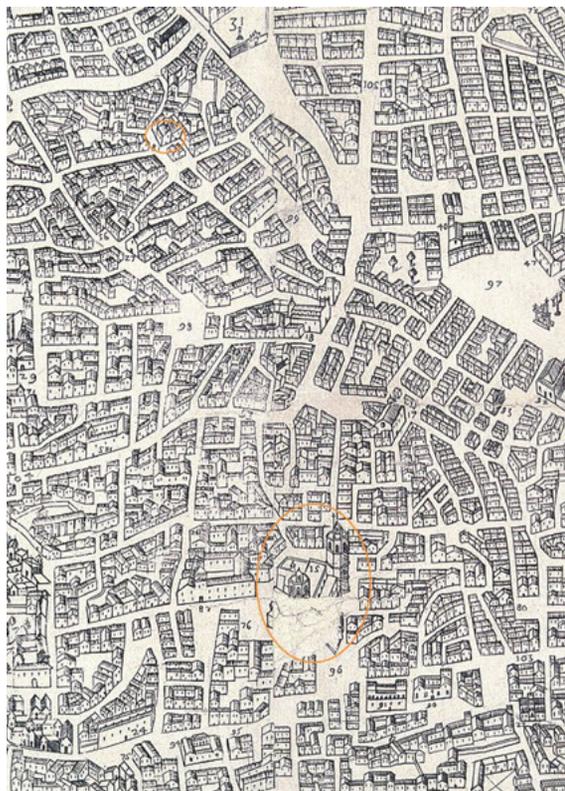


Fig. 1. Antonio Mancelli, Fragment del plànol de la ciutat de València amb la catedral i l'església de Sant Jordi assenyalades. 1608.

anys després del primer 9 d'Octubre, el Consell va decidir anunciar la solemnització del dia de Sant Jordi, una celebració del calendari litúrgic que commemorava la intercessió del cavaller celestial en la conquesta de València. I la publicació en veu alta —la crida— de la dita festivitat fou eloqüent:

Tanmateix, poc de temps després, el recorregut de la processó es va modificar i el punt de destinació va ser un altre. Hem pogut documentar que a mitjan segle XIV el seguici del 9 d'Octubre ja no desfilava fins al monestir de Sant Vicent de la Roqueta; ho feia fins a l'església de Sant Jordi, ubicada intramurs, al districte parroquial de Sant Andreu: «la processó tro a Sent Jordi e, puys, tro a la seu de València»⁵ [fig. 1]. També hem pogut constatar que aquesta modificació del recorregut es mantindrà durant tota l'edat mitjana.⁶ Certament, però, no es pot determinar l'any concret d'aquesta modificació de l'itinerari perquè els registres de l'arxiu que podien haver deixat un rastre documental dels primers anys del ceremonial comencen el 1351, quan ja havia passat més d'una dècada des de l'acord del Consell municipal sobre l'anunci de la primera celebració del 9 d'Octubre.

En un altre ordre de coses, el que convé subratllar és que el 1341, tres

4. Quant a la relació de la porta de la Boatella amb el martiri del sant (Escartí Soriano, 1998: 186).

5. El document que referenciem és un albarà per al corredor i per als músics que tocaren en la crida i en la processó de Sant Dionís. AHMV, Claveria Comuna, J-1, 11-X-1351, fol. 12v.

6. Entre 1338 i 1500, el 1498 és l'últim any en què està documentada la festa de Sant Dionís i, llavors, la processó desfilà, com era norma, fins a l'església de Sant Jordi. AHMV, Manuals de Consells, A-49, 6-X-1498, fols. 33r-34r. També és l'últim any en què es registra la crida per a la festa de Sant Jordi. AHMV, Manuals de Consells, A-49, 21-IV-1498, fols. 19v-20r.

Ara oiats que us fan saber los jurats e los prohòmens de la ciutat que, per lo senyor bisbe e per ells, és estat ordenat que, a present e en per tots temps, la festa del benaventurat màrtir e cavaller de Déu sent Jordi sia colta e celebrada a reverència del dit cavaller sant, la qual festa serà dilluns primer vinent, per que us fan saber, per la present sol·lemnial crida, que null cristià o cristiana en lo dit dia e festa no gos tenir negun obrador ubert ne tenda parada per tal que la dita festa sia complidament colta e celebrada. E que sia mercè e benignitat del nostre senyor Déu Jesucrist tot poderós, lo qual és vencedor de les batalles que do victòria a cristians contra los malvats sarrahins següents la secta del abominable Mahomet⁷ (Carreras y Candi, 1916: 115).

Recollint el que s'ha dit, el 1338 començà a celebrar-se el 9 d'Octubre i, en algun moment entre els anys 1339 i 1351, es va modificar l'itinerari de la seua processó perquè llavors fera estació a l'església de Sant Jordi. Era, per tant, un canvi significatiu del recorregut que es produí en un rang de temps que coincidí amb la primera celebració de la festa de Sant Jordi, el 1341. I la cronologia de l'origen no és l'única coincidència entre el 9 d'Octubre i la festa del sant que s'aparegué en la conquesta: les dues processons compartien el mateix punt de destinació a l'entramat urbà. A més, de la crida ara citada s'infereix que les dues festes compartien un objectiu ritual comú: la solemnització havia d'agrair a Déu l'ajut que proporcionava en les lluites contra els musulmans.

LES IMATGES EN LA PROCESSÓ

El portal del Palau

El recorregut de la processó va variar puntualment al llarg de la baixa edat mitjana, no obstant això, l'expressió «hirà per los lochs acostumats» de la documentació municipal evidència que els carrers per on passava la desfilada eren els mateixos any rere any. Després dels oficis litúrgics que es duïen a terme a l'interior de la catedral, la processó del 9 d'Octubre partia de bon matí des del portal del Palau, el que donava a la plaça de la Fruita –actualment, la plaça de l'Almoïna [fig. 2]–. La desfilada començava al Palau del Bisbe i seguia pel carrer de sant Tomàs fins a la plaça de la Figuera. Girava pel carrer d'en Solanes, després pel de Joan Fabra fins a l'església de Sant Andreu. Passava per la casa de mossèn Corts i, pel carrer de la Confraria, entrava a l'església de Sant Jordi, on feia estació. Per a tornar a la seu anava pel carrer de mossèn Francesc de Soler, girava per l'església de Sant Martí, seguia per la coltelleria i la draperia del lli i arribava a la plaça de les Gallines. Des d'allà, la desfilada entrava a la catedral pel portal dels Apòstols i, ja dins, assistia a la recitació del sermó de la conquesta.⁸

El sermó no era l'únic element mnemònic del ritu del 9 d'Octubre –i, per extensió, de Sant Jordi– que feia de la conquesta de València una fita en la memòria de la comunitat urbana. La totalitat de l'experiència de la litúrgia era més complexa. Els assistents al ritual podien visualitzar un conjunt d'imatges que jalonaven el recorregut de la processó. Hi havia escultures i pintures que no sabem si foren encarregades amb el propòsit de ser contemplades en un ritual públic; és més, és ben segur que part d'elles no s'elaboraren

7. AHMV, Manuals de Consells, A-4, 3-IV-1341, fol. 40v.

8. L'itinerari en AHMV, Manuals de Consells, A-30, 22-IV-1435, fols. 275v-276r.

amb l'objectiu últim d'integrar-se en la solemnització del 9 d'Octubre. Tanmateix, romanien dins del context escènic de la festa urbana en un estat latent, esperant que hom les visualitzara. Quan això ocorria durant el desenvolupament de la litúrgia, quan els valors significants de les imatges s'activaven, es produïa una experiència sensorial i intel·lectual que, com veurem, remarcava la finalitat del ritus.⁹



Fig. 2. Portal del Palau de la catedral de València. Ca. 1262. *Font:* Francisco José Colomer.

Comencem pel principi. En la vespra del 9 d'Octubre s'anunciava la festa amb un gran espectacle de llums i sons que es projectava des del cimbori de la catedral i des de les torres de la Casa de la Ciutat.¹⁰ Al sendemà, els elements del cerimonial, comuns a d'altres celebracions religioses valencianes, com la música instrumental que acompanyava la desfilada, la decoració de la Casa de la Ciutat i l'enramada dels carrers per on passava la processó, convertiren el ritual en una experiència sinestèsica.¹¹ De matí s'oficiava una missa i, després, des de la porta del Palau, el seguici d'eclesiàstics mamprenia la processó tot exhibint les relíquies de la tibia de sant Dionís o del braç de sant Jordi –depenent del cas– (Martí i Serra, 2009: vol. II, 239–240 i 286).¹² Tots els fidels allà congregats portaven les «lums en les mans» –les espelmes– que els dirigents locals havien requerit.¹³

9. Éric Palazzo (2014) ha estudiat el fenomen a partir de les imatges de la litúrgia que desenvolupaven un rol central en l'activació sensorial.

10. AHMV, Claveria Comuna, J-46, 29-XI-1426, fols. 25v–26r. També es feien coets per al Miquelet (Sanchis Sivera, 1909: 107). En 1392 l'anunci amb foc i pólvora de la vespra de Sant Dionís era un referent per a unes altres celebracions (Rubio Vela, 1998: vol. I, 301–302).

11. Per exemple, AHMV, Claveria Comuna, J-47, 20-XII-1427, fol. 46v.

12. Pel que fa a les relíquies esmentades (Sanchis Sivera, 1909: 405–406 i 415–416; Gavara Prior, 1998: 144–147; Castelló Doménech, 2019: 108–112).

13. Per exemple, AHMV, Manuals de Consells, A-31, 11-X-1436, fols. 132v–133r.

Encara davant la porta del Palau, l'espectador podia observar, en la pedra dels modillons del ràfec, els caps d'uns homes i d'unes dones caracteritzades amb tocats o corones [fig. 3]. No sabem quins individus es volgueren representar en aquests modillons que s'elaboraren en el primer període de construcció de la catedral, però, potser recollint una tradició escrita del quatre-cents, els reconegueren com els rostres dels matrimonis repobladors de la ciutat (Rubio Vela, 2012: 110; Iborra, 2009: 235-236). D'altra banda, en el segon registre de la façana, en els capitells del portal que mostren escenes del Gènesi i de l'Èxode el fidel visualitzaria els passatges veterotestamentaris representats [fig. 4]. Roque Chabàs (1899) els identificà i Amadeo Serra (2018: 148) argumentà que l'elecció dels episodis bíblics permetia establir un paral·lelisme entre la terra promesa al poble elegit i València: les escenes de Déu prometent la terra a Abraham, l'elecció dels jutges d'Israel i Moisés rebent les Taules de la Llei (Gn 15,18-21; Ex 18,25-26; Ex 31,18) simbolitzaven l'establiment dels colons en el nou regne cristià de València sota la legislació promulgada pel rei Jaume I.



Fig. 3. Caps del portal del Palau de la catedral de València. Ca. 1262. Font: Antonio Marín Segovia.



Fig. 4. Déu entrega les taules de la Llei a Moisés. Portal del Palau de la catedral de València. Ca. 1262. Font: Juan Manuel Enrique.

L'església de Sant Jordi

320

Des de mitjan segle XIV i durant tota la baixa edat mitjana, les processons del 9 d'Octubre i de Sant Jordi desfilaven des de la plaça de la Fruita fins a l'església de Sant Jordi. El seguici entrava al temple i, allà, pronunciava l'habitual acció de gràcies a Déu i a la Verge.¹⁴ Dins de l'església hi havia imatges que servien de suport per a recordar el providencialisme de l'efemèride. D'entrada, però, no es pot confirmar amb tota seguretat que la imatge de Nostra Senyora de la Victòria –anomenada així perquè es creia que acompanyà Jaume I en les batalles– estiguera a la capella del Centenar de la Ploma de l'església de Sant Jordi a l'edat mitjana, tal com assegura Ortí i Mayor (1740: 51). Però del retaule de sant Jordi del Centenar de la Ploma hi ha més indicis per a afirmar que fou una obra confeccionada per a l'altar major de l'església de Sant Jordi.¹⁵ Havent-se pintat vers el mateix any de la consagració del temple,¹⁶ una de les seues taules centrals, la batalla del Puig, conjuminava la força expres-



Fig. 5. Batalla del Puig. Retaule de sant Jordi del Centenar de la Ploma. Ca. 1400. Font: IVCR+i.

siva del xoc sagnant entre els dos exèrcits amb la participació, en la contesa, del rei Jaume I, sant Jordi i un soldat del Centenar de la Ploma (Serra Desfilis, 2002: 27 i 33; Serra Desfilis, 2007: 338-340; Molina i Figueras, 2018: 139; Granell Sales, en premsa) [fig. 5]. Tres figuracions que, convé subratllar-ho, trobaven reflex en el ceremonial de les festes. Primer, perquè el Conqueridor era recreat en la desfilada per mitjà del justícia criminal de la ciutat, qui portava l'estendard reial, sobrevesta i anava a cavall amb una aparença similar al Jaume I del retaule (Serra Desfilis, 2018: 165). Segon, perquè sant Jordi era invocat quan la processó feia estació a l'església i, també, quan s'exhibia la relíquia del seu braç (Martí i Serra, 2009: vol. II, 115 i 239-240). I tercer, perquè es convidava a relacionar visualment la figura del soldat del Centenar de la Ploma del retaule [fig. 6] amb els mateixos membres de la companyia, que començaren a participar en les cerimònies cíviques de la ciutat a partir del primer terç del

14. Per exemple, AHMV, Manuals de Consells, A-30, 22-IV-1435, fols. 275v-276r.

15. Hi ha dos testimonis, subratllats recentment, que certifiquen la col·locació, almenys en època moderna, a l'església de Sant Jordi: una visita pastoral de l'any 1573 (Gómez-Ferrer Lozano, 2019: 162) i una referència de Gaspar de la Figuera (Gil Saura, 2019: 47).

16. Una selecció dels qui s'han referit a l'autoria i la cronologia (Post, 1930: 58-68; Saralegui, 1936: 32-39; Gudiol Ricart, 1955: 143; Kauffmann, 1970: 70-80; José i Pitarch, 1986: 193; Berg Sobré, 1989: 111-113 i 209-211; Gómez Frechina, 2004, 36-38; Company, 2007; Miquel Juan, 2011).



Fig. 6. Soldat del Centenar de la Ploma en la batalla del Puig. *Retaule de sant Jordi del Centenar de la Ploma*. Ca. 1400. Font: IVCRI+i.

la Verge ressalten l'ambient excels de l'epifania i conviden a preparar-se per al càntic que s'entonarà a la Jerusalem celestial en la fi dels temps (Perpiñá, 2013: 40). Quan el seguici de la processó observava aquesta imatge –per cert, incardinada amb les taules centrals i de més grans dimensions del retaule–, devia assimilar-la als efectes sensorials del ritus litúrgic: a l'església de Sant Jordi, i durant la desfilada, s'entonaven i es recitaven responsoris, himnes i oracions en honor de Déu i a la Verge; els ministrers anunciaven la festa i participaven en el cerimonial tocant al capdavant; i les plantes i flors perfumaven i engalanaven els carrers de la ciutat. L'escena, per tant, encarnava el sentiment religiós d'aquella sinestèsia i, principalment, d'aquells càntics i precs que agraiïen a la divinitat el benefici que atorgà al cristianisme per haver decidit la conquesta de València.¹⁷

17. «[...] cantant hymnes e responsos e altres cants donant laor e glòria a Nostre Senyor Déu de tanta gràcia e benefici que aquell dia fon donat a cristiandat». AHMV, Manuals de Consells, A-31, 11-X-1436, fols. 132v-133r.

quatre-cents (Narbona Vizcaíno, 2006: 317). A més, els membres del Centenar eren els qui arranjava la dita església cada 23 d'abril, dia de Sant Jordi, per celebrar un banquet en què refermaven els llaços fraternals (Martínez Vinat, 2018: 598). Així, la capacitat de rèplica d'aquestes imatges en el ritus i l'arranjament de l'espai que les servava degué estimular l'exercici mnemònic dels assistents al cerimonial, atès que, en última instància, la taula de la batalla del Puig era l'únic suport plàstic de què disposaven els individus de la societat valenciana per a fer memòria de la conquesta cristiana.

Encara més, creiem que la taula central superior del retaule, la Mare de Déu amb l'Infant entronitzada amb àngels músics, no pogué restar a banda de la mateixa mirada que reflexionava sobre les imatges en relació amb la commemoració litúrgica [fig. 7]. Representa una imatge mariana extraordinària per la singularitat iconogràfica que resulta, atès que s'hi conjumina el tipus de la Mare de Déu de la Llet entronitzada amb la coronació per part dels àngels, Crist i l'Esperit Sant, que la mostren com a Reina dels Cels (Perpiñá, 2013: 69). Una conjunció d'arquetips complexa i original que es concebé des d'una espiritualitat teològica profunda. En la mateixa escena, els àngels cantors que llegeixen una partitura, els que toquen els aeròfons i els que presenten ofrenes florals juntament amb els querubins representats sota el tron de



Fig. 7. Mare de Déu de la Llet amb àngels músics. *Retaule de sant Jordi del Centenar de la Ploma*. Ca. 1400. Font: IVCR+i.

En definitiva, les imatges magnífiques del retaule de sant Jordi del Centenar de la Ploma es posaven al servei del ritus. La polisèmia de la seua retòrica visual, activada a partir de la reflexió teològica, convertí el retaule en l'artefacte apoteòsic de les litúrgies medievals del 9 d'Octubre i de Sant Jordi. No deixen de sorprendre'ns les coincidències que en aquest respecte s'estableixen entre el ritus valencià i la Festa de l'Estendard mallorquina (Quintana Torres, 1998; Alomar Canyelles, 1998; Llompарт, 1980: 189-191; Llompарт, 2001; Llompарт, 2007: 79-84; Gaita, 2010: 38-41).

El portal dels Apòstols

Després d'entrar a l'església de Sant Jordi, la processó regressava a la catedral i hi entrava pel portal oest del transsepte de la seu, el dels Apòstols. Aquest portal va ser encarregat vers el segon quart del segle XIV, possiblement per part del bisbe Ramón Gastó i del capítol catedralici (Rodrigo Lizondo, 2013) [fig. 8]. Tot i que el mestre d'obres de la catedral, Nicolau d'Ancona, estava al servei de la construcció i de l'ornamentació de la seu, és plausible pensar que l'artífex del portal fora Aloi de Montbrai (Bérchez i Zaragoza, 1996: 10-13; García Marsilla, 2020: 82-85).¹⁸ En el programa escultòric —obert a mode de retaule— es mostren els apòstols al costat de sant Vicent, sant Valeri, sant Llorenç i el papa sant Sixt en la fornícula dels brancals; figures angèliques, santes màrtirs i profetes en les arquivoltes; àngels músics en el timpà¹⁹ i David, Salomó, Abraham i Jacob en la galeria que està truncada pel gablet. Es completa amb virtuts figurades, al·legories humanes dels oficis

18. La hipòtesi que l'autor del portal fora Aloi de Montbrai o de determinats membres del seu taller és d'Amadeo Serra (2020: 360-361).

19. Les recomposicions posteriors de les escultures i la desaparició de la Verge del mainell dificulten l'al·lirament de l'aspecte original del timpà (García Marsilla, 2020: 88).

i vint-i-vuit escuts heràldics —entre els quals, el de la Monarquia, el de la ciutat i el del bisbe Ramón Gastó— gravats en l'intradós del portal i en els pedestals sobre els que s'assenten les escultures exemptes (Rodrigo Lizondo, 2013). Així, amb la visualització de personatges bíblics que anunciaren l'arribada del Messies, de deixebles de Crist que foren testimonis del seu projecte redemptor, de sants del cristianisme local i primitiu i de determinats individus i institucions d'aquella societat cristiana, s'acabava l'itinerari urbà de la processó del 9 d'Octubre.

Es tancava un cicle d'imatges que contribuïa a refermar un dels objectius de les celebracions commemoratives esmentat més amunt: la incorporació de la conquesta de València a l'horitzó de la història sagrada. Una inqüestionable narració lineal que, alhora, també era cíclica: la voluntat de Déu per a concedir la tercera promesa al poble elegit era renovada per la mateixa voluntat d'afavorir la conquesta del territori de València

per mitjà de sant Jordi, l'enviat celestial: «Restituhida en poder de cristians migancant lo divinal adiuutori intercedint·hi lo gloriós cavaller e màrtir singular monsenyer sant Jordi».²⁰

El cerimonial acabava amb el sermó de la conquesta que es recitava dins de la seu. L'afluència de gent devia ser notòria perquè es contractaven bastaixos per a traslladar bancs des de la Casa de la Ciutat fins a la catedral, segurament amb motiu que les magistratures municipals tingueren reservat un lloc on seure, com també es feia a Mallorca.²¹ Hui en dia no ens ha pervingut cap dels sermons medievals. Tanmateix, és versemblant reconèixer que aquells sermons es basarien, sobretot, en el *Llibre dels feits* de Jaume I. Exemplars de l'autobiografia del rei eren propietat del bisbe i es conservaven a la seu o al palau bisbal (Sanchis Sivera, 1930: 112; Rodrigo Lizondo, 1999: 71–72). Al cap i a la fi, les imatges que el predicador projectava a partir d'una història controlada per les elits municipals i eclesiàstiques es complementarien amb la visualització de les armes de Jaume I, que, des del 1416, penjaven d'un dels pilars de la capella major de la catedral (Sanchis Sivera, 1909: 141–142).



Fig. 8. Portal dels Apòstols de la catedral de València. Vers el 2n quart del segle XIV.

20. AHMV, Manuals de Consells, A-42, 23-IV-1481, fols. 104r-104v.

21. AHMV, Claveria Comuna, J-47, 20-XII-1427, fol. 46v. Quant a Mallorca (Font i Obrador, 1964: 246). També en Sant Jordi es recitava un sermó que era sufragat pel Consell (Martí i Serra, 2009: vol. II, 239–240).

CONCLUSIÓ

324

L'itinerari de la festa del 9 d'Octubre tenia un punt distingit en l'entramat urbà: l'església de Sant Jordi. El temple era l'únic espai on la processó entrava i feia una estació per a recitar l'acció de gràcies al sant que intercedí en la conquesta de València. La imatge que custodiava, el retaule de sant Jordi del Centenar de la Ploma, recordava l'ajut que el sant proporcionà en un episodi clau de l'efemèride commemorada i, per tant, s'incardinava amb el programa litúrgic com a artefacte apoteòsic del 9 d'Octubre tot formant part de la sinestèsia d'un ritual que combinava paraula, olors, sons i imatges. La reflexió que podrien incitar els valors significants d'altres imatges que jalonaven el recorregut de la processó –les al·lusions al poble elegit de Jahvé, la terra promesa de la Bíblia i al cristianisme local– contextualitzaven la conquesta com un esdeveniment providencial i cabdal en la història sagrada de la humanitat.

BIBLIOGRAFIA

- Alomar Canyelles, A. I. [1998]. *L'Estendard, la festa nacional més antiga d'Europa (s. XIII-XXI)*, Palma, Documenta Balear.
- Bérchez, J. i Zaragoza, A. [1996]. *Iglesia Catedral Basílica Metropolitana de Santa María*, València, Generalitat Valenciana.
- Berg Sobré, J. [1989]. *Behind the altar table: the development of the painted retable in Spain. 1350-1500*, Columbia, University of Missouri Press.
- Carreras y Candi, F. [1916]. «Introducció a la festa de Sant Jordi en la Corona d'Aragó», *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya* 26(256), pp. 113-120.
- Carreres Zacarés, S. [1925]. *Ensayo de una bibliografía de libros de fiestas celebradas en Valencia y su antiguo Reino*, València, Hijo de FVives Mora.
- Castelló Doménech, F. [2019]. *El tesoro medieval de la Catedral de Valencia*. Tesi doctoral inèdita, València, Universitat de València.
- Caviness, M. H. [2006]. «Reception of Images by Medieval Viewers», dins C. Rudolph (ed.): *A Companion to Medieval Art*, Malden / Oxford / Victoria, Blackwell, pp. 65-85.
- Chabás, R. [1899]. «Iconografía de los capiteles de la puerta de la Almoina en la catedral de Valencia», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* 75, pp. 7-55.
- Company, X. [2007]. *La época dorada de la pintura valenciana (XV-XVI)*, València, Conselleria d'Educació, Investigació, Cultura i Esport.
- Cruïlles, M. de [1876]. *Guía urbana de Valencia antigua y moderna*, València, José Rius.
- Domenge Mesquida, J. [2013]. «Retaule de sant Jordi de Pere Niçard i Rafel Mòger», dins C. Puigferrat i Oliva (dir.): *Joies del gòtic català*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, pp. 192-193.
- Escartí Soriano, V. J. (ed.) [1998]. *Cròniques de València*, València, Generalitat Valenciana.
- Escartí Soriano, V. J. [2021]. *Jaume I en la memòria d'un poble. El rei Conqueridor en la literatura i en la historiografia, del segle XIII al XX*, València, Generalitat Valenciana.
- Fassler, M. [1993]. «Liturgy and Sacred History in the Twelfth-Century Tympana at Chartres», *The Art Bulletin* 75(3), pp. 499-520.
- Font i Obrador, B. [1964]. «Mallorca en 1349», *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana* 33(798-800), pp. 245-260.
- Gaita, M. M. [2010]. *La col·lecció de pintura del Museu Diocesà de Mallorca*, Palma, Consell de Mallorca.
- García Marsilla, J. V. [2011]. *Art i societat a la València medieval*, Catarroja, Afers.

- García Marsilla, J.V. [2020]. «Accessos a l'infinit. Les portalades gòtiques valencianes i la seva iconografia», dins F. Español i J. Valero (eds.): *Ianu Coeli. Portalades gòtiques a la Corona d'Aragó*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, pp. 81-104.
- Gavara Prior, J. [1998]. «Catálogo», dins J. Gavara i altres (eds.): *Reliquie e reliquiari nell'espansione mediterranea della Corona d'Aragona: il Tesoro della Cattedrale di Valenza*, València, Generalitat Valenciana, pp. 135-178.
- Gil Saura, Y. [2019]. «Memoria de un espacio montesiano desaparecido: la Iglesia y Colegio de San Jorge de la ciudad de Valencia», dins Y. Gil Saura i altres (eds.): *La Orden de Montesa y San Jorge de Alfama. Arquitecturas, imágenes y textos*, València, Publicacions de la Universitat de València, pp. 45-72.
- Gómez Frechina, J. [2004]. «El gótico internacional en Valencia», dins J. Gómez i P. Ineba: *El retablo de San Martín, Santa Úrsula y San Antonio abad. Museo de Bellas Artes de Valencia*, Valencia, Conselleria de Cultura.
- Gómez-Ferrer Lozano, M. [2019] «Arte mueble de la orden de Montesa en los siglos xv y xvi», dins Y. Gil, E. Alba i E. Guinot (eds.): *La Orden de Montesa y San Jorge de Alfama. Arquitecturas, imágenes y textos*, València, Publicacions de la Universitat de València, pp. 157-180.
- Granell Sales, F. [en premsa]. «Beholding Violence in the Centenar de la Ploma Altarpiece of Saint George», dins A. Llinares i G. López (eds.): *Violence on the Margins: Marginalized, Religious Communities and Everyday Violence in Valencia and Catalonia (13th-17th centuries)*, Berna, Peter Lang.
- Granell Sales, F. [2022]. *L'aula de la memòria. La imatge de Jaume I en la València baixmedieval (ca. 1338-ca. 1538)*. Tesi doctoral inèdita, València, Universitat de València.
- Gudiol Ricart, J. [1955]. *Ars Hispaniae. Pintura gòtica IX*, Madrid, Plus-Ultra.
- Iborra, J. [2009]. *Històries e conquestes del realme d'Aragó e Principat de Catalunya*, Catarroja, Afers.
- José i Pitarch, A. [1986]. «Les arts plàstiques: l'escultura i la pintura gòtiques», dins E. Llobregat i J. F. Yvars: *Història de l'art del país valencià I*, València, Tres i Quatre, pp. 165-239.
- Kauffmann, C. M. [1970] «The Altar-Piece of St. George from Valencia», *Victoria and Albert Museum Yearbook 2*, pp. 65-100.
- Lamarca, L. [1838]. *Noticia histórica de la conquista de Valencia por el Rei d. Jaime I de Aragón*, València, José Ferrer de Orga.
- Llompарт, G. [1980]. «La Festa de l'Estandart d'Aragó, una litúrgia municipal europea en Mallorca», *Cuadernos de Historia Jerónimo Zurita 37-38*, pp. 7-34.
- Llompарт, G. [2001]. «País, paisatge i paisanatge a la taula de Sant Jordi de Pere Niçard», dins G. Llompарт i F. Ruiz (eds.): *El cavaller i la princesa. El Sant Jordi de Pere Nisard i la ciutat de Mallorca*, Palma, Consell de Mallorca, pp. 58-63.
- Llompарт, G. [2007]. «La ciudad de Palma de Mallorca, 1468: una ciudad en un cuadro o el alarde de Pere Nisard», dins C. Lacarra (coord.): *La pintura gòtica durante el siglo XV en tierras de Aragón y en otros territorios peninsulares*, Saragossa, Fernando el Católico, pp. 73-86.
- Martí, J. i Serra, X. [2009]. *La consuetud de la seu de València dels segles XVI-XVII. Estudi i edició del Ms. 405 de l'ACV*, València, Facultat de Teologia de Sant Vicent Ferrer.
- Martínez Vinat, J. [2016]. *Cofradías y oficios. Entre la acción confraternal y la organización corporativa en la Valencia medieval (1238-1516)*. Tesi doctoral inèdita, València, Universitat de València.
- Miquel Juan, M. [2011]. «El gótico internacional en la ciudad de Valencia: el retablo de san Jorge del Centenar de la Ploma», *Goya 336*, pp. 191-213.
- Molina i Figueras, J. [2018]. «Légende et image. Jacques Ier d'Aragon et la création d'un mythe historiographique et visuel de la monarchie (13e-14e siècles)», dins A. Cortijo (ed.): *Chivalry, the Mediterranean, and the Crown of Aragon*, Newark, Juan de la Cuesta, pp. 131-150.
- Montero Tortajada, E. [2018]. «París 1864. La compra del retablo del Centenar de la Ploma por el South Kensington Museum», dins L. Arciniega i A. Serra (eds.): *Recepción, imagen y memoria del arte del pasado*, València, Universitat de València, pp. 367-392.

- Narbona Vizcaíno, R. [1994]. «El nueve de octubre. Reseña histórica de una fiesta valenciana: siglos XIV-XX», *Revista d'història medieval* 5, pp. 231-290.
- Narbona Vizcaíno, R. [1996]. «Héroes, tumbas y santos: la conquista en las devociones de Valencia medieval», *Saitabi* 46, pp. 293-320.
- Narbona Vizcaíno, R. [1997]. *El nou d'octubre: ressenya històrica d'una festa valenciana (segles XIV-XX)*, València, Generalitat Valenciana.
- Narbona Vizcaíno, R. [2003]. *Memorias de la ciudad: ceremonias, creencias y costumbres en la historia de València*, València, Ajuntament de València.
- Narbona Vizcaíno, R. [2006]. «La milicia ciudadana de la Valencia medieval», *Clío & Crimen: Revista del Centro de Historia del Crimen de Durango* 3, pp. 305-332.
- Narbona Vizcaíno, R. [2011]. «La memoria de la conquista de la ciudad de Valencia (siglos XIII-XVI)», dins V. Lamazou-Duplan (coord.): *Ab urbe condita. Fonder et refonder la ville: récits et représentations (second Moyen Âge – premier XVIe siècle)*, Pau, Presses universitaires de Pau et des Pays de l'Adour, pp. 445-462.
- Oñate Ojeda, J. Á. [2012]. *La Catedral de Valencia*, València, Universitat de València / Fundació Canònica Juan Àngel Oñate.
- Ortí i Mayor, J.V. [1740]. *Fiestas centenarias, con que la insigne, noble, leal, y coronada ciudad de Valencia celebró en el día 9 de octubre*, València, Antonio Bordazar.
- Palazzo, É. [2003]. *Liturgie et société au Moyen Age*, Paris, Aubier.
- Palazzo, É. [2014]. *L'invention chrétienne des cinq sens dans la liturgie et l'art au Moyen Âge*, Paris, Cerf.
- Perpiñá, C. [2013]. «Música angélica en la imagen mariana. Un discurso visual sobre la esperanza de salvación», *Acta/Artis. Estudis d'Art Modern* 1, pp. 29-49.
- Post, C. R. [1930] *A History of Spanish Painting* III, Cambridge, Harvard University Press.
- Quintana i Torres, A. [1998]. *La Festa de l'Estendard. Cultura i cerimonial a Mallorca (segles XIV-XX)*, Catarroja / Barcelona, Afers.
- Rodrigo Lizondo, M. [1999]. *Estudis d'història cultural*, València, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana.
- Rodrigo Lizondo, M. [2013]. «La heráldica en la puerta de los Apóstoles de la Catedral de Valencia», *Archivo de Arte Valenciano* 94, pp. 17-28.
- Rubio Vela, A. [1998]. *Epistolari de la València medieval*, València, Institut de Filologia Valencia.
- Rubio Vela, A. [2012]. *El patriciat i la nació. Sobre el particularisme dels valencians en els segles XIV i XV*, Castelló de la Plana, Fundació Germà Colón Domènech.
- Sanchis Sivera, J. [1909]. *La catedral de Valencia: guía histórica y artística*, València, París Valencia.
- Sanchis Sivera, J. [1930]. «Bibliología valenciana», *Anales del Centro de Cultura Valenciana* 6, pp. 81-132.
- Saralegui, L. [1936]. «La pintura valenciana medieval: Lorenzo Zaragoza», *Archivo de Arte Valenciano* 22, pp. 3-39.
- Serra Desfilis, A. [2002]. «Ab recont de grans gestes. Sobre les imatges de la historia i de la llegenda en la pintura gòtica de la Corona d'Aragó», *Afers* 17(41), pp. 15-35.
- Serra Desfilis, A. [2007]. «En torno a Jaime I: de la imagen al mito en el arte de la Corona de Aragón de la Baja Edad Media», dins V. Mínguez (ed.): *Visiones de la monarquía hispánica*, Castelló de la Plana, Universitat Jaume I, pp. 321-348.
- Serra Desfilis, A. [2018]. «Memoria de reyes y memorias de la ciudad. Valencia entre la conquista cristiana y el reinado de Fernando el Católico (1238-1476)», *Codex aquilarensis* 34, pp. 143-168.
- Serra Desfilis, A. [2020]. «Fiestas móviles, escenario fijo: la Catedral de Valencia en los siglos XIV y XV y las fiestas urbanas», dins V. Lucherini i G. Boto (eds.): *La cattedrale nella città medievale: i rituali*, Roma, Viella, pp. 353-373.
- Torra Pérez, A. [1993]. «Reyes, santos y reliquias. Aspectos de la sacralidad de la monarquía catalano-aragonesa», dins I. Falcón (coord.): *XVº Congreso de Historia de la Corona de Aragón*, Saragossa, Diputación General de Aragón, pp. 493-517.
- Van Os, H. [1984]. *Siense Altarpieces 1215-1460: Form, Content and Function*, Groningen, Bouma's Boekhuis.

INSERCIONES: LA PINTURA EN EL ENCUADRE

JOSÉ ENRIQUE MONTERDE LOZOYA
MARTA PIÑOL LLORET
Universitat de Barcelona

327

La comunicación que aquí presentamos deriva de la reflexión, diseño e impartición de la asignatura Cine y Cultura Visual en el grado oficial en cinematografía de la ESCAC,¹ junto con el despliegue de las diversas asignaturas de historia y teoría del cine en el grado de Historia del Arte de la UB. Nuestro enfoque tiene, entre otras, dos premisas fácilmente constatables: la inscripción del producto cinematográfico –y en general cualquier otro propio del audiovisual– en el ámbito de la cultura visual y la sustancial intermedialidad que sustenta ese ámbito.² Para ello plantearemos un ejemplo, como estudio de caso, que refleja ambos aspectos y que servirá de base para ir más allá de la mera constatación, pues nos permitirá elevar el objeto de nuestra reflexión hacia temas más generales en torno a las mencionadas premisas.

Adelantemos la identidad del ejemplo en cuestión, aunque más adelante volveremos sobre ciertos aspectos derivados de esas observaciones generales; pero antes son necesarias algunas precisiones: como es notorio, lo que llamamos «el gran dispositivo cinematográfico»³ ha compartido su naturaleza –y, por tanto, todos sus dispositivos articulantes⁴– cuando menos con otros grandes dispositivos visuales como el pictórico y el fotográfico, encontrando así un primer asiento de la inequívoca condición intermedial establecida entre estos tres «medios visuales» y su común integración en la cultura visual. Una condición, la intermedial, que se refuerza si consideramos su relación con otros medios, como los basados en la escritura y el habla –de la literatura a las artes escénicas– o en el sonido armónico, caso de la música. Por supuesto que este planteamiento desborda –aunque no anula, sino que resitúa– las tradicionales ubicaciones del cine en el sistema de las artes.⁵

Dentro, pues, de las amplias, diversas e intensas relaciones entre los tres medios visuales preponderantes en el siglo XX –cuando menos hasta la irrupción de nuevos medios, sean electrónicos, computacionales o digitales, los cuales implican otras perspectivas que aquí no tomaremos en cuenta– nuestro campo de estudio viene dado por las inserciones recíprocas de imágenes de dichos medios; dicho de otra manera, la migración de obras e imágenes de un medio hacia otro. No es un tránsito equilibrado, pues existiendo un orden de «aparición» histórico de esos medios visuales, la densidad migratoria es desigual; sin duda, el cine va a ser destino de la inserción de pinturas y fotografías en mucha mayor

1. Siglas de la Escola Superior de Cinema i Audiovisual de Catalunya.

2. «La película es un texto multimedial *par excellence*, que puede incluir cualquier otra forma de comunicación, por consiguiente, sus posibilidades de reflexividad *intermedial* son múltiples» (Pethö, 2003: 183).

3. Partimos de la definición del cine como «un gran dispositivo de naturaleza semiótica resultante de la articulación de un conjunto de dispositivos relativamente autónomos y absolutamente necesarios».

4. Dichos dispositivos son de orden tecnológico, representacional, discursivo-narrativo, socioeconómico, espectral y estético-artístico.

5. Ese «séptimo arte» que sintetizaría las artes del espacio y del tiempo.

medida. Por tanto, estamos considerando la inclusión de imágenes pictóricas y fotográficas en los filmes; mejor dicho, en el encuadre filmico. Evidentemente dicho encuadre corresponde en cada instante a una imagen fija –el fotograma, unidad material de la película, soporte físico del filme– aunque el espectador solo pueda apreciarla en la sucesión temporal del plano.⁶

Por supuesto, hasta ahí ningún descubrimiento; nada que no haya sido abordado –con mayor o menor atención– en la amplia bibliografía sobre las relaciones entre cine y pintura. Referencias a la presencia filmica de cuadros y el análisis de su implicación narrativa o dramática son habituales, junto a muchos otros aspectos temáticos, argumentales, iconográficos, compositivos, etc., fruto de tal interrelación. Pero aquí nos interesa ir más allá, abordando no la presencia física de dichos cuadros (o sus copias, salvo cuando la escena se traslada a un museo o similar) sino de sus reproducciones, básicamente de naturaleza impresa o fotográfica. Nos referimos a postales, carteles, portadas e ilustraciones de libros, estampas y estampitas, cromos, sellos, etc., que remiten a obras pictóricas más o menos conocidas y que incluso pueden pasar desapercibidas por parte de un espectador no advertido. Sobre esta opción general, nuestro estudio de caso se centra en un momento especialmente denso y significativo en operaciones de esa clase: el cine de la *Nouvelle Vague*, donde la presencia de esas «meta-imágenes» es notoria y fácilmente observable [fig. 1]. Ahora bien, no nos quedaremos en la exposición de este caso, sino que lo usaremos como punto de apoyo para proponer algunas reflexiones sobre la intermedialidad, la cultura visual, los estudios visuales y la teoría y la historia del arte.



Fig. 1. Jean-Luc Godard, *Los carabineros* (*Les carabiniers*). 1963.

6. Hay otras formas de inserción, como en los títulos de crédito de diversos filmes.

Partimos de una obviedad: cuando hablamos de pintura, fotografía o cine, estamos hablando ante todo de imágenes; y cuando hablamos de imágenes nos situamos en el territorio de lo que hoy día se conoce como «cultura visual». Ese es el campo de acción de los estudios visuales, cuya especificidad y delimitación ha sido debatida desde sus propios orígenes, sobre todo en cuanto a su estatuto respecto a la disciplina conocida como historia del arte, la cual parecía tener la exclusiva en el tratamiento de las imágenes, a partir de su consideración como «obras de arte». Para abordar ese debate serán necesarias numerosas puntualizaciones, algunas de las cuales intentaremos explicitar aquí, aunque sea de forma sumaria dado el formato de una publicación como esta.

La primera observación remite al estatuto de la imagen, en la perspectiva de su integración en la cultura visual y como objeto de los estudios visuales, los cuales tienen su base, de un lado, en el desborde de enfoques tradicionales, sea desde las perspectivas estético-artística o semiótico-comunicativa; y, de otro, como «depositaria de la función epistemológica de nuestro tiempo» (Jameson, 1993). En el primer sentido se trata, por ejemplo, de superar fórmulas habituales, como las que remiten al análisis o la «lectura» de la imagen o de desbordar la identificación de las imágenes con las obras de arte, interesándose por otros aspectos en torno a la imagen como son: su carácter de construcción cultural –algo en parte ya reconocido por las teorías contextualistas de la historia del arte–; sus funciones en la proliferación de los distintos medios visuales (de masas) contemporáneos; su inscripción en el reino de la visualidad, incluyendo la problemática identificación con el conjunto del campo visual, y en su anclaje corporal.

Desbordar la noción de «alfabetización visual»,⁷ derivada de una subordinación lingüística de la imagen⁸ –según la cual se desarrollaría la capacidad simbólica que trabaja la iconología– implica debatir sobre la relación entre visibilidad y decibilidad, lo que Barthes plantea como un diálogo entre «el exceso figural y el concepto de significancia».⁹ Y también desplazar la atención desde el «objeto visual» –según Hal Foster– hacia la «visualidad»;¹⁰ hacia el acto de ver y no a alguna característica de dicho objeto o al fenómeno fisiológico de la visión.¹¹

7. Martínez Luna señalaba que «la alfabetización visual recoge la idea de que las imágenes son leídas y que el significado puede ser comunicado a través de la lectura, y así, se refiere a la capacidad para entender, interpretar y compartir mensajes visuales [...]. Como los textos, las imágenes no generan significados de forma inmediata, no son transparentes, son medios y mediaciones inscritos en un determinado orden representativo, que deben ser abordados a través de la lectura» (Martínez Luna, 2016: 97).

8. Peter Burke habla de la «mudez» de la imagen por la incapacidad de las palabras de traducir sus significados (Burke, 2005: 43).

9. Y como dice Martínez Luna, esa idea de «figural», introducida por Lyotard, plantea que «frente a los límites de lo que puede ser reconocido, leído, identificado, dentro de un sistema lingüístico estable, la figura despliega un campo de intensidades afectivas, de sentidos no decodificables». Claro que ese planteamiento roza el peligro de caer en lo inefable (Martínez Luna, 2016: 111).

10. Como señala Ana M.⁹ Guasch en relación con Evans, Hall y Mirzoeff, «la reivindicación de la visualidad busca dar respuesta al rol de la imagen como portadora de significados en un marco dominado por las perspectivas globales, la fascinación por la tecnología y la ruptura de los límites alto-bajo, más allá de toda jerarquizada memoria visual» (Guasch, 2005: 60).

11. «una distinción básica entre lo visual y lo visivo: lo visual lo entendemos como un desarrollo mental a través del cual se procesan conceptos o significados a partir de lo percibido por medio del sentido de la vista. Lo visivo, por otro lado, es un proceso físico/fisiológico por medio del cual la luz impresiona los ojos y crea sensaciones visivas. El primero es mediado culturalmente, el segundo no» (Chateau, 2017: 17).

Un acto, el de ver,¹² social, siempre vinculado históricamente a la construcción de la subjetividad, a la «episteme escópica» de la que habla Brea¹³ (2005: 11); por tanto, acto ajeno a la universalidad y en buena medida «impuro», que reclama «una teoría social de la visualidad» (Jenks, 1995: 1).

Esa propuesta parece asumir la diferencia entre la imagen extracorpórea e intracorpórea, lo que tradicionalmente ha originado la distinción entre imagen visual y mental. La primera corresponde a la respuesta del observador al estímulo provocado por los objetos visuales, entre los que se cuentan las representaciones que llamamos imágenes y que, de hecho, surgen al modo casi de las «representaciones» emanadas o fluyentes hacia nuestros ojos, según Demócrito y Epicuro;¹⁴ las segundas resultan de operaciones como la memoria y la imaginación o fantasía. En todo caso, cuando el objeto visual se constituye en imagen visual, implica su existencia en un medio dependiente de alguna tecnología de la representación. Los desarrollos de la tecnología visual de los dos últimos siglos (desde la fotografía a lo digital) ha potenciado, según Crary, tres factores decisivos: considerar los aparatos o medios que hacen posible la producción-difusión de las imágenes, las superficies donde se hacen visibles y las técnicas del observador (Crary, 2008).

Una de las consecuencias de esa profusión y migración medial ha sido un neto proceso de desmaterialización o pérdida de la corporeidad de las imágenes. Esa circunstancia queda bien explicada por la distinción propuesta por W. J. T. Mitchell entre *image* y *picture*, correspondientes respectivamente a la imagen sin cuerpo y la corporeizada. Así la *image* puede aparecer sobre diversos soportes mediáticos u objetos, mientras que la *picture* está encarnada necesariamente en un medio o soporte.¹⁵ Para Mitchell, pues, la *image* es «semejanza, figura, motivo o forma que aparece en unos medios u otros», mientras que con *picture* se refiere al «soporte material dentro del que, o sobre el que, aparece una imagen; o la cosa material a la que una imagen se refiere o trae a la vista» (Mitchell, 2017: 11). Ahí se da la gran diferencia entre la imagen «plástica, propia de la pintura, y la ‘impresa’», característica del grabado, la fotografía, el filme y el vídeo; añadamos que el cine y el vídeo reafirman su ausencia de cuerpo en función de su necesaria proyección o emisión. Esa vinculación con el medio no es anecdótica, sino que determina una dialéctica permanente entre imagen y medio¹⁶ y facilita lo que llamamos la «migración» o «diseminación» de unas imágenes ya no «ancladas en un objeto» (Martínez Luna, 2016: 108). Por otra parte, reconocamos –como hace Mitchell– que «no existe ningún medio puramente visual porque, de entrada, no existe la percepción visual pura» (Mitchell, 2005: 24), pese a la idea de la «opticalidad pura» sostenida por Clement Greenberg o Michael Fried.

En definitiva, son estas nuevas consideraciones sobre esa imagen las que Walter Benjamin calificó de «dialéctica» y Josep M.^a Català de «compleja» (Català, 2005), las que

12. «Por acontecimiento visual entiendo una interacción del signo visual, la tecnología que posibilita y sustenta dicho signo y el espectador» (Mirzoeff, 2003: 34).

13. Y que Norman Bryson denomina «régimen escópico» (Bryson, 2004).

14. Lo que en *De Rerum Novarum* para Lucrecio consiste en «simulacros», mucho antes de la aplicación de este concepto por Baudrillard cuando habla de lo hiperreal como «una suplantación de lo real por los signos de lo real» (Baudrillard, 1978: 7).

15. «Puedes colgar una *picture*, pero no puedes colgar una *image*» (Mitchell, 2017: 11).

16. Tal como plantea Hans Belting: «El concepto de imagen solo puede enriquecerse si se habla de imagen y de medio como de las dos caras de una moneda, a las que no se puede separar, aunque estén separadas para la mirada y signifiquen cosas distintas» (Belting, 2007: 16).

fundamentan la idea del «giro de la imagen» (*Pictorial Turn*), inspirado en la idea del «giro lingüístico», intuido en Wittgenstein y consolidado por Richard Rorty en 1967; considerado, sin embargo, por Mitchell como una de las «falacias» o mitos sobre la cultura visual, no al negar sino al relativizar su hegemonía como paradigma específico de los tiempos modernos.¹⁷ Lo que en todo caso nos interesa –en cuanto al debate que arrastra– son ciertas derivaciones de ese hipotético cambio de paradigma. Ante todo, cabe señalar que la transformación de la historia del arte en una historia de las imágenes acarrearía consecuencias sobre la primera, como el peligro señalado por Mitchell al plantear la falacia «de la nivelación o democrática», según la cual desaparecería cualquier preeminencia de la imagen artística sobre el amplio cúmulo de imágenes restantes.¹⁸

Autores como Keith Moxey, Mieke Bal o Norman Bryson apostaron por esa «historia de las imágenes», bajo la primacía del «significado cultural» sobre su valor estético –inmanente fundamento del moderno canon occidental– o su mero «reflejo» del contexto (Guasch, 2005: 73), con el peligro de disolución o trivialización de la obra de arte, desprendida de la sensibilidad y elitismo estético,¹⁹ basada en su supuesta abstracción y universalidad, tras la institucionalización de lo artístico en el siglo XVIII; a la inversa, se provoca una estetización de la realidad al transmutarse en imagen (Marchán, 2005: 89). Por supuesto, la actitud al respecto –tal como señala Moxey– no tiene que ser absolutista, siempre que esa puesta en crisis del fundamento estético signifique su revisión y actualización, algo que de todas maneras ya apuntaron Belting o Freedberg al relativizar la apreciación estética contemporánea respecto a obras del pasado. Así, la presión de los estudios visuales podría implicar la renovación autocrítica de la historia del arte, su complemento (o su suplemento), aunque también el peligro de solapamiento, superación o absorción; pero nunca una nueva metodología interna a la tradicional historia del arte.

De hecho, ese debate abre el paso para una crítica de ciertos aspectos inherentes hasta ahora al desarrollo de la historia del arte, desde su pretensión de constituirse en una «ciencia del arte», aspiración ya planteada en el círculo de Warburg y vislumbrada tanto por los formalistas seguidores de Wölfflin como por los usuarios del método iconográfico-icnológico y desechada por los estudios visuales debido a su «impureza» disciplinar y a su relativismo: «El pensamiento posmoderno tiende a considerar que la historia es, antes que una ciencia, una especie de género literario, y tiene mucho de verdad esta consideración, surgida como reacción contra los excesos positivistas del pasado» (Latorre, 2008: 70). Pero más acá de las acusaciones de cerrazón en unas prácticas delimitadas por el estudio de los artistas y sus atribuciones, las periodizaciones y los géneros, los estilos y movimientos, las bases iconográficas, las instituciones, el mecenazgo, etc., así como la pretensión de un falso cientifismo y las consabidas del eurocentrismo o del autonomismo elitista que, por ejemplo, propugnara Adorno, el problema de la posibilidad de la historia del arte se puede

17. Eso lleva, por ejemplo, a la crítica del comienzo del popular libro de John Berger *Modos de ver*, con su idea de que «las imágenes nos llegan antes que las palabras» (Berger, 1974).

18. Como dice Elkins, el arte constituye una «pequeña isla rodeada por el vasto océano visual» (Elkins, 1999: 8-25).

19. Trasvase de una historia a otra que en el «Cuestionario sobre cultura visual» (*October 77*, invierno 1996) preocupó a Thomas Crow, temeroso de «que la historia del arte sucumba a una historia de las imágenes, pues significará destruir la habilidad para la interpretación, un inevitable desconocimiento y la tergiversación de una esfera de gran esfuerzo humano [...] sólo puede tener como efecto la eliminación de las diferencias y la mezcla de todos los objetos del mundo en un fango de invención occidental» (AA.VV., 2003: 93).

plantear en términos algo distintos de su mera finalización (Belting, 1989). En primer lugar, por la noción del arte como un conjunto borroso, tal como sugiere el amplio debate contemporáneo sobre la naturaleza de lo artístico, con la predominante posición institucionalista (Dickie, Genette), junto a las propuestas «transfigurativas» (Danto), funcionalistas (Goodman) o hermenéuticas (Schaeffer); sin poder precisar con certeza la naturaleza de la obra de arte en cuanto tal, ¿cómo definir sus límites respecto al no arte o también entender su historia?

En segundo lugar, la obra de arte escapa a la concreción del hecho histórico característica de la historia general; mientras que el acontecimiento histórico está definitivamente inscrito en el pasado (aunque pueda tener repercusiones *a posteriori*), la obra de arte no queda «congelada» en ese pasado, siempre puede conjugarse en presente, su temporalidad no se agota en el momento de su creación, tal como su función originaria no debe considerarse ensimismada.²⁰ Si su carácter básico consiste en su función estética, esta deviene al paso del tiempo y, por tanto, no puede fijarse de forma definitiva, lo que orienta el trabajo del historiador del arte más hacia el ejercicio de una «arqueología» o una «genealogía» que a una «historia»; o, en todo caso, a un análisis histórico de las imágenes artísticas,²¹ dando preferencia a la «historicidad» sobre la historia.

Esta problematización de la historia del arte asume el carácter «anacrónico» de la obra, en el sentido en que lo propone Didi-Huberman: «Ante una imagen –tan antigua como sea– el presente no cesa jamás de reconfigurarse por poco que el desestimiento de la mirada no haya cedido del todo el lugar a la costumbre infatuada del ‘especialista’ [...]. El anacronismo sería así, en una primera aproximación, el modo temporal de expresar la exuberancia, la complejidad, la sobredeterminación de las imágenes» (Didi-Huberman, 2008: 32–38).²² Con lo que «la historia de las imágenes es una historia de objetos temporalmente impuros, complejos, sobredeterminados. Es una historia de objetos policrónicos, heterocrónicos o anacrónicos. ¿Esto no implica decir que la historia del arte es en sí misma una disciplina anacrónica? Para mejor, pero también para peor» (Didi-Huberman, 2008: 46).

Ya Elkins había anticipado en parte ese planteamiento, retomado por Martínez Luna:

con respecto a las imágenes, debemos historizar siempre, colocarlas en un contexto que es discurso, escritura, lenguaje y palabras [...]. Pero al mismo tiempo es imperativo descontextualizar, anacronizar, porque las imágenes siempre se resisten al cierre textual, problematizan el contexto y la historia, marcando los límites de las explicaciones fundadas en estos términos al ser capaces de trascenderlos (Martínez Luna, 2016: 111).²³

20. «los cuadros y obras de arte deben observarse no como cosas particulares elaboradas para un uso histórico particular, sino como intercambios que circulan en una economía grande, ilimitada y a menudo curiosamente al margen de la historia de las imágenes, de sujetos y otras representaciones», en la respuesta de Carol Armstrong al famoso «Cuestionario sobre cultura visual» (AA.VV., 2003: 85).

21. Buena parte de los historiadores del arte (aun desde diferentes tendencias metodológicas), como indica Pierre Chateau, «tomaron la imagen como ejemplo, como receptora de procesos mayores de carácter extra-artísticos: la imagen como mera ilustración de aquellas ideas que fueron planteadas sin necesidad, paradójicamente, de analizar la imagen. Una vez más, la imagen supeditada a la palabra» (Chateau, 2017: 21).

22. Añadamos que para este autor «plantear la cuestión del anacronismo es interrogar esa plasticidad fundamental y, con ella, la mezcla tan difícil de analizar, de los *diferenciales de tiempo* que operan en cada imagen» (Didi-Huberman, 2008: 40).

23. La referencia a Elkins remite a «Un seminario sobre teoría de la imagen» (Elkins, 2010: 153).

Llegados aquí, conviene centrar la atención en el estudio de caso escogido, buena muestra de la intermedialidad aplicada a la relación entre pintura, fotografía y cine, pues no otra cosa son esas evocaciones de naturaleza fotográfica de obras pictóricas insertas en la escenografía de los numerosos filmes de la *Nouvelle vague*. Obviamente partimos tanto de que la trayectoria histórica del arte ha estado jalonada por las diversas formas de reproducción como de las muchas pinturas donde se presentan otras imágenes; esto es, tanto de la confección de copias, aun transfiriendo muchas veces materiales, formatos y técnicas, como de las propuestas intramediales en el seno de los dispositivos visuales, que incluso nos informan sobre el uso de las imágenes en una época dada. El salto cuantitativo —y, en definitiva, cualitativo— llegó con las primeras técnicas de impresión, donde el grabado adquirió la primacía; a partir de ahí se abre el debate entre reproducción y representación: dos grabados extraídos de una misma plancha o las copias fotográficas/fílmicas positivadas de un mismo negativo son «reproducciones»; pero una postal, cartel o ilustración fotográfica de una obra pictórica es una «representación» o incluso es más justo decir «evocación». Así es inadecuado hablar de «la reproducción fotográfica como fuente para la investigación histórica», ya que la obra original no es «reproducida», sino evocada o representada, aunque pueda ser útil en el desempeño del historiador del arte frente a las obras distantes, inaccesibles o desaparecidas.²⁴

En términos generales, la primera cuestión que plantearse radica en la función de esas imágenes derivadas o migradas que son las representaciones fotográficas. Más allá de la indicada como instrumento auxiliar del conocimiento o la docencia historiográfica, que no pasa de ser puramente «informativa»,²⁵ podemos plantear varias cuestiones de base: la primera afecta a la demostración de la mencionada distinción entre *image* y *picture*, con la consiguiente liberación de la primera, la cual permite la migración y diseminación de la imagen. Cuando un mismo cuadro puede ser evocado en una postal o como portada de un libro, podemos considerar que la imagen originaria²⁶ se ve proyectada en una nueva *image/picture*, adquiere otros valores, sentidos y funciones; esa autonomía nos llevaría —en nuestro caso de estudio— a considerar qué papel juegan esas imágenes evocadas en los filmes analizados, comenzando por el criterio de su selección, su emplazamiento en el encuadre fílmico, su vinculación con los lugares y personajes que pueblan los filmes, etc.

En ese cambio de estatuto de las imágenes migradas, se plantea una forma también derivada del fetichismo²⁷ que rodea a la obra artística única. Si buena parte de este fetichismo está asociado a la propia unicidad²⁸ de la pieza venerada, ahora su evocación fotográfica ha explicitado e intensificado su condición de mercancía, lo cual no ha eliminado la aproximación fetichista, sino que la ha transferido: ahora la razón fetichista no deriva de la natu-

24. Un desempeño que muchas veces adquiere también un carácter intermedial, cuando la fotografía convertida en filmina o diapositiva es proyectada por el mismo procedimiento que la proyección cinematográfica.

25. En este aspecto es cuando interesa el grado de exactitud obtenido fotográficamente, gracias a su calidad técnica, el cual justificará la idoneidad informativa de la imagen derivada de la originaria y su eficacia divulgativa.

26. Distinguimos entre original y originaria, puesto que toda imagen tiene un origen —es original— mientras que la originaria es la que puede dar lugar a múltiples y posteriores imágenes que la evocan o representan.

27. A lo largo del devenir de las obras que han sido —por lo general *a posteriori*— evaluadas como artísticas ese fetichismo ha sido explícito bajo las formas del totemismo, animismo, idolatría, etc.

28. Sin olvidar otros factores impulsores de ese fetichismo: antigüedad, autenticidad, rareza, prestigio institucionalizado, popularidad, etc.

raleza artístico-estética de la pieza originaria, sino de la proyección desde el comprador de la imagen, en cualquiera de sus manifestaciones. Esa postal, estampa o fotografía personal, generalmente inscrita en la condición del *souvenir*, sea en el ámbito turístico, devocional o como recordatorio de un momento y lugar –asociado tanto al sentimiento provocado por la experiencia de la obra original como al resultante de circunstancias personales o colectivas que acompañaron el encuentro con ella– desarrollan funciones muy distintas de las «puramente» artísticas; un sentimentalismo deslizado hacia la sensibilidad *kitsch*. Estaríamos hablando, pues, del «fetichismo de la mercancía» de forma real, plena y sustantiva; en una reapropiación de la obra artística como la defendida por John Berger en su *Modos de ver*, que, sin embargo –en contra de lo opinado por este autor– no ha implicado la desvalorización del fetichismo respecto a la obra originaria; se trata simplemente de un cambio de estatuto a través de la representación mediada. Por otra parte, en el caso de la tarjeta postal hay que decir que también ha ido desplazando esa función original como vehículo de un mensaje, función que le dio nombre, manteniendo –eso sí– las ventajas de una portabilidad compartida con las estampitas y otras imágenes impresas.

Una tercera reflexión afecta a la concepción de lo artístico: la diferencia entre la fotografía «de arte» y la fotografía «como arte»;²⁹ es decir, nos encontraríamos ante un objeto hipostático, ante la doble naturaleza de un mismo objeto, pues ni la más bella y artística imagen fotográfica deja de ser una estampación sobre un soporte (papel, camiseta, etc.), igual que la dedicada a la mera reprografía de una obra artística originaria. Al fin y al cabo, ambas proceden de un mismo material, el negativo de la película incidida por la luz y luego sujeto a un mismo procedimiento técnico de revelado. ¿Dónde se establece la frontera entre la dimensión «documental» –dar testimonio de algo, aquí de una imagen previa– y la «artística» de una fotografía? ¿Podría explicarse la diferencia en la escasa importancia del «acto fotográfico» en un tipo y otro de fotografía, pues para la fotografía «de arte» no se presta la atención al aquí y ahora que cobra la «artística»? ¿Radica acaso en el modesto formato de la postal, en el carácter utilitario del cartel, en la complementariedad de la ilustración de un libro, en la humildad de la estampita –en diminutivo– religiosa...? ¿Acaso la obra de arte originaria más excelsa no ha tenido también funciones mercantiles, suntuarias, didácticas, culturales, eróticas, etc.? Vuelve a ser más pertinente la pregunta ¿cuándo hay arte? que la típica de ¿qué es el arte? Veamos como eso no ocurre solo con la imagen fotográfica, sino que el propio grabado ha evolucionado desde lo que Benjamin llamaría el valor exhibitivo hacia el valor cultural, en el que, pese a ser incluso una evocación de una obra artística reconocida, tiene su propio mercado autónomo, su propia artisticidad, paralela o mezclada con su propio valor en cuanto a técnica, imaginación, creatividad, etc. Confirmaríamos así lo antedicho sobre el carácter «borroso» del conjunto de lo artístico, sobre la dificultad de establecer una definición cerrada.

También podríamos considerar que las formas dispersas de presentar las *images* en diversas *pictures* afectan a su dimensión estética y a la supuesta «democratización» del arte. Esas imágenes –como las que vemos en los films propuestos– pueden asumir también una función decorativa, en parte equivalente a la determinada en una galería de cuadros palaciega o inscrita en un interiorismo burgués, e incluso una función devocional, sea en el sentido religioso estricto, sea relativa a otras «devociones» diferentes, incluida la erótica.

29. Aquí dejamos de lado un tercer tipo de fotografía, como sería la fotografía privada, que ostenta una voluntad básicamente testimonial.

Si no se puede acceder a la obra originaria, nos podemos conformar con su evocación reprográfica; si la reproducibilidad es imposible —como en el caso de la pintura, donde no cabe siquiera un equivalente del molde escultórico—³⁰ apostemos por la reproductibilidad técnica que permiten los que en tiempos de Benjamin todavía eran «nuevos medios», cuyo número e idiosincrasia han ido aumentando y variando en épocas más recientes. ¿Permitirá ese recurso evocar también la experiencia estética originaria?

Aún podemos interrogarnos desde otra perspectiva: ¿en qué medida las interpretaciones que fundamentan la aproximación iconográfico-iconológica a las imágenes artísticas pueden trasladarse a sus evocaciones fotográficas? No nos referimos a la mera constatación documental de la obra originaria que permita justificar la correspondiente interpretación histórica, sino en la medida en que la imagen derivada o migrada, como nueva imagen, pueda ser sujeta a nuevas interpretaciones, ¿en qué sentido aquel método seguirá siendo eficaz? Es decir, ¿no cambian radicalmente las interpretaciones desde la tendencia contextualista, al haberse modificado no solo su naturaleza como *picture* sino su contexto, sea el de su creación o en el devenir temporal? Tal vez la causa estribe —al menos parcialmente, pues enfoca más bien hacia la fotografía artística— en lo que plantea Régis Durand: «las imágenes fotográficas no se dan como construcciones simbólicas que hay que descifrar (como las pinturas o las esculturas), parecen no necesitar interpretación alguna. Imágenes técnicas, dan el sentimiento de existir en el mismo nivel de realidad que lo que significan. Son síntomas más que símbolos» (Durand, 1998: 131).

En definitiva, estas son algunas reflexiones derivadas del encuentro entre una serie de preocupaciones sobre la intermedialidad (pintura/fotografía/cine), la naturaleza de la imagen (artística o no) y algunas de las aportaciones/consecuencias de los estudios visuales respecto a la teoría e historia del arte, con una sencilla constatación resultante de mirar ciertos elementos secundarios presentes en una serie de films, como son esas imágenes impresas evocadoras de reconocidas obras pictóricas inscritas en sus propias imágenes.

BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV. [2003]. «Cuestionario *October* sobre la cultura visual», *Estudios visuales. Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo* 1, pp. 82-116.
- BAUDRILLARD, J. [1978]. *Cultura y simulacro*, Barcelona, Editorial Kairós.
- BELTING, H. [1989]. *L'Histoire de l'art est-elle finie?*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon.
- BELTING, H. [2007]. *Antropología de la imagen*, México / Madrid, Katz Editores.
- BERGER, J. [1974]. *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili.
- BREA, J. L. [2005]. «Los Estudios Visuales: Por una epistemología política de la visualidad», en J. L. Brea (ed.): *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid, Akal, pp. 5-16.
- BRYSON, N. [2004]. «La cultura visual y la escasez de imágenes», *Estudios Visuales. Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo* (2), pp. 51-54.
- BURKE, P. [2005]. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica.

30. No queremos ir más allá del medio pictórico —por tanto, bidimensional y que afecta al caso foto-cinematográfico planteado—, pues los problemas que surgirían si afrontásemos la evocación impresa de otros medios visuales artísticos tridimensionales como el escultórico o el arquitectónico serían mucho mayores.

- CATALÁ, J. M.^a [2005]. *La imagen compleja. La fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual*, Bellaterra, Edicions de la UAB.
- CHATEAU, P. [2017]. «Cultura visual e Historia del Arte. La puesta en evidencia de los Estudios Visuales», *Universum* 32(2), pp. 15-28.
- CRARY, J. [2008]. *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*, Murcia, Cendeac.
- DIDI-HUBERMAN, G. [2008]. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Adriana Hidalgo Editora.
- DURAND, R. [1998]. *El tiempo de la imagen. Ensayo sobre las condiciones de una historia de las formas fotográficas*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca.
- ELKINS, J. [1999]. *The Domain of Images*, Ithaca (Nueva York), Cornell University Press.
- ELKINS, J. [2010]. «Un seminario sobre teoría de la imagen», *Estudios Visuales. Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo* 7, pp. 131-173.
- GUASCH, A. M. [2005]. «Doce reglas para una nueva Academia. La 'Nueva Historia del Arte' y los estudios visuales», en J. L. Brea (ed.): *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid, Akal, pp. 59-74.
- JAMESON, F. [1993]. «El posmodernismo y lo visual», en *Eutopías*, Valencia, Episteme.
- JENKS, C. [1995]. *Visual Culture*, Londres, Routledge.
- LATORRE, J. [2008]. «Los estudios visuales en la encrucijada», *Estudios sobre la Educación* (14), pp. 61-84.
- MARCHÁN, S. [2005]. «Las artes ante la cultura visual. Notas para una genealogía de la penumbra», en J. L. Brea (ed.): *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid, Akal, pp. 75-90.
- MARTÍNEZ LUNA, S. [2016]. «La cultura visual contemporánea y la cuestión de la materialidad. Imágenes, mediaciones, figuralidad», *Escritura e imagen* (12), pp. 93-111.
- MIRZOEFF, N. [2003]. *Una introducción a la cultura visual*, Barcelona, Paidós.
- MITCHELL, W. J. T. [2005]. «No existen medios visuales», en J. L. Brea (ed.): *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid, Akal, pp. 17-26.
- MITCHELL, W. J. T. [2017]. *¿Qué quieren las imágenes?*, Vitoria, Sans Soleil.
- PETHÖ, A. [2003]. «Las figuras reflexivas de la intemedialidad en la película», *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 12, pp. 183-208.

ORIGEN Y CONFIGURACIÓN DE LA VISUALIDAD DE LA ALEGORÍA DE LA MÚSICA

MARÍA MONTESINOS CASTAÑEDA
Universitat de València

337

El presente estudio es una breve aproximación a la concreción icónica de la Música, pues, como una de las Artes Liberales, fue objeto de reflexión y representación desde la Antigüedad. Tanto la leyenda del descubrimiento de este arte por Pitágoras como las numerosas personificaciones y mitos griegos ejercieron gran influjo en la configuración de la visualidad de la Música en el medievo. La adaptación cristiana de las personificaciones mitológicas de la Música junto a la aparición de nuevos instrumentos son las claves de la concreción icónica de esta disciplina durante el medievo. Aunque son numerosas las representaciones de figuras con instrumentos, es necesario distinguir cuando estas son personajes representados como músicos y cuando representan a la propia disciplina como una de las Artes Liberales, por lo que los contextos en los que encontramos las imágenes son determinantes.

ANTECEDENTES LITERARIOS Y VISUALES

La principal fuente literaria de la representación de las Artes Liberales fue el tratado alegórico del gramático norteafricano Marciano Capella (410-439) titulado *De nuptiis Philologiae et Mercurii* [Las nupcias de Mercurio y la Filología]. Esta obra narra las bodas de Mercurio –dios planetario de las ciencias– y Filología, historia en la que presenta a las Artes Liberales –descritas con sus atributos– como obsequio a la novia (Sebastián, 1988: 261-262). Estas disciplinas fueron personificadas por Marciano Capella como figuras femeninas debido a que la palabra *Ars* tiene este género en latín. Concretamente, la última en entrar en escena es la Música o Armonía, acompañada por un cortejo de poetas y músicos compuesto por: Orfeo,¹ Anfión,² Arión,³ Voluptuosidad y las Gracias. Ella misma lleva como atributos unas placas de oro sonoras sobre la cabeza y sobre su ropa y

1. Orfeo, hijo de Eagro (rey de Tracia) y Calíope (la más importante de las musas), es considerado una divinidad dedicada a la música, por ser cantor, músico y poeta. Tocaba la lira y la cítara, cuyo invento se le suele atribuir (Grimal, 1981: 391-393).

2. Anfión es hijo de Zeus y de Antíope y hermano gemelo de Zeto. Hermes le regaló una lira y se dedicó a la música (Grimal, 1981: 29).

3. Arión era un músico de Lesbos que había sido autorizado por su amo a recorrer la Magna Grecia cantando para ganar dinero. Al cabo de un tiempo, cuando quiso regresar a Corinto, fue amenazado de ser asesinado. Entonces, Apolo se le apareció y le aconsejó que se previniera ante sus enemigos. Cuando estos fueron a atacarle, Arión les pidió que le dejaran cantar por última vez. Con su cántico los delfines de Apolo acudieron y este, confiado, se lanzó al mar, donde, a lomos de uno de los delfines, fue conducido hasta Tierra (Grimal, 1981: 52).

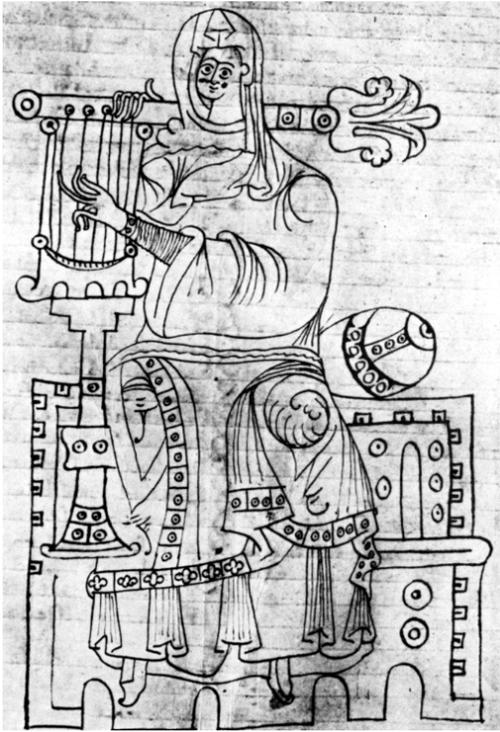


Fig. 1. La Música, *De nuptiis Philologiae et Mercurii*, Marciano Capella, siglo XI. Florencia, Biblioteca Medicea Laureciana, San Marco 190, fol. 108.

otras ediciones, en un manuscrito del siglo X de la obra de *De nuptiis* (París, BNF, Latín 7900A fol. 153v), la Música se acompaña de dos músicos tocando el aulós y el diaulós,⁶ respectivamente. La imagen nos recuerda a uno de los principales antecedentes visuales de la Música: la musa Euterpe.

Euterpe, como las demás musas, era hija de Zeus y Mnemósine (diosa de la memoria). Euterpe significa «la encantadora» o «la que reconforta», siendo considerada la musa de la música y la poesía lírica. Esta musa solía representarse portando una flauta (Carmona, 2002: 52), sencilla o doble (Tervarent, 2002: 254), aunque en algunos casos lleva una trompeta u otro instrumento (Hall, 2003: 137). No obstante, la consideración de los distintos autores, según las fuentes, es que Euterpe portaba una flauta, como bien explica el poema atribuido a Virgilio (70-19 a. C.), *Nomina Musarum* o *De Musis*, en el que podemos leer «*dulciloquis*

sostiene unas pequeñas figuritas doradas y una especie de escudo que emite melodías (Marle, 1971: 209).⁴ Aunque la imagen literaria de la Música se describe claramente, las ediciones de esta obra presentan diferentes atributos para dicha alegoría.⁵ En un manuscrito de *De nuptiis* del siglo XI (Florencia, Biblioteca Medicea Laureciana, San Marco 190, fol. 108) [fig. 1], a la Música se la representa tocando una lira con forma fantástica, la cual es reconocible por las siete cuerdas que la forman. Semejante imagen encontramos un siglo más tarde en una miniatura de la obra de Capella (1133-1163, Nueva York, Morgan Library, ms. 982, folio suelto, verso) en la que la Música está tocando un arpa, aunque prevaleció la lira hasta el siglo XV. Sin embargo, Gherardo di Giovanni ilustró la obra de Capella en este mismo siglo, representando a la Música (ca. 1450-1470) tocando una flauta de pico renacentista y rodeada de numerosos instrumentos —órgano portátil, laúd, arpa, vihuela de arco y flauta de pico—. Aunque la imagen difiere de las

4. «Desde el momento en que fui engendrada como hermana gemela de Aritmética, nunca he abandonado mi relación los números. [...] En cualquier caso, yo soy más melodía que palabra, por lo que solicito el placer de los dioses para abandonar el privilegiado sitio que ocupó en estos momentos, pues la razón primordial de mi presencia en esta ceremonia es la de rodear con mis canciones la alcoba matrimonial de Mercurio y Filología» (cit. por Iglesia, 2001: 152).

5. Los autores hacen referencia a distintos atributos según la edición que hayan consultado. Esteban (1990: 391) y Mâle (1986: 99) explican que la Música lleva un vestido de oro con el que produce melodías. En cuanto a los atributos que la acompañan, Mâle (1985: 344) la sitúa tocando unas campanas, mientras que Marle (1971: 209) describe un instrumento semejante a un salterio.

6. Era frecuente que el flautista tocara dos aulós a la vez, lo que se denominó *diaulós* (Espinar, 2011: 146).

calamos Euterpe flatibus urget» o como explica Horacio (*Odas*, 1, 1, 32-33): «*si neque tibias Euterpe cohibet»*. Asimismo, además de la flauta, se ha atribuido a Euterpe el caramillo, es decir, un instrumento representado en el arte clásico semejante a la flauta, pero más cercano al oboe (Hall, 2003: 137). Encontramos la representación de Euterpe con dichos atributos en obras como el *Relieve de las Musas* de Mantinea (330-320 a. C., Atenas, Museo Nacional) o las *Musas* (siglo III a. C.) atribuidas a Filisco de Rodas (siglos IV-III a. C.) (Harrauer, 2008: 564) o el relieve de *La Apoteosis de Homero* (ca. 125 a. C., Londres, British Museum) de Arquelaos de Priene (siglos II-I a. C.). Sin embargo, aunque la flauta o aulós fue uno de los primeros atributos de la alegoría de la Música, su presencia no fue frecuente en su imagen. Aunque en alguna ocasión aparece como atributo, no es el instrumento que la propia Música interpreta.

Aunque la obra de Capella es la principal fuente literaria sobre las Artes Liberales, en época carolingia, numerosos autores las trataron de manera diferente. Alcuino (ca. 734-804) las concibió como los siete pasos que conducen a la teología, mientras que Teodulfo en *Carmen de septem Artibus liberalibus* (siglo IX, XLVI) ofrece una detallada descripción de una pintura que, al parecer, decoraba un *discus* (así lo denomina en el poema) que debía ser un medallón u otro objeto de forma circular.⁷ Se trata de la pintura de un árbol en cuyas raíces y ramas se sitúan unas figuras que representan a las siete Artes Liberales y a otras abstracciones (Riquer, 1990: 347). Sobre el globo terrestre se eleva un árbol con hojas y frutos que llega hasta las estrellas, en cuya raíz está sentada la Gramática coronada, mientras por las ramas se reparten el resto de las artes (Marle, 1971: 211).⁸ En esa imagen, la Música se representa sosteniendo una lira y una flauta de siete caños: «La música residía en un lado del sonido, / las cuerdas de la lira parecían moverse por el arte. / El que tiene siete cañas es una pipa, / que lleva un gran número de famosos místicos».⁹ Las siete cañas que describe Teodulfo hacen referencia a la siringa. La denominación de este instrumento proviene del mito en el que Pan se enamora de la ninfa Siringa, la cual huía al verlo pidiendo ayuda a los dioses. Estos respondieron a sus súplicas convirtiéndola en un cañaverol. Pan, desconsolado, decidió cortar algunas cañas y construir con ellas un nuevo instrumento musical que llevaría el nombre de su amada (Grimal, 1981: 484). Sin embargo, la presencia de la siringa en la imagen de la Música es muy poco frecuente, algo semejante a lo que ocurre con la lira en la imagen de la Música en el medievo. El antecedente visual más conocido que tocaba este instrumento es Apolo, a quien Hermes regaló su lira (Espinar, 2011: 142-143), aunque también se asocia a otros personajes míticos como Lino,¹⁰ Anfión u Orfeo.

7. «*Discus erat tereti formatus imagine mundi, / arboris unius quem decorabat opus. / Hujus grammatica ingens in radice sedebat, / Gignere eam semet seu retinere monens. / Omnis ab hac ideo procedure cernitur arbor, / Ars quia profertur hac sine nulla valet [...] Arboris illius recto de slipite rami / Undique consurgunt e regione sibi»* (Teodulfo, *Carmina*, lib. IV, II; PL 105, col. 333).

8. De la Aritmética surgen las ramas en las que están las otras materias del *Cuadrivium*: «*Hanc super ex primis geminae procederé ramis / cernuntur, similes e regione sibi. / Musica in unius residebat parte sonora... / stábat et acclinis laeva in Geometrica parte... / inter quas medius stíps surgens ibat in altum, / Arts et ad astrologis culta retentat eum»* [Sobre esta (la Aritmética) se ve que de las primeras ramas surgen dos iguales frente a frente. En el lado de una se sentaba la sonora Música [...] en la parte izquierda estaba inclinada la Geometría [...] entre estas surgía por en medio un tronco que se elevaba hacia lo alto y que estaba ocupado por el Arte que cultivan los astrólogos] (Cfr. Riquer, 1990: 349).

9. «*Musica in unius residebat parte sonora, / Arte videbatur fila moveré lyrae. / Et cui disparibus calamis est fistula septem, / Qui numerus celebris mystica multa gerit»* (Teodulfo, *Carmina*, IV, II; PL 105, col. 333).

10. Cuenta el mito que Lino substituyó las cuerdas de lino de la lira por unas de tripa, lo que mejoró su sonoridad. Orgulloso de su avance, desafió a Apolo en el canto, quien furioso le dio muerte (Espinar, 2011: 143).

No obstante, cabe destacar la relación de este instrumento con Pitágoras, a quien se le atribuye el descubrimiento de este arte. El filósofo griego experimentó con las vibraciones de una misma cuerda en diferentes longitudes,¹¹ por lo que se le representó junto a la Música sosteniendo un monocordio, como vemos en un manuscrito del siglo XIII (Múnich, Bayerische Staatsbibliothek, clm. 2599, fol. 103). Sin embargo, la presencia de la lira como atributo de la Música no comienza a ser frecuente hasta la Edad Moderna.¹²

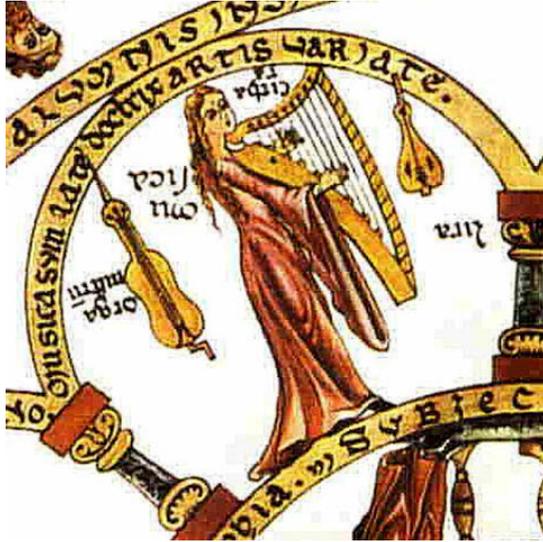


Fig. 2. La Música, *Hortus deliciarum*, Herrada de Landsberg, 1167-1185.

En un manuscrito del *Hortus deliciarum* de Herrada de Landsberg (1167-1185) [fig. 2] se representa un diagrama de la Filosofía y las Artes Liberales escoltadas por Sócrates y Platón. En este caso, la Música se acompaña de la inscripción «lira», pero no hace referencia al arpa que está tocando, sino a la lira bizantina¹³ que se sitúa a su izquierda. Aunque este instrumento no es muy frecuente como atributo de la Música, sí suele representarse como atributo de David (Álvarez, 2002: 18-30),¹⁴ como vemos en un capitel de la catedral de Jaca (siglo XI, Jaca, Museo diocesano). Existe cierta analogía entre esta miniatura del *Hortus deliciarum* y otra de la escuela de Salzburgo (siglo XII, Nueva York, Morgan Library, ms. 982, folio

suelto, recto), en la que las Artes son representadas como los ríos que nacen de la Filosofía (Marle, 1971: 215) y la Música también está tocando un arpa. Si bien la inscripción de la miniatura del *Hortus* identifica el instrumento como una «cithara», la Música está tocando un arpa, como vemos en el *Margarita Philosophica* de Gregor Reisch (1508). Por último, el instrumento que se sitúa a su derecha es un *organistrum*, como indica la inscripción, no muy frecuente en la imagen de esta disciplina, pero representado como su atributo desde

11. Pitágoras descubrió que, al dividir una cuerda en ciertas proporciones, esta producía sonidos agradables al oído, conocidos como sonidos armónicos y, por lo tanto, la nota que emitía la cuerda dependía de la longitud de esta. Para dichas investigaciones utilizó un monocordio, el cual estaba formado por una cuerda cuya longitud era proporcional a 12 y que podía adoptar diversas longitudes. De este modo, Pitágoras dividió la cuerda en doce partes y buscó los intervalos que producían un sonido agradable, dándose cuenta de que, si establecía determinadas longitudes, proporcionales a 12, los sonidos que se producían eran agradables. A partir de estas premisas estableció un sistema de intervalos, entre los que destacaban el 2/1, 4/3 y 3/2, llamados diapasón, diatesarón y diapente respectivamente, conocidos hoy en día como octava, cuarta y quinta (Esteban, 1990: 558).

12. La Música se acompaña de una lira en la *Alegoría de la Música* de Maarten de Vos (ca. 1600, Londres, British Museum), Antoine Coytel (1681-1684, Colección privada), François Boucher (1764, Washington, National Gallery of Art), Sebastiano Conca (siglo XVIII, Minerva Auctions) y José del Castillo (1775, Madrid, Museo del Prado), entre otras obras.

13. Instrumento medieval de cuerda frotada antecedente del violín.

14. No obstante, este no es el atributo más frecuente en el tipo iconográfico de David músico, sino el arpa (Donet, 2018: 9-20).

el siglo IX, como vemos en una miniatura de *De arithmetica* de Boecio (ca. 845, Bamberg, Staatsbibliothek, Msc. Class. 5, fol. 9v).

CONFIGURACIÓN DE LA ALEGORÍA DE LA MÚSICA

Ya en época carolingia el tema de las Artes Liberales se formó y difundió en la escultura francesa de los siglos XII y XIII, donde encontró un modesto nicho en las arquivoltas y zócalos de las portadas. Con base en la obra de Capella, los artistas del siglo XIII recurrieron a representarlas alegóricamente como figuras femeninas, diferenciándolas por atributos característicos y por compañía de sus más ilustres representantes (Réau, 2000: 188). Las representaciones más abundantes de las Artes Liberales se organizan en ciclos donde aparecen representadas todas ellas, generalmente basadas en las descripciones de Capella. Las representaciones más antiguas de este tipo de ciclos se encuentran en la fachada de la catedral de Chartres (siglo XIII) [fig. 3], Auxerre (1260-1270) y Laón (siglo XIII), donde también fueron representadas en unos rosetones. Sin embargo, la Música es la única de las personificaciones imaginadas por Marciano Capella que no ha conservado ninguno de los atributos que la distinguen del original. La pagana Armonía que marcha a la cabeza de un cortejo de poetas y dioses fue sustituida por una mujer sentada que toca con unos martillos tres o cuatro campanas.

Vicente de Beauvais explica, siguiendo a Pedro Comestor (ca. 1178), que Tubal, descendiente de Caín, inventó la música golpeando cuerpos sonoros con martillos de diferentes pesos,¹⁵ lo que los griegos atribuyeron a Pitágoras (Mâle, 1986: 102). Nicómaco de Gerasa cuenta la leyenda de que Pitágoras, buscando un método objetivo para definir de la manera más exacta posible las distintas notas, logró su empeño por «azar divino». En cierta ocasión, cuando el pensador paseaba junto a una forja, fue sorprendido por los ruidos de los martillazos sobre un yunque. Los diferentes sonidos que producía cada martillo llamaron su atención, lo que le llevó a pesar los distintos martillos utilizados para poder cuantificar así las diferencias sonoras en función del peso de los martillos que las producen (Iglesia, 2001: 153). De este modo puso en relación el tamaño de los martillos con el sonido que producían, determinando mediante sus teorías las distancias entre sonidos y, descubriendo así, el funcionamiento de la Música. El pensamiento medieval atribuyó esta leyenda a Tubalcaín,¹⁶ tal y como explica san Isidoro de Sevilla en sus *Etimologías*: «Moisés dice que el autor del arte de la música fue Tubal, de la estirpe de Caín. Los griegos dicen que los principios del arte musical se deben a Pitágoras, que los tomó de los sonidos de los martillos y las cuerdas golpeadas» (Isid. orig. 2, 16; PL 82, 163). Por este motivo, encontramos a Tubalcaín representado golpeando un yunque con unos martillos, como atestiguan miniaturas de manuscritos de dicho periodo. La acción de percutir un objeto metálico se tradujo en la representación de unas campanas como principal atributo de la personificación de la Música a partir de los siglos XII-XIII.¹⁷ Tanto en la catedral de Autun (1120-

15. «Y Zila también dio a luz a Tubal-caín, artífice de toda obra de bronce y de hierro» (Gn. 4,22).

16. «*Musicae repertorem Moyses dicit fuisse Tubal, qui fuit de stirpe Chain; Graeci Pythagoram, alii Mercurium, qui primus tetrachordum instituit; alii Linum, vel Zetum, vel Amphionem. Geometriam apud Aegyptum primum dicunt esse repertam, cujus auctor apud Graecos optimus Euclides fuit*» (Hugo de San Víctor, *Eruditionis didascalicae libri septem* III, 2; PL 176, 765D).

17. Algunos autores proponen que este instrumento podía ser tocado por uno de los personajes ilustres que representan a la Música. Esteban Lorente (1990: 53) sugiere que las campanas podrían ser tocadas por Boecio, mientras que Marle (1971: 42) añade la posibilidad de que sea David.



Fig. 3. La Música, siglo XIII. Catedral de Chartres.

1135) como en la de Laón (1180-1210) y la de Burgos (siglo XIII) la Música se representa tocando las campanas con martillos. Este tipo iconográfico ofrece continuidad hasta el siglo XV y fue variando con la presencia de otros instrumentos como la vihuela de arco que vemos en la Música de la catedral de Chartres (siglo XIII) [fig. 3] o el salterio que tañe en una fuente de Giovanni Pisano (1268, Perugia).

La representación de Tubalcaín y Jubal con instrumentos y su relación con la invención de la Música fue codificada mediante un tipo iconográfico que influiría en la configuración de la alegoría de la Música. En muchos casos, la representación de Tubalcaín golpeando un yunque con martillos se acompañaba de Jubal tocando un salterio, imagen de la que encontramos ejemplos desde el siglo IX.¹⁸ Las Escrituras hacen referencia a Jubal como «padre de cuantos tocan la cítara y la flauta»¹⁹ (Gn 4,21). El

versículo siguiente explica la relación de Tubalcaín como inventor del hierro y la forja, lo que autores como Isidoro de Sevilla,²⁰ Walafrido Strabo²¹ y Adón de Vienne²² comentan. Por lo tanto, no es de extrañar que ambos personajes se representaran juntos como referencia a la invención de la Música. Es el caso de diversos manuscritos del *Speculum humanae salvationis*, tanto del siglo XIV²³ como del XV,²⁴ en los que esta imagen se repite. Estas miniaturas muestran a Tubalcaín en la acción de golpear un yunque con un martillo, como en el *campanille* de la catedral de Florencia (siglo XIV, Andrea Pisano y Lucca della Robbia), mientras Jubal se encuentra tañendo un salterio de doble ala en la mayoría de los casos, aunque a veces se trata de una lira (Toledo, Biblioteca del Cabildo, ms. 10.8, fol. 25v) o un arpa (ca. 1440-1460, Nueva York, Morgan Library, ms. 385, fol. 25v) [fig. 4].

18. Encontramos este tipo iconográfico en el *Sacra Parallela* de Juan Damasceno (siglo IX, París, BNF, gr. 923, fol. 335r) y en *Poems* de Caedmon (ca. 980-1020, Oxford, Bodleian Library, Junius 11, p. 54).

19. «*Et nomen fratris eius Iubal; ipse fuit pater omnium canentium cithara et organo*». Según la edición de la Biblia y su traducción, cambian los instrumentos de este personaje.

20. «*Hac quoque aetate Jubal ex genere Cain artem musicam reperit, cujus etiam frater, Tubal Cain aeris ferrique artium inventor fuit*» (Isid. chron. I; PL 83, 1020B).

21. «*Tubal, qui inventor musicae, etc., usque ad sicut Jabel, Tubal et Tubalcain*» (PL 113, 101B).

22. «*Jubal ex genere Cain artem musicam reperit, cujus etiam frater Tubal Cain aeris ferrique inventor fuit*» (PL 123, 26A).

23. Encontramos dicha representación en el ms. 2505 de la Universitäts und Landesbibliothek Darmstadt (ca. 1360-1370, fol. 42v), el ms. 140 de la Morgan Library de Nueva York (1380-1399, fol. 25v) y en el Egerton 1894 de la British Library (1350-1360, fol. 2v), entre otros.

24. Este tipo iconográfico se representa en el ms. 385 (ca. 1440-1460, fol. 25v), el ms. 158 (ca. 1476, fol. 38r) y el ms. 766 (ca. 1400, fol. 44v) de la Morgan Library de Nueva York, entre otros.



Fig. 4. La Música, *Speculum Humanae Salvationis*, ca. 1440-1460. Nueva York, Morgan Library, ms. 385, fol. 25v.

Los instrumentos que lleva Jubal como atributos no son casuales, si bien las escrituras hacían referencia a la cítara y la flauta (Gn 4,21), Odo Cluniacensis explica que un descendiente de Tubal fue el inventor de la cítara o salterio, prevaleciendo este último como atributo principal del personaje.²⁵ Cabe añadir que, en ocasiones, Jubal se representa de otro modo, aunque siempre como representante o padre de la Música. Por este motivo, lo vemos escribiendo una partitura en una columna en un manuscrito del siglo XIV (Nueva York, Morgan Library, ms. 769, fol. 17r) o tocando la trompeta en Santa Maria del Fiore (1334-1336, Florencia).

La alegoría de la Música heredaría en su imagen la presencia de Tubalcaín. En la Capilla de los Españoles (1365, Florencia, Santa María Novella) [fig. 5] Andrea da Firenze representó a Tubalcaín a los pies de la Música, la cual está tocando un órgano portativo. Este instrumento fue creado en el siglo XIII, momento en el que se incorporó a la imagen de la Música, como muestra una miniatura de este siglo (París, BNF, Fr. 19162, fol. 357r). Sin embargo, fue a lo largo del siglo XIV cuando la presencia del órgano portativo caracterizaría, junto a Tubalcaín, un nuevo tipo iconográfico que se representó tanto en miniaturas²⁶

25. «Citharae et psalterii repertor existit Tubal de stirpe Cain: vel Apollo secundum Graecos» (PL 133, 795A).

26. Encontramos este tipo iconográfico dos manuscritos de la Biblioteca Nacional de Francia: Italien 74, fol. 3r e Italien 568, fol. 1r.



Fig. 5. La Música, *El triunfo de santo Tomás de Aquino*, Andrea da Firenze, 1365. Florencia, Santa María Novella, Capilla de los Españoles.

como en pinturas de diversa índole.²⁷ Si bien la mayoría de las obras que ejemplifican este tipo iconográfico datan de los siglos XIV y XV, a partir del siglo XV fue variado omitiendo la presencia de Tubalcaín, pero manteniendo el órgano como principal atributo. Tanto la *Alegoría de la Música* de Domenico di Michelino (siglo XV, Londres, Sotheby's) como *La Música* de Justo de Gante (ca. 1475, Londres, National Gallery) muestran el órgano y las partituras como únicos atributos de la Música. Sin embargo, Gentile da Fabriano (ca. 1424, Foligno, Palazzo Trinci, Sala de las Artes Liberales) optó por combinar estos atributos con unas campanas, mientras que Antonio Pollaiuolo en la *Tumba del papa Sixto IV* (1493, Roma, Basílica de San Pedro) rodeó a la Música de instrumentos –sacabuche, laúd, flautas de pico, pandereta y viola da braccio–.

Otro tipo iconográfico que se codificó en el siglo XIV también se caracteriza por la presencia de Tubalcaín a los pies de la Música, pero en este caso su personificación se encuentra afinando un laúd mientras sobre su regazo reposa una guiterna o guitarra medieval. Tanto en el *Novella super libros Decretalium* (siglo XIV, Milán, Biblioteca Ambrosiana, ms. B. 42 inf., fol. 1) [fig. 6] como en *Digesti novi partem commentaria* (Madrid, Biblioteca Nacional de España, Mss/196–Mss/197, fol. 3) Nicolò da Bologna representó a la Música mediante dicho tipo iconográfico, el cual también encontramos en una ilustración del *De Vita Caesarum* (1433, Nueva Jersey, Princeton University Li-

brary, Kane 44, fol. 113r). Semejante imagen aparece en el *Regia carmina* (siglo XIV, Florencia, Biblioteca Nazionale, Banco Rari, 38, fol. 34r) [fig. 7] pero con la ligera variación de que Tubalcaín está flanqueado por dos columnas en las que se inscribe: «*dyapason*» y «*dyatasaron*». Estas inscripciones hacen referencia a dos de las cuatro consonancias naturales –la de octava y la de cuarta– las cuales ya explicaban Platón (*Timeo* 36a) y Boecio.²⁸

27. Encontramos este tipo iconográfico en *Las siete Artes Liberales* de Giovanni dal Ponte (ca. 1435, Madrid, Museo del Prado), *Las Artes Liberales* de la Catedral de Puy (siglo XV) y *Las Artes Liberales* de Francesco Pesellino (ca. 1450, Birmingham Museum of Art).

28. «Cum igitur ante Pythagoram consonantiae musicae, partim diapasón, partim diapente, partim diatessaron, quae est consonantia mínima, vocarentur; primus Pythagoras hoc modo reperit, qua proportione sibimet hace sonorum chorda iungeretur» (Boeth. mus. 1, 10, 5; PL 63, 1177–1178).



Fig. 6. Las Artes Liberales, *Novella super libros Decretalium*, siglo XIV. Milán, Biblioteca Ambrosiana, ms. B. 42 inf., fol. 1.

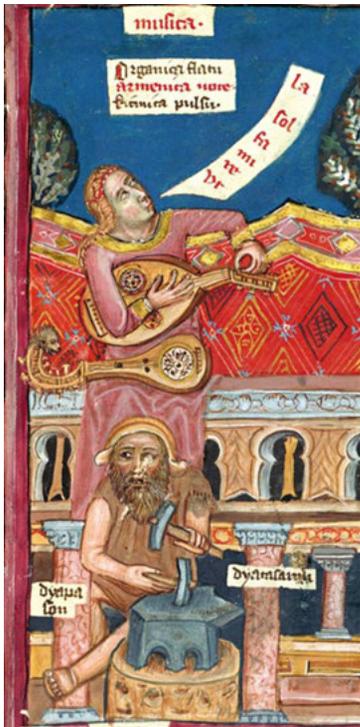


Fig. 7. La Música, *Regia carmina*, siglo XIV. Florencia, Biblioteca Nazionale, Banco Rari, 38, fol. 34r.

Sobre la personificación de la Música encontramos dos inscripciones idénticas a las que acompañan a la Música de la *Canzone delle virtù e delle scienze* de Bartolomeo di Bartoli de Bolonia (ca. 1349, Chantilly, Musée Condé, ms. 1426, fol. 9v) [fig. 8]. La primera de ellas reza «*Organica flatu / Armónica voce / Ritmica pulsu*» y hace referencia a los tres géneros de música que san Isidoro explica: «Todo sonido que es materia de canto, atendiendo a su naturaleza tiene esta división: o es ‘armónico, orgánico o rítmico’. Armónico es el formado por la modulación de la voz; el orgánico consiste en el sonido producido por el soplo, y el rítmico es el que se forma o proviene de cuerdas pulsadas». ²⁹ Semejante clasificación había propuesto Boecio siglos antes: «*Tres esse musicas, in quibus de vi musicae narratur*» (Boeth. mus. 2; PL 63, 1171D). Boecio distinguía entre la *musica mundana* ³⁰ –armonía que es inmanente en el macrocosmos–, *musica humana* ³¹ –armonía del microcosmos, música vocal– y la *musica instrumentalis* ³² –la cual puede ser probada acústicamente mediante instrumentos–, las cuales fueron representadas en un manuscrito del *Antiphonarium medicum* (siglo XIV, Florencia, plut. 29 I).

29. «*At omnem sonum, qui materies cantilenarum est, triforem constat esse natura. Prima est harmonica, quae ex vocum cantibus constat. Secunda organica, quae ex flatu consistit. Tertia rhythmica, quae pulsu digitorum números recipi*» (Isid. orig. 2, 19; PL 83, 16).

30. «*Et primum ea quae est mundana in bis maxime perspicenda est quae in ipso coelo, vel compagne elementorum, vel temporum varietate visuntur*» (Boeth. mus. 2; PL 63, 1171D).

31. «*Humanam vero música, quisquis in sese ipsum descendit, intelligit*» (Boeth. mus. 2; PL 63, 1172C).

32. «*Tertia est música, quae in quibusdam consistere dicitur instrumentis. Haec vero administratur, aut intentione, ut nervis, aut spiritu, ut tibus, vel his quae ad aquam moventur, aut percussione quadam, ut in his quae in concave quaedam virga aerea feriuntur, arque inde diversi effiuntur soni*» (Boeth. mus. 2; PL 63, 1172C-1172D).

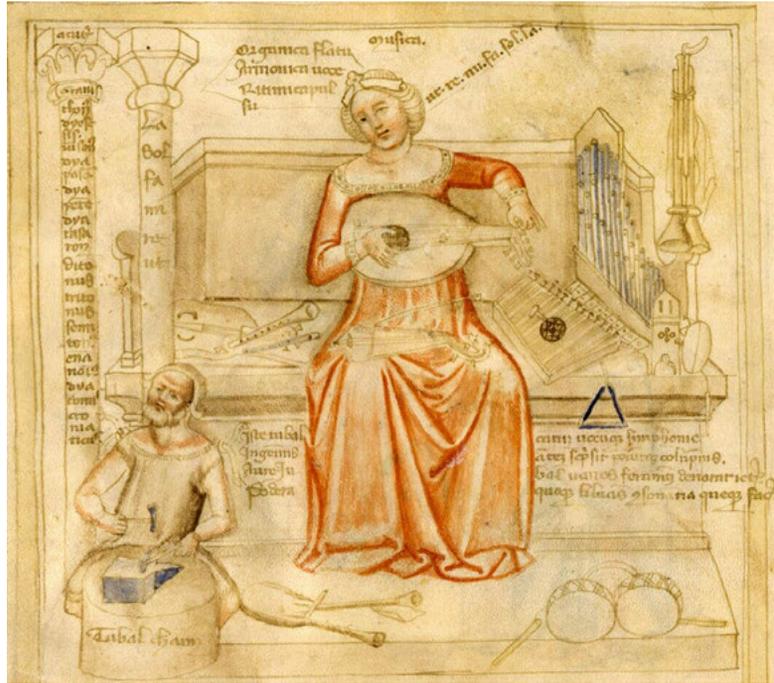


Fig. 8. La Música, *Canzone delle virtù e delle scienze*, Bartolomeo di Bartoli, ca. 1349. Chantilly, Musée Condé, ms. 1426, fol. 9v.

En las ilustraciones del *Regia Carmina* [fig. 7] y la *Canzone* [fig. 8], el género armónico se representa mediante la propia personificación de la Música, la cual se encuentra cantando las notas con la denominación que Guido d'Arezzo les había adjudicado: «la / sol / fa / mi / re / ut». El segundo género –orgánico– no se representa en la miniatura florentina, pero sí en la ilustración de la *Canzone* [fig. 8] mediante la presencia del órgano portátil, la gaita, la flauta de pico y la chirimía. En cuanto al género rítmico, en ambos casos se representa mediante el laúd que la Música está afinando, acompañado por la guiterna del manuscrito florentino [fig. 7] y el salterio del de Chantilly [fig. 8]. Es destacable que en ambas ilustraciones Tubalcain³³ se encuentra junto a dos columnas, pero portan diferentes inscripciones. En la miniatura de la *Canzone* [fig. 8], en una columna se inscriben las notas según la denominación de Guido d'Arezzo, lo que se contrapone a la de la otra columna, en la cual se inscriben los intervallos de tonos.³⁴ Idénticas inscripciones encontramos en las columnas que flanquean a Tubalcain en una ilustración de *Poesie musicate* (siglo XIV, París, BNF, italien 568, fol. 1r). Estas imágenes muestran la codificación del tipo iconográfico de la Música caracterizado por la presencia de Tubalcain junto a dos columnas y la representación tanto visual como escrita de los diferentes tipos de música.

33. En el manuscrito de Chantilly, Tubalcain se acompaña de la siguiente inscripción: «*iste Tubal cantum vocumque simphonie / In geminis artem scripsit posuitque columnis. / Aure Jubal varios fer[r]amenti denotat ictus. / Pondera quoque librans consonantia queque facit [sic]*» (Bartoli, 1904: 34).

34. «*acutus, gravis, thonus, dy[e]se[se]sis, unisonus, dyapason, diapente, dyatasaron, ditonus, tritonus, semitonus, ennanomius, dyatonus, cromaticus*» (Boeth. mus. 2; pl. 63, 1172C-1172D).

CONCLUSIONES

Por lo tanto, la visualidad de la Música como disciplina se configuró a partir de dos factores clave. Por un lado, los antecedentes visuales provenientes de la Antigüedad, desde la leyenda de Pitágoras, los diferentes mitos que se le asocian, hasta su personificación en el dios Apolo o la musa Euterpe. Estos determinaron los instrumentos que acompañarían a la Música en sus primeras representaciones, es decir, la lira, el aulós, la siringa, la cítara y las campanas, todos ellos de origen griego. Por otro lado, el otro factor fue la invención de nuevos instrumentos que se incorporan a su imagen, como es el caso del salterio,³⁵ el órgano portátil³⁶ y el laúd.³⁷ Además, podemos destacar la codificación de tres tipos iconográficos predominantes por la frecuencia de su representación, a partir de los cuales se articulan variaciones, generalmente por el añadido de instrumentos musicales alrededor de la personificación. El primer tipo iconográfico representa a la Música percutiendo unas campanas con un martillo. El segundo y tercer tipo se caracterizan por la presencia de Tubalcaín golpeando un yunque, el cual, en ocasiones, se acompaña de dos columnas con inscripciones relativas a la disciplina. Estos tipos se diferencian por el instrumento que acompaña a la Música, en el primer caso toca un órgano portátil, mientras que en el segundo se encuentra afinando un laúd y sobre su regazo reposa una guitarra medieval. Cabe añadir que estos tipos iconográficos suelen variarse con la presencia de más instrumentos.

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez, R. y Aguilar, M. A. [2002]. «Music Iconography of Romanesque Sculpture in the Light of Sculptors' Work», *Music in art* 27(1-2), pp. 13-36.
- Bartoli, B. [1904]. *La canzone delle virtù e delle scienze*, Bérgamo, d'Arti Grafiche.
- Boecio, Migne, J. P. (ed.) [1844-1855]. *De musica libri quinque*, París, (Patrología latina, 63).
- Carmona Muela, J. [2002]. *Iconografía clásica: guía básica para estudiantes*, Madrid, Istmo.
- Donet, L. [2018]. *Iconografía del rey David*. Tesis doctoral inédita, València, Universitat de València.
- Espinar, J. L. [2011]. «Una aproximación a la música griega antigua», *Thamyris* 2, pp. 141-157.
- Esteban, J. F. [1990]. *Tratado de iconografía*, Madrid, Istmo.
- Grimal, P. [1981]. *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós.
- Hall, J. [2003]. *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, Madrid, Alianza.
- Harrauer, C. [2008]. *Diccionario de mitología griega y romana: con referencias sobre la influencia de los temas y motivos antiguos en las artes plásticas, la literatura y la música de Occidente hasta la actualidad*, Barcelona, Herder.
- Hugo de San Víctor y Migne, J. P. (ed.) [1844-1855]. *Eruditionis didascalicae libri septem*, París (Patrología latina, 176).
- Iglesia, J. [2001]. «Las artes liberales en la Biblioteca Real del Escorial: dos antecedentes iconográficos», en F. J. Campos y Fernández: *El Monasterio del Escorial y la pintura: actas del Simposium*, San Lorenzo del Escorial, Estudios Superiores del Escorial, pp. 119-164.
- Isidoro de Sevilla y Migne, J. P. (ed.) [1844-1855]. *Chronica*, París (Patrología latina, 83).

35. El salterio fue introducido en Europa en el siglo XI (Remnant, 2002: 27) y representado en la imagen de la Música a partir del siglo XII.

36. El órgano portátil fue creado en el siglo XIII, como atestiguan numerosas representaciones a partir del siglo XIV (Remnant, 2002: 101), momento en el que se incorporó a la visualidad de la alegoría de la Música.

37. El laúd fue introducido en Europa en el siglo VIII, asimilado en el siglo X y de amplio uso a partir del siglo XIII (Remnant, 2002: 30). Este instrumento se incorporó a la alegoría de la Música en el siglo XIV.

- Isidoro de Sevilla y Migne, J. P. (ed.) [1844-1855]. *Etimologías*, París (Patrología latina, 82).
- Mâle, E. [1985]. *El barroco: arte religioso del siglo XVII, Italia, Francia, España, Flandes*, Madrid, Encuentro.
- Mâle, E. [1986]. *El gótico: la iconografía de la Edad Media y sus fuentes*, Madrid, Encuentro.
- Marle, R. van. [1971]. *Iconographie de l'art profane au Moyen-Age et à la Renaissance et la décoration des demeures*, Nueva York, Hacker Art Books.
- Réau, L. [2000]. *Iconografía del Arte Cristiano*, Barcelona, Editorial Del Serbal.
- Remnant, M. [2002]. *Historia de los instrumentos musicales*, Barcelona, Ma non troppo.
- Riquer Permanyer, A. [1990]. «El árbol de las siete Artes Liberales descrito por Teodulfo de Orleans», en *Las abreviaturas en la enseñanza medieval y la transmisión del sabek*, Barcelona, Universitat de Barcelona, pp. 347-354.
- Rodríguez López, M. I. [2004]. «Iconografía de Apolo y las Musas en el Arte Antiguo y sus pervivencias en el arte occidental», *Cuadernos de arte e iconografía* 13(26), pp. 465-488.
- Sebastián, S. [1988]. *Iconografía medieval*, Donostia, Etor.
- Teodulfo y Migne, J. P. (ed.) [1844-1855]. *Carmina*, París (Patrología latina, 105).
- Tervarent, G. de [2002]. *Atributos y símbolos en el arte profano: diccionario de un lenguaje perdido*, Barcelona, Ediciones del Serbal.

BAILAR LA PINTURA. ANÁLISIS DE LA IMAGEN IDENTITARIA Y LA REPRESENTACIÓN DE *TABLEAUX VIVANTS* EN LOS ESPECTÁCULOS FOLKLÓRICOS VALENCIANOS

349

ENRIC OLIVARES TORRES
Universitat de València

Las relaciones entre el arte y las manifestaciones folklóricas y festivas de carácter popular han sido aspectos generalmente poco tratados tanto en los estudios relativos a la cultura festiva como en las investigaciones propias de la historia del arte en general, y de los estudios visuales en particular. En la mayoría de las ocasiones, estas relaciones se han centrado mayoritariamente en cuestiones sociológicas o antropológicas, y han dejado de lado, quizá, presencias estéticas y de significado que en realidad están en la base de estas manifestaciones culturales.

Un caso particular, que merece su análisis y consideración, es el de la representación de cuadros famosos, habitualmente de género costumbrista, en espectáculos de cuadros de bailes populares. Esto es una suerte de *tableaux vivants*, es decir, una representación dentro de la propia representación en la que la pintura está presente dentro del baile o como pretexto en el escenario, y dota de significado la interpretación del espectáculo folklórico.

Del mismo modo que estos han sido recreados y transmediados en la fotografía, en el teatro o en el cine, esta evocación trata de recoger los rasgos estéticos y compositivos que permitan su reconocimiento por parte del espectador, a partir de la caracterización de los bailarines sobre el tablado, en una invitación no solo a un juego de paralelismos visuales, sino también a una autorreflexión en torno al sentido de la representación visual y el papel que detentan algunas de las imágenes como agentes icónicos que configuran nuestro imaginario colectivo. En ellos no se busca tanto la reproducción literal del cuadro pictórico seleccionado, aunque sean respetados algunos aspectos compositivos, gestuales y cromáticos, sino más bien una configuración de un nuevo mensaje que se origina tomando como referencia directa un documento visual histórico, una evocación o apropiación del discurso visual original para el desarrollo de una puesta en escena pasada por el tamiz de la imagen identitaria, reutilizado y resignificado en su trasvase a este nuevo contexto cultural.

EL ARTE DE HABITAR UN CUADRO

Como es sabido, un *tableau vivant* o cuadro viviente es una representación dramática fija, sin movimiento, de un cuadro famoso, encarnado por personas, vestidas y peinadas como corresponde al personaje o acción imitada. Implica desarrollar de forma compleja y adecuada aspectos como el vestuario, la iluminación, la disposición de los personajes y su gestualidad. Se trata de un espectáculo surgido en Europa, en los salones burgueses, a partir de la primera mitad del siglo XIX, que algunos decenios después se hizo ampliamente popular en espectáculos de variedades, cabarets, entreactos de representaciones teatrales y finalmente en el cine.¹

1. Acerca de las relaciones entre *tableaux vivants* y cine, aconsejamos la lectura de Ortiz y Piqueras (1995: 181-188), así como también Borau (2003), Cerrato (2010) y Orozco-Abarca (2016: 5-20).

Los temas representados originalmente solían ser religiosos, especialmente los ciclos del nacimiento y la pasión y muerte de Cristo, pero con el paso del tiempo el interés derivaría hacia temas literarios, mitológicos o históricos.

350

Sin embargo, los precedentes de este tipo de *performances* pueden rastrearse en algunas manifestaciones mucho más antiguas. En la prehistoria de los cuadros vivos podrían incluirse, aunque esto es todavía motivo de discusión, algunos autos sacramentales o incluso el belén viviente que san Francisco de Asís instaló en Greccio en 1223. Más cercanas, sin embargo, pueden ser algunas representaciones con temas del Antiguo Testamento y de la mitología clásica, exhibidas en algunas entradas triunfales en los Países Bajos durante los siglos xv y xvi.

Aunque este espectáculo gestual cercano a la pantomima se mantuvo a lo largo de los siglos xvii y xviii en el contexto de los teatros aristocráticos y los salones burgueses —se dice que el primer *tableau vivant* teatral tuvo lugar en 1761 durante la representación en París de *La boda de Arlequín* por la Comedia Italiana—, el verdadero auge de esta afición se desarrolló en el segundo tercio del siglo xix, cuando se convirtió en pasatiempo habitual en las reuniones de las clases adineradas y en una invitación amable a aproximarse al arte. También en este mismo siglo los cuadros vivientes se habían convertido en tema para la disciplina fotográfica. Asimismo, puede decirse que las representaciones vivientes han estado íntimamente ligadas al nacimiento del cinematógrafo. Ciertamente, el estilo expresivo y gestual de las primeras películas lo aproximaban a este tipo de escenificaciones mucho más que al teatro convencional del momento. Pero lejos de anclarse en el pasado decimonónico, hoy en día ha cobrado un auge importante y se ha difundido de modo mayoritario gracias a su uso en la publicidad, el videoclip y sobre todo en las redes sociales, por lo que se ha convertido en un recurso sencillo y divertido, a veces casi improvisado, e incluso como herramienta didáctica en las enseñanzas de la historia del arte y las artes visuales,² cuya intención es entrar de lleno en el espíritu de la obra, entender la gestualidad de sus personajes, la relación compositiva entre estos, la perfecta sincronización de las posturas o, en algunos casos, incluso la recreación de la indumentaria de los modelos, un aprendizaje pictórico conocido actualmente como *learning-by-doing*.

RECONSTRUYENDO UN PASADO IDÍLICO

En nuestro caso, hemos querido analizar cómo algunos grupos de bailes populares valencianos han incluido en sus espectáculos de danza tradicional, concebidos como una manifestación coréutica que rinde homenaje al pasado y a las tradiciones vernáculas, este tipo de representaciones visuales en las que tiempo y movimiento han sido detenidos, quizá algo paradójico dentro de la esencia del propio baile. Es más, no han dudado en buscar la inspiración e incluso imitar en sus actuaciones a otras disciplinas prestigiosas como el teatro o la pintura, con la intención de elevar su categoría artística y añadir un componente narrativo a estas. Con su introducción en el campo de las artes escénicas han creado un lenguaje propio.

2. En este sentido, son de gran interés los estudios de Ríos y Escalera (2014: 65-89), López Riesco (2017: 1-28) y Calero y Moreno (2018: 95-112).

Si en décadas anteriores los modelos eran el sainete o la expresión teatralizada de costumbres populares de tiempos pasados, con gestos afectados e incluso tonos cómicos, en épocas más recientes la puesta en escena de estas manifestaciones dancísticas se ha deslizado hacia la imitación de cuadros costumbristas de la llamada «escuela naturalista valenciana», poblados de huertanos, flores, naranjas y mujeres ataviadas con la indumentaria tradicional, y en los que la fidelidad a la pintura original en la que se inspiran ha sido la norma.

Así pues, la pintura costumbrista ha desempeñado un papel importante y directo, con mayor o menor artificio, en la puesta en escena de estos espectáculos de baile. Se busca en su representación la creación de un espacio referencial y temático en el que se juegue también con la composición, la indumentaria y sus colores. En la mayoría de las ocasiones la cita será casi directa, pero también advertimos cómo se toman ciertas licencias, pues estamos en un escenario donde prima la representación del folklore y la tradición. Por ello, liberados de la exigencia de una aproximación milimétrica y realista del cuadro referencial, se permiten ciertas combinaciones compositivas, así como de vestuario, pues debe ser el propio de los bailarines.

En todos ellos se deja al descubierto la evidencia del artificio, como una introducción al espectáculo dancístico. La construcción, concebida como juego visual y reflexivo entre pintura y danza, no es más que un planteamiento discursivo en torno a la veneración, debida al fecundo legado cultural. Una vez conseguido el efecto deseado —la identificación de los protagonistas del cuadro de baile con la pintura referenciada—, esta, que por definición es estática, se convierte en viviente y, al compás de las notas musicales, en danzante, y da paso, pues, a la representación del baile.

Prueba de esto fue la escenificación de varios *tableaux vivants* inspirados en los cartones para tapices de Francisco de Goya³ por parte de los integrantes del grupo de baile El Bolero. Grup de Danses de l'Alcúdia,⁴ para la final del concurso Sona la Dipu, con música, bailes y canciones tradicionales, celebrado en 2009 en la ciudad de Valencia, y en la que obtuvieron un merecido primer premio. Las bases de dichos concursos exigían la interpretación de dos bailes con música en vivo y daban especial importancia a la puesta en escena.

No se trataba tanto de ofrecer una escena de teatro sainetesco como de una introducción mediante imágenes costumbristas de raíz popular que ambientara la actuación y orientara a los espectadores, ofreciéndoles una aproximación al sentido simbólico de su actuación. Dicha propuesta consistió en un repertorio basado en el llamado *bolero d'Algemesí* y las tradicionales *Seguidilles de Carlet*. La indumentaria elegida para dicha escenificación consistió en la tradicional de las clases pudientes del siglo XVIII valenciano. Para su introducción, se recreó una escena ambientada en una merienda de Pascua en la comarca de la Ribera del Xúquer, en una época cercana al final del siglo XVIII, y una indumentaria de inspiración goyesca, basada en las modas francesas del siglo XVIII. El cuadro coreomusical, concebido por Paco Camanyes, miembro del grupo, se desarrollaba imaginariamente a partir de las notas de una canción popular de Pascua, *Ara vindrà Pasqua*. En cada frase de dicha canción se introducían distintos cuadros vivientes cercanos a aquellas reuniones familiares y de amigos que se celebran a la hora de merendar en la tarde del domingo de

3. Las escenas costumbristas de Goya no solo han sido un fecundo motivo de inspiración para cuadros de bailes tradicionales, sino también para la fotografía, el teatro y, sobre todo, el cine. Valga como ejemplo el estudio que le dedica García Zamora (2019: 343-358).

4. Fundado en 1993, se presentó por primera vez al público en l'Alcúdia (València) en 1994.

Pascua, en las que no faltaban el vuelo de cometas, criados que preparan el *picnic*, hombres que regresan de una partida de caza, parejas que conversaban protegidas por un parasol o amigas que se contaban los últimos cotilleos.

35²

Esta recreación historicista de un idílico, imaginario y mitificado siglo XVIII se realizó a partir de la puesta en escena de diferentes cartones de Goya realizados para la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara. Este tipo de representaciones costumbristas del pintor aragonés son ampliamente conocidas por el público en general. Sus pinceles recogían formas populares de la vida madrileña de la segunda mitad del dieciocho: ferias, romerías, bailes, etc., un mundo amable en el que el pueblo madrileño era contemplado y representado desde el punto de vista de la aristocracia ociosa y desenfadada que, caracterizada por su elegancia rococó, buscaba artificioosamente imitar sus costumbres.

Esta imaginería, que dará lugar décadas después al casticismo madrileño, cuyas características de identidad cultural serán generadas a partir de la fijación de dicho contexto geográfico e inspiradas en los tipos populares dieciochescos, producirá un modelo no cosmopolita poblado de majos y manolas, cuyo escenario favorito será el de la fiesta galante o campestre, amanerada retórica que revaloriza una tradición inventada a través de unos modos de vida concretos y de una indumentaria determinada, lujosa e identitaria, y que además goza del canto y del baile. Una imaginería a la que no será ajena el territorio valenciano, cuyo mundo festivo de finales del XIX y principios del XX también gusta de desfilarse con sus grupas montadas por jóvenes parejas vestidas de valencianos, andaluces, salamanquinos, majas, etc., en cabalgatas y otros actos celebrativos. Este mundo del siglo XVIII será recuperado posteriormente por un buen número de grupos folklóricos surgidos con la democracia, que reinventan la indumentaria tradicional valenciana con la mirada puesta en este periodo, en su búsqueda de los orígenes del vestido identitario, con una indumentaria purista inspirada en una mitificación del pasado recreada en modelos aristocratizantes, tomados de estampas de tipos populares y de escenas galantes representadas en la rica producción de pintura cerámica y los grabados de aquel momento. Una indumentaria vistosa y original que se situará dentro de los parámetros de unos usos y costumbres en los que se juega a vestir como el pueblo llano (De la Puerta, 2002: 138).

Cabe decir, sin embargo, que, en ningún caso, la escenificación de las pinturas de Goya, realizada por El Bolero. Grup de Danses de l'Alcúdia para su espectáculo, era directa, pero sí había una evidente fuente de inspiración a la hora de ambientar una bucólica merienda de Pascua. Así pues, la primera escena recogía la figura principal de *La cometa* (1778, Madrid, Museo del Prado), cuya composición original describe a un grupo de jóvenes que ha salido al campo a volar una cometa. Junto a ella, en una esquina del escenario se reproducía el preparativo de la merienda cuya influencia es precisamente *La merienda a orillas del Manzanares* (1776, Madrid, Museo del Prado), inspirada a su vez en un sainete homónimo de Ramón de la Cruz, así como también *La vendimia* (1786-1787, Madrid, Museo del Prado). En el centro de esta representación viviente añadieron, además, una alusión a la célebre escena de *El quitasol* (1777, Madrid, Museo del Prado), realizada por el maestro de Fuendetodos y que, por supuesto, también formaba parte de la serie de cartones para la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara [fig. 1]. A la derecha de la composición un grupo de cazadores recordaba algunos de los cartones que Goya realizó inspirándose en este tema: *Cazador junto a una fuente*; *La caza de la codorniz*; *La caza del jabalí* o *Cazador cargando su escopeta*. Cabe decir que en ninguno de los casos se trataba de una reproducción

fiel al original, sino simplemente de una puesta en escena a partir de dichos referentes visuales evocados.



Fig. 1. El Bolero. Grup de Danses de l'Alcúdia, *El quitasol*, 2009.

De hecho, el propio baile inicial, el *bolero d'Algemesí*, comenzaba su primera parte con un cuadro de baile formado por cuatro mujeres en una clara referencia a la obra *El baile de San Antonio de la Florida*, también conocida como *El baile a orillas del Manzanares* (1776, Madrid, Museo del Prado).

En paralelo con esta propuesta coreomusical, no debemos olvidar otra aproximación, quizás más directa y literal, como la realizada por la Asociación de Coros y Danzas Francisco de Goya de Madrid, entidad folklórica fundada en 1950 y cuyo principal objetivo es el estudio e interpretación de las danzas goyescas y bailes de la escuela bolera, caracterizados por su elegancia, estilismo y calidad técnica en su ejecución. Para su interpretación utilizan habitualmente los trajes que usaban los majos y las majas inmortalizados por Goya en sus cuadros y tapices, que eran en la mayoría de los casos réplicas exactas de los modelos de estos. Lo goyesco es aquí utilizado tanto en su sentido visual como en alusión al pintoresquismo costumbrista de sus escenas. Junto a las danzas, la asociación da vida en muchos de sus espectáculos a algunas de estas composiciones del maestro de Fuendetodos en forma de cuadros en movimiento, como *La vendimia*, *El quitasol*, *El baile de la Pradera*, *La gallinita ciega* o *El manteo del pelele*, protagonizadas por aquellos majos y majas, contrabandistas y toreros que habitaron el imaginario colectivo de toda una época [fig. 2].



Fig. 2. Asociación de Coros y Danzas Francisco de Goya de Madrid, *La gallinita ciega*.

LA SUPERVIVENCIA DE LA IMAGEN IDENTITARIA

Toda mirada al pasado —y los *tableaux vivants* escenificados por los grupos folklóricos lo son—, más que reflejar o describir aquello que ve, lo reconstruye. En realidad, las miradas hacia el pasado no son más que apropiaciones, proyecciones idealizadas desde el presente que tratan de justificarlo. Se asumen así una serie de valores identitarios comunes que ritualizan un pasado imaginario, pero que resultan totalmente funcionales para la finalidad deseada (Trescolí y otros, 2005: 7-31).

En el caso de asociaciones folklóricas como la Asociación de Coros y Danzas Francisco de Goya de Madrid o El Bolero. Grup de Danses de l'Alcúdia se adopta un modelo del siglo XVIII y lo convierten en referente de la indumentaria tradicional. Esto es debido a la voluntad de asociar la tradición con el periodo inmediatamente anterior a la modernidad y, por tanto, aglutinador de costumbres pasadas de moda, pero fácilmente identificables con el concepto de pasado idílico. Quizá la voluntad de recuperación de tradiciones o aspectos pertenecientes a otros tiempos, como hemos dicho anteriormente, más que hablarnos de dicho pasado pretendidamente recreado, lo que busca es definir la voluntad presente que lo ha querido resucitar. Es decir, crear una imagen no de lo que fue, sino de lo que se querría que hubiese sido.

En el mismo sentido, esto es, a partir de la aplicación del recurso a imaginarios costumbristas puestos en escena a través de representaciones pictóricas, destacan otras miradas, que han recorrido la senda de la tradición decimonónica en la búsqueda y revalorización de la imagen identitaria.

Un ejemplo de esto nos lo proporciona la Associació d'Estudis Tradicionals «Sagueta Nova» de Biar, en cuyo espectáculo de febrero de 2015 reprodujo la obra *El remat de*

casament, de Lorenzo Aguirre (1884-1942), una pintura de temàtica costumbrista del any 1934 presentada ese any al Concurs Nacional de Pintura i enviada a la Unió Soviètica en 1937 per la Diputació de Alicante, hoy en la secció de «Moscú» del Museu del Hermitage. La escena recorre el moment en el que dos famílies de Biar finalitzen les negociacions d'un enllaç matrimonial i estableixen, entre altres coses, la dote de la noia. La composició és un estudi detallat de la indumentaria tradicional masculina i femenina pròpia d'aquesta localitat de la comarca de l'Alt Vinalopó. De fet, el quadre contribuï a fixar el model de vestimenta ritual biarense, tal com fou recreat d'una manera bastant fidedigna al final del espectacle per part de les components de «Sagueta Nova» [fig. 3].



Fig. 3. Associació d'Estudis Tradicionals «Sagueta Nova» de Biar, *El remat de casament*, 2015.

Otro ejemplo interesante es también el del Grup de Balls Populars Les Folies de Carcaixent, participante en el concurso anteriormente citado y vencedor en los certámenes de los años 2014 y 2015, cuya imagen representada deriva hacia otros referentes visuales. Creado por su director, Xavier Rausell, en 1998, en los últimos años su vocación folclorista se ha caracterizado por la necesidad de entender los espectáculos folklóricos desde una óptica más actual, para aportar una visión renovada de aquello considerado tradicional o costumbrista y sin renunciar a integrar elementos provocadores o transgresores con la imagen identitaria. Una muestra de esta apropiación de referentes de la pintura costumbrista se dejó ver en su espectáculo *Al mestre Corretja* (2010), con una recreación del famoso cuadro de José Pinazo Martínez, *Floreal* (1915, Madrid, Museo del Prado, en depósito en el Museo de Bellas Artes de València), así como también algunos de los personajes protagonistas de la composición pictórica dedicada a Valencia, que Joaquín Sorolla incluyó en su serie conocida hoy en día como *Visiones de España*, conservada en la Hispanic Society de Nueva York (1916).

Aparte de la música, el canto y la indumentaria tradicional, la intención fundamental de su puesta en escena era la recuperación de una serie de elementos visuales y simbólicos gestados desde finales del siglo XIX con los que expresar una identidad valenciana basada en el tópico, así como la reflexión sobre estos como iconos de un imaginario común. Dicha

apuesta no dejaba de ser arriesgada, pues se producía en un contexto en el que los grupos de recuperación folklórica todavía huían de cualquier elemento discordante que remitiese al mundo de la fiesta fallera o al tipismo regionalista del siglo xx.

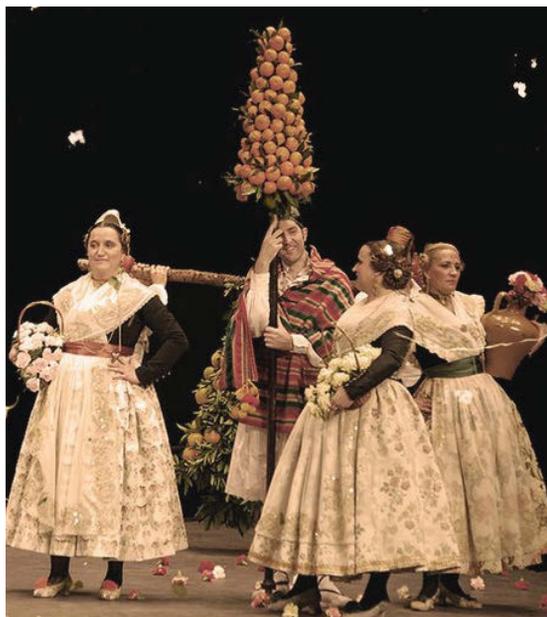


Fig. 4. Grup de Balls Populars Les Folies de Carcaixent, *Floreal*, 2010. Fuente: Salva Ferrís.

ción que surge en la segunda mitad del siglo xix en el contexto cultural del romanticismo y que cuaja en la búsqueda de los orígenes de la identidad nacional. De entre las frutas y flores ocupa un protagonismo especial el racimo de naranjas que porta el joven. Icono del motor de la economía valenciana en otro tiempo, la naranja se ha convertido en una referencia casi obligada en el imaginario costumbrista, como exaltación del progreso ligado a la agricultura (Pérez Rojas, 1999: 154-155).

Precisamente, el *tableau vivant* escenificado por el grupo Les Folies incide, al igual que la pintura en la que se inspira, en la idealización de algunos tópicos, como el canto a la vida, al amor, a la tierra y a sus frutos, desde una posición desenfadada y vitalista. Recoge esta representación como modelo identitario, cuya imagen tradicional y costumbrista es la propia de finales del siglo xix y principios del xx, que en el campo de la indumentaria valenciana se ha utilizado en los últimos años como alternativa del vestido valenciano basado en los modelos proyectados por el siglo xviii. En este caso, la representación viviente se recreaba en la escenificación del grupo de vendedores de flores pinaziano que muestran sus galas con lujo y coquetería.

Asimismo, la obra dedicada a Valencia por Sorolla, que sirve también como modelo para el *tableau vivant*, recoge diversos personajes que forman parte de una comitiva procesional, más bien una cabalgata festiva, de gran fuerza visual. Aparecen varias grupas, ataviadas con la indumentaria tradicional, dos personajes vestidos como las populares Banderolas y portadores de la señera y, delante, dos valencianos que transportan orgullosos a hombros un gran ramo confeccionado con naranjas como ofrenda. De la composición son extraídos estos dos últimos, en realidad, a modo de revisión «a la valenciana» del tema bíblico de

La apropiación de la imagen de Pinazo no era baladí. *Floreal* es una pintura costumbrista en la que se resalta idílicamente el alegre trasiego de hombres y mujeres procedentes de la huerta y que portan diversos productos para su venta en el mercado, un asunto bastante frecuente en este tipo de pinturas [fig. 4]. Como es característico en este género pictórico, se resalta la belleza y gracia castizas de las mujeres protagonistas, ataviadas con su luminosa indumentaria, de gran riqueza cromática, y el característico y correcto peinado con dos rodetes laterales y un gran moño trasero atravesado por una aguja de plata dorada. Este tipo de pinturas destacan el valor decorativo de las expresiones folklóricas valencianas, como es el caso de la indumentaria tradicional, una inven-

los exploradores de la Tierra Prometida, habituales en las procesiones patronales y del Corpus, composición en la que Sorolla sustituye a los hebreos por valencianos y a la uva por la naranja, como símbolo de riqueza de la tierra [fig. 5].

Esta estética enlaza con la puesta en escena defendida por el grupo Les Folies de Carcaixent para su espectáculo. Se trata de una visualidad inspirada en la indumentaria tradicional, las fiestas y las costumbres populares de la huerta, que configuró la imagen tópica y bucólica de Valencia. Fueron precisamente los pintores naturalistas los que se interesaron por aquel mundo de las costumbres y los tipos valencianos, idealizándolo y fijándolo en el imaginario colectivo. Una escenografía barroquizante que conjugaba la esencia de los tópicos valencianos más enraizados de la huerta con una ejecución exquisita tanto de la música como de la danza. El resultado de dicha idealización del mundo rural fue una recreación fantasiosa y vitalista, aunque alejada de la realidad social, que tuvo efectos de enorme trascendencia a la hora de fijar la manera en la que los valencianos se veían a sí mismos, tanto que incluso en nuestros días todavía es utilizada como símbolo de la propia identidad (Rausell, 2015).

En esta fijación de la imagen colectiva, el traje tradicional se erige como un elemento de primer orden. Precisamente, la indumentaria defendida por el grupo Les Folies de Carcaixent para su puesta en escena es aquella inspirada en el vestido de los labradores y las labradoras de la huerta valenciana, castigada décadas atrás –por representar el tópico y ser considerada superficial y rancia– y ahora revisitada y revalorizada para la representación autóctona,⁵ alejada de la filiación ideológica reaccionaria que parecía haber secuestrado dicha imagen representativa. Esta defensa del imaginario visual valenciano basado en tópicos como el de la tierra de las flores es recreada sobre el escenario desde la exquisitez y el interés por el detalle, mostrándose de la manera más deslumbrante posible en este tipo de manifestaciones folklóricas como puro espectáculo visual, en las que prevalece el gusto por el lujo, evidenciado en el uso del hilo dorado y los tejidos de seda, motor siglos atrás del desarrollo económico valenciano.

CHRÓMA O EL ESPECTÁCULO DEL COLOR

Superada esta tendencia localista y costumbrista, junto a la consciencia de la necesidad de entender los espectáculos de bailes populares o folklóricos desde una óptica actual, y la voluntad de aportar visiones renovadoras acerca de lo tradicional, parte de estas



Fig. 5. Grup de Balls Populars Les Folies de Carcaixent, València, 2010. Fuente: José Tamajón.

5. Sobre las miradas al pasado en la indumentaria tradicional valenciana y la patrimonialización de su imagen como elemento identitario, ver Rausell (2016: 27-44).

asociaciones han estado reflexionando sobre de lo que se considera identitario, y bien han incluido en sus espectáculos aquellos elementos más esteticistas o bien, por el contrario, aquellos más transgresores y provocadores, para tratar de romper tendencias inmovilistas o anquilosadas presentes en este contexto.

Disfrazarse o imitar las figuras que aparecen en un cuadro puede ser entendido como un divertimento o un juego de realidades ingenioso, pero también puede ser una forma de habitar la pintura, de entender las relaciones sobre la representación y la realidad, las diferencias espaciales entre una dimensión plana y otra tridimensional, o una reflexión acerca de las fórmulas visuales y las significaciones del color.

En línea con esto último, pero dando un paso más allá, se encuentra la representación de un novedoso espectáculo de bailes populares interpretado por el Grup de Balls Populars Les Folies de Carcaixent y estrenado, bajo el sugestivo título de *Chróma*, en noviembre del año 2019, en la iglesia del antiguo monasterio de San Miguel de los Reyes. En él, y como su propio nombre indica, se desarrolla un particular recorrido cromático en el que se enlazan bailes tradicionales valencianos al ritmo de la más exquisita escuela bolera con diversos *tableaux vivants* basados en conocidas obras de Murillo, Zurbarán, Bermejo o Artemisia Gentilleschi. El esteticismo y el simbolismo cromático de la indumentaria tradicional empleada refuerzan la voluntad de ofrecer un espectáculo total que revolucione el folklore valenciano y lo adapte a los nuevos tiempos y necesidades, con una escenificación ambientada históricamente de forma creativa y basada en el legado de la tradición visual.

La representación de la pintura mediante personajes vestidos con indumentaria tradicional valenciana permite llevar a cabo un continuo juego visual, a la vez reflexivo y estético, pero también irónico, pues la imitación en carne y hueso de una pintura no deja de tener un componente irremediamente *kitsch*. La tradición visual se mezcla sin problemas con la indumentaria tradicional, y se crean en esta ocasión juegos cromáticos en un escenario de libertad y fantasía, lo cual genera emociones más estéticas que dramáticas, pues el tema del cuadro ya no es trascendente o relevante, aunque sí su referente visual. Así pues, la nueva imagen, que reclama la atención del espectador, bascula entre presencia y representación dentro de una experiencia coreomusical no tanto interpretativa como de encuentro ante las imágenes, a modo de manifestación de su especificidad, lo que añade una realidad más al mundo.

El potencial de este tipo de imágenes autorrepresentativas también puede servir para la construcción de una identidad colectiva, pues confrontan un referente cultural global mediante el uso de imágenes consagradas por la historia del arte con la representación identitaria local a través de la indumentaria tradicional valenciana como reclamo. La puesta en escena reacciona, de este modo, contra la anterior adopción de modelos costumbristas y subvierte la pureza de los medios mediante el uso híbrido del *tableau vivant*, que renueva su potencial alegórico como oportunidad para dar cuenta de la compleja temporalidad de las imágenes, sus anacronismos, síntomas y presencias.

Por supuesto, esta corporeización de las imágenes de la tradición no es total. Faltan secuencias cromáticas, relaciones espaciales y compositivas, ritmos y proporciones y, sin embargo, estas son reconstruidas a partir de nuestra memoria visual, lo cual nos estimula y produce una sensación similar a la de haber visto el original, salvando ciertas distancias culturales, por supuesto.

En el espectáculo *Chróma*, el Grup de Balls Populars Les Folies inaugura este particular recorrido referencial mediante el uso del color sobre el escenario. La luz blanca inicial,

fuente de la que emanan el resto de los colores, nos muestra a continuación una serie de tonalidades primordiales: amarillas, azules, verdes y rojas. Junto con el empleo de un color simbólico en cada una de las escenas, este espectáculo integra diferentes hitos pictóricos de la historia del arte al ritmo de la refinada escuela valenciana de baile tradicional, inspirados por el deseo de emocionar al espectador a través de las acciones y los gestos interpretados por los bailarines, uniformados de manera original por el mencionado color predominante.



Fig. 6. Grup de Balls Populars Les Folies de Carcaixent, *Descendimiento de Cristo*, 2019. Fuente: Vicent Piquer.

El primero de ellos toma como modelo el *Descendimiento* de Roger van der Weyden (1435-1438, Madrid, Museo del Prado) [fig. 6]. En este caso, se han tomado la libertad de transformar la riqueza cromática del cuadro referencia, reduciendo la composición a una gama de blancos, y se ha adaptado también el espacio sin perder el expresivo empleo de la estructura y la luz. La representación inspirada en la *Anunciación* de Bartolomé Esteban Murillo (ca. 1650, Madrid, Museo del Prado) incide en el predominio del color azul de una manera muy libre, pero se basa en la supervivencia de la gestualidad con sentido simbólico, recreando el momento en el que el arcángel Gabriel baja del cielo y se arrodilla para anunciar a María que concebirá a Jesús. Señala con la diestra al Espíritu Santo mientras que en su mano izquierda lleva las azucenas alusivas a la pureza de la Virgen que, arrodillada, se lleva las manos al pecho en señal de aceptación [fig. 7].



Fig. 7. Grup de Balls Populars Les Folies de Carcaixent, *Anunciación*, 2019.



Fig. 8. Grup de Balls Populars Les Folies de Carcaixent, *San Miguel y el demonio*, 2019.

La escena designada al color verde es un homenaje al ciclo pictórico dedicado a las Musas del *studiolo* de Belfiore en Ferrara (1447), mandado construir por Leonello d'Este y desarrollado iconográficamente por el humanista Guarino da Verona. Representadas en su trono por los artistas Macagnino, Pannonio y Cosmè Tura, cada una de ellas muestra los atributos correspondientes y las alusiones al campo sobre el que ejercían su influencia. Es esta la representación viviente más compleja y alejada del original, por las dificultades que entraña representar de manera teatral una imagen conceptual y libre de acción narrativa.

Más conseguida está la figuración inmóvil de *Susana y los viejos* de Artemisia Gentileschi (1610, Pommersfelden, castillo Weissenstein), a pesar de la transformación cromática y compositiva. El esquema formal está construido a partir de una estructura piramidal en la que Susana queda acorralada en su parte inferior. El significativo gesto de uno de los viejos, que silencia a una aterrada Susana llevándose el dedo a los labios, resulta en la puesta en escena más violenta, pues ahora este la detiene tomándola por uno de sus brazos, como puede verse en otras versiones de este tema bíblico.

Por último, otro de los cuadros vivientes incluidos en el espectáculo *Chróma* es el inspirado en el *San Miguel y el demonio* de Bartolomé Bermejo (1468, Londres, National Gallery), realizado en Valencia para la parroquia de Tous [fig. 8]. El virtuoso trabajo al óleo de este pintor de origen cordobés revela un excelente

conocimiento de los maestros flamencos, desde los refinados reflejos metálicos de las armas y las piedras preciosas hasta la hábil combinación cromática con la que representa

carnaciones y tejidos. La preeminencia de los dorados es el pretexto para la escenificación de un cuadro de baile en el que predomina este color, al tiempo que la imagen referenciada invita a una reflexión sobre el pasado histórico.

CONCLUSIÓN

A medida que avanza la historia, las circunstancias políticas, sociales y culturales cambian y con ellas las costumbres y los gustos de la gente. Vivir ajeno a los cambios que comporta el paso del tiempo resulta un cometido ilusorio reservado a nostálgicos y románticos. Sin embargo, nuestra mirada hacia el pasado nos permite condensar selectivamente las imágenes, narraciones, mitos y tópicos que lo jalonan, condicionando su apreciación. La adopción de unos referentes visuales determinados en la puesta en escena por parte de los grupos folklóricos aquí estudiados nos ha permitido entrever cuáles son los intereses que unos u otros ponen sobre la mesa, bien para rescatarlos de una manera pretendidamente arqueologizante bien para actualizar su legado visual con nuevas propuestas.

Desde la recreación literal de un cuadro a través de un *tableau vivant* hasta su escenificación indirecta para el desarrollo de una puesta en escena que enriquezca la transmisión de un mensaje, la elección de una determinada época o género así como de una indumentaria tradicional concreta –ya sea una purista inspirada en grabados, lienzos o cerámicas del siglo XVIII, o una regionalista basada en los cuadros costumbristas de la segunda mitad del XIX– obedece al interés por entrar en comunión con el público asistente. Necesita de su participación activa y de su aceptación, para acercarse a él con un tono cómplice que implique familiaridad y cercanía, e invitarle a participar en este juego de referencias visuales, musicales y coréuticas. Tal aceptación pasa inevitablemente por la renovación y actualización de dichos planteamientos. Así pues, la reutilización y resignificación de estos referentes no es solo un entretenimiento o diversión artificial limitado a la duración del espectáculo, sino que permite entender qué valores identitarios han sido asumidos y qué filiaciones se desprenden de esa elección.

En el caso de la elección de la indumentaria tradicional, la preferencia por una determinada moda o estética adscrita a un medio concreto en los espectáculos folklóricos, en los que los trajes populares son exhibidos con voluntad historicista, las imágenes referenciadas en los *tableaux vivants* derivarán mayoritariamente del género costumbrista.

No ocurre lo mismo, sin embargo, en el caso de recientes espectáculos como *Chróma*, en los que el interés se halla en la exposición de un espectáculo total dentro de los márgenes de lo que conocemos como cuadros folklóricos. La elección de modelos pictóricos referenciales para estos no tendrá tan en cuenta los aspectos simbólicos y costumbristas como los estéticos y culturales, los cuales son manifestados con una clara voluntad sinestésica, y en los que se aúna el color, la música y la coreografía para conseguir una síntesis bella, esto es, una integración armoniosa de todas las artes.

BIBLIOGRAFÍA

- Borau, J. L. [2003]. *La pintura en el cine. El cine en la pintura*, Madrid, Ocho y Medio.
- Calero Ortuño, E. y Moreno Vera, J. R. [2018]. «*Tableaux vivants*: El cine para enseñar el arte de la Edad Moderna y Contemporánea», *Filmhistoria online* 28(1-2), pp. 95-112.

- Cerrato, R. [2010]. *Cine y pintura*, Madrid, JC Ediciones.
- De la Puerta, R. [2002]. *El llenguatge del vestit*, Picanya, Edicions del Bullent.
- García Zamora, Á. [2019]. «La presencia de 'tableaux vivents' en películas sobre Goya», en J. I. Calvo Ruata (coord.): *Goya en la literatura, en la música y en las creaciones audiovisuales. Actas del seminario internacional*, Zaragoza, Inst. Fernando el Católico, pp. 343-358.
- López Riesco, A. [2017]. «Relaciones entre cine y enseñanza. Una propuesta didáctica para la asignatura de Historia del Arte de 2º de Bachillerato», *Aires. Advances in Innovation and Research Secondary Education Journal* 7(2), pp. 1-28.
- Martínez i Alberó, M. [2013]. «Una imatge típica: el Remat de Casament», en *Festes de Moros i Cristians*, Biar, pp. 184-190.
- Orozco-Abarca, G. [2016]. «Le tableau vivant: Una forma de trasvase entre pintura y cine. El caso de La ronda de noche (1642) de Rembrandt van Rijn y La ronda de noche (2007) de Peter Greenaway», *Escena, revista de las artes* 75(2), pp. 5-20.
- Ortiz, Á. y Piqueras, M. J. [1995]. *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*, Barcelona, Paidós Studio.
- Pérez Rojas, F. J. [1999]. *Tipos y paisajes. 1890-1930*, València, Generalitat Valenciana.
- Rausell Adrián, F. X. [2016]. «Espill de realitats. El vestit dels llauradors valencians i la seua construcció icònica», en A. García y F. X. Rausell (com.): *Inventant la tradició. Indumentària i identitat*, València, Diputació de València, pp. 27-44.
- Rausell Adrián, F. X. [2015]. *Indumentaria tradicional valenciana II. La construcció del vestit tradicional valencià*, València, Andana.
- Ríos Moyano, S. y Escalera, R. [2014]. «El arte en el cine y su uso como ampliación del conocimiento del hecho artístico», *El Futuro del Pasado: revista electrónica de historia* 5, pp. 65-89.
- Trescolí, O. y otros. [2005]. *Vestir-se per a la Festa. El ball de les Llauradores d'Algemesí*, Algemesí, Ayuntamiento.

«TODO EN EL MISMO SITIO Y AL MISMO TIEMPO».
THE EXPLODING PLASTIC INEVITABLE.
CUANDO THE VELVET UNDERGROUND
ERA LA BANDA DE ANDY WARHOL.
UN PROYECTO DE RECONSTRUCCIÓN

F. JAVIER PANERA CUEVAS
Universidad de Salamanca

Este trabajo tiene como objetivo analizar algunos aspectos iconográficos y musicológicos poco conocidos del *happening* multimedia estrenado por Andy Warhol en Nueva York en la primavera de 1966 bajo el título *Exploding Plastic Inevitable (EPI)*, uno de los primeros y más logrados ejemplos de lo que se ha dado en llamar «cine expandido» por su experiencia sensorial acumulativa, en la que convergían el cine, la *performance*, la danza y la experimentación con iluminación sicodélica, bajo los fluctuantes –y a menudo amenazadores– sonidos de The Velvet Underground.

A mediados de los años sesenta del siglo xx el estudio de Andy Warhol conocido como The Factory se había convertido en el epicentro de la cultura alternativa de Nueva York y bajo sus plateados muros se producían con frecuencia diferentes grados de colaboración entre creadores del ámbito de las artes visuales, las artes escénicas, el cine y la música. Tantos mundos distintos convergieron en The Factory que, como sugiere la periodista y directora de cine Mary Harron (2003)¹ «era inevitable que Andy Warhol terminara conociendo a The Velvet Underground»; una banda de *rock* atípica, cuya música a finales de 1965 ya destacaba por una audaz combinación entre instrumentación experimental, oleadas de *feedback* e insólitas letras sobre los aspectos más sórdidos de los bajos fondos de Nueva York.

Con la perspectiva que dan más de cincuenta años de distancia, no nos parece exagerado sostener que los dieciocho meses de relación entre Warhol y The Velvet Underground determinaron las futuras asociaciones entre las artes visuales y la música *rock*, y eso pese a que, todavía hoy, se sigue polemizando sobre el verdadero papel jugado por el artista nacido en Pittsburgh en el proceso creativo del primer LP y las puestas en escena de la banda durante el periodo comprendido entre 1966 y 1967, el más significativo del grupo.

En este texto defenderemos que el rol jugado por Andy Warhol en The Velvet Underground iba más allá de ese pretendido «diletantismo conceptual» que se atribuye al pionero del arte pop, mediante el cual se apropiaría de una banda de *rock* en la misma medida en la que se apropiaba de las fotos de Elvis Presley para sus serigrafías; y que el artista condicionó desde el primer minuto de su entrada en The Factory la propia identidad del grupo, primero imponiéndoles como cantante a Nico –lo cual afectó incluso al nombre del grupo, que pasó a llamarse The Velvet Underground & Nico– y luego convirtiendo a la banda en un elemento subsidiario de sus *happenings* multimedia: *Andy Warhol's Up-Tight* y *Exploding Plastic Inevitable*, en los que la presencia en primer plano de los bailarines (Gerard

1. Mary Harron dirigió en 1997 *I Shot Andy Warhol*, una aproximación biográfica a la controvertida figura de Valerie Solanas en la que se hace una convincente recreación de The Factory en el periodo de 1966 a 1969.

Malanga, Mary Woronov e Ingrid Superstar) y el impacto visual de las proyecciones de las películas en el escenario y muros de cada sala o los juegos de luces llegaban a tener mayor protagonismo escénico que la música. Al menos, en su primera versión, *The Velvet Underground* funcionó más como un proyecto artístico multimedia de Warhol que como la banda de Lou Reed y John Cale.

«EN LUGAR DE MOSTRAR MIS PELÍCULAS OS MOSTRARÉ A VOSOTROS»

A finales de 1965 Andy Warhol ya se había convertido en una estrella mediática y no pasaba una semana sin que la televisión, las revistas o los periódicos publicasen algo sobre él o sobre *The Factory*. Su implicación con una banda absolutamente desconocida como *The Velvet Underground* no estaba exenta de riesgo económico y de credibilidad artística, pero debe ser vista como un paso más en su anunciado abandono de la pintura y su deslizamiento hacia una visión expandida y colaborativa de las artes. De hecho, *Exploding Plastic Inevitable* se estrenó coincidiendo con la primera exposición no pictórica de Warhol en la galería Leo Castelli, en la que mostró su inusual instalación *Silver Clouds* y poco antes del estreno de *Chelsea Girls*, su película más elaborada hasta el momento.

Warhol había expresado en alguna ocasión su deseo de presentar una exposición con «gente colgada en la pared en lugar de cuadros», así que situar en un escenario a *The Velvet*, mientras se proyectaban simultáneamente sus películas, venía a colmar todas sus expectativas. «Podemos ir a esos festivales artísticos a los que habitualmente me invitan y en lugar de mostrar mis películas, os mostraré a vosotros», le espetó Warhol a Sterling Morrison, según recuerda el músico en una entrevista (Julià, 1986). En un documental televisivo (WNET-TV), emitido en marzo de 1966 bajo el título *Artistas estadounidenses: Andy Warhol y Roy Lichtenstein*, el entrevistador, sentado frente a un cuadro plateado de Elvis, formula a Andy Warhol sus dos últimas preguntas:

P: «¿Considera pues, que lo que realmente necesitamos en lugar de cuadros, que son objetos inertes que cuelgan de un muro, son cosas que hagan que la gente se implique de un modo más directo?»

R: ¡Oh...! ¡Ah...! Bueno, empezamos... Estamos apadrinando a un nuevo grupo, se llama *The Velvet Underground*, y estamos intentando que... mmm... Bueno, como yo ya no creo en la pintura, pensé que sería una manera interesante de combinar... mmm... Y tenemos la oportunidad de combinar música, arte y cine, así que estamos trabajando en eso, y... mmm... vamos a hacer una audición mañana a las nueve. Si funciona puede ser muy glamuroso.

P: ¿Qué persigue con la banda?

R: Bueno, sería algo así como la mayor discoteca del mundo; dispondremos de veintiuna pantallas y, no sé, tres o cuatro grupos» (Goldsmith, 2004: 135-141).

Entre diciembre de 1965 y mayo de 1967 *The Velvet Underground* vivió a la sombra de Warhol y se convirtió en una pieza más del engranaje de *The Factory*. Y es Andy quien planea de inmediato las primeras actuaciones de la banda en espectáculos multimedia que se desarrollan conforme a unos roles predeterminados por el artista y quien convence a la banda para que reinvierta las ganancias de esas actuaciones en la grabación de su primer

disco. Por eso tampoco debe parecernos extraño que ese primer LP oficial de la banda —considerado por muchos como una de las grabaciones de *rock* más influyentes de todos los tiempos— fuera presentado por el sello MGM/Verve como una producción de Andy Warhol, tanto en la portada (que incluía el nombre del artista, pero eludía el nombre del grupo) como en la contraportada (que rezaba «The Velvet Underground & Nico. Produced By Andy Warhol»); al igual que en su material promocional (que, en ocasiones, también obviaba el nombre de la banda). Por ejemplo, en un anuncio publicitario del primer LP publicado en la revista *Evergreen Review* en marzo de 1967 se podía leer: «¿Qué pasa cuando el papá del Pop Art se dedica a la música pop? El álbum más underground de todos. El nuevo viaje de Andy Warhol al mundillo subterráneo».

En un mismo sentido, en los carteles y anuncios publicitarios de los primeros *happenings*, anunciados bajo el título *Andy Warhol, Up-Tight* (1965-66) y *Andy Warhol's Exploding Plastic Inevitable* (1966-67), el nombre de la banda en ocasiones tampoco aparece; o lo hace en letra mucho más pequeña que Warhol.

Las razones que permiten aceptar como legítimo que nuestro «no músico» se autoacredite como productor en la contraportada y como supuesto autor, en la portada del primer LP de la banda, son algo más que otro de los típicos «gestos» warholianos. Si bien es cierto que el artista en un ningún momento estuvo detrás de los controles de la mesa de mezclas, reorientó de modo determinante el repertorio del disco, primero, como ya se ha dicho, obligando a la banda a admitir a Nico como cantante, y luego persuadiendo a Lou Reed para que compusiera y grabara canciones con una estructura más pop y comercial que se adaptaran a las particulares características de la voz de la modelo germana.

Mientras estuvimos grabando el álbum nadie estaba contento con él, y Nico menos que nadie [...] es curioso, porque los Velvet no querían limitarse a ser los meros acompañantes de una cantante y, sin embargo, las mejores canciones que escribió Lou fueron las que compuso para ella: *Femme Fatale*, *I'll Be Your Mirror* y *All Tomorrow's Parties*. Su voz, las letras y el sonido de The Velvet, formaban un todo mágico [...] (Warhol, 1980: 229).

Conociendo las estrategias creativas de Warhol, podemos ver en la incorporación de Nico como cantante y principal reclamo escénico de la banda un cierto modo de liderar el grupo a través de una suerte de *alter ego* —no muy diferente al que un año antes había representado Edie Sedgwick en sus películas o al que en los años ochenta representó Debbie Harry en sus programas para la MTV—. No es un secreto que Andy había intentado ser cantante de *rock*, pero también que no tenía ni la voz ni la presencia física requeridas para liderar una banda desde el escenario, así que ¿por qué no hacerlo desde el *backstage*? En 1963 Warhol había intentado montar una banda de *rock* constituida exclusivamente por artistas, bajo el nombre The Druds, en la que también estaban Claes Oldenburg, Lucas Samaras, Walter De Maria, Jasper Johns y La Monte Young. Llegaron a ensayar en varias ocasiones, pero la banda se rompió rápido por diferencias entre sus integrantes (Joseph, 2002). Tras el fracaso de este proyecto, la idea de trabajar con un grupo de *rock* prefabricado seguía rondando la cabeza de Warhol desde 1965, y es muy probable que en su mente estuviera el modelo de *managers*/productores británicos, como Brian Epstein con The Beatles o Andrew Loog Oldham con The Rolling Stones. Cuando en 1966 asume la «producción ejecutiva» de The Velvet Underground, Andy Warhol vio colmadas sus expectativas de juventud.

Las razones por las cuales la banda aceptó que su nombre no saliera en la portada del disco conocido como *banana album* por el inconfundible plátano (con la piel «pelable» en su primera edición), firmada en lugar preferente por Warhol, siguen sin estar claras. Resultaron insólitas en su momento y resultan casi inverosímiles hoy para muchos de los que conocieron el extraordinario ego de Lou Reed, aunque parece que inicialmente los cuatro integrantes del grupo pensaron, con cierto oportunismo, que podrían beneficiarse de la fama del artista. Conviene recordar al respecto que la iconografía de la banana tiene su más claro precedente en *Mario Banana*, cortometraje dirigido por Warhol en 1964 y protagonizado por Mario Montez, la primera superestrella trans de The Factory. En el filme, el protagonista primero pela y luego se come lentamente un plátano evocando una felación.

Como era de esperar, el disco fue percibido inicialmente como otro de los extravagantes proyectos del artista y no como la simple grabación de una banda de *rock*. Esta suerte de «acto de suplantación temporal», que en condiciones normales no hubiera sido consentido por ninguna compañía discográfica, fue aceptado por el sello Verve/MGM. A fin de cuentas, todo el mundo sabía quién era Warhol, pero nadie conocía a The Velvet Underground. En el mismo orden de cosas, hasta los miembros del grupo han reconocido en diferentes entrevistas que el apoyo del artista fue fundamental para que grabasen, sin ningún tipo de restricciones, una colección de canciones, que tanto en lo musical como en las letras (particularmente *Heroin*, *Black Angel's Death Song* y *Venus in Furs* por sus alusiones a las drogas y el sadomasoquismo) eran en aquel momento un auténtico reto para cualquier sello discográfico: «sobre todo no olvidéis tocar esas canciones con letras guarras [...] no cambiéis el texto y sobre todo ¡tocadlas en su versión más larga!» confiesa Lou Reed que le dijo Warhol durante las sesiones de grabación. El propio artista sostiene en sus diarios que durante las sesiones de grabación hizo todo lo posible para que la banda no perdiese en el disco la crudeza y frescura que tenía en directo. Hasta el punto de comparar el sonido crudo y directo de sus canciones con la textura de sus películas:

Me preocupaba que todo sonara demasiado poco profesional. Pero con la Velvet, debería haber sabido que no tenía por qué preocuparme: una de las grandísimas cosas que tenían de bueno era su sonido crudo y directo [...]. Cruda y directa era también la impresión que yo quería que dieran nuestras películas; de hecho, existía cierta similitud entre el sonido de aquel álbum y la textura de *Chelsea Girls*, que salieron al mismo tiempo [...]

Esta cualidad –casi sinestésica– descrita por Warhol ha sido perfectamente reinterpretada por Todd Haynes en su brillante documental *The Velvet Underground* (2021), cuyo montaje, textura de imagen y puesta en escena con pantalla dividida remite, sin duda, a la película estrenada por Warhol en 1966.

La apuesta por The Velvet era, en suma, lo que necesitaba el mutante ecosistema de The Factory para ampliar sus objetivos y, particularmente, para materializar su personal interpretación del concepto de «cine expandido» que en ese momento propugnaban pioneros del cine *underground* como Jonas Mekas (1966: 242), director de la Film-Makers Cinèmatheque de Nueva York y acérrimo valedor de los experimentos fílmicos warholianos.

No cabía duda de quién era la verdadera estrella del espectáculo: The Velvet Underground & Nico eran desconocidos. La gente acudía por Andy, que se apostaba todas las

noches en la parte izquierda de la galería superior, junto a la cabina de proyecciones, por encima del ruido ensordecedor y manejaba los proyectores de cine y de diapositivas, cambiaba los filtros de color... lo traducía todo a sinfonías de sonido, imagen y luz de un nivel emocional y mental tremendo que tocaba la fibra sensible de una nueva generación.

Victor Bockris (1983: 24) señala al respecto que películas que apenas eran conocidas fuera del circuito *underground* como *Vinyl* o *Kiss* terminaron siendo más conocidas por ser proyectadas sobre la banda en los *happenings* de *Exploding Plastic Inevitable* que por su presencia en los cines.

Yo tenía la idea de que Andy no sólo podía ganar dinero con las películas *underground* sino también a base de introducirlas en un contexto tipo rock and roll [...]. La presencia del artista tendría más sentido porque además podrían aprovechar cada concierto para proyectar fragmentos de todas esas películas que habían estado pasando, sin apenas recaudar nada, en la Film-Makers Cinemathèque.

Tanto el LP *The Velvet Underground & Nico* como las puestas en escena de *The Exploding Plastic Inevitable* deben ser vistos, pues, como una extensión de las prácticas conceptuales de Warhol y como su particular aportación «pop-queer» a la visión expandida de las artes que, desde la década de los cincuenta, propugnaban los músicos de Fluxus, los artistas del entorno del Black Mountain College, los coreógrafos del Judson Dance Theater o los *film-makers* de la Cinemathèque. No es casualidad, en este sentido, que Andy Warhol fuera incluido por George Maciunas (1966) en su influyente *Expanded Arts Diagram* publicado por primera vez en 1966 en el n.º 43 de la revista *Film Culture* pocos meses después de las primeras presentaciones de *Exploding Plastic Inevitable* en Nueva York. Hasta en tres secciones de ese rizomático diagrama se cita a Andy Warhol: la de «Expanded Cinema (N. Y. Film-Makers Cinemathèque)», la de «Happenings. Neo-Baroque Theatre (Annual Avant-Garde Festivals)», e incluso en una sintomática «Via Warhol» etiquetada bajo las categorías «Sensationalism: Preoccupation with exhibitionism, sadism, perversion, sex, etc.» que encajaba a la perfección con la iconografía presente en las películas y *happenings* warholianos.

La versión definitiva de *The Exploding Plastic Inevitable* se estrenó el 1 de abril de 1966 a las 9 de la noche en el *Open Stage* del Dom (una antigua sala de baile para la comunidad polaca de Nueva York). El espectáculo fue anunciado originalmente bajo el título *Erupting Plastic Inevitable*, como consta en la publicidad aparecida el 31 de marzo en *The Village Voice*. En el segundo pase, el día 8 de abril, se convirtió ya en *Exploding Plastic Inevitable*. El anuncio del segundo espectáculo, publicado de nuevo en *The Village Voice* lanzaba la siguiente pregunta:

¿Quieres bailar y alucinar con Exploding Plastic Inevitable? LIVE ANDY WARHOL, THE VELVET UNDERGROUND and NICO. «Superstars Gerard Malanga And Mary Woronov On Film On Stage On Vinyl» y prometía: «Música en directo, baile, ultrasonidos, espectáculo visual, juegos de luces a cargo de Daniel Williams, diapositivas en color a cargo Jackie Cassen, discoteca, refrescos, Ingrid Superstar, comida, famosos y películas: Vinyl, Sleep, Eat, Kiss, Empire, Whips, Faces, Harlot, Hedy, Couch, Banana, Blow Job, etc., etc., etc TODO EN EL MISMO SITIO AL MISMO TIEMPO [...]

En lo que respecta al título del proyecto: *The Exploding Plastic Inevitable* fue, según parece, una idea de Paul Morrissey, ayudante de Warhol, por un proceso de libre asociación de ideas a partir de los comentarios de Dylan en la contraportada de su célebre LP *Bringing It All Back Home* (1965): «El término *Exploding Plastic Inevitable* se nos ocurrió un día que estábamos con Gerard y Barbara Rubin [...]. Había un texto anfetamínico e incoherente de Bob. Lo miré por encima y vi tres palabras: algo era ‘exploding’ algo era ‘plastic’ algo era ‘inevitable’».

Según contó Warhol en sus diarios, al día siguiente de firmarse el contrato con el nuevo local, se transportaron cinco proyectores de películas y cinco de diapositivas y la esfera giratoria de espejos que solía estar en la pista de The Factory. Las proyecciones simultaneaban rollos de algunas de las películas más provocativas de Warhol como: *Blow Job* (1964), *Couch* (1964), *Mario Banana* (1964), *Vinyl* (1965), *More Milk*, *Ivette* (1965) o *Lupe* (1966) con los *screen tests* de los músicos de The Velvet y de aquellas «superestrellas por quince minutos» que circulaban por The Factory como Edie Sedgwick, Mary Woronov, Ingrid Superstar, Ronnie Cutrone, Mario Montez o International Velvet. Estas películas se proyectaban en formato multipantalla detrás de la banda mientras tocaba, pero también sobre el propio público y sobre las paredes laterales y traseras de la sala. Warhol recuerda: «era fantástico ver a Nico cantar con su rostro proyectado en una gran pantalla justo detrás de ella, Gerard bailaba con dos linternas largas encendidas, una en cada mano, haciéndolas girar como bastones. El público estaba fascinado».

Por algunas descripciones, sabemos que el espectáculo comenzaba con *The Velvet Underground: A Symphony of Sound*, una filmación de la banda ensayando en The Factory mientras en los muros laterales se proyectaban *Kiss* y *Empire*. Casi al mismo tiempo, The Velvet Underground & Nico se subían al escenario y tocaban a oscuras *Melody Laughter*, una extensa pieza llena de acoples y distorsiones sobre la que Nico improvisaba gemidos y alaridos. Durante las desquiciadas interpretaciones de *Venus in Furs* y *Heroin* se proyectaban las escenas masoquistas de la película *Vinyl* (inspirada en la novela *La naranja mecánica* de Anthony Burgess). La danza jugaba un papel casi tan importante como la música en estas puestas en escena, que en muchos aspectos funcionaban como un *happening* «corporal», pues la actividad performativa estaba tanto dentro del escenario como entre el propio público. Gerard Malanga empleó bastante tiempo en coreografiar las actuaciones de bailarines, que se colocaban tanto delante como detrás de la banda, invitando a Mary Woronov a que fuera su compañera sobre el escenario en uno de los momentos culminantes del espectáculo, la célebre «danza del látigo», en la que los dos bailarines enfundados en cuero negro simulaban escenas de sumisión sadomasoquista durante la interpretación de *Venus in Furs*.

La Velvet tocaba tan alto y a lo bestia —recuerda Warhol en sus Diarios (1990: 223)— que me daba miedo pensar en la cantidad de decibelios, y además, había imágenes superpuestas proyectadas por todas partes. Normalmente yo me quedaba viéndolo desde arriba o me ponía en un proyector a pasar diapositivas de colores sobre las lentes, de modo que las películas se veían de todos los colores.

Los técnicos de iluminación —coordinados por Danny Williams— proyectaban luces estroboscópicas y diapositivas de colores —diseñadas por Jackie Cassen y Rudi Stern— que explotaban cinéticamente alrededor de las imágenes de las películas. Las luces estroboscópicas parpadeaban, dejando una suerte de posimagen fantasmal casi abstracta, de cuyo efecto nos podemos hacer una idea en la película filmada en 1967 por Ronald Nameth tras la presentación del espectáculo en Chicago.

Las primeras puestas en escena fueron todo un éxito de público. Cada día asistían más de 700 personas y solo durante su primera semana *Exploding Plastic Inevitable* recaudó más de 18.000 dólares. Andy Warhol se congratula en sus *Diarios* (Warhol, 1990: 212) de que la noche de la inauguración en la entrada de The Dom confluyeron diferentes tipos de público:

era curioso ver a gente del MoMA junto a adolescentes *beboppers*, reinas del speed y editores de moda [...]. Aquel mes no dejaron de pararse limusinas delante de la Dom [...] Todos intuíamos que algo revolucionario estaba ocurriendo [...] Los chicos y chicas de la Dom tenían un aspecto fantástico: brillaban y se reflejaban en el vinilo. Ellas envueltas en ante y plumas, ataviadas con minifaldas, botas y medias de malla en colores chillones y zapatos de charon y minifaldas doradas y plateadas, y con look Paco Rabanne de plástico fino y discos cosidos en los vestidos, vestidos muy, muy cortos que dejaban los hombros al descubierto.

Los comentarios de la prensa fueron en general positivos, aunque en ocasiones se nota que quien escribe no está muy al tanto de los conceptos de intermedia y cine expandido que maneja Warhol y tienden a mixtificar todo bajo el manto de la «revolución sicodélica» y las teorías de la «expansión de la conciencia» en ciernes. No obstante, la selección de comentarios que sigue es, todavía, la mejor manera de hacerse una idea del brutal impacto que causó sobre los aficionados a la música, el cine y los nuevos comportamientos artísticos la puesta en escena de estos *happenings*.

La revista *Variety*, en su número de abril de 1967 define *Exploding Plastic Inevitable* como: «una sicosis de tres pistas que asalta los sentidos con las imágenes y los sonidos del síndrome del entorno total... Música discordante, cadencias palpitantes, un ritmo vibrante». Jonas Mekas en *Movie Journal*, la revista que más apoyaba los proyectos de cine expandido, manifiesta: «de repente, los espectáculos intermedia están por toda la ciudad. Las actuaciones de The Velvet Underground en el Dom proporcionaban la plataforma de exploración más violenta, sonora y dinámica de este nuevo arte. En Plastic Inevitable está Todo Aquí y Ahora y el Futuro [...]».

George English de *Fire Island News* pone el énfasis en el componente dionisiaco del evento y en las reacciones del público, cercanas a la histeria colectiva:

La música de rock 'n roll suena más fuerte, los bailarines se mueven a un ritmo más frenético y las luces empiezan a encenderse y apagarse como locas. Y hay focos parpadeando ante nuestros ojos y resuenan claxons de coche y Gerard Malanga y los bailarines están meneándose como si hubieran perdido la cabeza y no crees que el ruido pueda sonar más fuerte y entonces suena más fuerte hasta que hay una única ola rítmica de sonido cayendo sobre ti y sobre todos, lo suficientemente impura como para que puedas captar el ritmo; el público, todos estamos fusionados en un magnífico momento de histeria.

Richard Goldstein, en el *New York World Journal Tribune*, describía el espectáculo como «una confusión de los sentidos» de clara filiación sicodélica.

La confusión de los sentidos, la sinestesia o la psicodelia son como la armonía de impulsos diferentes u opuestos, producidos por una obra de arte [...]. El sonido, el tema visual, todo ese bombardeo de los sentidos, puede ser muy estimulante [...]. El sonido es una salvaje serie de embestidas atonales y *feedback* electrónico. Las letras combinan el

frenesí sadomasoquista con la imaginería de la libre asociación [...] parece el fruto de un matrimonio secreto entre Bob Dylan y el Marqués de Sade.

370

El director de cine Ronald Nameth, colaborador de Warhol desde 1966, que venía de trabajar con John Cage en el experimento multimedia *Musicircus*, capturó con su cámara uno de los escasos documentos audiovisuales que se conservan del espectáculo (concretamente el celebrado en el Poor Richard's de Chicago en junio de 1967), presentado inicialmente como una película de proyección monocanal bajo el título *Andy Warhol's Exploding Plastic Inevitable with The Velvet Underground*. Gene Youngblood (1970: 81), pionero en el estudio del cine expandido, elogia efusivamente el trabajo de Nameth como una de las más convincentes aproximaciones a la vivencia física del *happening* warholiano:

[...] Ver la película es como bailar en una sala con luz estroboscópica: el tiempo se detiene, el cuerpo parece separado de la mente. La pantalla se derrama por las paredes, por los asientos. Una especie de fuego antiaéreo de colores feroces estalla con una lenta furia. Con un ritmo *staccato*, pistolas estroboscópicas suturan galaxias de pececillos de plata sobre los primeros planos de los rostros de los bailarines que se mueven a cámara lenta con una expresión de éxtasis. ... Su película es densa, compacta y, sin embargo, de algún modo fluida y ligera... El aspecto más sorprendente... es su uso del congelado de la imagen para generar una sensación de intemporalidad [...].

EXPLODING PLASTIC INEVITABLE (RE)MAKE – (RE)MODEL. UN PROYECTO DE RECONSTRUCCIÓN

Con motivo del 50 aniversario de la edición del LP *The Velvet Underground & Nico* fui comisario de una exposición en el MUSAC de León, bajo el título *AllYesterday's Parties. Andy Warhol: Música y Vinilos (1949-1987)*, en cuyo marco abordamos un proyecto de reconstrucción / recreación de la música y el espectáculo warholiano audiovisual original bajo el título: *Exploding Plastic Inevitable (Re)make – (Re)model*.

El principal problema con que nos hemos encontrado es que, a pesar de la abundante información literaria que tenemos de personas que asistieron a aquellos *happenings* y de lo prolifas en epítetos, comparaciones y metáforas que son sus descripciones, apenas disponemos de material audiovisual sincronizado original de calidad que permita hacernos una idea aproximada del potencial multisensorial y pretendidamente sinestésico de aquellos espectáculos, debido precisamente a que el bombardeo de luces e imágenes en movimiento de cada puesta en escena dificultaba obtener imágenes cinematográficas de calidad. Un problema adicional es la grabación del sonido, pues entre las cuatro o cinco filmaciones que conozco, solo en un caso (un concierto en Boston en 1967) lo grabado tiene sonido sincronizado, pero las imágenes no son de gran calidad, mientras que en el resto de las filmaciones el sonido ha sido editado, partiendo directamente de las pistas del álbum o de grabaciones de otros conciertos, como sucedía con los montajes multipantalla de Ronald Nameth.²

2. El documento sonoro de mayor calidad sobre la música que sonaba en *Exploding Plastic Inevitable* cuando todavía estaba Nico en la banda se puede escuchar en el *box set: The Velvet Underground and Nico 45th Anniversary*. Polydor, 2012. Aparte de la discografía oficial, contiene dos CD con el concierto en el Valleydale Ballroom

En estas circunstancias, el punto de partida ha sido un exhaustivo análisis del repertorio de fotografías tomadas por algunos de los fotógrafos que pasaron por The Factory en 1966: Nat Finkelstein, Billy Name, Stephen Shore, Fred McDarrah, Steven Schapiro y Herve Gloaguen, a lo que se suma la película realizada por Ronald Nameth y las descripciones literarias y entrevistas a las que hemos hecho alusión en las líneas precedentes. Aunque la mayoría de las imágenes que hemos podido estudiar son en blanco y negro, en muchos casos –aunque sea de forma fragmentaria y a través de los pequeños detalles– permiten hacerse una idea de la apariencia formal de aquellos espectáculos, en las pocas imágenes en color de que disponemos.

Para el mismo fin fue creada una banda «de laboratorio» integrada por músicos provenientes de otras formaciones: Miryam Gutiérrez (vocalista de The Bright), Reyes Paramio e Ignacio Rodríguez (batería y guitarra fundadores de Art & Beauty) Daniel Spencer (guitarra de Blue Lines) y Guillermo Alonso (bajo) que han estudiado las grabaciones sonoras –en su mayoría no oficiales– de aquellos espectáculos, ensayando durante meses el repertorio original. El registro audiovisual del espectáculo de reconstrucción y la recreación de las películas de Warhol, así como las videocreaciones resultantes, son un trabajo del videoartista Javier Largen. Las dos primeras puestas en escena de nuestro *remake* se han llevado a cabo en diciembre de 2016 en el Laboratorio 987 del MUSAC y en marzo de 2017 en el Medina Film Festival.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bockris, V. y Malanga, G. [1983]. *Up-Tight. The Velvet Underground Story*, Nueva York, Quill.
- Cale, J. y Bockris, V. [1999]. *What's Welsh for Zen: The Autobiography of John Cale*, Nueva York / Londres, Bloomsbury Publishing.
- Fevret, C. y Mirabello, C. [2016]. *The Velvet Underground. New York Stravaganza*, París, Cité de la musique / Editions La Decouverte.
- Finkelstein, N. y Dalton D. (ed.) [1989]. *Andy Warhol: The Factory Years (1964-1967)*, PowerHouse Books.
- Goldsmith, K. (ed.) [2004]. *Andy Warhol. Entrevistas*, Blackie Books.
- Guardiola, J. (ed.) [2000]. *Andy Warhol: cine, vídeo y TV*, catálogo de la exposición en la Fundación Antoni Tàpies, Barcelona, Centro José Guerrero de Granada.
- Harron, M. [2003]. «Pop Art / Art Pop: The Andy Warhol Connection», en B. Hoskyns (ed.): *The Sound and the Fury: A Rock's Backpages readers, 40 Years of Classic Rock Journalism*, Nueva York / Londres, Bloomsbury Publishing (Publicado originalmente en *Melody Marker*, 16 de febrero, 1980).
- Heylin, C. (ed.) [2007]. *All Yesterdays' Parties: The Velvet Underground in Print, 1966-1971*, Da Capo Press.
- Joseph, B. W. [2002]. «My mind split open: Andy Warhol's Exploding Plastic Inevitable», *Grey Room* 8, pp. 80-107.

de Columbus, Ohio, en noviembre de 1966. Las canciones están registradas en el mismo orden en que fueron interpretadas durante el *happening*: *Melody Laughter* (una versión de más de 28 minutos con especial protagonismo de los zumbidos de la viola de Cale y los gemidos de Nico), *Femme Fatale*, *Venus in Furs*, *Black Angel's Death Song*, *All Tomorrow's Parties*, *Waiting for the Man*, *Heroin*, *Run, Run, Run and The Nothing Song*. También es muy recomendable por la excelente calidad del sonido el *bootleg Psychedelic Sounds From the Gymnasium* (The Gymnasium, Nueva York, 30 de abril, 1967) aunque no tiene ninguna canción interpretada por Nico. <<https://www.youtube.com/watch?v=GU6O-GfnXI>>.

- Juliá, I. [1986]. *Feed-Back. La leyenda de los Velvet Underground*, Barcelona, Ruta 66.
- Koch, S. [1973]. *Stargazer: Andy Warhol's World and His Films*, Nueva York, Praeger.
- Mekas, J. [1966]. «On the Plastic Inevitables and the Strobe Light», *The Village Voice*, 26 de mayo (reproducido en *Movie Journal: The Rise of a New American Cinema, 1959-1971*, Nueva York, MacMillan, 1972).
- Mekas, J. y Maciunas, G. [1975]. «Expanded Arts», en R. Kostelanetz (ed.): *Essaying Essays*, Nueva York, London Press (ed. original *Film Culture* 43, 1966).
- Morrison, S. [1966]. «À l'époque de Piero Heliczer», catálogo de la exposición *The Velvet Underground. New York Extravaganza*, Cité de la Musique, Philharmonie, 102 (ed. original, *Little Caesar* 9, 11 de abril de 1979, Texas).
- Name, B. [1997]. *All Tomorrow's Parties: Billy Name's Photographs of Andy Warhol's Factory*, Londres, Frieze y DAP.
- Panera, F. J. [2016]. *La música de Andy Warhol*, León, MUSAC / Fundación Siglo.
- Suárez, J. A. [1996]. *Bike Boys, Drag Queens, and Superstars: Avant-Garde, Mass Culture, and Gay Identities in the 1960s*, Indiana University Press.
- Shore, S. [1995]. *The Velvet Years: Warhol's Factory 1965-67*, Thunder's Mouth.
- Unterberger, R. [2009]. *White Light/White Heat: The Velvet Underground Day-By-Day*, Jawbone Books.
- Warhol, A. y Hackett, P. [1980]. *POPism: The Warhol '60s*, Nueva York, Harcourt Brace Jovanovich (ed. en castellano en Alfabia).
- Warhol, A. y Hackett, P. [1990]. *The Andy Warhol Diaries*, Nueva York, Simon & Schuster (ed. en castellano en Anagrama).
- Wilcock, J. [1966]. «A 'High' School of Music and Art», *East Village Other* 15 de abril.
- Youngblood, G. [1970]. *Expanded Cinema*, Nueva York, E. P. Dutton.

ARTE, OBJETO Y CONSUMO. UNA RELACIÓN BASADA EN EL USO, LA RECREACIÓN Y LA APROPIACIÓN DE LA IMAGEN ARTÍSTICA

373

SONIA RÍOS MOYANO
Universidad de Málaga

DE OBJETO ARTÍSTICO A OBJETO INDUSTRIAL

Este artículo se centra en la investigación en torno a las relaciones de uso, recreación y apropiación entre la obra de arte, el objeto industrial, el objeto de diseño (Julier, 2010), la obra artística como imagen publicitaria (Eguizábal, 2001) y el arte adaptado al objeto de consumo para satisfacer necesidades que pueden ir desde lo estético, el deseo de posesión o el fetichismo hasta la necesidad de apropiación de imágenes míticas, sagradas, de famosos, héroes y demás ídolos contemporáneos (Cortes, 2000; Etxebarria y Núñez, 2003). A esto le sumamos las tecnologías propias de un mundo dominado por las narrativas transmedia (Saavedra-Bautista y otros, 2017) y los nuevos canales de conocimiento y difusión (las llamadas TIC, desde mediados de los noventa), en los que a través de la World Wide Web (Tabarés Gutiérrez, 2015) —esta red informática mundial a la que accedemos gracias a internet—, podemos consultar una diversidad de contenidos hipermedia jamás imaginados, que van de lo textual hasta lo multimedial, a lo que además le añadimos las redes sociales (Vázquez y Cabero, 2015) y otras herramientas y aplicaciones —públicas y privadas— que ayudan, sin duda, a que la difusión de la obra de arte sea aún mayor, así como a la manipulación —legal o no— de la obra artística convertida en imagen fija o en movimiento. Este es nuestro punto de partida, este *maremágnum* que es internet, en el que encontramos todo tipo de documentos, cultos y populares, serios e irrisorios, que conectan con la sociedad actual y con esas nuevas categorías estéticas de la posmodernidad, que incluyen lo feo, lo bizarro o lo *kitsch* (Marín y Torrent, 2017: 111, 177).

No solo el arte tiene esa capacidad de volver a crear nuevas formas a partir de los objetos, artefactos y materiales que quedaron obsoletos con el paso del tiempo o por elección del artista (Crow, 2002). No solo las manifestaciones artísticas actuales tienen esa cualidad de revivir la imagen, una y otra vez, y devolverla al sistema artístico y de mercado. Manipular su aura, valerse de su popularidad y conocimiento global (Combalía, 2003: 86), inyectarle de nuevo belleza y vida, hacerla inmediata, e incluso, jugar con la idea de aprovechar la imagen para defender los objetivos de desarrollo sostenible, en el marco de los Objetivos de Desarrollo Sostenible de la Agenda 2030 (Aragón y Vargas, 2021). Muchas de esas imágenes podrían analizarse en estos términos, puesto que utilizar la identidad local como motor de desarrollo y crear fortaleciendo una identidad sólida, ayuda y contribuye al desarrollo sostenible de las ciudades, y aunque influyen otros muchos factores, se crean imágenes estereotipadas de un lugar, que a su vez son generadoras de consumo local (Alatorre y Ortiz, 2020). A largo plazo ese modelo trae beneficios económicos para la ciudad (Sutton, 2013). Este modelo se viene usando desde mediados del siglo xx, y puede aplicarse tanto al ámbito local como nacional. Se genera una imagen de marca, la cual cobra un sentido fundamental en la construcción de identidades, tan necesarias en un mundo que tiende a la globalización y la identidad entendida como individualidad, como rasgo único que lo

hace diferente y competitivo en un mercado internacional. Aquí es donde incorporamos el término *city branding* (Herrero y Chaves, 2015: 63). En las últimas décadas se ha usado para definir una estrategia comunicativa cuyo resultado es la construcción de la identidad de un lugar, lo que se consigue reduciendo los valores a unos grafismos, en última instancia a una imagen, fácilmente reconocible, que se inserta en los canales de difusión y comunicación (García, 2010). Aunque el término *city branding* es relativamente reciente, la estrategia en sí de remodelar una ciudad, hacerla atractiva, potenciar sus valores y difundirlos para atraer a los visitantes y turistas ya era algo que estaba presente en el siglo XIX, conocido como *boosterism*, y empleado en las Exposiciones Universales. No obstante, aplicado desde la segunda mitad del siglo XX, ha permitido que las ciudades se conviertan en un destino único. Sus productos se han convertido en necesidades gracias al diseño de comunicación, mediador entre el mensaje y los sectores a los que se dirige la estrategia (Grisolía, 2011: 8). El buen diseño comunica identidades y valores. Es una herramienta fundamental en la construcción de una identidad local que ayudará a popularizar la ciudad y a vender todos aquellos productos relacionados con el lugar –y por productos se entiende absolutamente todo, incluida la cultura en general y las fiestas populares en particular–. Hay numerosas ciudades que destacan por la aplicación de esta estrategia; entre ellas, Sídney, Nueva York, Berlín, Londres, Dubái, Roma, París, Ciudad de México, Medellín o Brasilia. En España destacan Barcelona, Bilbao, Valencia o Málaga, entre otras (Stalman, 2016).

Además, nuestro consumo de imágenes nos lleva a una constante reutilización, uso o apropiación, no exenta de creatividad y humor en ocasiones, que va desde lo popular a la propia institución museística, y que es esencial para entender la difusión del arte y la cultura en un contexto mediático en el que el aura del objeto artístico y único en el sentido de Benjamin (1989) ya se perdió hace muchas décadas, y en consecuencia encontramos una ingente cantidad de signos y símbolos (Eguizábal, 2020), muchos de ellos contruidos a partir de imágenes archiconocidas, como ya vaticinaron hace años algunos pioneros en nuestra área, tal como Juan Antonio Ramírez (1976) en *Medios de masas e historia del arte, El objeto y el aura: (des)orden visual del arte moderno* (2009) o Julián Gállego (1989) en «Signos y símbolos en la vida actual».

De ahí que en esta aportación atendamos tanto a las investigaciones en historia del arte, imagen y medios de masas. Partimos de la base de autores como Román Gubern (1987, 1996, 2002), Rudolf Arheim (1962, 1986), Justo Villafane Gallego y Norberto Mínguez Arranz (1996), Roberto Aparici (2013) o W. J. T. Mitchell (2009, 2019), entre otros, a los que se suma algún clásico en el estudio de la imagen publicitaria como Raúl Eguizábal (2001), o algunas investigaciones entre las relaciones entre el arte y la publicidad (Pérez Gauli, 1998; Madrid Cánovas, 2005).

Convivimos con imágenes de diversa procedencia que huyen intencionadamente de la belleza (tanto artísticas, publicitarias como populares) (Winckler, 2019). Las categorías estéticas ya ampliadas en la posmodernidad (García, 2020) juegan un papel esencial en los canales de comunicación e información, con las nuevas herramientas masivas (*apps*) y la multitud de redes sociales (Toro-Peralta y Grisales-Vargas, 2021): lo bizarro e irrisorio (Galard, 2009), lo antirreglamentario o lo que está fuera del sistema ya no es privativo de muchos artistas actuales, es una manera de comunicación más (Rampérez, 2009). Las fronteras están muy difusas y diluidas y extrapolan constantemente las maneras de hacer, decir, sentir y comunicar en el arte, en el diseño o en la publicidad, que, en esencia, en internet se concreta en una imagen bidimensional, una imagen impactante que juega con nuestro

cerebro constantemente. Esa imagen nos hace recordar autor, estilo, materiales, formas, calidad o cualidades, pero lo que en verdad se nos presenta es una imagen ante nuestra retina (fija o en movimiento), clara, impactante e inmediata (Ramachandran, 2012). La relación se produce instantáneamente, esa impresión retiniana va más rápido al cerebro que a nuestro entendimiento, de ahí que las lecturas y significados de estas imágenes multipliquen aún más el poder de persuasión y transmisión de mensajes que los que se le reconoce a primera vista (Zeki, 2007).

Como hemos comentado, nuestra lectura de la imagen se amplía desde el enfoque disciplinar de la historia del arte y de otros estudios que se centran en las manifestaciones culturales que se valen de la imagen y su visualidad para obtener beneficios económicos tras su uso, por lo que nos movemos principalmente en el ámbito mercantil antes que en ningún otro que tenga que ver con la experiencia estética. Esto es algo característico de nuestro presente, de nuestra adaptación a los medios, en suma, propio de la globalización y sus múltiples caminos de explotación de la imagen. Por tanto, la aproximación a los estudios de otros campos disciplinares, como la estética, la semiótica, la neurociencia o la cultura visual, e incluso otros como el turismo, los estudios de mercado, las ciencias de la comunicación, la publicidad, el diseño gráfico o el *marketing*, no hacen más que enfatizar el culto a la imagen, su poder persuasivo, adaptativo, mutante y servil a los medios de difusión, canales de comunicación y cualquier nuevo medio que se invente potenciando su nivel de usabilidad constante.

Nada de esto se podría llevar a cabo sin la necesidad social de que esas imágenes archiconocidas, y que forman parte del imaginario colectivo, sigan viviendo y adaptándose a los medios. Ya no solo se usan las nuevas tecnologías para su estudio y para encontrar nuevos relatos al servicio del *big data* y las humanidades digitales, sino que desde el ámbito más popular y pueril a veces, nos encontramos con que rápidamente, por los canales no oficiales de difusión, por ejemplo redes sociales y *apps* de mensajería instantánea, imágenes de todo tipo se difunden con gran rapidez (Marino, 2020). En este aspecto, las imágenes de índole artística siempre juegan un papel decisivo, el espectador/usuario ya las conoce, por lo que el sentido del mensaje original se desvirtúa para adaptar la imagen a un mensaje nuevo, que, por elección de la cabeza ingeniosa que lo ha seleccionado y manipulado digitalmente, se convierte en una nueva imagen que muestra esa adaptación y versatilidad de algunas obras artísticas que la sociedad sigue usando y manipulando para que perviva, tal es el caso de los numerosos memes sobre obras artísticas o *apps* de animación de cuadros conocidos (Montes de Oca, 2020). Ese fin didáctico que a veces tienen las imágenes está adaptado por completo al espectador/usuario/consumidor del siglo XXI. Las imágenes deben conectar con el público, con un lenguaje coloquial si son bidimensionales o con el empleo de una melodía popular que provoque la risa, que muestre nuevas bellezas que atrapen al espectador y lo enganchen para poder transmitir el mensaje completo (Rivera, 2021). Un buen ejemplo son los vídeos de animación en TikTok de Culturez-vous en los que gracias a diferentes programas de animación se pueden observar montajes de vídeos cortos en los que conocidas pinturas francesas son animadas, gesticulan y cantan al son de la música escogida con un fin banal, pero no trivial, que anime a su visita y provoque la risa en el espectador [fig. 1].

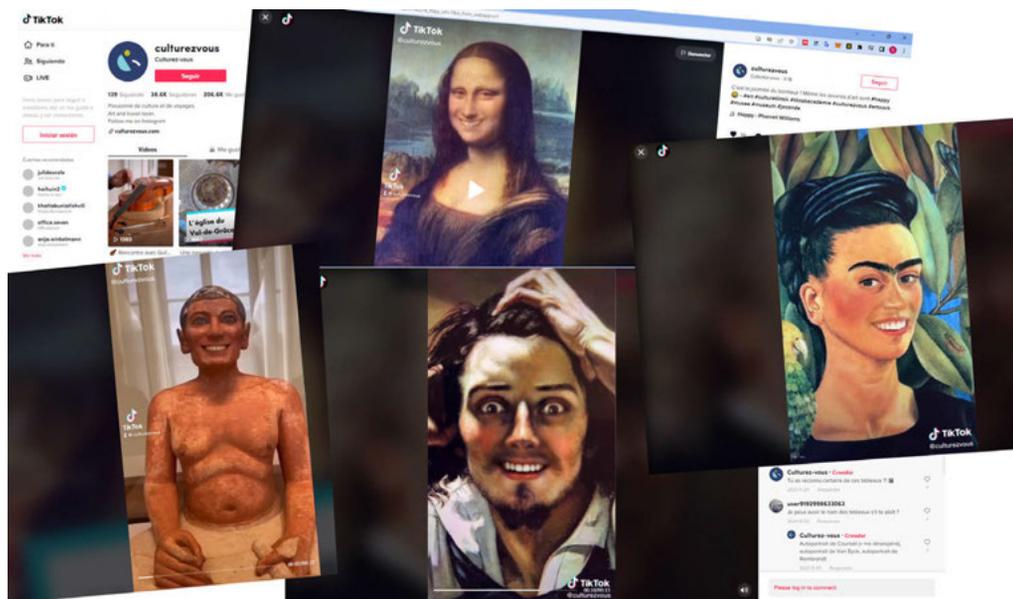


Fig. 1. Culturez-vous en TikTok. Composición con algunas capturas de pantalla de sus vídeos animados (en línea: <https://www.tiktok.com/@culturezvous?is_copy_url=1&is_from_webapp=v1>).

USOS

Hay distintas acepciones de la palabra *usar* que se recogen en el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española (en adelante RAE) que puedan ayudarnos a dilucidar en el sentido que queremos expresar el uso de lo artístico con un fin mercantil o estético, por ejemplo: «hacer servir una cosa para algo», «disfrutar de algo», «tratar y comunicar» o «estar de moda». Todas estas acepciones nos llevan a considerar que una obra, ilustración u objeto artístico se convierte en una imagen mediática al servicio del mercado, la publicidad, la adaptación de los medios de comunicación y el consumo masivo. La tecnología avanza a gran celeridad, por lo que las posibilidades de usabilidad de lo artístico transformado en imagen manipulable permiten que todos los avances del mundo globalizado ayuden al consumo artístico y a la creación de nuevas experiencias culturales. En los últimos años hemos asistido a una gran expansión del arte, con la creación de nuevos espacios y lugares irreales e ilusorios donde las prácticas inmersivas generan nuevas experiencias multisensoriales para el espectador/usuario. Este tipo de experiencias puede compararse con las emociones que el público sintió en los salones del XIX o con los efectos de esos espectadores de principios del siglo XX ante los primeros *films*, tras el nacimiento del cine y las nuevas manifestaciones audiovisuales (Valverde, 2021). Hay un paralelismo, puesto que el hilo conductor en esta experiencia es la narrativa, las historias y el diseño de la experiencia en sentido global, incluyendo el *merchandising* y toda la publicidad que le rodea.

Durante la última década destacan montajes inmersivos como *Van Gogh Alive*, *El Oro de Klimt*, *Monet: La experiencia inmersiva* o *#InGoya* [fig. 2]. Esta conjunción entre arte y diseño está teniendo una gran aceptación y se está prodigando en la última década, puesto que el producto se vende como una aproximación multisensorial de lo artístico (no es arte en sí mismo) sin precedentes, accesible a todas las edades. Esta experiencia apela a la emoción, al sentimiento, al impacto visual de la manipulación intencionada de lo artístico, que, a partir

de lo conocido por parte del espectador, eleva aún más el conocimiento y admiración por la obra o el artista, realzando incluso a la categoría de lo sublime esa experiencia, provocando sensaciones y vivencias nuevas en el espectador. La era posdigital está cambiando los cánones del arte actual, como ya lo hicieron antes otros artistas y movimientos. Podemos asistir a proyectos de artistas de larga trayectoria o a obras de grandes maestros de la pintura, que, gracias a las nuevas políticas culturales, emergen para generar conocimiento y beneficios económicos. Los viejos maestros conviven con los artistas emergentes y actuales en ese espacio virtual que es internet. La obra se convierte en un objeto digital de fácil difusión a través de la web. A ello se suman las experimentaciones más recientes y los múltiples proyectos de realidad aumentada (RA) y realidad virtual (VR), los que se suman a los medios y recursos audiovisuales que ya se incorporaron al arte en las últimas décadas del siglo xx, y que llegaron para ser una parte constitutiva más, nuevos materiales y herramientas para el arte actual. A ellos, además del color o la luz, se sumaron la percepción del olor, las sensaciones calóricas o el sonido, ya fuese en obra estática o en movimiento, en *environments*, *performances*, instalaciones o videoarte. Todas esas innovaciones que se fueron incorporando década a década durante todo el siglo xx son el precedente y el eslabón necesario sin las cuales no se hubiese llevado a cabo esta evolución.



Fig. 2. Diversas imágenes de los montajes de las experiencias inmersivas de *Van Gogh Alive*, *El Oro de Klimt*, *Monet: La experiencia inmersiva* o *#InGoya*. Fuente: Dominio público.

RECREACIONES

Con respecto a esta palabra, sus dos acepciones reconocidas por la RAE nos son válidas. Implica «crear o producir algo de nuevo» y «divertir, alegrar o deleitar». Esta línea de análisis nos lleva a detenernos en las obras de arte que son creadas y producidas nuevamente, pero que de alguna manera cambian de formato, de modo que hay un proceso de adaptación, ya sea una escultura o arquitectura (tridimensional), o una pintura o dibujo (bidimensional) que pasa a convertirse en imagen bidimensional para el uso y disfrute de la sociedad, ya sea otra manifestación artística, objeto de diseño, objeto de *merchandising*, cine o series, cuyo fin no es tanto estético como servir al consumo masivo de

otros medios, marcas o productos. Estas recreaciones se caracterizan por el respeto, el uso decorativo y el fin mercantil (de lo nuevo producido), que puede ir desde un objeto a una arquitectura efímera contemporánea. Pondremos algunos ejemplos. Una de las series más populares del último año ha sido *Squid game* (*El juego del calamar*), en la que es fácil reconocer la recreación de espacios procedentes de la litografía *Relatividad* (1953) de M. Escher. La alusión a la arquitectura de Ricardo Bofill (*La Muralla Roja*, 1973), a la obra *La cena* de Judy Chicago (1974-1975) en el último episodio y la recreación de las máscaras de animales diseñadas por Dalí para la fiesta organizada por la baronesa Marie-Hélène (1972), usadas por los VIP. La máscara negra de rostro poligonal del Front Man nos recuerda a ADAN Collection (macetero, mesa y taburete) de Teresa Sapey para Vandom (empresa que ha realizado interesantes proyectos de decoración en el continente asiático) [fig. 3]. Hay otras referencias que parecen citas más que recreaciones, por ejemplo, a *El Grito* de Munch en la cara de angustia de una de las participantes en el primer juego; alusiones a Magritte con la introducción del paraguas en el juego de la galleta, representado en su obra *La fiesta de Hegel* (1958), y la presencia de la obra en la portada de un libro del autor, *El imperio de las luces* (1954), además de otras recreaciones visuales dentro de la serie. Igualmente hay un plano que hace referencia visual a la *Creación de Adán* de Miguel Ángel en el episodio final, además de otras citas explícitas, y fotogramas que muestran unos libros sobre una estantería, entre los que destacan nombres como Picasso, Claude Monet, Vincent van Gogh, el aludido de Magritte y una obra esencial para comprender la serie, la *Teoría del deseo* de Lacan, presente en el argumento y en la trama de los personajes principales. El deseo lacaniano, que aparece a lo largo de todo el hilo argumental de la serie surcoreana *Squid game*, es motivo de estudio aparte, y a buen seguro veremos investigaciones específicas al respecto dentro de pocos meses.



Fig. 3. *El juego del calamar* (*Squid game*). Diversas imágenes con conexiones visuales con elementos de la serie. M. Escher, *Relatividad* (1953); Ricardo Bofill, *La Muralla Roja* (1973); Teresa Sapey, macetero ADAN Collection para Vandom. Fuente: Dominio público (foto superior derecha: De Gafotas, en línea: <<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=845077>>).

Otras recreaciones artísticas que han pasado al mundo del diseño las podemos encontrar en la colección inspirada en Dalí de Agatha Ruiz de la Prada (2009) (Oropesa, 2014), en la publicidad de Moschino (cita a Dalí en la publicidad de *Glamour*), de Jean Paul Gaultier, quien para la publicidad del perfume *Le Male* (desde 1985) utiliza la imagen del musculoso marinero, y que en sus más de 25 años ha mostrado algunas apropiaciones memorables, como la estética de Pierre y Giles. Destacamos las recreaciones de obras artísticas de grandes maestros por la marca alemana Playmobil, que en los últimos años se ha sumado a la recreación de personajes históricos, pensemos en el libro *La historia con Playmobil* (2006), además de filmar incluso breves películas animadas disponibles en YouTube, como *La maldición del Faraón* (2017), *¡Cuidado con las plagas!* (2019) o el *Misterio de la pirámide* (2019); así como la colección inspirada en los dioses olímpicos, atributos incluidos [fig. 4]. En esta línea de juguetes animados que recrean obras artísticas o fuentes para historia del arte, destacamos el proyecto *The Brick Bible website* donde se recrean escenas del Antiguo Testamento a través de las pequeñas piezas de la conocida marca Lego (<<https://thebricktestament.com/news/>>). Para finalizar, citaremos un caso conocido de la recreación de un cuadro y escena sagrada con fines mercantiles, *La última cena* de Leonardo, empleado en la campaña publicitaria realizada por Brigitte Niedermair para Marithé-François-Girbaud en el año 2005. Esta campaña causó una gran polémica y fue retirada en Italia primero y en París después, puesto que consideraron que no era lícito el uso del cuadro de Leonardo con un fin meramente publicitario cuyo objetivo era que reportara beneficios económicos en la firma.



Fig. 4. Colección dioses del Olimpo, Playmobil. De arriba abajo y de izquierda a derecha: Zeus, Hera, Poseidón, Atenea, Hestia y Artemisa. Fuente: autora.

APROPIACIONES

Finalmente, en lo que respecta a *apropiación* distinguimos entre la acción de apoderarse de algo legítima o indebidamente. Esta segunda acepción, la de apropiación indebida, la entendemos en el sentido de aquellas imágenes que tienen una misión pueril y servil hacia el mero entretenimiento o que buscan provocar la crítica hacia una acción o

acontecimiento de cualquier índole (por ejemplo, los memes). Pondremos a continuación algún ejemplo de esas apropiaciones dentro del mundo de lo artístico, que se hacen con imágenes conocidas que son manipuladas y que se vuelven a poner en uso y circulación con un fin distinto con el que fueron creadas.

En primer lugar, encontramos un ejemplo ético y elitista: la relación de la marca Vans con el Museo Van Gogh, sustentada en un contrato o acuerdo que permite reproducir los cuadros del pintor en sus productos. En la misma línea se encuentran los bolsos de la colección *Masters* de Louis Vuitton, que junto a Jeff Koons, reproducen obras de Boucher, Gauguin, Da Vinci, Manet, Monet o Poussin, y que, a diferencia de los objetos de recuerdo o *souvenirs* (Petit-Laurent y Bargueño, 2017) que reproducen obras artísticas, se están adquiriendo como objeto de calidad y de marca, con un coste elevado frente a los objetos banales y triviales asequibles desde tiendas tipo bazar a tiendas *online*.

Hay otros ejemplos menos elitistas, pero igualmente explícitos, tal como la publicidad de la marca Faber Castell (campaña de 2012 por Ogilvy&Mather), en la que reproducían obras artísticas con lápices de colores. Volkswagen encargó al artista Kirill Chudinskiy una campaña para promocionar el Polo Bluemotion, para la cual el ilustrador se inspiró en el estilo de Dalí y Magritte. La campaña fue realizada por la agencia DDB de Berlín. Un ejemplo de una conocida empresa española, El Corte Inglés, lanzó la campaña titulada *Where shopping is an art* (*Bienvenido donde la moda es arte*, 2009), en la que se produce una apropiación del cuadro y su significado para manipularlo, extraer su aura y su contexto y relanzarla por los canales mediáticos con un fin comercial. La obra de arte es transformada para convertirse en un diseño, ya sea industrial, gráfico o publicitario. La obra artística se escoge por el poder persuasivo de su imagen en sí, por los valores que pueda transmitir, por la empatía o emociones que el espectador pueda sentir al verlas. Se aprovecha la popularidad de la obra artística para anunciar y mercadear con un producto nuevo que reporte beneficios económicos a la marca.

En segundo lugar, podemos encuadrar aquí las numerosas imágenes populares que transmiten un mensaje rápido, imágenes que juegan con ese poder persuasivo, mediático y de lo que representan. Las redes sociales y las *apps* de mensajería instantánea hacen que se crean y difundan cientos de imágenes en pocos segundos a través de internet. Con una rapidez asombrosa, tanto memes como *stickers*, esas nuevas imágenes digitales a las que se le añade algún texto explicativo o broma, se han convertido en una de las señas de identidad más características de nuestras sociedades. La historia en general y el arte en particular es una fuente inagotable de inspiración. La tecnología permite que la obra conviva, que la imagen de esa obra se adapte a nuestra sociedad, que sufra, sienta y padezca lo mismo que las masas. Es una manera más de mantener la imagen viva, y mientras la gente lo vea así y lo sienta así no serán solo piezas en un museo, sino que esas imágenes apelarán a sus recuerdos y emociones, más allá del estudio histórico-artístico que podemos hacer los profesionales. Hay ciertas imágenes que siempre son un foco de actualidad. Por ejemplo, *La Gioconda* se relanza constantemente a través de los medios publicitarios, su imagen está sintiendo y padeciendo lo mismo que la gente corriente. En estos últimos meses hemos visto memes de ella con productos de limpieza, con mascarilla o poniéndose la vacuna contra la COVID-19. Asimismo, los artistas Banksy, Jani Leinonen o Alexey Kondakov se han hecho muy populares en la última década, no solo por su obra artística, sino también porque su estilo, muy gráfico, vinculado con el *Street art* y el diseño gráfico, hace que esa apropiación de la imagen con sentido crítico alcance cotas de gran sarcasmo, como las obras de Leinonen, donde compara la devoción cristiana con la devoción de las masas por ciertas marcas como Nike o McDonald's. La obra de Kondakov

es extremadamente poética y estética. Gracias a un programa de edición de imágenes digitales introduce fragmentos de cuadros, sobre todo de personajes bucólicos y académicos de finales del XIX, en ambientes modernos y cotidianos. El efecto que produce en el espectador es asombroso, porque hay de nuevo un reconocimiento de la obra popular y del ambiente actual, fundidos sabiamente por el trabajo del artista y que producen un choque visual, un nuevo descubrimiento de la realidad y del pasado, unidos gracias a la tecnología digital y a la mente que ha hecho posible esa asociación visual.

Por último, hablaremos brevemente del *handmade* (o «hecho a mano»), las manualidades y artesanías personales de siempre, que han cobrado un gran protagonismo en nuestra vida diaria. Las redes sociales son un escaparate esencial para nuevos tipos de negocios, y en los periodos de recesión económica, se vuelve a los materiales naturales y al hacer propio, para economizar o comercializar. Las técnicas y tradiciones artesanales florecen y se venden a través de ese nuevo expositor que son las redes sociales. Un hecho curioso es que hay artistas dentro del arte elitista e institucionalizado contemporáneo que usan estas técnicas en sus obras, por ejemplo, en el mundo de los textiles, el bordado, el macramé o el punto de cruz, práctica en la que destaca la artista Ulla Stina-Wikander (<<http://www.ullastinawikander.com/>>), quien envuelve objetos cotidianos industriales con bordados realizados con la técnica de punto de cruz. En esa misma línea de emplear materiales naturales y de tradición artesana, nos encontramos a la artista Vanessa Barragão (<<https://vanessabarragao.com/>>), quien emplea restos de tejidos, que son reciclados y se convierten en bellos tapices y alfombras inspiradas en elementos marinos, de ahí sus colecciones *Coral Garden* y *Ocean Tapestry*. En esta línea de encontrar inspiración en el fondo marino, nos encontramos con la artista textil británica Kate Jenkins (<<https://katejenkinsstudio.co.uk/>>) quien realiza obras en crochet, tejido y bordados al estilo *pop art*. Sus obras son muy originales, coloridas y novedosas. Destacan los animales marinos, aunque tiene todo tipo de guiños a la alimentación.

Como complemento del *handmade*, pero en su vertiente popular, nos encontramos una manera de producir de forma autodidacta que ha dado pie a una corriente cultural, el *Do It Yourself!* (DIY). En los últimos años se ha manifestado como un auténtico fenómeno social que está revolucionando las artesanías en la red, y para entenderlo en sentido pleno hay que acudir a distintas redes sociales, espacio donde se muestran los productos. En la expansión de la cultura DIY hay tres factores determinantes. Por un lado, internet y la democratización del conocimiento (se ha descentralizado el conocimiento de manera espaciotemporal): se puede aprender a cualquier hora, en cualquier lugar y por personas sin título oficial, pero que poseen un gran conocimiento, dominio y maestría en algo. Por otro lado, la protección de conocimiento a través de las licencias Creative Commons que permiten la difusión, libre acceso, modificación y explotación con reconocimiento de autoría. Y, en último lugar, el conocimiento universal: la gente muestra su trabajo, lo que sabe hacer, explica incluso cómo hacerlo, expone su hogar en las redes, a veces por un poco de fama y gloria, otras de forma totalmente desinteresada y altruista. Muchos son autodidactas, tienen una gran presencia en las redes sociales y en algunas ocasiones pueden ser artistas emergentes o trabajar con grandes artistas en proyectos colaborativos o retos. Pinterest, Flickr, YouTube, TikTok o Instagram son redes muy interesantes para analizar este fenómeno con más profundidad. También encontramos artistas que hacen propuestas DIY, como, por ejemplo, el libro *Open Studio*, que recoge las propuestas DIY de Damien Hirst, Marina Abramovic o Maurizio Cattelan.

BIBLIOGRAFÍA

- Alatorre, D. y Ortiz, J. C. (eds.) [2020]. *Innovación social y diseño*, Madrid, Centro de Investigaciones en Diseño Industrial UNAM.
- Aparici Marino, R. [2013]. *La imagen: análisis y representación de la realidad*, Madrid, Gedisa.
- Aragón Núñez, L. y Vargas Vergara, M. [2021]. *Los Objetivos de Desarrollo Sostenible: hoja de ruta en la educación del siglo XXI*, Barcelona, Octaedro.
- Arnheim, R. [1962]. *Arte y Percepción Visual. Psicología de la Visión Creadora*, Buenos Aires, Eudeba.
- Arnheim, R. [1986]. *El pensamiento visual*, Barcelona, Paidós.
- Benjamin, W. [1989]. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, en *Discursos Interrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus.
- Combalía, V. [2003]. *Comprender el Arte Moderno*, Barcelona, Debolsillo.
- Cortés, J. M. [2000]. *Héroes Caídos: Masculinidad y representación*, Castellón, Espai d'Art Contemporani de Castelló.
- Crow, T. [2002]. *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*, Madrid, Akal.
- Eguizabal Maza, R. [2001]. *Fotografía publicitaria*, Madrid, Cátedra.
- Eguizabal Maza, R. [2020]. «El objeto y el signo». *Comunicación y Métodos | Communication & Methods* 2(1), pp. 1-3, en línea: <<https://doi.org/10.35951/v2i1.71>> [consulta: 26/10/2021].
- Etxebarria, L. y Núñez, S. [2003]. *En brazos de la mujer fétiche*, Barcelona, Destino.
- Galard, J. [2009]. «Lo trivial y su representación», *Escritura e imagen* 5, pp. 17-37, en línea: <<https://revistas.ucm.es/index.php/ESIM/article/view/ESIM0909110017A/28914>> [consulta: 28/10/2021].
- Gállego, J. [1989]. «Símbolos y signos de la vida actual», *Cuadernos de arte e iconografía* 2(4), pp. 195-200.
- García, A. [2020]. «Memes y Políticas de Identidad. El poder de la risa en la cultura», *Digital. Arte y Políticas de Identidad* 23, pp. 144-162, en línea: <<https://digitum.um.es/digitum/bits/tream/10201/101005/1/461201-Texto%20del%20art%3%adculo-1577921-1-10-20201227.pdf>> [consulta: 24/10/2021].
- Grisolía Cardona, C. V. [2011]. «Relaciones del diseño gráfico con la identidad de las ciudades. Conexiones con el city branding y el diseño de información», *i+Diseño* 6, pp. 36-43.
- Gubern, R. [1987]. *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Gubern, R. [1996]. *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*, Barcelona, Anagrama.
- Gubern, R. [2002]. *Máscaras de la Ficción*, Barcelona, Anagrama.
- Julier, G. [2010]. *La cultura del diseño*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Madrid Cánovas, S. [2005]. «El perfume en publicidad. Irrepresentabilidad y sinestesia», *Revista de investigación lingüística* 8(1), pp. 131-152, en línea: <<https://revistas.um.es/ril/article/view/6631>> [consulta: 07/10/2021].
- Marín, J. y Torrent, R. [2017]. *Breviario de diseño Industrial. Función, estética y gusto*, Madrid, Cátedra.
- Marino, G. [2020]. «Semiótica de la propagabilidad: un enfoque sistemático de las imágenes virales a través de Internet», *La Tadeo Dearte* 6(6), pp. 22-55, en línea: <<https://doi.org/10.21789/24223158.1415>> [consulta: 27/10/2021].
- Mitchell, W. J. T. [2009]. *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*, Madrid, Akal.
- Mitchell, W. J. T. [2019]. *La ciencia de la imagen. Iconología, cultura visual y estética de los medios*, Madrid, Akal.
- Montes de Oca-Fiol, C. [2020]. «Difusión de la historia del arte desde Youtube. Observación participante para el análisis de la repercusión de los prosumidores en la cultura digital», *Communiars. Revista De Imagen, Artes y Educación Crítica y Social* 3, en línea: <<https://revistascientificas.us.es/index.php/Communiars/article/view/12770>> [consulta: 08/11/2021].
- Oropesa, M. [2014]. *Ágatha Ruiz de la Prada en Chile*, Madrid, Fundación Ágatha Ruiz de la Prada.

- Pérez Gaudi, J. C. [1998]. «La publicidad como arte y el arte como publicidad», *Arte, individuo y sociedad* 10, pp. 181-194, en línea: <<https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/ARIS9898110181A>> [consulta: 06/11/2021].
- Petit-Laurent, C. A. y Bargaño, E. [2017]. «Lo útil, lo inútil y la utilidad de lo inútil. El souvenir como objeto marginal entre Arte y Diseño», *Arte, Individuo y Sociedad* 29(1), pp. 153-166, en línea: <<http://dx.doi.org/10.5209/ARIS.52302>> [consulta: 07/11/2021].
- Ramachandran, V. [2012]. *Lo que el cerebro nos dice*, Barcelona, Paidós.
- Ramírez, J. A. [1976]. *Medios de masas e historia del arte*, Madrid, Cátedra.
- Ramírez, J. A. [2009]. *El objeto y el aura: (des)orden visual del arte moderno*, Madrid, Akal.
- Rampérez Alcolea, F. [2009]. «De la obscenidad o bien olvidar a Baudrillard», *Escritura e imagen* 5, pp. 145-157, en línea: <<https://revistas.ucm.es/index.php/ESIM/article/view/ESIM0909110145A/28942>> [consulta: 12/11/2021].
- Rivera, J. C. [2021]. «El resurgir de la belleza en la era posdigital. Contexto, relevancia y actualización del término desde la estética contemporánea», *ANIAV-Revista de Investigación en Artes Visuales* 9, pp. 13-23, en línea: <<https://doi.org/10.4995/aniav.2021.14939>> [consulta: 09/11/2021].
- Saavedra-Bautista, C. E. y otros [2017]. «Producción de contenidos transmedia, una estrategia innovadora», *Revista Científica* 28(1), pp. 6-16, en línea: <<https://doi.org/10.14483/udistritaljour.rc.2016.28.a1>> [consulta: 11/11/2021].
- Stalman, A. [2016]. «Las ciudades empiezan a abrazar el branding [entrada de blog]», en línea: <<http://andystalman.com/ciudad-branding/>> [consulta: 12/11/2021].
- Sutton, O. [2013]. «Barcelona y el city branding: la ciudad como una corporación», *Biblio 3W Revista bibliográfica de geografía y ciencias sociales*, Barcelona, Universidad de Barcelona, vol. XVIII, 1049(17), en línea: <<http://www.ub.edu/geocrit/b3w-1049/b3w-1049-17.htm>> [consulta: 12/11/2021].
- Tabarés Gutiérrez, R. [2015]. «El inicio de la Web: historia y cronología del hipertexto hasta HTML 4.0 (1990-99)», *ArteFACToS. Revista de Estudios sobre la ciencia y la tecnología* 5(1), pp. 57-82, en línea: <<https://revistas.usal.es/index.php/artefactos/article/view/12423>> [consulta: 12/11/2021].
- Toro-Peralta, K. A. y Grisales-Vargas, A. L. [2021]. «Postfotografía: de la imagen del mundo al mundo de las imágenes», *Arte, Individuo y Sociedad* 33(3), pp. 899-916, en línea: <<https://doi.org/10.5209/aris.70435>> [consulta: 15/11/2021].
- Valverde Zaragoza, I. [2021]. «La visita al salón: las exposiciones artísticas y la experiencia del cuerpo en los albores de la cultura de masas», *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte* 9, pp. 85-114, en línea: <<https://doi.org/10.5944/etfvii.9.2021.30972>> [consulta: 11/11/2021].
- Vázquez, A. I. y Cabero, J. [2015]. «Las redes sociales aplicadas a la formación», *Revista Complutense de Educación* 26, pp. 253-272, en línea: <https://doi.org/10.5209/rev_RCED.2015.v26.47078> [consulta: 10/11/2021].
- Villafañe Gallego, J. y Mínguez Arranz, N. [1996]. *Principios de teoría general de la imagen*, Madrid, Pirámide.
- Winckler, G. [2019]. «Internet Memes: Una relación visual contemporánea», en T. Zarza Núñez y M. Sánchez-Moñita (eds.): «Los Flujos de la imagen», *ASRI* 17, pp. 1-11, en línea: <<http://www.eumed.net/rev/ay/s/>> [consulta: 10/11/2021].
- Zeki, S. [2007]. *Maravillas y miserias del cerebro humano*, Nueva Jersey, Wiley-Blackwell.

REFERENCIAS ICONOGRÁFICAS DE LA HISTORIA DEL ARTE EN EL UNIVERSO DEL CINEASTA ZACK SNYDER¹

MIGUEL ÁNGEL RIVAS ROMERO
Universidad de Málaga

INTRODUCCIÓN

Quizás Zack Snyder no sea un director tan valorado artísticamente como el inglés Christopher Nolan o el canadiense Denis Villeneuve, pero apuesta por un cine para ser exhibido y recepcionado en pantalla grande, donde la forma se impone sobre el contenido o el género. En su obra, se produce un despliegue visual donde los lenguajes y la estética de medios como el videoclip o la publicidad se funden, e incluso se confunden, conformando un repertorio propio de imágenes pictorialistas digitales. La presencia de iconografías fijadas por los artistas de la denominada historia del arte tradicional se encuentra en toda su obra y los estudios de cultura visual no pueden dejar pasar la oportunidad de reflexionar sobre cómo Zack Snyder ha restablecido unos vínculos visuales entre el arte clásico y el judeocristiano con unos héroes contemporáneos en cuya génesis en viñetas ya se encontraban presentes. Si los personajes de Marvel son hijos del átomo y de la cultura pop de los sesenta, Superman, Wonder Woman y Batman, la denominada Trinidad de DC, son actualizaciones al mundo moderno de personajes que pueblan la mitología clásica, los textos del Antiguo y del Nuevo Testamento.

Por ello, en este artículo nos hemos propuesto el objetivo de dar respuesta a la pregunta: ¿Por qué las producciones audiovisuales del cineasta Zack Snyder están plagadas de referencias iconográficas procedentes de la historia del arte?

Pues como de él bien se ha escrito:

como, (buen) cineasta posmoderno, se apropia de imágenes culturales preexistentes para revelar la artificialidad, la carencia de originalidad y el carácter convencional de la iconografía dominante, desmitifican la noción modernista referente al genio artístico a la originalidad y a la autonomía del lenguaje, arguyendo que ningún lenguaje escapa de una red intertextual históricamente construida (Navarro, 2013: 46).

PERO ¿QUIÉN ES ZACK SNYDER?

Zachary «Zack» Edward Snyder (Green Bay, Wisconsin, 1 de marzo de 1966) es el hijo de Marsha Manley (fallecida en 2010), pintora y profesora de fotografía en la escuela Daycroft, y de Charles Edward Snyder, de profesión reclutador de ejecutivos. Su hermana

1. Agradecemos a la Universidad de Málaga el contrato predoctoral con el Departamento de Historia del Arte 2021/2022 que ha posibilitado esta publicación.

mayor Audrey fue educada como científica cristiana.² El director también tuvo un hermano, Sam, que falleció cuando Zack Snyder era un adolescente.³ Después de sus años de instituto, estudió pintura en la Heatherley School of Fine Art en Inglaterra, pasando, a continuación, a formarse en el Art Center College of Design en Pasadena, California, graduándose en Bellas Artes (BFA) en la especialidad de cine en 1989. Su formación artística es esencial para entender las múltiples referencias iconográficas a la historia del arte.

Ya durante la edad adulta, Zack Snyder ha formado una gran familia. Denise Weber fue su primera esposa, con la que tuvo dos hijos biológicos y dos hijas adoptivas. Más tarde mantuvo una relación con Kirsten Elin, madre de dos hijos biológicos. En la actualidad, está casado con la productora Deborah Snyder, con quien contrajo matrimonio en la Iglesia Episcopal de San Bartolomé en Manhattan y con la que tiene otros dos hijos adoptivos. Por desgracia, su hija Autumn Snyder (China, 1996–2017), una joven talentosa y muy implicada en proyectos humanitarios, se quitó la vida a los 20 años, lo que sumió al director en una crisis personal que le hizo abandonar la posproducción de su proyecto *Justice League*.

Si reflexionamos sobre la vida y la educación de Zack Snyder es evidente que el repertorio iconográfico de la historia del arte y su interés por las bellas artes, desde la pintura a la fotografía o el cine, están presentes en su entorno desde niño por influencia materna. Además, la presencia en su entorno familiar de la religión conforma la iconosfera del cineasta. Por todo ello, no es extraño que las imágenes artísticas, ya sean religiosas o no, que recorren toda la historia del arte, tengan su reflejo en la construcción de un imaginario personal adaptado al medio cinematográfico.

De hecho, en respuesta a la pregunta, «A lo largo de sus películas, especialmente las del Universo DC, incluye muchas señales visuales y referencias al cristianismo. ¿Es esto intencional?» Zack Snyder responde: «Sí, creo que la identidad cristiana filosófica de occidente vive mucho a través de esos personajes de DC. Superman personifica muchas de esas mismas cualidades que vemos en la historia mitológica de Cristo, en su muerte y resurrección. A veces, es más fácil evocar esas cosas a través de imágenes».⁴

HISTORIA DEL ARTE Y DE LA CULTURA POP

La historia del arte, tanto de la Antigüedad como de la Edad Contemporánea, también ejerce una interesante fascinación en Zack Snyder. Si a su pasión confesa por el universo de los cómics, tan influenciados por la mitología griega y su ideal estético de belleza, le sumamos la importancia que en la vida y en la obra del artista tiene el mundo del deporte, comprendemos la adecuación de sus personajes a nuestra actualidad hiperbólica.

La música y el cómic del siglo XX también serán parte de su seña de autoría, como veremos en el análisis que realizaremos de su filmografía, y también en las campañas de

2. Un sistema de creencias religiosas y espirituales que no se basan en el método científico, sino en la interpretación de las leyes de Dios.

3. *WIRED*, en línea: <<https://www.youtube.com/watch?v=QDCowfgaHLA>> [consulta: 2/9/2021].

4. En la entrevista concedida por Zack Snyder a la editora cinematográfica Catherine Shoard, publicada el 20 de mayo de 2021 en la web del diario británico *The Guardian* <<https://www.theguardian.com/film/2021/may/20/zack-snyder-i-dont-have-a-rightwing-political-agenda-people-see-what-they-want-to-see>> [consulta: 6/9/2021].

promoción de sus producciones, con sus teatrales presentaciones en la San Diego Comic-Con International. Esta cuestión no debe extrañarnos, pues Snyder siempre se ha declarado un lector compulsivo de cómics y novelas gráficas. Por último, con respecto a la música, su influencia se explica no solo por su pasado como realizador de videoclips, sino también por la importancia que este medio artístico ha ejercido sobre una generación marcada por la presencia de la MTV. Y si el mayor evento mundial dedicado al cómic es la Convención de San Diego, el espectáculo deportivo, musical, comercial y social que acumula un mayor número de espectadores en Estados Unidos es la Super Bowl. Debemos recordar que Zack Snyder ha sido tanto espectador como realizador de algunos de los anuncios publicitarios más prestigiosos que se han emitido durante el transcurso de este macroevento.

COMERCIALES Y FILMOGRAFÍA

Zack Snyder, al igual que el director Ridley Scott, comenzó su trayectoria cinematográfica en el medio publicitario. Entre sus comerciales más aclamados podemos ver tanto el estilo como el uso del simbolismo y las referencias iconográficas que el director desplegará posteriormente en su cine. Respectivamente, destacamos los emitidos durante distintas ediciones de la Super Bowl XXXVI y XXXVII dirigidos por Zack Snyder para la empresa de cervezas Budweiser: *Respect* (2002),⁵ en su edición 20 aniversario porque forma parte del 9/11 Memorial & Museum, e *Instant Replay* (2003).⁶

Hasta aquí hemos comentado brevemente la cuestión fundamental de la influencia que ejerce sobre el estilo del director su faceta como creador de anuncios publicitarios, pero también los referentes iconográficos y los elementos simbólicos. Ahora ya podemos pasar a analizar su filmografía.⁷

DAWN OF THE DEAD (2004)⁸

Se trata de una renovación del clásico del cine de terror *Dawn of the dead* (George A. Romero, 1978). Al inicio de la versión de Snyder, vemos cómo se va formando un cráneo humano que se funde en la radiografía de un paciente. La iconografía y la simbología de la calavera, motivo recurrente tanto en el arte barroco histórico como en la era neobarroca (Calabrese, 1999),⁹ forma parte de la iconosfera del cineasta, pues está presente en el imaginario del resto de sus producciones audiovisuales.

El zombi como mito terrorífico contemporáneo sintetiza a la perfección el apocalipsis social, político, ecológico, cultural, consumista, moral y espiritual de nuestra sociedad

5. <<https://www.youtube.com/watch?v=riB30oZ4Q9k>> [consulta: 01/09/2021].

6. <<https://adage.com/videos/budweiser-instant-replay/747>> [consulta: 01/09/2021].

7. En este vídeo publicado por la revista *Vanity Fair*, Zack Snyder nos explica su filmografía y muchos detalles sobre esta: <<https://www.youtube.com/watch?v=dOP1JnJu-iU>> [consulta: 03/09/2021].

8. La mejor película de *zombies*, según una encuesta realizada a los lectores de la revista *Acción* (Payán, 2013: 30-32).

9. La calavera aparece en casi todas las películas de Snyder: en *Man of Steel*, donde vemos en una escena a Superman con su traje negro sepultado en un mar de cráneos, al inicio de *300*, en *Watchmen*, etc.

occidental liberal que se propaga como una infección, y que, en consecuencia, provoca el caos y el derrumbe de la civilización.

Al final de su jornada laboral, la enfermera Ana (Sarah Polley) abandona el hospital por la salida de urgencias. Mediante el uso de un plano general picado, usualmente realizado con una grúa, Snyder sitúa, en primer plano a la izquierda, la bandera estadounidense y, a la derecha, la del estado de Wisconsin, símbolos de la civilización que está a punto de desmoronarse, prefigurando la tragedia que se avecina.¹⁰ Así, estableciendo una composición basada en la regla de los tercios, dirige la mirada del espectador, guiada por el recorrido vertical descendiente propuesto por las líneas de ambos mástiles, hacia el centro inferior de la imagen, donde vemos a la figura empequeñecida de la protagonista cruzando un paso de peatones.

El viaje en coche hasta su casa, con esas vistas desde el cielo del *urban sprawl* tan característico del urbanismo americano, gracias al buen uso del montaje, potencia la idea de que el ser humano no es más que uno de esos ratones de laboratorio que recorren un laberinto sin salida. Ya en casa, la televisión será la encargada de explicar que algo está ocurriendo. De hecho, tanto los personajes como el espectador establecerán una relación con el exterior mediante la pequeña pantalla.

Al amanecer, todo se desmorona y la protagonista salva la vida emprendiendo un viaje de no retorno, mientras el caos se apodera de la ciudad dormitorio. A toda velocidad y sin rumbo definido, Ana, al volante de su coche, logrará sortear numerosos obstáculos. Sin embargo, abrumada por la terrible realidad, terminará perdiendo, primero, el control del vehículo, saliéndose de la carretera, y segundo, el conocimiento, tras el impacto frontal contra un árbol.

Después de este comienzo, mediante la apropiación de un lenguaje y una estética propia del videoclip, los títulos de crédito nos ofrecen un microrrelato audiovisual donde se narran los sucesos que están aconteciendo a escala global, gracias al montaje encadenado de imágenes de supuestos informativos de televisión. Piezas relatoras ensambladas y cohesionadas con los acordes y la voz de Johnny Cash erigiéndose como heraldo del apocalipsis con su tema *The Man Comes Around* (2002).

Zack Snyder crea todo este material, noticias y anuncios publicitarios ficticios, que incluye en su película, mezclados con imágenes de altercados reales, demostrando su dominio de medios colindantes al cine. La aparición de la publicidad, de los noticiarios y del resto de los medios de comunicación, no exentos de crítica, serán una constante en toda su obra.

Por otro lado, como ocurría en el filme de Romero, la crítica al capitalismo y al sistema de vida americano está presente, incluido el centro comercial, curiosamente de nombre Metrópolis, el lugar de culto por excelencia del consumo irresponsable, en el que se refugian los personajes; el único espacio seguro, después de caer el poder militar, representado por el campamento militar, y el religioso, una iglesia que tampoco es capaz de contener a los muertos vivientes. Allí, la acción transcurre, no sin sobresaltos, y los personajes tienen tiempo para desarrollarse. Desde el punto de vista cinematográfico, destacan imágenes donde aparecen medios de comunicación con expertos que interpretan los acontecimientos e incluso con telepredicadores citando el *Libro del Apocalipsis*, vinculando el castigo divino con el sexo, el aborto o la homosexualidad. Una cuestión recurrente en la obra de

10. El culto a los símbolos americanos y la destrucción de estos será un tropo muy utilizado por el director. No debemos olvidar el efecto que el 11-S ha tenido en el imaginario colectivo.

Snyder es la aparición de personajes representativos de la diversidad y sus conflictos con una sociedad que los discrimina.

Será en este último tramo de la película donde Zack Snyder haga un uso acertado del lenguaje más propio de las cuñas publicitarias (Casas, 2004: 18). Después de unas escenas de acción de mucha intensidad, algunos personajes consiguen llegar a puerto y embarcar. Refugiados en el navío, vemos la bandera americana, la luz del sol y un mar azul en unas imágenes cargadas con todo el simbolismo de las metáforas visuales propias de los anuncios comerciales. Así, la iconografía de la cultura popular del zombi del siglo xx había vuelto para quedarse en una versión siglo XXI, donde los infectados corren con la velocidad de los tiempos.

300 (2006). ADAPTANDO A FRANK MILLER

Su adaptación casi literal de la novela gráfica de Frank Miller, productor ejecutivo del filme (Carrasco, 2007: 70), y Lynn Varley, donde se narra el mito de los 300 espartanos que contuvieron al ingente ejército del emperador persa durante varias jornadas, hizo que Snyder fuese apreciado por legiones de fans, pues solo en su presentación de tan solo unos minutos, en la San Diego Comic-Con International, recibió el aplauso de los más de 6.500 asistentes (Lerman, 2006: 35). Sin embargo, la crítica quedó dividida. Mientras algunos no comprendieron la obra, otros opinaban que:

300 revoluciona el acartonado modelo de cine épico actual, impuesto hace ya unos años por la modélica *Gladiator* [...] consigue ratificar de manera casi definitiva la conjunción entre imagen real y escenificación digital [...] *300* es un film revolucionario en el panorama del *blockbuster* actual de Hollywood, una simbiosis de pasión, garra y reivindicación digital en formato épico que hermana mundos paralelos como el cómic, el videojuego o el cine de manera definitiva (Sala, 2007: 112).

Sin duda nos encontramos ante una clase magistral de cómo las nuevas técnicas digitales, las CGI y los efectos visuales, pueden aplicarse al medio cinematográfico para conseguir unas imágenes pictorialistas en movimiento, pues toda la película fue rodada en interiores. Así, los cielos fueron realizados mediante la combinación de pintura y fotografía con diferentes paletas de colores, consiguiendo que las nubes sean fruto de la combinación, mediante efectos visuales, de imágenes reales y líquidos como café o tinta sobre papel rugoso, creando texturas pictóricas. Además, para algunas escenas se utilizó un fuerte tratamiento de color, recortando tanto los valores bajos como los altos, para que las imágenes trasmitiesen una sensación de entintado. Y la sangre fue diseñada y renderizada en 2D para producir el efecto de tinta salpicada. Gracias a la publicación del libro de la película disponemos de un material que ilustra el proceso artístico y técnico de llevar la novela gráfica a la pantalla, desde los bocetos iniciales realizados por el propio Snyder a los guiones gráficos, ya que en todas sus películas se encarga personalmente de dibujar los *storyboards* (Lerman, 2007: 57), para junto al diseñador de producción, el supervisor de efectos especiales, el director de arte de efectos especiales y el director de fotografía, discutir cómo

hacer realidad cada escena:¹¹ utilizando elementos reales, virtuales o una combinación de ambos. Con el trabajo de los actores, el equipo de vestuario, maquillaje, atrezzo y el resto de los departamentos, todo el repertorio iconográfico de Frank Miller cobró vida en la gran pantalla (DiLullo, 2007: 19-124). Se trata de una película donde la fotografía y el montaje son claros protagonistas (Payán, 2007: 27). Por todo ello, nos remitimos a la crítica de Antonio José Navarro: «300 es una obra provocativa, inquietante, repulsiva a ratos, pero absolutamente fascinante» (2007: 17).

WATCHMEN (2009)

Solo alguien como Zack Snyder, quien ya había demostrado que era capaz de llevar al medio cinematográfico con éxito la iconografía de Frank Miller, podía atreverse con el reto, imposible para muchos, de enfrentarse al abismo de Alan Moore (guionista). En concreto, su obra magna: *Watchmen* (1986-1987, serie limitada de 12 números). Para ello, volvemos a remitirnos a su formación académica en Bellas Artes, pues, como figura en el libro editado con motivo del estreno de la película:

Una vez tuvo un guion [...] Snyder empezó a dibujar. Llenó casi seis cuadernos detallando todos los ángulos de cada toma, desde la aparición del logo de la Warner Bros hasta la escena en la que el diario de Rorschach [...]; así como el desarrollo completo, fotograma a fotograma, de un anuncio para televisión del perfume Nostalgia de Veidt [...]. En aquellos cuadernos Snyder había pegado viñetas de la novela gráfica en sus innumerables páginas, así como fotos de revistas y periódicos de aquella época para usarlas como referencia [...] (Aperlo, 2009: 20-21).

Por supuesto, en *Watchmen* tampoco faltan las referencias a la historia del arte, como esa representación de *La última cena* (Leonardo DaVinci, 1495-1498) en la que se establece un paralelismo con la retirada del personaje Sally Jupiter (Carla Gugino). Durante el transcurso del filme abundan las alusiones a la cultura popular y al cine: *Apocalipsis Now* (Francis Ford Coppola, 1979) en la escena del Doctor Manhattan en Vietnam (Casas, 2009:13); la secuencia de Nixon en el NORAD que se desarrolla en una sala inspirada en la que aparece en *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (Stanley Kubrick, 1964); o el libro que aparece en el apartamento del Doctor Manhattan, *Pintura y poesía*, que es un objeto extraído de la película protagonizada por David Bowie, *The Man Who Fell to Earth* (Nicolas Roeg, 1976) (Payán, 2009: 22).

En esta adaptación cinematográfica también reconocemos los temas recurrentes en las obras de Snyder: el conflicto entre dioses y hombres; los falsos mesías como Ozimandias; las críticas a los comportamientos fascistas y racistas; la represión a las relaciones

11. La magnífica escena en la que Leónidas entabla una conversación con Jerjes, en la que se ponen de manifiesto temas recurrentes en casi todas las producciones del cineasta como es el encuentro del hombre con supuestas deidades, la tentación o la iconoclastia. También, la imagen cenital del final de Leónidas, asaeteado cual san Sebastián, pero con los brazos en cruz, rodeado de sus espartanos, un mártir al servicio de la libertad contra la tiranía, dan buena muestra de las capacidades de Zack Snyder para ir un paso más allá de la mera adaptación, al construir un relato visual casi hagiográfico, donde el pasado mítico nos habla de un presente post 11-S.

homosexuales; la violencia contra la mujer; la corrupción política o el terrorismo, pues en el film no faltan las alusiones a los atentados del 11-S contra las Torres Gemelas, símbolo de la globalización y del imperialismo estadounidense, o a la violencia que ejercen los Gobiernos.

SUCKER PUNCH (2011)

Casi con toda seguridad esta es la película más personal de Zack Snyder, versión posmoderna de *Alicia en el país de las maravillas*, de Lewis Carrol, así como la peor valorada por la crítica (Casas, 2011: 30) y el público.

A lo largo de la cinta, de clara inspiración en la estética de los videojuegos, el anime, la ciencia ficción, la fantasía épica, el *pulp*, las ucronías fantástico-históricas como *Watchmen*, el terror gótico, el cine de samuráis o el *steampunk*, se consigue conciliar arte y espectáculo, sin prejuicios ni poses intelectuales, pero usando numerosas referencias simbólicas: el número 5 con toda su significación; el hombre que les encarga las misiones y que ejerce una función de sabio, guía y psicopompo, que ejerce de nexo entre realidades.

Asimismo, en su libro de arte vemos los diseños para las camisetas de la Comic-Con International, el material gráfico utilizado para la construcción de decorados reales o digitales, vestuario, criaturas, armas o atrezzo, y el magnífico compendio visual y simbólico del recorrido físico y emocional que su protagonista, Baby Doll, sufrirá durante el transcurso de la película, codificado en símbolos grabados en la hoja de su katana (Snyder, 2011: 118). En definitiva, esta película es toda una declaración de intenciones sobre el arte del cine en el siglo XXI y del concepto de autoría, de la libertad del arte (Fernández, 2011: 119).

MAN OF STEEL (2013)

Superman es, desde su creación en 1932 por Jerry Siegel y el canadiense Joe Shuster, uno de los grandes mitos de la cultura popular del siglo XX, que se marcó intensamente en el imaginario colectivo fílmico gracias a la película dirigida en 1978 por Richard Donner, protagonizada por Christopher Reeve y con música de John Williams. Por ello, los encargados de presentar una revisión del personaje a un mundo actual no podían copiar el modelo de la década de los setenta. Así, Zack Snyder, Christopher Nolan (productor) y David S. Goyer (guionista) nos proponen, mediante un excelente uso del *flashback*, una historia en sintonía con el héroe trágico, sobre un hombre que busca su identidad, su lugar en un mundo que le sobrepasa. Clark Kent (Henry Cavill) nos explica que:

Al igual que Jesucristo, Superman viene con una doble naturaleza: una sobrenatural, oculta, dentro de una realidad humana bastante modesta; está llamado a traer esperanza (eso significa su S en el pecho, en el idioma de Krypton), a hacer prevalecer la verdad y la justicia en el mundo. Aspecto del personaje que Zack Snyder refuerza visualmente, de modo insistente, mediante imágenes: ver el instante en que Clark Kent, aturdido en las profundas aguas del océano, tras el rescate de la plataforma petrolífera, flota con los brazos en cruz para resucitar minutos más tarde...; la composición de plano durante la charla con el sacerdote, en el que vemos, al fondo de un primer plano del superhéroe, una imagen de Jesús en un ventanal de la iglesia donde se refugia...; la manera

milagrosa –suspendido majestuosamente en el aire– como se presenta al mundo durante la crisis. [...] No obstante, el aura mesiánica que envuelve a Superman se ve eclipsada ante un terrible dilema moral [...]. Superman jamás controlará la situación de caos y horror que comporta la llegada del general Zod a la Tierra, sino todo lo contrario: la situación acaba por dominarlo, por superarlo, empujándolo al crimen... ¿justificado? (Navarro, 2013: 59).

Esta construcción o deconstrucción realizada por Snyder nos muestra el lado más humano de este dios enviado a la Tierra, de ahí que la elección del título de la película sea *Man of Steel* y no Superman. En uno de los *flashbacks* en los que, después de haber salvado a sus compañeros de clase de ahogarse en un río al caer su autobús al agua tras un accidente, Snyder introduce una conversación entre padre e hijo sobre lo que supondrá para el mundo su futura presentación pública, pues la sociedad no volverá a verse a sí misma de igual manera. Y, mientras la madre del amigo salvado quiere ver un acto de la divina providencia, un joven Clark se pregunta: *¿Esto me lo ha hecho Dios?*

BATMAN V SUPERMAN (2016)

Aunque es innegable que detrás de esta producción se encuentra la intención de emular el universo cinemático de Marvel, pero con los personajes de DC (Casas, 2016: 28), sirviendo como prólogo y presentación de una serie de personajes (Usero, 2016: 21) que con posterioridad tendrán su película en solitario, la mayoría producidas por Snyder, parte de la crítica cinematográfica no valora determinados aspectos que como historiadores del arte nos resultan de sumo interés.

Con respecto al filme destacamos las palabras de Henry Cavill (Superman):

[...] una de las ideas que *El hombre de Acero* introducía era algo que decía a Jonathan Kent, que el mundo no estaba preparado para Superman. ¿Qué pensará la gente cuando te muestres ante ellos? Y, ciertamente, salí y soy Superman, y nos encontramos en ese momento en el que el mundo apoya al héroe que lo salvó, pero... Una cuarta parte, lo apoya por completo, la otra cuarta parte no solo lo apoya, sino que piensa que es un dios y hay que adorarlo, que es la segunda llegada de Cristo o del dios en el que creas; y de la otra mitad, una cuarta parte no sabe muy bien qué pensar de él, y la otra cuarta parte piensa que es el demonio encarnado, que representa todo lo malo que existe y que acabará destruyéndonos [...]. Así que cuando ves cosas como falso dios pintado en el monumento a Superman por salvar el mundo, es un contraste y una dicotomía muy interesante (Usero, 2007: 14).

De hecho, serán algunos aficionados –retados por el propio director mediante su red social Vero– los que comenzaron a identificar referencias iconográficas, con la finalidad de poner en valor producciones como *Batman v Superman*. La mayoría de las referencias, las metáforas visuales y el simbolismo inherente a este filme fueron recopilados en varios vídeos.¹²

12. *Batman V Superman: Allegory* (2016), en línea: <<https://vimeo.com/189876347>> [consulta: 14/09/2021].

Pero las referencias iconográficas utilizadas en el cine de Zack Snyder no se circunscriben a un determinado periodo del arte, pues no discrimina ningún medio artístico. Así, podemos ver a un Lex Luthor creado a imagen y semejanza de los gurús de las empresas tecnológicas, jugando al baloncesto con una camiseta con el grafiti *Monkey Detonator* (Banksy, 2000).

Y con respecto a Batman y Superman, las intenciones del director no pueden estar más claras cuando afirma que:

Creo que los superhéroes son nuestros mitos modernos, y los mitos fueron creados para explicarnos a nosotros mismos y al mundo. Batman y Superman son las figuras superheroicas más poderosas e iconográficas del mundo del cómic y ocupan un lugar en nuestra memoria colectiva [cultura pop]. Lo que pretendo al enfrentar a criaturas tan mitológicas es conseguir que se vuelvan más humanos (Pulido, 2016: 76).

Para completar la Trinidad de DC, Zack Snyder encontró la personificación perfecta del personaje para el siglo XXI. Cuando parte de los aficionados más radicales criticaron la decisión de que Gal Gadot encarnase a Wonder Woman, esta respondió haciendo referencia a la iconografía de las amazonas en la mitología griega (Servitje, 2016: 83).

ZACK SNYDER'S JUSTICE LEAGUE (2021)

En 2017 se estrenó *Justice League*, finalizada por el cineasta Joss Whedon (Usero, 2017: 12) tras el abandono de Zack Snyder y de su esposa, la productora Deborah Snyder, después de la trágica muerte de una de las hijas del cineasta. En el mismo momento en el que se estrenó la versión de Whedon, a la salida de un cine de Gales un espectador creó un *hashtag* que pasará a la historia: *#ReleasetheSnydercut*. Ese fue el comienzo de una lucha pública entre Warner y Zack Snyder, apoyado por millones de seguidores, entre el artista y el sistema del mercado del arte. El propio cineasta, ganada la contienda, realizó toda una declaración iconoclasta:

No hay ninguna posibilidad en la Tierra de que yo utilice un plano que se rodó antes o después de que yo dejara la película. Preferiría destruirla. Le prendería fuego antes de usar un solo fotograma que no he rodado. Eso es un maldito hecho. Volaría esta maldita cosa si se me hubiera ocurrido por un solo segundo hacer eso (Payán, 2020: 11).

Zack Snyder's Justice League (2021) fue estrenada el 18 de marzo de 2021 en la plataforma HBOMax, propiedad de Warner Bros, con un formato 1:43, pues después de haber rodado algunas escenas en formato IMAX en su anterior película, consideraba que la verticalidad es la mejor manera de trasladar a los superhéroes del medio impreso al cinematográfico.

Para que Warner invirtiese una importante suma de dinero en rehacer la película y finalizara las escenas de VFX, Zack Snyder, gracias a la red social Vero, ha desplegado una red promocional sin precedentes, aprovechando la desventaja que HBOMax tiene, en número de suscriptores, frente a Disney+ o Netflix.

Con su estreno, el cineasta:

394

Completa así [...] su visión de homenaje al personaje de Cavill como el epicentro del universo de superhéroes de DC en el cine, que quedaría constituido en tres actos [...], comprendiendo un ciclo de nacimiento y revelación en el primero, madurez y muerte en el segundo y resurrección en la tercera que reafirma al personaje como redentor laico de la humanidad rodeado de iconografía religiosa (Payán, 2021: 13).

Además, como se comenta en un artículo publicado en la revista *Dirigido por*:

El estilo característico de Snyder queda intensificado en la versión expandida: la épica (algo trasnochada), el arsenal de colores, y aspectos apocalípticos y feístas, al cambio de velocidad de una misma toma, de la imagen ralentizada a la acelerada. [...] Los personajes [...] respiran más y mejor en las distintas tramas y sub-tramas que giran alrededor del conflicto central: el intento de invasión de las fuerzas del mal lideradas por Darkseid y Desaad [...] detentores de un poder ancestral que, en un pasado lejano y mítico, combatieron los atlantes, las Amazonas, los humanos, Zeus, Ares y los guardianes del espacio. A ellos se oponen los integrantes de La Liga de la Justicia reclutados por Batman y Wonder Woman. [...] La presencia de Superman [...] está siempre presente [...] y reaparecerá entre los humanos entristecidos por su ausencia tan física como simbólica. Nunca en una película de estas características el canto al héroe ha sido tan descaradamente descomunal (Casas, 2021: 79).

De estas palabras podemos deducir que Zack Snyder realiza en esta, por ahora, su última película sobre los superhéroes de DC, y que realiza un compendio audiovisual de múltiples referencias iconográficas tanto de la historia del arte como de la cultura pop, sin pudor ni elitismo alguno.

CONCLUSIONES

Según las palabras de Zack Snyder: «Los superhéroes son como los sueños, historias que nos permiten lidiar con acontecimientos imposibles de procesar» (Lerman, 2021: 82). Creemos que esta frase responde a la pregunta que nos hacíamos al principio, quedando demostrado con el análisis de la producción audiovisual de Zack Snyder que su utilización de referencias iconográficas procedentes de la historia del arte son más una necesidad que un recurso o una herramienta para construir imágenes icónicas. Su vida, su educación, su entorno familiar, su espiritualidad y su pasado como realizador publicitario han dejado tal impronta en este artista que su iconosfera queda reflejada en su actitud vital y en sus obras. Para aquellos que desarrollamos investigaciones sobre las referencias iconográficas entre los distintos medios de expresión artística, la obra de Zack Snyder nos ofrece una valiosa línea de estudio, pues como ya dijo el catedrático Juan Antonio Ramírez:

[...] los tebeos me obligaron a cambiar la manera de entender todo el arte. Se trataba de una producción iconográfica gigantesca desde el punto de vista cuantitativo y eso solamente hacía inevitable el replanteamiento de algunas cuestiones que afectaban a otras producciones iconográficas del pasado (Ramírez, 2008: 510).

BIBLIOGRAFÍA

- Aperlo, P. [2009]. *Watchmen. El libro de la película*, Barcelona, Norma editorial.
- Alarcón, T. y otros [2009]. «Terror al primer mordisco: El zombi: El mito terrorífico del siglo xx», *Dirigido por* 395, pp. 54-83.
- Calabrese, O. [1999]. *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra.
- Carrasco, N. [2007]. «Frank Miller, Espartanos, superhéroes y samuráis», *Acción* 178, pp. 70-71.
- Casas, Q. [2004]. «Amanecer de los muertos. Terror en el hipermercado», *Dirigido por* 334, p. 18.
- Casas, Q. [2009]. «Watchmen. Superhéroes neorrealistas», *Dirigido por* 388, p. 13.
- Casas, Q. [2016]. «Oscuro y titánico», *Dirigido por* 465, pp. 28-29.
- Casas, Q. [2011]. «¿Videojuego? ¿videoclip? ¿fantasía? ¿realidad?», *Dirigido por* 410, pp. 30-31.
- Casas, Q. [2021]. «La Liga de la Justicia de Zack Snyder. Superhéroes en 4:3», *Dirigido por* 516, pp. 78-79.
- DiLullo, T. [2007]. *300. El libro de la película*, Barcelona, Norma editorial.
- Fernández Valentí, T. [2011]. «Watchmen. Superhéroes y política-ficción», *Imágenes* 290, pp. 116.
- Fernández Valentí, T. [2011]. «Zucker Punch», *Imágenes* 313, pp. 119.
- Lerman, G. [2006]. «Primeras fotos. 300: Gerard Butler encabeza la lucha de los espartanos contra el ejército persa», *Imágenes* 263, pp. 34-35.
- Lerman, G. [2007]. «Entrevista. Director de 300. Zack Snyder», *Imágenes* 267, pp. 54-57.
- Lerman, G. [2009]. «Entrevista. Director de Watchmen. Zack Snyder», *Imágenes* 289, pp. 62-65.
- Lerman, G. [2021]. «Entrevista a Zack Snyder», *Dirigido por* 516, pp. 80-83.
- Navarro, A. J. [2007]. «300. Ardor guerrero», *Dirigido por* 366, pp. 17.
- Navarro, A. J. [2013]. «Zack Snyder. El ilusionista digital», *Dirigido por* 435, pp. 46-61.
- Parera, J. [2009]. «Watchmen. El crepúsculo de los superhéroes», *Imágenes* 289, pp. 54-59.
- Payán, M. J. [2007]. «300», *Acción* 178, pp. 24-29.
- Payán, M. J. [2009]. «Watchmen», *Acción* 903, pp. 20-25.
- Payán, M. J. [2013]. «Las mejores películas de zombies según los lectores», *Acción* 1308, pp. 30-34.
- Payán, M. J. [2020]. «Zack's Snyder Justice League», *Acción* 2009, pp. 10-11.
- Payán, M. J. [2021]. «La Liga de la Justicia de Zack Snyder», *Acción* 2103, pp. 10-13.
- Pulido, J. [2016]. «Batman v Superman: El amanecer de la Justicia. Enemigos públicos», *Imágenes* 366, pp. 74-79.
- Ramírez, J. A. [2008]. «Los poderes de la imagen: para una iconología social esbozo de una autobiografía intelectual», *Boletín de Arte Universidad de Málaga* 29, pp. 509-537.
- Sala, A. [2007]. «El amanecer de los (casi muertos)», *Imágenes* 268, pp. 112.
- Servitje, M. [2016]. «Gal Gadot. Contra viento y marea», *Imágenes* 366, pp. 82-83.
- Snyder, Z. [2011]. *The art of the film. Sucker Punch*, Londres, Titan books.
- Usero, J. [2014]. «300. El origen de un imperio», *Acción* 1403, pp. 12-19.
- Usero, J. [2016]. «Batman v Superman. El amanecer de la Justicia», *Acción* 1603, pp. 21-22.
- Usero, J. [2016]. «Entrevista a Henry Cavill», *Acción* 1603, pp. 14-15.
- Usero, J. [2017]. «La Liga de la Justicia», *Acción* 1711, pp. 12-18.
- Wallace, D. [2013]. *El Hombre de Acero*, Barcelona, Timun Mas Narrativa.

NEOBARROCO Y CONVERGENCIA CULTURAL. UNA APROXIMACIÓN A LAS LÓGICAS DEL ENTRETENIMIENTO CONTEMPORÁNEO A TRAVÉS DE *DALLAS* (CBS, 1978-1991)¹

397

JOSÉ ANTONIO ROCH ORTEGA
Universidad Autónoma de Madrid

INTRODUCCIÓN

El 9 de marzo de 1989, Umberto Eco escribía que el modo en que en ese momento se leía a Platón estaba determinado por la existencia de una serie como *Dallas*, «incluso para quien no lo ve nunca» (Calabrese, 1999: 8). Estas palabras pertenecen al prólogo a la edición en español de *La era neobarroca*, un libro en el que el semiólogo italiano Omar Calabrese establecía el adjetivo «neobarroco» como palabra para calificar «el gusto predominante de este tiempo nuestro, tan aparentemente confuso, fragmentado, indescifrable» (Calabrese, 1999: 12). En ese año, la serie estadounidense que cita Eco, *Dallas* (CBS, 1978-1991), ya llevaba casi once años en antena, durante los cuales esta ficción había batido varios récords de audiencia, convirtiéndose en un fenómeno de masas no solo a nivel nacional, sino también global.

Precisamente esta mastodóntica popularidad le acarrió a *Dallas*, durante sus primeros años, un fuerte rechazo por parte de ciertas élites intelectuales y políticas europeas (Ang, 2007: 20), en tanto que dicha fama se veía como síntoma y símbolo del «American cultural imperialism» (Ang, 1985: 2) y, en ese sentido, constituyente de una amenaza para las diversas culturas nacionales. No obstante, paralela y posteriormente a ese rechazo, irán aflorando diversos estudios que ya considerarán a *Dallas* como un fenómeno digno de observación y análisis: nos referimos, principalmente, al libro de Ien Ang, *Watching Dallas*, y al ya citado anteriormente de Calabrese. En este último, no solo nos encontramos con el prólogo de Eco, que refleja la potente repercusión e infiltración de *Dallas* en la porosa mirada contemporánea, sino también con el hecho de que Calabrese se sirve de esta serie como estudio de caso de lo que él llama «la estética neobarroca» (Calabrese, 1999: 57). Pero ¿qué es esa estética neobarroca?, ¿qué es el neobarroco?

Para Calabrese, el neobarroco consiste «en la búsqueda de formas –y en su valorización– en la que asistimos a la pérdida de la integridad, de la globalidad, de la sistematización ordenada a cambio de la inestabilidad, de la polidimensionalidad, de la mudabilidad» (Calabrese, 1999: 12). Su libro, pues, examina objetos *a priori* muy distintos entre sí –obras literarias, musicales, arquitectónicas, filmicas o televisivas– para detectar la «recaída» (Calabrese, 1999: 26) de estos en ciertas estructuras y conexiones que permiten descubrir su pertenencia a una serie cultural, a un inconsciente colectivo y, ulteriormente, formular la presencia de un gusto típico de nuestra época. Calabrese es consciente de la recurrencia del término

1. Algunos elementos de este texto parten de la reelaboración de un artículo previo del autor que se puede encontrar en: Roch Ortega, J.A. [2022]. «Volviendo a apuntar a J.R. Una aproximación a la estética neobarroca a través de *Dallas*», *Historia Autónoma* 21, pp. 85-104, en línea: <<https://doi.org/10.15366/rha2022.21.005>>.

«posmoderno» para designar una suerte de tendencia contemporánea, pero en tanto que esta etiqueta le resulta demasiado genérica para abarcar la complejidad del tiempo en el que escribe, propone el término «neobarroco»; y ello entendiendo «barroco» no solo como un periodo cultural encorsetado en una época determinada, sino de la forma que lo hace Severo Sarduy: como «una actitud general y cualidad formal de los objetos que lo expresan» (Calabrese, 1999: 31). Esto conectaría con la consideración de Wölfflin de lo barroco y lo clásico como constantes formales cuya dominancia histórica se iría manifestando de forma alterna, si bien Calabrese disiente con esa idea cíclica y plantea la coexistencia de ambas, aunque una predomine sobre la otra en ciertos periodos (Calabrese, 1999: 32).

Partiendo de los presupuestos de Calabrese, la investigadora australiana Angela Ndalianis, en su libro *Neo-baroque aesthetics and contemporary entertainment* (2004), propondrá que las poéticas que han dominado los medios de entretenimiento desde los años setenta responden a una lógica neobarroca. Para ella, numerosos paralelismos pueden ser establecidos entre el barroco y diversas formas de fruición desarrolladas durante finales del siglo xx y principios del xxi (Ndalianis, 2004: 5) referidos al tratamiento y la función de diversas características formales de estos medios, entre los que destaca el gusto por buscar las experiencias sensoriales en el espectador a través de la espectacularización,² así como por las narrativas seriales y la forma abierta de las obras.³ Existe, en definitiva, un gusto por combinar lo visual, lo sonoro y lo textual de maneras paralelas al dinamismo de la forma barroca del siglo xvii, teniendo en cuenta, eso sí, que este «Neobarroco» se alinea con las particularidades y las preocupaciones sociohistóricas del tiempo posmoderno (Ndalianis, 2004: 5).

Por otra parte, el estudioso de los medios Henry Jenkins adopta el concepto de «cultura de la convergencia» en *Convergence culture: La cultura de la convergencia de los medios de comunicación* (2008) para describir los cambios y procesos que la cultura popular ha experimentado desde los años ochenta y que remiten a las alteraciones tecnológicas, industriales, culturales y sociales que han devenido en una mutación de las relaciones entre las tecnologías existentes, las industrias, los mercados, los géneros y el público. Esta cultura de la convergencia se caracterizaría por el fluir de los contenidos a través de diversas plataformas mediáticas, por la colaboración entre múltiples industrias mediáticas y por el comportamiento migratorio de las audiencias, configurando así un mundo donde «se cuentan todas las historias, se venden todas las marcas y se atrae a todos los consumidores a través de múltiples plataformas mediáticas» (Jenkins, 2008: 14). De esta manera, los presupuestos teóricos de Jenkins nos ayudan a comprender las últimas décadas de cambios mediáticos a la vez que nuestros modos de pensar sobre nuestras relaciones con los medios: la cultura de la convergencia se presentaría, así, como una nueva cultura del conocimiento (Jenkins, 2008: 33).

Partiendo de estas consideraciones relativas a la estética neobarroca y a la cultura de la convergencia, nuestro trabajo pretende aproximarse a esta ficción como una obra clave en el desarrollo y asentamiento de las lógicas del entretenimiento contemporáneo. Para ello, propondremos tres ejes a partir de los que estudiar esta serie.

En primer lugar, nos fijaremos en la ideología de *Dallas*: entendemos que lo estético no se puede desligar de lo ideológico, esto es, del marco histórico-cultural y político en el que estos productos son pensados y producidos y, en ese sentido, las fuerzas en tensión que

2. Visible, por ejemplo, en los efectos especiales de los *blockbusters* estadounidenses de ese periodo.

3. Perceptible no solo en las series de televisión, sino también en las secuelas, precuelas e incluso videojuegos o cómics que expanden ciertos universos de estos *blockbusters* y desarrollan así unas narrativas transmedia.

están presentes en la ideología de *Dallas* –la unión familiar y el individualismo a través del poder y el dinero– nos pueden ayudar a entender el tiempo de transformación en el que el proyecto neoliberal está desarrollándose, en línea con la configuración de un mundo posmoderno (Ndalianis, 2004: 17).

En segundo lugar, atenderemos a la importancia de la estructura narrativa serial presente en *Dallas*, esto es, a la articulación de una continuidad narrativa y del final en punta o *cliffhanger*⁴ a partir de la que desarrollar conceptos (neo)barrocos como lo laberíntico.

Por último, nos aproximaremos a las expansiones del universo de esta serie a través de distintas plataformas mediáticas para ponerlas en relación con el policentrismo propio de la era neobarroca y con las dinámicas de la cultura de la convergencia en un momento en el que esta se está desarrollando.

Para abordar los dos primeros ejes nos serviremos también del último episodio de la tercera temporada de *Dallas*, «Una familia dividida», no solo por la efectividad derivada de concretizar nuestro objeto de estudio –estamos ante una serie que abarca un periodo de trece años–, sino también porque creemos que resulta especialmente conveniente para aproximarnos a nuestros intereses: además de ser un episodio que concentra e intensifica las tensiones ideológicas de la serie entre la unión familiar y el individualismo representado por el personaje de J. R. (Larry Hagman), consta del final en punta más conocido y aclamado de la ficción, traducido por la CBS en el eslogan «¿Quién disparó a J. R.?», a partir del cual este recurso narrativo se popularizará en televisión, y que supondrá la irrupción de *Dallas* como un fenómeno global de la cultura popular de los ochenta (Marshall, 2018).

FAMILIA, DINERO Y PODER

Para entender la ideología de *Dallas* resulta conveniente empezar fijándonos en la influencia que recibe en su estructura narrativa e ideológica de las *soap operas* estadounidenses. Eran estas unas ficciones televisivas que se emitían diariamente y con unos costos muy bajos de producción, donde se contaban unas historias con continuidad narrativa y que versaban sobre problemas domésticos de la vida cotidiana, haciendo hincapié en las relaciones humanas (Sánchez-Biosca, 1989: 16 y 17). En efecto, en *Dallas*, al igual que en estas *soap operas*, nos encontramos con que la vida personal de los personajes es la perspectiva desde la cual los eventos narrados toman significado (Ang, 1985: 59), existiendo así un escaso tratamiento de problemáticas sociales o culturales. Esta ideología viene reforzada por el hecho de que *Dallas* es una «*soap opera* de *prime time*» (Ang, 1985: 56), es decir, una ficción con características comunes a las *soap operas* pero emitida semanalmente y en horario de máxima audiencia, lo que no solo deviene en un considerable incremento de los costes de producción, sino también en el hecho de que apela –y debe apelar– a toda la familia, en tanto que el *prime time* es, como recuerda Ang, «*the time in which the whole family usually watches television*» (Ang, 1985: 56). De hecho, esto determinará que una serie con la ideología de *Dallas*, en la que el tratamiento de las problemáticas sociales o culturales de su tiempo es escaso, fuese idónea no solo para este horario de máxima audiencia, sino también para el momento concreto en la historia de Estados Unidos en el que es producida.

4. Cuyo uso en el medio televisivo se popularizará precisamente a partir de esta serie (Ndalianis, 2005: 95).

Como disponen Thompson y Allen, ya desde mediados de los setenta nos encontraremos con que, a consecuencia del clima cultural, generado tanto con el Escándalo Watergate saldado con la dimisión de Nixon en 1974, cuanto con la derrota en Vietnam en 1975, la ficción seriada televisiva estadounidense estará marcada por un retorno al «escapismo» (Thompson y Allen, 2019), es decir, una huida de la representación de la realidad en favor de productos que proporcionarán un entretenimiento desvinculado de los problemas que acuciaban a la sociedad.

Tanto este clima de desengaño de la población estadounidense posterior a los acontecimientos históricos mencionados que vendrá en producciones asociadas al «escapismo» cuanto la ubicación en *prime time* de *Dallas* son, probablemente, dos factores determinantes a la hora de explicar, no solo la ausencia de la representación de la realidad social y cultural en la serie, sino también la importancia que tiene la institución familiar en esta. No en vano estamos ante la historia de una familia, los Ewing, cuyos miembros viven juntos en el rancho de Southfork. Es cierto que, por lo general, en las *soap operas*, el concepto de comunidad es vital, como una constelación en la que orbitan los personajes y donde cada uno ocupa una determinada posición (Ang, 1985: 58); pero mientras que en estas se plantea que se puede encontrar la felicidad fuera del núcleo familiar, en *Dallas*, las intenciones de encontrar prosperidad fuera de una comunidad que no esté cimentada en las relaciones familiares están, inexorablemente, abocadas al fracaso.⁵

En efecto, esta serie presenta unión familiar y bienestar como dos conceptos que van de la mano (Ang, 1985: 68). De tal manera, esa narración de la vida personal de los Ewing acaecida en *Dallas* se desarrolla atendiendo al impacto que puede tener en el núcleo familiar; así, lo que realmente importa es cómo afectan las distintas vicisitudes de los personajes a la unión y la armonía de tal núcleo. Como explica Calabrese: «cada historia parcial [...] se desarrolla como en un plano de intersección respecto al mapa de juego de los personajes estables, pero recibe la proyección del mapa completo» (1999: 58). Dicho mapa, en efecto, sería la comunidad cuyo núcleo es la familia formada por los Ewing.

Como esa felicidad personal solo puede existir dentro de la unidad familiar, esta tiene que ser protegida de los ataques no solo del mundo exterior, sino también de los que ocurren en su propio seno. Precisamente será J. R. Ewing, el personaje que dirige los negocios de esta familia y que está obsesionado con el poder y el dinero, quien crónicamente cause mayor inestabilidad en tal núcleo (Ang, 1985: 70).

Así pues, estamos ante una serie donde existe una tensión entre lo familiar y las fuerzas que representa J. R., que más allá de su búsqueda de poder y dinero como hombre de negocios que es podrían resumirse en sus ansias de ganar, de conseguir lo que quiere en cualquier ámbito de su vida sin importar qué o a quién tenga que destruir para lograrlo (Marshall, 2018). Esta tensión entre lo familiar y el individualismo que simboliza J. R. se sintetiza e intensifica en el episodio «Una familia dividida». Ya el propio título del capítulo nos sugiere no solo lo que va a pasar en este, sino también la mencionada importancia de la institución familiar en la ficción.

La principal línea argumental del episodio narra las consecuencias que los actos de J. R. tienen en varias personas de su entorno. En este, se despliega todo un abanico de personajes que quieren acabar con la vida de J. R. De esta manera, no es de extrañar el final

5. Ang escribe a este respecto: «[...] the belief that one can feel at home in a community not based on family relationships is doomed to failure» (1985: 70).

del episodio, donde se nos muestra cómo disparan a este último, pero no quién lo hace. En cualquier caso, la idea de fondo que se plantea en este episodio es la poca importancia que tiene quién disparó, pues J. R. se había granjeado la enemistad de tantas personas que podría haber sido cualquiera: ahí reside gran parte de la atracción del misterio relativo a quién disparó al hijo mayor de los Ewing.

Hemos comprobado cómo este capítulo refleja de forma concreta e intensificada las tensiones que en *Dallas* se desarrollan entre esa pretendida armonía familiar y lo que representa J. R. —dinero, poder y, en definitiva, individualismo— como agente disruptivo de esa unión. Sin embargo, en tanto que dicha tensión implica la convivencia de ambas fuerzas, es reseñable que tanto en este episodio como a lo largo de la serie nos encontramos con dos imágenes estables que no solo sirven para situar espacialmente al espectador, sino que también simbolizan la centralidad de tales fuerzas en la ideología de la serie: por un lado, el plano general del rancho de Southfork [fig. 1], punto de identificación permanente «*where family members sooner or later always return*» (Ang, 1985: 70); y por otro lado, el contrapicado del edificio donde se encuentran las oficinas de la Ewing Oil [fig. 2], es decir, el terreno de J. R., el centro de sus negocios y, por ende, de su poder.



Fig. 1. Plano general del rancho de Southfork, Moore, Irving J. (dir.) [2009]. *Dallas. Temporada 3* (DVD), Madrid, Warner Bros. Entertainment España, min. 12-13.



Fig. 2. Contrapicado del edificio de oficinas de la Ewing Oil, Moore, Irving J. (dir.) [2009]. *Dallas. Temporada 3* (DVD), Madrid, Warner Bros. Entertainment España, min. 23-24.

Por último, es pertinente apuntar que *Dallas* es una serie calificada como *chic* (Ang, 1985: 55): no en vano, cuando vemos esta ficción, asistimos a las vicisitudes de una familia rica de Texas, que vive en una casa muy grande, cuyos miembros conducen lujosos coches y visten prendas caras. Tanto esto como el salvaje individualismo presente en J. R. se alinean perfectamente con el desarrollo que experimentará ya desde finales de los setenta, pero sobre todo a partir de los ochenta, el proyecto ideológico neoliberal, cuya hegemonía cultural se irá consolidando en un mundo posmoderno en el que el capitalismo ha alcanzado su cénit y donde estamos transitando hacia un nuevo orden mundial (Ndalianis, 2004: 42).

Es dentro de este escenario de transformación de finales del siglo veinte donde el neobarroco en general y una serie con la ideología de *Dallas* en particular encuentran expresión. Esta es fruto de una industria televisiva norteamericana que, tras una época convulsa para el país, decide apostar por la huida de la representación de la realidad sociocultural

y por los valores familiares, mientras que, paralelamente, el individualismo legitimado por el neoliberalismo se va intensificando, coyuntura reflejada por *Dallas* a través, especialmente, de la figura de J. R. Citando a Max Marshall: «*Two years before Ronald Reagan became president, and nine years before Oliver Stone's 'Wall Street' accidentally turned 'Greed is Good' into a mantra, the Ewings already knew what the eighties were about*» (Marshall, 2018).

DALLAS Y LA SERIALIDAD

Ya hemos apuntado cómo uno de los aspectos que caracteriza el neobarroco que se codifica en el mundo posmoderno, donde la cultura de masas es dominante, sería ese gusto por las narrativas seriales y la forma abierta de las obras, visible en productos como los cómics, las canciones, los *remakes*, las secuelas o las series de televisión. A este respecto, Calabrese planteará que tal «lógica de la 'serialidad'» (1999: 52) propia del neobarroco permite hablar de una «estética de la repetición» (1999: 44), la cual ilustrará mediante el tratamiento de la estructura de diversas ficciones televisivas.

Como ya hemos comentado, una de esas ficciones será *Dallas*. Y es que, si nos acercamos a esta de forma fragmentaria y observamos cualquier episodio, detectaremos que sigue una estructura narrativa clásica, con un planteamiento, nudo y desenlace expuestos cronológica y convencionalmente. En cambio, si atendemos a la imagen de conjunto de la serie, descubriremos cómo esta responde a dinámicas propias de una lógica neobarroca.

Ya hemos expuesto que *Dallas* recibe influencia de las *soap operas* tradicionales y que en estas se narraban historias continuas. De tal manera, en la serie no encontramos la tradicional estructura episódica que las ficciones norteamericanas de *prime time* habían atesorado hasta ese momento, esto es, la independencia narrativa de los distintos episodios en los cuales el o la protagonista y su situación de base son el único elemento común a todos ellos (Ang, 1985: 52). Por el contrario, lo que en *Dallas* se articula es una continuidad narrativa, donde los sucesos que han acaecido en episodios previos tienen una repercusión en los posteriores. Dicha prosecución narrativa, de hecho, tiene carácter de infinitud, en tanto que no se ha resuelto del todo una situación dramática cuando una nueva ya empieza a perfilarse en el horizonte (Ang, 1985: 9). Ese nuevo problema constituirá el punto de partida del episodio siguiente, que a su vez dejará paso a otro contratiempo y así sucesivamente.

Toda esta continuidad serial capaz de extenderse *ad infinitum* podría relacionarse con el concepto de laberinto, que para Ndalians y Calabrese es una figura profundamente (neo) barroca y del orden de una «complejidad ambigua» (Calabrese, 1999: 148), que parte del placer de perderse para terminar en el placer de reencontrarse; deleites que, por otra parte, consistirían en la sustitución de orden en favor de la inestabilidad. Para Calabrese, es justamente este comportamiento basado en dinámicas laberínticas el que se da en el espectador de un texto neobarroco como *Dallas*.⁶

Para el semiólogo italiano, la única alternativa que tendría el espectador para comprender tanto el capítulo que está viendo como la fase de la serie en la que se encuentra

6. «Cada capítulo es, en efecto, una sección del edificio entero, que es legible y comprensible por sí sola, pero también en relación con el conjunto y con un potencial objetivo final, aunque este no llegue nunca. [...] Sin embargo, la gran duración de la serie impide, excepto en los casos de visión excepcionalmente fiel y mnemónica, reconstruir cada vez en qué punto exacto del laberinto nos encontramos, es decir, de reconstruir todo el mapa del edificio» (Calabrese, 1999: 154).

sería «saber no ver» (Calabrese, 1999: 148) y moverse en el laberinto que supone la serie atendiendo a «los saberes individuales locales» (Calabrese, 1999: 154) codificados por este último más que por la globalidad del sistema. Es decir, recorrer el laberinto paso a paso y no sobre la base de la memoria. Esta idea de moverse local y no globalmente en el laberinto estaría relacionada con el planteamiento del propio Calabrese relativo a que el placer que suscita esta figura neobarroca se encontraría no tanto en la solución del enigma –del laberinto– como en el camino recorrido para desentrañarlo, esto es, en el propio misterio y la sensación de extravío o vagabundeo que mientras tanto prevalece (Calabrese, 1999: 156).

Ese placer provocado por el misterio se puede observar perfectamente en los finales en punta articulados en *Dallas*. Este recurso narrativo consistiría en la detención de la narración en un momento de especial suspense para incentivar que el espectador, llevado por el placer del misterio, no se pierda el próximo episodio. En *Dallas* nos encontramos dos vertientes de este recurso: por un lado y mayoritariamente, desarrollado a través de la detención en un momento en que a uno de los personajes se les acaba de presentar una situación moral o psicológica compleja a la que enfrentarse; por otro lado, introducido ante una situación de riesgo físico o de amenaza contra la vida de los Ewing (Ang, 1985: 53). Este último caso es el que encontramos en el episodio «Una familia dividida».

Como ya se ha dicho, a lo largo del capítulo, varias personas afectadas por el comportamiento de J. R. lo amenazarán de muerte. Así, cuando al final del episodio este recibe un disparo de mano de alguien a quien no vemos y la narración se detiene con una imagen suya desvanecido en el suelo [fig. 3], todos los resortes que articulan el misterio ya han sido convenientemente activados: cualquiera de los afectados podría haberlo hecho. Dicho misterio, además, se veía acrecentado en la medida en la que ese final en punta dejaba al espectador ante la duda de si J. R., que precisamente era uno de los pilares de la serie y el personaje que en su condición de antihéroe más fascinación suscitaba, seguía vivo o no.⁷ La sensación de extravío ante el enigma estaba más presente que nunca en *Dallas*, y con ella, los mecanismos del laberinto neobarroco.

Tanto esa concatenación narrativa como el final en punta articulado en *Dallas* nos están hablando de una porosidad de las fronteras narrativas (Ndalianis, 2004: 63). Estamos así ante el gusto neobarroco por la forma abierta que comentábamos al principio. Pero la apertura no está presente en la serie únicamente a nivel narrativo, sino también interpretativo: un cierre como el de «Una familia dividida» dejaba vía libre al espectador para elaborar sus



Fig. 3. J. R. desvanecido en el suelo tras ser tiroteado al final del episodio, Moore, Irving J. (dir.) [2009]. *Dallas. Temporada 3* (DVD), Madrid, Warner Bros. Entertainment España, min. 45-46.

7. <<https://www.texasmonthly.com/the-culture/dallas-at-40-the-inside-story-behind-the-show-that-changed-texas-forever/>> [consulta: 25/4/2021].

propias teorías, relativas tanto a quién había disparado como a si J. R. estaba vivo o muerto. No en vano, «¿Quién disparó a J. R.?» –frase que la CBS utilizaría como eslogan para promocionar la siguiente temporada de la ficción– se convertiría en una ubicua pregunta en la cultura popular global durante el verano de 1980.⁸ Es precisamente esta una apertura interpretativa neobarroca que para Eco se alinearía con la propia de la forma abierta barroca, en el sentido en el que esta última se contempla no como «un objeto fundado en relaciones evidentes para gozarlo como hermoso, sino [como] un misterio a investigar, una tarea a perseguir, un estímulo a la vivacidad de la imaginación» (Eco, 1992: 35).

Sea como fuere, a partir de «Una familia dividida» se popularizará el uso del final en punta en las ficciones del *prime time*, las cuales a su vez y cada vez más irán incorporando una continuidad narrativa en sus episodios, hasta llegar al punto de que, irónicamente para los críticos con *Dallas*, tanto esta última como los finales en punta serán elementos recurrentes en las series de la llamada «televisión de calidad», como *Los Soprano* (HBO, 1999–2007), *A dos metros bajo tierra* (HBO, 2001–2005) o *Breaking Bad* (AMC, 2008–2013).

MÁS ALLÁ DE LOS LÍMITES DE LA TELEVISIÓN: EXPANSIONES DE *DALLAS* EN UN MUNDO CONVERGENTE

En relación con los procesos y dinámicas de la globalización determinada por un sistema económico expansivo y las posibilidades conectivas ofrecidas por el desarrollo de las TIC, Henry Jenkins destaca cómo las nuevas tecnologías mediáticas han hecho posible que el mismo contenido fluya por diferentes canales y mediante formas muy diversas en el punto receptor. Al mismo tiempo, los nuevos patrones de conglomeración mediática que comenzaron en los ochenta han propiciado la distribución de contenidos a través de diversas plataformas. Así pues, parafraseando al propio Jenkins, si la digitalización cimentó las condiciones para la convergencia, la conglomeración mediática la convirtió en un imperativo (Jenkins, 2008: 22).

Así, desde las industrias mediáticas se va a desarrollar un esfuerzo por copar los distintos nichos de mercado mediante una *extensión* de los contenidos a través de diferentes tecnologías de distribución; una *sinergia* relativa a la capacidad de poseer y controlar todas estas dinámicas; y una pretensión coordinada por reforzar sus marcas y capitalizar las ficciones bajo estas nuevas circunstancias traducida en la proliferación de las *franquicias*. Estos tres conceptos –extensión, sinergia y franquicia– se presentan como nociones clave dentro de la cultura de la convergencia (Jenkins, 2008: 29). Así, por ejemplo, Warner Bros. no solo produce películas, sino que extiende sus inversiones a la televisión, la música popular, los videojuegos, los parques de atracciones, los libros, periódicos, revistas y cómics.

Precisamente será Warner Bros. la empresa matriz que, a través de Lorimar Productions, se encargará de la producción de *Dallas*, así como también de su distribución y comercialización. El éxito ya mencionado que irá aparejado a esta serie determinará, junto con esas lógicas de la convergencia mediática, que *Dallas* no se acabe ni se limite a la ficción televisiva aquí tratada; su universo extenderá sus confines al *spin off* *Knots Landing* (CBS, 1979–1993), siendo uno de sus protagonistas Gary Ewing (Ted Shackelford), hermano de J. R. y Bobby (los cuales harán cameos en la ficción); y a través de telefilms para la CBS como

8. <<https://www.britannica.com/art/television-in-the-United-States>> [consulta: 25/4/2021].

Dallas: The early years (Larry Elikann, 1986), *Dallas: El regreso de J. R.* (Leonard Katzman, 1996) y *Dallas: La guerra de los Ewing* (Michael Preece, 1998). Aparte de todo esto, en 1980, la empresa SPI lanzará un juego de rol de mesa denominado *Dallas: The television role-playing game*; de 1981 a 1984, Los Angeles Times Syndicate producirá historietas inspiradas en la serie para varios periódicos; mientras que, también en 1984, Datasoft pondrá a la venta el videojuego *The Dallas Quest*. De forma más reciente, concretamente en 2012, *Dallas* tendría una continuación en la serie homónima emitida por la TNT. Por si todo esto fuera poco, el éxito de la ficción conllevó que otras *networks* quisiesen reproducir la fórmula, encontrando el caso más representativo en «Dinastía» (ABC, 1981-1989). Calabrese hablará de la relación existente entre estas dos ficciones como un reflejo de la identidad de varios diversos, en tanto que son productos presentados «como diferentes de un original, pero que resultan, al contrario, idénticos» (1999: 47).

Asimismo, estas expansiones del universo narrativo de *Dallas* a través, incluso, de varios medios, está aludiendo a esa estética de la repetición que, a su vez, conllevaría un policentrismo o polidimensionalidad propia de la era neobarroca: ningún centro narrativo domina al otro, todos conviven y configuran la franquicia de *Dallas*, asistiendo a un proceso orgánico de interacción serial e intertextual (Ndalianis, 2004: 64). Es así como un fragmento de dicha franquicia no es simplemente un producto autónomo, sino que se inserta dentro de un «todo» policéntrico. De esta manera, un capítulo de *Knots Landing* no es simplemente eso, sino que es parte del universo de *Dallas*. No obstante, ese «todo» puede ser a su vez fragmento de un «todo» todavía mayor: dicho universo, por ejemplo, se puede integrar como una constelación del mundo «*soap opera* de *prime time*» junto con *Dinastía* (ABC, 1981-1989) o *Falcon Crest* (CBS, 1981-1990), por lo que se generan conexiones laberínticas entre todas estas narrativas articuladas a través de diferentes formatos y medios (Ndalianis, 2004: 66).

La propia empresa productora y distribuidora, Warner Bros, constituye una muestra de todas estas dinámicas neobarrocas y convergentes: esta es, hoy en día, una filial del conglomerado Warner Media, que a su vez es propiedad de AT&T, un conglomerado de empresas todavía mayor. Asimismo, en una de las plataformas más utilizadas hoy en día, Disney+, nos encontramos con una convergencia y serialización de distintos universos –Star Wars, Marvel, Pixar–, producto de la compra de estas franquicias por parte del conglomerado que supone The Walt Disney Company. Estos son solo algunos ejemplos de la intensificación de la estética neobarroca y de la convergencia cultural en nuestros tiempos y un vívido reflejo de lo que afirmaba Eco en el prólogo de *La era neobarroca*, relativo a que ya no nos enfrentamos con intérpretes u obras como tal, sino «con unos procesos, unos flujos, unas derivas interpretativas [...] que conciernen no a obras, individualmente, sino al conjunto de los mensajes que circulan en el territorio de la comunicación» (Calabrese, 1999: 10). Lo que queda claro, en cualquier caso, es que *Dallas* se presenta como una manifestación temprana de todos estos procesos que pasarán a configurar las lógicas del entretenimiento contemporáneo.

CONCLUSIONES

Sirviéndonos del episodio «Una familia divide», hemos comprobado cómo *Dallas*, a través de su ideología, reflejará las tensiones propias de un tiempo de transformación hacia un mundo posmoderno en el que la estética neobarroca encuentra expresión y donde la

promoción del individualismo que representa J. R. es el principal credo dentro del proyecto neoliberal. Asimismo, nos hemos servido del final en punta que se articula en dicho episodio y de la repercusión sociocultural que a partir de este *Dallas* tendrá para tratar las dinámicas neobarrocas de la serialidad que están presentes en el universo interno de la serie. Por último, hemos visto cómo ya en ella encontramos de manera temprana esas dinámicas de la cultura de la convergencia que se están desarrollando en esta era neobarroca. Vista la importancia de esta ficción, no solo para su tiempo sino también posteriormente, estamos de acuerdo con la afirmación de Ang de que *Dallas* posee «*a mythical status [...] in global popular culture*» (1985: 20).

«Estética de la repetición», «policentrismo», «convergencia», «serialidad», «extensión», «sinergia» o «franquicia»: todos estos conceptos forman parte de un vocabulario neobarroco, convergente y contemporáneo que viene desarrollándose desde los ochenta, especialmente en una industria del entretenimiento articulada a partir de los imperativos económicos derivados de la globalización, el corporativismo multinacional y, en fin, la conglomeración empresarial (Ndalianis, 2004: 38).

Es precisamente en (y por) este marco histórico-cultural que una aproximación a las lógicas del entretenimiento contemporáneo a partir del rescate de una obra clave como *Dallas* mediante el prisma del neobarroco y la convergencia cultural resulta, a nuestro juicio, no solo pertinente, sino también necesaria, para ayudarnos a desentrañar los mecanismos de funcionamiento de nuestro tiempo posmoderno.

BIBLIOGRAFÍA

- Ang, I. [1985]. *Watching Dallas. Soap opera and the melodramatic imagination*, Londres, Routledge.
- Ang, I. [2007]. «Television fictions around the world: Melodrama and irony in global perspective», *Critical studies in television* 2, pp. 18-30, en línea: <<https://doi.org/10.7227/CST.2.2.4>>.
- Calabrese, O. [1999]. *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra.
- Eco, U. [1992]. *Obra abierta*, Barcelona, Planeta.
- Fisher, M. L. [2012]. «Why Who Shot J. R. Matters», *Review of General Psychology* 2, pp. 200-207, en línea: <<https://doi.org/10.1037/a0027915>>.
- Jameson, F. [1995]. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós.
- Jenkins, H. [2008]. *Convergence culture: La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*, Barcelona, Paidós.
- Marshall, M. [2018]. «Dallas at 40: The inside story behind the show that changed Texas forever», *Texas Monthly* 537, s. f., en línea: <<https://www.texasmonthly.com/the-culture/dallas-at-40-the-inside-story-behind-the-show-that-changed-texas-forever/>> [consulta: 25/4/2021].
- Moore, I. J. (dir.) [2009]. *Dallas. Temporada 3* (DVD), Madrid, Warner Bros. Entertainment España.
- Ndalianis, A. [2004]. *Neo-baroque aesthetics and contemporary entertainment*, Cambridge, The MIT Press, en línea: <<https://doi.org/10.7551/mitpress/4912.001.0001>>.
- Ndalianis, A. [2005]. «Television and the neo-baroque», en L. Mazdon y M. Hammond (eds.): *The contemporary television series*, Edimburgo, University of Edinburgh, pp. 83-101, en línea: <<https://doi.org/10.3366/edinburgh/9780748619009.003.0007>>.
- Sánchez-Biosca, V. [1989]. «En alas de la danza: *Miami Vice* y el relato terminal», en V. Sánchez-Biosca y E. Jiménez Losantos (coords.): *El relato electrónico*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, pp. 11-33.
- Thompson, R. J. y Allen, S. [2019]. «Television in the United States», *Encyclopedia Britannica*, en línea: <<https://www.britannica.com/art/television-in-the-United-States>> [consulta: 25/4/2021].

EL TRATAMIENTO DE LOS PERSONAJES FEMENINOS EN LOS VIDEOJUEGOS

SANDRA SÁNCHEZ GARCÍA
Universidad de Oviedo

407

INTRODUCCIÓN

La industria del videojuego, actualmente, es una de las más sólidas y rentables dentro del campo audiovisual. Desde la aparición de nuevos medios audiovisuales, los videojuegos han abierto un nuevo campo dentro del entretenimiento. A la vanguardia de las nuevas formas de comunicación y entretenimiento audiovisual, el videojuego ha recibido influencias directas del cine, la televisión, el cómic y la novela gráfica, así como también de la publicidad. Orientados, en sus orígenes, hacia un público masculino, la creación de los personajes y los entornos, así como la trama y otros aspectos más técnicos, han ido evolucionando conforme a los cambios que la sociedad ha ido demandando, sobre todo en los últimos años.

Si desde un inicio los videojuegos partían de un aspecto más experimental, en la actualidad, han llegado a ser un tipo de producto mucho más complejo y multidisciplinar. Contienen estructuras narrativas de cierta complejidad, y cuentan con giros de trama y descripciones de personajes, que generan diferentes emociones, además de ofrecer contenidos y enfoques muy cercanos a los del cine y la literatura (Sánchez Felú, 2021: 55-57). En una amplia variedad de títulos, sobre todo en los últimos años, hemos sido partícipes de cómo muchos han adoptado el lenguaje cinematográfico como propio, evolucionando hasta poseer unas características propias con un tipo de lenguaje más específico. Todo ello ha ido contribuyendo a que sus propios personajes hayan sufrido una evolución constante desde sus orígenes.

Los videojuegos no dejan de ser un espejo social. Y, en este aspecto, resultan muy efectivos a la hora de transmitir y comunicar valores, gracias, sobre todo, a su carácter multidisciplinar. Desde sus inicios, su desarrollo ha surgido carente de unos estándares o una hoja de ruta que seguir. El videojuego, orientado más hacia un público juvenil y varón, ha crecido sin norma alguna o límites acerca de su contenido y forma (Ortego Hernando, 2002: 1-2). De esta manera, el videojuego ha ido continuando con los esquemas sociales y tradicionales en torno a los roles de género. Generalmente, ha sido impuesta una norma no escrita acerca del desarrollo de la acción en los videojuegos. Los valores masculinos heterosexuales adquieren aquí todo el protagonismo y peso, de forma que llegan a transmitir mensajes excluyentes para todas aquellas personas que no encajen en este tipo de perfiles (Cabañes Martínez, 2020: 212). Sin embargo, en los últimos años, esta perspectiva inicial ha ido cambiando conforme a la transformación social y a los cambios que han ido aconteciendo recientemente. Estas cuestiones han dado lugar a una renovación dentro de la trama, los entornos, los valores, y, sobre todo, en cuanto a la creación de personajes nos referimos. Y esta renovación no es más que el reflejo de la sociedad y de los cambios que las nuevas mentalidades demandan.

En sus orígenes, los personajes femeninos quedaban relegados a un segundo o tercer plano, con poca carga narrativa —existe alguna que otra excepción, desde luego—. Su tratamiento plástico respondía a unos estándares de la época impuestos sobre la base de los roles de género. Unos estándares herederos, sobre todo, del cine y la publicidad, donde la figura femenina debía responder a un papel pasivo, bajo un tratamiento más sexista donde, en algunas ocasiones, se exponían más atributos que tapujos. La figura femenina como personaje dentro del videojuego llegó a ser percibido de diferentes formas y enfoques. Encontramos personajes idealizados y concebidos como un objeto de adoración sexual y bajo el modelo femenino del *ready for sex* frente al masculino *ready for violence* (Cabañes Martínez, 2020: 214). También aparecen como un trofeo o recompensa al finalizar el periplo del juego, así como también otros más cercanos al prototipo de *femme fatale*, asociado generalmente al origen de todo mal que acontece en la trama. Desde luego, la masculinidad tóxica y las dinámicas de género promovidas por algunos videojuegos son el principal germen de este tipo de tratamiento en las figuras femeninas (Fuchs Odiardi, 2021: 129).

Por su parte, el cómic y la novela gráfica, además de la literatura y el cine, han servido como principales fuentes de inspiración a la hora de abordar algunos aspectos plásticos en el tratamiento de este tipo de personajes en los videojuegos. El uso de estos recursos más formales y estilísticos van a contribuir a la constitución de una imagen estereotipada del personaje femenino en el videojuego. Estereotipos que, con el tiempo, llegarán a subvertirse en favor de otros más renovados y, también, más cercanos a la realidad.

ESTUDIO DE GENERACIONES

Los avances tecnológicos han propiciado toda una evolución en cuanto a videojuegos y dispositivos de juego nos referimos. La fecha de salida y la tecnología de entonces —que depende de cada momento— son los principales factores determinantes para agrupar toda la gama de dispositivos en torno a generaciones en orden cronológico.

Desde la aparición de los primeros videojuegos hasta la actualidad, el personaje femenino ha ido evolucionando de maneras muy diversas, dando lugar a muchos enfoques e interpretaciones. Pero, es más, ha dado lugar a todo un tipo de subcultura que ha calado en mayor medida en cómo el espectador o usuario de este tipo de productos percibe e interpreta a este tipo de personajes.

En las primeras generaciones,¹ los gráficos vectoriales apenas permitían una mayor libertad de creación estética. Además, los juegos eran integrados, por lo que tampoco propiciaban la aparición en sí general de personajes. Las pantallas vectoriales a las que quedaban limitadas este tipo de productos mostraban barras y/o formas geométricas que eran interpretadas como personajes con los que interactuar. Si había alguna forma figurativa más humanizada, siempre se trataba de un personaje masculino. Lo femenino quedaba relegado a reclamo publicitario, y podía llegar a aparecer en las portadas —como fantasía idealizada más que como modelo real—.

1. La primera generación se puede ubicar cronológicamente entre los años 1972 y 1976, con excepción de algunos videojuegos experimentales creados con bastante anterioridad.

En algunos casos, sobre todo a partir de la segunda generación,² era frecuente recurrir a modelos femeninos o a ilustraciones para acentuar las fantasías de un público mayoritariamente masculino. Estamos ante la era de oro del videojuego arcade, en la que este sector alcanzó una mayor popularidad. La aparición del cartucho, gracias al desarrollo y a la innovación, propició una importante cantidad de títulos muy populares.

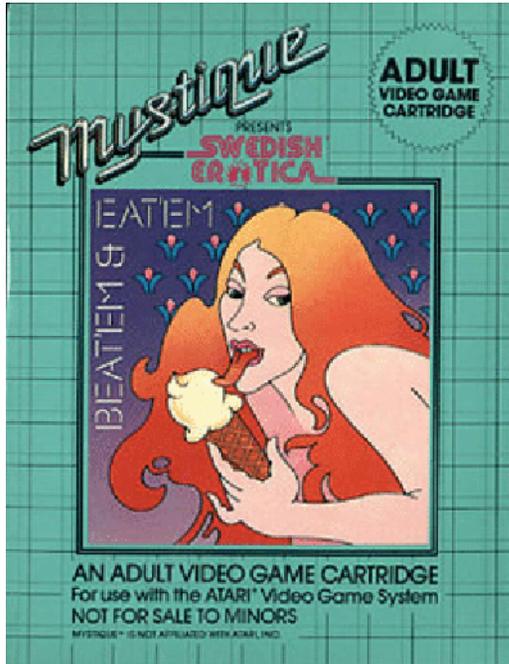


Fig. 1. Carátula de *Beat 'Em & Eat 'Em* (1982).

parámetros estandarizados que se asemejan al tipo de mujer pasiva y bondadosa. Peach lleva un vestido rosa y una corona sobre su cabello pelirrojo, el cual —en versiones posteriores—, será cambiado a rubio para seguir con un tipo de canon de belleza. Además de este título, surgieron otros, aunque con un mayor contenido erótico y orientado hacia el público varón cisheterosexual.

Ahora bien, es cierto que, aunque la mayoría de los títulos destilaban este tipo de valores nada amables con el público y la imagen del personaje femenino, hubo otros bastante innovadores. Este es el caso de dos títulos imprescindibles en el tema que nos acontece. El primero de ellos, *Metroid* (1986), nos mete en la piel de Samus Aran, quien resulta ser una mujer. Para mayor sorpresa del jugador, la identidad de la protagonista no se desvela hasta el final del juego, lo que causó un gran revuelo entre el público masculino. El segundo de estos ejemplos es *The Great Giana Sisters* (1987). Independientemente de la polémica y su relación con Nintendo, el título ofrecía la posibilidad de alternar la jugabilidad entre dos personajes femeninos. Sin embargo, la demanda de la marca nipona debido a temas de plagio ocasionó que el juego fuese retirado del mercado.

2. Cronológicamente a continuación, entre 1976 y 1983.

3. Entre 1983 y 1987. Esta generación supuso un gran avance en muchos aspectos tanto económicos como tecnológicos.

Uno de los títulos más destacados que continúa estos parámetros es *Beat 'Em & Eat 'Em* (1982) [fig. 1]. Enfocado hacia un público masculino adulto y eminentemente heterosexual, las mujeres que aquí aparecen son el principal interés y reclamo publicitario.

Con la llegada de la era de los 8 bits, la tercera generación de consolas³ irrumpió en el panorama mundial audiovisual con bastante fuerza. En este periodo la industria del videojuego se consolidó, sobre todo gracias a las grandes marcas niponas.

Por su parte, los personajes femeninos continúan con un aspecto más sexualizado y siguiendo estereotipos ya consolidados. En títulos como *Super Mario Bros* (1985), la princesa Peach —raptada por Bowser y salvada por el propio Super Mario—, es reclamo y a la vez premio para el jugador al finalizar el juego. Además, aparte de ser el trofeo del juego, su aspecto cumple unos

La famosa era de los 16 bits⁴ es conocida por el desarrollo de las consolas SNES de Nintendo y la Sega Génesis. Se distingue principalmente por el uso de procesadores de 16 bits, y el surgimiento de controles con múltiples botones, el uso del audio estéreo y una variada paleta cromática en las pantallas. Estos avances hicieron que fuera toda una experiencia dentro del mundo audiovisual, teniendo en cuenta la época en la que nos encontramos.

A pesar de las innovaciones y los avances técnicos, la figura femenina todavía sigue apareciendo bajo un prisma sexualizado y heredero de los valores patriarcales de la sociedad. Los personajes femeninos continúan siendo reclamo, premio o tan solo publicidad y atracción para el consumidor masculino. Tal es así que resulta curioso, por ejemplo, el caso de *Aladdin* (1993), donde aparecen casi todos los personajes excepto la princesa Jasmín. Este personaje se omite de tal manera que parece que nunca hubiese formado parte de las películas de la factoría Disney. Otros títulos, sin embargo, optan por emplear formas más sexualizadas, como *Golden Axe II* (1991), o seguir estereotipos, como en *Leyends of Kyrandia 2* (1993).

Quizás el caso más relevante de este periodo es el del personaje Zelda, cuyo rol —a pesar de seguir siendo una princesa secuestrada en los primeros títulos—, con el tiempo fue cambiando y evolucionando hasta adquirir una mayor complejidad y un papel más relevante. Por ejemplo, en *The Legend of Zelda: The Wind Waker* (2002), llega a salvar al protagonista en algunas ocasiones. Zelda en sí es una protagonista que, con el avance de la trama y la saga, se aleja ya de los tópicos y estereotipos característicos de este tipo de personajes.

El gran paso, sin duda, fue el avance a las puertas de los entornos tridimensionales y la superación de los 32 y 64 bits, respectivamente.⁵ Esta generación irrumpió en el

panorama audiovisual en forma de éxito comercial e innovación tecnológica. En este momento, la industria del videojuego se estaba posicionando como una de las más importantes y rentables de la industria audiovisual. De este periodo podemos destacar consolas que alcanzaron gran popularidad, como PlayStation y su rival directa, Nintendo 64. Estos dispositivos abrieron paso a un nuevo mundo en el sector, donde el catálogo de juegos adquirió unas dimensiones hasta entonces nunca vistas.

Todos estos factores son claves a la hora de elaborar títulos, pues las desarrolladoras optan por rescatar sagas icónicas y famosas de otras generaciones anteriores buscando un nuevo esplendor y éxito. Este es el caso de *Super Metroid* (1994) [fig. 2], en el que Samus Aran se

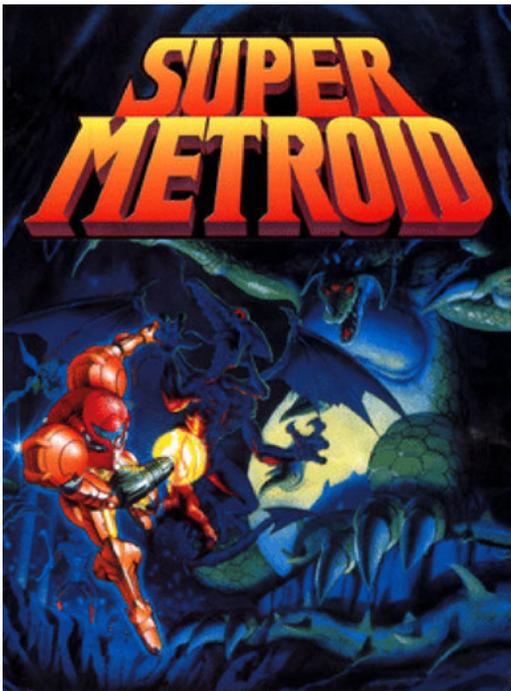


Fig. 2. Carátula de *Super Metroid* (1994).

4. Conocida como la cuarta generación, comprendida entre 1987 y 1993.

5. Lo que se conoce como la quinta generación, entre 1993 y 1998. En este periodo, las desarrolladoras y las grandes firmas de videoconsolas irán marcando su oferta y política interior.

reinterpreta bajo todos los atributos masculinos, aunque, sin embargo, al acabar el juego se descubre su identidad femenina.

Estamos ante una época de cambios, tanto a nivel técnico como a nivel formal y estético. La irrupción en el panorama de la saga *Final Fantasy*, sobre todo su parte VI (1994) y VII (1997), respectivamente, supuso un cierto avance en materia de igualdad. Aunque el personaje femenino queda relegado a papeles secundarios, comienza a cobrar tal importancia en la trama que, con el tiempo, llegará a formar parte del elenco principal. Tal es así, que otros títulos, como *Tekken* (1994), deciden incorporar personajes femeninos a sus filas, potenciando sus cualidades para mostrar su valía frente a sus correspondientes masculinos. No obstante, la figura de la mujer se sigue utilizando como reclamo y como recurso de *marketing* publicitario.

Con la llegada de la sexta generación, comprendida entre los años 1998 y 2005, el cambio más significativo supuso la conexión a internet y el uso de servidores en línea para poder jugar con otros usuarios. Sin embargo, y aunque por su parte, los personajes femeninos cobren un mayor protagonismo, aún siguen siendo parte del *atrezzo* o, en otros casos, son el interés romántico del protagonista. Un ejemplo claro de ello, aunque con una connotación más erótico-sexual, lo vemos en la saga *GTA*, pues muestra sin ningún tipo de reparo a las féminas como reclamo, objeto y *atrezzo*. Como contrapartida, en *Princess Maker 2* (2004), se huye de este tipo de parámetros eróticos en favor de otros para nada amables con la figura de la mujer. En este caso el jugador encarna el papel de padre de una princesa que debe convertirse en reina, pero para ello debe tomar todo tipo de decisiones y control sobre la juventud y la adolescencia de la futura princesa. Como vemos, estamos ante muestras de otro tipo de aspecto más inquietantes sobre la figura de la mujer y su tratamiento en el entorno audiovisual. Bajo unos parámetros más estereotipados, se nos muestran opciones para controlar y dominar al personaje femenino de formas diferentes. Ya sea desde un punto de vista más erótico, como en el caso de *GTA*, o bien desde un punto más pseudofamiliar, como en *Princess Maker 2*.

No obstante, hay otro tipo de títulos, como los RPG y JRPG, que cuentan cada vez más con personajes femeninos, pero todavía de manera secundaria. En el caso de los *shooters*, aparecen como protagonistas, lo que supone cierto avance. Sin embargo, todavía son dependientes de formas y aspectos más sexualizados.

Entre 2005 y 2012 surgió la séptima generación de consolas y, con ella, se introdujo la tecnología multinúcleo en la unidad central de procesamiento, además de integrar la lectura de discos ópticos de Blu-ray. Además de la aparición de los controles inalámbricos, la distribución de juegos a través de internet y el multijugador *online* fueron claves desde un punto de vista económico. La industria del sector ya está totalmente asentada y es uno de los campos que mayor rentabilidad ofrecía. Grandes marcas como PlayStation, Microsoft o Nintendo tratan de implementar sus sistemas y de ofrecer un amplio catálogo de títulos y de servicios a sus jugadores —en su mayoría, siguen orientándose hacia un público varón cis heterosexual—.

Las principales características, desde un punto de vista estético y formal, radican en que el personaje femenino adquiere ya una mayor relevancia en la trama. Sin embargo, las mejoras tecnológicas hacen que el tratamiento estético y los modelados terminen por caer en una sexualización y cosificación hacia el cuerpo de la mujer (Mejia y LeSavoy, 2018: 95). En ocasiones, esto facilitará un tipo de contenido más orientado hacia un público adulto y eminentemente masculino. Ejemplos de ello son la saga *Dragon Age* (2009) o la primera entrega de *Rage* (2011).

En 2012 comenzó lo que se conoce como la octava generación, la cual fue un punto de inflexión tanto en la industria como dentro del campo audiovisual. Los equipos de videojuegos ya se constituyen como auténticos centros de entretenimiento donde, además de jugar, se pueden ver películas, series de TV, realizar *streamings* o incluso seguir eventos deportivos. Una de las características más notables es el incremento de la calidad visual, además del uso de internet no tanto como un extra sino, ahora, como un eje central del entretenimiento que pueden ofrecer estos dispositivos. Prácticamente, con esta generación, el uso de la nube y los contenidos digitales empezó a poner en tela de juicio el formato físico. Asimismo, aparte de todos estos grandes avances, esta etapa es una de las más longevas y ofrece, por consiguiente, un amplio y extenso catálogo de títulos –en comparación con las anteriores generaciones–.

Como estamos observando, el notable desarrollo a nivel técnico va a ofrecer unas posibilidades mayores de cara a los modelados de los personajes. Y, por si fuera poco, a ello se le unen los cambios en torno a las nuevas mentalidades, los cuales propiciaron la aparición de personajes femeninos tomando roles principales y realmente importantes. Resultan claves muchos de estos papeles protagonistas que surgen en torno a grandes IP e inversiones dentro de la industria. Títulos en los que hay una gran inversión previa de capital van a estar protagonizados a partir de este momento –y contra todo pronóstico– por figuras femeninas que tienden hacia un mayor empoderamiento. Si bien es cierto que la perspectiva misógina aún no ha sido abandonada en otros muchos títulos, sí es posible ver, con mayor frecuencia, a personajes femeninos desempeñando roles importantes y alejándose ya de esos estereotipos arcaicos de otras épocas pasadas.

Este es el turno para que obras como *NieR: Automata* (2019), *Control* (2019), *A Plague Tale* (2019) o *La-Mulana 2* (2020) –entre otros muchos– sean abanderadas por una mujer como protagonista.

En plena actualidad, irrumpe en el panorama la novena generación. Este es el turno para que, a finales de 2020, Microsoft y Sony lanzasen al mercado Xbox Series y PlayStation 5, respectivamente. Estas nuevas plataformas, en pleno auge tecnológico y tras un parón de fabricación derivado de la pandemia por COVID-19, buscan ser toda una revolución para la industria. El gran salto con respecto a la generación inmediatamente anterior son los gráficos 4K, los procesadores de alta velocidad, la incorporación de la tecnología Ray Tracing y la posibilidad de jugar en 120 FPS. Ambos referentes, en estrecha competición, tratan de implementar y utilizar toda la tecnología a su favor para intentar ofrecer el tan ansiado 8K.

Tal ha sido este desarrollo de cara al aspecto más industrial y económico que una de las principales estrategias que han seguido estas grandes marcas ha sido la de recuperar franquicias e IP de éxito con una larga tradición. Además, también se van a buscar nuevos éxitos en títulos tan icónicos como *Metroid*, *Resident Evil* o *Mass Effect*.

Todas estas cuestiones se traducen en la búsqueda de una mayor innovación a la par que originalidad, pero sin renunciar a la tradición. De esta manera, va a primar la búsqueda de desarrollar personajes más creíbles y cercanos a la realidad –salvando las distancias–, puesto que las mejoras gráficas permiten ya un acercamiento casi total a lo real y lo tangible. De esta manera, estas características también estarán presentes en el plano psicológico del personaje, con sus virtudes y defectos. Los personajes femeninos, por su parte, toman mayor protagonismo –tal y como veíamos al final de la octava generación–, siendo principales en sagas, juegos triple A y franquicias de éxito.

Existe, cada vez más, una preocupación mayor por salirse de los prototipos estándar de personajes. En algunos casos, motivada por varias cuestiones socioculturales; en otros, desde luego, por el plano económico; pero también existen cuestiones políticas y de inclusividad detrás de las desarrolladoras que las llevan a ofrecer una amplia diversidad de personajes –aunque a veces bajo una campaña de *marketing* envuelta en un halo de polémica, generando mayor publicidad en torno al producto–.

LA FIGURA FEMENINA EN EL VIDEOJUEGO ACTUAL

A la hora de estudiar los muchos ejemplos que tenemos en la actualidad, hay varias cuestiones previas que debemos tener en cuenta. Si bien comentábamos –al principio del discurso–, el sector del videojuego estaba orientado, en sus orígenes, hacia un público masculino con valores heterosexuales; con el paso del tiempo y la evolución, tanto a nivel tecnológico como respecto a unos valores más socioculturales, este tipo de público deja de ser eminentemente masculino. Tal es así que, en muchos casos, el tipo de personajes y la propia trama dentro de los videojuegos deben adaptarse o cambiarse. Este lavado de imagen, en muchos casos, viene propiciado por atraer a otro tipo de consumidor, además de ofrecer una imagen mucho más amable con el papel de la mujer en torno a la industria. Casos como este es el que protagoniza el personaje de la princesa Peach, que hereda directamente del cine los valores estereotipados de mujer bondadosa o mujer ideal. Responde, a su vez, a un tipo de canon de belleza y emplea unos códigos en torno al color de su vestido, el rosa. Además, sus atributos y complementos femeninos la alejan de toda sexualización o erotismo posible. Estamos ante un personaje pasivo y que en ningún momento podremos controlar, al contrario que Mario o Luigi. Y, por si fuera poco, además de personaje sumiso, se presenta como recompensa o trofeo que obtendrá el jugador al finalizar el juego. Destacable es su aparición en *Super Mario Bros 2* (1988),⁶ donde sí podremos controlarlo, aunque –valga la redundancia– estaremos ante todo un estereotipo principesco de «damisela en apuros» cuyas habilidades resultarán tan escasas como su fuerza. Con el tiempo, en *Super Princess Peach* (2005) sí podremos tomar partido y jugar con este personaje femenino, puesto que se trata de su videojuego homónimo. Este personaje es uno de los más conocidos y populares, aunque resulte ser uno de los que más respondan a arquetipos y cánones tradicionales por excelencia.

A partir de la octava y novena generación asistimos a cambios importantes que presagian nuevos horizontes dentro de la industria, sobre todo en lo que al enfoque femenino nos concierne. Comienza a surgir una mayor preocupación por huir de los convencionalismos, los estereotipos y roles de género tóxicos en favor de personajes más reales, con luces y sombras.

Lara Croft [fig. 3] es uno de estos personajes que sufre inicialmente una cosificación estética para deleite masculino y, con el tiempo, se renuevan sus planteamientos estéticos en favor de una figura mucho más empoderada. La primera aparición de este personaje tuvo lugar en *Tomb Raider* (1996). Esta primera aparición estuvo enfocada hacia un consumidor

6. Dentro de esta saga, hay algunos nombres femeninos dentro del equipo creador. Yoko Shimoura fue la encargada de realizar los arreglos musicales para *Super Mario RPG* (1996). En la actualidad, cuenta con una dilatada carrera profesional, y trabaja en bandas sonoras de títulos como *Kingdom Hearts* o *Final Fantasy*.

masculino heterosexual. Con la renovación de la saga en 2013,⁷ el personaje se muestra menos sexualizado, aunque todavía es heredero de estereotipos y cánones de belleza. No obstante, estamos ante una Lara mucho más humana, donde su tratamiento no hace tanta incidencia en sus atributos femeninos, sino en sus habilidades y fortalezas como personaje. Este cambio viene propiciado por el mayor porcentaje de público femenino y diverso que consume videojuegos, además de una estrategia publicitaria para atraer más público. Este enfoque ha supuesto una notable evolución en muchos títulos, transformando así la visión creativa que había entonces acerca del tratamiento de estos personajes.



Fig. 3. Evolución de Lara Croft (1996-2003).

El caso de Aloy es realmente ilustrador al respecto. Su primera aparición en *Horizon Zero Dawn* (2017) no había estado exenta de discordia al introducir un personaje femenino como protagonista y, con la segunda entrega, *Horizon Forbidden West* (2020), la polémica se disparó de manera alarmante. Aloy es un personaje que, desde el punto de vista estético, evoluciona de una entrega a otra. La gran diferencia es la visión más realista que se ofrece de ella en la segunda parte. Ahora, ya es un personaje mucho más veraz y alejado del ideal de belleza que entonces predominaba en *Zero Dawn*.

Una apuesta bastante arriesgada fue la que llevó a cabo la desarrolladora gala Ubisoft. *Assassin's Creed Odyssey*⁸ (2018) supuso un antes y un después en la industria. A nivel técnico y formal podríamos hacer una excepción para el tema que nos concierne, sin embargo, no existen precedentes a nivel visual, de rigor histórico y sobre la trama. Obviando en este caso el trabajo de documentación al respecto y las dosis de rigor histórico que posee —tenemos en cuenta ciertos apartados o excepciones para adecuar las ciudades antiguas y los personajes a la trama—, este título introdujo un aspecto realmente arriesgado: la opción de elegir un personaje femenino con una trama mucho más compleja que la de su homólogo masculino. Cassandra [fig. 4], protagonista de la historia, es una mujer fuerte, idealizada y empoderada, pero, además, posee un arco argumental mucho más elaborado y rico en matices que Alexios, su correspondiente masculino. Cassandra, como

7. Rhianna Pratchett, guionista, escritora y periodista, es la persona que está tras el guion de la nueva entrega de *Tomb Raider* (2003) y su secuela *Raise of Tomb Raider* (2015), además de otros trabajos dentro del mundo audiovisual.

8. Varios títulos de la saga *Assassin's Creed* han sido producidos por Jade Raymond, creadora de la franquicia. Además de directora de la desarrolladora Ubisoft cuando estaba en Toronto, es productora de videojuegos y recientemente ha fundado, en 2021, su propio sello independiente Haven.



Fig. 4. Kassandra en *Assassin's Creed Odyssey* (2018).

ción, hacia un plano más real y veraz. Y, de igual manera, se plantea una trama donde se abre una vía hacia la inclusividad LGTBI en este tipo de títulos.

En el momento actual asistimos, cada vez más, a un cambio en los roles del papel protagonista en los videojuegos. Un buen ejemplo de ellos es el caso de Jesse Faden en *Control* (2019), junto con Marianne en *The Medium* (2021). Ambas son independientes, con un gran poder oculto y una personalidad con muchos matices. Son personajes con luces y sombras donde la idealización y sexualización están cada vez más lejos de ellas. Se acercan a un plano mucho más real y humano, en el que un pasado enigmático y oculto irá revelando su personalidad y sus características. Son personajes que destilan mucha profundidad a nivel argumental, lo que las hace mucho más cercanas a las premisas actuales demandadas por los valores de inclusividad, diversidad e igualdad.

Como nota discordante y contrapunto, no podríamos obviar mencionar el singular caso de *Cyberpunk 2077* (2020). El lanzamiento de este título estuvo cargado de gran polémica y además supuso una gran revolución en cuanto a la sexualidad. El título permite una personalización del personaje en cuestiones de género. Sin embargo, en apariencia y estética aún continúa anclado en los valores tradicionales y tóxicos de los roles de género, con personajes femeninos cosificados y sexualizados –bajo el modelo *ready for sex*–. Si bien es cierto que dentro de la trama aparecen otros mucho más empoderados, opuestos a los masculinos –*ready for violence*–, sigue existiendo un abismo bastante notable en este tipo de cuestiones. De igual manera, aparecen conceptos y contenidos enfocados hacia un público adulto, en los que también la propia publicidad, propaganda y cartelismo del

personaje, luce fuerte y, aunque sigue todavía un canon de belleza, se aleja ya de prototipos como la princesa Peach o Lara Croft, según los roles de género tóxicos.

El caso de Ellie en *The Last Of Us* (2013) no ha dejado indiferente a nadie. En la primera entrega del juego, en 2013, es un personaje realmente importante para la trama. De esta manera, años después de lo ocurrido, se plantea una segunda parte, *The Last Of Us II* (2020), donde Ellie tomará el papel protagonista. Psicológicamente, el personaje sufre una evolución muy importante –estamos ante un futuro distópico nada alentador–. Pero, en el plano más visual y estético, el personaje muestra el peso de sus decisiones y esa supervivencia en un mundo hostil. Ellie sostiene todo el peso de la trama y eso se muestra estética y psicológicamente. El rostro del personaje y su cuerpo muestra heridas y estragos derivados de la acción que se desarrolla, sin idealiza-

juego [fig. 5] se harán eco de estas cuestiones, orientados hacia un consumidor masculino heterosexual. Este tipo de valores, en plena época de revolución social hacia unos valores de igualdad –tanto de feminismos como de diversidad sexual y LGTBI–, resultan todavía un tanto arcaicos y más en consonancia con las primeras generaciones de videoconsolas. No obstante, y como contrapunto importante, el título deja abierto y a libre elección que, dentro de la trama, puedan surgir relaciones heterosexuales, bisexuales y homosexuales. Como estrategia publicitaria, este título ha funcionado, aunque en detrimento de otros valores más inclusivos. Con todo ello, podemos determinar que tanto visualmente como con respecto al clima social «virtual» que se respira –a pesar del título y del futuro que se plantea–, está todavía a años luz de la evolución que sugieren las nuevas mentalidades.

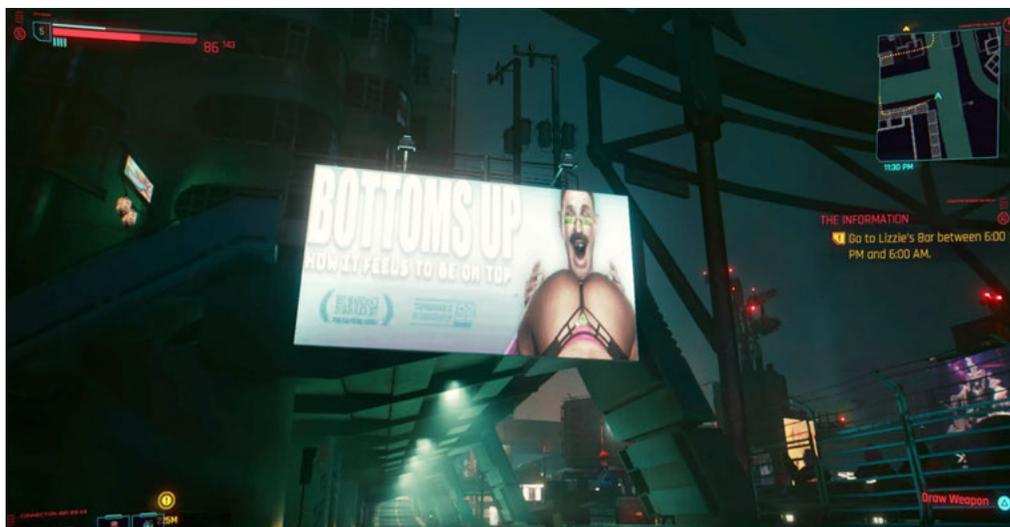


Fig. 5. Captura de *Cyberpunk 2077* (2020).

CONCLUSIONES

La cosificación hacia el cuerpo de la mujer en materia de videojuegos ha estado muy presente hasta la actualidad. Los estereotipos y prototipos de la *femme fatale*, la damisela en apuros o la mujer bondadosa, entre otros, han marcado la industria del videojuego a lo largo de varias generaciones. Esta característica es, sin embargo, heredada también del cine y de la literatura. Este tipo de valores que se promovían, presentes en el cómic y la novela gráfica, encontraban cabida ante el tipo de consumidor y público al que estaban destinados los videojuegos: varón cisheterosexual. Todo lo masculino, no solo en el cómic, el cine o la literatura, está arraigado en la sociedad sin necesidad de justificaciones. Este orden se impone de manera firme y natural, en detrimento de los valores femeninos (Fuchs Odiardi, 2021: 132-136).

Por lo tanto, si los personajes femeninos mostraban belleza, esta estaba sexualizada. Si por el contrario nos encontrábamos ante una *femme fatale*, esta era el origen de todo mal que acontecía en la trama. El estereotipo de personaje ya había aparecido en torno a la década de los cuarenta en la industria cinematográfica, concretamente en el cine negro (Malkowski, 2017: 19). La profunda misoginia de entonces había otorgado a este personaje

ciertas características que otros soportes audiovisuales terminarían por adoptar también. Solían mostrarse sus atributos femeninos bajo un prisma erótico-sexual para deleite masculino, como seductora implacable y controladora de la figura del varón para sus propios beneficios oscuros y malévolos. Ejemplo claro de ello, bajo otros parámetros, sería el personaje Lady Dimitrescu en la saga *Resident Evil* (De la Vara, 2021: 158-159).

En la actualidad y como contrapunto a esos orígenes, contamos con personajes femeninos que protagonizan grandes títulos con una sustancial e importante inversión económica detrás. Por el contrario, el tipo de tratamiento que ahora se muestra trata de huir de los convencionalismos y los roles de género, y busca alejarse de estereotipos y la cosificación de los cuerpos. Estos cambios surgen, sobre todo, a partir de la octava y novena generación. Los personajes femeninos, por su parte, están mucho más desarrollados tanto a nivel argumental como estético. Nos muestran además un carácter mucho más variable y, sobre todo, cercano a la realidad. Se busca más humanizar a los personajes en vez de una idealización estereotipada, aunque todavía se pueden apreciar algunas dosis de valores tradicionales en ciertos títulos.

Esta clara evolución se debe a varias cuestiones, entre las cuales no solo priman factores económicos. En la última década hemos asistido a una revolución constante sobre la base de una mayor sensibilidad feminista más preocupada por cuestiones de diversidad sexual en términos culturales. Asimismo, y en materia de igualdad, no debemos obviar que asistimos recientemente a la cuarta ola del feminismo y el auge de la diversidad. Este hecho y los cambios que ha ocasionado se aprecia tanto en la literatura como en el cine, además del resto de las artes y audiovisuales (McCausland, 2019: 280). Empiezan a cobrar más fuerza las protagonistas femeninas y los personajes alejados del prototipo masculino por excelencia.

El tratamiento de la figura también ha ido evolucionando conforme los videojuegos han sabido orientarse hacia un público mucho más amplio. Si el principal consumidor de videojuegos era un tipo de público masculino y heterosexual, en plena actualidad, hay una mayor diversidad de personas consumidoras de videojuegos. Las cifras de consumo establecen que ahora la mujer constituye el 46 % de los jugadores de videojuegos (Cabañes Martínez, 2020: 219). Este cambio ha supuesto una notable evolución en cuanto al enfoque de muchos de los títulos, transformando la manera y la visión creativa que imperaba entonces y marcando una nueva hoja de ruta para las siguientes generaciones de videoconsolas.

Tal como hemos visto, la mujer irrumpe en el panorama equiparando casi el porcentaje y las cifras de varones consumidores de estos productos audiovisuales. Este hecho también viene propiciado por las políticas de inclusividad presentes en las desarrolladoras y, sobre todo, a partir del caso GamerGate (Cabañes Martínez, 2020: 218). Las mujeres ya toman partido a la hora de crear, modelar e idear a los personajes, con lo que muchos de estos cambios también se deben a este tipo de cuestiones.

De igual manera y a pesar del desarrollo tecnológico, las cuestiones socioculturales son las que más han calado y tenido que ver al respecto de estos importantes cambios dentro de la industria del videojuego. Las nuevas demandas, así como el nuevo público cada vez más diverso, han propiciado una nueva y determinante etapa en el devenir del entretenimiento audiovisual.

BIBLIOGRAFÍA

- 418
- Cabañes Martínez, E. [2020]. «Las mujeres en los videojuegos: horizontes de futuro», en I. Liberia Vayá (ed.): *Aquelarre. La emancipación de las mujeres en la cultura de masas*, Sevilla, Advook, pp. 211-229.
- De la Vara, J. y otros [2021]. «La sexualización de los personajes femeninos en los videojuegos: el caso de Lady Dimitrescu», en *Igualdad y Calidad Educativa: oportunidades y desafíos de la enseñanza*, Madrid, Dykinson, pp. 148-174.
- Fuchs Odiardi, M. [2021]. «Videojuegos y violencia de género. ¿Catalizadores del cambio o perpetradores de violencia?», en A. C. Moreno Cantano y S. Gómez-García (eds.): *Videojuegos del presente. La realidad en formato lúdico*, Gijón, Trea, pp. 129-146.
- Malkowski, J. [2017]. «'I Turned out to be Such a Damsel in Distress' Noir Games and the Unrealized Femme Fatale», en J. Malkowski y T. M. Russworm (eds.): *Gaming Representation. Race, Gender, and Sexuality in Video Games*, Indiana, Indiana University Press.
- Maloney, M. y otros [2019]. *Gender, Masculinity and Video Gaming. Analysing Reddit's r/gaming Community*, Cham, Palgrave MacMillan, en línea: <<https://doi.org/10.1007/978-3-030-28262-2>>.
- McCausland, E. y Salgado, D. [2019]. *Supernovas. Una historia feminista de la ciencia ficción audiovisual*, Madrid, Errata Naturae.
- Mejía, R. y LeSavoy, B. [2018]. «The Sexual Politics in Video Game Graphics», en K. L. Gray y otros: *Feminism in Play*, Cham, Palgrave MacMillan, pp. 83-101, en línea: <<https://doi.org/10.1007/978-3-319-90539-6>>.
- Ortego Hernando, J. y otros [2002]. «El rol de la figura femenina en los videojuegos», *EduTec: Revista electrónica de tecnología educativa* 15, en línea: <<https://doi.org/10.21556/edutec.2002.15.544>>.
- Sánchez Felú, P. [2021]. «Interactividad y narrativa: los videojuegos como espejo social», en A. C. Moreno Cantano y S. Gómez-García (eds.): *Videojuegos del presente. La realidad en formato lúdico*, Gijón, Trea, pp. 55-77.

EL EMBLEMA MUSICAL DE LUIS VENEGAS HENESTROSA EN PARALELO AL *INFIERNO* DE DANTE

MONTIEL SEGUÍ BALAGUER
Universitat de València

419

INTRODUCCIÓN

Con motivo del séptimo centenario de la muerte de Dante Alighieri (Florencia, 1265-Rávena, 1321), se rememoró en el año 2021 al gran poeta italiano, autor de la *Comedia*, obra cumbre de la literatura universal que transitó desde el Medioevo a los umbrales del Renacimiento. De perseverante influencia en diferentes registros culturales de la sociedad, la obra del florentino estimuló una gran producción del imaginario icónico artístico desde su época hasta la actualidad. En la era de los ingenios, la emblemática iba a desplegarse como una aliada del principio de prudencia-moralidad en su labor cristiana, por lo que pudo haber hecho uso de la obra dantesca para sostener el discurso de la prudencia. Aunque no es habitual encontrar en la emblemática referencias a la *Divina comedia*, existe un paralelismo entre la obra del italiano y la de Venegas en relación con los conceptos: vicios y pecados frente a virtudes en la peculiar visión de la moralidad cristiana. El volumen titulado *La traducción del Dante de lengua toscana en verso castellano*, publicado en 1515 por el burgalés Pedro Fernández de Villegas, aportaba una traducción de los versos dantescos del capítulo del *Infierno*, junto a comentarios basados en *Comento sopra la Comedia* del italiano Cristoforo Landino, que tuvo una favorable acogida en la España del Siglo de Oro.

PRIMERAS TRADUCCIONES EN CASTELLANO DE LA *COMEDIA* DANTESCA

La buena recepción de la *Divina comedia* en el escenario humanista del Quinientos quedó latente en numerosas manifestaciones artísticas. El interés de la obra propició un constante estudio de esta en la Florencia medicea y su expansión se apresuró a otros territorios desde el siglo XIV.

El influjo del poeta en España fue progresivo. El *Cancionero de Baena* es el primer testigo de la llegada de Dante. La compilación recoge poesía cortesana castellana de final del siglo XIV y de mitad del siglo XV. En ella, Micer Francisco Imperial muestra gran devoción hacia el florentino y crea escuela con firmas como «Ruy Páez de Ribera, Ferrán Manuel de Lando, el Marqués de Santillana, Juan de Mena, Diego de Burgos y Juan de Padilla [...]» (Crespo, 1999: 10). El cancionero contiene poemas de tradición gallega, provenzal y de fondo moral, pero «es significativo no sólo el dato estadístico que de las 17 veces en que se cita a Dante en el *Cancionero* al menos ocho se encuentran en sus *dezires*, sino sobre todo que sea precisamente Dante el guía escogido por Imperial en su más ambicioso *Dezir a las syete virtudes*» (Arce, 2015: 767).

Existe un silencio en las traducciones completas de la *Comedia* entre 1550 y 1650, teniendo en cuenta el avance en la traducción literaria española en aquella época; hasta el

Romanticismo no se retomarán las traducciones (Micó, 2019). Petrarca y los petrarquistas marcarán una nueva escuela poética castellana junto a Boscán y Garcilaso, por lo que el dantismo hispano notará un ligero descenso:

420

Durante los siglos xv al xvii la fama de Dante se vio oscurecida por la de Petrarca y otros poetas de menor importancia que el cantor de Laura, y ello a pesar de que en el año 1472 aparecieron las tres primeras ediciones impresas de la *Comedia*, una en Foliño, otra en Jesi y una tercera en Mantua, la primera de las cuales, estampada por Giovanni Numeister, es considerada como la príncipe (Crespo, 1999: 9).

La censura de la Inquisición también condujo a cierta interrupción en el dantismo hispano, aún así, se sigue teniendo presente a Dante en la literatura castellana como uno de los grandes autores, así lo demuestran Fray Luis de León o Fernando de Herrera, entre otros:

El dantismo castellano alcanza el periodo de máximo esplendor con los poetas que viven entre los decenios finales del siglo xv y el primero del xvi. Es un periodo histórico y político excepcional que coincide con la difusión de las primeras obras impresas (Arce, 2015: 774).

Conservamos cuatro libros de las primeras traducciones castellanas de la obra, en su mayoría incompletas. La primera fue escrita en prosa y manuscrita, atribuida a Enrique de Aragón o de Villena (1384-1434), en 1428, quien transcribe solo la parte del *Infierno*. Andreu Febrer (1377?-1440?), meses después, en catalán y en tercetos dantescos, transcribió la *Comedia* completa, conservada inédita hasta 1878. De la segunda mitad del siglo xv se preserva anónimo en verso «el inicio del primer canto del *Infierno* y un terceto del canto xxviii (vv. 22-24)» (Marfany, 2015: 450). En 1516, Hernando Díaz publicará, en coplas de arte mayor, el primer canto del *Infierno*, del *Purgatorio* y del *Paraíso*. Un año antes, en Burgos, en la imprenta del suizo Fadrique Alemán de Basilea, en 1515, vio la luz *La traducción del Dante de lengua toscana en verso castellano*, del reverendo burgalés Pedro Fernández de Villegas. Acotada la traducción al *Infierno*, el poema dantesco fue transcrito en estrofas de forma métrica de arte mayor de dodecasílabos, incluyendo en prosa unos interesantes comentarios inspirados, tras la estancia en Italia del autor, en *Comento sopra la Comedia* del italiano Cristoforo Landino, y escritos *a posteriori* de la traducción.¹ La obra fue sufragada y encargada, explícitamente en verso, por doña Juana de Aragón, duquesa de Frías y condesa de Haro, tras su llegada a Burgos, hija ilegítima del rey Católico, mujer culta e interesada en las letras latinas. «Con todo, esta versión no sólo es la primera impresa en Europa, sino también la única a disposición de los escritores del Siglo de Oro» (Arce, 2015: 775) o de cualquier interesado en la obra que tuviese acceso a algún volumen impreso.

LA PRUDENCIA Y LA VANIDAD EN EL EMBLEMA MUSICAL DE VENEGAS DE HENESTROSA EN PARALELO AL *INFIERNO* DE DANTE

La producción de libros impresos para instrumentos en España en el siglo xvi fue baja. Fueron nueve: Luis de Millán: *El Maestro* (Valencia, 1536); Luís de Narváez: *Los seis libros*

1. «Llevó a cabo la traducción entre 1502 y 1510, mientras que el comentario lo elaboró posteriormente, entre 1510 y 1515» (Marfany, 2015: 451).



Fig. 1. Emblema musical de la *vanitas*, *Libro de cifra nueva*, Luis Venegas de Henestrosa, 1557, Alcalá de Henares. Biblioteca Nacional de España, fol. ii r.

de Delphín (Valladolid, 1538); Antonio Mudarra: *Tres libros de música* (Sevilla, 1546); Diego Pisador: *Libros de música* (Salamanca, 1552); Miguel de Fuenllana: *Orphenica lyra* (Sevilla, 1554); Esteban Daza: *El Parnasso* (Valladolid, 1576); Luis Venegas de Henestrosa: *Libro de cifra nueva para tecla, arpa y vihuela* (Alcalá de Henares, 1557); Antonio de Cabezón: *Obras de música* (Madrid, 1578). De entre todos estos, el que centra la atención de este estudio es el *Libro de cifra nueva para tecla, arpa y vihuela* de Luis Venegas de Henestrosa impreso en Alcalá de Henares por Juan de Brocar, en 1557 [fig. 1]. Este volumen contiene al inicio de sus folios una estampa xilográfica de un emblema musical. El libro está dedicado por Venegas al obispo de Jaén, Diego Tavera, pero guardando honores a quien fue su mentor y protector, fallecido once años antes de la publicación del tratado, el cardenal Juan Pardo de Tavera, inquisidor general del reino de Castilla

y arzobispo de Toledo, entre muchas cuotas más de poder adquiridas por su señoría.

El contenido del libro de Venegas es el siguiente:

Fol. i r. Frontispicio con el título, la estampa xilográfica con el blasón del obispo de Jaén Diego Tavera, ciudad de publicación, impresor y año de publicación.

1. Parte textual:

Fol. i v. «Al muy ilustre y reverendísimo señor, señor don Diego Tavera, obispo de Jaen».

Fol. ii r. Emblema musical

Fol. ii v. «*Incommendationem operis clasissimi viri Ludovici Henestrosa, Didaci Carrilli, presbiteri Complutensis Epigramma*». «Al lector».

Fol. iii. r. «Prologo y argumento deste libro».

2. Parte musical:

Fol. iii. v. «Bastante compendio, para saber la practica de canto llano, sin pasar por la confusión y prolixidades de la mano». (138 composiciones para interpretar).

Cierra el libro el colofón del impresor Juan de Brocar.

El programa visual del emblema musical de Venegas de Henestrosa expresa el sentimiento de la vanidad del mundo, la idea de lo efímero de la vida, y pone de manifiesto las claves de la buena conducta cristiana a través de la virtud de la prudencia.

A la imagen retórica de la *vanitas* le corresponden algunos gestos o cualidades expresivas. Uno de ellos es el movimiento trifásico de la cabeza en relación con el tiempo



Fig. 2. Simulación icónica del triple rostro en el emblema musical de la *vanitas*.

personificados vuelve a situar el gesto del prudente —el más apreciado por los hombres del humanismo como virtud— convirtiéndose en un emblema,³ imagen de autoridad y prestigio con un sentido de sentencia moral. Venegas desvela, visible, solo uno de los tres gestos del estado temporal de la Prudencia, el futuro, y esconde los otros dos gestos del prudente, el pasado y el presente, las dos caras visibles, de manera velada en el programa iconográfico [fig. 2]. Los mensajes en el salmo (Sal 49,22) [fig. 3] y en las escrituras de san Juan (Jn 12,25) implican una advertencia para actuar con inteligencia (el presente) en la vida. La figura a la que flanquea el lema del salmo se corresponde con la alegoría de la Inteligencia que personificó Cesare Ripa años después, en 1603, inspirado en un ciclo de tradición medieval, imagen que sostiene una rémora en su mano izquierda y en su derecha el orbe. El personaje de Venegas es un predecesor de Ripa basado en la tradición medieval.

2. Rafael García Mahiques escribe: «Buscar, pues, en el pasado, la explicación del futuro era como mirar hacia las tres dimensiones del tiempo y advertir que la muerte se encuentra simultáneamente en las tres facultades del tiempo: presente, pasado y futuro» (Vives-Ferrándiz, 2011: 16).

3. «Reúne todos los rasgos distintivos del emblema, el cual, según lo define un especialista en la materia, participa de la naturaleza del símbolo (sólo que es particular en lugar de universal), de la del enigma (sólo que no es tan difícil), de la del apotegma (sólo que es visual y no verbal) y de la de proverbio (sólo que es más erudito que vulgar)» (Panofsky, 1987: 172).

como estado de peregrinaje hacia la muerte. La historia del arte ha guardado este gesto en numerosas imágenes con personajes tricéfalos —o bicéfalos— conformando cualidades expresivas y significantes en programas visuales iconográficos, trazando con estas esencias formales un puente directo hacia la síntesis de interpretación iconológica, en un sentido cultural. La cualidad formal de este gesto contiene tres movimientos —izquierda, frontal, derecha—, sin olvidar que, en la tradición cultural convencionalizada, las tres formas del tiempo: el pasado, el presente y el futuro llevan implícita la muerte como mensaje.² La Prudencia del tiempo personificada tiene doble o triple rostro y contiene las claves para alcanzar el desencanto según el pensamiento de la *vanitas* (Vives-Ferrándiz, 2011). Ha sido puesta en relieve en muchos estudios, entre ellos los de Erwin Panofsky, quien subordina esta virtud a estas tres modalidades, las «tres facultades que son la memoria, la inteligencia y la previsión» (Panofsky, 1987: 173). La representación de los tres estados del tiempo

Se postra sobre una representación del «mundo en T», también de tradición medieval, donde aparecen los tres continentes: Asia, África y Europa. Sobre esta esfera, en la parte baja, amanecen unas arquitecturas religiosas a la derecha y, al lado contrario, un caballero recuerda a Belerofonte, en el emblema sobre la Prudencia de Alciato, luchando contra la Quimera con Inteligencia. La luz irradia sobre un mundo de luz y sombras en significación de continua rotación análoga al tránsito de la vida.



Fig. 3. «Intelligite...», *Libro de cifra nueva*, Luis Venegas de Henestrosa, 1557, Alcalá de Henares. Biblioteca Nacional de España, fol. ii r.

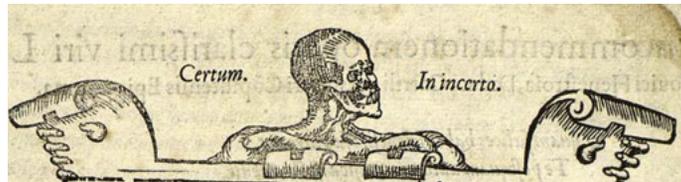


Fig. 4. *Vanitas* (detalle del cráneo), *Libro de cifra nueva*, Luis Venegas de Henestrosa, 1557, Alcalá de Henares. Biblioteca Nacional de España, fol. ii r.

La imagen de la calavera [fig. 4] del emblema de Venegas gesticula hacia su lado izquierdo señalando una parte del mote: «*In incerto*», es decir, en lo incierto, a saber, el porvenir (el futuro), desconocer el momento de la llegada de la muerte. Se trata de la consecución final del gesto trifásico del prudente cuando llega el devenir de su vida: la muerte. Desprenderse de la apariencia de las cosas terrenales, llevar una vida precavida, tener conocimiento de la llegada de la muerte e ir al encuentro de la verdadera alma son consecución de la iluminación de Dios.

Los versos de Manrique funcionan como epigrama y junto a la música que los conduce, un contrapunto imitativo con entradas canónicas⁴ a tres voces pone en funcionamiento sus artificios retóricos en diálogo junto a las artes compañeras en el programa visual del emblema.

Recuerde el alma dormida.
 Avive el seso y despierte,
 Contemplando.
 Como se pasa la vida.
 Como se viene la muerte,
 Tan callando (vv. 1-6).

4. «Conceived as it was in France, the country that contributed so strongly to the Trinitarian cult, one may well wonder whether Busnois's circular canon was perhaps not inspired by one of those circular ideograms which occur in French manuscripts of the thirteenth and fourteenth centuries (see above). Another source of inspiration may have been Dante's *Divine Comedy*. At the end of his journey through Paradise the poet describes his vision of the Trinity as follows: 'In the profound and clear ground of the lofty light appeared to me three circles of three colours and of the same extent, and the one seemed reflected by the other as rainbow by rainbow, and the third seemed fire breathed forth equally from the one and the other' (Canto XXXIII, 115-120). In using the circle as an emblem of perfection, Dante for his part was perhaps influenced by Thomas Aquinas, who transposed this Neoplatonic theme so as to express the return of all created things to God: 'Circularity completes the movement of the soul in that it leads to God'» (Elders, 1994: 196-197).

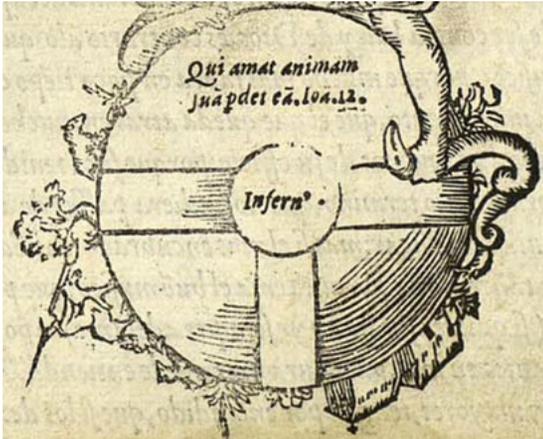


Fig. 5. «Mundo en T», *Libro de cifra nueva*, Luis Venegas de Henestrosa, 1557, Alcalá de Henares. Biblioteca Nacional de España, fol. ii r.

zando *summae* de símiles utilizados por los predicadores dominicos. Las diversas imágenes de la Prudencia que pueblan el *Infierno* subrayan el tema de que una parte de la Prudencia consiste en recordar el Infierno» (Yates, 1993: 277). De igual manera, Fernández de Villegas tiene presente la virtud para evitar el abismo: «recuérdese el prudente delas moçendades en que ha venido: y santiguase de sus desvaríos pasados [...] si dios no me ouviera ayudado: poco menos estaría ya mi alma enel infierno» (Fernández de Villegas, 1515: 55). En el *Infierno* de la *Comedia* se encuentran los condenados cuyos pecados se corresponden con la estructura aristotélica: la incontinencia, la bestialidad y la malicia, aunque desde el prisma de la moral cristiana y el de la propia originalidad narrativa del poeta. En el viaje al mundo de los muertos, Dante intentará salvar «a los florentinos que estaban viviendo una dramática, pero aún no desesperada, crisis interna» (Santagana, 2018: 109), entre gibelinos y güelfos, entre Farinata y Cavalcanti.

En 1557, cuando se publicó el tratado instrumental de Venegas de Henestrosa, el volumen con mayor resonancia de la traducción al castellano de la *Comedia* era *La traducción del Dante de lengua toscana en verso castellano*, de Pedro Fernández de Villegas. Tal vez el opúsculo al que tuvo acceso Venegas fue el del reverendo burgalés, tanto por su proximidad en el tiempo —pues se había consolidado como traducción de referencia—, como por la literatura moralizante en sus comentarios, propicia para corresponderse en la función didáctica de la Prudencia del emblema musical del profesor Venegas de Henestrosa: «Narrado hemos brevemente la vida del poeta y la intención suya que es alançar vicios y pecados e injerir virtudes» (Fernández de Villegas, 1515: 34). El artificio retórico-emblemático lanza el mensaje de forma velada, como es habitual en la emblemática. Al igual, Dante —en versión de Fernández de Villegas— en sus versos dice:

Los que teneys sano el entendimiento
Mirad los misterios notables sin cuento
Tras esta corteza de versos estraños (Fernández de Villegas, 1515: 270–271).

A pesar de los diferentes significados que se han atribuido a estos versos, el enigma al que se refiere el florentino es el trasfondo de sus palabras, contenedoras de avisos

En el centro del orbe, en la intersección entre la línea del Mediterraneo y del Índico, aparece la inscripción «Infern 9» [fig. 5], «Infermus» donde los condenados sufren el castigo eterno según la doctrina cristiana. Aunque no lo podemos afirmar como fuente directa, en el emblema musical de Venegas existen una coincidencia de ideas y conceptos en paralelo al *Infierno* de Dante. Venegas de Henestrosa nos advierte con este lema del averno de las consecuencias de nuestros malos actos y nos sugiere una vida disciplinada con grandes dosis de prudencia. «[...] Sobre Dante y el Arte de la Memoria, utili-

subliminales de moralidad cristiana que irá mostrando Dante en la narración. En este sentido, el burgalés comenta los versos:

aquellos que teneis sano el entendimiento: y mirad los misterios notables y muchos sin cuento que ay tras esta corteza y cobertura destes versos estraños y nuevos y que son de cosas estrañas: y maravillosas; dezimos estraño lo que no tenemos en uso ni nos es común: antes viene de otra parte o provincia: sea persona o mercadería o qualquier otra cosa que sea de fuera de nuestra tierra y conversación: estraño vocablo latino es compuesto del adverbio extra: que quiere dezir de fuera: notable destes versos en el sentido alegórico: la diligencia y cuidado que ha de tener la razón en la guarda de la sensualidad y como la ha de desviar del ver y oír y tratar las cosas que le pueden traer daño y cebar de los pecados: tan bien la diligencia de los perlados sobre los súbditos: que han de pensar por los pecados de ellos sino hacen la diligencia que deben en los remediar y castigar y a partar de los pecados: así lo dice Dios por el profeta Esayas en el capítulo lix y ezequías xxxiii. Su sangre requiere y demandare de vuestras manos: que si la oveja perece la culpa es del pastor: notese tan bien esta amonestación que hace el poeta: que no vemos de entender las cosas al pie de la letra mas tomar de ellas el sentido moral y alegórico para instrucción y doctrina de nuestra vida (Fernández de Villegas, 1515: 270-271).

La *vanitas* del emblema de Venegas denuncia también los vicios, los malos pensamientos y el pecado en sí mismo. Fernández de Villegas razona en los versos del poeta la previsión de vida que debe llevarse: hay que despertar del desengaño del mundo para salvar el alma. El volumen de Fernández de Villegas insiste en sus comentarios de los versos de Dante sobre la dualidad virtud-vicio: «No se puede dexar el valle de los vicios y subir alas virtudes: sin trabajo y de sudor: la vía que va a la virtud» (Fernández de Villegas, 1515: 38), y asemeja los desvíos inmorales a tres animales junto a su pecado: lujuria (onza), soberbia (león) y codicia (loba). «Vencido ya el poeta del temor de estas bestias» encuentra la luz. Venegas de Henestrosa sitúa los vicios en el «mundo en T» representados por las bestias que Belerofonte a caballo da caza con su lanza. El epígrafe en el centro del globo terráqueo de Venegas nos hace recordar el purgatorio y nos indica a la vez su ubicación en el centro y en lo profundo de la tierra. Fernández de Villegas habla de la morada de Dios parafraseando a san Agustín y a «Tobías capítulo xiii. Bienaventurado seré y las reliquias de mi simiente vierén la claridad de la celeste Jerusalén: será lugar clarísimo en extremo así como centro de la tierra es obscurísimo» (Fernández de Villegas, 1515: 66). Justo en el extremo derecho de abajo del orbe Venegas coloca dos arquitecturas cristianas en representación de la Iglesia. Esta imagen se corresponde con la Jerusalén terrenal de Dante emplazada en la antípoda del infierno, el purgatorio: «La línea ideal que desde las cercanías de Jerusalén llega al centro de la tierra, prolongándose, desemboca en un determinado punto de la media esfera meridional, diametralmente opuesto a Jerusalén» (Petrocchi y Martínez de Merlo, 2015: 28). El burgalés nos recuerda la rectitud y la parte racional de Virgilio para vencer los vicios:

Entre los males y daños que dicen recibimos de los pecados: es una promptitud de tornar a caer en ellos: por lo qual lloraba Hieremias en el libro de Jeremías. ca. primero. a Jerusalén: y por ella a todo pecado diciendo: pecado peco Jerusalén: por lo qual se hizo inestable y no constante en el bien: esta presteza de caer en el pecado (Fernández de Villegas, 1515: 54).

A MODO DE CONCLUSIÓN

426

Nos encontramos ante un programa visual que recoge claramente los principios de la emblemática. Es decir, la fusión entre distintas artes expuestas en un discurso retórico visual con significado moral, en este caso en relación con la vanidad o fugacidad de la vida. El emblema musical lleva implícitas las tres facultades del tiempo: el pasado, el presente y el porvenir. Venegas de Henestrosa esconde veladas las dos primeras en los versos de Manrique junto a la música que los acompaña y en la imagen del mundo sustentado por la Inteligencia. Mientras, el futuro se expone visible a través del gesto del prudente en la calavera que tuerce su rostro hacia su izquierda, fijando su mirada hacia una parte del lema: «*In incerto*», al tiempo que su escucha se centra en el pergamino donde residen musicados los versos del poeta. Los lemas del salmo (Sal 49,22) y el de san Juan (Jn 12,25) son mensajes de advertencia, entretanto, la inscripción «*Infern 9*» nos recuerda el buen camino para no perecer en el infierno. Por correspondencia de ideas, aunque no podemos afirmar que se trate de una fuente directa, el *Infierno* de la *Comedia* dantesca y el emblema musical de Venegas comparten una misma unidad de espíritu que viaja en paralelo aconsejando llevar una vida disciplinada con grandes dosis de prudencia.

BIBLIOGRAFÍA

- Arce, J. [2015]. «Dante en España», en D. Alighieri, G. Petrocchi (ed.) y L. Martínez Merlo (trad.): *Divina comedia*, Madrid, Cátedra, pp. 765-785.
- Crespo, A. [1999]. *Dante y su obra*, Barcelona, Acontilado.
- Elders, W. [1994]. «Symbolic Scores. Studies in the Music of Renaissance», en G. Bernhard; F. Scholz y otros (eds.): *Symbola et Emblemata. Studies in Renaissance and Baroque Symbolism*, Nueva York, E. J. Brill, pp. 1-268.
- Fernández de Villegas, P. [1515]. *La traducción del Dante de lengua toscana en verso castellano*, Burgos, Fadrique de Basilea.
- Marfany, M. [2015]. «La traducción del Infierno de Pedro Fernández de Villegas: la huella de la traducción poética castellana y de los comentarios a la *Commedia* de Dante», *Anuario de Estudios Medievales* 45(1), pp. 449-471, en línea: <<https://doi.org/10.3989/aem.2015.45.1.15>>.
- Micó, J. M. [2019]. «Traducir otra vez la *Comedia* de Dante», *1611 Revista de Historia de la Traducción* 12, pp. 1-11.
- Panofsky, E. [1987]. *El significado de las artes visuales*, Madrid, Alianza Forma.
- Petrocchi, G. y Martínez de Merlo, L. [2015]. «Prólogo», en D. Alighieri: *Divina comedia*, Madrid, Cátedra.
- Santagana, M. [2018]. *Dante: la novela de su vida*, Madrid, Cátedra.
- Venegas de Henestrosa, L. [1557]. *Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela*, Alcalá de Henares, Juan de Brocar.
- Vives-Ferrándiz, L. [2011]. *Vanitas. Retórica visual de la mirada*, Madrid, Encuentro.
- Yates, F. A. [1993]. *Ideas e ideales del Renacimiento en el norte de Europa*, México, Fondo de Cultura Económica.

LA «IMAGEN MUSICADA»: UNA ESTÉTICA CONJUNTA DE LA MÚSICA Y LA IMAGEN EN LOS FILMES

427

JOSEP TORELLÓ

Universitat Politècnica de Catalunya

JOSEPHINE SWARBRICK

Universitat Autònoma de Barcelona

INTRODUCCIÓN¹

Hay diversas perspectivas académicas desde las que podemos afrontar el estudio de la música en los filmes. La naturaleza del objeto de análisis ha hecho que, tradicionalmente, la propuesta adoptada por muchos investigadores haya sido desarrollar la investigación desde los postulados de la musicología. Estudiar la música en los filmes desde esta perspectiva conlleva articular un análisis del lenguaje musical presente y estructurado en un determinado filme, es decir, realizar un estudio de las formas musicales presentes en el audiovisual. Así, el objeto del análisis varía entre el estudio de las partituras –el análisis formal de la notación musical– y un estudio de la estética musical de las piezas analizadas. En este sentido, es un ejemplo paradigmático el trabajo *Composing for the Films* (2007) de Theodor W. Adorno y Hanns Eisler.

Desde una estética puramente audiovisual, esta perspectiva tiene un inconveniente: pone el foco del análisis solamente en la *cuestión musical*, en detrimento de realizar un análisis del conjunto cinematográfico –es decir, no realiza un estudio conjunto de la música y de la imagen que se proyectan simultáneamente–. En el enfoque musicológico, *lo cinematográfico* deviene un «contexto» para analizar una música. Esto hace que la perspectiva epistemológica de una investigación basada en dichos parámetros no experimente ninguna variación substancial si: 1) realizamos un análisis de la música que se articula en los filmes; 2) si lo realizamos de las composiciones musicales presentes en otros espectáculos de representación dramática –como el teatro o la ópera–; o 3) si la música analizada forma parte del mecanismo de una liturgia ritual más allá del ámbito de la representación artística. En definitiva, diversos «contextos» para un mismo enfoque teórico.

Aunque de manera incipiente, cabe señalar que el estudio de la música en el cine se plantea progresivamente desde perspectivas que van más allá del análisis de las formas musicales presentes en un filme. Así, el filme no es solo un contexto del cual se aísla una música para ser estudiada, sino que se quiere analizar la imagen y la música como un conjunto. El objeto de análisis son aquellos significados y significantes genuinos del lenguaje cinematográfico o audiovisual que se articulan a partir de la conjunción imagen-música, el signo cinematográfico. Desde este punto de vista debemos entender el significante cinematográfico –la conjunción de la imagen más la música– como una sola entidad estética.

Pero esta perspectiva afronta el difícil reto de superar aquello que de manera mayoritaria se ha articulado en disciplinas separadas: conciliar, por un lado, el análisis de los elementos icónicos del audiovisual –cuyo análisis autónomo ha sido predominante en la teoría cinematográfica–, y, por otro, el de sus elementos sonoros y/o musicales que, en el

1. Todas las citas de fuentes originalmente en catalán, francés o inglés han sido traducidas por los autores.

caso concreto de la música, se han estudiado de manera habitual bajo la disciplina de la musicología.

428

Conceptualmente, desde esta perspectiva de los *Film Studies*, lo que llamamos el signo, el texto o la imagen cinematográfica –con tal de emplear terminología recurrente en el canon bibliográfico– es un flujo, un continuum, parafraseando al filósofo Gilles Deleuze (1986: 2). La expresión que finalmente captura el movimiento del mundo y permite la (re)presentación² de un espacio-tiempo moderno y cinematográfico (Duran, 2013: 63) es una construcción iconográfica que tiene un campo epistemológico particular, el cual, debido a la sonorización sincrónica de la película cinematográfica, combina en su seno las tres dimensiones de la representación iconográfica del espacio –la imagen– y la dimensión sonora, conjunto que Eisenstein conceptualizó como «la cuarta dimensión filmica» (1988).

Parte de estas cuestiones han sido tratadas con anterioridad, aunque son minoritarias dentro de la bibliografía. Algunas de las problemáticas referidas a la articulación de este flujo –«¿cómo se expresan conjuntamente imagen y música en el marco del lenguaje cinematográfico?»– se han definido en aquello que el teórico Michel Chion ha categorizado como la *audiovisión* (1994). El concepto *audiovisionar* expresa de qué manera es recibida, desde la experiencia vivencial del espectador, esta imagen bidimensional que aglutina la dimensión gráfica y la dimensión sonora cuando se presentan ambas expresiones en la pantalla cinematográfica.

El presente artículo trata de exponer algunas cuestiones que consideramos fundamentales sobre el que debería ser el marco teórico para un estudio conjunto de la música y la imagen desde una perspectiva cinematográfica y audiovisual.

SOBRE EL ESTADO DEL ARTE

Aunque haya antecedentes de gran peso intelectual como el mencionado *Audio-Vision: Sound on Screen* (1994), esta aproximación interdisciplinar al estudio de la música en los filmes tiene una tradición escasa.

El corpus bibliográfico que hace referencia al estatus de la música como elemento del aparato teórico cinematográfico es, desde un punto de vista cuantitativo, relativamente fácil de acotar. Ahora bien, la disciplina manifiesta toda su complejidad y sus innombrables particularidades cuando uno procura resumir conceptualmente este conjunto bibliográfico y acomodarlo a las proposiciones y problemáticas que plantea la teoría cinematográfica general. De igual manera que sucede con la cuestión metodológica, esta derivada no es sencilla de articular.

Desde el punto de vista de *los Film Studies*, la tarea más compleja es extraer de la bibliografía conclusiones más o menos paradigmáticas que procuren responder a la siguiente pregunta: ¿qué define el estatus de la música en el cine dentro de su aparato teórico general? Es decir, la cuestión principal que plantea la articulación de un marco teórico de la disciplina es la que trata de definir la aportación de la música a la estética de un filme. Esta complejidad en la interpretación y síntesis del corpus bibliográfico puede tener su origen en el hecho de que el estudio de la música y la imagen, en el marco audiovisual, se encuentra, en cierto modo, en una refundación permanente. Al repasar la bibliografía

2. (Re)presentar: volver a presentar; presentar una realidad acaecida mediante una representación.

pertinente, se evidencia que podemos referenciar muchos o pocos *papeles de la música en el cine* dependiendo de la obra consultada; que unas mismas fenomenologías se pueden categorizar de formas diversas; y que las taxonomías parece que se articulan de manera aleatoria en función de los criterios adoptados en el análisis.

Estas consideraciones nos permiten extraer algunas conclusiones iniciales sobre el marco teórico de la disciplina: 1) nos encontramos un marco general que es amplio y disperso, que consta de numerosas referencias bibliográficas, el cual, en la actualidad, se desarrolla en el ámbito académico universitario; 2) aunque es un corpus bibliográfico fecundo –y quizá ciertamente caótico– es relativamente accesible; y 3) se da la circunstancia –debido a una serie de cuestiones históricas, y por la especificidad del tema tratado– de que, aunque la disciplina se encuentre en un momento evolutivo importante (Fraile, 2008: 23), el campo del estudio de la música en los filmes aún no se ha vertebrado en torno a un paradigma teórico sólido, panorámico y completo, que resulte, a la vez, académicamente funcional.

BASES TEÓRICAS PARA UNA ESTÉTICA CONJUNTA IMAGEN/MÚSICA

Para avanzar en la articulación de un marco teórico competente, consideramos que es importante tratar de dar respuesta a la siguiente pregunta: ¿cuáles son las bases teóricas para estudiar una imagen y una música visualizada conjuntamente en pantalla; aquella expresión que aglutina en su seno la imagen en movimiento y el sonido y/o la música?

Partimos de la idea de que el fenómeno musical dado en un film es un elemento que forma parte, de manera imperativa, del signo, el texto o la imagen cinematográfica; o, tal como preferimos expresarlo –utilizando un término que creemos más conciso que los anteriores–, la música y la imagen forman parte de la «expresión cinematográfica».³ Imagen y música, en el marco de la contemporaneidad, devienen un flujo que se expresa conjuntamente.

Desde este acercamiento disciplinar, la cuestión planteada –¿qué aporta la música a la estética del cine?– requiere profundizar en cómo se puede categorizar, desde el aparato teórico cinematográfico, esta conjunción formal entre música e imagen y cuáles son sus problemáticas teóricas. Recordemos: parece claro que desde los inicios de la historia del cine, ambos elementos han compartido el mismo espacio de representación –el mismo proscenio–, aunque primero de manera no sincronizada –la época de la música en vivo en los cines– y, con posterioridad –a partir de la sonorización mecánica de la película–, ambos elementos se asimilaron en el mismo campo epistemológico formando parte del mismo flujo, perteneciendo finalmente a la misma «episteme» –término del filósofo Michel Foucault (1994: xxii)–.

Tal como veremos, la imagen genuinamente contemporánea se basa en la dualidad icónico-sonora, y hay tres importantes teóricos cuyas ideas pueden ser un buen punto de partida para focalizar y justificar el estudio de ciertos fundamentos de su marco teórico conceptual.

En primer lugar, el teórico y músico Michel Chion escribe que «[...] tres notas de una caja de música son en el cine un mundo tan grande como toda la *Tétralogía*» (1997: 21).

3. Formulamos y utilizamos el concepto *expresión cinematográfica*, tras considerar que expresa correctamente esta dualidad estética y cinematográfica que es el centro del presente artículo.

Este aforismo recalca el hecho de que, desde la perspectiva estética, el estudio de la música en el cine no debe circunscribirse a la «cuestión musical» —el análisis de las formas musicales presentes en un audiovisual—, sino que se debe situar en el análisis de la cuestión que atiende a la articulación de la imagen-música de manera conjunta. Si no, ¿cómo se entiende que Chion exprese que, en el cine, tres notas reproducidas en un juguete puedan tener un valor estético parecido o superior —proposición que no se puede asumir desde la musicología— al ciclo wagneriano de *El anillo de los Nibelungos*? Dependerá, en todo caso, de su articulación en la malla audiovisual y de su relación con la imagen. Pero desde esta perspectiva, Chion justifica que el análisis académico se aleje de planteamientos musicológicos y procure indagar en cuáles son los mecanismos con que una música se articula con una imagen en un filme. Es en la relación música-imagen donde encontramos la construcción estética significativa y particular del audiovisual.

En segundo lugar, el teórico Noël Burch entiende que «la dialéctica fundamental del cine y que [...] presupone todas las demás, es la que une y opone sonido e imagen» (1981: 90). Es decir, la conjunción y oposición de la dimensión icónica y la dimensión sonora define la naturaleza del film. El arte cinematográfico es el fruto de la confrontación de dos elementos que, como veremos, resultan esencialmente antagónicos en algunos de sus aspectos ontológicos. Desde la perspectiva de Burch, el carácter genuino del film —su ontología diferenciada frente a otras artes— nace de esta oposición: la relación de confrontación, de suma, de tensión, etc., que sucede entre la banda de imagen y la banda de sonido. La esencia del lenguaje cinematográfico se encuentra en la relación estética que acontece entre sus elementos icónicos y sus elementos sonoros.

Y, en tercer lugar, Béla Balázs, uno de los primeros teóricos de entidad que dio la disciplina de los *Film Studies* durante el siglo xx, subraya de qué modo se articula la imagen en movimiento y cuál es el papel de la música en su construcción: «la música pertenece a los mecanismos de la imagen del film, igual que la luz y la sombra» (1948: 279). Esta perspectiva explica que el significado cinematográfico se construye a partir de diferentes elementos que conforman su todo: la representación iconográfica y las dimensiones espaciales, la dimensión del movimiento de la imagen, el montaje, la fotografía de la imagen, a partir de un determinado momento histórico se incorpora la dimensión sonora, también la palabra, primero escrita en los intertítulos y después verbalizada en la escena, etc., y, sin duda según Balázs, también la música. El autor destaca que la representación gráfica audiovisual tiene una dimensión musical, aunque esta perspectiva nos lleva a una paradoja y a uno de sus conflictos teóricos: el aparente contrasentido de formular que la música forma parte de la imagen cinematográfica. Pero a pesar de la contradicción, es evidente que la música es un elemento, uno más, que define, acota y construye esta imagen, esta expresión cinematográfica dual contemporánea.

Con relación al pensamiento de estos autores observamos respectivamente tres consideraciones que creemos importantes de subrayar. Por un lado, a partir de la idea de Chion justificamos que la valoración estética de la música en el marco cinematográfico no se reduce a su valor musical o harmónico, sino que se debe estudiar en relación con su capacidad significativa cuando se articula de manera conjunta con la imagen. Por otro, entendemos, desde la perspectiva de Burch, que la estética genuina de la expresión cinematográfica se define en la confrontación de su dimensión visual y su dimensión sonora. Finalmente, a partir de la idea de Balázs consideramos que el estudio de la presencia de la música en los filmes debe estructurarse en relación con la imagen cinematográfica, entendiendo la

música como *un mecanismo de la imagen*: pensar la imagen y la música como dos elementos expresivos –uno figurativo, iconográfico; el otro no representativo, abstracto– que conviven en una sola episteme que es cinematográfica.

Así, la primera de estas consideraciones justifica la perspectiva general de nuestro planteamiento, que procura explicar el papel de la música en la construcción ontológica del filme: entendemos que su análisis debe enmarcarse en los postulados académicos de los *Film Studies* y no en los de la musicología. De ahí la necesidad de una estética que explique el papel de la música como parte de la imagen cinematográfica.

La segunda consideración la desarrollamos en el siguiente epígrafe: debemos estudiar la particularidad fenomenológica del filme a partir de la oposición imagen–música desde un punto de vista sincrónico. Valoramos algunas de sus problemáticas a partir de ciertas tesis estéticas expuestas por el filósofo Friedrich W. Nietzsche en *The Birth of Tragedy or Hellenism and Pessimism* (1923).

Finalmente, en el punto quinto nos centramos en los aspectos teóricos suscitados por la tercera consideración –la genealogía de la expresión cinematográfica– desde una perspectiva diacrónica. Analizamos cómo se ha articulado la imagen a lo largo de la evolución de sus diferentes epistemes y cómo esta ha incorporado la música en su estructura, cómo la música se ha convertido en un mecanismo de la imagen.

UNA FUNDAMENTACIÓN SINCRÓNICA EN NIETZSCHE

Volvamos a la pregunta inicial: ¿a partir de qué base teórica podemos articular una estética conjunta entre la imagen cinematográfica y la música? Desde un punto de vista estético, la cuestión no es conceptualmente sencilla. La principal contrariedad para establecer una estética interdisciplinaria funcional es el hecho de que esta teoría ha de integrar dos elementos que tienen naturalezas no coincidentes y fenomenologías dispares –aquellos elementos de carácter icónico y aquellos de carácter musical–; fenómenos que pertenecen, en definitiva, a dos dimensiones estéticas diferentes e, inclusive, que son muestras de dos categorías ontológicas diferenciadas.

Para indagar en esta dualidad es pertinente interpelar la obra de Friedrich W. Nietzsche, *The Birth of Tragedy or Hellenism and Pessimism* (1923). En este primer trabajo del filósofo, publicado originariamente el año 1871 bajo el título de *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música), Nietzsche analiza la genealogía de la tragedia griega. Muchas de las cuestiones estéticas que plantea –el conjunto de dilogías que, desde su punto de vista, la componen– se pueden extrapolar a la problemática cinematográfica que nos ocupa.

Desde la óptica de Nietzsche, el desarrollo de la tragedia helénica –la expresión artística más genuina del mundo antiguo–, e incluso el desarrollo del arte en general y su dialéctica:

[...] está ligado a la duplicidad de lo apolíneo y de lo dionisiaco [...]. Con sus dos divinidades artísticas, Apolo y Dioniso, se enlaza nuestro conocimiento de que en el mundo griego subsiste una antítesis enorme, en cuanto a origen y metas, entre el arte del escultor, arte apolíneo, y el arte no–escultórico de la música, que es el arte de Dioniso: esos dos instintos tan diferentes marchan uno al lado de otro, casi siempre en abierta discordia entre sí y excitándose mutuamente a dar a luz frutos nuevos y cada vez más vigorosos, para perpetuar en ellos la lucha de aquella antítesis, sobre la cual solo en

apariencia tiende un puente la común palabra de «arte»: hasta que, finalmente, por un milagroso acto metafísico de la «voluntad» helénica, se muestran apareados entre sí, y en ese apareamiento acaban engendrando la obra de arte a la vez dionisiaca y apolínea de la tragedia ática (Nietzsche, 1923: 21-22).

Desde nuestro punto de vista, el paralelismo es claro: el filme –fruto de una «voluntad» contemporánea, por utilizar términos parecidos a los del autor– ha conseguido articular la contradicción entre el arte figurativo –la imagen en movimiento, la cual evidentemente es deudora de la pintura y la fotografía– y el arte no figurativo –la música– en una única expresión cinematográfica que ha sido «el arte más emblemático de la modernidad» (Pezzella, 2004: 11). El filme es una obra de arte que es, conceptual y técnicamente, a la vez dionisiaca y apolínea. El filme es, pues, una expresión que conjuga lo figurativo y lo no figurativo, y, en cierta medida, su ontología repite muchas de las cuestiones de esta relación antitética descrita por Nietzsche.

Por un lado, este autor presenta la cuestión de la (re)presentación iconográfica vinculada al arte figurativo. La imagen es un intento de mimesis de una realidad física, una construcción de esta alrededor de la condición de apariencia: lo apolíneo es una sombra del mundo, no propiamente la realidad misma. La naturaleza de la imagen es la de una huella, es un «trazo de la realidad». La imagen, según el planteamiento de Nietzsche, es, desde un punto de vista fenomenológico, algo más próximo a los sueños que a la realidad; es una (re)presentación *a posteriori* –y por lo tanto una copia, una interpretación, una representación– de una realidad ya acaecida. Cabe decir que el teórico del cine André Bazin entiende la imagen cinematográfica en términos conceptualmente parecidos cuando considera que la producción mecánica de la imagen que establece la fotografía analógica –y por extensión la cinematográfica– permite «considerarla como un modelado, una huella del objeto mediante la luz» (1967: 12).

Por otro lado, la música es la *esencia dionisiaca*, la cual se expresa en el arte helénico como la otra cara de la deidad de Apolo. Aquello dionisiaco se define por la «embriaguez» en oposición al «ensueño». La embriaguez no es una representación de la realidad, es la realidad misma en la cual el hombre, a través de la pulsión musical, diluye el concepto schopenhaueriano del *principium individuationis* (Nietzsche, 1923: 25-26). La música no tiene una relación de mimesis o de copia con la realidad tal como la tiene la imagen; la música dionisiaca no necesita de mediaciones para interpretar la realidad, ya que es un objeto del propio mundo; en definitiva, la música no es, en absoluto, una representación de algo; la música simplemente *es*.

La dilogía que expresa Nietzsche es la que explica cómo un elemento figurativo, articulado de manera conjunta con un elemento no figurativo, permite producir una nueva forma de expresión artística. Este es un planteamiento funcional para explicar parte de la problemática que hemos expuesto sobre la imagen y la música en el marco cinematográfico. Cuando la teoría cinematográfica expresa que «la dialéctica fundamental del cine es la que une y opone sonido e imagen», hace hincapié en estas cuestiones y en las paradojas que esta compleja dicotomía genera. La perspectiva nietzscheana es un punto de partida teórico para estudiar esta dialéctica: vemos cómo la oposición Apolo-Dioniso –el «ensueño» y la «embriaguez», la tensión entre la figuración y la no figuración, la relación mediata o no mediata con la realidad, etcétera– se expresa en otros campos epistemológicos que van más allá de la tragedia griega. Encontramos esta dualidad en una expresión que nos es

contemporánea; aquella que conjuga la imagen y la música en una misma episteme artística y comunicativa y que es, en definitiva, un campo estrictamente cinematográfico: el filme.

UNA FUNDAMENTACIÓN DIACRÓNICA: LA CONSTRUCCIÓN DE LA EXPRESIÓN CINEMATOGRAFICA

Por otro lado, debemos preguntarnos: ¿cómo llega a articularse, en una misma episteme, la imagen y la música? ¿Cómo se explica la unión de la imagen en movimiento y la expresión sonora o musical? ¿Cómo fundamentamos la idea de que «la música es un mecanismo de la imagen», tal como manifestó Balázs?

Para poder explicar de qué manera ambas expresiones se unen en un mismo campo epistemológico es necesario entender primero la genealogía de la imagen —la representación del mundo a través de lo iconográfico—, cómo esta se ha articulado a lo largo del tiempo y cómo la imagen ha evolucionado en diversas tipologías que han permitido la diversificación de las creaciones visuales, llegando hasta la contemporaneidad.

Josep Maria Català ha descrito el *statu quo* actual del estudio de la imagen (2013). La síntesis de su punto de vista permite realizar una prospección sobre sus características epistemológicas dentro de la iconosfera y establecer una categorización. De este modo, su trabajo de análisis nos permite fijar una útil periodización de la evolución de la episteme «imagen», desde el Renacimiento hasta la actualidad, en el transcurso de la cual podemos contextualizar el advenimiento, entre otras, de la «imagen fotográfica» o de la imagen cinematográfica. Català expresa que: «A grandes rasgos [...] podemos decir que hay tres fases en la historia de la imagen de la era moderna que, a la vez, dan paso a tres tipologías de la imagen muy bien diferenciadas» (2013: 95). Así, se definen tres periodos históricos que dan lugar a tres epistemes que son, desde un punto de vista ontológico, distintas: la invención de la fotografía da paso a una tipología icónica que se categoriza como la «imagen-sólida»; el cinematógrafo transforma esta imagen en aquello que el autor describe como la «imagen-fluida»; y, finalmente, la digitalización transfigura esta última mutación en la «imagen-contemporánea».

Inicialmente, el Renacimiento articula una representación visual regida por la técnica de la perspectiva (Panofsky, 1987); un cambio profundo en la manera de representar visualmente el mundo. Con la técnica de la perspectiva se tiene la pretensión de registrar objetivamente una realidad dada (Català, 2013: 96). Es en esta intención mimética de la representación iconográfica en torno a la cual se vertebra una característica de la tipología icónica que se categoriza como la «imagen técnica» o «imagen científica». La tipología de la imagen técnica o imagen científica —propia ya de la modernidad histórica europea— sufre una transformación trascendente con el advenimiento de la fotografía —la imagen sólida—; y, posteriormente, una nueva revolución con la aparición de la imagen cinematográfica —la imagen-fluida—.

Català no considera que la hegemonía de la imagen-sólida —la imagen fotográfica— sea, en principio, una época que rompe con la anterior, aunque en un sentido ontológico es evidente que sí lo hace. Al contrario, sostiene que la aparición de la fotografía es la conclusión de un periodo, de una voluntad: la imagen fotográfica es un paso adelante en la formulación de la imagen técnica —aquella intención científica de representar la realidad—, la evolución de la cual se inicia con la articulación de la perspectiva en la pintura renacentista y evoluciona positivamente con la invención de la fotografía.

A finales del siglo XIX, la imagen fotográfica, mediante la transformación tecnológica de su episteme, se convierte en la imagen cinematográfica; y, aunque la carrera para animar y dar movimiento a la fotografía ya había empezado bastantes décadas atrás, es en el año 1895 cuando los hermanos Auguste y Louis Lumière inventan el cinematógrafo –*kinema* más *graphia*–: la imagen del movimiento.

Esta nueva tipología de la imagen nacida con el cinematógrafo hace evidente una nueva episteme que Català categoriza como la imagen-líquida. En el campo epistemológico de la imagen-líquida, la consecución del movimiento no es, desde un punto de vista conceptual, una suma de imágenes-sólidas –puestas una detrás de otra y que debido al efecto óptico producido por la persistencia retiniana transmiten la ilusión de representar el movimiento–. Sino que es una categoría nueva: la imagen es, finalmente, un flujo; el movimiento fluye de la propia episteme, y la propia imagen es movimiento. De hecho, Deleuze llamará a esta categoría «imagen-movimiento» (Deleuze, 1986).

La voluntad de mimesis de la imagen técnica cierra una importante etapa con la captura del movimiento del mundo; la modernidad consigue, a través de la imagen-líquida, (re)presentar de manera fidedigna el movimiento. Pero, de las dimensiones espacio-tiempo, la imagen-líquida primigenia solamente representa la primera.

La proyección en una pantalla cinematográfica de música y/o sonidos e imagen de manera conjunta –aunque no sincronizada– es inherente a la invención del cinematógrafo, pero no es hasta finales de la década de los años 1920 cuando se consigue una sonorización sincronizada de la episteme de la imagen-líquida. Es decir, se añade de manera sincrónica al flujo de movimiento de la imagen-líquida una dimensión sonora que define la temporalidad y que deviene, a partir de ese momento, un elemento indisociable de su episteme.

La significación de lo temporal en la construcción de la imagen contemporánea es capital. Lo ilustra bien la conocida cita de Andrei Tarkovsky: «el cine es el arte de esculpir el tiempo» (1989: 63). En relación con la teoría sobre la imagen y el tiempo tampoco hay que olvidar a Chion y su «imagen sonorizada», aquella que incorpora en su episteme la dimensión del tiempo, lo que la convierte en una «cronografía» –*krono* más *graphia*–: la imagen del tiempo (1994: 13-17). De hecho, la incorporación del sonido y/o música hace considerar a Deleuze que la imagen-movimiento evoluciona hacia una nueva categoría más compleja que categoriza como la «imagen-tiempo» (1997); la cual incorpora a la vez una dimensión temporal –es decir, sonora– de la realidad física que cualquier imagen anterior fue incapaz de articular.

Desde el punto de vista de la voluntad de mimesis de la realidad, la expresión cinematográfica –el sincronismo de lo visual y lo sonoro– consigue capturar el movimiento de la realidad y el tiempo en que este sucede en una misma imagen; se representa el espacio, se reproduce el tiempo.

La sonorización sincronizada de la imagen es pues un hecho trascendente en la construcción y evolución icónica del siglo XX; acontecimiento que la bibliografía sobre la temática, en general, no dimensiona de manera proporcional en su estado de la cuestión del sistema icónico (Aumont y otros, 1996: 43). ¿Pero qué duda cabe de que esta transformación aumenta la capacidad expresiva del conjunto de las imágenes y establece una nueva ontología dentro del paradigma visual? Y, además, si el cine –a partir de la fotografía– tenía un «carácter objetivo» en la reproducción de lo real (Bazin, 1967: 13), ¿acaso la articulación sincrónica de un elemento musical a una imagen en movimiento no da lugar a una expresión audiovisual singular e inaudita hasta el momento y diferenciada de la que

solamente reproduce sonidos diegéticos? La música, a diferencia del sonido directo o de estudio, no tiene una voluntad mimética. La música es dionisiaca; no representa. Y desde un punto de vista nietzscheano acerca la imagen cinematográfica a una expresión más completa que no es estrictamente mimética, sino también expresiva y onírica.

A modo de conclusión, proponemos una nueva categorización que define aquella representación iconográfica con una dimensión sonora y una expresión musical: la «imagen musicada».

CONCLUSIÓN: LA «IMAGEN MUSICADA»

El presente artículo ha tratado algunas de las problemáticas teóricas en torno al análisis conjunto de la música y la imagen en el marco del audiovisual y ha procurado esbozar un marco académico centrado en dos cuestiones: la primera, identificar las problemáticas teóricas en torno a la dialéctica música-imagen, desde un punto de vista sincrónico; la segunda, explicar y justificar de qué manera se articula la episteme de la imagen cinematográfica en el contexto de la construcción icónica moderna, desde una perspectiva diacrónica.

A partir de las problemáticas expuestas consideramos que puede ser útil categorizar y estudiar aquella imagen que combina en su estructura, por un lado, la representación de las tres dimensiones iconográficas propias de la representación visual moderna y, por otro, la dimensión sonora propia del lenguaje musical. Definimos, de manera original, esta categoría con el neologismo de «imagen musicada»: aquella imagen que, en un mismo campo epistemológico, incorpora la representación de las dimensiones del espacio-tiempo a través de la música; una imagen que captura el flujo del movimiento, a la vez que articula una expresión musical.

Definimos la imagen musicada de la siguiente manera: «es ese flujo de vibraciones y de ondas, de sonidos y de luces que aglutina en una misma episteme la dimensión icónica y la dimensión musical de la 'imagen'». La imagen musicada es esencialmente una episteme de la modernidad, bidimensional; ya que es un artificio expresivo que combina elementos de naturalezas dispares, cuando no contradictorias. La utilización de este término es una aportación propia, nueva y original a los *Film Studies*, a su vocabulario y al desarrollo de una estética conjunta música-imagen que conceptualmente se distancia de la perspectiva de la musicología.

Finalmente, es preciso comentar que el concepto de la «imagen musicada» puede ser utilizado más allá del campo de los *Film Studies*. En este caso, su uso consistiría en definir o estudiar toda aquella imagen conjugada con una música, sea en un soporte audiovisual o en cualquier otro –pictórico, museístico, performativo, informático, videolúdico, etcétera. Estas y otras vías de investigación comentadas en el artículo quedan apuntadas como posibles campos de investigación para próximos trabajos académicos.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Th. W. y Eisler, H. [2007]. *Composing for the Films*, Londres, A&C Black.
- Aumont, J. y otros [1996]. *Estética del cine*, Barcelona, Paidós.
- Balázs, B. [1948]. *Theory of the Film: The Character and Growth of a New Art*, Londres, Dennis Dobson.
- Bazin, A. [1967]. *What is cinema?*, Berkeley, University of California Press.

- Burch, N. [1981]. *Theory of Film Practice*, Princeton University Press.
- Català, J. M. [2013]. «A grandes rasgos...», en A. Mercader y R. Suárez (eds.): *Puntos de encuentro en la iconosfera: interacciones en el audiovisual*, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, pp. 95-113.
- Chion, M. [1994]. *Audio-Vision: Sound on Screen*, Nueva York, Columbia University Press.
- Chion, M. [1997]. *La música en el cine*, Barcelona, Paidós.
- Deleuze, G. [1986]. *Cinema 1: The Movement-Image*, Mineápolis, University of Minnesota Press.
- Deleuze, G. [1997]. *Cinema 2: The Time-Image*, Mineápolis, University of Minnesota Press.
- Duran, J. [2013]. «El tragaluz de lo finito», en A. Mercader y R. Suárez (eds.): *Puntos de encuentro en la iconosfera: interacciones en el audiovisual*, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, pp. 59-72.
- Eisenstein, S. M. [1988]. «The Fourth Dimension in Cinema», en R. Taylor (ed.): *S. M. Eisenstein Selected Works: 1922-1934 1*, Londres, BFI Publishing, pp. 181-194.
- Fraile, T. [2008]. *La creación musical en el cine español contemporáneo*, Universidad de Salamanca.
- Foucault, M. [1994]. *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*, Nueva York, Vintage Books.
- Nietzsche, F.W. [1923]. *The Birth of Tragedy or Hellenism and Pessimism*, The Edinburgh Press.
- Panofsky, E. [1987]. *La perspectiva com a «forma simbòlica»*, Barcelona, Edicions 62.
- Pezzella, M. [2004]. *Estética del cine*, Madrid, Antonio Machado Libros.
- Tarkovsky, A. [1989]. *Sculpting in Time*, Austin, University of Texas Press.

5

IMAGENY CULTURA MATERIAL

DE-CONSTRUYENDO EL ESPACIO: EL CERRO DEL CASTILLO DE LEBRIJA (SEVILLA)¹

MARÍA DEL CASTILLO GARCÍA ROMERO
Universidad de Cádiz

439

INTRODUCCIÓN

El conjunto urbano histórico constituye una parte esencial de la memoria de las ciudades.² Es el escenario donde secularmente han interactuado los grupos humanos asentados en el territorio, y, es, por tanto, configurador de las identidades culturales a la vez que agente transformador de estas. Dichas identidades definen y condicionan la construcción de la ciudad en su proceso histórico, además de su recepción, uso y percepción desde la contemporaneidad como «portadoras visuales» de las señas de identidad del lugar³ [fig. 1].



Fig. 1. Vista de la ciudad desde el cerro del Castillo, Lebrija (Sevilla). Fotografía de la autora.

El cerro del Castillo de Lebrija es un espacio físico abigarrado, uno de los núcleos primitivos de la villa incluido en la delimitación territorial de la actual ciudad y en su ámbito de protección jurídica, como analizaremos más adelante. Se encuadra, por tanto, en el centro histórico de la localidad, formando parte del solar de asentamiento primitivo de la población y estableciéndose como lugar de referencia en el entorno por sus valores históricos, arqueológicos, artísticos, religiosos, paisajísticos y visuales, que constituyen un interesante objeto de análisis.⁴

Deconstruir el espacio correspondiente al cabezo, ya sea a través de su presencia visual actual o a partir de la planimetría histórica, constituye el primer paso para analizar en su entorno y de forma integral los bienes inmuebles que se asientan sobre el promontorio como testimonios de la historia constructiva y funcional de este. Partiremos de un análisis

1. La realización de este artículo se ha visto financiada por la Ayuda para la Formación de Profesorado Universitario (FPU), otorgada por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte en su convocatoria 2015, en el marco del Plan Estatal de Investigación Científica y Técnica y de Innovación.

2. Sobre esta caracterización de las ciudades, remitimos a la publicación: Junta de Andalucía-DGU (1991: 7).

3. Acerca del planteamiento de este término, consúltese: Barros Caneda (2017a: 76).

4. En publicaciones precedentes, se han abordado algunos aspectos inherentes al cerro, atendiendo a sus especificidades: García Romero (2015a: 59-72; 2015b: 145-177; 2016a: 129-149; 2016b: 151-172; 2016c: 79-80; 2018: 379-396; 2019a: 157-168; 2019b: 1335-1340; en prensa).

contextual del marco espacial, es decir, del cerro, y se procederá a su disección en estratos temporales, a la identificación y aislamiento de las capas que, correspondientes a periodos históricos o segmentos de estos, actúan como cimientos de la historia del lugar y ejemplifican sus circunstancias y valores dominantes.⁵ La superposición de los estratos o capas conlleva la constante transformación del espacio, dada la continua intervención sobre el territorio. En este sentido, se destaca la adición de nuevos bienes edicios, la permeabilidad de sus usos y las distintas repercusiones que condicionan su conservación o propician su destrucción.

LA PRESENCIA VISUAL DEL CERRO DEL CASTILLO



Fig. 2. Vista cenital del cerro del Castillo en la actualidad, Lebrija (Sevilla). Imagen procedente de Google Earth (5/5/2018).

Con «presencia visual» referimos la permanencia y apariencia del espacio y sus hitos arquitectónicos, cuya caracterización es fruto de los procesos históricos posteriores a su proyección.⁶ Aplicar este concepto al cerro del Castillo implica detener la mirada sobre el estado actual del promontorio y sus inmuebles, así como señalar su papel en el contexto

urbano en el que se inserta su imagen, estructura y articulación interiores [fig. 2].

El cabezo se localiza en el extremo occidental de la ciudad, formando parte de su centro histórico, y presidiendo, por su altura –72 metros sobre el nivel del mar–, el territorio. Su meseta queda en buena parte flanqueada por las laderas cubiertas de vegetación y, en concreto, su emplazamiento está delimitado en el extremo oriental por la calle Virgen de la Estrella, la plaza Juan «El Norieto» y la subida de la Cuesta del Castillo; al sur, por las calles Sochantre Juan Porté, Fuente Márquez y Barreros –esta última también lo circunda hasta

5. A partir de la definición de «ciudad estratificada» que ofrece Georgescu Paquin (2015: 20), Barros Caneda ha desarrollado un acercamiento metodológico a la ciudad histórica en la que descomponer el espacio urbano en lo que denomina estratos, es decir, capas que se depositan unas sobre otras como resultado de un proceso histórico, un proceso de carácter acumulativo de las huellas que en cada periodo se depositan sobre el territorio como elementos identitarios de su tiempo. La propuesta, centrada en identificar y aislar cada uno de los estratos para su análisis individual, desemboca en la lectura multidireccional de este conjunto de líneas horizontales para ofrecer un relato transversal sobre las distintas realidades materiales o hitos generados a través del tiempo y el espacio. En este sentido, referimos las últimas publicaciones del autor donde plantea este análisis: Barros Caneda (2017a: 76-82; 2017b: 93-105; 2017c: 203-211). Asimismo, señalamos cómo la aplicación de esta metodología al mobiliario urbano, concretamente en el Proyecto I+D+i «Patrimonio Mueble Urbano de Andalucía» –coordinado por el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico junto a las universidades públicas andaluzas y el MINECO–, ha dado lugar a interesantes publicaciones en esta línea. Consúltense al respecto la web <<https://repositorio.iaph.es/handle/11532/20>> [consulta: 14/09/2021].

6. En este contexto, hay que tener en cuenta la incidencia de la acción contemporánea sobre el espacio y sus hitos, configuradores todos de un paisaje cultural definitivo. Consúltense al respecto: Barros Caneda (2018: 95-96).

la zona nororiental, donde coincide con el último sector de la calle Arenal—. A partir de aquí, el cerro limita en su zona más escarpada con unos solares adyacentes a esta calle, que se extienden hasta el primero de los viales citados, donde se ubican una serie de corrales que constituyen la vertiente más rural dentro de su ámbito urbano próximo.

El promontorio, orientado en sentido este-oeste, se estructura en tres terrazas, dispuestas sobre la meseta de la siguiente forma: la primera o superior, al oeste, cubierta de follaje, separada por los restos de una muralla diafragma respecto de la segunda plataforma, la cual presenta una forma más alargada y queda circundada parcialmente por los restos de una cerca defensiva —además de ocupada en la zona meridional por la Ermita de Nuestra Señora del Castillo— y, en el punto más al este, por un mirador donde se dispone una escultura sobre pedestal, de carácter religioso. Por último, el tercer recinto, en la falda del cerro, comprende el acceso principal al promontorio y un extenso solar ocupado por viviendas y restos de una torre. Otro acceso es la escalinata que parte de la calle Fuente Márquez y desemboca junto a la puerta principal de la Ermita del Castillo. Asimismo, como punto de unión con el cerro, destacamos los senderos botánicos proyectados en la zona sur del cabezo —con acceso por el callejón del Cantinero—. ⁷

LA ESTRATIFICACIÓN DEL TERRITORIO

El poblamiento continuado y la repetida ocupación del espacio hacen de Lebrija una ciudad superpuesta. ⁸ En el caso del cerro, si bien la ocupación tiene lugar desde fechas tempranas, constatándose el uso del espacio como lugar geoestratégico en distintos momentos de la historia, ⁹ no será hasta el periodo almohade cuando en el montículo se empieza a levantar una verdadera estructura urbana que se perpetúa como lugar de uso cuasi continuado en los siglos subsiguientes.

Si consideramos como punto de arranque de la estratificación del territorio su inicial proceso de ocupación, es posible establecer distintos estratos temporales, algunos de ellos múltiples por la subclasificación interna a la que da lugar una precisa secuenciación histórica de estos. ¹⁰

Para homogeneizar los criterios con los que identificar y visualizar independientemente estos depósitos o capas hemos de tener en cuenta dos variables: por una parte, que los estratos corresponden indiscutiblemente a un periodo o una secuencia concreta dentro de alguna de las etapas de la Historia; y, por otra, que cada estrato y los hitos arquitectónicos que a ella se asocian responden, principalmente, a una serie de valores determinados, valores vinculados en buena medida a los usos funcionales del propio espacio. En este contexto tendremos en cuenta tanto los inmuebles erigidos con una funcionalidad concreta, como aquellas estructuras que experimentan un cambio de funcionalidad a partir de un

7. Dentro del Plan de Recuperación del cerro del Castillo llevado a cabo en los últimos años, destaca el citado proyecto, los Senderos del Castillo, una infraestructura turístico-educativa que posibilita la subida por la ladera sur del promontorio, lo que permite conocer y poner en valor el característico paisaje que ofrece el lugar.

8. Al respecto de esta caracterización, remitimos a la consulta de Quirós Esteban (2011: 51).

9. La zona suroriental, desde la segunda mitad del VI milenio a. C. (Quirós Esteban, 2011: 51).

10. Ya se anticipó este asunto en García Romero (2019b).

determinado momento –a lo que queda asociado, en muchos casos, un intenso proceso de transformación, y, en otros, su pérdida o desaparición–.

442

El primero de los depósitos, un estrato primitivo, de carácter subterráneo, correspondería con el yacimiento urbano como primera estratificación arqueológica del lugar. Esto es, la acumulación de los vestigios que han sobrevivido a la ocupación –aunque parcial y discontinua– de este territorio durante la prehistoria –en concreto durante la Edad del Bronce– y la protohistoria, bajo ocupación fenicia y durante la segunda Guerra Púnica.¹¹ En este último momento se levanta una de las estructuras en la plataforma superior que determina la funcionalidad defensiva del lugar: una torre–atalaya de finales del siglo III a. C.¹² También las huellas de la Antigüedad, en concreto del periodo romano, responden a la utilización del lugar con los mismos fines, de manera que quedan vigentes los mismos puntos de vigilancia –la mencionada torre–, al tiempo que ocupan otros espacios de ascenso del cerro.



Fig. 3. Algunos restos de la cerca defensiva desde el acceso principal al cerro del Castillo, Lebrija (Sevilla). Fotografía de la autora.

El segundo estrato se corresponde con las primeras huellas en superficie, y aglutina los hitos de un importante periodo: la Edad Media. En esta etapa será cuando el cerro experimente una transformación más profunda debido a la creación y consolidación de la cerca defensiva en época almohade,¹³ ya que se intensifica en la zona la función de control del territorio debido a los tiempos convulsos que se experimentan, lo que des-

emboca finalmente en la conquista cristiana de la villa en el segundo tercio del siglo XIII [fig. 3]. Pese a ello, no hay que olvidar que en las siguientes centurias se mantendrá la funcionalidad defensiva, aunque se habrá sumado una nueva función que enraíza en dicho territorio: su uso como espacio religioso. La erección de la Iglesia de Santa María del Castillo –conocida comúnmente como Ermita del Castillo– implanta el uso devocional cristiano de este espacio tradicionalmente asociado a otras funciones, y abre camino a su consolidación como un importante espacio sacralizado en la villa en los siglos subsiguientes [fig. 4].

El tercer estrato, que corresponde a la Edad Moderna, presenta a partir del siglo XVI lo que será el inicio de un largo periodo de decadencia de la fortificación, debido al

11. Para más información arqueológica, véase: Quirós Esteban (2011: 52).

12. Actualmente, esta estructura, que fue analizada durante una de las actividades arqueológicas practicadas en el cerro en los últimos años, se conserva bajo el solar, dispuesta para su reintegración (Quirós Esteban, 2011: 52).

13. Diversas fuentes recogen la tradicional aseveración acerca de su erección sobre una fortaleza romana previa: Bellido Ahumada (1985: 154); Barroso Vázquez (1992: 17); Morales Martínez y otros (2004: 89).



Fig. 4. Ermita de Nuestra Señora del Castillo, tercer cuarto del siglo XIV, cerro del Castillo de Lebrija (Sevilla). Fotografía de la autora.

de la torre campanario de la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Oliva a finales del setecientos.¹⁴ No obstante, y a pesar del proceso de destrucción que implica dicha explotación, a lo largo de la Edad Moderna se ponen en práctica otros procesos constructivos en el terreno del castillo, tocantes a la actividad religiosa. En el solar adyacente a la subida principal al cerro se levantaron dos inmuebles más dentro de lo que se ha denominado el «sistema de ermitas»¹⁵ que se erige en la localidad durante este periodo: la Ermita de San Roque, a principios del siglo XVII,¹⁶ y la de Nuestra Señora del Soterráneo, que algunos autores sitúan muy a la postre, pero que, según referencias documentales en proceso de análisis, se encontraría en pie al menos desde 1775.

El cuarto estrato empieza a configurarse a principios del siglo XIX. Este estrato contemporáneo se entiende como tal por la alusión a la transformación, o más bien destrucción, del cerro que acontece desde principios del periodo histórico homónimo hasta, aproximadamente, el primer tercio del siglo XX. En esta etapa tienen lugar varios acontecimientos con epicentro en el cerro que ejercen una profunda transformación sobre el espacio. Inicialmente, una transformación constructiva que se refiere, por una parte, a la proyección —finalmente frustrada—, de un complejo conventual compuesto por diversas edificaciones a cargo de la Congregación de Sacerdotes Seculares de San Isidoro desde 1801 a 1809;¹⁷ y, por otra, a las obras acaecidas en el lugar con motivo del establecimiento de tropas francesas durante la guerra de la Independencia.¹⁸ A ello le sigue un periodo de total decadencia, en el que tiene lugar la reconversión funcional, el derribo y destrucción de la —entonces boyera—¹⁹ Ermita de San Roque en 1849, y, paralelamente, la —de nuevo— incipiente actividad invasiva de extracción de arena y

descenso de la actividad bélica en el entorno. La ausencia de noticias de sus reparos y la falta de atención que la documentación presta al castillo en estas fechas son demostrativas del abandono del cerro, lo que hace bascular la tradicional función del lugar hacia otros usos como la extracción de arenas para su comercio a partir de dicha centuria y la extracción de materiales para la construcción

14. Véase al respecto: Tomassetti Guerra (1998: 357–358).

15. Se ha definido previamente este término en García Romero (2016b: 154; 2019a: 159).

16. Sobre la historia constructiva de esta ermita, véase: García Romero (2019a: 157–168).

17. Acerca de esta etapa, consúltense Bellido Ahumada (1985: 307–308), y García Romero (2019b).

18. Sobre el estado del cerro en los albores del siglo XIX, véase García Romero (2019b), donde se analiza pormenorizadamente el ya mencionado Plano del Castillo de Lebrija (c. 1812).

19. Según el DRAE, se trata de un «corral o establo donde se recogen los bueyes». Consúltese: DRAE. *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*. Versión en línea: <<http://dle.rae.es/?id=60uUq3L>>.



Fig. 5. Vista actual del cerro del Castillo desde el flanco oriental, Lebrija (Sevilla). Fotografía de la autora.

materiales vinculada a la vitivinicultura y las obras públicas que, respectivamente, deterioran y conducen a la destrucción de buena parte del amurallamiento hasta entonces conservado²⁰ [fig. 5].

Esta casuística infiere al propio depósito histórico su ulterior capacidad como «metaestrato»²¹ que reconoce, analiza y protege bajo esta nueva visión lo que venía considerándose una realidad

acumulativa, que requiere la actualización de sus valores a través de una mirada abierta e interdisciplinar para su total comprensión. Ese estrato patrimonial encuadra la percepción actual del territorio y sus objetos como resultado de un proceso de valoración que se empieza a concretar, en el caso nebricense, entre los años 1931 y 1949,²² con las respectivas actuaciones por parte del Estado que tienen como consecuencia la declaración como monumento histórico-artístico de la Iglesia de Santa María del Castillo²³ y la aplicación del Decreto de protección de castillos españoles a la fortificación, entre otras.²⁴ Asimismo, la posterior declaración del Conjunto histórico artístico de la villa en 1985 —que incluye en su delimitación el cerro en cuestión—,²⁵ unido a la entrada en vigor de la legislación estatal en materia de patrimonio aún vigente, enriquece la protección hasta entonces conferida tanto a la iglesia como al propio castillo, y les otorga el máximo grado de protección como Bienes de Interés Cultural a través de distintas disposiciones.²⁶ Todo ello sin olvidar la importante valoración social sobre el espacio y sus bienes, cuya actuación paralela a la de las administraciones potencia, por un lado, el mantenimiento de la funcionalidad de algunos de los elementos —como la propia ermita—, y, por otro, el reconocimiento de sus valores históricos, artísticos, paisajísticos y, en definitiva, culturales,

20. Para conocer más a fondo este episodio, remitimos a García Romero (2015a).

21. Término definido en Barros Caneda (2017a: 76).

22. Si bien, los primeros atisbos tendrán lugar entre 1885 y 1912, cuando empiezan a gestarse la preocupación acerca de la conservación de estos bienes en el seno de la Comisión Provincial de Monumentos. Véase al respecto: García Romero (2015a: 59-72).

23. Decreto de 3 de junio de 1931, declarando monumentos Históricos-Artísticos, pertenecientes al Tesoro Artístico Nacional, los que se indican, *Gaceta de Madrid* 155, de 4 de junio de 1931, en línea: <<http://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1931/155/A01181-01185.pdf>>.

24. Decreto de 22 de abril de 1949 sobre protección de los castillos españoles, *Boletín Oficial del Estado* 125, de 5 de mayo de 1949, en línea: <<http://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1949/125/A02058-02059.pdf>>.

25. Decreto 14/1985, de 22 de enero, por el que se declara conjunto histórico-artístico a la Villa de Lebrija (Sevilla), *Boletín Oficial de la Junta de Andalucía* 17, de 22 de febrero de 1985, en línea: <<http://www.juntadeandalucia.es/boja/1985/17/3>>.

26. Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español, *Boletín Oficial del Estado* 155, de 29 de junio de 1985, en línea: <<http://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1985-12534>>.

como elemento poliédrico en que se constituye este espacio, con el que la población se identifica a modo de espejo de diversas identidades.²⁷

BIBLIOGRAFÍA

- Bal, M. [2009]. *Conceptos viajeros en las Humanidades. Una guía de viaje*, Murcia, Cendeac.
- Barros Caneda, J. R. [2013]. «La delgada línea: turismo y patrimonio cultural en Écija», en A. Martín Pradas y M. C. Rodríguez Oliva (coords.): *Actas de las X Jornadas de Protección del Patrimonio Histórico de Écija: «Écija y el turismo»*, Asociación Amigos de Écija, Écija, pp. 19-32, en línea: <<https://www.amigosdeecija.com/wp-content/uploads/LIBRO-ACTAS-IX-JORNADAS-PATRIMONIO-ECIJA.pdf>> [consulta: 2/9/2021].
- Barros Caneda, J. R. [2017a]. «El estrato patrimonial en la identificación visual del Estuario del Guadalquivir», *Riparia* (suplemento) 1, pp. 76-82, en línea: <<http://hdl.handle.net/10498/20289>> [consulta: 7/9/2021].
- Barros Caneda, J. R. [2017b]. «La ciudad desplegada: forma y espacio en la Sanlúcar del siglo XVI», en M. J. Parodi Álvarez (coord.): *In medio orbe: Sanlúcar de Barrameda y la I Vuelta al Mundo*, Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Ayuntamiento de Sanlúcar de Barrameda, pp. 93-105.
- Barros Caneda, J. R. [2017c]. «De lo que los objetos cuentan o la ciudad interpretada», *Periférica Internacional. Revista para el análisis de la cultura y el territorio* 18, pp. 203-211, en línea: <<http://dx.doi.org/10.25267/Periferica.2017.i18.15>> [consulta: 14/8/2021].
- Barros Caneda, J. R. [2018]. «La ingeniería contemporánea sobre las aguas del Tempul», en M. I. Morales Sánchez (ed.): «*Dígan lo que supieren...*»: *Miradas y lecturas sobre el agua en Tempul*, Cádiz, Edidáctica, pp. 95-115.
- Barroso Vázquez, M. D. [1992]. *Patrimonio Histórico Artístico de Lebrija*, Lebrija, Ayuntamiento de Lebrija, El Monte. Caja de Huelva y Sevilla.
- Bellido Ahumada, J. [1985]. *La Patria de Nebrija: noticia histórica*, Los Palacios, M.^a del Carmen Bellido García de Atocha.
- Decreto 14/1985, de 22 de enero, por el que se declara conjunto histórico-artístico a la Villa de Lebrija (Sevilla), *Boletín Oficial de la Junta de Andalucía* 17, de 22 de febrero de 1985, en línea: <<http://www.juntadeandalucia.es/boja/1985/17/3>>.
- Decreto de 22 de abril de 1949 sobre protección de los castillos españoles, *Boletín Oficial del Estado* 125, de 5 de mayo de 1949, en línea: <<http://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1949/125/A02058-02059.pdf>>.
- Decreto de 3 de junio de 1931, declarando monumentos Históricos-Artísticos, pertenecientes al Tesoro Artístico Nacional, los que se indican, *Gaceta de Madrid* 155, de 4 de junio de 1931, en línea: <<http://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1931/155/A01181-01185.pdf>>.
- García Romero, M. C. [2015a]. «La Comisión Provincial de Monumentos y la protección de la Ermita y el Castillo de Lebrija (Sevilla)», *UCOARTE: Revista de Teoría e Historia del Arte* 4, pp. 59-72, en línea: <<https://doi.org/10.21071/ucoarte.v4i0.9479>> [consulta: 4/7/2021].
- García Romero, M. C. [2015b]. «El Patrimonio Arquitectónico de Lebrija (Sevilla) como recurso turístico: Propuesta de rutas culturales», *International Journal of Scientific Management and Tourism* 2, abril, pp. 145-177, en línea: <<http://www.ijosmt.com/index.php/ijosmt/article/download/30/31>> [consulta: 21/7/2021].

27. Sobre este asunto, remitimos a García Romero, en prensa.

- GARCÍA ROMERO, M. C. [2016a]. «Estrategias para la puesta en valor de la Ermita del Castillo de Lebrija (Sevilla)», *International Journal of Scientific Management and Tourism* 2, abril, pp. 129-149, en línea: <<http://www.ijosmt.com/index.php/ijosmt/article/view/99/109>> [consulta: 22/7/2021].
- García Romero, M. C. [2016b]. «A propósito de las devociones populares en torno al patrimonio artístico. El caso de la Ermita de Nuestra Señora del Castillo de Lebrija (Sevilla)», en J. A. Peinado Guzmán y M. A. Rodríguez Miranda (coords.): *Meditaciones en torno a la devoción popular*, Córdoba, Asociación «Hurtado Izquierdo», pp. 151-172, en línea: <<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5594889.pdf>> [consulta: 30/7/2021].
- García Romero, M. C. [2016c]. «La Ermita del Castillo de Lebrija (Sevilla). Contextualización y aproximación histórica» y «La Ermita del Castillo de Lebrija (Sevilla): algunas cuestiones en torno al patrimonio inmueble y su potencialidad turística», en C. H. Nunes Henriques y otros (orgs.): *TURHIST. Revista dos Anais do Congresso Internacional Turismo & História*, Programa de Pós Graduação em Turismo e Hospitalidade Caxias do Sul; Faro, Escola Superior de Gestão, Hotelaria e Turismo, pp. 79-80.
- García Romero, M. C. [2018]. «En la frontera de la transformación: la vulnerabilidad del patrimonio mueble religioso en la Ermita del Castillo de Lebrija (Sevilla)», en H. Carvajal González y otros (eds.): *Perspectivas actuales, horizontes insólitos. Dinámicas y aportaciones teóricas en Historia del Arte*, Logroño, Aguja de Palacio Ediciones, pp. 379-396.
- García Romero, M. C. [2019a]. «Metamorfosis del paisaje religioso de Lebrija (Sevilla): La destrucción de la ermita de San Roque», en I. Morales Sánchez y J. P. Martín Villareal (ed. lit.): *Del territorio al paisaje: construcción, identidad y representación. XVIII Encuentro de la Ilustración al Romanticismo (1750-1850)*, Cádiz, Editorial UCA, pp. 157-168.
- García Romero, M. C. [2019b]. «La ciudad sobre el papel: el cerro del Castillo de Lebrija (Sevilla) a través del Plano de 1812», en R. J. Payo Hernanz y otros (ed. lit.): *Vestir la arquitectura. XXII Congreso Nacional de Historia del Arte 2*, Burgos, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Burgos, pp. 1335-1340.
- García Romero, M. C. [en prensa]. «De la ciudad como espejo de identidades: el caso de Lebrija (Sevilla)», *Actas del I Congreso Internacional «La ciudad: imágenes e imaginarios»*, Universidad Carlos III de Madrid.
- Georgescu Paquin, A. [2015]. *La actualización patrimonial a través de la arquitectura contemporánea*, Gijón, Trea.
- Lebrija: Informe diagnóstico del conjunto histórico*, Sevilla, Junta de Andalucía, Dirección General de Urbanismo, Consejería de Obras Públicas y Transportes, 1991.
- Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español, *Boletín Oficial del Estado* 155, de 29 de junio de 1985, en línea: <<http://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1985-12534>>.
- Morales Martínez, A. J. y otros [2004]. *Guía artística de Sevilla y su provincia II*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla y Fundación José Manuel Lara.
- Quirós Esteban, C. A. [2011]. «Contexto histórico de la Ermita de Nuestra Señora del Castillo (Lebrija, Sevilla)», en Hermandad del Castillo (ed.): *Expediente para la Coronación Canónica de Nuestra Señora del Castillo*, Lebrija, Hermandad del Castillo, pp. 50-66.
- Tomassetti Guerra, J. M. [1998]. «El Castillo de Lebrija (Sevilla): un primer ejercicio de interpretación histórico-arqueológica», en *Actas del I Congreso Internacional «Fortificaciones en Al-Andalus»*, Algeciras, Fundación Municipal de Cultura «José Luis Cano», pp. 353-368.

PATRIMONIO CULTURAL Y ENTORNOS VIRTUALES. APORTES TEÓRICOS DESDE LOS ESTUDIOS DE LA IMAGEN Y LA ESTÉTICA EXPERIMENTAL

MARINA GUTIÉRREZ DE ANGELIS
Universidad de Buenos Aires
GORKA LÓPEZ DE MUNAIN
UNED

INTRODUCCIÓN

En el año 2018 dimos comienzo a una serie de investigaciones en el sitio arqueológico Cueva de las Manos (Santa Cruz, Argentina), un entorno patrimonial excepcional, con abundantes manifestaciones de grafismo parietal, que fue declarado Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO en 1999.¹ Este proyecto surgió con el objetivo de reflexionar sobre el uso de las imágenes digitales y la tecnología inmersiva como metodología de investigación en relación con la preservación y la divulgación del patrimonio arqueológico. A finales del 2018 tuvo lugar una primera etapa de registro en el terreno con vídeo y fotografía en 360° con el objetivo de desarrollar unas experiencias de realidad virtual en las que el público pudiera experimentar la pregunta por las imágenes prehistóricas sin recurrir a explicaciones, interpretaciones o al desciframiento de su significado.

Para diseñar los entornos virtuales bajo estas premisas es necesario profundizar teóricamente en la especificidad de este medio, lo que nos lleva a plantear la pertinencia de diseñar un marco teórico propio de naturaleza eminentemente interdisciplinar. Por ello, uno de los objetivos clave de este texto será reflexionar sobre la contribución de los estudios de la imagen² al ámbito de las humanidades digitales y el patrimonio cultural digital. En las últimas décadas se han destinado múltiples esfuerzos a la aplicación práctica de soluciones digitales en entornos patrimoniales o en contextos museísticos, dejando poco lugar a la teorización de cuanto se estaba haciendo. Ello ha derivado en la consecución de innumerables experiencias (virtualización de entornos arqueológicos y diseño de experiencias inmersivas) poco satisfactorias y, a menudo, con un escaso valor divulgativo. Como ya denunciaba Maurizio Forte, en los últimos años se ha prestado mucha atención a la potencialidad de las reconstrucciones del pasado, pero quizá «no la suficiente a la potencialidad de los procesos de simulación conductual» (Forte, 2011: 10). Para paliar esta carencia proponemos abordar el estudio de las imágenes generadas en experiencias inmersivas a partir de una aproximación decididamente interdisciplinar.

INTERDISCIPLINARIEDADES FLUIDAS

Las últimas décadas han sido particularmente fértiles en lo que respecta al estudio de la imagen. Con la historia del arte como disciplina de referencia, han surgido diversas

1. Proyecto financiado por UBACyT (20020190200046BA), titulado «Patrimonio arqueológico y realidad virtual en el sitio Cueva de las Manos, Santa Cruz, Argentina» y dirigido por Marina Gutiérrez de Angelis.

2. Dentro de la expresión genérica de «estudios de la imagen» englobamos diferentes acercamientos y propuestas, afines a la historia del arte, que serán comentados más adelante.

líneas de trabajo como los *Visual Studies* (estudios visuales), la *Bildwissenschaft* (ciencia de la imagen) o la *Bildanthropologie* (antropología de la imagen), que, desde puntos de partida distintos, se han ocupado de la teorización de la imagen. Buena parte de estos movimientos han sido motivados por la aparición de nuevos medios (desde la fotografía hasta la imagen digital, en todas sus modalidades) y nuevas vías y estrategias de comunicación. Algunos de ellos, como los estudios visuales, han mantenido una tensión permanente con los límites disciplinares de la historia del arte. W. J. T. Mitchell, por ejemplo, concebía tanto la cultura visual como los estudios que se ocupan de investigarla como una especie de movimiento o turbulencia que golpea los bordes de las disciplinas establecidas, obligándolas a replantearse sus propios límites.³ A medida que se ampliaba el marco de las discusiones, la pregunta por la imagen iba tomando mayor relevancia y, con ello, comenzaban a enriquecerse los diálogos con otras disciplinas afines (Boidy, 2017: 15-30; Martínez Luna, 2019; Faeta, 2013; Severi, 2010).

La aparición de nuevos medios y el interés por parte de otras disciplinas por el estudio de la imagen ha tenido como consecuencia el surgimiento de modos diversos de encarar el problema. Algunos autores, como Horst Bredekamp, han reivindicado la legitimidad de la historia del arte para acoger el estudio de cuanto tenga relación con las imágenes, mientras que otros, como es el caso de David Freedberg, se han mostrado menos interesados por la cuestión disciplinar y han buscado cuantos cruces y colaboraciones fueran necesarios para afrontar las hipótesis que se habían planteado. En ambos enfoques, que aquí apenas esbozaremos, se aprecia en todo caso una decidida voluntad interdisciplinar. Bredekamp, en un sucinto pero revelador estudio, demostró que la historia del arte, desde sus más tempranas formulaciones, se desempeñaba en realidad como *Bildwissenschaft*. Para ello, repasa el modo en el que, sobre todo las tradiciones alemana y vienesa, integraron de forma temprana y natural los nuevos medios que iban apareciendo, poniendo especial énfasis en la fotografía, los medios de masas y el cine. Destaca el papel de Aby Warburg, quien recordaba que la historia del arte solo puede cumplir su responsabilidad con las artes expandiendo su campo de intereses (Bredekamp, 2003: 423). Con ello, Bredekamp se muestra contrario a que los estudios visuales se conviertan en una escisión de la historia del arte, ya que pondría fin a la noción de historia del arte como *Bildsgeschichte* y enrocaría las posturas en islas separadas e irreconciliables (Bredekamp, 2003: 428).

Es entonces cuando entra en escena la figura de David Freedberg, explorador incansable de los límites de la historia del arte y siempre abierto a la colaboración multidisciplinar, lo que lo ha llevado a ser uno de los principales instigadores de esta apertura hacia las neurociencias. Tras una intensa etapa frecuentando las posibilidades que la antropología podía ofrecer a su propia disciplina (Freedberg, 2005 y 2013). A inicios del siglo XXI se propone ir más allá de los resultados obtenidos en su clásico *El poder de las imágenes* (1992) y, así, seguir investigando desde nuevas vías las respuestas emocionales y físicas ante las obras de arte. Como director de la Italian Academy for Advanced Studies in America, viene desarrollando desde el año 2001 el proyecto Art, Humanities, and Neuroscience, una de

3. Mitchell, en su último libro, vuelve la vista hacia su añorado amigo Michael Camille, quien exploró los límites de la disciplina de la historia del arte «hasta traspasar las fronteras de campos adyacentes como la literatura, el cine y los estudios culturales» (Mitchell, 2019: 18). Con ello, de algún modo, Mitchell arrincona ligeramente sus anhelos «indisciplinados» (Mitchell, 1995) y retorna hacia las posibilidades que ofrece la expansión de los saberes dentro de los marcos de una disciplina.

las iniciativas interdisciplinares más longevas emprendidas hasta la fecha. Sus primeras indagaciones quedan recapituladas en el artículo «Empatía, movimiento y emoción», donde demuestra que es imposible concebir las emociones como algo separado del cuerpo y, especialmente, del movimiento del cuerpo (Freedberg, 2014: 167).

Este empeño de Freedberg continuó dando sus frutos y, en colaboración con el neurocientífico Vittorio Gallese, ese mismo año publicó un artículo que sentó las bases de un nuevo paradigma que busca indagar en el poder empático de las imágenes y en la experiencia y efectos que estas provocan en el espectador (Freedberg y Gallese, 2007). Gracias al aporte de las neurociencias y a descubrimientos cruciales, como las neuronas espejo y la simulación encarnada a las respuestas empáticas —que abordaremos más adelante—, por primera vez se podían estudiar las artes visuales con herramientas que iban más allá de las especulaciones teóricas. De este modo, Freedberg y Gallese se enfrentan a obras de Miguel Ángel, Goya, Pollock o Fontana, concluyendo incluso que ni los factores históricos, culturales o contextuales contradicen «la importancia de considerar los procesos neuronales que emergen en el conocimiento empático de las obras visuales de arte» (Freedberg y Gallese, 2007: 202). Y así, gracias a este trabajo de una interdisciplinariedad fluida —en la que el peso de cada tradición disciplinar queda en un segundo plano, en favor de un intercambio permanente y desjerarquizado de ideas y conocimientos—, contamos hoy en día con un bagaje teórico que nos permite trabajar con imágenes como las que en este texto nos ocupan desde un posicionamiento experimental.

Este cruce interdisciplinar entre la historia del arte (o las humanidades en general) con las neurociencias lleva produciendo en las últimas décadas unos resultados que merece la pena subrayar. Hay quien ha enmarcado este diálogo disciplinar bajo el término de *consilience* (consiliencia), popularizado a finales de los noventa por Edward O. Wilson. Este famoso biólogo perseguía la idea de un «saber unificado», una auténtica aventura intelectual que se proponía retomar el sempiterno intento de conectar las ciencias con las humanidades (Wilson, 1998: 8).⁴ Un año después de la publicación de Wilson, la revista *Journal of Consciousness Studies* lanzó un especial sobre el arte y el cerebro, donde aparecieron aportaciones germinales como las de Vilayanur Subramanian Ramachandran y William Hirstein (Ramachandran y Hirstein, 1999) y, sobre todo, el texto de Semir Zeki sobre el cerebro visual titulado «Art and the brain» (Zeki, 1999).⁵ Con ello, Zeki daba comienzo al campo denominado neuroestética, que estudiará las bases neuronales de la percepción de la belleza en el arte (Gallese y Di Dio, 2012: 687), trazando una curiosa conexión con las aspiraciones de Wilson. La veta abierta por Zeki ha tenido una importante fortuna posterior, con trabajos pioneros y fascinantes (Di Dio y otros, 2007). Sin embargo, la conexión consiliente entre las humanidades y las neurociencias que a nosotros nos interesa parte de una perspectiva distinta que, bajo el impulso de Vittorio Gallese, se ha denominado estética experimental.

4. Para un posterior acercamiento a la noción de consiliencia «como un intento de desarrollar un nuevo marco de trabajo compartido entre las ciencias y las humanidades», resulta fundamental el monográfico *Creating Consilience. Integrating the Sciences and the Humanities* (Slingerland y Collard, 2011).

5. En realidad, es una reimpresión del texto publicado un año antes en el número 127 de la revista *Daedalus* (Zeki, 1998).

PATRIMONIO CULTURAL Y ESTÉTICA EXPERIMENTAL

Las humanidades requieren cada vez una mayor formación digital, pero también precisan una constante actualización de los marcos teóricos desde los que se abordan las investigaciones. En este texto incorporaremos las aportaciones que llegan desde las neurociencias al terreno de la percepción, la acción y la cognición, dentro de la denominada estética experimental. Esta rama del conocimiento encara el problema de las imágenes desde un posicionamiento diferente y complementario al realizado por la neuroestética o los estudios de la imagen, y su objetivo principal es arrojar luz sobre el modo como percibimos las imágenes desde una perspectiva corporizada (Gallese, 2017: 42-43). Según Gallese, «nuestra visión del mundo es mucho más compleja que la mera activación de la parte visual del cerebro. La neurociencia ha demostrado que la visión es multimodal: abarca la activación de las redes cerebrales motoras, somatosensoriales y las relacionadas con las emociones. Las neuronas motoras no solo provocan movimientos y acciones, sino que también responden a estímulos visuales, táctiles y auditivos relacionados con el cuerpo, mapeando el espacio que nos rodea, los objetos que tenemos a mano en ese mismo lugar, y las acciones de otros» (Gallese, 2017: 43).

Para ir definiendo el marco en el que nos moveremos, debemos primero delimitar el modo en el que percibimos las imágenes. Para ello, nos fundamentaremos en la noción de simulación encarnada a las respuestas empáticas. Nuestra mirada se focalizará en entornos que desplazan al lenguaje de su tradicional papel dominante como vector de la experiencia humana, colocando una visión no lingüística pero corporal en el centro de nuestra experiencia (Hansen, 2004). La estética experimental propone superar las teorías cognitivas clásicas, entendiendo que el entramado neuronal que compartimos con otros seres humanos y, en cierta medida, también con algunos animales, nos posibilita empatizar con el entorno a través de una simulación de este en nuestros propios cuerpos. La existencia dentro del cerebro humano de un mecanismo que mapea directamente la percepción y la ejecución de la acción, definido como el «mecanismo de espejo» (Rizzolatti y otros, 2001; Gallese y otros, 2004), ha demostrado que el reflejo de las acciones en los seres humanos está organizado de forma que las mismas regiones corticales que normalmente están activas cuando realizamos determinadas acciones, también se activan cuando observamos los mismos actos motores ejecutados por otros.

La interacción empática —el sentimiento de involucrarse físicamente con algo, como por ejemplo con una obra de arte (Pinotti y Salgaro, 2019)— tiene sus raíces en la simulación encarnada. Por ejemplo, cuando miramos los *Desastres de la guerra* de Goya, «la empatía corporal surge no solo como respuesta a la multitud de figuras desequilibradas, donde el espectador parece tener sentimientos similares de desequilibrio, sino también como respuesta a las representaciones horribles de carne lacerada y perforada» (Freedberg y Gallese, 2007: 197). Este mecanismo de la simulación encarnada se activa igualmente cuando observamos a alguien llevando a cabo una acción o expresando una emoción, pero también cuando imaginamos hacer o percibir algo. La imaginación visual comparte con la percepción visual varias de sus características; por ejemplo, cuando imaginamos una escena visual, activamos las mismas regiones de nuestro cerebro que se activarían al percibir esa misma escena de forma real. Resulta particularmente interesante cómo estos mecanismos operan también con relación al gesto creativo (como puede ser una pincelada o una incisión en un muro), pues la observación de estos trazos provoca la implicación empática

en quien los observa y activa la simulación del programa motor que correspondería a la ejecución de esa marca (Freedberg y Gallese, 2007: 202).

Esta información resulta crucial a la hora de diseñar entornos virtuales interactivos, ya que podemos trabajar con detalles (como, por ejemplo, la visualización de los trazos de las pinturas parietales) que provocan poderosas respuestas empáticas a menudo desatendidas. El diseño de un entorno inmersivo en el que el observador puede interactuar con los objetos que van apareciendo nos abre a nuevos interrogantes, puesto que la realidad virtual tiene una implicación corporal diferente a la que ofrece, por ejemplo, el cine. Permite simular en un entorno virtual el mundo real con sus movimientos, mientras que los objetos responden a nuestra interacción física de modo parejo a como lo harían en un contexto cotidiano. Gracias al mecanismo de la «simulación encarnada liberada», cuando nos hallamos en un estado inmersivo nuestra atención se centra de forma casi exclusiva en el mundo ficcional que se muestra ante nosotros, pudiendo desplegar de manera libre y durante un tiempo los recursos de simulación sin que nuestra «guardia defensiva» nos impida sentirlo (Gallese 2017: 47; Gallese y Guerra, 2015).

El conocimiento cada vez más profundo de todos estos mecanismos perceptivos proyecta unas expectativas aún por explorar a la hora de crear recursos virtuales en entornos patrimoniales, y es que un nuevo marco teórico abre la puerta a todo un campo de experimentación (Forte y Gallese, 2015). Las primeras reconstrucciones virtuales en arqueología realizadas en los años noventa presentaban un marcado interés en la reproducción de espacios arquitectónicos vacíos, donde el pasado era pensado como una instantánea de modelos artificiales en 3D que fijaba un momento histórico «concreto» y no una simulación «potencial» de este (Forte, 2014: 115). Estas primeras aplicaciones de la denominada arqueología virtual (Forte, 1997) estaban guiadas fundamentalmente por la generación de modelos realistas para ser vistos en una pantalla. La incorporación de experiencias basadas en dispositivos de realidad virtual muestra que la «percepción de la información espacial en 3D incrementa el potencial de la simulación» (Forte y Gallese, 2015: 39), pero es preciso incorporar las contribuciones de las neurociencias a las que antes aludíamos porque «posibilitan conectar, a través del cuerpo, el registro arqueológico con los comportamientos y las prácticas vinculadas a la creación de los artefactos arqueológicos y al tipo de experiencias que permiten al habilitar una evaluación ‘empática’ de estos artefactos» (Forte y Gallese, 2015: 49).

ENTORNOS VIRTUALES Y SIMULACIÓN ENCARNADA EN LA CUEVA DE LAS MANOS

La aplicación de la realidad virtual y la imagen en 360° en el proyecto Cueva de las Manos implicó mucho más que la mera utilización de una herramienta de registro, puesto que transformó por completo nuestras preguntas iniciales y nos llevó a plantear el desarrollo de una experiencia inmersiva para experimentar la pregunta por la imagen a través de la exploración en primera persona utilizando una interfaz gestual (Gutiérrez de Angelis, 2021). Cueva de las Manos se ha convertido así en un laboratorio experimental para aproximarnos a la comprensión de nuestra relación corporal con el mundo y con la producción de imágenes. Como señala Carlo Severi, si podemos imaginar un diálogo entre la mirada y la forma natural, como propone la tradición de la biología del arte (Pitt Rivers,

Haddon, Holmes, Stolpe) y la psicología y etnología de la tradición estética alemana de finales del siglo XIX (como Lotze, Vischer, Bastian o Warburg), es necesario reconsiderar la forma de las rocas y los muros en las cuevas prehistóricas y las formas del arte mueble como espacio de proyección de una especie de imaginación activa que preside el nacimiento y la creación de imágenes (Severi, 2010). Por ello, para comprender el significado de lo que estaban haciendo estas personas del pasado en espacios como cuevas y abrigos debemos dejar de pensar las pinturas y los grabados como formas de producción artística (Ingold, 2000: 113). Estas imágenes son el producto de la interacción con el medio ambiente, aspecto crucial para nuestro enfoque, pues nos insta a desarrollar experiencias de conocimiento a partir del planteamiento de múltiples puntos de vista, antes que el mero ofrecimiento al público de descripciones o interpretaciones cerradas.

Las figuras, materiales y técnicas con las que se realizaron estas imágenes del pasado están íntimamente relacionadas con actividades sociales, accidentes geográficos, flujos y circuitos de movilidad que pueden ser simulados en los entornos virtuales. Algunos autores han señalado la importancia de prestar atención al uso del color (Jones y MacGregor, 2002), a los minerales involucrados (Boivin y Owic, 2004) o al entorno donde fueron encontradas (Ingold, 2000). Estos elementos pueden ser incorporados dentro de los entornos virtuales para ser comprendidos, descubiertos y experimentados. Para Forte, la arqueología digital permite analizar y comprender los modos de interacción y de retroalimentación mediante ciertos disparadores (*triggers*) que producen la exploración de los mundos virtuales gracias a las posibilidades potenciales (*affordances*) de cuanto nos encontramos. Esta idea de disparadores es una metáfora que este autor utiliza para señalar nuestra encarnación en el mundo virtual mediante la participación de nuestra mente (corporizada) dentro del universo digital. En ese sentido, para Forte, «cualquier entorno, digital o real, podría estudiarse perceptualmente de una manera semejante (por supuesto, con algunas limitaciones): analizando todas las relaciones entre los humanos y los ecosistemas» (Forte, 2014: 113). El conocimiento que obtenemos a través de la interacción con el entorno «se construye sobre las habilidades motoras (reales o virtuales) que en los mundos virtuales se concretan mediante gestos e interfaces hápticas» (ibíd.). Esto nos lleva a reflexionar sobre aquello que puede aportar la realidad virtual para el aprendizaje sobre las maneras de pensar y construir el pasado y de qué modo esta transforma a su vez nuestras hipótesis de trabajo.

Si la simulación encarnada parte de la relación entre el cuerpo y el entorno, la realidad virtual puede convertirse en un espacio donde poder recrear ese proceso, puesto que las experiencias sensoriomotoras pueden ser reproducidas en simulaciones virtuales basadas en interfaces gestuales. Los entornos de realidad virtual permiten al usuario proyectar movimientos reales en escenarios multidimensionales, utilizando sensores y dispositivos que capturan la posición y rotación del cuerpo para ofrecer múltiples puntos de vista e interacciones con objetos de manera natural e intuitiva. Si bien la idea de instalar a un observador en un espacio de ilusión herméticamente cerrado no es una novedad de las tecnologías contemporáneas, en la realidad virtual el público ya no está simplemente frente a la imagen, sino que está en la imagen y es parte de ella (Grau, 2003). Este nuevo medio posibilita crear espacios de interacción donde el usuario puede contextualizar mejor el espacio y las dimensiones, a diferencia de las imágenes 2D estáticas o los vídeos con los que el visitante no puede explorar ni asimilar el espacio.

La pregunta que en todo momento nos perseguía era: ¿de qué modo podemos convertir estas bases teóricas en experiencias concretas en los entornos virtuales? El proyecto

Cueva de las Manos se fundamenta en una serie de conceptos de diseño orientados a la creación de experiencias en entornos virtuales que parten de lo apuntado con anterioridad. El primer elemento que se debe considerar es el descubrimiento, entendido como la capacidad de comprender los objetos y su manipulación a partir de nuestro movimiento corporal. La exploración corporal y curiosa no debe verse afectada por la frustración de una interacción confusa con objetos y con el espacio. En segundo lugar, debe tenerse en cuenta la experiencia de inmersión, es decir, la relación entre el control y el objeto con el que se interactúa. El uso del seguimiento de manos en las Oculus Quest 2 permite crear una relación directa entre el movimiento de la mano, la manipulación del objeto y la respuesta. Es decir, la imagen responde al movimiento de nuestra mano de manera muy similar a como lo haría en el mundo real.

Esto se relaciona con un tercer elemento denominado *feedback*, es decir, la comunicación efectiva antes, durante y después de la interacción con el objeto. Esto alude también al tipo de interfaz a la que vamos a recurrir. En nuestro proyecto, esa interfaz es de base gestual a través del sistema de *handtracking* que incorporan las Oculus Quest 2. Cuando se trata de interacción, la realidad virtual es completamente diferente a otros sistemas bidimensionales. Es un cambio de paradigma total en cuanto a cómo interactuamos con el *software*. Cuando planteamos que ya no estamos frente a una pantalla, sino dentro de las imágenes, eso se ve reflejado también en las interacciones que ofrecen este tipo de interfaces. Un ratón o una pantalla táctil están diseñados para la interacción 2D, permitiendo al usuario moverse por la superficie y seleccionar elementos, pero no interactuar con la profundidad. La realidad virtual es tridimensional y, por tanto, necesitamos nuevos tipos de dispositivos de interacción. El objetivo de la interacción en estos espacios es hacernos sentir que estamos dentro de ese mundo virtual, creando la sensación de que estamos interactuando con nuestro cuerpo.

El planteamiento de una percepción multimodal implica una definición de percepción que incluye «ver» con la piel, con los músculos, con las emociones, una mirada que «toca» y que se mueve. En las pantallas táctiles, por ejemplo, la imagen responde a una acción motriz de un movimiento de nuestro cuerpo con la interfaz. La interacción con objetos y espacios 3D supone un registro completamente diferente con relación a nuestro cuerpo. Este último punto se relaciona con el cuarto punto, la presentación del contenido, que contempla el diseño, la motivación, la claridad y el atractivo de los elementos multimedia y su relación con los aspectos de movimiento y de interactuabilidad, componentes de experimentación y opciones disponibles.

CONCLUSIONES

En este texto hemos trazado un breve recorrido por el marco teórico en el que estamos trabajando dentro del proyecto de investigación, así como una aproximación a la metodología que se deriva de la incorporación de imágenes 3D y entornos inmersivos al objeto de estudio. Hemos comprobado que los estudios de la imagen tienen un rico y prometedor recorrido gracias a los avances de otras disciplinas como las neurociencias que, en las últimas décadas, están orientando su foco de análisis hacia el modo en el que percibimos las imágenes. Estamos aún en una fase inicial en la que todos los esfuerzos se han centrado en la definición del marco teórico a partir del cual abordaremos una fase

posterior. En esta segunda etapa, iniciaremos el desarrollo de una experiencia inmersiva, basada en una interfaz gestual, que será diseñada a partir de los aportes descritos en este texto. En ella, el visitante se enfrentará a las imágenes de la Cueva de las Manos y a los imaginarios sobre la prehistoria en un entorno de aprendizaje fundamentado en la exploración corporal y sensoriomotriz.

Este proyecto nos ha permitido comprender que la neurociencia cognitiva no es una alternativa a las humanidades, sino una aproximación metodológica para explicar los mismos fenómenos, pero con un nivel diferente de descripción y lenguaje (Gallese y Gattara, 2015: 162). La estética experimental ofrece una mirada renovadora para el estudio de la visualidad, permitiéndonos comprender la experiencia perceptual y de qué modo nuestro sistema cerebro-cuerpo crea conocimiento a partir de su relación con el entorno. El cuerpo no solamente es quien produce las imágenes, sino que fundamentalmente es quien las recibe o las *experiencia*.

Los aportes de la estética experimental al estudio de la imagen son un espacio prometedor en el que las humanidades digitales y el campo del patrimonio cultural pueden encontrar una base teórica interdisciplinaria para el desarrollo de experiencias y proyectos basados en sus resultados. Frente a esta posibilidad, es importante superar el modelo de disciplinas científicas fragmentadas, escindidas, que hacen difícil este trabajo conjunto entre diversas metodologías. Como señala Gallese, cuando hablamos de una mirada interdisciplinaria es importante recordar que el trabajo y el desafío es doble. El objetivo no es comprender al otro en términos técnicos o lingüísticos, sino estudiar y expandir nuestra propia formación teórica para no pensar *mono* sino *interdisciplinariamente*.

BIBLIOGRAFÍA

- Boidy, M. [2017]. *Les études visuelles*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes.
- Boivin, N. y Owic, M. A. (eds.) [2004]. *Soils, Stones and Symbols: Cultural Perceptions of the Mineral World*, Londres, Routledge.
- Bredenkamp, H. [2003]. «A Neglected Tradition? Art History as Bildwissenschaft», *Critical Inquiry* 29, pp. 418-428, en línea: <<https://doi.org/10.1086/376303>>.
- Di Dio, C. y otros [2007]. «The golden beauty: brain response to classical and renaissance sculptures», *PLoS One* 2(11), e1201, pp. 1-9, en línea: <<https://doi.org/10.1371/journal.pone.0001201>>.
- Faeta, F. [2013]. «‘Crear un objeto nuevo, que no pertenezca a nadie’. Campo artístico, antropología, neurociencias», *Revista Sans Soleil - Estudios de la Imagen* 5(1), pp. 18-29.
- Forte, M. (ed.) [1997]. *Virtual Archaeology. Re-creating ancient worlds*, Nueva York, Harry N. Abrams.
- Forte, M. [2011]. «Cyber-Archaeology: Notes on the simulation of the past», *Virtual Archaeology Review* 2(4), pp. 7-18, en línea: <<https://doi.org/10.4995/var.2011.4543>>.
- Forte, M. [2014]. «Virtual Reality, Cyberarchaeology, Teleinmersive Archaeology», en F. Remondino y S. Campana (eds.): *3D Recording and Modelling in Archaeology and Cultural Heritage. Theory and best practices*, Oxford, BAR International Series.
- Forte, M. y Gallese, V. [2015]. «Embodiment and 3D Archaeology: a Neolithic House at Çatalhöyük», en *Breaking Barriers, Proceedings of the 47th Annual Chacmool Archaeological Conference (2014)* (publicación provisional), pp. 35-55.
- Freedberg, D. [1992]. *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Madrid, Cátedra.
- Freedberg, D. [2005]. «Warburg's Mask: A Study in Idolatry», en M. Westerman (ed.): *Anthropologies of Art*, Williamstown, Clark Institute Press.

- Freedberg, D. [2013] *Las máscaras de Aby Warburg*, edición de L.Vives-Ferrándiz Sánchez, Barcelona, Sans Soleil Ediciones.
- Freedberg, D. [2014]. «Empatía, movimiento y emoción», en A. Gondra Aguirre y G. López de Munain (eds.): *Estudios de La Imagen. Experiencia, Percepción, Sentido(s)*, Santander, Shangrila, pp. 159-210.
- Freedberg, D. y Gallese, V. [2007]. «Motion, Emotion and Empathy in Aesthetic Experience», *Trends in Cognitive Sciences* 11, pp. 197-203, en línea: <<https://doi.org/10.1016/j.tics.2007.02.003>>.
- Gallese, V. y otros [2004]. «A unifying view of the basis of social cognition», *Trends in Cognitive Science* 8(9), pp. 396-403, en línea: <<https://doi.org/10.1016/j.tics.2004.07.002>>.
- Gallese, V. y Di Dio, C. [2012]. «Neuroesthetics: The Body in Esthetic Experience», en V. S. Ramachandran (ed.): *Encyclopedia of Human Behaviour II*, Londres / Nueva York, Elsevier, 2.ª ed., pp. 687-693.
- Gallese, V. [2017]. «Visions of the body. Embodied simulation and aesthetic experience», *Aisthesis. Pratiche, Linguaggi E Saperi dell'estetico* 10(1), pp. 41-50, en línea: <<https://doi.org/10.13128/Aisthesis-20902>>.
- Gallese, V. y Gattara, A. [2015]. «Embodied simulation, aesthetics and architecture: an experimental aesthetic approach», en S. Robinson and J. Pallasmaa (eds.): *Mind in Architecture: Neuroscience, Embodiment, and the Future of Design*, Massachusetts, MIT Press, pp. 161-179.
- Gallese, V. y Guerra, M. [2015]. *Lo schermo empatico. Cinema e neuroscienze*, Milán, Raffaello Cortina Editore.
- Ginzburg, C. [1995]. «Inter/disciplinarity. Vetoes and Compatibilities», *Art Bulletin* 77(4), pp. 534-536.
- Grau, O. [2003]. *Virtual Art. From Illusion to Immersion*, Massachusetts, MIT Press.
- Gutiérrez De Angelis, M. [2021]. «Antropología visual expandida: grafismo parietal y realidad mixta en el sitio arqueológico Cueva de las Manos (Argentina)», *Revista de Antropología Visual* 29, pp. 1-20, en línea: <<http://doi.org/10.47725/RAV.029.01>>.
- Hansen, M. B. N. [2004]. *New Philosophy for New Media*, Massachusetts / Londres, The MIT Press.
- Ingold, T. [2000]. *The Perception of the Environment. Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*, Londres / Nueva York, Routledge.
- Jones, A. y MacGregor, G. (eds.) [2002]. *Colouring the Past: The Significance of Colour in Archaeological Research*, Oxford / Nueva York, Berg.
- Martínez Luna, S. [2019]. *Cultura visual. La pregunta por la imagen*, Vitoria-Gasteiz, Sans Soleil Ediciones.
- McCarty, W. [2016]. «Becoming Interdisciplinary», en S. Schreibman y otros (eds.): *A new companion to Digital Humanities*, Malden / Oxford, Wiley Blackwell, pp. 69-83.
- Mitchell, W. J. T. [1995]. «Interdisciplinarity and Visual Culture», *Art Bulletin* 77(4), pp. 540-544.
- Mitchell, W. J. T. [2019]. *La ciencia de la imagen. Iconología, cultura visual y estética de los medios*, Madrid, Akal.
- Pinotti, A. y Salgaro, M. [2019]. «Empathy or Empathies? Uncertainties in the Interdisciplinary Discussion», *Gestalt Theory* 41(2), pp. 141-158, en línea: <<https://doi.org/10.2478/gth-2019-0015>>.
- Ramachandran V. S. y Hirstein, W. [1999]. «The science of art: A neurological theory of aesthetic experience», *Journal of Consciousness Studies* 6(6-7), pp. 15-51.
- Rizzolatti, G. y otros [2001]. «Neurophysiological mechanisms underlying the understanding and imitation of action», *Nature Reviews Neuroscience* 2(9), pp. 661-670, en línea: <<https://doi.org/10.1038/35090060>>.
- Severi, C. [2010]. *El sendero y la voz: una antropología de la memoria*, Buenos Aires, Sb.
- Slingerland, E. y Collard, M. (eds.) [2011]. *Creating Consilience: Integrating the Sciences and the Humanities*, Oxford / Nueva York, Oxford University Press. doi: 10.1093/acprof:oso/9780199794393.001.0001.

Wilson, E. O. [1998]. *Consilience: The Unity of Knowledge*, Nueva York, Alfred A. Knopf.

Zeki, S. [1998]. «Art and the Brain», *Daedalus* 127(2), pp. 71-103.

Zeki, S. [1999]. «Art and the Brain», *Journal of Consciousness Studies* 6(6-7), pp. 76-96.

FORMACIÓN Y PERVIVENCIA DE LA IDENTIDAD ARTÍSTICA OMEYA Y SU SIGNIFICADO EN LA MORFOLOGÍA DE LA CULTURA VISUAL DE AL-ANDALUS¹

VÍCTOR RABASCO GARCÍA
Universidad de León

PUNTO DE PARTIDA METODOLÓGICO

Desde las primeras representaciones en las cavernas el ser humano ha evidenciado un deseo de expresarse mediante imágenes.² Aún hoy resulta complejo descifrar su grado de iconicidad, es decir, si tenían un carácter referencial en mayor nivel que otro simbólico o viceversa. Sea como sea, lo cierto es que ambas funciones (que no son excluyentes) deben considerarse inherentes a esa necesidad expresiva. Estas imágenes fueron semantizándose y configurándose visualmente mediante formas icónicas. Ya en la Antigüedad se codificaron símbolos que eran reconocibles no solo por las culturas que las crearon, sino también por otras que no participaban de ellos. Uno de los más universalmente conocidos es el símbolo de la cruz, cuyo significado ha ido permutando a lo largo de la historia.³ Este iconograma debió entenderse como un canal transmisor de unos conceptos básicos que conllevaban un significado más profundo y complejo: la religión cristiana. Por lo tanto, el símbolo ya no solo pasó a representar unas ideas, sino a todos los fieles que profesaban dicha confesión.

Las imágenes, como parte de la comunicación visual, precisan que el observador posea una base cultural o conocimientos previos que hagan posible la correcta interpretación y comprensión del significado generado por el creador. Ante esta premisa, el paisaje monumental se convirtió en uno de los mejores vehículos a la hora de diseminar un mensaje determinado, ya que su exposición pública hizo que su alcance fuera máximo.⁴ La reiteración de determinados códigos visuales en los múltiples espacios de la ciudad y su proyección en el tiempo en un territorio concreto llevaron a la consagración de ciertas formas icónicas (bien arquitectónicas, bien decorativas) como símbolos representativos, incluso identitarios.⁵ De este modo, la función de los edificios, además de determinar su estructura y ornato,

1. El presente estudio recoge parte de los resultados alcanzados en la tesis doctoral de Rabasco García (2020) y se enmarca en el Proyecto I+D+i «Al-Andalus, arte, ciencia y contextos en un Mediterráneo abierto. De Occidente a Egipto y Siria» (RTI2018-093880-B-I00), así como en el Grupo de Investigación «Arquitectura e integración de las artes en la Edad Media» (UCM 941.377).

2. La mirada de Hockney y Gayford (2016) sobre las imágenes proporciona interesantes reflexiones conceptuales en torno a su origen y evolución histórica.

3. En los primeros siglos del cristianismo, cuando aún no era una religión permitida en el imperio romano, las representaciones de la cruz no eran usuales, puesto que se asociaba al modo en el que morían los penados. Fue más tarde cuando el significado cambió, pasando entonces a considerarse la cruz como una representación icónica del sacrificio, la salvación y la redención (Rodríguez Peinado, 2010).

4. En el acto intencionado de dotar a una imagen de un significado está la génesis de la cultura visual (Mirzoeff, 1999: 22-27).

5. El campo de la cultura visual (entendida como la conexión entre el espectador y el medio en el que vive) ha estudiado la relación entre la imagen y la ideología, especialmente a partir de la Edad Moderna europea (ver Mitchell, 1986: 151-159 para un breve estado de la cuestión). Creemos que se trata de un terreno que aún no ha sido investigado con la profundidad que merece.



Fig. 1. Mezquita de Córdoba desde el ángulo suroeste. Fotografía del autor.

también proclamaba un mensaje (generalmente político o religioso) concebido por el promotor que sufragaba la obra, de forma que se convertía al edificio en un motor de propaganda [fig. 1].

La semantización de estructuras arquitectónicas con una finalidad concreta es una constante a lo largo de la historia. Así, la hipótesis sobre el modelo y copia propuesta por Krautheimer (1942: 2-20)

contribuiría a comprender cómo la difusión del binomio forma-función determinó la configuración de una cultura visual mediterránea compartida.⁶ En este sentido, hay trabajos que abordan el estudio de elementos arquitectónicos muy concretos.⁷ La explotación reiterada de ciertas estructuras contribuyó a la creación de arquetipos que, al mismo tiempo, adoptaban un sentido de iconicidad, es decir: lo que inicialmente era una mera solución arquitectónica fue adquiriendo una doble funcionalidad estructural y simbólica o discursiva, como sucedió con el arco de dovelas alternas en al-Andalus.⁸ Por ello, consideramos fundamental llevar a cabo una reflexión sobre la cultura visual andalusí, la cual permitirá conocer en qué medida el impacto de una construcción como la mezquita de Córdoba pudo, por un lado, generar un modelo de paisaje monumental y, por otro, crear un icono de significado identitario cuya continuidad alcanza nuestros días. Este análisis del patrimonio arquitectónico conservado no solo permitirá comprender la construcción y evolución de un símbolo desde sus inicios en la Península hasta la actualidad (percibiendo al mismo tiempo las modificaciones y pervivencias tanto formales como simbólicas), sino también la conformación y reconfiguración de la cultura visual andalusí y la continuidad histórica del lenguaje artístico omeya.

EL ORIGEN DE UN SÍMBOLO: EL ARCO DE DOVELAS ALTERNAS

Si hubiera que definir con un único icono representativo al conjunto de la producción artística andalusí ese sería, sin duda alguna, el arco de herradura de dovelas rojas y blancas. Realmente se trata de dos elementos (el arco y la alternancia cromática de su despiece) que

6. Complementariamente, Grabar (1988: 58) señaló que, además, cada obra debe analizarse individualizadamente para comprender su significado. Esto evitaría colectivizar el arte islámico, una tendencia que aún predominaba en las últimas décadas del siglo xx.

7. El vano de triple arcada en la arquitectura cristiana altomedieval peninsular podría ser un ejemplo (Moráis Morán, 2007).

8. El germen de esta idea puede encontrarse en Grabar (1988: 59) y se ejemplifica con las inscripciones coránicas o los mocárabes.

previsiblemente cohesionaron en Córdoba a mediados del siglo VIII, fueron cargándose paulatinamente de significado y acabaron por convertirse en un símbolo que aún hoy es ampliamente conocido gracias no solo al importante número de monumentos que lo incorporaron como solución estructural o decorativa, sino también a la proyección histórica que tuvo tanto dentro como fuera de la Península. En este sentido, cabría destacar que ninguna otra cultura islámica del Mediterráneo y Próximo Oriente medieval fue capaz de generar y codificar visualmente un arquetipo de similar entidad.

Lo cierto es que ni el arco de herradura ni la alternancia de las dovelas son originales del arte omeya, sino que fueron progresivamente apareciendo y dispersándose por el Mediterráneo gracias al imperio romano.⁹ En concreto, el arco de herradura tiene un origen complejo de rastrear, pero las apariciones más antiguas atestiguadas en Hispania datan de los siglos II y III, como las dos estelas custodiadas en el Museo de León que fueron halladas en la muralla de la ciudad (Gómez-Moreno, 1906: 792). Aunque su carácter era decorativo, sin duda alguna estarían representando estructuras ya existentes, lo que revela que entonces el arco de herradura ya estaba presente en la península ibérica.¹⁰ Desde entonces, esta estructura tuvo un amplio desarrollo a partir de la época visigoda, con numerosas variantes formales tanto en las artes de los reinos hispanos como, de manera muy especial, en las de los reinos andalusíes.¹¹

En paralelo a la aparición y diseminación del arco de herradura por toda la órbita romana también surgía un tipo de aparejo que combinaba la piedra y el ladrillo mediante una superposición de hiladas, lo que podría entenderse como una de las variantes del antiguo *opus mixtum*. Dicha técnica tuvo una notable dispersión geográfica y temporal por todo el Mediterráneo gracias a sus



Fig. 2. Fortaleza de Babilonia. Fotografía del autor.

ventajas estructurales, pudiendo encontrar ejemplos tanto en la cuenca occidental, como el acueducto emeritense de los Milagros de Mérida,¹² hasta la cuenca oriental, como la fortificación tardorromana de Babilonia (hoy el barrio copto de El Cairo) [fig. 2]. Esta mixtura de materiales seguiría evolucionando con el tiempo para adaptarse a nuevas necesidades, trasladándose con posterioridad a otros elementos arquitectónicos, como los

9. Terrasse (1963) llevó a cabo un breve estudio donde señalaba cuáles fueron aquellas técnicas, estructuras, motivos decorativos, etc. del mundo romano que tuvieron continuidad con los omeyas andalusíes.

10. Un ejemplo temprano, cuya cronología actualmente está en debate, es Santa Eulalia de Bóveda.

11. Hace más de un siglo, King (1916) ya destacó la particularidad de la proliferación y continuidad del arco de herradura en la Península, algo que no sucedió en otras zonas de Europa.

12. Se ha considerado que, incluso, sería modelo de inspiración para el sistema de volteo de arcos de la mezquita de Córdoba (Dodds, 1992: 14-15). Sin embargo, otros estudios proponen que no pudo servir de ejemplo, al menos desde el punto de vista del sistema de fuerzas (Marinetti Fuentes, 2009).



Fig. 3. Naves de la mezquita de 'Abd al-Raḥman I. Fotografía del autor.

arco, por encima de todos los demás colores, como el amarillo», según dejó por escrito Abū Hilāl al-'Askarī (m. h. 1009) y reiteró posteriormente el andalusí Abū al-'Abbās al-Šarīšī (1161/2 o 1181/2-1223). Por lo tanto, la cohesión del arco de herradura con la alternancia de material bicromo en las naves de la primera gran mezquita de Córdoba [fig. 3] no se trataba ni de una técnica innovadora ni importada, sino que pertenecía al amplio paisaje monumental del Mediterráneo clásico y tardoantiguo (Torres Balbás, 1957: 365-366). En cambio, lo que sí resultó especialmente notable fue la predilección por parte de los omeyas por esta solución y su explotación más allá del ámbito constructivo.

LA EDILICIA OMEYA: LA CONSOLIDACIÓN DE LAS FORMAS CORDOBESAS COMO PROPAGANDA VISUAL

El arco de dovelas alternas fue una estructura que, en continuidad con el mundo clásico, tuvo un amplio impulso en la península ibérica a partir de la construcción de la aljama cordobesa de 'Abd al-Raḥman I (r. 756-788).¹³ A partir de entonces, las posteriores intervenciones en la mezquita conllevaron el desarrollo de un proceso que, si bien debió comenzar siendo una mera solución arquitectónica, fue adquiriendo paulatinamente un carácter representativo para el poder emiral.¹⁴ Ante la falta de vestigios previos, el primer referente arquitectónico en suelo hispano para esta tipología de arco fueron las primeras naves de la mezquita cordobesa, construidas en torno a 785-786.¹⁵ La combinación material en

13. Acerca de la recuperación del pasado clásico en el arte omeya: Grabar (1971) y Calvo Capilla (2012).

14. Probablemente otros edificios de carácter oficial como el alcázar fueran emprendidos con el mismo lenguaje arquitectónico y decorativo, por lo que habría que pensar que la mezquita no fue la única gran construcción que impulsó este proceso, aunque sí se trata del único vestigio del siglo VIII andalusí que ha quedado en pie y que, gracias a ello, permite reconstruir las fases que fueron consolidando al arco bicromo como un símbolo de autoridad.

15. El hecho de que desconozcamos en buena medida cómo era la arquitectura monumental visigoda no debe implicar que las soluciones emprendidas por los omeyas fueran inéditas en la Península. Sin embargo, la construcción en sillería de los pequeños edificios hispanos que sí se han conservado puede ser indicio de que, efectivamente, 'Abd al-Raḥman I utilizó una tradición arquitectónica que, si bien no era novedosa, sí pudo ser diferente respecto a la convención.

las dovelas era una técnica ya experimentada según se ha visto, por lo que el lenguaje arquitectónico emprendido continuaba una herencia mediterránea que se prolongó durante los dos siglos y medio en los que siguió ampliándose la mezquita. La primera de ellas fue llevada a cabo por 'Abd al-Raḥman II (r. 822-852), quien mantuvo la técnica constructiva y siguió explotando



Fig. 4. Bāb al-Wuzarā' de la mezquita de Córdoba. Fotografía del autor.

este recurso en la prolongación de las naves (833-848). La continuidad de este lenguaje bicromo, más allá de buscar la armonía en el interior del edificio, contribuía a reforzar la idea por la cual la umma debió relacionar visualmente el espacio arquitectónico con la autoridad, pues era el único lugar en el que el emir se hacía visible a la comunidad.¹⁶ Entre tanto, este recurso no solo se volcaría en el interior del templo, sino que también se utilizó el mismo sistema en una de las puertas más antiguas conservadas, el Bāb al-Wuzarā' [fig. 4]. Al desconocer cuál era el aspecto de los dos primeros mihrabs este caso resulta especialmente importante, pues se trata del ejemplo más antiguo de fachada monumentalizada en al-Andalus (Brisch, 1965; Marfil Ruiz, 2009). Aquello que despierta más interés es el tratamiento que se le dio a las dovelas pétreas, ya que en ellas se tallaron decoraciones vegetales. De este modo, la técnica constructiva empleada en el interior de la mezquita salía al exterior con una intencionalidad esencialmente decorativa.¹⁷ Además, gracias a la inscripción cúfica que se aloja bajo dicho arco se ha podido conocer que en el año 855/6 Muḥammad I (852-886) emprendió la reforma que dio el aspecto final a esta puerta (Marfil Ruiz, 2009: 28-30). Por lo tanto, este espacio monumentalizado quedaba asociado al nombre del emir con una evidente intención propagandística, pasando a ser una manifestación artística constantemente visible en el edificio religioso más importante del emirato. Este hecho supuso que ya el arco adovelado se utilizara tanto como elemento sustentante, de ornato y, si no de representación, al menos sí como símbolo propagandístico del poder.¹⁸

A partir de este momento el arco de dovelas alternas asumió también una función decorativa, pasando a utilizarse como recurso expresivo fácilmente vinculable con la arquitectura desarrollada por la dinastía omeya. Prueba de ello es el testimonio que ofrece el alminar de la actual iglesia de San Juan de los Caballeros en Córdoba, fechado a finales de siglo IX e inicios del X. En sus cuatro fachadas se abren sendos arcos geminados cuyo aspecto

16. Además de personarse físicamente, el nombre de los gobernadores era proclamado en la *juḥba* del viernes. Pero la mezquita también era el lugar donde se reconocían como emires y califas, por lo que este espacio se convertía en un lugar de representación y consolidación del poder (Calvo Capilla, 2009: 90-92).

17. Para Dodds (1990: 52) este hecho resulta fundamental, puesto que marca la diferencia respecto a los arcos de la arquitectura visigoda.

18. Lo que al inicio se configuró como una alternancia cromática acabará convirtiéndose con el tiempo en una diferencia ornamental, bien a través de diferentes motivos o por los resaltes en volumen de las dovelas.



Fig. 5. Arquería del aljibe de San Juan de los Caballeros. Fotografía del autor.

actual no responde al original, ya que al menos las rosas de sus arcos estaban estucadas y pintadas con una simulación de dovelaje rojo y blanco que, incluso, no coincidía con la disposición real del ladrillo y la piedra (Calvo Capilla, 2014: 566-569) [fig. 5]. Este enlucido revela dos cuestiones determinantes en el proceso de formación de la identidad artística andalusí: por un lado, efectivamente, la técnica de combinar piedra y ladrillo

había sobrepasado su función estructural para adquirir también un valor estético y, por otro, que al menos en los primeros años del siglo X la construcción de la mezquita de Córdoba era ya modelo de inspiración.¹⁹ Lo que sí resulta claro es que los omeyas habían iniciado, intencionada o casualmente, el proceso de consolidación de un lenguaje artístico que probablemente la memoria colectiva ya no vinculaba a los edificios tardoantiguos o visigodos, sino a un nuevo sistema político que utilizaba las formas decorativas para legitimarse ante toda la población andalusí y los reinos vecinos.²⁰ En este sentido el paisaje monumental jugó un papel esencial en el que el arco de dovelas alternas tendría un importante protagonismo en la construcción de la identidad artística.

Con 'Abd al-Raḥman III (r. 912-961) y el inicio de la construcción de Madīnat al-Zahrā' en 936 puede considerarse que el arquetípico arco quedó plenamente configurado como un motivo simbólico con entidad propia, dado el notable número de ejemplos que conservamos. Además de aparecer las primeras variaciones tipológicas, en edificios como el salón de 'Abd al-Raḥman III se prescindió de la alternancia de piedra y ladrillo, y se pasó a emplear únicamente sillares para luego enlucir y formar la decoración bicroma a base de pintura y piedra adherida mediante yeso (Vallejo Triano, 2010: 421). El abandono del ladrillo implicaba un cambio en la técnica, lo cual resulta determinante para la comprensión de la iconografía del arco de dovelas alternas, puesto que la combinación de rojo y blanco aún pervivió en los edificios representativos de la autoridad califal. Se trataba, por tanto, de una apuesta por dar continuidad a lo que a partir de ahora puede entenderse como la consolidación de un modelo visual que venía gestándose a partir del siglo VIII y cuyo centro de irradiación fue el paisaje monumental de la Córdoba omeya.

19. Probablemente este hecho ocurrió con anterioridad, pero la falta de restos materiales de los primeros siglos andalusíes imposibilita argumentar dicha afirmación.

20. Dodds (1990: 94-106) ya indicó que la arquitectura de los omeyas andalusíes hacía explícita una ideología legitimadora. De un modo similar, Calvo Capilla (2018), a partir de una relectura de las inscripciones de la ampliación de al-Ḥakam II, propone que esta obra conllevaba un mensaje apologético de carácter político-religioso con el fin de legitimar su autoridad sobre todo respecto a los fatimíes, el otro califato del Mediterráneo, pero también ante los abasíes, usurpadores y califas ilegítimos a ojos de los omeyas.

El paso definitivo en la configuración de esta estética identitaria vino de la mano de al-Ḥakam II (r. 961-976) y la nueva intervención en la gran mezquita. Al igual que sus predecesores, siguió del mismo modo prolongando la longitud de sus naves entre 961 y 965. De esta nueva obra habría que destacar el nuevo mihrab, el arco de dovelas alternas más lujoso e históricamente admirado de todo al-Andalus [fig. 6]. Para este caso el alarife tampoco empleó la piedra y el ladrillo como materiales decorativos, sino que fueron las teselas del mosaico las que dieron forma a las dovelas y su decoración vegetal, alternándose en dorado, azul y rojo. De este modo se reincidía en la idea de que lo que originalmente fue un recurso técnico para la construcción de edificios pasó a configurarse como un símbolo de ostentación y poder, pues, como bien es sabido, este mihrab supuso ser una manifestación artística única y, por ello, durante muchos siglos, objeto de imitación.

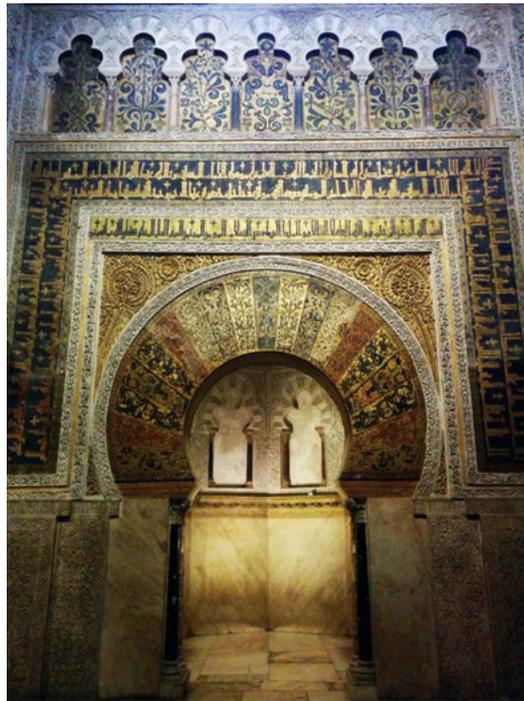


Fig. 6. Mihrab de la mezquita de Córdoba. Fotografía del autor.

Este recorrido por los hitos arquitectónicos mejor conservados de época emiral y califal sirve como evidencia del proceso de legitimación emprendido por los omeyas andalusíes. A lo largo de esta evolución histórica y artística, lo que originalmente fue una técnica constructiva acabó convirtiéndose en un motivo ornamental, el cual, dada su dispersión y explotación, entró a formar parte de la cultura visual de toda la Península. De este modo, este arco adovelado ya se había convertido en un símbolo que, por un lado, era representativo de la arquitectura del poder omeya y, por otro, de la identidad andalusí.

DE PROPAGANDA IDEOLÓGICA A SIGNO IDENTITARIO

Tras varias generaciones formando parte de las referencias visuales cotidianas, en el siglo X la imagen del arco bicromo ya estaba tan integrada en la memoria colectiva que su significado original trascendió y comenzó a ser entendida, además, como una forma autóctona y tradicional del arte de al-Andalus. Este hecho significaba que, utilizando la cultura visual como herramienta y las construcciones monumentales como medio, la propaganda ideológica emprendida por los omeyas había triunfado. A ello contribuyó la dispersión de estas formas desde Córdoba hacia el resto de la geografía peninsular a través de otros edificios sufragados por el estado, como fue el caso de la monumental puerta de la fortaleza de Gormaz, fechada hacia 965.²¹ Indudablemente, con su construcción se pretendía demostrar

21. Su alfiz conserva restos de enlucido, lo que indica que, probablemente, su rosca estaba también pintada (Almagro Gorbea, 2008: 64).



Fig. 7. Mezquita de Bāb al-Mardūm. Fotografía del autor.

Pero, en este caso, la recepción de este lenguaje artístico no pretendía secundar la imagen de la dinastía, sino emular o imitar sus monumentos. El ejemplo más paradigmático es la mezquita de Bāb al-Mardūm en Toledo (999-1000), cuyo pormenorizado estudio desveló una clara intencionalidad de reproducir a escala el gran templo cordobés (Ewert, 1977). Este oratorio dispuso en su fachada noroccidental tres arcos de herradura que apeaban otros tantos de medio punto, reproduciendo así el modelo de las naves de Córdoba (Gómez-Moreno, 1951: 207). Además, sobre esta estructura se desarrollaba un friso de arcos de herradura cuya rosca se había decorado con la habitual alternancia de rojo y blanco [fig. 7]. Por lo tanto, el impacto generado por la ampliación de al-Ḥakam II, que podría haber llegado a Toledo a través de esta iniciativa particular de Aḥmad ibn al-Ḥadīdī (Calvo Capiella, 1999), se materializaba en forma de edificio que trataba de emular al eterno referente arquitectónico andalusí, pero ya no como espacio representacional de la autoridad, sino por pretender asimilarse a la vanguardia artística del momento.²²

Como se ha visto, la alternancia de dovelas, tanto en cuestiones decorativas como arquitectónicas, tuvo su máximo desarrollo durante el califato, momento determinante en el desarrollo tipológico para lo que ya podría considerarse como un símbolo iconográfico. No obstante, durante el resto de la historia andalusí (y también en buena parte de la de los reinos hispanos) el arco bicromo seguirá teniendo un notable peso y repercusión, aunque con un significado diferente respecto al que tuvo originalmente. Si en los albores del siglo XI este arquetipo ya estaba plenamente consolidado en la cultura visual peninsular, fue en el transcurso de esta centuria cuando, en determinadas taifas, se inició su declive como símbolo o, al menos, perdió en cierto modo su significado original vinculado al poder omeya (Rabasco García, 2019).

LA GRAN MEZQUITA COMO ESPACIO REFERENCIAL

A partir de la caída del califato cordobés, el lenguaje decorativo se fue transformando debido a la multiplicidad de poderes. Ante las nuevas necesidades de legitimación

la autoridad del califato y el control militar de la zona, pues el castillo se emplazaba en plena Marca Media y su elevación sobre una amplia llanura permitía ser vista desde varios kilómetros de distancia.

Al mismo tiempo que esta decoración se desarrollaba en la arquitectura oficial, las iniciativas privadas también formaron parte de este proceso de consolidación del símbolo bicromo.

22. Ewert (1995) abordó el impacto de la arquitectura de la aljama de Córdoba sobre la arquitectura del islam occidental.

surgieron diferentes maneras de interpretar el patrimonio omeya heredado. Si bien el arco de dovelas alternas tuvo una proyección más o menos continuada hasta el siglo xv, lo cierto es que había perdido todo tipo de connotación alusiva a la formación de una identidad universal omeya, puesto que todo indica que los nazaríes ya únicamente lo utilizaban (de manera mucho más limitada) como reminiscencia del paisaje monumental andalusí. Desde entonces, el icono que se había constituido como símbolo de emires y califas servirá a las posteriores sociedades como base visual para la construcción de nuevas identidades o discursos políticos y religiosos.

Durante el siglo xix e inicios del xx la arquitectura neoárabe fue recurrente para edificios y espacios de divertimento, como plazas de toros, casinos, teatros y otros espacios de reunión y ocio (Rodríguez Domingo, 2006: 159-164). Sin embargo, actualmente, esta arquitectura historicista se ha reinterpretado para adaptarse a unas nuevas necesidades, como el caso de las actuales mezquitas, en las que la inspiración en el pasado ya no está basada en ciertas formas descontextualizadas, sino en edificios que han entrado a formar parte del canon histórico y/o político, como la aljama de Córdoba. Por ejemplo, la mezquita ‘Omar de Madrid (inaugurada en 1992 y desde entonces popularmente conocida como «la de la M-30») replica sintéticamente la estructura edilicia del monumento cordobés mediante la alternancia de fustes azules y rojos (característica de la ampliación de al-Hakam II) y el tradicional volteo de las arcadas según la estructura del edificio omeya.²³ En la mezquita Mayor de Granada (2003) se representa el mihrab de Córdoba de una manera simplificada [fig. 8], mientras que en la mezquita de al-Andalus de Málaga (2006) lo llevaron a un nivel de imitación.²⁴ El último ejemplo reseñable sería la mezquita de los Andaluces (2001), situada a escasos 100 metros del gran oratorio cordobés y cuya arquitectura, a pesar de ser austera, mantiene el sempiterno arquetipo del arco de herradura de dovelas alternas. Sin embargo, el nivel de arraigo hacia este icono no se restringe a la comunidad musulmana, sino que, al haber tenido tal difusión geográfica y temporal, pertenece al paisaje monumental peninsular y, por tanto, a la memoria colectiva de todos sus habitantes. De este



Fig. 8. Mihrab de la mezquita Mayor de Granada. Fotografía del autor.

23. Promovida también por la familia real saudí, la Gran Mezquita de Roma voltea una gran cúpula de nervios entrecruzados tomando como referente las de la mezquita cordobesa.

24. Bush (2015) recientemente planteó la construcción de la mezquita de Granada en consonancia con la memoria histórica de los nuevos musulmanes españoles. Además, puntualiza que la comunidad islámica en España (promotora de la obra) pretendía desligarse de la cultura nazarí por tratarse del último reino andalusí derrotado, y escogieron, por tanto, el símbolo de los legítimos herederos del califato, la mezquita de Córdoba (Bush, 2015: 113).

modo hay que entender la actual portada de la feria de Córdoba, obra monumental en la que se integran numerosas estructuras y formas del templo califal y símbolo representativo de un pueblo que lo exhibe con orgullo. Al fin y al cabo, la mezquita de Córdoba ha sido y es uno de los símbolos más importantes, mejor conservados y de mayor impacto de toda la historia de al-Andalus.

Todas estas referencias sirven como sugerentes ejemplos en los que se ha buscado la asimilación de espacios comunitarios contemporáneos con formas artísticas pasadas universalmente reconocibles. Se trataría, por tanto, de diferentes colectividades que tratan de establecer lazos identitarios (bien religiosos, bien geográficos) no con la dinastía omeya, sino con el impacto visual que esta generó a través de sus edificios más monumentales, focalizando especialmente en la Gran Mezquita. Así pues, el programa de propaganda visual que pusieron en marcha los omeyas basado en un símbolo arquitectónico ha sido transformado, consumido y reinterpretado por las diferentes sociedades a lo largo de la historia en función de las diversas necesidades. Es aquí donde radica la importancia del logro conseguido por los omeyas andalusíes: crear un mensaje identitario a partir de una solución artística cuyo significado original aún sigue siendo perceptible, a pesar de haber ido variando durante casi mil trescientos años.

BIBLIOGRAFÍA

- Almagro Gorbea, A. [2008]. «La puerta califal del castillo de Gormaz», *Arqueología de la Arquitectura* 5, pp. 55-77, en línea: <<https://doi.org/10.3989/arq.arqt.2008.89>>.
- Brisch, K. [1965]. «Zum Bāb al-Wuzarā' (Puerta de San Esteban) der Hauptmoschee von Córdoba», en *Studies in Islamic Art and Architecture in Honour of Professor K. A. C. Creswell*, Londres, The American University in Cairo Press, pp. 30-48.
- Bush, O. [2015]. «Entangled Gazes: The Polysemy of the New Great Mosque of Granada», *Muqarnas* 32, pp. 97-133, en línea: <<https://doi.org/10.1163/22118993-00321P07>>.
- Calvo Capilla, S. [1999]. «La mezquita de Bab al-Mardum y el proceso de consagración de pequeñas mezquitas en Toledo (s. XI-XIII)», *Al-Qanṭara* 20(2), pp. 299-330, en línea: <<https://doi.org/10.3989/alqantara.1999.v20.i2.468>>.
- Calvo Capilla, S. [2009]. «Los símbolos de la autoridad emiral (138/756-300/912): Las mezquitas aljamas como instrumento de islamización y espacio de representación», en A. Jiménez Martín (ed.): *De Hispalis a Isbiliya*, Sevilla, Aula Hernán Ruiz de la Catedral de Sevilla, pp. 87-110.
- Calvo Capilla, S. [2012]. «Madīnat al-Zahrā' y la observación del tiempo: el renacer de la Antigüedad Clásica en la Córdoba del siglo X», *Anales de Historia del Arte* 22(2) (n.º esp.), pp. 131-160, en línea: <https://doi.org/10.5209/rev_ANHA.2013.v23.41563>.
- Calvo Capilla, S. [2014]. *Las mezquitas de al-Andalus*, Almería, Fundación Ibn Tufayl de Estudios Árabes.
- Calvo Capilla, S. [2018]. «The Visual Construction of the Umayyad Caliphate in Al-Andalus through the Great Mosque of Cordoba», *Arts* 7(3), pp. 1-21, en línea: <<https://doi.org/10.3390/arts7030036>>.
- Dodds, J. [1990]. *Architecture and ideology in Early Medieval Spain*, University Park / Londres, Pennsylvania State University Press.
- Dodds, J. [1992]. «La Gran Mezquita de Córdoba», en J. Dodds (ed.): *Al-Andalus. Las artes islámicas en España*, Madrid, El Viso, pp. 11-25.
- Ewert, C. [1977]. «Die Moschee am Bāb al-Mardūm in Toledo: eine 'Kopie' der ehemaligen Moschee von Córdoba», *Madriider Mitteilungen* 18, pp. 287-354.

- Ewert, C. [1995]. «La mezquita de Córdoba: santuario modelo del occidente islámico», en R. López Guzmán (coord.): *La arquitectura del islam occidental*, Barcelona, El Legado Andalusi y Lunwerg, pp. 53-68.
- Gómez-Moreno, M. [1906]. «Excursión á través del arco de herradura», *Cultura española* 3, pp. 785-811.
- Gómez-Moreno, M. [1951]. *Ars Hispaniae. El arte árabe español hasta los almohades. Arte mozárabe*, Madrid, Plus-Ultra.
- Grabar, O. [1971]. «Survivances classiques dans l'art de l'Islam», *Annales Archéologiques Arabes Syriennes* 21, pp. 371-380.
- Grabar, O. [1988]. «The Iconography of Islamic Architecture», en P. Soucek (ed.): *Content and Context of Visual Arts in the Islamic World*, University Park, The College Art Association of America, pp. 51-65.
- Hockney, D. y Gayford, M. [2016]. *Una historia de las imágenes. De la caverna a la pantalla del ordenador*, Madrid, Siruela, 2018.
- King, G. G. [1916]. «A note on the so-called horse-shoe architecture of Spain», *American Journal of Archaeology* 20(4), pp. 407-416, en línea: <<https://doi.org/10.2307/497316>>.
- Krautheimer, R. [1942]. «Introduction to an 'Iconography of Medieval Architecture'», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 5, pp. 1-33, en línea: <<https://doi.org/10.2307/750446>>.
- Marfil Ruiz, P. [2009]. *La puerta de los Visires de la mezquita omeya de Córdoba*, Córdoba, Pedro Marfil Ruiz.
- Marinetti Fuentes, L. [2009]. «Manera en que trabajan tanto el arco de herradura como el de medio punto en la mezquita de Córdoba», en A. Fernández Puertas y P. Marinetti Sánchez (eds.): *Arte y cultura. Patrimonio hispanomusulmán en al-Andalus*, Granada, Universidad de Granada, pp. 133-142.
- Mirzoeff, N. [1999]. *Una introducción a la cultura visual*, Barcelona / Buenos Aires, Paidós, 2003.
- Mitchell, W. J. T. [1986]. *Iconology: imagen, text, ideology*, Chicago / Londres, The University of Chicago Press.
- Moráis Morán, J. A. [2007]. «Un arquetipo arquitectónico de la Antigüedad clásica en al edificación altomedieval astur-leonesa: el vano de triple arcada», en J. M. Fernández Catón (ed.): *Monarquía y sociedad en el reino de León. De Alfonso III a Alfonso VII*, vol. II, León, Centro de Estudios e Investigación San Isidoro, pp. 563-598.
- Puerta Vilchez, J. M. [1997]. *Historia del pensamiento estético árabe. Al-Andalus y la estética árabe clásica*, Granada, Universidad de Granada / Patronato de la Alhambra y Generalife, 2018.
- Rabasco García, V. [2019]. «Art, legitimacy and identity during Taifa Kingdoms», *Revista de História da Arte. Série W* 8, pp. 209-216.
- Rabasco García, V. [2020]. *La arquitectura áulica de las taifas andalusíes. Configuración y evolución de nuevos espacios de poder en el siglo XI mediterráneo*. Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- Rodríguez Domingo, J. M. [2006]. «El medievalismo islámico en la arquitectura occidental», en *Mudéjar hispano y americano: itinerarios culturales mexicanos*, Granada, Fundación El Legado Andalusi, pp. 147-165.
- Rodríguez Peinado, L. [2010]. «La crucifixión», *Revista Digital de Iconografía Medieval* 2(4), pp. 29-40.
- Terrasse, H. [1963]. «Le traditions romaines dans l'art musulman d'Espagne», *Bulletin Hispanique* 65(3-4), pp. 199-205.
- Torres Balbás, L. [1965 (1957)]. «La arquitectura durante los primeros gobernadores y los emires (710-929)», en É. Lévi-Provençal y L. Torres Balbás: *Historia de España Menéndez Pidal. España musulmana hasta la caída del califato de Córdoba (711-1031 de J. C.)*. *Instituciones y vida social e intelectual*, Madrid, Espasa-Calpe, pp. 331-788.
- Vallejo Triano, A. [2010]. *La ciudad califal de Madīnat al-Zahrā'. Arqueología de su excavación*, Jaén, Almuzara.

FROM THE IMAGE TO THE ILLUSTRATED PAGE: THE ILLUSTRATED BOOK IN LYON (1480-1600)

BARBARA TRAMELLI
Ca' Foscari University, Venice
St. Benet's Hall, Oxford

Between around 1480 until the end of the sixteenth century, the city of Lyon became one of the most important printing hubs in Europe, second in France only to Paris. Developed along the banks of the two rivers Saone and Rhone, placed in a unique strategic position bordering Italy, Switzerland, and the south of Germany, the Renaissance city was a crossover of people, goods, and ideas. Though it lacked a local university, it became a cultural hub of men of letters, who moved to the city for various reasons, mainly following the economic growth of the city which encouraged the coming of merchants, Italian bankers, and money.

The number of books printed in the space of one hundred years is estimated to be around 20000 [fig. 1], published by the over one-hundred printers living in the city and strategically located for the most part in the Rue Mercière.

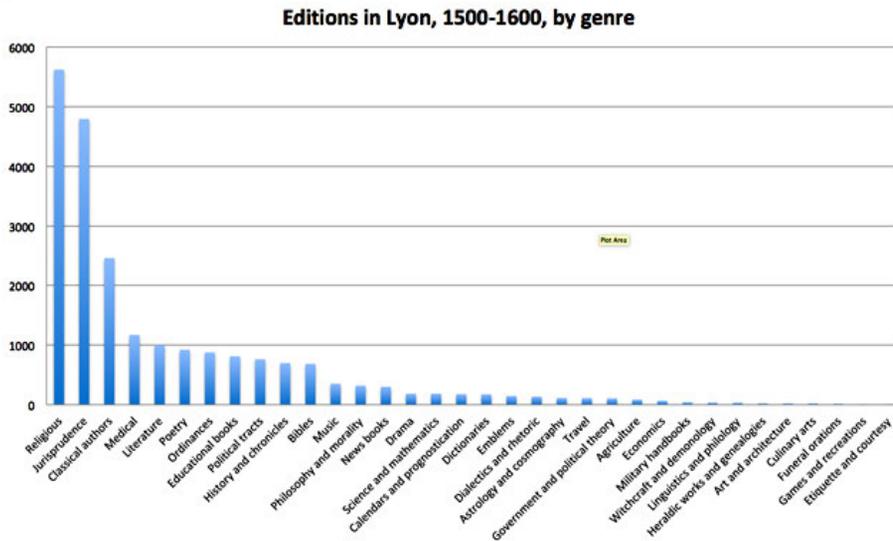


Fig. 1. Editions printed in Lyon, by genre (source: USTC catalogue).

As different scholars have argued (Cooper, 2019; Dondi, 2020; Parshall and others, 2005), the Lyon printing industry gave particular attention to the production of illustrated books. From the *Mirouer de la Rédemption de l'Humain Lignage* (1478), the first illustrated book printed in France, translated by the monk Julien Macho into French and published in Lyon by Mathieu Huss with woodcuts taken from the previous German edition printed in Basel in 1473, the production of illustrated books flourished in the city, until its apogee in the 1530', when different printers started to publish (and re-publish) illustrated editions



Fig. 2. Colophon: *Cy finist le Mirouer de la redemption de l'humain lignage* (gw M43034), Lyon (Huss), 1478, f. 12r.

Bible and the *Figures du Nouveau Testament* printed by Jean de Tournes in many different editions), which did not have a profound exegesis of the biblical text, but they mostly cherry-picked different episodes of the old and new testaments, framing the illustration on top of the page and inserting an explanation of the image in verses. This format was most probably taken or at least inspired by the emblem book format, as different books of emblems were circulating in the city and were also an inspiration for the famous illustrations for the *Dance of Death* by Hans Holbein, which the artist drawn between 1523 and 1524 and of which two editions were published in Lyon in 1545 and in 1562.

I wish to give here an overview on the objectives and methodologies utilized for the project *Bibliissima Le Livre Illustré à Lyon 1480-1600* and on the new research lines I had the opportunity to open thanks to the latest developments in the growing field of Digital Humanities.¹

1. I worked as *chargée de mission* for the *Bibliissima* project from 2016 and 2019. I am very grateful to Dr. Raphaela Mouren and Professor Richard Cooper for their guidance and coordination of the project. I also wish to thank my research collaborator, Dr. Abhishek Dutta (vcc), for his expertise and work: I owe to him the digital developments of the project, which could not have been possible without his help. I also wish to thank Dr. Pierre Guinard, Dr. Jerome Sirdey, Dr. Benjamin Ravier-Mazzocco and the whole staff *Département des Fonds Anciens* at the Municipal Library in Lyon, for welcoming me and giving me the opportunity to study and use their precious collection. At the Warburg Institute in London, my deep thanks go to Dr. Rembrandt Duits and Dr. Paul Taylor, for their invaluable help and suggestions. I am grateful to the Research Grant at the Venice Centre for Digital and Public Humanities directed by Professor Franz Fischer, for allowing me to expand my work during my research grant in Venice (2019-2022).

of a variety of books (from religious books to emblem books, from *herbalia* to astrological and pattern books). Among the various types of illustrated books printed in the city, particular attention should be given to the small format religious books, which became common in the middle of the century. For what concerns religious books, we know that printers in Lyon used German blocks at first, such as for the images for the *Mirouer* [fig. 2], but they soon began to employ local artists and engravers, and by the third decade of the sixteenth century a style and format of illustrated book was developed, similar to that of the English chapbook: it consisted of small format books (mostly octavo) which integrated image and text [figs. 3 and 4], creating a unique balance of text and illustration. This format was used for religious books with popular intent (such as the *Figures de la*

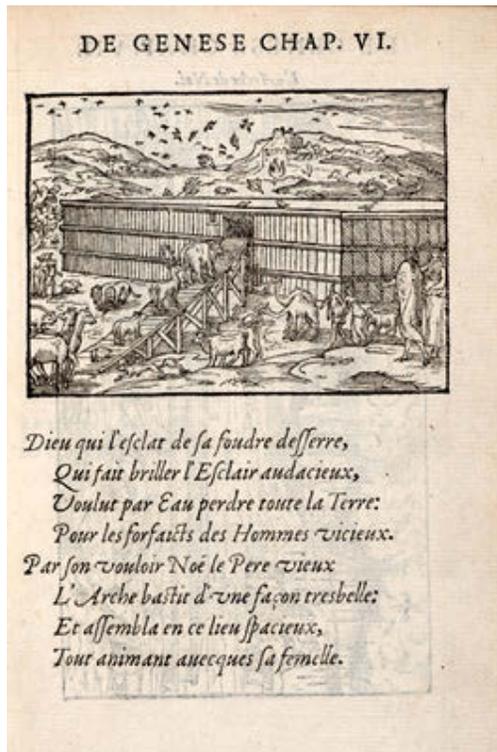


Fig. 3. Pierre Eskrich, *Noah's Ark*, in Guillaume Gue-roult, *Figures de la Bible*, Lyon (Roville), 1564.

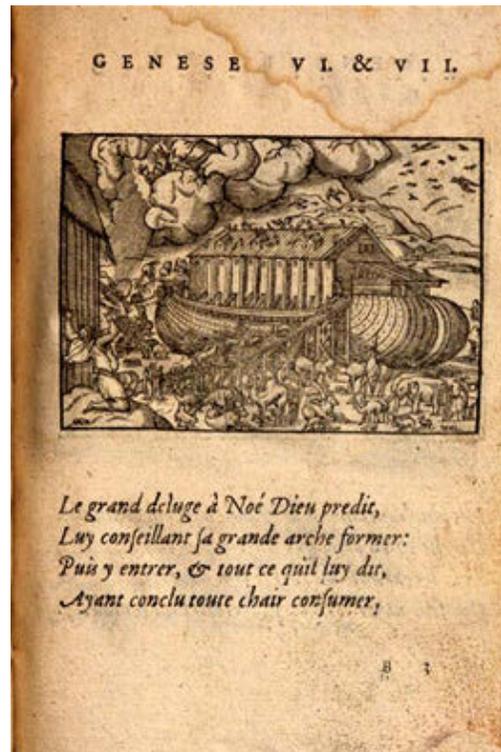


Fig. 4. Bernard Salomon, *Noah's Ark*, woodcut, in Claude Paradin, *Quadrins historiques de la bible*, Lyon (de Tournes), 1553.

Funded by the Equipex Bibliissima (CNRS) and in cooperation with the Warburg Institute and the Bodleian Libraries, the project *Le Livre Illustré à Lyon 1480-1600* run from 2016 to 2019 and aimed at identifying and gathering the illustrated editions printed in the city during the sixteenth century, collecting the corpus of images and indexing them iconographically.

Under the scientific direction of Prof. Richard Cooper (University of Oxford) and the supervision of Dr. Raphaelé Mouren (The Warburg Institute), the project was based for the first year at the Bibliothèque Municipale de Lyon, in collaboration with the Centre Gabriel Naudé, the *Institut d'Histoire des Représentations et des Idées dans les Modernités* in Lyon, and in 2019 at the *Centre d'études Supérieures de la Renaissance* in Tours. The corpus of images is currently indexed in the iconographic database of the Warburg Institute, following the categorisation first designed by Rudolph Wittkower in the 1930s, which was developed over the course of the years. It is an indexation based on iconographic types [fig. 5], which allows a high degree of flexibility in the range of categories as well as the possibility of multiple indexations of the same image.

All types of images are suitable to be part of the database: religious, mythological, portraits, emblems, coins, as well as all the images which could fit within the category of «scientific illustrations» –astrological, anatomical, botanical and the like. At present, around 1,000 editions have been listed and over 3000 images indexed in the database, starting from the case study of the two printers Jean de Tournes and Guillaume Roville mentioned above. The corpus of illustrated editions which they published is already searchable online under the special collection name *Le livre illustré à Lyon*.

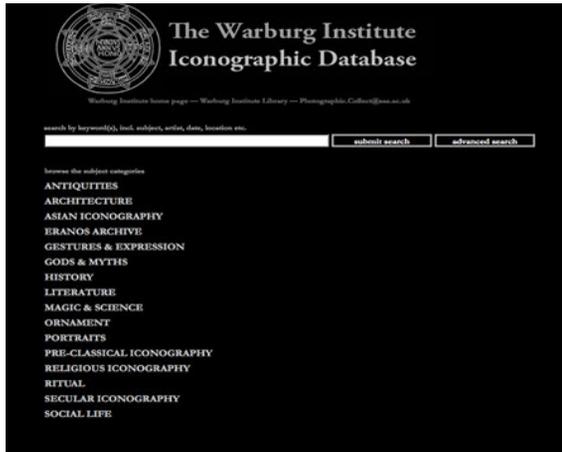


Fig. 5. The Warburg Institute Iconographic Database. Source: <<https://iconographic.warburg.sas.ac.uk>>.

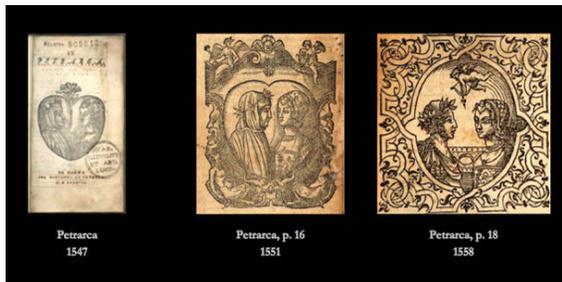


Fig. 6. Portraits of Petrarca and Laura. Lyon, 1547, 1551, 1558.

how images travelled and the ways in which printers cooperated with –and copied from– one another. In order to obtain a systematic survey of the reuse of images, the project is benefiting from the work jointly developed by the 15cBOOKTRADE Project and the Visual Geometry Group (Faculty of Engineering Science, University of Oxford).²

We started a collaboration with the *ViSE* software in 2019, developing the new website *Lyon16ci* published in May 2022 [fig. 7], which holds a collection of over 9000 images accessible online and searchable using the automatic image retrieval software called *ImageMatching*. This database can be searched using an image as a search query as well as using text keyword for searching metadata assigned to the illustrations. Such a visual and text search capability allows research scholars to track and investigate the production, use, circulation and copying of iconographic subjects, artistic styles, within the 16th-century printed illustrated editions.

The database is publicly accessible and accepts contributions of new illustrations and metadata from research scholars from all over the world and we are currently aiming at expanding its scope, including collections of fifteenth century incunabula.

The *Lyon16ci* uses the *vGG Image Search Engine (ViSE)* developed by the Visual Geometry Group, which is a free and open-source software for visual search for a large number of images.³

2. <<https://15cbooktrade.ox.ac.uk>>.

3. The *vGG* is working to release *ViSE* software installers for Windows, MacOS and Linux.

The database allows a straightforward comparison of the developments of similar iconographies in different editions, such as for instance the development of the portraits of Francesco Petrarca and Laura in various editions of Petrarca's *Triumphs* printed by De Tournes and Roville [fig. 6].

Also, the database allows to compare the material gathered in the project with other images provided by other research scholars working on it, which proves quite effective to retrieve and discover material useful for your own research.

The scope of the project is not only to identify the iconographic subjects of these illustrations (therefore investigating the trends and popularity of certain types of images over others), but also to pin down the reuse of the same images respectively in different editions of the same book as well as in different books. This allows us to understand

THE COLLECTION OF EARLY MODERN MATRICES

The inclusion of collections of early modern matrices [fig. 8] in the database constitute a turning point in the study of printed illustrations.⁴ In the past years, art historians increasingly shifted their research focus on the role of materials and tools as key-narrators of the artistic process as well as bearers of artistic value in themselves. There is a growing number of scholars experts of this exciting material (Savage & Stijnman, 2018). For a comprehensive study of printed images, surviving cut woodblocks convey essential information which the final product cannot offer, concerning (but not limited to) artists' techniques and ways of working, which are fundamental

to address the complex issues of style and attribution. However, the research on them faces three main challenges related to the following issues: firstly, early modern surviving matrices are relatively rare compared to the final print; secondly, museums and cultural institutions still need a universal system to categorize them; finally, the collections are rarely available online. The project includes a selection from the collection of 400 woodblocks photographed and catalogued in the *Musée de l'Imprimerie et de la Communication Graphique* in Lyon, which gives a substantial contribution in these three directions, as including these matrices in the database and making them available online for analysis and automatic comparison.⁵ The digital

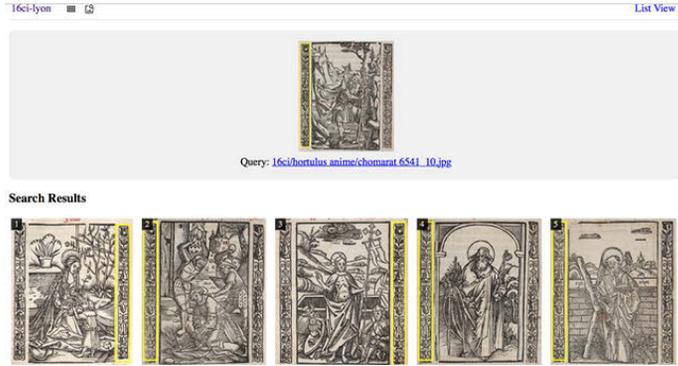


Fig. 7. The Lyon16ci Database, example search query. Source: <<https://www.robots.ox.ac.uk/~vgg/research/16ci/lyon/>>.

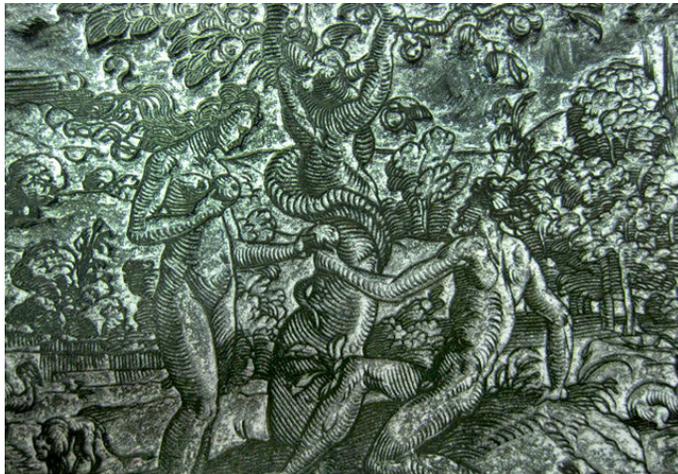


Fig. 8. After Bernard Salomon, *Adam and Eve*, woodcut, late XVI century, Lyon, Musée de l'Imprimerie et de la Communication Graphique.

4. On the technical aspects of printmaking see the latest work of Elizabeth Savage: *Early Colour Printing: German Renaissance Woodcuts at the British Museum*, London, Paul Holberton Publishing, 2021, and Ad Stijnman: *Engraving and Etching 1400–2000*, London / Houten, Archetype / De Graaf, 2012; M. Bushart & F. Steinle (eds.): *Colour Histories: Science, Art, and Technology in the 17th and 18th centuries*, Berlin / Boston, de Gruyter, 2015. For a collective study on collections of early modern woodblocks, see Laura Aldovini, David Landau, Silvia Urbini (eds.): *Studi di Memofonte*, XVII, 2016. My project does not consider the German production on which extensive work has been done.

5. I am very grateful to Dr. Hélène-Sybille Beltran for her invaluable help and collaboration during my research and teaching in the Museum.

methodologies for the study of this material are being developed at a very fast pace, and in this growing field often the theory follows the practice (Bergel, 2019).

FURTHER DEVELOPMENTS

In between history of books and art history, this project opened a wide range of research questions which we aim at answering using the latest methodologies developed in the Digital Humanities. The project's nature is both collaborative and interdisciplinary, as it encompasses interconnected disciplines such as Art History (iconographic trends of printed illustrations, relationships between images and texts), Technical Art History (ways of creating and sharing woodblocks), Book History (illustrated books) and Digital Humanities (data modeling, analysis, and categorization of the material). We aim at continuing our work opening it up to scholars who want to collaborate, and to proceed with the following research and technical developments: on the technical side of the project, the vgg is working to build an online interface to allow research scholars to add, delete and edit the descriptive metadata. It is also working at creating an advanced search mode for researchers who may have more complex search queries to submit to the database. As for the research developments, I am currently working to add new images to the collection, including images from illustrated editions printed in Venice and Paris. We will need to find ways to add suitable metadata sources for the 16th century images, harmonizing the descriptive metadata following a shared system. Furthermore, we will implement structured processes to populate the database with more images and metadata, continuing and establishing new collaborations with libraries and research institutions.

BIBLIOGRAPHY

- Bergel, G. and others [2019]. *Exploring Audiovisual Corpora in the Humanities: Methods, Infrastructure, and Software, Digital Humanities Conference 2019 (DH2019)*, 9–12 July, Utrecht, the Netherlands.
- Cooper, R. [2019]. «Anton Francesco Doni et Gabriel Chappuys, Cosmographes des Enfers, entre Venise et Lyon», in V. Ferrer and others (eds.): *La Renaissance au Grand Large*, Geneva, Droz, pp. 373–94.
- Dondi, C. [2020]. *Printing revolution 1450-1500*, Ca' Foscari Edizioni.
- Parshall, P. and others [2005]. *Origins of European Printmaking: Fifteenth-Century Woodcuts And Their Public*, Yale University Press.
- Savage, E., Stijnman, A. & Rihs, T. (ed.) [2018]. *Under the Rainbow*, Lausanne, Ecole cantonale d'art de Lausanne, pp. 171–198.

SITOGRAPHY

- <<https://www.robots.ox.ac.uk/~vgg/research/16ci/lyon/>>
- <<https://www.robots.ox.ac.uk/~vgg/software/vise/>>
- <https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC_search/main_page.php>
- <<http://www.iconclass.nl/contents-of-iconclass>>
- <<https://projet.bibliissima.fr/en/calls-projects/selected-projects/illustrated-book-lyon-1480-1600>>

6

IMAGENY NATURALEZA

FÍSICA MODERNA, FORMAS MODERNISTAS. ARTE E CIÊNCIA EM THOMAS KUHN E E. M. HAFNER

477

THIAGO COSTA¹

ARIADNE MARINHO²

Instituto Federal de Educação de Mato Grosso

Em 1966, o famoso crítico e historiador da arte, Michael Fried, havia mencionado o ex-físico e filósofo da ciência, Thomas Kuhn, ao caracterizar as realizações artísticas então recentes e abordar as obras do minimalista estadunidense Frank Stella. Fried considerava-as sob o prisma de um «paradigma modernista», isto é, em um estágio avançado da história, identificando então uma associação da trajetória da arte modernista – da «*modernist painting*» – e, assim, do fluxo dinâmico da história da arte, com o pensamento esquemático de Kuhn. «*In this respect*», assinalava, «*I believe it has significant affinities with the persuasive account of the enterprise of science put forward by Thomas S. Kuhn*» (Jones, 2000: 488; Fried, 1998: 99). Em 1964, Arthur Danto publicou o controverso *The Artworld*, um agudo trabalho de inspiração kuhniana em que apresentou a sofisticada concepção de «mundo da arte», bem como os primeiros traços de uma complexa filosofia da história da arte que viria a desenvolver em obras posteriores. Ora implícitas, ora bem marcadas, as teses de Kuhn ocuparam um espaço significativo na proposta do filósofo da arte, ao estruturar toda a sua compreensão do devir artístico como narrativas orientadas por teorias que agiam como paradigmas.

Em realidade, como assinala Caroline A. Jones, para alguns autores as apropriações das teses de Thomas Kuhn eram empreendidas com o propósito mais amplo de análise das ocorrências do próprio tempo presente, ou seja, como um expediente que auxiliava a compreensão da experiência de sua contemporaneidade. Era o caso, por exemplo, dos artistas e daqueles que refletiam sobre suas próprias obras criativas, como Rosalind Krauss e Michael Fried. Conforme Jones, «*The transformation experienced by artists and their critics in the 1960s is known today largely as a shift from modernism to postmodernism*» (Jones, 2000: 499). De fato, a década de 1960 foi um período marcado por eventos de enorme complexidade e repercussão e, retrospectivamente, interpretados amiúde enquanto sintomas de um processo radical de transformações. Sem dúvida, o modernismo também consistiu, ao menos parcialmente, em um empreendimento estético e ideológico, ético e cognitivo, vale dizer, de ensinar a ver o mundo ao ensinar a ver a arte. Nesse sentido, as variadas referências à Kuhn em textos sobre a arte moderna e modernista, entre as décadas de 1960 e 1970, amparavam uma compreensão não apenas do devir das práticas artísticas senão do estado então atual da cultura e do pensamento, caracterizado por mudanças profundas e propostas de renovação. Junto com o entendimento histórico, o auxílio sociológico das teses de Kuhn parecia oferecer plena operacionalidade em análises de críticos e estetas da época.

1. Historiador. Doutorando em Estética e História da Arte pela USP (Brasil). Autor de «O Brasil pitoresco de Debret ou Debret, artista-viajante» (2015). Docente do Instituto Federal de Mato Grosso. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-2965-8418>. E-mail: thiagocosta248@yahoo.com.br

2. Historiadora. Doutora em História pela UFMT (Brasil). Ao lado de Thiago Costa, organizou a obra «O Jardineiro de Napoleão. Alexander von Humboldt e as imagens de um Brasil / América (sécs. XVIII e XIX)» (2019). Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-4878-4460>. E-mail: dinhaamm@hotmail.com

A estrutura central da proposta de Kuhn organizava-se ao redor dos conceitos de «paradigma», «revolução» e «incomensurabilidade», com os quais o físico elaborou um sofisticado modelo de interpretação das mudanças científicas vinculadas ao ambiente mais abrangente de sua produção. O ex-físico esquematizou o funcionamento histórico da ciência em uma perspectiva marcadamente diacrônica. Deste modo, demoliu teses caras ao empirismo lógico, notadamente aquelas que conferiam à ciência uma evolução inerente e essencial, destacando por contraste a extensão do seu «elemento aparentemente arbitrário» (Kuhn, 2001: 23). Seu padrão do desenvolvimento científico estava segmentado, pois, em três estágios fundamentais, quais sejam: *a*) o período pré-paradigmático –que em fase posterior corresponde mais ou menos ao período pré-revolucionário–, caracterizado pela convivência e competição entre diversas sugestões diretivas e, portanto, sem a unidade consensual de referência para as pesquisas; *b*) a adesão à um padrão exemplar e, assim, o estabelecimento de um consenso regulador da atividade e; *c*) a emergência de anomalias ou crises que explicitam a insuficiência do paradigma, seguido por sua substituição decorrente de uma revolução.

Logo, em 1967, Thomas Kuhn foi convidado a discutir a funcionalidade de seus conceitos em meio às inevitáveis apropriações. A intervenção de Kuhn às comunicações de James Ackerman, George Kupler e de Everett Mark Hafner –então chefe do departamento de ciências da natureza e matemática do Hampshire College e um artista amador–, tornou mais explícitas a posição do filósofo da ciência acerca da aplicação de suas ideias em disciplinas alheias ao propósito inicial, qual seja, a física e a química.³ O historiador e filósofo não apenas discordava quanto às eventuais similaridades dos campos –arte e ciência– como afirmou que os componentes sugeridos por Hafner –na comunicação «The New Reality in Art and Science», que antecedeu a intervenção de Kuhn– demonstravam senão «o óbvio: [que] a ciência e a arte são empreendimentos muito diferentes, ou ao menos se tornaram diferentes no decorrer dos últimos 150 anos» (Kuhn, 2011: 362). De maneira metódica e analítica, Kuhn pretendia reafirmar os critérios presuntivamente objetivos que demarcavam a atividade científica, tão divergentes daqueles que em sua concepção fundamentavam o ofício do artista.

DESCRIÇÕES METAFÓRICAS DO MUNDO

Em sua comunicação, Hafner assinalou os complexos modos pelos quais a física moderna e as formas modernistas relacionavam-se entre si, e com a realidade, destacando os aspectos que considerava comuns presentes em ambas as atividades –isto é, na arte e na ciência– e que em sua perspectiva as tornariam tão próximas quanto similares. E destacou inicialmente a visualidade como um dos principais traços partilhado pelos dois campos. Em ambos os casos a imagem ocupava um espaço privilegiado, seja como suporte para os novos meios de expressão, seja como ferramenta que colaborava na construção do conhecimento.

Com efeito, as discussões a respeito do artefato visual como mediador das realidades proporcionadas pela arte e pela ciência não eram incomuns à época. Em 1958, a Kunsthalle

3. Nessa época, Kuhn ainda não havia elaborado o conhecido posfácio para a edição de 1969 de seu ensaio, espaço em que também aborda a ampliação de seu pensamento para outros campos disciplinares.

de Basileia, Suíça, abrigou a exposição *Kunst und Naturform*, em que obras de artistas como Paul Klee, Henri Matisse, Jackson Pollock, Max Bill, Kandinsky e Cézanne, foram exibidas ao lado de microfotografias de estruturas celulares. Proposta similar à que foi realizada pelo Massachusetts Institute of Technology, MIT, em 1951, com a exposição *The new landscape in Art and Science*. E, também, a *9 Evenings*, evento que em outubro de 1966 apresentou *happenings* de forte efeito visual durante nove noites consecutivas, em Nova Iorque, como resultado da interação de engenheiros e artistas (Urano, 2015: 105). Ao longo da década de 1960, o esforço de determinação mais precisa das interações e assimetrias entre as atividades –científica e artística– ainda repercutia a famosa obra de C. P. Snow (1959) acerca das «duas culturas», vale dizer, das ciências e das humanidades. Deste modo, a arte e a história da arte eram compreendidas enquanto empreendimentos não-científicos –na perspectiva das ciências naturais– e, assim, eram associadas a outros campos de produção de sentido. Entre os conferencistas do evento acadêmico de 1967, George Kupler havia abordado as suas relações mútuas na obra *The Shape of Time* (1962), publicada pouco antes e que então experimentava uma grande aceitação. O próprio seminário no qual foram dados à público os artigos de Hafner, e Kuhn mostra o quanto a busca por convergências entre arte e ciência era tema corrente no cenário intelectual estadunidense e europeu do período.

Na exposição na Basileia, *Kunst und Naturform*, o texto do catálogo –publicado dois anos mais tarde– assinalava que a proposta era o de destacar a expressividade das formas visíveis embutidas no objeto pictórico. Nesse sentido, a natureza da imagem científica se identificava com a do artista em diferentes níveis (Hafner, 1969; Urano, 2015).

One sees the n-hexatriacontane crystal compared with a Honegger composition; trabeculae of the human tibia with Max Bill's spatial rhythms; blood vessels of the kidney with Clifford Still's organic structures; cells of the cerebrum with Schulze's vision of meteors; nasal conchae with Kandinsky's capricious forms; and many other provocative examples. The resemblances are sometimes utterly shocking. Although the aim of the exhibition was to exploit such likenesses as boldly as possible, the simple fact that dozens of close parallels could be found suggest that we cannot easily dismiss them as accidents. They cry out for another explanation (Hafner, 1969: 393).

Ao agregar obras de arte e produtos científicos em um mesmo plano, Hafner via nas duas classes de imagem uma elevada sofisticação material articulada à excessiva carga de abstração, o que requeria em ambos os casos competência técnica no exercício interpretativo e sensibilidade de imaginação (Hafner, 1969). A decomposição das formas naturais acompanhava uma nova compreensão da arte e da realidade, em um processo similar ao experimentado pela ciência do período, cujas realizações instauravam outras modalidades de entendimento e percepção do mundo. Assim, afirmava o físico, nas pinturas da arte moderna havia uma rejeição da representação, pois, entendida como uma imposição que afetava a percepção e a autonomia do artista, então submetido ao espelhamento acrítico ou passivo da realidade. O desprendimento das formas superficiais –isto é, formas da superfície do mundo apreendidas pela percepção visual ou óptica– estava associado a recusa à ideia de que apenas o reconhecimento dos objetos naturais podia agir como mediador privilegiado da experiência sensível e individual no mundo. Para o matemático,

Radiographs of familiar objects would be mysterious and disturbing to observers accustomed only to external surfaces. Microphotographs of organic structures are recognizable and informative images of reality to the trained eye; studies of strained plastic polarized light make visible a strange

world at the interior of matter. Even without elaborate optical tools, we see a changing scene with every changing perspective. When we move close to a fracture in glass, or far from a landscape, we discover new patterns in familiar things. And we find the stimulus of new patterns in every unfamiliar object even at the distance of normal vision (Hafner, 1969: 389).

Na busca por uma expressão mais transparente da subjetividade do autor –em suas impressões íntimas e inconscientes–, Hafner advertia que a negação do mundo tangível apontava antes para uma espécie de pureza artística, com a valorização de suas relações plásticas internas e o privilégio concedido ao domínio estético sobre o formal (Hafner, 1969). Assim, o abstracionismo era interpretado como a expressão de um processo de interiorização, isto é, de ênfase no sujeito e em suas ambivalências psicológicas e emocionais desde, ao menos, meados do século XIX. Para Harold Rosenberg, «*The big moment [in art] came when it was decided to paint –just to paint. The gesture on the canvas was a gesture of liberation from value, political, aesthetic, moral*» (Rosenberg *apud* Hafner, 1969: 385). Com o abandono da imitação da realidade física ou natural, defendia-se uma essencialidade transcendental da arte. Um valor que se apresentava enquanto a afirmação da arte por si e em si (Schapiro, 2010; Hafner, 1969).

Em uma série de importantes artigos sobre a pintura abstrata, o historiador da arte Meyer Schapiro avaliou a emergência dessas novas obras como «uma demonstração prática». Pois, «Nessas novas pinturas os próprios processos de projeto e criação pareciam ter sido incluídos na tela; a forma pura antes mascarada por um conteúdo estranho fora libertada, e podia então ser percebida diretamente» (Schapiro, 2010: 251). Desta maneira, «Os novos estilos acostumaram os pintores à visão de cores e formas desvinculadas de objetos» (Schapiro, 2010: 252). Em realidade, os artistas propunham a criação de um universo formal inteiramente inédito, apartado da ordem pré-estabelecida que modelava a percepção da natureza, elaborando assim linhas, cores e texturas próprias ao novo estilo e às novas obras. A pintura abstrata rompia tanto com a tradição mimética quanto com a compreensão histórica das formas pictóricas, enfatizando ao contrário uma estética que se pretendia abrangente e atemporal. Daí, conforme Schapiro, a predileção dos artistas pelas artes entendidas como primitivas ou exóticas, de regiões distantes no espaço e consideradas remotas no tempo (Schapiro, 2010: 252).

Com a exclusão dos condicionantes externos imediatos e das marcas de uma determinada compreensão histórica –para Schapiro, «a exclusão das formas naturais e a universalização não-histórica das qualidades artísticas»–, logo, pelo caráter não-representacional e não-associativo dessas novas obras, os artistas abstratos amiúde elegiam a música como modelo artístico ideal, ora, destituída de referenciais exteriores explícitos. De fato, a rejeição ao passado e o desprezo pela história eram uma característica partilhada por ambos os sujeitos –vale dizer, o cientista e o artista–, e marcava uma determinada postura crítica diante do mundo. Mas a rejeição não era direcionada apenas à história, vinculada a tradição de pensamento europeu como igualmente à ciência, então entendida enquanto expressão de um naturalismo que parte dos artistas condenava e pretendia manter situado alhures. Para o escultor construtivista, Antoine Pevsner: «*My work has nothing to do with mathematics or science, although scientists say we are searching in the same direction*». Ora, «*they search for the laws of the universe according to calculations, while I base myself on pure art*» (Pevsner *apud* Hafner, 1969: 392). Uma postura idêntica à da pintora Camille Graser, para quem «*My concern in painting is the forming of a new reality. My work is based on elements of form and*

number, and on the analyzed light of the spectrum. Thus, stimulus from the microcosm is unthinkable». E, acrescenta, «discovery of scientific truth on the one hand, and the creations of modern art on the other, represent continual and searching advances on two dramatically opposed paths» (Graser apud Hafner, 1969: 394).

Na medida em que a prática artística afasta-se do ideal naturalista –de registro mimético das formas naturais–, a partir de meados do século XIX, perdia-se também os referenciais por meio dos quais era possível a crítica de arte, já que seu estatuto e reconhecimento movia-se à deriva. Daí que as analogias com a matemática tornavam-se mais frequentes, notadamente com a emergência das geometrias não-euclidianas, assumindo que –tal como na música– «a matemática era independente da experiência» (Schapiro, 2010: 252). Logo, afirmava Hafner, a unidade geométrica era um componente básico comum, tanto na obra do artista quanto na produção do cientista, vigente seja nas pinturas de Kandinsky ou de Leonardo, seja na longa história da astronomia ou no desenvolvimento das teorias recentes da relatividade de Einstein (Hafner, 1969: 391).

Na verdade, desde as últimas décadas do século XIX, diferentes formas de abstração acompanharam o processo de refinamento dos estudos da matéria, isto é, tornaram-se parte iniludível da busca pelos regimes elementares da realidade física. Operou-se, com efeito, uma desmaterialização das propriedades tangíveis então convertidas em puras fórmulas algébricas. Mas a concepção do mundo como derivação de entrelaçamentos geométricos já estava em Platão. Em conferência realizada em 1958, em Genebra, Suíça, o renomado físico alemão, Werner Heisenberg (1901-1976), destacou que

Tal como os corpos elementares regulares de Platão, as partículas elementares da física moderna são definidas por condições matemáticas de simetria; não são eternas nem invariáveis e portanto dificilmente podem ser chamadas «reais» na verdadeira acepção da palavra. São antes simples representações daquelas estruturas matemáticas fundamentais a que se chega nas tentativas de continuar subdividindo a matéria; representam o conteúdo das leis fundamentais da natureza. Para a ciência natural moderna não há mais, no início, o objeto material, porém forma, simetria matemática (Heisenberg, 2017: 27).

Para o pesquisador alemão, a física moderna estabeleceu fissuras na configuração aparentemente fixa da natureza, desafiando o entendimento materialista da realidade. Por extensão, promoveu uma redefinição radical da concepção metodológica da própria prática científica (Heisenberg, 2017). Ao incorporar uma expectativa não determinada acerca dos fenômenos, a incerteza adquiriu estatuto epistemológico. Assim, dissolveu-se a substância estável por meio da qual experimentava-se noções como de «realidade» e «verdade». Para Heisenberg, «podemos dizer que o próprio conceito de ‘verdadeiramente real’ já foi desacreditado pela física moderna» (Heisenberg, 2017: 21). Tal observação perturbava a imagem convencional do mundo.

FÍSICA MODERNA, FORMAS MODERNISTAS

482

Entre outros aspectos, Hafner havia enfatizado o processo de transformação da arte, que ao despojar-se do imperativo naturalista e estético –ou seja, a necessidade de os artistas adotarem a mimesis ou a representação de ordem naturalista em suas obras visuais– recorreu ou assumiu gradualmente a abstração como uma característica de sua constituição. Nesse sentido, Hafner identificava uma associação da arte abstrata com a música e a matemática, em parte derivada da ideia de que essas áreas representavam exemplos exitosos da desvinculação com os objetos do mundo exterior. De igual modo, destacava a relevância da abstração como recurso imaginário e instrumental também para o ofício do cientista. Seja para a física moderna, seja para a arte modernista, suas obras e desenvolvimento orientavam-se por uma dinâmica interior própria e independente, cuja implicação mais imediata consistia na elaboração de uma linguagem particular e, por isso, em grande medida inacessível ao público leigo. De acordo com o matemático,

And added to conceptual uncertainty in both science and art is an inadequacy of the language into which forms of explication must somehow be made to fit. If scientific models and works of art are themselves metaphorical descriptions of the world, our linguistic treatments of them take us one more step away from our primitive material, and tend to produce esoteric languages that are difficult to conjoin (Hafner, 1969: 395).

Esse «esoterismo», evidente pelo uso de um vocabulário circunscrito aos especialistas –o emprego recorrente de jargões tais como «cubismo analítico», «construtivismo geométrico», «expressionismo abstrato»– e um tanto hermético para os não-iniciados, era de fato um aspecto relevante da aproximação entre arte e ciência e, conforme Hafner, definia as atitudes frequentemente negativas –oscilando entre a incompreensão e a hostilidade– de uma eventual audiência mais ampla. Para Hafner, «*Whats seems to disturb a layman most about abstract painting is its studied avoidance of recognizable image; what disturbs him about science is the inaccessibility of its language, which also seems to present itself as an avoidance of the recognizable*» (Hafner, 1969: 387-388).

Logo, ao adquirir formas cada vez mais contraintuitivas, arte e ciência afastavam-se igualmente da experiência cotidiana ordinária. A recepção desse novo modelo do afazer artístico, seja por parte do público, seja por parcela dos críticos e especialistas, apresentou uma feição amiúde conservadora e mesmo reacionária, dificultando assim seu entendimento. Deste modo, afirmou Hafner, a resistência às inovações na arte era similar ao que cientistas experimentavam na ciência. E era pelo desconhecimento geral dos conteúdos de uma e de outra, bem como a ignorância dos critérios normativos de avaliação, a origem da postura adversa dirigida à ambos os campos, ainda que o valor e importância social atribuídos à cada uma fosse distinto. Assim, destacava Hafner, existia um «*striking similarity between the layman's view of modern art and his view of modern science*» (Hafner, 1969: 387).

De fato, a dificuldade de uma apreensão inequívoca dos seus sentidos estimulava a imaginação popular e, assim, a transferência de conceitos científicos para aplicação em áreas mais extensas da atividade cotidiana. Expressões de conteúdo técnico para os cientistas, tais como «*invisible, energy, ether, vibration, and fourth dimension*», eram comuns em jornais de grande circulação e em obras de ficção da época, vale dizer, ao longo da primeira metade do século xx. E, nesse processo, adquiriam novas significações. Para Linda Dalrymple

Henderson, esse trânsito dinâmico de ideias –movendo–se continuamente entre a ciência, a arte e a cultura– modelava tanto uma determinada imagem do funcionamento do mundo e da natureza quanto das próprias práticas científicas (Henderson, 2007: 384).

Para Kuhn, o estranhamento público diante das realizações modernas da arte e da ciência, longe de remeter à uma postura análoga carregava uma distinção fundamental. O ex-físico reconhecia que o «estranhamento geral do público é uma reação contemporânea característica tanto da arte como da ciência» e a «reação é expressa comumente em termos similares». Mas, assinalava, «também aqui há diferenças reveladoras». Em seu parecer, «A rejeição pública à ciência, em parte derivada apenas de anseios, é em geral uma rejeição ao empreendimento como um todo [...] Já a rejeição pública à arte é uma rejeição a um movimento em favor de outro [...]» (Kuhn, 2011: 365). Havia, pois, na distinção de Kuhn, uma compreensão valorativa assimétrica determinada pelo (não)reconhecimento do público ou pela (não)satisfação de certas expectativas culturais mais amplas (Kuhn, 2011: 365).

Mas, para Hafner, não era pela inspiração direta ou influência imediata que a arte e a ciência estavam em paralelo. Tratava-se antes pela determinação de uma unidade ontológica, expressa em suas obras, que artistas e cientistas adquiriam um feito semelhante. Em sua perspectiva, tanto a ciência moderna quanto arte abstrata tensionavam as noções tradicionais que proporcionavam a identificação inequívoca dos eventos fenomênicos do mundo físico. Para o matemático, «*art and science shape the world of our perception, each in its own way*» (Hafner, 1969: 395). E, «*Just as the shifting objectivity of science bring us a new subjective view, the interpretations and abstractions of graphic art reveal unsuspected nuance in reality*» e, por extensão, «*Each new scientific probe give us a new reality*» (Hafner, 1969: 389). Com efeito, o extraordinário desenvolvimento científico da primeira metade do século xx foi fundamental para a reorientação na compreensão da realidade.

A CRÍTICA DE KUHN

Thomas Kuhn admitia a relevância da matemática para a história da arte, bem como das considerações estéticas no trabalho do cientista. E concordava com o colega de que o uso e a produção de imagens configuravam traços comuns na arte e na ciência, assinalando mesmo que uma e outra demandavam habilidades técnicas específicas para sua correta decodificação (Kuhn, 2011: 364). Mas ainda havia aí uma diferença central, não ponderada por Hafner, e que na perspectiva de Kuhn tornava os paralelos entre os campos incompatíveis: a função primária do objeto visual, aquela pela qual era elaborada e empregada. Deste modo, para Kuhn, os exemplos de Hafner eram limitados e a comparação, equivocada. Ora, destaca o ex-físico, «Ambas são exibidas como obras de arte contra um mesmo fundo, fato que encobre de maneira considerável em que sentido podem ser rotulados como ‘produções’ de suas respectivas atividades» (Kuhn, 2011: 363). Em seu parecer,

Por mais atípicas e imperfeitas que sejam, as pinturas são produtos finais da atividade artística. É o objeto que o pintor tem a intenção de produzir, e sua reputação deriva do apelo que possui. As ilustrações científicas, ao contrário, são no máximo produtos incidentais da atividade científica. [...] Quando os resultados da pesquisa são publicados, as imagens originais podem até ser destruídas (Kuhn, 2011: 363).

A crítica principal de Kuhn era de que a estetização da imagem científica dissimulava sua aplicação prática, seu valor real de uso no cotidiano laboratorial do cientista. A imagem, como produção de ambas as atividades, cumpria funções distintas. E a busca pelos paralelos entre arte e ciência nos termos expressos por Hafner contribuía para uma concepção inadequada das atribuições do artefato visual na prática científica (Kuhn, 2011: 363; grifos nossos).

Mesmo mantendo-se no plano etológico que caracterizou seu mais famoso trabalho, isto é, preocupado com o comportamento social e individual dos cientistas, Thomas Kuhn foi incapaz de admitir a dimensão inerente que a estética ocupa no ofício científico, qual seja, a de orientação na busca interminável pelas regularidades expressa pelos fenômenos da natureza. De igual modo, não pôde e/ou não quis perceber as imagens senão como ferramentas de espelhamento ou emulação de realidades dadas. Deste modo, «Nos paralelos admiráveis de Hafner, um produto final da arte é justaposto a uma ferramenta da ciência. Na transição desta última do laboratório para a exposição [em museus de arte], fins e meios são transpostos» (Kuhn, 2011: 363). Para Kuhn, na ciência, as inscrições visuais «[...] feitas, e às vezes analisadas, por técnicos, e não pelo cientista» (Kuhn, 2011: 363) servem como instrumentos colaterais na obtenção do conhecimento; um expediente auxiliar que colaborava na atividade de pesquisa do cientista, contribuindo assim para a sua conclusão. Ao contrário do valor que apresentava para o artista, ora considerada como a obra em si, o objeto pictórico era tido como o desenlace material da sua proposta criativa inicial.

Para Everett Hafner, no entanto, a constatação da importância cotidiana da imagem no exercício particular de artistas e cientistas, bem como a abrangência de seus efeitos sensíveis na recepção do observador, eram exemplos que reforçavam seu argumento. Ademais, afirmava Hafner, demonstravam o processo idêntico de desenvolvimento, seja na arte, seja na ciência, marcado por modelos canônicos e mudanças revolucionárias (Hafner, 1969: 369). O labor criativo do artista –conforme Hafner, orientado pelo desejo de inovação– provocava transformações não apenas em seu campo de atuação específico, mas incidia em uma percepção mais ampla de mundo. As mudanças –estilísticas ou formais– na arte fomentavam novas perspectivas e maneiras de compreender a(s) realidade(s), que eram expressas em suas obras pictóricas. Formava-se aí uma circularidade, em que paradigmas de interpretação e atuação no mundo eram regularmente substituídos por outros mediante embates com entes conservadores e revoluções vanguardistas –uma compreensão similar àquela expressa por de Michael Fried em 1966–. Para Hafner,

Whether we speak of science or art, we recognize the essential role played by revolution. Every epoch is marked by its current paradigms: coherent traditions of observations and interpretation which set the stage for normal activity. But every epoch ends in revolution, it is fair to say that the real world itself has changed (Hafner, 1969: 389).

Esse quadro do movimento histórico no qual antigas tradições eram sucedidas por formas originais de pensamento e intervenção na realidade fundamentava-se no entendimento que Kuhn havia desenvolvido em seu ensaio de 1962 a respeito dos padrões de mudança na história da ciência. Mas, ao definir as diferentes aplicações da imagem, Kuhn a situou em estágios distintos dentro do processo particular de criação de cada uma das áreas. De maneira curiosa, Thomas Kuhn manifestou aqui uma compreensão conservadora a respeito da arte e, também, sobre a ciência. No início dos seus «Comentários», o pesquisador afirmou que

Na condição de ex-físico que hoje se ocupa da História da Ciência, lembro-me bem de minha própria descoberta dos paralelos estreitos e persistentes entre as duas atividades, que eu ensinava como polares. Um produto tardio dessa descoberta é o livro sobre as revoluções científicas [...]. Ao discutir quer os padrões de desenvolvimento, quer a natureza da inovação criativa nas ciências, ele trata cada tópico como papel de escolas rivais e de tradições incomensuráveis, de padrões de valor cambiantes e de modos de percepção mutáveis. Tópicos como esses são há muito tempo elementares para os historiadores da arte, mas têm pouca representação nos escritos sobre a História da Ciência. Não surpreende, portanto, que o livro que os tornou centrais para a ciência tenha também se preocupado em negar, ao menos com fortes insinuações, que a arte possa ser prontamente distinguida da ciência mediante a aplicação das dicotomias clássicas entre, por exemplo, o mundo do valor e o mundo do fato, o subjetivo e o objetivo, o intuitivo e o indutivo. O trabalho de Gombrich, que segue muitas dessas direções, tem sido fonte de grande estímulo para mim, assim como o ensaio de Hafner (Kuhn, 2011: 361-362).

Ao elaborar o conhecido posfácio para edição japonesa do seu *The Structure of the Scientific Revolutions*, Kuhn manteve o mesmo tom do trecho reproduzido acima, inclusive com remissão em nota ao fim da página ao seu «Comentários» –publicado originalmente na revista *Comparative Studies in Philosophy and History*. Ao discutir a aplicação dos conceitos elaborados na obra de 1962 em outros campos de estudo, admitiu que

Na medida em que o livro retrata o desenvolvimento científico como uma sucessão de períodos ligados à tradição e pontuados por rupturas não-cumulativas, suas teses possuem indubitavelmente uma larga aplicação. E deveria ser assim, pois essas teses foram tomadas de empréstimo a outras áreas. Historiadores da literatura, da música, das artes, do desenvolvimento político e de muitas outras atividades humanas descrevem seus objetos de estudo dessa maneira desde muito tempo. A periodização em termos de rupturas revolucionárias em estilo, gosto e na estrutura institucional têm estado entre seus instrumentos habituais. Se tive uma atitude original frente a esses conceitos isso se deve sobretudo ao fato de tê-los aplicado às ciências, áreas que geralmente foram consideradas como dotadas de um desenvolvimento peculiar (Kuhn, 2001: 255-256).

Não obstante, na caracterização dos diferentes usos do artefato visual, Kuhn estabeleceu uma identidade para artistas e cientistas, reforçando assim os estereótipos dicotômicos clássicos (Kuhn, 2011: 364). Em realidade, a tradição filosófica na qual Thomas Kuhn alinhava-se, qual seja, de tendência analítica, não reconhecia na imagem um caráter intelectual e, assim, uma dimensão epistemológica legítima. A imagem era metáfora, depurada de qualquer propriedade cognitiva mais séria. Ademais, pelo esquema histórico formulado por Kuhn em seu ensaio de 1962, era possível apreender que a arte estava em um estágio ainda pré-paradigmático –tal como as humanidades e as ciências sociais–, já que não dispunha de um conjunto diretivo responsável pela coerência interna da atividade. As ciências da natureza, por seu caráter introvertido e universal, situavam-se em outra etapa de amadurecimento, paradigmática. E apresentavam, então, menor número de divergências quanto aos modelos de interpretação e de explicação da(s) realidade(s) ou acerca da natureza de seus objetos de investigação (Kuhn, 2001). Era na assimetria e singularidade da posição histórica, de uma e de outra, que decorria todas as outras diferenças.

Não era de certo pelo sentido intrínseco, em um prognóstico que soava muito próximo de uma forma de filosofia da história, que Hafner via as analogias entre a arte e a ciência.

Era, pois, pelas complexas implicações, intelectuais e psicológicas, que as realizações de ambas as atividades promoviam. Com suas obras, assinalava Hafner, artistas e cientistas forjavam uma nova configuração da(s) realidade(s), em contínua transformação. E, nesse sentido, o próprio Kuhn era interpretado como um estímulo à dissolução entre os campos.

BIBLIOGRAFIA

- Danto, A. [1964]. «The Artworld», *Journal of Philosophy* 19(61), Nova Iorque, pp. 571-584.
- Jones, C. A. [2000]. «The Modernist Paradigm: The Artworld and Thomas Kuhn», *Critical Inquiry* 3(26), pp. 488-528.
- Kuhn, T. S. [2001 (1962)]. *A estrutura das revoluções científicas*, São Paulo, Editora Perspectiva.
- Kuhn, T. [2011 (1971)]. «Comentários sobre a relação entre a ciência e a arte», em T. Kuhn: *A tensão essencial*, São Paulo, Editora Unesp, pp. 361-373.
- Fried, M. [1998 (1966)]. «Shape as Form. Frank Stella's Irregular Polygons», em M. Fried: *Art and Objecthood. Essays and Reviews*, The University of Chicago Press, pp. 77-99.
- Hafner, E. M. [1969]. «The New reality in Art and Science», *Society for the Comparative Study of Society and History* 4(11), pp. 385-397.
- Heisenberg, W. [2017 (1958)]. «A descoberta de Planck e os problemas filosóficos da física atômica», em M. Born e outros, G. K. Guinsburg (trad.): *Problemas da física moderna*, São Paulo, Perspectiva, pp. 9-28.
- Henderson, L. D. [2007]. «Modernism and Science», em V. Liska e A. Eysteinson (eds.): *Modernism. A volume in the series Comparative History of Literatures in European Languages*, Amsterdã, John Benjamins, pp. 383-403.
- Marinho, A. e Costa, T. [2022]. «A experiência da imagem na história e na filosofia da ciência: O legado de Kuhn», *Revista de Teoria da História* 1(25), Goiânia, pp. 35-55, em linha: <<http://dx.doi.org/10.5216/rth.v25i1.72834>>, <<https://revistas.ufg.br/teoria/article/view/72834>> 26-8-2022> (consulta: 28/08/2022).
- Schapiro, M. [2010 (1937)]. «A Natureza da Arte Abstrata», em M. Schapiro: *A Arte Moderna. Séculos XIX e XX*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, pp. 251-276.
- Schapiro, M. [2010 (1957)]. «A Pintura Abstrata Recente», em M. Schapiro: *A Arte Moderna. Séculos XIX e XX*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, pp. 277-290.
- Urano, P. [2015]. *Contraste como estratégia visual de pensamento: arte, ciência e cinematografia*, 221 f., dissertação (mestrado), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em História das Ciências e das Técnicas e Epistemologia, Rio de Janeiro.

LA IMAGEN DEL CARACOL
EN LA EDAD MEDIA (SIGLOS XIII-XV).
CONTEXTOS, TIPOS ICONOGRÁFICOS
Y APROXIMACIONES AL SIGNIFICADO

EMILIO JESÚS DÍAZ GARCÍA
Universitat de València

El caracol está clasificado zoológicamente como un molusco terrestre de la clase de los gasterópodos. Son moluscos de cuerpo asimétrico, portadores de una concha dorsal en espiral en la que pueden introducirse y refugiarse en condiciones adversas. Se desplaza por medio de ondulaciones dejando tras de sí un rastro de mucosa que segrega para facilitar su movimiento por todo tipo de superficies. A través de los cuernos y tentáculos es capaz de diferenciar lo claro de lo oscuro, sentir los objetos en su camino y percibir las vibraciones (Batista, 2017: 85). Es hermafrodita, es decir, reúne los dos sexos en el mismo organismo, lo que provoca que no tenga la necesidad de aparearse para reproducirse.

La relación más primitiva entre el caracol y el hombre está ligada al uso gastronómico del gasterópodo. Se puede rastrear su presencia como ingrediente culinario desde la prehistoria, tal y como ha demostrado la arqueología. Las primeras fuentes fehacientes que existen respecto al consumo habitual y cría de caracoles en cautividad con fines económicos pertenecen al mundo antiguo, más concretamente al mundo romano, a cuyas mesas llegó en torno a mediados del siglo I a. C.¹

Sin embargo, pese a que la relación culinaria fue la más antigua, habitual y extendida, el caracol comenzó bien pronto a adquirir valores simbólicos que trascendían la mera naturaleza del animal. Por ejemplo, ya en época clásica se identificó simbólicamente con la desconfianza por el hecho de llevar la casa encima. Para los merovingios funcionó, al igual que para los romanos, como emblema de la resurrección y vida eterna (Villaseñor, 2016: 86). Esta idea estuvo relacionada con el ritmo de las estaciones, en concreto con los procesos de estivación e hibernación del gasterópodo, tomando el refugio del caracol en su concha como si fuera un sepulcro temporal del que, una vez pasado el letargo, el animal volvía a la vida.

Fue en las culturas judía, islámica y, sobre todo, en la cristiana donde adquirió diferentes valores morales y atribuciones simbólicas. Por ejemplo, en la cultura judía, el hecho de que se desplazara sobre el vientre, acto totalmente relacionado con la impureza y lo inmundo (Lv 11,42-43), lo excluía de su dieta y proporcionaba unas connotaciones negativas a su figura (Duhart, 2009: 116-117). Igualmente, para los musulmanes, la condición terrestre del animal lo situaba dentro de las criaturas que componían la clase infraanimal.

Tras pasar el filtro de la moral cristiana forjada a lo largo de la Alta Edad Media, el caracol adquirió una serie de significados basados en las propias condiciones naturales, funcionales y orgánicas del animal, sus formas de comportamiento y sus actitudes frente

1. Véase: Marco Terencio Varrón con su *Renum Rusticarum* y a Plinio el Viejo con su *Historia Naturalis*. Este último atribuye la creación de las granjas de caracoles a Fulvio Lipino que, según él, fue el primero en crearlas en la zona de los tarquinos.

al ser humano y viceversa. Como ocurre en la mayor parte de los casos, es el propio ser humano a partir de sus experiencias personales, bien como individuo o como grupo de individuos, el que dota a las cosas del mundo de un sentido y de un significado que superan lo meramente físico y natural. De este modo, el caracol fue en el imaginario colectivo de la Edad Media uno de los animales que sirvieron para lanzar mensajes de carácter moralizante a través de unas atribuciones simbólicas basadas en los criterios culturales propios de la sociedad en la que se insertaba.

LA IMAGEN DEL CARACOL EN LA EDAD MEDIA

Las primeras representaciones gráficas de caracoles en el mundo occidental se remontan a la Antigüedad romana. Su continuidad y presencia en los ambientes tardoantiguos y altomedievales, junto con las características decoraciones geométricas de carácter ondulante y espiraliformes tan presentes en los motivos ornamentales antiguos, se transmitieron a la Baja Edad Media a través de diferentes lenguajes.

A mediados del siglo XI ya aparece su imagen en algunos manuscritos,² aunque fue a partir del siglo XIII cuando el tipo iconográfico del caracol comenzó a extenderse y a convertirse en una imagen predilecta para ocupar, por norma general, los márgenes de los libros miniados. Desde los manuscritos dio el salto a la escultura, irrumpiendo en algunas zonas marginales de los edificios. Su aparición eclosionó a lo largo de la segunda mitad del siglo XV, para acabar de explotar a finales de la centuria y principios de la siguiente. Este fenómeno coincidió en cierta medida con la proliferación de la característica decoración marginal de bandas vegetales con animales y seres humanos e híbridos pululando entre ella que decoró los entornos marginales góticos, hecho que quizá propició el aumento de representaciones del caracol debido al propio medio de existencia del animal.

En el entorno de la escultura medieval de la península ibérica, dos de los ejemplos más tempranos son el caracol tallado en la ventana central del ábside de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Santa María de Cayón (Cantabria), datada a mediados del siglo XII, y uno de los capiteles de la arquería interior del ábside de la iglesia de Santa María de Fuente Úrbel (Burgos), datado en torno a finales del siglo XII o principios del XIII. También resultan muy llamativas las marcas de cantero con forma de caracol grabadas en algunos sillares de la iglesia de San Miguel Arcángel de Caltojar (Soria), fechadas a principios del siglo XIII.

A la vez que la figura del gasterópodo se fue extendiendo, también se fueron creando y configurando nuevos tipos iconográficos, algunos de los cuales pervivieron a lo largo del tiempo, distribuyéndose por toda la geografía occidental. Otros aparecieron de manera puntual, e incluso a veces única, en un solo edificio, en un solo manuscrito o en algún otro soporte.

2. Así aparece en el margen derecho del f. 96r de un salterio inglés (Stowe ms 2) de la British Library.

LA IMAGEN DEL CARACOL EN LA EDAD MEDIA: CONTEXTOS, TIPOS ICONOGRÁFICOS Y APROXIMACIONES AL SIGNIFICADO

Los diferentes tipos iconográficos de la figura del caracol se pueden clasificar en tres bloques temáticos que abarcan de manera general las diversas conjugaciones gráficas del animal. En primer lugar, se encuentra el tipo iconográfico canónico, en el que aparece el caracol con su morfología natural, solo y de manera aislada o a veces próximo a otras figuras, entre la vegetación que lo acompaña [fig. 1]. Este tipo iconográfico es el más habitual y el que más veces suele repetirse tanto en el ámbito de la miniatura como en el de la escultura monumental. De igual manera, es el que mejor se corresponde con la realidad en la que se observaba al caracol en el mundo real, la aparición del animal en la naturaleza entre las plantas desarrollando sus actividades vitales, hecho que seguramente propició su reiterada inclusión en los motivos y las orlas vegetales que adornan los márgenes de manuscritos y monumentos.



Fig. 1. Caracol. Puerta este de la Lonja de Valencia.

Estas representaciones pueden tener gran variedad de atribuciones simbólicas: pereza, lujuria, voracidad, cobardía, resurrección, etc. Debido a esta serie tan ambigua de significados, uno de los aspectos más importantes que tener en cuenta es el contexto en el que la imagen ha sido concebida, el medio para el cual ha sido elaborada, dónde ha sido colocada, los destinatarios y los medios y la formación de estos para poder leerla e interpretarla. Así, el contenido semántico debe interpretarse indisolublemente con base en el entorno en el que se encuentre la imagen, siendo el contexto tanto o más importante que el tipo iconográfico, que puede cambiar de significado o connotarse en uno u otro sentido en función de su ubicación.

Una de las atribuciones simbólicas derivadas de la propia naturaleza del animal es la voracidad atribuida a su medio de existencia y vida, que en muchas ocasiones se desarrollaba en los viñedos y otros cultivos, a los cuales podía causar daños en las cosechas (Villaseñor, 2016: 85). Así se talló en una de las viñas de las bandas vegetales que decoran el arcosolio del infante Alfonso de Castilla en la Cartuja de Miraflores, en donde un caracol de gesto agresivo y boca bien abierta devora una uva de un racimo de uvas [fig. 2]. No cabe duda de que en este caso concreto puede asociarse directamente la figura del caracol con la voracidad tanto en la vía de la denuncia de la gula como de la de la codicia de poder. Estas ideas no solo quedan reforzadas por la acción y actitud del animal a la hora de comer la



Fig. 2. Caracol devorando viñas. Arcosolio del infante Alfonso de Castilla. Cartuja de Miraflores.

con base en el contexto histórico voraz en el que se desarrolló la vida del infante Alfonso y su hermana Isabel, asediados por continuas disputas en relación con el poder real y la línea de sucesión. El infante, que debió ser el heredero del trono de Castilla si no hubiera fallecido prematuramente, fue protagonista y testigo de los duros conflictos acaecidos en Castilla y protagonizados por los nobles, cuya ansia de seguir controlando el poder en función de sus propios intereses provocó una dura crisis entre los bandos que apoyaban, de un lado, la candidatura del joven infante y, de otro, el reinado de su hermanastro Enrique IV.

A ello, hay que sumar otro conflicto bélico: la Guerra de Sucesión Castellana (1475-1479) entre Juana la Beltraneja e Isabel de Castilla. Teniendo en cuenta ambos hechos históricos y que Isabel la Católica fue la comitente de la obra, no resulta descabellado interpretar este caracol como una imagen referente a la voracidad del ser humano a la hora de conseguir sus objetivos por medio de la violencia provocada por la codicia de poder.

Lo mismo puede ocurrir cuando la figura del gasterópodo se exhibe en algún contexto en el que pueda existir cierta rivalidad entre personas, como por ejemplo en lugares en los que se desarrollen actividades de tipo mercantil. Aquí, el caracol podría hacer referencia a la voracidad de los mercaderes a la hora de hacer negocio y sacar la mayor rentabilidad posible de manera deshonesta, y el efecto negativo que esa actitud podía conllevar para el correcto desarrollo del comercio. Uno de los mejores ejemplos lo encontramos en la portada este de la Lonja de Valencia [fig. 1]. El animal se encuentra en la parte baja de la jamba derecha, muy visible, por lo que su posible función sería la de recordar a los comerciantes cada vez que entraban en la sala de contrataciones que llevaran a cabo buenas prácticas en el arte del comercio, dejando de lado los propios intereses personales, apartando la voracidad económica, es decir, la avaricia que muchas veces lleva intrínseco el mundo del comercio. Este significado estaría directamente conectado tanto con la inscripción que circunda la sala de contratación, en la que se alude al buen comercio, como con la decoración marginal que se reparte en la portada principal del edificio, en la que se muestran una serie de imágenes relacionadas con el mal comerciante.

Este posible sentido simbólico también puede encajar con los caracoles que se reparten abundantemente en los claustros e iglesias de monasterios y catedrales [figs. 2 y 3], lugares en los que podían surgir sentimientos de voracidad entre los propios religiosos,

uva, sino también por el lugar en el que se encuentra y por el contexto histórico que vivieron tanto la persona a la que está dedicada el monumento como la comitente de la obra.

Por un lado, haría referencia a la voracidad alimentaria del monje relajado que podía incurrir directamente en uno de los siete pecados capitales: la gula. Esta idea encaja perfectamente para los contextos monacales en los que se profesaba el ayuno y la frugalidad y se condenaba el abuso desmedido de la comida y la bebida, como ocurría en los monasterios cartujanos. Por otro lado, denunciaría la codicia de poder



Fig. 3. Caracol. Orla vegetal del claustro bajo del monasterio de San Juan de los Reyes.

lasitud espiritual y una inclinación hacia el abandono de su principal tarea: la búsqueda y el acercamiento a Dios.

Otra posible aproximación al significado para la imagen del caracol es la lujuria, por su analogía con la vulva, su viscosidad, su humedad y su movimiento entrante y saliente de la cáscara (Chevalier, 2018: 250). A ello podemos sumar el rastro de baba que deja el caracol a su paso, muy semejante a las manchas de los fluidos corporales que participan de las relaciones sexuales entre personas. Uno de los mejores ejemplos lo volvemos a encontrar en la Lonja de Valencia. Entre la vegetación escultórica de la jamba interior derecha de la puerta del jardín, aparecen un hombre desnudo y una mujer exhibicionista cerca de los cuales se pasea un caracol. El resto de las imágenes que decoran las jambas de la portada siguen la misma corriente, representando escenas de carácter muy obsceno ligadas también con el pecado de la lujuria en relación con la tentación de la carne y de las prácticas sexuales desordenadas.⁴

De forma totalmente distinta hemos de establecer la posible aproximación al significado del caracol si el contexto en el que está representado es funerario. En este caso puede ser entendido como símbolo lunar, glifo de la permanencia, que indica la regeneración periódica aludida en el caso del gasterópodo por la forma helicoidal de su concha en relación con la eternidad, la espiral que nunca acaba y se hace infinita. También por la forma de esconder y mostrar sus cuernos como muerte y renacimiento, resurrección ligada a la idea de la vida eterna (Chevalier, 2018: 250). Esta idea estuvo relacionada con el ritmo de las estaciones, en concreto con los procesos de estivación e hibernación del animal, tomando el refugio del caracol en su concha como si fuera un sepulcro temporal del que, una vez pasado el letargo, el animal parecía volver a la vida. También contribuyó

3. En la escultura medieval de la península ibérica, es en estos lugares en los que con mayor frecuencia y número de representaciones aparece la imagen del caracol.

4. Dentro de las connotaciones negativas de la imagen del caracol, en relación con los contextos mencionados anteriormente, nos falta la cobardía. De nuevo, este significado le viene dado por su propia naturaleza, por la actitud de refugiarse rápidamente en su cascarón cuando percibe peligro inminente. Sin embargo, como se mostrará más abajo, esta posible aproximación al significado puede encajar mejor en aquellas representaciones en las que el caracol forma parte de un híbrido o de una escena en la que esté desarrollando algún tipo de acción.

generalmente relacionados con el poder.³ De este modo denunciaría a aquellos que, movidos por la envidia y el ansia de poder, pretendían ascender puestos en la escala eclesial de manera impúdica.

Por otro lado, podía entenderse como símbolo de la pereza por el propio medio de vida de los religiosos. La pereza, otro de los siete pecados capitales, fue relacionada directamente con la acedia, es decir, la pereza espiritual, la dejadez que asediaba al monje o al clérigo cuando era tentado por otras circunstancias o pecados, como por ejemplo la lujuria, la avaricia o la gula, lo que provocaba una

al mantenimiento de este significado el hecho de vivir en la tierra, o incluso a veces permanecer enterrado en ella.

No debe de ser casual que en el ámbito escultórico de la península ibérica sea en los contextos funerarios, justo en los lugares físicos en los que el cuerpo del difunto espera la resurrección (arcosolios, claustros, sarcófagos, capillas), en los que más acto de presencia hace la figura del caracol. Uno de los ejemplos más claros es la arquivolta central del arco de acceso a la capilla funeraria de San Victorián del claustro del monasterio de San Juan de la Peña, por cuya vegetación pululan una gran cantidad de gasterópodos.⁵ De igual manera aparece la figura del caracol por la vegetación que decora uno de los arcos de acceso a la capilla de la Concepción o Santa Ana en el interior de la catedral de Burgos o en los vértices de uno de los capiteles que sustentan las arcaturas de la panda este del claustro alto de la misma catedral.⁶ Sin salir del edificio, hay que mencionar el arcosolio de don Pedro Fernández Villegas de 1536. Situado en el inicio del lado norte del deambulatorio, alberga una sugestiva colección de caracoles entre los que se encuentra uno de cuya concha surge la figura de un joven imberbe que permite abonar una lectura en clave de resurrección.⁷

Donde mejor queda reflejado el sentido simbólico es en aquellos ejemplos en los que el caracol se inserta dentro de los propios sepulcros de los difuntos. La mejor muestra que conservamos es el arcosolio y sepulcro del infante don Alfonso de Castilla situado en el muro de la epístola de la cabecera de la iglesia de la Cartuja de Miraflores. Obra ejecutada por Gil de Siloé a finales del siglo xv, exhibe una interesantísima variedad de caracoles, uno de los cuales se sitúa en uno de los paneles frontales que decoran el arcosolio, ocupando un lugar privilegiado dentro del programa visual [fig. 4]. No cabe duda de que este caracol alude a la idea de resurrección en relación con la figura del infante Alfonso que, arrodillado mirando directamente al altar mayor de la iglesia, reza frente al reclinatorio en el que se exhibe un libro abierto.⁸ Como se aprecia en la imagen, el caracol surge de su caparazón en pleno apogeo extendiendo con vigor sus cuernos, como si renaciera de su concha tras un largo letargo, tras el cual resucita y emerge de su simbólico sepulcro temporal. La vegetación que acompaña al gasterópodo con esas formas ondulantes llenas de vitalidad y movimiento da la sensación de estar floreciendo desde la propia concha del caracol, acompañando así al animal en su vuelta a la vida, reforzando la idea de resurrección que transmite la composición.

5. Esta capilla estuvo en origen destinada a albergar los restos mortales de varios abades. En concreto descansan los restos de cinco abades: el abad Marqués, el abad Aquilino, fallecido en 1075; su sucesor el abad Sancho, fallecido en 1085; el abad Juan, fallecido en 1273; y el abad Francisco de Roseto, fallecido el 31 de julio de 1394.

6. Es común que los claustros tengan un sentido funerario para el enterramiento, en particular de los canónigos o dignidades del cabildo que no pueden pagarse una capilla propia, como lo atestiguan la gran cantidad de arcosolios con sepulcros que hay repartidos por las diferentes pandas del claustro burgalés. Lo mismo ocurre con las capillas repartidas en el interior de los edificios religiosos, destinadas en su mayoría al entierro de difuntos y a custodiar el luto familiar.

7. El hecho de que existan obras posteriores a la Edad Media en las que la figura del caracol sigue tan presente demuestra la popularidad y la significación que alcanzó la imagen del gasterópodo, tanto en época medieval como en las sucesivas etapas posteriores.

8. Ayuda a reforzar esta idea la escena recogida en un libro de horas conservado en la Morgan Library de Nueva York (ms M.26) en cuyo folio 38r se representa a Cristo muerto en brazos de María y bajo ellos, entre la S inicial del texto, dos caracoles que remiten a esa idea de resurrección y vida eterna relacionada con la figura de Cristo.



Fig. 4. Caracol. Arcosolio del infante Alfonso de Castilla. Cartuja de Miraflores.

En segundo lugar, tenemos la hibridación de caracol con otro ser, bien humano o animal, fantástico o real. Este tipo iconográfico se configura generalmente uniendo la concha de caracol de cuyo orificio emerge la cabeza, el torso e incluso a veces el cuerpo entero hasta las rodillas de otro personaje. Baltrusaitis lo bautizó como la «bestia de la concha» y detectó que su origen se encontraba en algunos sellos y monedas antiguas que sobrevivieron en la Edad Media (Baltrusaitis, 1994: 57). Este tipo gozará de numerosas variantes, por lo que no es raro localizar todo tipo de animales y seres humanos caracterizados de diversas formas surgiendo de la concha.

La difícil interpretación de este tipo iconográfico y sus variantes y la complejidad de buscarle un sentido y un significado ha provocado que se relacione directamente como ejemplo de *drôleries* (Villaseñor, 2016: 86). Sin embargo, tras un análisis minucioso, es posible establecer coherentemente alguna aproximación al significado. Por ejemplo, se ha advertido cómo mediante la conjugación de dos seres se podía estar buscando intencionadamente la creación de una imagen que combinara las características naturales de ambos animales con el objetivo de transmitir alguna idea simbólica imbricada en una sola imagen. Una especie de seres híbridos con un maridaje de rasgos admirables y denostables que favorecerían las exégesis para transmitir un mensaje de carácter moral y admonitorio tal y como ocurría con la imagen del centauro, la sirena, el fauno o el grifo (Boto, 2001: 85).

La otra vía interpretativa aduce que el objetivo que se perseguía con la creación de estos seres híbridos era atribuir las propias connotaciones negativas del gasterópodo, sobre todo las de pereza, voracidad y cobardía, al personaje que surge de su concha. Esta interpretación encaja a la perfección con la variante en la que de la concha de caracol emerge o solo la cabeza o solo el torso y los brazos de una figura humana generalmente caracterizada

o ataviada de alguna manera concreta, configurando así el tipo iconográfico del *snailman*.⁹ Uno de los mejores ejemplos conservados en el entorno peninsular ibérico es el *snailman* tallado en la banda vegetal exterior derecha del arcosolio del infante Alfonso de Castilla de la Cartuja de Miraflores [fig. 5]. Es una pena que haya perdido el rostro que, sin duda, hubiera permitido establecer una aproximación al significado de manera coherente.



Fig. 5. *Snailman*. Arcosolio del infante Alfonso de Castilla. Cartuja de Miraflores.

Por suerte, se conserva otro ejemplo entre la vegetación del guardapolvo de la puerta de acceso a la capilla de El Salvador situada en el claustro de la catedral de Segorbe. Aquí, hay tallado un ser híbrido que conjuga la concha de caracol de la cual emergen los brazos y la cabeza de un hombre con tonsura, lo que nos permite identificarlo con un clérigo [fig. 6]. El contexto en el que se sitúa, el resto de los animales que lo acompañan y el público al que iba destinado nos hace interpretar la imagen en clave moral y admonitoria.

En este sentido podría estar condenando la pereza, recordando a los clérigos que paseaban por el claustro aquellas conductas que debían evitar. También podría tratarse de una denuncia a la voracidad relacionada con el poder. En el ejemplo segorbino puede ser una interpretación totalmente válida, ya que la capilla fue sufragada por Íñigo de Vallterra, obispo de la diócesis Segorbe-Albarracín. Era un personaje que ocupaba un puesto de poder y responsabilidad en el que podía generar envidias y disputas con el resto de los clérigos y jerarquías eclesiásticas. Además, a ello se suma el contexto histórico en el cual se ejecutó la portada que, sin duda, refuerza esta hipótesis. La obra se realizó en pleno Cisma de Occidente, en el que Íñigo fue fiel seguidor de Benedicto XIII. De hecho, el obispo no pudo tomar cargo del arzobispado de Tarragona hasta 1387 tras la muerte de Pedro

9. No es raro en la Edad Media encontrar este tipo de híbridos, consistentes en combinar cuerpo de animal y torso o cabeza de persona. A lo largo del periodo medieval se creó una enorme variedad, la gran mayoría de veces heredando tradiciones y tipos iconográficos de la Antigüedad, que conjugaba partes de animales, bien reales o fantásticos, con partes humanas, como por ejemplo el caso de las arpías, las sirenas o los basiliscos.



Fig. 6. *Snailman*. Puerta de la capilla de El Salvador. Claustro de la catedral de Segorbe.

emergen personajes generalmente del estamento de los caballeros, soldados o guerreros, no es descabellado leer la imagen segorbina en esta línea. Aquí, podría estar haciendo referencia al clérigo cobarde que no es valiente a la hora de tomar una decisión o posicionarse en uno u otro sentido por miedo a las consecuencias de su decisión. Como en el caso de la voracidad, entra en juego el contexto en el que se concibió la imagen, un contexto elitista ya de por sí competitivo y conflictivo y que además estaba viviendo uno de los peores conflictos religiosos del Occidente medieval. A ello se suma que en algunos sermones medievales solía aludirse al caracol como símbolo de los cobardes, aduciendo que estos son como los caracoles que al asustarse esconden sus cuernos y, cuando el peligro desaparece, los vuelven a sacar (Owst, 2010: 190). Actitud esta irrevocable de los cobardes que ante un conflicto huyen, se esconden, intentan no ser vistos o callan hasta que ha pasado el peligro; entonces, cuando ya no existe riesgo alguno, vuelven a recuperar su falsa valentía.¹⁰

Por último, en tercer lugar, tenemos el tipo iconográfico en el que la figura del caracol está insertada o forma parte de una escena en la que desarrolla, generalmente de manera pasiva, algún tipo de papel o acción. La escena más prolífica es aquella en la que el caracol, habitualmente desarmado, se enfrenta cara a cara a un hombre, generalmente armado, o a un animal mucho más poderoso que él. Este motivo gozó de una rica serie de variantes iconográficas producidas por las diferentes caracterizaciones, disposiciones, actitudes, acciones y atavíos que presentan los atacantes que hostigan al gasterópodo.

Este tema, que tuvo correspondencia gráfica anterior en el álbum de Villard de Honecourt (Villaseñor, 2011: 370), estuvo ampliamente extendido en los márgenes de los manuscritos del Occidente medieval, sobre todo a partir de mediados del siglo XIII (Randall, 1962: 358). Poco a poco fue extendiéndose, dando el salto desde la miniatura a la escultura monumental. Uno de los mejores ejemplos que se conservan en la escultura del ámbito hispano es el de la sillería de la colegiata de Santa María de Talavera de la Reina donde un caracol es atacado por un hombre armado con escudo y espada.

10. Otra interpretación que se le ha atribuido a este tipo iconográfico es la del hombre temerario, como imagen que alude a los imprudentes que arriesgan su vida al salir de su lugar de confort y refugio (Villaseñor, 2016: 86).

el Ceremonioso a causa de esta situación. De este modo, lo que quizás se buscó a través de esta imagen fue lanzar un mensaje de aviso a sus compañeros, mostrando la cara más amarga del ansia de poder, los duros conflictos y las consecuencias negativas y desórdenes que la voracidad generaba en la sociedad.

Por último, no nos hemos de olvidar de la cobardía. Aunque quizás la cobardía debió de estar más presente de manera intrínseca en aquellas representaciones en las que de la concha del gasterópodo

Este tipo iconográfico está relacionado con la cobardía que Randall (1962) atribuyó y relacionó directamente a la cobardía de los lombardos. Sin embargo, la extensión y reiteración del tema permite afirmar que pudo funcionar como un tema genérico transmisor de una idea que demostraba el falso coraje humano.¹¹ Esta idea se aprecia en aquellas escenas en las que un hombre huye horrorizado ante la amenazadora presencia del gasterópodo, tal y como se aprecia en el margen derecho del f. 109r del Salterio Ormesby (ms Douce 366), conservado en la Bodleian Library de Oxford.

Esta aproximación al significado, relacionada con la cobardía del hombre, queda reforzada por aquellas escenas en las que una persona, a veces desnuda, a veces ataviada como un caballero o clérigo, se arrodilla en actitud orante frente a un caracol. Imágenes que, indudablemente, también encierran cierto sentido burlesco y un tono en clave humorística ligado y puramente característico y propio de la decoración marginal. Un buen ejemplo se exhibe en uno de los relieves de los arcos del lado de la epístola del presbiterio de la catedral de Cuenca, en el que un joven sentado sobre una rama implora clemencia al caracol que hay frente a él [fig. 7].¹²



Fig. 7. Joven reza frente a un caracol. Arco del presbiterio de la catedral de Cuenca.

Por último, relacionado con la cobardía, se encuentra el combate desigual, aquel en el que se enfrentan dos contrincantes de capacidades muy poco niveladas (Gutiérrez, 1997: 153-156). Estas imágenes hacen igualmente referencia al carácter deshonesto y poco valeroso del aprovechamiento del rival débil para atacarlo, pues muestra lo negativo de esta acción, aludiendo a la cobardía y al falso coraje del atacante en clara superioridad. Así, entran en juego las imágenes de lucha en la que un animal fantástico que exhibe virtudes muy superiores a su rival, o un simple animal real, generalmente armado, ataca al gasterópodo, tal y como se aprecia en una de las escenas configuradas en el claustro bajo del monasterio de San Juan de los Reyes de Toledo [fig. 8].¹³ Aquí, un centauro tonsurado sujeta al

11. Así lo demostró Villaseñor (2016) aportando varias obras contemporáneas de todo el Occidente medieval que desde el siglo XII y hasta el XV hacen referencia a la figura del caracol en relación con la cobardía. Algunas de las que menciona el autor son: *Polycraticus* de John de Salisbury; *Continuation de Perceval* de Gerbert de Montreuil; o el *Cancionero general* de Hernando del Castillo.

12. Fue un tema muy reiterado en la miniatura bajomedieval y gozó de diferentes variantes. Es habitual encontrar este tipo de escenas protagonizadas generalmente por un clérigo que se arrodilla en actitud orante frente a una mujer o un animal armado o desarmado. De modo similar al de Cuenca, se dibujaron dos soldados en los folios 162v y 213v, y un hombre desnudo en el f. 184v del mencionado Salterio Gorleston de la British Library (Add ms 49622). En el mismo manuscrito se encuentra un ejemplo revelador tanto de esta referencia a la posible cobardía como al sentido burlesco en clave humorística reflejada en el clérigo que en el f. 86v reza frente a una liebre armada con escudo y espada.

13. En el arte gótico existen paralelos tanto en el ámbito de la escultura como en el de la miniatura en los que, para censurar el miedo injustificado, diferentes animales, generalmente de carácter y naturaleza inofensiva,

gasterópodo por los cuernos para asestar el golpe definitivo con la porra que sostiene en su mano derecha. En el mismo claustro aparece una variante del tema en la que el animal fantástico encargado de asaltar al caracol es un dragón.¹⁴ En el caso del monasterio, estas escenas estarían recordando a los frailes que no debían caer en el error de actuar como cobardes, aprovechándose de los demás hermanos y evitando hacer uso del falso coraje ante personas más débiles. Mensaje que, por norma general, debería de ir dirigido a los frailes de más rango que ostentaban un puesto de superioridad con respecto al resto.



Fig. 8. Caracol siendo hostigado por un centauro. Claustro bajo del monasterio de San Juan de los Reyes.

CONCLUSIONES

En el ámbito de la escultura de la península ibérica de la Baja Edad Media, sobre todo en lo que respecta al arte gótico, la figura del caracol, al igual que ocurrió en el resto del Occidente medieval, gozó de cierta prevalencia y perdurabilidad en el tiempo,

asustan o atacan a caballeros. Uno de los más presentes y llamativos es el caso del conejo. Se conservan ejemplos bien conocidos en algunas catedrales góticas, como por ejemplo la de Amiens.

14. Aquí es necesario traer a colación el magnífico ejemplo conservado en el f. 48r del Salterio de la reina Mary de la British Library (Royal 2 BVII), en cuyo margen inferior un ser híbrido configurado por patas y cola de león, alas de dragón y cuerpo de soldado armado con escudo y lanza ataca a dos caracoles. También cabe mencionar el ejemplo conservado en el f. 179r del Salterio Gorleston (Add MS 49622) en cuyo margen superior un centauro armado con escudo y espada está a punto de asestar un golpe mortal al caracol que, indefenso, se desplaza hacia su adversario.

configurándose una gran multitud de tipos iconográficos y variantes. Esto explica la amplia difusión del tema y la importancia del uso de la figura del gasterópodo a la hora de funcionar como elemento transmisor de ciertos mensajes portadores de valores morales establecidos en los ambientes tanto religiosos como laicos. Estos valores morales irán en dirección a varias vías interpretativas tanto negativas como positivas, lanzando, unas veces, un mensaje admonitorio de denuncia con un tono burlón y humorístico y, otras, funcionando como emblema de la esperanza reflejando la vida futura que aguarda a los difuntos. Mensajes cuya dirección viene marcada muchas veces por la capacidad de leer la imagen del espectador, su formación y su intelecto.

Así, una de las tareas más difíciles a la hora de aproximarse a las imágenes de tiempos pasados es la de poder establecer un sentido, un significado invariable y perpetuo que explique las manifestaciones artísticas desde un punto de vista simbólico único. En el caso de la imagen del caracol, este hecho resulta todavía más complejo debido tanto al abanico de posibilidades interpretativas como al carácter ambiguo y ambivalente de estas.

De este modo, queda patente la ambigüedad de la imagen medieval, que se acentúa todavía más en el caso de la iconografía marginal, de manera que no es descabellado ofrecer varias posibles interpretaciones coherentes y válidas para una sola imagen. Es totalmente viable y aceptable que se pudieran perseguir varios objetivos o la imagen se leyera e interpretara de diferentes maneras en función del espectador y sus herramientas y conocimientos para entenderla en un sentido u otro.

Por ello, es habitual no llegar a encontrar explicaciones universales y mucho menos válidas para todas las imágenes en las que hace acto de presencia la figura del gasterópodo. Por ello y para ello, es necesario establecer una conexión entre la imagen que estudiar y el contexto en el que se ubica que, sin duda, puede decantar la balanza connotando el sentido de la imagen en una dirección u otra, ayudando al investigador a trazar una aproximación al significado capaz de explicar una imagen concreta situada en un lugar determinado.

BIBLIOGRAFÍA

- Baltrusaitis, J. [1994]. *La Edad Media fantástica*, Madrid, Cátedra.
- Batista dos Santos, S. [2017]. «O cavaleiro e o caracol: Arte na margem de manuscritos medievais dos séculos XIII e XIV», *Ars Historica* 15, pp. 77-96.
- Beigbeder, O. [1995]. *Léxico de los símbolos*, Madrid, Encuentro.
- Boto Varela, G. [2001]. *Ornamento sin delito. Los seres imaginarios del claustro de Silos y sus ecos en la escultura románica peninsular*, Burgos, Abadía Benedictina Santo Domingo de Silos.
- Chevalier, J. [2018]. *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder.
- Duhart, F. [2009]. «Caracoles y sociedades en Europa desde la Antigüedad. Reflexiones Etnozoológicas», *STUDIUM. Revista de Humanidades* 15, pp. 115-139.
- Gutiérrez Baños, F. [1997]. «La figuración marginal en la Baja Edad Media: Temas del 'mundo al revés' en la miniatura del siglo XV», *Archivo Español de Arte* 278, pp. 143-162.
- Owst, G. R. [2010]. *Preaching in Medieval England: An Introduction to Sermon Manuscripts of the Period c. 1350-1450*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Randall, L. [1962]. «The snail in Gothic marginal warfare», *Speculum* 37(3), pp. 358-367.
- Villaseñor Sebastián, F. [2016]. *Iconografía marginal en Castilla (1454-1492)*, Madrid, csic.
- Villaseñor Sebastián, F. [2011]. «La decoración marginal de la arquitectura tardogótica castellana y sus correlatos artísticos», en B. Alonso Ruiz (ed.): *La arquitectura tardogótica castellana entre Europa y América*, Madrid, Sílex, pp. 365-376.

LA DIVERSIDAD GEOGRÁFICA
DE LAS PLANTAS ORNAMENTALES EN UN BODEGÓN
DE JOSÉ GENOVÉS LLANSOL (VALENCIA, 1850-1931)
O LA NECESIDAD DE UN ESTUDIO MULTIDISCIPLINAR

MARÍA JOSÉ LÓPEZ TERRADA
Universitat de València

En un conjunto de trabajos centrados en la necesidad de integrar diversas disciplinas en el estudio de la imagen, parece oportuno considerar el caso de la pintura de flores. Para ello, voy a centrarme en el lienzo titulado *Flores y nísperos* de José Genovés Llansol, de 94 × 75 cm. Fue realizado a finales del siglo XIX y se conserva en el Museo de la Ciudad de Valencia (López Terrada, 2019: 60-61, 106) [fig. 1]. Su autor, cuya vida transcurrió entre 1850 y 1930, forma parte de una amplia nómina de artistas valencianos del periodo que todavía esperan a ser rescatados del olvido. Efectivamente, de este discípulo de la Academia de Bellas Artes de San Carlos, tan solo tenemos noticia de sus intentos frustrados por conseguir la pensión en Roma de la Diputación Provincial de Valencia en 1872 y 1876 y, parcialmente, de su labor expositiva (Ossorio, 1883: 284-285; Gil Salinas, 1998: 224). No obstante, aunque cultivó varios géneros pictóricos, su reconocimiento le llegó, ya en 1877, a través de la pintura de naturalezas muertas, que fueron estimadas y cotizadas (Boix, 1877: 36; Cavestany, 1936-1940: 129; Pla, 2000: 142).

A diferencia del tono claramente burgués que adquirió este género pictórico por parte de los discípulos más jóvenes de la Escuela Valenciana de Flores, especialmente en las obras de José Felipe Parra (Valencia, 1826-Montevideo, Uruguay, 1890) (López Terrada, 2001: 244-245) y sus seguidores, el óleo de Genovés es un buen ejemplo de la actualización del modelo original de la pintura de flores. Este hecho puede comprobarse si nos detenemos brevemente en su composición y técnica, además de lo que ahora nos interesa destacar, que es la variedad geográfica de las plantas ornamentales representadas, aunque se manifiesten en un siglo y en un contexto muy diferentes.

En el cuadro puede apreciarse un jarrón de porcelana china con un gran ramo de flores que destacan sobre un fondo oscuro. La parte inferior está ocupada por una rama de nísperos. A continuación,



Fig. 1. José Genovés Llansol, *Flores y nísperos*, finales del siglo XIX. Museo de la Ciudad de Valencia.



Fig. 2. Identificación numerada de las plantas del lienzo de José Genovés Llansol, *Flores y nísperos*.

1. Caña de indias (<i>Canna indica</i> L.)
2. Azucenas (<i>Lilium candidum</i> L.)
3. Espuela de caballero (<i>Delphinium elatum</i> L.)
4. Celestina (<i>Plumbago auriculata</i> Lam.)
5. Rosas (<i>Rosa</i> variedad grupo Híbrido de Té)
6. Rosa (<i>Rosa</i> variedad grupo Híbrido Perpetuo)
7. Geranio (<i>Pelargonium x hortorum</i> L. H. Bailey)
8. Clavel (<i>Dianthus caryophyllus</i> L.)
9. Dalia (<i>Dahlia</i> híbrida amarilla, grupo Decorativo)
10. Adornidera (<i>Papaver somniferum</i> L.)
11. Pensamiento (<i>Viola x wittrockiana</i> Gams)
12. Bignonia roja o jazmín de Virginia (<i>Campsis radicans</i> [L.] Seem.)
13. Bignonia blanca (<i>Pandorea jasminoides</i> [Lindl.] Schumann)
14. Níspero (<i>Eriobotrya japonica</i> [Thunb.] Lindl.)
Conocidas desde la Antigüedad y Edad Media
Híbridos
Procedencia americana
Procedente de Sudáfrica
Procedente de Australia
Procedente de China y Japón

Fig. 3. Relación de las especies botánicas.

se ofrece el cuadro con las especies botánicas numeradas [fig. 2] y sus correspondientes identificaciones [fig. 3].¹ Como puede apreciarse, en él se disponen plantas ornamentales conocidas desde la Antigüedad y la Edad Media. Es el caso de las azucenas, la adornidera, la espuela de caballero y los claveles. Lo mismo sucede con las rosas, aunque aquí pertenecen a la variedad del grupo Híbrido de Té y del Híbrido Perpetuo. También son híbridos ornamentales el pensamiento y el geranio. De América proceden la caña de indias, la dalia y el jazmín de Virginia; de Sudáfrica, la celestina; y de Australia, la bignonia blanca. Por último, el níspero es originario del oeste de China.

El interés por incluir flores «exóticas» y la disposición general del lienzo tiene sus orígenes en la obra de Jan Brueghel de *Vélours* (1568-1622), como puede apreciarse por ejemplo en el *Florero* (1606-1607), del Kunsthistorisches Museum de Viena [fig. 4]. Este artista flamenco, uno de los primeros y más grandes especialistas del género, inició el esquema compositivo de mayor continuidad histórica en el que se destaca sobre un fondo neutro una rica diversidad de especies vegetales (Segal y Alen, 2020: vol. I, 210-232). Más allá de las variaciones formales desarrolladas por las distintas escuelas o artistas, la corrección botánica y el virtuosismo técnico caracterizaron durante siglos a las mejores composiciones de flores europeas. Estas características se aprecian en la obra de Genovés, que ha mantenido su característica combinación cromática de fuertes contrastes. No obstante, a su habilidad en la reproducción botánica fiel y detallada ha sumado una mayor textura en la pincelada. Por otra parte, a diferencia de los floreros de Brueghel, todo parece indicar

que retrata un ramo real. Este hecho se basa no solo en la relación del tamaño del ramo con respecto al de su contenedor, sino también en que reúne especies que florecen en la misma época del año. En este caso, y teniendo en cuenta el clima valenciano, puede pensarse

1. Corrijo aquí la identificación que publiqué en López Terrada (2019: 60).

en principios de verano para todas las floraciones.

Que un pintor valenciano como Genovés o los artistas coetáneos pudieran recrear esta variedad vegetal a finales del siglo XIX no puede dejar de relacionarse con el interés por la floricultura y las plantas que, aunque contaba con una larguísima tradición, se extendió y popularizó muy especialmente durante esta centuria. Iniciado por científicos, botánicos, profesionales del ramo e incluso altos cargos políticos, no solo atrajo a la aristocracia y a la alta burguesía, sino a toda la sociedad en general.² El caso más claro lo representan las exposiciones florales que se sucedieron en muchas ciudades europeas a lo largo de la centuria, que fueron uno de los certámenes más relevantes del momento y tuvieron un gran impacto social (Tarver y Elliot, 1996). Podemos apreciar esta cuestión en la portada de la revista *La Ilustración Española y Americana* que corresponde a la celebrada en Madrid en junio de 1890 [fig. 5].

En nuestro caso, nos interesan especialmente las organizadas por la Real Sociedad de Amigos del País de Valencia. De hecho, la primera exposición de planta ornamental de la que se tiene noticia fue la organizada por esta institución en el año 1841 (Cartañá, 2019: 74). La prensa, en artículos como el publicado por *El Heraldo* el 30 de mayo de 1847, resume muy bien la situación:

Cada año es más abundante y concurrida la exposición de flores que en esta ciudad celebran los amigos del país [...] nos hemos admirado del inmenso número de macetas con lindas y variadas flores, algunas nuevas, aunque no desconocidas. La floricultura ha recibido en Valencia un impulso grande, se ha hecho un ramo industrial de alguna consideración: pocos años hace estaba limitada al producto de escaso número de jardines de recreo, y se veían como maravillas las más de las flores que hoy son ya comunes: los floricultores viajan al extranjero en busca de una especie nueva o variación rara: existen depósitos considerables de plantas y como la afición se ha despertado, es ya hasta gala tener en los balcones un hermosísimo cactus en estos días, más adelante una hortensia y en invierno una linda camelia. Si, como la bondad de nuestro clima lo permite y la inteligencia de nuestros floricultores acrece con la práctica, dentro de pocos años no bastará el extenso local en que la exposición se verifica para contener las macetas que se presenten y esta ciudad será la que provea a toda España de tan precioso adorno.

2. Sobre esta cuestión, véase, entre otros: Ballester-Olmos (1998), Brent (2001), Guillot (2009), Lasso de la Vega (2015) y Cartañá (2019).



Fig. 4. Jan Brueghel de *Velours, Florero* (1606-1607). Viena, Kunsthistorisches Museum.



Fig. 5. «Las tardes en la exposición de plantas y flores en Madrid», *La Ilustración Española y Americana*, 22 de junio de 1890, portada.

Esta cuestión no puede desvincularse de la actividad de los viveristas, unos nuevos profesionales dedicados a la aclimatación y comercialización de una gran variedad de plantas ornamentales, muchas de ellas exóticas, que exhibieron regularmente en exposiciones y concursos de plantas y flores. Durante los años 1850 y 1860, los primeros viveristas valencianos que adquirieron notoriedad fueron Rafael González Valls, Luis Corset, Juan Bautista Berenguer y Vicente Roca, que compartían un perfil similar. Tenían una sólida formación científica y eran miembros activos de instituciones como la Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia o, en el caso de Vicente Roca, de las sociedades de Horticultura de París, Gante o Burdeos. Además, todos ellos viajaron por diversos países europeos para estudiar las nuevas especies e introducir las en Valencia.³

Detengámonos a continuación brevemente en las especies botánicas del lienzo. Comencemos por las conocidas desde la Antigüedad y la Edad Media. La azucena (*Lilium candidum* L.), originaria de Siria y Palestina, es una de las plantas ornamentales cuyo cultivo se remonta a los tiempos más lejanos, pues aparece ya representada en los vasos y frescos cretenses del siglo XVI a. C. (Mabberley, 1997: 411). Como la adormidera (*Papaver somniferum*), fueron ya cultivadas en los jardines en las villas de la *Valentia* romana (Ballester-Olmos, 1998: 21; Guillot, 2009: 14). La azucena se asoció desde época medieval a la Virgen María como símbolo de su pureza y fue representada así en el arte en multitud de ocasiones. El aprecio por sus grandes flores blancas, sobre las que resalta el color amarillo intenso de sus seis estambres, ha continuado hasta la actualidad. Entre los testimonios del siglo XIX sobre esta especie clásica del género, conocida entonces como azucena blanca o común, pueden destacarse dos fundamentales. El primero corresponde a los hermanos Claudio y Esteban Boutelou y aparece en su *Tratado de las flores* (1804: 99). En él afirmaban que: «se encuentra cultivada en todos los jardines por la mucha hermosura y fragancia de sus flores, y por la facilidad con que se propaga». El segundo se encuentra en la *Novísima guía del hortelano, jardinero y arbolista* de

3. Sobre estos primeros viveristas y sus logros, véase Ballester-Olmos (1998: 309-311) y sobre todo Cartaña (2019: 71-73).

Cortés y Morales (1885: 1306) para quien: «la azucena blanca es sin contradicción el más bello adorno de nuestros jardines».⁴

Como indica Guillot (2008: 3):

Las plantaciones de adormidera en el sur de España y Grecia, en el noroeste de África, en Egipto y en Mesopotamia son probablemente las más antiguas del planeta. La primera noticia escrita sobre esta planta aparece en tablillas sumerias del tercer milenio a. C. [...]. Las primeras citas son del año 3.400 a. C., de la Baja Mesopotamia donde era cultivada y empleada por los sumerios, que lo introdujeron a los Asirios y posteriormente a los babilonios y egipcios. Fue también empleada en la Grecia Clásica y por otros pueblos del Mediterráneo.

Desde la Antigüedad, la adormidera fue apreciada por el opio que se extrae de sus cabezuelas, además de sus diversos usos industriales y culinarios del aceite que se extrae de sus semillas y, naturalmente, por su valor ornamental. Este último aspecto explica que fuera una de las especies más habituales de la pintura de flores de toda Europa desde comienzos del siglo xvii. Las adormideras, y un gran número de variedades procedentes de la especie silvestre, siguieron estando presentes en los jardines decimonónicos (Boutelou, 1804: 339; Peris, 1883: 202; Cortés y Morales, 1885: 560-561). En la adormidera que retrata Genovés todavía están presentes los dos sépalos verdes típicos del género, que suelen caer en cuanto se abre la flor.

Otra planta que aparece algo escondida del ramo de Genovés es la espuela de caballero, nombre que reciben varias especies del género *Delphinium* utilizadas en jardinería. La que se representa es el *Delphinium elatum* L., llamada por Cortés y Morales (1885: 532) espuelas de caballero altas. Se caracterizan por elevar sus densos racimos florales hasta más allá de un metro de altura en un despliegue vertical. El ejemplar que vemos tiene las flores moradas, pero esta especie y sus numerosos híbridos incluyen, además, todos los tonos del azul, más el blanco, los rosados o malvas. Desde comienzos del siglo xvii, la presencia de las espuelas de caballero en las composiciones de flores europeas ya era habitual, y siguió siéndolo muy especialmente en las obras de la Escuela Valenciana de Flores, como puede apreciarse en los cuadros de Benito Espinós y Miguel Parra (López Terrada, 2001: 68).

El clavel (*Dianthus caryophyllus* L.) es otra de las especies que ha mantenido su aprecio como planta ornamental, especialmente en Valencia. Conocido desde la Antigüedad en la cuenca oriental del Mediterráneo, su cultivo se difundió durante la Edad Media gracias a los árabes, que introdujeron en España varias especies ornamentales de flores simples.⁵ Los claveles, de diversos colores y tamaños, figuraron en el repertorio habitual de los pintores de flores de toda Europa. A principios del xix los hermanos Boutelou (1804: 145-202) indicaban que, transportada la planta silvestre:

4. En el *Manual del jardinero. Las flores del horticultor y floricultor*, de Er. Faveri y del profesor de la Escuela de Jardinería A. Larbaletrier (1900: 27-29), también se trata extensamente sobre esta planta. Curiosamente, Pascual Peris y Pérez no hace referencia a la azucena en su obra el *Jardinero valenciano* de 1883, que debe muchísimo a la obra de los hermanos Boutelou.

5. Según Tarver y Elliot (1996: 121), la forma cultivada del *Dianthus caryophyllus* L. fue introducida en España por los árabes, donde estuvo presente desde el siglo xv, y otros países de Europa. Mabblerly (1997: 223) precisa que fueron los árabes quienes la cultivaron en Valencia hacia el año 1469. Véase también López Terrada (2001: 61-62).

desde los campos al jardín de flores se ha ido mejorando sucesivamente por medio del cultivo hasta llegar al punto de perfección en que hoy la vemos. Esta es la flor favorita de los españoles; no cultivamos ninguna con tanto esmero y diligencia; bien es verdad que reúne todas las cualidades que pueden hacer recomendable una flor, concurriendo en ella las propiedades de brillantez, viveza y variedad en sus matices; y la fragancia y suavidad de olor; circunstancias las más apreciables y que más se desean en las flores.

No es extraño que, por todas estas virtudes, se convirtiera en una de las flores que durante más tiempo ha mantenido su popularidad. Estos autores señalan asimismo que: «La afición a los claveles no se halla tan arraigada en ninguna parte como en Valencia, ni tampoco tiene la moda tanto poder en los cultivadores de esta flor en ningún otro paraje de España». De hecho, actualmente sigue siendo la flor más vendida en la Comunidad Valenciana (Baraja y Verdeguer, 1997: 33). Una muestra representativa de su presencia en las composiciones pictóricas valencianas de entre siglos son los dos claveles de Joaquín Sorolla, soberbiamente trazados, los de Julio Vila Prades, en los que los vemos creciendo junto a ramas de hiedra, o en una parte de un biombo de Blas Benlliure, especialista en este género, donde aparecen cultivados junto a sus tutores, es decir, a altas cañas en las que se atan sus tallos.⁶

Nos ocupamos a continuación de los híbridos ornamentales. Desde principios del siglo XIX, las técnicas de hibridación a gran escala por parte de los viveristas aumentaron aún más el número de ejemplares disponibles, al margen de las plantas exóticas (Brent, 2001: 6). Uno de los casos más claros lo representan las rosas, una de las plantas más utilizadas históricamente en jardinería y que han sido sometidas a continuos procesos de selección e hibridación. Los ejemplares de color blanco y rosa claro que representa Genovés corresponden a una rosa variedad del grupo Híbrido de Té, y la de color rosa fuerte es una rosa variedad del grupo Híbrido Perpetuo. Como indica Beales, durante la segunda mitad del siglo XIX los híbridos perpetuos y los de té fueron las rosas más populares para jardines y exposiciones.⁷ El gran aprecio por esta flor lo prueba, entre otras cosas, que fuera la primera propuesta para los premios que concedía el Jurado de las exposiciones florales de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia. Así, en el programa de la celebrada en 1873 se determinaba que: «Se concederá al dueño de la mejor rosa que se presente, una rosa de plata; al de la mejor planta, una medalla del mismo metal; a los de los mejores claveles y geranios, una medalla también de plata respectivamente; al del mejor ramo una azucena de plata y una medalla del propio metal, al de la mejor planta de flor».⁸ Además, se hacía una significativa referencia a ella en el informe de la Comisión:

A la rosa según el programa se dedicó el primer domingo del mes de mayo, adorno esta flor de muchos de nuestros jardines y asombro de cuantos pueden admirar, a la par que su belleza, la ferocidad de nuestro suelo y el inteligente cultivo que le dan nuestros

6. Las obras se reproducen en López Terrada (2019: 84, n.º 26, 100, n.º 42 y 77, n.º 17). Los *Claveles* de Sorolla, 1891, realizados al óleo sobre tabla, miden 17,5 × 27,5 cm y se conservan en el Museo de Bellas Artes de Valencia. Los *Claveles* de Vila Prades, al óleo sobre lienzo, miden 50 × 35 cm, y los de Blas Benlliure de 1909 son un guache sobre seda de 112 × 31 cm. Estos dos últimos pertenecen a colecciones particulares.

7. Beales (1885: 76-78). Este autor las describe y expone su compleja ascendencia.

8. Archivo de la Real Sociedad Económica de Amigos del País. 1873. «Expediente sobre la celebración de exposiciones de flores y pájaros en el mes de mayo, conteniendo: 1. Oficios de la Comisión de Exposición. 2. Programa impreso de las exposiciones-Informe de la Comisión. 4. Resultado de las exposiciones. 5. Dictamen». Caja 191. Legajo 1. Signatura 06, <http://hdl.handle.net/10251/23643> [consulta: 22/2/2021].

jardineros, solo podemos decir que para esperar la riqueza de ejemplares que lucía la exposición que todos admiraron que las colecciones presentadas por los expositores fueron dignas por su belleza, por su número y por su variedad, del universal nombre y de la merecida fama que disfruta Valencia.

En cuanto a los geranios, decía Cortés y Morales (1885: 641) que: «Sería poco menos que interminable la enumeración de las variedades e híbridos que corren en comercio y que podrán hallar los aficionados en los catálogos que anualmente publican los grandes establecimientos». El que aparece en el jarrón, de flores rojas, es un *Pelargonium x hortorum* L. H. Bailey conocido como cardenal, malvón, geranio común o de jardín. Se trata de un híbrido originado por el cruce del *P. inquinans* y el *P. zonale* utilizado en jardinería por su alto valor ornamental. Su historia es muy interesante, y concurren en ella el comercio colonial, la botánica, la agricultura, la jardinería, el arte, la cultura y la industria.⁹ Lamentablemente en esta ocasión tan solo podemos ofrecer algunos datos. La identificación errónea del *pelargonium* con el geranio (*Geranium*) es común en la actualidad debido al nombre común que comparte y a que la planta se ha confundido con él desde su introducción en Europa a principios del siglo xvii. Concretamente, la primera especie de la que se conoce su cultivo fue el *Pelargonium triste*, nativa de Sudáfrica. Todo parece indicar que fue introducida por los comerciantes holandeses que atracaban sus barcos en el Cabo de Buena Esperanza, y que pasó posteriormente al Jardín Botánico de Leiden. Conforme se desarrollaba el debate sobre cómo clasificar los pelargonios entre los círculos botánicos del siglo xviii y principios del xix, las nuevas técnicas hortícolas y de reproducción consiguieron un asombroso número de híbridos disponibles comercialmente y su popularidad se disparó. De los recursos florales de origen africano, ninguno alcanzó la universalidad que aguardaba al geranio. A mediados del xix estuvo tan de moda que se convirtió en una de las flores más apreciadas del momento. En España fue, y sigue siendo, un elemento básico en los jardines, patios y balcones. Como prueba del interés que despertó concretamente en Valencia, puede citarse el caso de la exposición de flores celebrada en 1851. Entre los documentos relativos a esta exhibición que custodia el archivo de la Sociedad Económica de Amigos del País se recoge un listado de las plantas presentadas por los expositores. Resulta muy significativo que todos incluyeran geranios, destacando Vicente Roca, que llevó 88 de diferentes variedades.¹⁰

El pensamiento (*Viola x wittrockiana* Gams.), con sus variados colores, también es un híbrido ornamental. Deriva del cruce del pensamiento silvestre (*Viola tricolor* L.) con varias especies del género. Al igual que sucedió con otras plantas, durante el siglo xix, los jardineros y botánicos más importantes de Europa desarrollaron este proceso con el fin de conseguir flores más vistosas, más grandes, más resistentes y con mayores posibilidades cromáticas (Brent 2001: 19). Posteriormente, de este híbrido se fueron seleccionando determinadas características para crear diferentes variedades, llegando a obtener más de 400. También se convirtió en una de las plantas que gozaron de mayor aprecio, especialmente a mediados de la centuria.¹¹

9. Sobre esta planta, véase Brent (2001: 136, 139-140), Castroviejo (2001: 373-382) y Reid (2021).

10. Archivo de la Real Sociedad Económica de Amigos del País. 1851-05-08. «Informe sobre la exposición de flores». 1851-Agricultura. Caja 127-Legajo I. Signatura 05, <<http://hdl.handle.net/10251/22349>> [consulta: 22/2/2020].

11. Véase: «Pensamientos, flores de invierno», página del Jardín Botánico de la Universitat de València, citada en la bibliografía.

Como se ha indicado, las especies de procedencia americana son tres. Una de ellas es la caña de Indias (*Canna indica* L.), originaria de América meridional. En 1604 ya se incluyó entre las plantas de uso ornamental en la *Agricultura de jardines* de Gregorio de los Ríos, la primera monografía de jardinería europea (Fernández Pérez y González Tascón, 1991). En la literatura hortícola y botánica del siglo XIX las noticias sobre esta y otras especies cultivadas fueron muy numerosas (Guillot, 2009: 70-71). Entre otros muchos autores, puede citarse a Peris y Pérez, que en *El jardinero valenciano* (1883: 199) consideraba que se trata de una de las mejores plantas: «para el adorno de los jardines, patios, escaleras, salones, etc., tanto por sus anchas y bonitas flores, cuando por su variedad». Genovés representa esta especie como flor cortada, en este caso de un intenso color rojo.

Las dalias, por su parte, se convirtieron en el siglo XIX en las nuevas flores de moda por excelencia. Fueron descritas por primera vez por Francisco Hernández, médico de Felipe II, en su *Historia de las plantas de Nueva España* (1570) (López Piñero y Pardo Tomás, 1994 y 1996). No obstante, empezó a introducirse en el siglo XVIII. En 1789, Vicente Cervantes, director del Jardín Botánico de Nueva España, envió las primeras semillas de *Dahlia* al botánico Antonio José Cavanilles, director del Jardín Botánico de Madrid, que se encargó de describir el género. Las bautizó con el nombre de dalias (*Dahlia*) en honor a Anders Dahl, botánico sueco discípulo de Linneo. Desde allí se enviaron a los principales jardines de Europa (Salmerón, 1975; Cartañá, 2019: 64). Según explica Reyes Agüero (2020):

Las dalias fueron bien recibidas en Europa y tuvieron varios promotores. Cavanilles envió propágulos a sus colegas botánicos en París, Montpellier, Berlín, Dresde y Turín. En noviembre de 1803, Alexander von Humboldt y Aimé Bonpland recolectaron charahuescas (nombre de las dalias en Michoacán) cerca del volcán El Jorullo, en La Huacana, y enviaron semillas a Carl Ludwig Willdenow en Berlín y a otros botánicos de Inglaterra y Francia. El alemán Christian Julius Wilhelm Schiede, explorador botánico del México de los años veinte del siglo XIX, también envió simientes de dalias a Alemania. Lady Elizabeth Holland, esposa del embajador británico en Madrid, obtuvo de don Casimiro Gómez Ortega, jefe de Cavanilles y director del Real Jardín Botánico de Madrid, simientes de dalias que envió a Inglaterra en 1804. Las plantas germinaron con hermosura en los jardines de la Casa Holland, en Kensington, para alimentar el entusiasmo de la intelectualidad europea que asistía a las tertulias de Lady Elizabeth. Cuatro años después ya se discutía sobre dalias en la Real Sociedad de Horticultura inglesa.

En la década de 1830, la locura por las dalias empezó a recordar a la «tulipomanía» o locura por los tulipanes que se había producido dos siglos antes en los Países Bajos, pues se pagaron grandes sumas de dinero por adquirir semillas de las variedades más bellas. En 1820 ya estaban disponibles más de 100 y superaban las 2.000 en 1840, periodo en el que alcanzaron su precio más alto. Se desarrollaron después diversas categorías de exposición, donde siempre han sido muy populares (Brent, 2001: 239-240). Guillot (2009: 102) recoge una interesante cita que corresponde a la *Novísima agricultura* de Antonio Sandalio de 1856 sobre esta planta: «Las bellas flores radiadas de la dahlia han dado a esta planta, en otros países, la mayor recomendación; y desde que se trajo de México, su país nativo, no han dejado los aficionados de ocuparse con interés en su cultivo y propagación. En España el primero que la dio a conocer fue el sabio profesor D. Antonio José Cavanilles». En la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia se conserva un lienzo fechado alrededor del 1800, que representa al botánico en un medallón [fig. 6].

Figura como anónimo, pero en mi opinión podría atribuirse a Miguel Parra (1780-1846), uno de los mejores representantes de la Escuela Valenciana de Flores.¹² Entre las especies que rodean la efigie de Cavanilles aparecen dos ejemplares de *Dahlia pinnata* Cav., que describe en su célebre *Icones et descriptiones plantarum* (1791-1801). Por su parte, la espectacular flor de Genovés es una *Dahlia* híbrida amarilla, del grupo decorativo. Actualmente, la variedad de híbridos disponibles ofrece una numerosísima variedad de formas, tamaños y colores (Brickell, 1997: 350-351).

Procedente en este caso del sureste de los Estados Unidos, la especie *Campsis radicans* L. [Seem.] fue introducida en Europa como planta ornamental ya en el siglo xvii (Castroviejo, 2001: 74). Conocida como jazmín de Virginia, bignonia roja o trompeta trepadora, este arbusto trepador tiene unas flores anaranjadas muy vistosas, como se aprecia en el lienzo. Los hermanos Boutelou (1804: 416)

nos informan que dos centurias más tarde se encontraban entre las principales plantas «volubles» de nuestros jardines. Entre ellos se encontraban naturalmente los valencianos (Guillot, 2009: 59). Fue entonces cuando comenzó a ser habitual representarlas en la pintura de la Escuela Valenciana de Flores o, avanzado el siglo, en las composiciones de artistas como Julio Cebrián Mezquita. Concretamente las representó en el *Tondo floral con golondrinas*, ca. 1890, que adornan una de las salas del Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias «González Martí» de Valencia.¹³

Entre las plantas exóticas introducidas como consecuencia de su cultivo en jardinería se encuentra la celestina y la bignonia blanca. La primera (*Plumbago auriculata* Lam.) es conocida también como jazmín azul, plumbago, Isabel segunda y jazmín del cielo, entre otros nombres. Procede de Sudáfrica y en España ya fue citada por varios autores en el siglo xix (Guillot, 2009: 206). Así, por ejemplo, Cortés y Morales, en su *Novísima guía del hortelano, jardinero y arbolista* (1885: 1122), se detuvo en ella destacando sus flores grandes, azules y dispuestas en espigas, como vemos en el lienzo de Genovés. Esta planta trepadora ornamental, cultivada actualmente en toda la Comunidad Valenciana, es muy frecuente en los parques y jardines públicos y privados. Fueron muy numerosos los artistas valencianos que la incluyeron en sus composiciones. Por su parte, la bignonia blanca (*Pandorea jasminoides* [Lindl] Schum.) o bignonia como jazmín, como la llamó Cortés y Morales a finales del siglo xix (1885: 1018), es originaria de Australia. Se trata también de una especie trepadora, aunque en el florero de Genovés tan solo vemos una de sus flores, que se asoma tras la rama del jazmín de Virginia [fig. 7].



Fig. 6. Atribuido a Miguel Parra, *Retrato de Antonio José Cavanilles*. Real Sociedad Económica de Amigos del País.

12. Se trata de un óleo sobre lienzo de 81,5 × 62 cm. Se reproduce en Bas Martín (2003: 195). Realicé la identificación botánica de las plantas representadas en López Piñero (2004:VI).

13. Este tondo se reproduce en López Terrada (2019: 35).



Fig. 7. Detalle de la bignonia blanca del jarrón de Genovés.



Fig. 8. Bignonia blanca (*Pandorea jasminoides* [Lindl] Schum.).

Ha sido posible identificarla gracias a que vemos las características más representativas de sus flores, que son su forma tubular atrompetada y el color blanco rosado de su corola con el centro púrpura [fig. 8] (Guillot, 2009: 192-193). Y sucede con la bignonia blanca una circunstancia que requiere de un estudio posterior. A diferencia de todas las plantas anteriores, nos encontramos ante la primera representación pictórica de esta especie por parte de los artistas valencianos del periodo.

Fuera del jarrón, Genovés dispuso una rama de nísperos (*Eryobotrya japonica* [Thumb.] Lindl.). Este fruto es originario de China, donde existen vestigios de su cultivo desde hace más de dos mil años. Desde aquí se extendió a Japón. Como explica Martínez-Calvo (2000: 72):

Históricamente, el níspero se cultivaba como especie ornamental debido a que no perdía sus hojas, florecía en invierno y producía unos frutos muy pequeños de color anaranjado intenso que los hacía muy atractivos. Fue de esta forma, es decir, como especie ornamental, que se introdujo en Europa, en 1784, en los Jardines Nacional de París y más tarde en el Jardín Botánico de Kew, Inglaterra. A partir de entonces, el níspero japonés se difundió al resto de países mediterráneos [...] En el siglo XIX se comenzaron a seleccionar árboles de níspero que producían frutos de mayor tamaño y mejor sabor, aptos para el consumo, lo que permitió iniciar el cultivo de esta especie por sus frutos comestibles.

En este sentido resulta muy interesante la información que apareció en el *Diario Mercantil de Valencia* el 10 de mayo de 1841. Comentando la exposición de flores organizada por la Real Sociedad Económica de Amigos del País de aquel año, se afirmaba que el aficionado D. Vicent Beneito, dedicado a la aclimatación de plantas exóticas, había sido el responsable de la introducción en Valencia de los «nísperos del Japón», que presentaba en una maceta «con fruta casi sazónada».¹⁴

14. Según Cartañá (2019: 72), el introductor de esta planta en España fue el viverista valenciano Juan Bautista Berenguer, cuyo jardín de aclimatación estaba considerado como «el más próspero de España, y probablemente del extranjero». Parece interesante anotar que se indica «del Japón» porque por níspero se conocía

Tras todo lo expuesto, podemos concluir afirmando que, para analizar una imagen que muestra una composición vegetal, no son suficientes los conocimientos y herramientas tradicionales de la historia del arte. Cada vez se hace más evidente la necesidad de identificar a sus protagonistas, recurriendo para ello a otras disciplinas como la historia de la botánica y la historia de la ciencia, sus métodos y sus fuentes. Al mismo tiempo, resulta igualmente imprescindible incluir en su análisis nuevas perspectivas en las que tan solo se han dado los primeros pasos. Resulta esencial ampliar nuestros conocimientos sobre el cultivo de las especies ornamentales que crecían en los jardines de la época, tanto en los públicos como en los privados; las plantas que se admiraban, estudiaban y comercializaban, aspecto que recrean varias obras pictóricas, sin olvidar los intereses y el papel de la sociedad en todo ello.

BIBLIOGRAFÍA

- Ballester-Olmos, J. F. [1998]. *El Jardín valenciano. Origen y caracterización estilística*, Valencia, Servicio de Publicaciones de la Universidad Politécnica de Valencia.
- Baraja, M del P. y Verdeguez, A. [1997]. «Flor cortada», en F. Rodríguez (dir.): *Flores y plantas ornamentales de la Comunidad Valenciana*, Valencia, Generalitat Valenciana, pp. 9-63.
- Bas Martí, N. (com.) [2003]. *225 anys de la Reial Societat Econòmica d'Amics del País de València*, Valencia, Fundació Bancaixa.
- Beales, P. [1985]. *Classic Roses. An illustrate encyclopedia and grower's manual of old roses, shrub roses, and climbers*, Holt Rinehart & Winston / Collins Harvill.
- Boix, V. [1877]. *Noticia de los artistas valencianos del siglo XIX*, Valencia, Imprenta Manuel Alufre.
- Boutelou, C. y E. [1804]. *Tratado de las flores en que se explica el método de cultivar las que sirven para adorno de los jardines, por D. Claudio Boutelou segundo profesor de Botánica, y jardinero mayor del Real Jardín Botánico de Madrid, y Don Esteban Boutelou, Jardinero mayor en el Real Sitio de Aranjuez. Individuos de mérito en la clase de agricultura de la Real Sociedad Económica de Madrid y socios de la Historia Natural de París*, Madrid, Imprenta de Villalpando.
- Brent, E. [2001]. *Historia ilustrada de las flores de jardín*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Brickell, C. (dir.) [1997]. *The Royal Horticultural Society. Enciclopedia de plantas y flores*, Barcelona, Grijalbo.
- Cartañá, J. [2019]. «*Hortus Florilegium: L'Arribada de les plantes exòtiques a casa nostra i el naiximent d'una nova professió*», *Quaderns Agraris* 47, pp. 61-82, en línea: <<http://revistes.iec/index/php/QA/>> DOI: 10.2436/20.1503.01.104 [consulta: 5/3/2021].
- Castroviejo, S. (coord.) [2001]. *Flora Ibérica. Plantas vasculares de la Península Ibérica e Islas Baleares*, Madrid, Real Jardín Botánico / CSIC.
- Cavestany, J. [1936-1940]. *Floreros y bodegones en la pintura española*, Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte.
- Cortés y Morales, B. [1885]. *Novísima guía del hortelano, jardinero y arbolista, compuesta según las doctrinas y prácticas de los agrónomos más entendidos españoles y extranjeros [...]*, Madrid, Imprenta del Colegio Nacional de Sordomudos y de Ciegos.
- Faveri, E. y Larbaetrier, A. [1900]. *Manual del jardinero. Las flores*. Madrid, Librería Editorial de Bailly-Bailliere e hijos.
- Fernández Pérez, J. y González Tascón, I. (eds.) [1991]. *A propósito de la Agricultura de Jardines de Gregorio de los Ríos*, Madrid, Real Jardín Botánico / Ayuntamiento de Madrid.

con anterioridad el árbol y el fruto de la especie europea *Mespilus germanica* L., que actualmente recibe también los nombres de «nispola» o «nispolero».

- Gil Salinas, R. [1998]. *Arte y coleccionismo del Ateneo Mercantil de Valencia*, Valencia, Ateneo Mercantil de Valencia, Generalitat Valenciana.
- Guillot Ortiz, D. [2008]. «Papaver somniferum L. Paeoniflorum ‘Scarlet’, un cultón naturalizado en Valencia», *Bouteloua* 3, pp. 3-13.
- Guillot Ortiz, D. [2009]. *Flora ornamental española: aspectos históricos y principales especies*, Jaca, Monográfico de la revista *Bouteloua* 8.
- Lasso de la vega, B. [2015]. *Plantas y jardines en la Málaga del siglo XIX. El caso singular de la Hacienda de la Concepción*. Tesis doctoral, Málaga, Universidad de Málaga.
- López Piñero, J. M. y otros [2004]. *Antonio José Cavanilles (1745-1804. Segundo centenario de la muerte de un gran botánico*, Valencia, Real Sociedad Económica de Amigos del País.
- López Piñero, J. M. y Pardo Tomás, J. [1994]. *Nuevos materiales y noticias sobre la historia de las plantas de Nueva España de Francisco Hernández*, Valencia, Instituto de Estudios Documentales e Históricos sobre la Ciencia / Universidad de Valencia / CSIC.
- López Piñero, J. M. y Pardo Tomás, J. [1996]. *La influencia de Francisco Hernández en la constitución de la botánica y la materia médica modernas*, Valencia, Instituto de Estudios Documentales e Históricos sobre la Ciencia / Universidad de Valencia / CSIC.
- López Terrada, M. J. [2001]. *Tradición y cambio en la pintura valenciana de flores (1600-1850)*, Valencia, Ajuntament de València.
- López Terrada, M. J. [2019]. *Efímeras i eternes. Pintura de flors a València (1870-1930)*, Valencia, Ajuntament de Valencia, Casa Museo Benlliure, en línea: <https://issuu.com/museusimonumentsvlc/docs/ef_meras_y_eternas>.
- Mabberley, D. J. [1997]. *The plant-book. A portable dictionary of the vascular plants*, Cambridge / Nueva York / Melbourne, Cambridge University Press, 2.ª ed.
- Martínez-Calvo, J. y otros [2000]. *Descripción de variedades del níspero japonés*, Valencia, Generalitat Valenciana.
- Ossorio y Bernard, M. [1975]. *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, Ediciones Giner, edición facsímil, ed. orig. 1883-1884.
- «Pensamientos, flores de invierno». *Espores. La veu del Botànic*, 2013, en línea: <<https://espores.org/es/es-plantas/pensamientos-flores-de-invierno/>> [consulta: 23/1/2021].
- Peris y Pérez, P [1883]. *El jardinero valenciano. Manual práctico del cultivo de las flores que sirven para adorno de los jardines, galerías, salones, escaleras, patios y balcones y de los árboles que dan sombra y hermosura a las alamedas*, Valencia, Terraza Aliena y Compañía Editores.
- Pla, V. [2000]. «José Genovés Llansol: Vendedor de naranjas», en F. J. Pérez Rojas (dir.): *El esplendor de la pintura valenciana (1868-1930)*, Valencia, Autoridad Portuaria de Valencia, p. 142.
- Reid, D. y otros [2021]. «Pelargonium: By any other name would smell as sweet?», *Dumbarton Oaks*, en línea: <<https://lab.plant-humanities.org/pelargonium/>> [consulta: 11/3/2021].
- Reyes Agüero, J. A. [2020]. «De cómo los acocotil se fueron a Europa, regresaron como emperifolladas dalias y se convirtieron en la flor nacional. Ensayo sobre una de las contribuciones de México al mundo: las dalias, una delicada belleza de nuestro catálogo vegetal», *Este País*, México, en línea: <https://estepais.com/cultura/de-como-los-acocotli/>.
- Salmerón, J. [1975]. «Las Dalias», Madrid, Publicaciones de Extensión Agraria.
- Sandalio, A. [1856]. *Novíssima agricultura práctica o sea Manual del Labrador, hortelano, jardinero y arbolista según los adelantos del día y la práctica de los más celebres agricultores nacionales y extranjeros*, Madrid, L. Amarita.
- Segal, S. y Alen, K. [2020]. *Dutch and Flemish Flower Painting. Paintings, Drawings and Prints up to the Nineteenth Century*, Leiden / Boston, Brill Hes & De Graff.
- Tarver, D. y Elliot, B. [1996]. «Des floristes aux Sociétés Horticolas. Histoire des Expositions Florales», en S. Van Sprang (dir.): *L'Empire de Flore. Histoire et représentation des fleurs en Europe du XVIe au XIXe siècle*, Bruselas, La Renaissance du Livre, pp. 115-137.

LA CIGÜEÑA Y EL COCODRILO.
LA SIMBOLOGÍA ANIMAL EN LA MEDALLÍSTICA
DE NAPOLEÓN BONAPARTE

ANTONIO MECHÓ GONZÁLEZ
Universitat de València

Es sabido que a partir del siglo XVI d. C., la profusión del arte de la medalla conmemorativa fue un hecho que se concretó en la edición suelta primero, y sistemática después, de este apretado –por cuanto a medidas materiales se refiere– medio de persuasión. La retórica metálica –literaria y visual– iría siendo cada vez más compleja, no tanto por los recursos que pondría sobre el tapete, sino por los completos programas que verían la luz.

Poco a poco se fueron consolidando las llamadas historias metálicas, unos proyectos fundamentalmente propagandísticos que nutrieron tanto de cospeles los distintos gabinetes europeos como de libros sus respectivas bibliotecas. Debemos tener en cuenta que una cosa serían las acuñaciones propiamente dichas y otra la publicidad de las historias a través de los volúmenes que reproducían –y en ocasiones explicaban– las piezas en juego. Así pues, la aparición de la imprenta en torno a 1450 multiplicó los efectos de la difusión medallística a todos los niveles y, justamente donde se encontraban los mayores centros impresores continentales, surgieron las mejores historias metálicas.

A partir de aquí, estas series ilustradas comenzaron a editarse hasta prácticamente el mismo siglo XX. Un somero repaso por citas nos haría referir a Jacques de Bie (1634), Claude de Molinet (1679) o Jean-François Menestrier (1689) dentro del grupo de autores que revisaron y compendiaron distintos devenires metálicos de cariz áulico o papal; así como a Pierre Bizot (1687), Nicolas Chevalier (1692) o Gerard Van Loon (1732-1737), dentro del grupo de coleccionistas que publicarían sus obras con el factor político-religioso como parte motivadora de su clasificación.

Así pues, si entre los siglos XVIII y XIX el coleccionismo y los compendios bibliográficos sobre la moneda antigua no decayeron fruto del interés que despertó siempre esta dentro de lo numismático, el concepto de historia metálica como medallística había quedado también tan meridianamente claro que tampoco fue desmerecido por nadie. Es por esto por lo que, entrando ya en la historia contemporánea, uno de los últimos baluartes políticos que tiraron de repertorio fue Napoleón Bonaparte.

Es curioso que, tras prácticamente cuatro siglos de una medalla conmemorativa en olor de realezas y noblezas, quienes venían como los impulsores de las nuevas corrientes ideológicas –políticas y sociales– recurrieron a tan preciado medio de raigambre privilegiada para la difusión de sus consecuciones. Y no lo decimos únicamente por Napoleón, sino también por la propia insurrección que le precedió en importancia.

Es muy sintomático que las primeras grandes recopilaciones del ochocientos fueron las referidas a la Revolución francesa. La primigenia, compendiada por Aubin-Louis Millin –a la sazón miembro del Institut et Conservateur des Médailles à la Bibliothèque Impériale de France–, fue dividida en dos partes, una porción se correspondía con la sublevación «*mémorable par l'influence qu'elle a eue sur les destinées d'un grand peuple et sur la situation de l'Europe, dont elle a changé tous les rapports politiques*» (1806: V); y la segunda se dedicó al propio

militar y estadista galo, cuya augusta y querida imagen se anteponía a la de los monarcas pretéritos, «*ces atroces démagogues dont les noms sont voués à une éternelle infamie*» (1806: VIII).

Valgan ahora como ejemplos de esa historia revolucionaria ejemplares de bella factura como el unifaz sobre la toma de la Bastilla labrado por uno de los grabadores más reconocidos –y mejor pagados– de entre sus coetáneos, Bertrand Andrieu (Darnis, 2014: 65); o los anversos con la efigie de Luis XVI –previos a su decapitación– que portaban la significativa leyenda «*ROI DES FRANÇOIS*», de Benjamin Duvivier. Así mismo se sitúan en este orbe otras piezas que, en apariencia artística eran bastante menores, pero que en cuanto a riqueza histórica y significativa no les iban a la zaga. Es el caso de una pequeña medalla en cuyo anverso se muestran tres personajes identificables –por sus atuendos y atributos– con los tres estamentos, quienes sentados ante una mesa son iluminados desde la parte alta del campo por un sol radiante, portando en el exergo la inscripción «*APRÈS LE TÉNÈBRE / LA LUMIÈRE*»; y en cuyo reverso anicónico se explicita que «*LA DIVINITÉ NOUS SOUTIEN ET LA FRANCE NOUS APUIE*».

Adentrándonos ya en el apartado napoleónico, el curso participó del fervor *métallique* como lo hicieron las grandes figuras políticas precedentes: abogó por un arte de control institucional; dejó que capitaneara la empresa una figura ilustre acompañada por su correspondiente comisión; encargó su propia historia imperial y buscó sus referentes iconográficos tanto en la Antigüedad como en el acervo medallístico anterior. Los primeros pasos los dio con decisión y premura, pues le dio el poder a la Classe d'Histoire et de Littérature Ancienne (Todd, 2009: 35) del Instituto Nacional, nuevo cuerpo posrevolucionario que sustituyó a la Académie des Inscriptions et Belles-Lettres de Luis XIV, y nombró a Vivant Denon –hasta la fecha director general de museos– para que, entre otras cuestiones, alistara un nuevo cuerpo de dibujantes y grabadores (Darnis, 2014: 65) que trabajaran para el entonces cónsul.

Fue Denon, pues, el artífice que ideó e hizo obrar la nueva compilación metálica a partir de 1803, estandarizó su formato con un diámetro de 40 milímetros (Todd, 2009: 31) y supervisó dibujos y detalles antes de que diera el visto bueno el propio Bonaparte. Es indudable que su carácter como artista, de apasionado por el dibujo y el coleccionismo, dejarían su impronta en la creación de la *histoire métallique* de Napoléon, pero no evitaron diversos escollos: las discusiones entre los comisionados por los diseños, la lengua que emplear, el nunca resuelto calendario que aplicar –si el gregoriano o el juliano–, y, lo posiblemente más grave, que la venta de medallas –sistema muy utilizado junto con la suscripción en la producción contemporánea– fue tan pobre que el proyecto tuvo que ser subsidiado fuertemente por el Estado (Todd, 2009: 37-38).

Lo que en evidencia queda hoy es que se acuñaron gran cantidad de piezas de excelente valor artístico y se imprimieron también sus correspondientes compendios con gran profusión. Asimismo, observamos también que el recorrido de las medallas napoleónicas por el bagaje iconográfico antiguo fue prolijo, y no dejó escapar tampoco la utilización de la literatura y sus connotaciones para la exégesis. Ejemplares como «*ARMÉ POUR LA PAIX*», o «*CONQUÊTE DE LA HAUTE EGYPTE*», en las que el protagonismo simbólico corresponde a una cigüeña y a un cocodrilo respectivamente, dan buena cuenta de ello.

Anotemos primero que el papel animal en la medalla ni era nuevo para el género artístico, ni tampoco para lo que atañía a los ejemplares del acervo napoleónico. Desde el propio Pisanello (1395-1455), primigenio creador por excelencia, hasta la propia medalla contemporánea con autores como Felicity Powell (1961-2015) o Ron Dutton (1935), manida



Fig. 1. Maurice Borrel, Medalla del traslado de los restos de Napoleón a Los Inválidos. 1841.

ha sido la utilización del bestiaro como medio para el mensaje figurado. Por su parte, son diversos los animales que Napoleón trae a colación en sus cospeles: leones, bueyes, serpientes, abejas y águilas las que protagonizan la mayoría de los casos; sobre todo estas últimas, cuyo enseñoramiento se evidencia cuando se hacen seguir de estrellas, coronas reales, laureadas o rayos jupiterinos, unos atributos que acompañaron a Bonaparte desde las primeras acuñaciones hasta incluso cuando, veinte años después de su muerte, su cuerpo fue trasladado al sepulcro de Los Inválidos, justo donde permanece ahora [fig. 1].

En la mayoría de las ocasiones estas especies van relacionadas con trabajos hercúleos, caduceos u otros tipos mitológicos; por lo que, de entre todas las obras, destacan las dos medallas citadas arriba, ya que aparecen en ellas una cigüeña y un cocodrilo sobre sus reversos —figuras escasas por lo general en el *ars metallica* y excepcionales también en el caso del francés—, lo cual nos pone en sobre aviso de inmediato.

La primera de estas piezas, firmada por Vivant Denon en 1803, presenta de entrada un revelador carácter numismático, ya que, formalmente, emula a los quinarios romanos; de ahí deriva su escaso diámetro —en torno a los 13 milímetros— y su detalle formal más próximo a un jetón que a una medalla. No obstante, el hecho de que fuera realizada por el director Denon y que se acuñase ejemplares en plata —existencia corroborada por las que a día de hoy aún podemos encontrar en el mercado—, hizo que, sin ambages, se incluyera en la primera historia metálica impresa por Millin dedicada en exclusiva al —posteriormente— emperador (1819: 26). Se observa la cabeza de Napoleón —con la inscripción referida «ARMÉ POUR LA PAIX»— vestida con casco a la romana —como en ningún otro ejemplar del galo— en el anverso, mientras que en el reverso —junto a la dedicatoria, firma y año—, la composición queda centrada por una cigüeña que levanta su pata derecha sosteniendo una piedra, flanqueada simultáneamente por una rama de olivo y un manojo de rayos jupiterinos [fig. 2].

Soslayando la evidencia de estos dos últimos elementos, la presencia de la cigüeña, como dijimos, tal vez sea lo más llamativo por su escasez metálica, a pesar de que la ciconiforme sí haya recibido cierta atención en la cultura de la vieja Europa. Bien es cierto que dicha atención tiene cierta lógica, por cuanto las primeras civilizaciones se desarrollaron dentro de una de las principales áreas poblacionales que aún ocupan hoy estas aves, Oriente Próximo. De su otra área natural, la más occidental y Mediterránea, podemos constatar numerosos testimonios procedentes de las literaturas griega y romana, estudios y observaciones



Fig. 2. Vivant Denon, Medalla *Armé pour la Paix*. 1803.

que fueron adaptados luego en la Edad Media por naciones germánicas, eslavas e incluso islámicas (Bernis, 1995: 165). De estos testimonios europeos, posiblemente el que más poso dejó en nuestro devenir tradicional fue el de Aristóteles, que luego pasó por Eliano y Plinio. El sabio griego dejó una de las observaciones que más connotaciones significativas generó, que estas aves eran muy beneficiosas para el hombre porque se alimentaban de uno de los principales focos de los males campestres: las serpientes. Tanto fue así que durante la Edad Moderna los divulgadores del de Estagira citaban que «en Thesalia, donde hay grande abundancia dellas, no se sustentan de otra cosa, sino es de las que matan» (Funes, 1621: 110). Los difusores de Plinio ajustarían aún más la figura de la cigüeña frente a la serpiente, ya que «es su natural enemiga. Esta pelea desde el ayre [...] passa bolando por encima, procurando quitarle la vida a picadas» (Huerta, 1624: 405).

Así pues, la cigüeña empezó a pasar no solo por un animal protector y destructor de alimañas, sino también como un ser amparado por el ser humano por cuanto le aportaba beneficios en el campo. Hay una significativa anécdota de época del propio Bonaparte narrada por su capitán imperial Jean-Roch Coingnet (Bernis, 1995: 169), según la cual, cuando sus soldados entraron en España por Irún, se apresuraron a matar unas cigüeñas para hacerse con los polluelos, por lo que el munícipe se dirigió de inmediato al general al mando para reclamarlos –petición que fue atendida–, puesto que eran animales muy venerados en el país por sus labores de limpieza de culebras y lagartos, hasta el punto de que había pena de galeras para quien los matara.

Se hace evidente que la imagen de nuestra medalla no puede ser gratuita en algún sentido metafórico, a lo que se suma el hecho de que la cigüeña porte una piedra en la pata doblada. Si nos remitimos de nuevo a las fuentes citadas, Plinio dedica unas líneas a las grullas –la confusión o asimilación de unos animales por otros no es extraño en estos términos históricos–, en las que explica cómo estas podían servir de ejemplo para los centinelas que se hacen cargo de las rondas nocturnas, ya que

estando en un pie tienen en el otro una piedra, como afirman Eliano y Plutarco; y llegando algún hombre o fiera, claman con alta voz, publicando su peligro [...] Por esta causa los sabios de Egipto, para significar al hombre que se guardava de las assechanças y cautelas de sus contrarios, pintavan una grulla velando. Y cierto con justa razon ponian esta pintura, pues son tan vigilantes, que como escribe Isidoro, quando baxan a tomar sustento a la tierra, levanta uno de los capitanes la cabeça en alto, para guardarlas a todas, y las otras se apacientan seguras y apartandose unas de otras, clama el capitan con altas voces, para que vengan todas a juntarse (Huerta, 1624: 724-725).

No es raro de hecho que se encuentren imágenes en la búsqueda de estos matices desde la propia Antigüedad romana, puesto que casan perfectamente con ese símbolo de la vela necesaria, así como con el ofrecimiento de protección para el resto de los compañeros. Hablamos de objetos que van desde lámparas de terracota –qué precisa para mantenerse despierto– de entre los siglos II-III d. C., donde observamos a la ciconiforme alzando con claridad una pata; a monedas como los antoninianos emitidos por el emperador Galieno en torno al 260 d. C., y que aludían a la Legio III Italica, formada por Marco Aurelio y en cuya bandera se representaba precisamente a nuestro animal [figs. 3 y 4].

Estas representaciones, materiales y literarias, pasaron a perfilar la imagen de la cigüeña hacia los significados emblemáticos. Piero Valeriano la presentó directamente con una imagen grabada conforme la vemos en nuestro cospel, haciendo uso de la piedra porque



Fig. 3. Lámpara romana de terracota. Siglos II-III d. C.



Fig. 4. Antoniniano del emperador Galieno. Ca. 260 d. C.

«si quando ipse somno vinceretur, elapsa, sonoro strepitu somnum abrumperet» (1602: 175-176). Ripa la tornó en el ave que picotea, eliminó al ofidio –siempre actuando rastrero y oculto en cuevas– como quien combate todo lo que vaya en contra del bien común, y reveló «l'animo il quale disprezza le delitie del mondo, & che da se rimuoue, & affatto toglie via i desiderii sfrenati, & gli affetti terreni singificati per li venenosi serpi» (1645: 160). Y Simeoni,

considerando que «*Officium natura docet*», aplicó esta imagen tanto al buen guerrero como al sabio (1560: 80).

No quedaría, por cierto, esta imagen ajena tampoco a la emblemática hispana; fue Antonio de Lorea el que la representó con la pata levantada sosteniendo la piedra y erguida sobre un globo terráqueo. Para el dominico, sin ambigüedades, dicha ave «a sido siempre tenida por symbolo de la vigilancia», y «si acaso siente caçadores, se levanta en alto, y la dexa caer, para que el golpe despierten todas, y la sigan, y se escapen» (1674: 473) [fig. 5].

No es despreciable que tan especial medalla –¿Napoleón una cigüeña?– fuese acuñada en las posterioridades de la signatura de un tratado de paz que apaciguaba los ánimos –aunque efímeramente– en medio de las constantes batallas de coalición que protagonizaron las distintas potencias europeas contra la revolucionaria Francia. En este caso, en 1803, se acababa de firmar la Paz de Amiens (27 de marzo de 1802) entre el Reino Unido y el país transpirenaico, convenio en el que ambas naciones cedieron, pero en el que, sobre todo, se hizo especial hincapié en que «Las partes contratantes pondrán la mayor atención en mantener una perfecta armonía entre sí y sus estados, sin permitir que de una parte ni de otra se cometa ninguna especie de hostilidad por tierra ni por mar, por cualquier causa, ó bajo cualquier pretexto que sea» (Cantino, 1843: 702, Art. 1).

En síntesis, Napoleón, que había delegado en José, su hermano, la negociación y firma en Amiens, era mostrado por Denon como un victorioso romano en el anverso



*Vigilantia
Gruum.
Eadē Plin.
lib.10.ca.23.
ad verbum.*

Fig. 5. Piero Valeriano, Dibujo de los *Hieroglyphica*. 1602.

metálico —es sugerente la victoria alada con panoplia que se adivina en el detalle del casco—, pero también como una diligente grulla en el reverso; es decir, como protector de sus subordinados, agresivo ante las sabandijas extranjeras —reforzado por los rayos de Júpiter—, preocupado por el bien común de Francia —reforzado por la rama de olivo—, y, sobre todo, vigilante ante cualquier incumplimiento del tratado de paz.

Tres años después, en 1806, con la medalla de la «CONQUÊTE DE LA HAUTE EGYPTE», Vivant desplegaba de nuevo su peculiar retórica animal. Conmemorativa de la conquista del alto Egipto en 1798, Denon *diréxit* —tal y como figura en el exergo del reverso— al grabador André Gallé para labrar un anverso donde aparece el busto de una enigmática figura masculina tocada con un *jat*. Es significativo que no se evidencia que el representado sea el propio Bonaparte —conexión lógica a bote pronto— a modo de heredero territorial a través de los tiempos —no se reconoce su repetido retrato de perfil—; ni tampoco parece una significativa representación de un faraón con el *nemes* funerario —a modo de máscara— que revele el final definitivo de las dinastías nativas, por cuanto estas ya estaban finiquitadas a su llegada. De hecho, si buscamos las posibles identificaciones realizadas por sus coetáneos, llama la atención cómo por ejemplo Millin —a quien seguramente siguieron Hennin (1826: 635) y Lenormant (1836: 96)— anota que se trata de Isis (1819: 8); mientras que Laskey se decanta por Memnón (1818: 18). Parece descartable el primer caso, de modo inequívoco, puesto que no se corresponde este tocado metálico con los habituales atributos de la diosa; pero el segundo genera alguna duda —precisamente la identificación menos seguida—, como ahora veremos [fig. 6].



Fig. 6. André Gallé, Medalla *Conquête de la haute Egypte*. 1806.

Sabemos con certeza que las tropas francesas, en las campañas africanas, fueron acompañadas con carácter científico de gran número de matemáticos, astrónomos, naturalistas, ingenieros o artistas, entre los que estaba el buen dibujante Denon. Este viajó atraído por tan milenaria civilización, y actuó como fiel retratista de la cultura faraónica, de la cual se conserva hoy un cuantioso cúmulo de dibujos, apuntes y anotaciones de su propia mano. A su vuelta, todo este trabajo se tradujo en unas pormenorizadas descripciones de Egipto que abarcaron varias publicaciones y volúmenes impresos. Precisamente, por sus dibujos conocemos que a los colosos de Memnón les dedicó un tiempo y que, como ideólogo, después de las medallas napoleónicas, conocía de primera mano, pues tenía perfectamente anotado que dichos colosos portaban *nemes*; ahora bien, ¿qué sentido tenía la representación de Amenhotep III en esta medalla?

Debemos pensar que para Denon estos colosos sorprendían por su majestuosidad y seriedad, pero a su vez le parecían «*sans charme, sans grace, sans mouvement, ces deux statues n'ont rien que séduise*» (1802b: 309).

Sin embargo, si volvemos un poco hacia atrás, a las descripciones que de este cospel se hacen en las historias metálicas citadas anteriormente, hay un dato relevante que pasa inadvertido para Millin y Laskey, y que, en cambio, sí advirtieron Hennin y Lenormant. Ambos destacan que la campaña de Egipto fue en realidad obra de un militar que cobraría

gran fama desde entonces, el general Louis-Charles-Antoine Desaix. De familia nobiliaria pero pobre, Desaix destacó como militar en la propia revolución, se encumbró en la pacificación del Alto Egipto, y llegó a portar el sobrenombre de *Le Sultan just* –adjudicado por los propios lugareños–, así como a recibir la admiración del propio Napoleón.

Si nos remitimos ahora un instante al reverso de nuestra medalla, en él oteamos, ocupando el campo una gran palmera a la que queda encadenado, un estilizado cocodrilo sobre el exergo. Una vez más, en un modesto diámetro de 35 milímetros, la iconografía nos remite en primer lugar al numerario de la Antigüedad. Con la mirada puesta en los emperadores romanos, Vivant encontró en el eminente Cayo Octavio Augusto la excusa perfecta para la evocación. Del que sería el primer *imperator* tenemos denarios acuñados en Pérgamo, en los que un sencillo cocodrilo, acompañado de la inscripción «AEGYPTO CAPTA», celebraba las victorias de los años previos. Poco después se materializaron otros en la ceca de Nimes, ya con el título de Augusto para su emisor, en los que justamente el cocodrilo aparece eslabonado a una palmera, para aludir a que, gracias a las campañas victoriosas africanas en la ciudad francesa, el romano había establecido una colonia para sus veteranos. Es por todo ello por lo que, generalmente, se ha interpretado la medalla napoleónica como una alusión a este paralelismo imperial; opción plausible, pero a la que le restaríamos una posibilidad más que estimable: ¿y si la medalla se hubiese dedicado en realidad a Desaix? [fig. 7].

Un dato importante es que el gran general había tenido la mala fortuna de morir en 1800, durante la batalla de Marengo, solo un año después de convertirse en el protagonista militar de Egipto. En 1806, cuando se acuña esta medalla, justo se estaba materializando la labra final por parte de Jean Guillaume Moitte –y su ubicación en los Alpes– de su magnífica tumba, encargada por Bonaparte. Este no era el único homenaje que se había prolongado en el tiempo, ya que, simultáneamente, estaba en marcha también el proyecto de una escultura de Claude Dejoux para la *Place des Victoires*, en París. Apuntemos también que, a pesar de estas demoras, las primeras iniciativas en honor a Desaix nacieron en el mismo momento en que se conoció su muerte; la primera fue la del



Fig. 7. As del emperador Augusto y Agripa. Ca. 15 a. C.

Tribunado consular, que anunció en el periódico oficial *Le Moniteur* una suscripción pública para obrar un monumento en su nombre (Jourdan, 2001: 140). Sobresalió igualmente, ya en 1802, una fuente erigida en la *Place Dauphine*, de la mano del magnífico Charles Percier.

Por su parte, por lo que sabemos respecto a los cospeles oficialmente dedicados a Louis-Charles-Antoine con algún tipo de iconografía –existe un bifaz en su memoria con inscripciones únicamente–, destacaron un bronce de 1805, que daba cuenta de la colocación de la primera piedra de su tumba en San Bernardo; y otro, de gran belleza, realizado por Nicolas-Guy-Antoine Brenet y datado en 1810, en el que el general aparece en el reverso –el anverso es protagonizado por Bonaparte– como un héroe idealizado, desnudo y con espada, ante un estandarte con águila, un obelisco y una cabeza faraónica a sus pies. Junto a estos hubo dos metales más, modestos artísticamente, realizados en torno al mismo año de su muerte, que retratan en el anverso a Desaix, y en los que destacan las inscripciones del reverso, puesto



Fig. 8. Medalla con inscripción dedicada al general Desaix. Ca. 1800.

Con esto, nuestra pieza con el cocodrilo atado a una palmera referida a la conquista del Alto Egipto puede parecer fuera de contexto; inconexa incluso. Recordemos que esta dejaba en el aire su dedicación personal, pues el anverso contiene un retratado sin identificar, y el reverso imita meramente una moneda de conquista de tiempos de Augusto. Por su parte, el principal protagonista militar del Alto Egipto, Desaix, tendría cinco medallas, pero solo una con alusiones iconográficas directas a la campaña que lo llevó a la fama, justamente la más alejada en el tiempo a la hazaña militar –1810– y cuyo protagonismo comparte con Napoleón. Es extraño que Denon, ideólogo de la mayor parte de las piezas conmemorativas del periodo, dejara tan huérfano a tan ejemplar militar, aún más a sabiendas de que todas sus exploraciones en Egipto habían ido de la mano del avance militar de las tropas comandadas por Louis-Charles-Antoine; Desaix iba conquistando y Vivant iba detrás dibujando y anotando tal y como se constata en diversos pasajes de su *Voyage*. Es más,

el propio interés de Desaix por Denon y su trabajo arqueológico se evidenció en más de una ocasión, hasta el punto de que, en diciembre de 1798, fue el propio Louis el que propuso a Vivant desplazarse –con el apoyo de trescientos de sus hombres– hasta Hermópolis Magna, únicamente para poder visitar sus espectaculares ruinas (1802a: 276) [fig. 9].

Es por esto por lo que vale la pena indagar más en el reverso de nuestra medalla e intentar concretar su significado. Aquella iconografía numeraria que hemos relatado, indiscutiblemente, tuvo su continuidad en el tiempo como reflejo de las victorias africanas, e incluso dejó su huella en la propia ciudad de Nimes, donde se acuñaron algunas de aquellas monedas, y hoy el cocodrilo encadenado o asido a la palmera forman parte de su mismo escudo. Pero, no es menos cierto que, así como la imagen pasó a la historia con estas justas denotaciones,



Fig. 9. Plancha del *Voyage* de Denon dedicada a los colos de Memnón. 1802.

algunos libros galos del siglo xvi le dieron también sus propias connotaciones hacia unos presupuestos altamente interesantes en lo que aquí nos atañe.

La clave está en un escritor, nacido en el departamento de Saona y Loira, cuya ópera prima tuvo bastante predicamento en Europa y llegó a traducirse al latín, holandés e inglés, solo en el xvi. Se trata de Claude Paradin, cuyas *Devises héroïques* —en la edición de 1557— incluyeron nuestra imagen del cocodrilo y la palmera, así como una breve explicación redactada sobre su origen histórico (68-69). Más significativas aún fueron las primeras planchas de este libro de emblemática seis años antes, dado que, al ahorrarse el texto, sus representaciones acompañadas de una *inscriptio* latina comenzaron a utilizarse de manera sistemática en el quehacer del resto de géneros artísticos. En esta primera edición ya se contempló la figuración del cocodrilo y la palmera y, aunque no se aprecia que este esté eslabonado a la misma, sí se encuentra claramente engarzado por la cola a ella. Lo definitivo, como nuevo halo simbólico de la imagen, es su lema, el cual asevera *Nullas recipit tua gloria metas* (1551: 124) [fig. 10].

Resalta que este apunte sobre la gloria, en realidad, no resulta novedoso del todo; ni tampoco el hecho de vincularlo a este modelo. Tenemos fuentes documentales que relatan cómo en las fiestas de entrada en Nápoles del emperador Carlos V, en el frontal de un arco de triunfo, se colocaron once paneles pictóricos con distintos lemas, en uno de los cuales —el octavo— «il y avoit un Crocodile, & des Arbres des Indes, lesquels croissent toûjours, avec cette Devise: Nullas recipit tua gloria metas». No cabía duda, pues, del valor simbólico de este tipo iconográfico, al ponerse en evidencia que «Ta gloire n'a point de bornes, & elle ne peut manquer d'être immortelle» (Leti, 1710: 236).

La cultura emblemática, de hecho, continuó bebiendo de esta fuente en los distintos ámbitos geográficos, de entre los que destaca en el hispano —de la mano de Juan de Horozco— otro matiz aleccionador que se descubre —utilizando esta imagen— a todo aquel que persigue la fama:

El Cocodrilo de la palma asido
que un tiempo demostrava la vitoria
del vencedor de Egipto no vencido
oy no le dá la natural historia
en propiedad conforme parecido
a la que el mundo vano llama gloria
que huye sin parar del que la sigue,
y a quien le teme busca y le persigue.
(1589: lib. 3, embl. XLVI).

Así, la referencia monetar se utilizaba «para denotar que la gloria del mundo significada por la palma es semejante al cocodrilo por ser animal que si le acometen huye. Y desta manera la honra, y la gloria huye de los que la buscan, y busca a los que se apartan y huyen

Colligauit nemo.

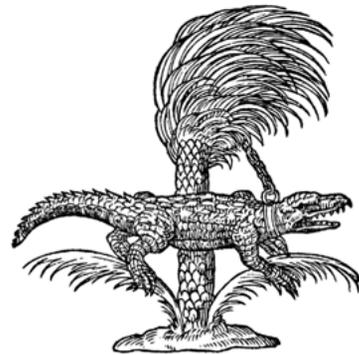


Fig. 10. Claude Paradin, Emblema de las *Devises héroïques*. 1557.

della» (1589: f. 193r), algo parangonable en cierto modo a Desaix, puesto que, tras ganarla en África, le fue arrebatada —por la muerte— un año después en Italia.

520

La fama, finalmente, acompañó al militar a través de los tiempos, pero tampoco sería precisamente por el especial celo que pondría en ello Napoleón —razón por la cual se demoraron muchos de sus homenajes—. Para Bonaparte, Louis Desaix fue un rival por la gloria (Jourdan, 2001: 149), no solo porque era buen militar, sino también porque era un ilustrado, amante de las artes y las letras, un filósofo y un planificador político que, no en balde, despertó el interés conmemorativo del Tribunado en cuanto se conoció su muerte. Es muy sintomático —y desconcertante como motivo— que las primeras piezas acuñadas a Desaix destacaran por inscribir unas supuestas palabras suyas enviadas al primer Cónsul a punto de morir en las que, recordemos, se arrepentía de no haber hecho lo suficiente para vivir en la posteridad. La medalla sobre la conquista del Alto Egipto, Denon *direxit*, podría ser por tanto un homenaje encubierto a Desaix; un homenaje gestado desde los cospeles pecunarios romanos, pero significativamente modelado por la tradición emblemática posterior.

Quién es exactamente el representado en el anverso de la medalla sigue siendo un enigma... de no ser por la alargada sombra de *Le Sultan just*.

BIBLIOGRAFÍA

- Bernis, F. [1995]. «Folklore cigüeñil», *Disparidades. Revista de antropología* 50(1), pp. 165-178.
- Cantino, A. [1843]. *Tratados, convenios y declaraciones de paz y de comercio*, Madrid, Alegría y Charlain.
- Darnis, J.-M. [2014]. «La història metàl·lica de Napoleó i la resposta anglesa de James Mudie», en Museu Nacional d'Art de Catalunya (ed.): *Històries metàl·liques. Art i poder a la medalla europea*, Barcelona, MNAC, pp. 64-73.
- Denon, V. [1802a]. *Voyage dans la Basse et la Haute Égypte, pendant les campagnes du Général Bonaparte. Tome Premier*, París, P. Didot L'Ainé.
- Denon, V. [1802b]. *Voyage dans la Basse et la Haute Égypte, pendant les campagnes du Général Bonaparte. Tome Second*, París, P. Didot L'Ainé.
- Funes, D. [1621]. *Historia general de aves, y animales, de Aristoteles Estagerita*, Valencia, Pedro Patricio Mey y S. Martín.
- Hennin, M. [1826]. *Histoire numismatique de la révolution française*, París, J. S. Merlin.
- Horozco y Covarrubias, J. [1589]. *Emblemas morales*, Segovia, Juan de la Cuesta.
- Huerta, G. [1624]. *Historia natural de Cayo Plinio Segundo*, Madrid, Luis Sánchez.
- Jourdan, A. [2001]. «Bonaparte et Desaix, une amitié inscrite dans la pierre des monuments?», *Annales historiques de la Révolution française* 324, pp. 139-150.
- Laskey, J. C. [1818]. *A description of the series of medals struck at the National Medal Mint by order of Napoleon Bonaparte*, Londres, H. R. Young.
- Lenormant, C. y otros [1836]. *Trésor de numismatique et de glyptique, ou recueil général de médailles, monnaies, pierres gravées, bas-reliefs, etc.*, París, Rittner et Goupil.
- Leti, G. [1710]. *La vie de l'empereur Charles V. Seconde partie*, Bruselas, Josse de Griecck.
- Lorea, A. [1674]. *David pecador, empresas morales, político cristianas. Segunda parte, David penitente*, Madrid, Francisco Sanz.
- Millin, A.-L. [1806]. *Histoire métallique de la révolution française*, París, Imprimerie Impériale.
- Millin, A.-L. [1819]. *Medallic history of Napoleon*, Londres, Rodwell and Martin.
- Paradin, C. [1551]. *Devises heroïques*, Lyon, Jean de Tournes et Guil Gazeau.
- Ripa, C. [1645]. *Iconologia*, Venecia, Cristoforo Tomasini.
- Simeoni, G. [1560]. *Le sententiose imprese, et dialogo del Symeone*, Lyone, Gulielmo Roviglio.
- Todd, R. A. [2009]. *Napoleon's medals. Victory to the arts*, Cheltenham, The History Press.
- Valeriano, P. [1602]. *Ioannis Pierii Valeriani Bellunensis Hieroglyphica*, Lugdunum, Pauli Frelon.

EL PAISAJE HABLA, NOSOTROS LO VEMOS. SEMIÓTICA DEL PAISAJE A TRAVÉS DEL MEDIO CINEMATOGRAFICO

ALICIA PALACIOS-FERRI
Universitat Politècnica de València

INTRODUCCIÓN

Para algunos podrá resultar ridícula la propuesta de la semiótica del paisaje. No obstante, seguro que alguna vez el sonido de una rama partiéndose en una película de misterio les ha estremecido en el sofá. Otros, sin embargo, al afirmar que el paisaje habla, piensen en un dato curioso: los árboles tienen la capacidad de gritar, aunque solo los más afortunados los escuchan. Sin embargo, el lenguaje al que nos referimos dista mucho de este. No nos referimos a que los elementos que conforman el paisaje tengan la capacidad humana del habla, sino a que ejecutan un lenguaje diferente. Nos referimos a un lenguaje tanto visual como sonoro y, sin lugar a duda, poético.

Este artículo está estructurado, en primer lugar, en una primera definición de la semiótica del paisaje, seguido de una introducción a las funciones que ejerce el paisaje en el cine, para adentrarnos, más detenidamente, en el uso retórico de este. Se analizarán los elementos que conforman el paisaje y los factores que pueden modificarlos. Finalmente, se hablará sobre la pareidolia y la íntima asociación entre el ser humano y el árbol y la representación de esta en la película *Amama* (Altuna, 2015).

El medio representacional del paisaje escogido para este estudio es el cinematográfico, puesto que en él se puede observar la representación artística más fidedigna a la presencialidad en el paisaje, que implica nuestros sentidos de la vista y el oído.

El paisaje no es meramente utilizado como un escenario donde llevar a cabo las escenas de las películas, sino que se convierte en un recurso lingüístico utilizado en el lenguaje cinematográfico. El paisaje en el cine es un lenguaje dentro de otro lenguaje.

La representación del paisaje en el cine varía según la presencia y la función de este. Se diferencian así el *paisaje-escenario*, el *paisaje dialéctico*, el *paisaje-participativo* y el *paisaje-autónomo*. A través de la combinación de los usos de paisaje mencionados, surgen tipologías de películas, las cuales se definen por el empleo del paisaje en estas: la autonomía que se le aporta, el aprovechamiento de su lenguaje, entre otras cuestiones. Cada una de las tipologías será ejemplificada.

La mayor parte de estudios que podemos encontrar relacionados con el lenguaje del paisaje se refieren a la toponimia: el origen de los nombres que denominan los lugares. Sin embargo, como base teórica de esta hipótesis contamos con trabajos como *Los árboles te enseñarán a ver el bosque* (Araújo, 2020), la tesis doctoral *Landscape allegory in cinema. From Wilderness to Wasteland* (Melbye, 2010) o los trabajos de Anne Whiston Spirn, como su libro *The Language of Landscape* (Spirn, 1998) en el cual realiza una propuesta sobre el indefinido lenguaje del paisaje, siempre vinculándolo con la poesía y realizando conexiones literarias tales como metáforas que afirman que las hojas son sustantivos y las flores verbos. En la naturaleza no solo podemos encontrarnos con metáforas, sino con otros recursos retóricos como son la personificación o la alegoría.

EL PAISAJE HABLA, NOSOTROS LO VEMOS

522

En el siglo XIX, dentro del movimiento romántico, nos encontramos con artistas como Caspar David Friedrich o literatos como William Wordsworth, que creían firmemente que la naturaleza tenía su propio idioma y que podía hablarnos, y afectar a nuestras emociones (Spirn, 1998: 37).

Este pensamiento prevalece a lo largo de la historia del arte, visitando distintas disciplinas y movimientos artísticos, como fue el fauvismo o el expresionismo. En el séptimo arte surgen las vanguardias cinematográficas, donde podemos destacar el cine expresionista alemán, que puede considerarse el movimiento cinematográfico por excelencia que explota el lenguaje del paisaje. En él, el paisaje adquiere más importancia que los personajes y las emociones de estos son interpretadas a través del paisaje que les rodea.

En lugar de adentrarnos en un recorrido por la historia del cine, en búsqueda y captura de representaciones paisajísticas a las cuales se les ha permitido hablar —por sí mismas o en el lugar de otros—; continuaremos analizando el propio lenguaje.

Búsqueda de una definición

Una de las definiciones de la palabra «comunicación» en la Real Academia Española dice así: «Conjunto de señales que dan a entender algo. El lenguaje de los ojos, el de las flores». Se trata de la definición que más se acerca a la propuesta que se realiza en esta investigación. Incluso uno de los elementos que conforman el paisaje natural es mencionado en los ejemplos.

La semiótica del paisaje podría definirse como aquella en la que el (gran) emisor es el paisaje, conformado por una serie de significantes, cuyos significados son recibidos por los receptores. Estos receptores deben tener una base cultural para ser capaces de leerlos e interpretarlos. Los significados pueden aportar información o bien transmitir una emoción concreta. Se puede decir entonces que, en nuestra lectura del paisaje, se unen nuestra cultura y nuestra mente, y que ambas encuentran información y sensaciones a la par.

El triángulo semiótico [fig. 1] indica que un signo está conformado por: un significante, el objeto tangible, su representación (una imagen o palabra) y el significado, la idea que se asocia al objeto y que puede variar de una cultura a otra. Una flor no puede ser únicamente una flor, porque se la relaciona con un trasfondo histórico y poético tras ellas. Si las flores son regaladas a un amante tras una discusión o posadas en la lápida de un ser querido, no es algo casual, sino que existe todo un simbolismo que las rodea.

Todos somos, mínimamente, bilingües; pues el lenguaje del paisaje es uno de nuestros lenguajes nativos. Desde sus orígenes, el ser humano ha interactuado

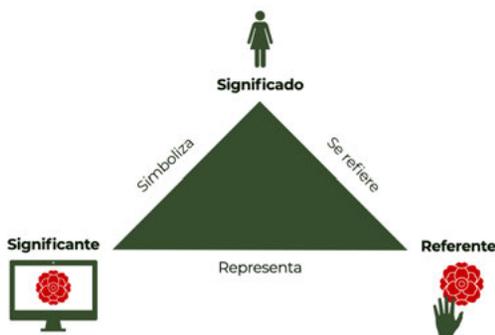


Fig. 1. Triángulo semiótico. Cortesía de la autora.

con el paisaje: viendo, tocando, oyendo, saboreando y oliendo para sobrevivir; observando las nubes, el sol y la nitidez de las estrellas para adivinar el tiempo; persiguiendo las hojas en busca de árboles que pudieran aportarles comida (Spirn, 1998: 15). Sin embargo, el ser humano evolucionó y con él evolucionó también el arte y la poesía. Y a la naturaleza se le otorgaron infinitud de significados a través de la tradición de la mitología, las religiones o los poemarios.

Por ello, se podría decir que un elemento del paisaje puede trasladarnos a un significado concreto por distintos motivos: o bien por la tradición simbólica que arrastra debido a representaciones artísticas anteriores, mitológicas o religiosas; o bien por su parecido físico con otra figura de distinta naturaleza.

Las publicaciones de la autora Anne Whiston Spirn han servido de base para esta investigación. Sin embargo, Spirn aplica esta teoría del lenguaje del paisaje al arte del paisajismo, al cual se dedica profesionalmente. Explica cómo los paisajistas deben saber leer el paisaje y componerlo adecuadamente con sus *palabras*, creando *frases* coherentes. Sin embargo, en esta investigación, la teoría de la semiótica del paisaje es aplicado al medio cinematográfico.

Por ello, antes de adentrarnos con más detenimiento en este lenguaje, destacaremos los tipos de funciones que, según Lukinbeal, un paisaje puede tener en su representación cinematográfica (Lukinbeal, 2005: 5):

- El paisaje como espacio: se acerca al concepto del *no lugar*, representaciones genéricas de lugares. Su función de espacio permite que el filme tenga una zona donde desarrollar la trama. Normalmente su lugar en pantalla se ve reducido por el gran uso de primeros y medios planos o por ángulos que no benefician su representación (Lukinbeal, 2005: 5).
- El paisaje como lugar: se acerca a la expresión «sentido del lugar». Se refiere al lugar donde sucede la trama, sea este lugar real o imaginario. El lugar aporta realismo a la narratividad, puesto que se establece la acción en un lugar concreto, dentro de un contexto espacial e histórico (Lukinbeal, 2005: 6). Para dar a conocer el lugar, se suelen utilizar ciertas tomas concretas, como son los planos generales y tomas de enfoque profundo, el uso de la vista de pájaro o un alto ángulo de cámara (Lukinbeal, 2005: 8).
- El paisaje como espectáculo: sucede cuando su función se reduce a la exhibición de su belleza, ofreciendo placer visual a aquel que lo observa. En esta función hallamos la unión de la topografía y la *scopophilia* (Lukinbeal, 2005: 11).
- El paisaje como metáfora: se le concede un significado o ideología. Es muy común ver reflejado el conjunto de emociones del personaje en el paisaje que, o bien le rodea, o bien se muestra de forma autónoma representando las agitaciones del actor que no aparece en escena (Lukinbeal, 2005: 13). Las metáforas pueden ser extensas o pequeñas. Todos hemos visto alguna vez llover en una película cuando el momento dramático de la trama se desencadena. Esto sería una metáfora pequeña. Por otro lado, una metáfora extensa podría ser el empleo de un lugar específico que transmita un concepto mucho más amplio. Como la elección por parte de Paula Ortiz de Monegros (Aragón, España) como escenario para su película *La Novia* (Ortiz, 2015), basada en la obra *Bodas de Sangre* (García Lorca, 1933). El aspecto desértico e inabarcable del paisaje habla continuamente sobre el desenlace de la historia, como un *spoiler* poético (Palacios-Ferri, 2021: 25, 26).

Podríamos resumir, entonces, que un paisaje puede ejercer una función situacional, informativa, sorpresiva o emocional. Es en esta última función donde nos detendremos, ya que es a través de esta en la que se le aporta al paisaje la capacidad del habla.

El paisaje y su gramática

«*There are landscapes within landscapes within landscapes. Every landscape feature is both a whole and part of one or more larger wholes: leaf and twig, twig and tree, tree and forest [...]*» [Hay paisajes dentro de paisajes dentro de paisajes. Cada característica es un todo y una parte de uno o más grandes *todos*: hojas y ramas, ramas y árboles, árboles y bosques] (Spirn, 1998: 18). Cuando hablamos de paisaje, no nos referimos únicamente a un extenso paisaje natural que ocupa enteramente la pantalla, sino también a fragmentos de ese paisaje, que son también paisajes por sí mismos. Puesto que, realmente, cualquier paisaje que observemos, a través de un teleobjetivo o de un gran angular, forma parte de un gran paisaje. Todos los paisajes conforman un paisaje único y entero.

Si despedazáramos un paisaje nos encontraríamos con una infinidad de componentes que lo conforman: montañas, colinas, árboles, arbustos, lagos, nubes, rocas... Si comparáramos el lenguaje del paisaje con el lenguaje textual, podríamos decir que una hoja, una rama y un tronco son sustantivos que, al unirse, conforman una frase.

Seguindo la teoría que plantea Spirn, una flor que florece podría asemejarse a un verbo o la porosidad de una piedra, a un adjetivo. Ningún elemento puede existir por sí mismo, aislado del resto, sino que se une a los demás conformando un párrafo, que se une a otro párrafo y crea un texto (Spirn, 1998: 85).

Quizá al observar una colina en una película, pensemos que es una simple colina. Sin embargo, la elección de esa colina, con un aspecto concreto o en un momento específico del año, puede ser relevante en la historia. Son muchos los factores que pueden afectar a los componentes del paisaje. Como son, por ejemplo, las estaciones. No nos transmitirá lo mismo un árbol verde y frondoso que uno cuyas hojas ocres caen al suelo al son del viento o un árbol totalmente desnudo y frío. O, por otro lado, el momento del día en el que se observa el paisaje: luz dura durante la mañana, luz dorada durante el atardecer, ausencia de luz durante la noche.

El material del componente mostrado también dota de información y emoción a la escena. En primera instancia, una piedra puede expresar rigidez, dureza. En cambio, una piedra puede ser caliza, pizarra, granito, mármol... Cada material evocará una idea y un sentimiento diferente. Los materiales se cargan de significado por la percepción sensorial que asociamos con ellos. Una piedra que sea dura y áspera nos conectará con sensaciones negativas y físicas; una piedra fresca, como el mármol, nos trasladará al frescor y otro tipo de piedra podrá trasladarnos a su lugar de origen y los sentimientos que este nos evoque.

Por otro lado, nos encontramos ante los elementos de la naturaleza: agua, fuego, aire y tierra. Estos también pueden ejercer como agentes de acción, modificando los componentes paisajísticos a su antojo. Aunque algunos de estos elementos puedan ser ejercidos sobre el paisaje de forma humana, como es el caso de los incendios provocados, la mayoría de las veces afectan al paisaje a través de los fenómenos meteorológicos. Volviendo al ejemplo anterior, nos podemos encontrar ante un árbol empapado, cuyas hojas gotean sin parar, un árbol que es pelado y quebrado por la fuerza del viento, un árbol cuyas ramas rozan el suelo por el peso de la nieve o un árbol que arde tras ser alcanzado por un rayo.

Los propios elementos de la naturaleza también pueden aparecer con distinto aspecto o actitud. El agua puede presentarse en tres estados distintos, lo que también puede afectar al aspecto de un componente y, por tanto, a su mensaje. No será igual el mensaje transmitido de un lago en estado líquido, un río helado o una terma cuya agua se evapora ante nuestros ojos.

La tierra, por otro lado, también puede aparecer de formas distintas: como arenilla que se resbala de entre los dedos, fango que mancha los zapatos al caminar, arenas movedizas...

El viento puede representarse suave como una brisa o violento como un huracán. Y, por último, el fuego, que puede aparecer de forma escueta, creando refugio, desprendiendo un espíritu hogareño o, en el otro extremo, peligroso y destructor.

Los factores comentados anteriormente afectarán a los componentes del paisaje visualmente modificando su color, su forma o su textura. Por otro lado, también afectarán de forma sonora. Tengamos en cuenta que hablamos de una representación audiovisual del paisaje. Las ramas chocando entre sí con fuerza, unas hojas cayendo levemente sobre el suelo, una grieta en el agua helada, el sonido de la nieve en una avalancha.

En conclusión, un mismo componente paisajístico puede representarse de infinitas formas según la acción que se ejecuta sobre él y el momento del día y del año en el que es observado.

Sin embargo, los componentes también pueden interactuar entre ellos. Ese sería el caso de un acantilado en el cual las olas golpean las rocas. La visión de esta imagen podría entenderse como un diálogo entre ambos elementos. Un diálogo que, dependiendo de la fuerza del mar, puede ser una conversación romántica entre dos amantes o una discusión catastrófica que se acerca a su final.

Además, la intervención humana en el paisaje también puede aportar nuevos significados. Por ejemplo, la imagen de un camino recto donde se ve el destino resulta rutinario, tranquilo y familiar. No obstante, uno en el que no se ve el destino, misterioso; una senda aún no formada entre hierbajos, clandestino; un camino sin hacer, que se crea con mis pasos, virgen; dos caminos, indecisión. Incluso la visión del autor puede otorgar significados mayúsculos. El camino puede convertirse en El Camino y adquirir mucha más relevancia en la trama (Spirn, 2008: 5).

Un cineasta debe, por un lado, escoger una localización adecuada, en un momento del año y del día adecuados, y esperar a un fenómeno meteorológico concreto —o recrearlo artificialmente— para que ese paisaje sea el idóneo y transmita exactamente lo que el autor desea.

El paisaje es comúnmente utilizado para expresar las emociones de los personajes. Se podría decir que el paisaje es la cara del personaje y todo lo que ocurre en él, como los fenómenos meteorológicos, son las expresiones de su rostro. Es por eso por lo que tantas veces observamos cómo un paisaje aparentemente plácido recibe unas nubes ennegrecidas y la tormenta rompe de forma violenta.

Pero no solo es empleado para mostrar las emociones de los personajes o aumentar el dramatismo de la trama, sino que puede ser utilizado para adelantarse a los hechos, como es el caso del paisaje simbólico-premonitorio de *Oliver Twist* (Lean, 1948). La madre de Twist «se pone de parto en el preciso momento en el que se desata una terrible tormenta, signo y augurio de la infancia tortuosa de su hijo después de la muerte de ella» (Angulo y otros, 2009: 162).

Los cineastas que hacen uso del lenguaje del paisaje son aquellos que entienden que el paisaje puede *actuar* a su manera, de la misma forma que lo hace un actor. Esas expresiones

pueden ser leídas a través del receptor por herencias poéticas o lecturas relacionadas con su cultura o, por otro lado, esos significados pueden ser otorgados al paisaje a través de la manipulación del montaje, la perspectiva u otros recursos cinematográficos. El empleo de estos recursos, por ejemplo, pueden afectar a la escala o la velocidad de aquello que es mostrado, modificando así el fragmento del paisaje al antojo del autor.

Y esto no termina aquí: el director de una película puede «inventar» sus paisajes valiéndose de trucos, recursos fotográficos y puestas en escena. El recurso más valioso, sin embargo, es el movimiento de la cámara. Ángulos, tomas en picada, acercamientos o alejamientos de la lente (*zoom*), nitidez desde el objetivo (*foco*) y traslados de la cámara durante la filmación (*traveling*) son las herramientas «misteriosas» que nos involucran en la *geografía de las películas* (Pickenhayn, 2007: 237).

El autor entiende que la expresividad del actor puede ser completada, enriquecida por el paisaje e, incluso, llegar a sustituirla; convirtiéndose así en una especie de traductor emocional.

A continuación, se realiza una propuesta propia de clasificación de escenas o películas según la capacidad de habla que se le da al paisaje.

- Películas paisaje–escenario: aquellas en las que el paisaje ejerce de fondo y tiene la capacidad de habla muy reducida. Hacen uso de recursos, como efectos meteorológicos que aumenten el sentimiento principal de la trama, pero se quedan en la superficie. Un ejemplo de ello es el tan conocido filme, protagonizado por Tom Hanks, *Forrest Gump* (Zemeckis, 1994). En esta película el personaje principal sale a correr y, para la sorpresa de muchos, acaba recorriendo miles de kilómetros. En la película se muestra al personaje y, posteriormente, a sus seguidores, habitando los distintos tipos de paisaje que el este de Estados Unidos nos puede regalar. En ningún momento Robert Zemeckis pensó en mostrar el paisaje sin Forrest. Incluso en algunas escenas, donde creemos poder estar viendo el paisaje en solitario, siempre aparece una pequeña figura barbuda, como una hormiga, huyendo.
- Películas paisaje–participativo: aquellas en las que se habla a través del paisaje. El paisaje no se limita a escenificar, a ser utilizado como fondo para agrandar visualmente al espectador, sino que el paisaje, en efecto, participa como un protagonista más. En su filme *Vacas* (Medem, 1992), dos de los protagonistas participan en un concurso de tala de troncos. Un pequeño trozo de tronco sale rodando hasta el delantal de su vecina. Más tarde, el hermano de esta, lleno de rabia por haber perdido la competición, lanza al aire el hacha. La cámara se convierte en el hacha, nosotros nos convertimos en el hacha y vamos a toda velocidad entre el bosque. La misma muchacha cuyo delantal había sido profanado por el resto de un árbol, va en busca del hacha y se encuentra a su vecino. ¿Qué sería de esa historia sin los troncos? ¿Qué sería de la historia sin el bosque que acompaña al hacha en su viaje? ¿Qué sería de la historia sin los arbustos que ocultan la pasión de los protagonistas?
- Películas paisaje–dialéctico: aquellas en las que el paisaje y el personaje establecen un diálogo entre ambos. Este es el caso de *El Abuelo* (García, 1998), en el que uno de los personajes se acerca al filo de un acantilado con ideas suicidas, observa las

olas chocando con las rocas y guarda silencio. Es entonces cuando su sombrero sale a volar y cae al mar, realizando el mismo recorrido que él pretendía hacer. El viento parece haberle dado la respuesta.

- Películas paisaje-autónomo: aquellas en las que el paisaje tiene una capacidad de habla total y no hay ningún tipo de presencia humana en él. Un ejemplo de esta dote de libertad al paisaje se puede observar en el tan premiado filme *Lo que arde* (2019), de Óliver Laxe. Se trata de una pieza que podría carecer de sonido, ya que el diálogo hablado roza la ausencia. A la hora de contar el argumento de esta historia ambientada en Galicia, es necesario hablar del paisaje, del bosque, de los árboles... Ya que la historia sucede entre ellos y los habitantes del lugar, y no exclusivamente entre los habitantes. Se podría decir que Laxe realizó una película en la que el paisaje tenía más diálogo que los actores.

Para comprender si una pieza cinematográfica utiliza el paisaje –y no hace uso de él como escenario, exclusivamente– debemos hacer esa resta. Restar el paisaje de la ecuación y si el resultado es cero, si la historia se convierte en algo vano y simplón; o si, simplemente, carece de sentido, entonces el paisaje tiene un verdadero papel en la historia.

Retórica del paisaje

Al comienzo del segundo apartado de este artículo, «El paisaje habla, nosotros lo vemos», se explica que un paisaje puede tener cuatro funciones distintas y que este estudio se centra en la última función explicada: el paisaje como metáfora. Sin embargo, ampliamos esta función, ya que en el paisaje se pueden dar todo tipo de recursos retóricos, no únicamente la metáfora. A continuación, se explican algunos (Spirn, 1998: 219):

- Contraste:
En *Lawrence de Arabia* (Lean, 1962) nos encontramos con un oasis en medio del desierto. Encontramos aquí un ejemplo de contraste entre el paisaje desértico y la imagen bucólica y húmeda del oasis.
- Exageración:
A través de juegos de perspectiva se puede jugar con la escala del paisaje, haciéndolo mucho mayor o menor que su tamaño natural.
- Distorsión:
El receptor no recibirá la misma sensación al ver un árbol sano y de aspecto corriente que uno cuyo tronco está torcido y enrevesado sobre sí mismo.
- Aliteración:
El aleteo de las hojas que chocan entre sí por el viento.
- Eco:
Un sonido que se repite a lo largo de un paisaje, aportándole profundidad.
- Ritmo:
Es un patrón de sonidos, vistas, sensaciones. Estos ritmos se pueden ver mejor si se graba en vídeo y se pone en cámara rápida. Es muy común ver escenas en las que las nubes se mueven a cámara rápida, lo cual permite observar sus movimientos aleatorios y las formas que adaptan. Un ejemplo de ello es la introducción de *La hija de Ryan* (Lean, 1970).

- Clímax:
Algo muy común en las películas de aventuras, como es el caso de *Indiana Jones y el reino de la calavera de cristal* (Spielberg, 2008). Los protagonistas surcan un río violento y se acercan vertiginosamente a una cascada. El momento en el que caen por ella se considera el clímax.
- Anticlímax:
Que dos personajes escalen una montaña y tras llegar a la cima se cercioran de que el paisaje no vale la pena. Esta decepción es el anticlímax.
- Metáfora:
La metáfora consiste en una transferencia de significado de una cosa o fenómeno a otra. Se trata del recurso más utilizado en el medio cinematográfico.
- Alegoría:
Es una metáfora extendida; es algo que se puede leer a distintos niveles.
- Personificación:
Identificación de rasgos humanos en seres inanimados, como es el caso del árbol.
- Exclamación:
Encontrar un paisaje inesperado tras salir de un bosque, abrir una puerta o caer por un agujero, como le ocurre a la protagonista de *Lucía y el sexo* (Medem, 2001) cuando descubre un paisaje subterráneo al caer por un enorme orificio cerca del faro des Cap de Barbaria en Formentera [figs. 2 y 3].
- Interrogación:
Una anomalía que se reconoce en el paisaje, como podría ser unas huellas en la nieve que desaparecen a mitad de camino.



Fig. 2. Fotogramas de *Lucía y el sexo* (Medem, 2001).



Fig. 3. Fotogramas de *Lucía y el sexo* (Medem, 2001).

Los distintos recursos retóricos son usados de forma intencional por los autores con el objetivo de hacer llegar una sensación o idea al espectador. Cuanto mayor sea el uso de la retórica, mayor capacidad lingüística se le otorgará al paisaje.

FUIMOS ÁRBOLES

«Incluso tenemos una cierta apariencia general de árboles. Tenemos tronco y brazos como ramas, y piernas que no ahondan en los suelos, pero que nos dejan caminar sobre los mismos» (Araújo, 2020: 33).

Un comportamiento que adquirimos al contemplar el paisaje puede resumirse en esta cita de Joaquín Araújo. En su libro *Los árboles te enseñarán a ver el bosque* (2020) nos cuenta algo que muchos hemos olvidado: «Sin duda cuesta mucho acordarse de que fuimos un bosque que un día echó a andar» (Araújo, 2020: 29). En nuestra lectura del paisaje, no solo nos deleitamos con la belleza que se nos entrega o nos paramos a observar rasgos que resaltan sobre el resto del paisaje, sino que nos encontramos ante la eterna búsqueda del espejo. Encontrar referencias antropomórficas en la naturaleza nos fascina, porque nos vemos representados en el paisaje del que una vez formamos parte. Las similitudes evidencian autoencontrarnos.

Estamos acostumbrados a mirar las nubes y a buscar formas. Encontramos un conejo, Neptuno o las espinas de un pescado. Este proceso de asociación se denomina pareidolia y es un fenómeno visual producido por nuestra mente, que reconoce en aquello que ve algo familiar. ¿Y qué hay más familiar que nosotros mismos? ¿O es quizá un rasgo de antropocentrismo?

En el camino entre Sevilla y Granada hay numerosas montañas, pero de todas ellas solo recuerdo una, situada en Antequera. Se trata de la Peña de los Enamorados, declarada Patrimonio Mundial por la Unesco. A pesar de su romántico nombre, es conocida comúnmente como «la montaña del indio». Su apodo hace honor a la silueta, que se asemeja a un rostro tumbado con claros rasgos indio-americanos.

Este es tan solo un ejemplo de cómo el autorreconocimiento en el entorno nos hace admirar y memorizar un lugar o un elemento de ese lugar con más firmeza. Al fin y al cabo, somos paisaje.

El paralelismo entre el ser humano y la naturaleza es normalmente asociado a los árboles. Son muchos los lugares donde se plantan árboles por cada bebé nacido. Y no solo se plantan árboles para celebrar la vida humana, sino que también se plantan en el momento de la muerte, usando la ceniza del difunto como abono para su crecimiento. Estas asociaciones árbol-humano y humano-árbol no son fortuitas.

El árbol es el elemento de la naturaleza al que más nos parecemos. Quizá sea por la similitud morfológica, por dar la apariencia de ser los habitantes del bosque o por la supremacía ante el resto de los componentes del paisaje. Esta misma asociación es utilizada en *El olivo* (2015), dirigida por Icíar Bollaín y escrita por su marido Paul Laverty. En esta historia se habla de un olivo milenario con el que el abuelo de la protagonista estaba muy unido sentimentalmente [fig. 4]. Tras habérselo llevado a una multinacional europea para utilizarlo como elemento decorativo, el abuelo deja de hablar. El filme muestra la aventura que supone la búsqueda del árbol y todo lo que Alma (interpretada por Anna Castillo) está dispuesta a hacer para recuperarlo. Ese árbol milenario es para ella su abuelo y el traerlo de vuelta supone que su abuelo pueda recuperar la vitalidad que ha perdido.



Fig. 4. Fotograma de *El olivo* (Bolláin, 2016).

A veces esa conexión es mucho más antropomorfa, como en el caso del espantapájaros que construyen en la película *Vacas* (1992), de Julio Medem. Un espantapájaros vestido como si fuese uno de los habitantes del caserío pero que, en lugar de carne y hueso, tiene hojas y ramas. Por otro lado, en otro filme del mismo director, se puede observar un paralelismo similar. En *Árbol de sangre*, el personaje de Najwa Nimri interpreta a un árbol. Está descalza y sus pies están hundidos en la tierra de una maceta, sus brazos están colocados con la misma delicadeza que unas ramas y su mirada dirigida al cielo [fig. 5].



Fig. 5. Fotograma de *El árbol de la sangre* (Medem, 2018).

Incluso en el universo Disney podemos encontrar este tipo de paralelismos. Todos recordamos un milenario sauce llorón con un rostro en su tronco. Pocahontas acude a él y, al hablarle, el espíritu de su abuela emerge a la superficie [fig. 6].

Quizá, *Amama* (2015) sea una de las piezas del cine vasco más cargada de paralelismos entre la naturaleza y los personajes. Es difícil encontrar filmes vascos que se alejen de la vida en el caserío. Se trata de un estilo de vida único, ancestral, prehistórico y presente. Como se dice en el largometraje de Asier Altuna: «Mi padre y yo no vivimos en el mismo mundo. El mundo de mi padre acaba con las lindes del caserío. Aquí cabe su cielo y su tierra. Aquí él es libre. Nosotros, sus hijos, no vemos la vida del mismo modo. La cadena

que remonta al neolítico se ha roto».¹ Toda producción realizada en un entorno parecido no es más que una carta de amor y de pena: amor porque es imposible no amar un lugar así, aunque sea un lugar que te amarre; y pena porque se deshace.



Fig. 6. Fotograma de *Pocahontas* (Gabriel, Goldberg, 1995).

El paisaje vasco tiene algo que muchos paisajes envidian: magia. La mitología vasca habla de seres que habitan el bosque, lo cuidan y vigilan. En este lugar, para los más e incluso para los menos supersticiosos, el bosque está estrechamente unido a lo mitológico. En *Amama*, mientras la cámara se acerca de forma progresiva a un tronco, escuchamos voces. Voces que hablan en un idioma desconocido, que susurran, ¿nos susurran? ¿es a nosotros? ¿o son los árboles que hablan entre ellos?

En primer lugar, para realizar una presentación de los personajes, se habla de los árboles. Por cada persona que nace en la familia, un árbol es plantado y durante su vida desarrollan una ligación inquebrantable con ellos. La *amama* pinta cada árbol de un color [fig. 7]: «El color de la fuerza, la sangre, la pasión para el nieto que hereda el caserío; para el blando, el vago, el flojo, el color blanco y para mí, la rebelde, la contestona y la mala, el color del diablo y las sombras, el color negro».² Cada personaje es un color, pero no un color cualquiera, sino un color matérico, pintado sobre el musgo de los troncos. Su color, su personalidad, su existencia, transforma el bosque, rompe la dualidad de la tierra-hierba, del marrón-verde, lo irrumpe para habitarlo. El color culmina la unión de la persona y el árbol, como un bautizo cuya religión es la naturaleza.

La unión se asemeja a una muñeca vudú hecha a semejanza de una persona. Si la pinchas, la persona se daña; si la atraviesas con un cuchillo, la persona muere. Alejándonos de la magia negra, esta conexión no llega a tales extremos, pero se siente como tal. Tras una discusión entre Amaia, la protagonista, y su padre, el padre decide coger la motosierra y talar el árbol negro, su árbol. Desde ese momento Amaia desaparece de la vida de su padre hasta nuevo aviso. La ha matado. Si no a ella, a su ella que habita el bosque, a la ella que le corresponde por haber nacido allí.

1. Palabras de la protagonista del filme.

2. Palabras de la protagonista del filme.



Fig. 7. Fotograma de *Amama* (Altuna, 2015).

En esta película la familia habla entre sí a través de la naturaleza, más que cara a cara. El primer acto, la tala de un árbol, el segundo, usar el bosque como lienzo para hacer un Pollock. Amaia decide *desbautizarlos* a todos. Ahora el árbol blanco es blanco, pero también negro, azul, rojo y amarillo; y el rojo también ha dejado de ser rojo. La imagen nos remite directamente al Bosque de Oma, realizado por Agustín Ibarrola entre 1982 y 1985, el cual quiso expresar la relación entre la presencia humana y la naturaleza con esta intervención tan conocida de *land-art*. La guinda del pastel es una motosierra clavada en el tronco de un árbol. Cuando su padre llega al lugar de los hechos y la arranca del tronco se encuentra ante un chorro de pintura roja, mezclada con salvia: la sangre del árbol y la sangre de Amaia.

Un acto tan artístico y vandálico es respondido por el padre. El mismo árbol negro que había sido talado por él es utilizado para hacer la estructura de una cama. Amaia vuelve a casa y se encuentra a la ella de madera, hecha una cama. Para aguantar su peso mientras duerme, para representar el lugar más íntimo de una persona. El gesto paterno se repite al volver al caserío. Amaia observa cómo su padre clava un injerto sobre el tronco cortado, para que la Amaia-árbol pueda resucitar [fig. 8].



Fig. 8. Fotograma de *Amama* (Altuna, 2015).

Pero la identificación entre el ser humano y la naturaleza no se queda aquí. Numerosas imágenes grabadas en super-8 se reparten a lo largo de la película. Se trata de producciones artísticas realizadas por el personaje protagonista. Las manos, las ramas, las venas, las ramas, las arrugas, las ramas. En las palmas de nuestras manos tenemos las ramas de los árboles de donde venimos. Pero eso la *amama* lo sabía. Y es por ese mismo motivo por el que se levanta en pleno amanecer y se va al bosque. Si va a morir debe ser en el lugar al que pertenece, el lugar de donde viene y al que debe ir. La *amama*, a pesar de haber estado en silencio durante toda la película, habla más alto que nadie con este acto de amor hacia sí misma y hacia la naturaleza.

El hermano mayor, el color rojo, el hermano que debe heredar el caserío, el que defrauda al padre marchándose, el que se siente atado a una casa, la lleva en brazos por el bosque. Aguanta el peso de su abuela muerta, siente el peso de la historia de un lugar que existe desde mucho más allá de lo que él puede imaginar. Lleva en su espalda el peso de todo lo que ha sido y de todo lo que es: el peso de su origen.

No se trata de un continuo reflejo del ser humano en la naturaleza, ni de la búsqueda de paralelismos entre ambos, sino una afirmación. No somos la prolongación de la naturaleza. Somos naturaleza, solo que, a veces, lo olvidamos.

CONCLUSIONES

Hemos visto que el paisaje ha sido siempre un lenguaje y nosotros siempre hemos sabido leerlo. Era de esperar, entonces, que este lenguaje se introdujera en los lenguajes artísticos, comenzando por la pintura y la literatura y vagando sin rumbo hasta llegar al séptimo arte.

Ser espectador de una película que le aporta el privilegio de la autonomía al paisaje nos convierte en espectadores y contempladores. Espectadores de una película y contempladores virtuales de un paisaje. Cuando nos topemos con filmes que nos regalan el placer del tiempo y de la lentitud, no nos agobiamos, no adelantemos a la siguiente escena, no vayamos al baño por aprovechar un tiempo muerto. Porque es justo todo lo contrario. Es un tiempo vivo. Un tiempo que pretende mostrarse tal y como es: con su velocidad real, con su paciencia y con toda la vida que le rodea.

Aunque, también es cierto, la decisión sobre el empleo del paisaje en el cine depende asimismo del tipo de espectador al que va dirigido, ya que, aunque todos hablemos el lenguaje del paisaje, no todos tenemos el nivel cultural y la sensibilidad para leerlo con detenimiento. No todo el mundo sabe leer el paisaje, igual que no todos saben leer poesía.

BIBLIOGRAFÍA

- Angulo, J. y otros [2009]. *David Lean*, San Sebastián, Donostia Kultura.
- Araújo, J. [2020]. *Los árboles te enseñarán a ver el bosque*, Barcelona, Crítica.
- García Lorca, F. [2009]. *Bodas de sangre*, San Salvador, Editorial Salvadoreña Hermanos Unidos.
- Larretxea, H. [2018]. *El lenguaje de los bosques*, Barcelona, Espasa Libros s. l. u.
- Lukinbeal, C. [2005]. «Cinematic landscapes», *Journal of Cultural Geography* 23(1), pp. 3-22.
- Martínez de Pisón, E. [2009]. *Miradas sobre el paisaje*, Madrid, Biblioteca Nueva.

- Melbye, D. [2010]. *Landscape Allegory in Cinema. From Wilderness to Wasteland*, Palgrave Macmillan us.
- Miró, N. [2008]. «Dimensión fílmica del paisaje», en J. Maderuelo (ed.): *Paisaje y territorio*, Madrid, Abada Editores.
- Navalpotro, J. A. [1992]. «Paisaje, semiología y análisis geográfico», *Anales de Geografía de La Universidad Complutense* 11, pp. 11-23.
- Palacios-Ferri, A. [2021]. «La representación paisajística en el cine. Evolución y Estado actual», *XVIII Seminário História da Arte* 9, pp. 2-31.
- Pickenhayn, J. [2007]. «Semiótica del paisaje», *Espacio y Desarrollo* 243(19), pp. 229-243.
- Reina Gutiérrez, A. [2014]. «La Pareidolia como recurso creativo en procesos de ilustración», *Nexus* 15, pp. 188-205.
- Sauer, C. O. [2006]. «La morfología del paisaje», *Polis, Revista de La Universidad Bolivariana* 5, pp. 255-270.
- Spirn, A. W. [1998]. *The language of landscape*, Yale, Yale University Press.
- Spirn, A. W. [2008]. «El lenguaje del paisaje: alfabetización, identidad, poesía y poder», *Urban* 5, pp. 17-34.



La Historia del Arte, en su orientación iconológica, pretende una aproximación a la historia cultural desde el estudio de la imagen. Para tal propósito es necesario poner en relación una amplia variedad de disciplinas, como ya hiciera Panofsky; sin embargo, pese al tiempo transcurrido desde que este publicara sus trabajos, no siempre se ha logrado una integración real entre la Historia del Arte, ocupada específicamente del estudio de la imagen en el arco temporal desde la Antigüedad hasta el tiempo actual, y otras disciplinas vinculables a este proceso. Tampoco han logrado plenamente la perspectiva interdisciplinar los llamados Estudios Visuales, limitados esencialmente a la imagen contemporánea, presidida por el contexto de la globalización.

En ningún caso debe entenderse la interdisciplinariedad como producto de un pluralismo disciplinar. Se opone, por tanto, a otras categorías relacionales, como la multidisciplinariedad, en la que dos o más disciplinas cooperan, pero sin llegar a integrarse metodológicamente. Por el contrario, el propósito de este volumen es reflexionar y promover la interrelación entre disciplinas para el estudio de la imagen. Concretamente, proponemos una aproximación tanto al significado de esta como a su función cultural en diferentes contextos desde perspectivas innovadoras.

Ante la vastedad de las materias tratadas, los trabajos que lo conforman se han agrupado en varios ejes temáticos en los que la imagen vertebrada la construcción de los distintos discursos propuestos en cada uno de ellos: «La interdisciplinariedad en el estudio de la imagen», «Imagen y palabra», «Imagen y pensamiento», «Imagen, música y espectáculo», «Imagen y cultura material» y, por último, «Imagen y naturaleza».

Así pues, pese a la amplitud temática de los estudios que presentamos, así como su diversidad disciplinar, todos ellos tienen en común distintas indagaciones al margen de los fosilizados sesgos estilístico-formales, excesivamente asentados en la Historia del Arte tradicional, para ofrecer una más ajustada y creativa interpretación de las imágenes –o de las obras artísticas si se prefiere– que son objeto de estudio.

ANEJOS DE

IMAGO

REVISTA DE EMBLEMÁTICA Y CULTURA VISUAL [N.º 9]

